

VILJE TIL KAOS

En undersøkelse av kaos som kunstnerisk praksis

Av Edvard Haraldsen Valberg



Masteroppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
Humanistisk fakultet
Universitetet i Oslo
Våren 2021

Takk

Takk til Kyle DeVine for den oppriktige interessen og oppmerksomheten du har vist prosjektet mitt, ikke bare de siste to årene, men fra da jeg begynte på bacheloroppgaven min. Diskusjonene og drøftingene vi har hatt har vært inspirerende og drivende – alltid fordi det oppleves som om noe står på spill og alltid fordi musikk og filosofi skal være utløp for liv. Dette har vært lærerike, utfordrende og spennende år og du har vært helt sentral i å gjøre dem det.

Takk til min far, min mor og min søster. Universet er nådeløst, men det har velsignet meg med a-laget til å være mine nærmeste. Heia oss.

Takk til Anniken. Takk for all den tålmodigheten og entusiasmen du har vist meg i løpet av denne prosessen, men også spenningen du gir meg av å være sammen med ei dame som er ligaer over meg. Det har vært et rart år, men det er bra å være to.

Takk til de teoretikerne som tilbyr måter å gå vår ambivalente og uoversiktlige tilværelse livsbejaende i møte.

Takk til de kunstnerne som aktivt søker måter å overskride passiviteten og eskapismen som preger samtiden vår.

Og til slutt, men mest av alt:

Takk til kaoset – og de åpenbaringene av liv som orden aldri har kunnet gi meg.

Edvard Haraldsen Valberg, april 2021, Oslo

Sammendrag

I ti år har jeg gjennom bandet mitt, Honningbarna, fått tilgang til særegne opplevelser av kaos på konsert – opplevelser som har etterlatt kroppslige avtrykk, også utover sydde sting og brukne bein: distanserte, men ikke fraværende; nære, men ikke inderlige. Disse opplevelsene oppstår under konsertene våre der kropper i bevegelse, uforutsigbarhet, vitalisme og moro utfolder seg fra de ordløse stemningene som manes fram av kaoslystne kropper. Dette er opplevelser av redsel, smerte og utmattelse, men også glede, livsbejaelse og solidaritet – en tilgang til og et utløp for livets totalitet der musikken er dens lyd og konserten dens gester.

Undersøkelsen finner plass innenfor et etablert forskningsfelt rundt kaosimpulser i musikk; en diskurs jeg vil kartlegge, belyse og avgrense fra dens antikke praksiser i de før-hellenistiske orgiene, til avantgardebevegelser i det 20. århundre og kunstnere, band og artister i dag. Samtidig forsøker undersøkelsen å innenfor dette større feltet etablere et eget og avgrenset forskningsterritorium. Det større feltet har nærmet seg kaosbegrepet fra en verksintern posisjon. Denne avhandlingens ambisjoner er imidlertid å undersøke strategier for hvordan uro, fare og kaos som handlende, faktiske og kroppslige erfaringer utgjør en konsert der de musikkinterne strukturene kun er en opptakt til et mangefasettert verksbegrep; et verk som folder seg ut som en overskridende og kaotisk *hendelse*. Der det allerede finnes et forskningsfelt for hva kaos *er* i kunst og musikk, vil jeg rette fokus mot hva kaos *gjør* – kaos som kunstnerisk praksis.

Gjennom autoetnografiske notater, intervjuer, filmopptak, beretninger av egne og andres konsertkonsepter og analyse av teoretikere som Gilles Deleuze & Félix Guattari og Friedrich Nietzsche (og samtidsteoretikere som Elizabeth Grosz, Jane Bennett og Kodwo Eshun) ønsker undersøkelsen å videreutvikle et slik *gjørende* felt for kaos i kunst.

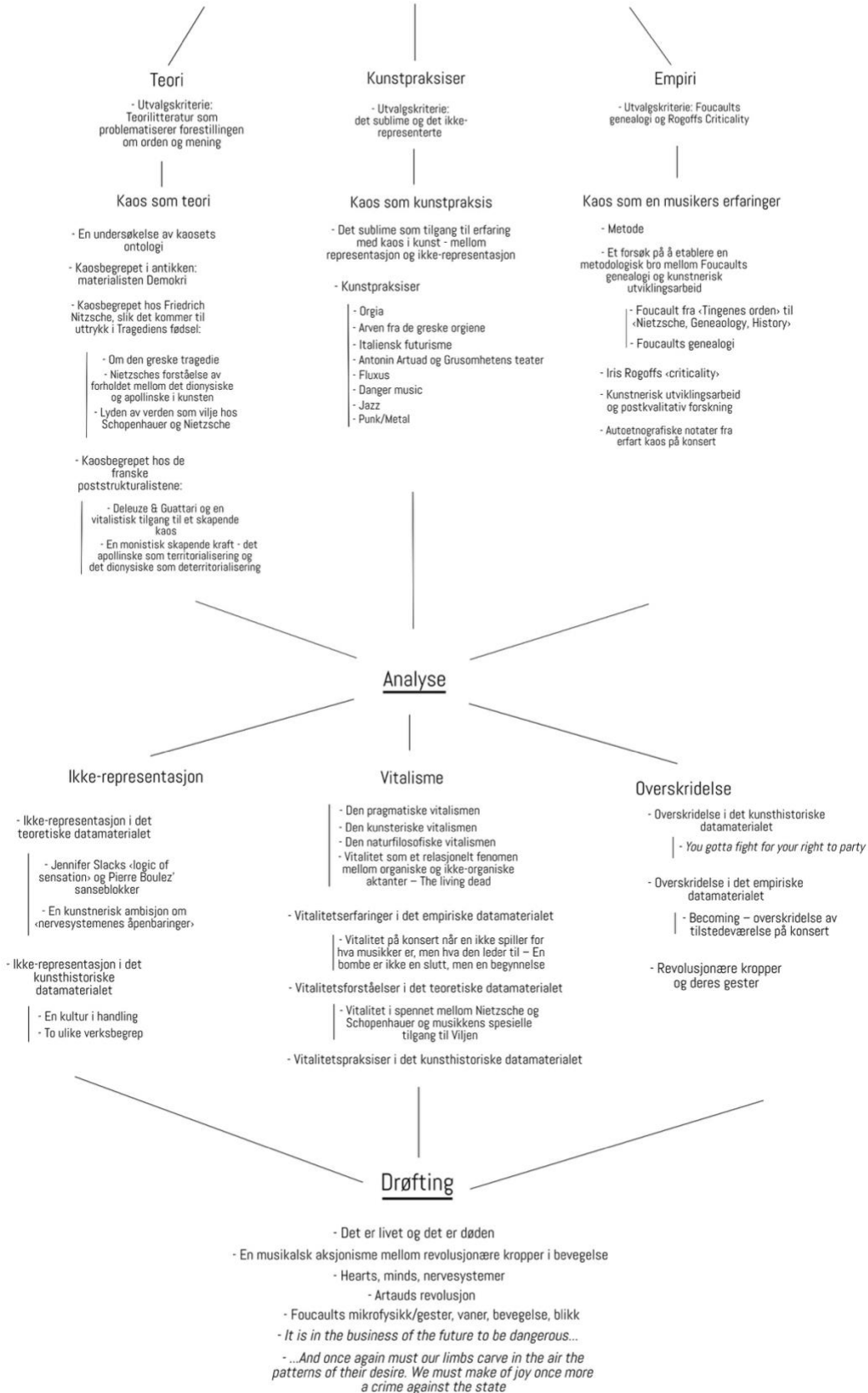
Kanskje kan undersøkelsen også være et springbrett for å utvikle en form for musikalsk aksjonisme. Kanskje har kaosets grenseoverskridende og skapende vesen kraft til å åpne opp for andre måter å både lytte og utøve musikk på konsert på? En slik form for aksjonisme vil ikke nødvendigvis finne form i en tradisjonell politisk diskurs, men vokse ut av aktive, sansede og vitalistiske måter å være i verden og konsert på, både som publikummer og som skapende musiker – måter å møte verden på som ville «sunget og ikke talt».

Vilje til kaos

Innledning

- I've got a lust for life

Undersøkelsens tre områder for datainnsamling



Innholdsfortegnelse

INNLEDNING	1
I'VE GOT A LUST FOR LIFE	1
Leserveiledning.....	4
DATAINNSAMLING	6
KAOS SOM KUNSTPRAKSIS.....	6
Utvalgskriterier: Det sublime og det ikke-representerte	6
Forestillingen om det sublime hos Edmund Burke	7
Forestillingen om det sublime hos Immanuel Kant.....	9
Forestillingen om det sublime i moderne tid	11
<i>Kunstpraksiser</i>	11
Orgia	12
Arven fra de greske orgiene	14
Italiensk futurisme.....	16
Antonin Artaud og Grusomhetens teater	18
Fluxus.....	20
Danger Music.....	21
Jazz.....	23
Punk/metal	25
KAOS SOM TEORI	26
<i>En undersøkelse av kaosets ontologi</i>	26
Utvalgskriterie: teorilitteratur som problematiserer forestillingen om orden og mening.....	26
Kaosbegrepet i antikken: materialisten Demokrit	28
<i>Kaosbegrepet hos Friedrich Nietzsche, slik det kommer til uttrykk i Tragediens fødsel</i>	30
Om den greske tragedie	30
Nietzsches forståelse av forholdet mellom det dionysiske og apollinske i kunsten	31
Lyden av verden som vilje hos Schopenhauer og Nietzsche.....	34
<i>Kaosbegrepet hos de franske post-strukturalistene</i>	38
Deleuze & Guattari og en vitalistisk tilgang til et skapende kaos	38
En monistisk skapende kraft – det apollinske som territorialisering og det dionysiske og deterritorialisering.....	41
KAOS SOM EMPIRI OG METODE.....	43
<i>Kaos som en musikers erfaringer</i>	43
Metode	43
Utvalgskriterier: Michel Foucaults genealogi og Irit Rogoffs <i>criticality</i>	44
<i>Et forsøk på å etablere en metodologisk bro mellom Foucaults genealogi og kunstnerisk utviklingsarbeid</i>	47
Foucault fra tingenes orden til <i>Nietzsche, Genealogy, History</i>	47
Foucaults genealogi.....	47
<i>Irit Rogoffs criticality</i>	48
<i>Kunstnerisk utviklingsarbeid og postkvalitativ forskning</i>	50
<i>Autoetnografi</i>	53
Autoetnografiske notater fra konsert	55
ANALYSE	63
VITALISME	63
Den pragmatiske vitalismen	64
Den kunstneriske vitalismen	65
Den naturfilosofiske vitalismen	65
Vitalitet som et relasjonelt fenomen mellom organiske og ikke-organiske aktanter – <i>The living dead</i>	67
<i>Vitalitetserfaringer i det empiriske datamaterialet</i>	67
Vitalitet på konsert når en ikke spiller for hva musikken er, men hva den leder til – En bombe er ikke en slutt, men en begynnelse.....	71
<i>Vitalitetsforståelser i det teoretiske datamaterialet</i>	73
Vitalitet i spennet mellom Nietzsche og Schopenhauer og musikkens spesielle tilgang til <i>Viljen</i>	73
<i>Vitalitetspraksiser i det kunsthistoriske datamaterialet</i>	75
IKKE-REPRESENTASJON	80
<i>Ikke-representasjon i det teoretiske datamaterialet</i>	81
<i>Ikke-representasjon i det kunsthistoriske datamaterialet</i>	83

OVERSKRIDELSE	85
<i>Overskridelse i det kunsthistoriske datamaterialet</i>	86
You gotta fight for your right to party	86
<i>Overskridelse i det empiriske datamaterialet</i>	89
<i>Becoming</i> – overskridelse av tilstedeværelser på konsert	89
<i>Revolusjonære kropper og deres gester</i>	91
DRØFTING	92
«Det er livet og det er døden»	92
<i>En musikalsk aksjonisme mellom revolusjonære kropper i bevegelse</i>	94
Hearts, minds, nervesystemer	94
<i>Artauds revolusjon</i>	96
<i>Foucaults mikrofysikk/gester, vaner, bevegelse, blikk</i>	98
<i>It is the business of the future to be dangerous</i>	100
<i>...And once again must our limbs carve in the air the patterns of their desire. We must make of joy once more a crime against the state.</i>	102
LITTERATUR	104

Innledning

I've got a lust for life

I 2021 fyller Honningbarna 10 år. De ti årene har bydd på omtrent sammenhengende turnering fra Østerrike til Cuba, alt fra musikkvideofilming i Afghanistan til teatermusikk i Kristiansand og innspilling av 5 album. Over en tredjedel av livet mitt har med andre ord kretset rundt Honningbarnas forskjellige praksiser. Da jeg på videregående traff bandkompisene mine var ikke motivasjonen vår for å spille i band stort annet enn å skape spenning og kaos i en hverdag vi oppfattet som passiv, kjedelig og forutsigbar. Honningbarna ble en fane å gå under for å skape uro på konserter og uforutsigbarhet og spenning i livet ellers. 10 år har gått og mye er forandret, men den samme vitalistiske driven står støtt i sentrum av våre praksiser.

Da vi «breaket» med Spellemannsprisen for debutalbumet vårt i 2011 flyttet vi samtidig sammen. Vi etablerte en livsstil som besto av å lage musikk, spise, drive plateselskap, feriere, diskutere, snakke sjit, turnere, sove, sørge og feire livet sammen uten noe skille mellom hvor Honningbarna begynte eller sluttet. Det var, og er den dag i dag, rart å skulle tenke at et slikt skille eksisterer. På en uoversiktlig måte ble Honningbarna en tilgang til liv i en samtid vi oppfatter som både musikalsk og ellers er preget av eskapisme. Musikalsk kan det virke som at populærmusikken kvier seg for å virkelig ta fatt i tida vi lever – kanskje også med god grunn! Det er verken særlig sexy eller salgbart hvordan klodens stand, og måtene vi innretter oss på den, skaper en generell pessimisme hos de som skal arve dens mange problemer. Det kan i tillegg virke som om musikkbransjen har lyktes i å overbevise musikere om at det først og fremst er varer de selger, det er slående hvordan musikere omtaler seg selv som aktører i «musikkindustrien». Honningbarnas identitet, og hva jeg savner, er ikke nødvendigvis «samfunnsomvelteren», men en vilje til å oppsøke og beskrive livene vi lever – også når de er forvirrende, kaotiske og destruktive.

Jeg er verken den første eller den siste til å rette en kritikk mot standardiseringen og industrialiseringen av det utøvende musikkfeltet. Denne kritikken er for eksempel nylig ført i

pennen av den danske musikkviteren Fabian Holt i *Everyone loves live music* (Holt, 2020). Det som gjør Holts kritikk spesielt relevant for denne undersøkelsen er at han peker på hvordan «the university institution, too, has undergone certain corporate institutionalization since the 1960s» (Holt, 2020, s.279). Holt, i forlengelse av Michael Gibbons *The New Production of Knowledge* (1994) og *Re-Thinking Science* (2001), forklarer hvordan de systematiske forandringene i forskningsinstitusjonene er et resultat av universitetenes dreining mot «utilitarian agendas». Universitetenes nye samfunnsfunksjon, skriver Holt, består av å være en slags kunnskapsfabrikk for å effektivt generere viten «produced in and for applied industrial context. It thus represents the expansion of the university in its transformation into a vehicle of capitalism» (Holt, s.280). Holt påpeker at dette står i sterk kontrast til det mandatet «de nye» universitetene på 1960- og 1970-tallet påla seg selv når det gjaldt kunnskapsproduksjon; «the ambitions of which included knowledge interests in lower-income populations and collaboration with workers rather than corporations» (ibid, s.280). At diskurser knyttet til klassebevissthet i stadig større grad må vike for diskurser knyttet til «business» er symptomer av utfasing av det Holt omtaler som en «political reflexivity» i kunnskapsproduksjon. I *Om den imperialistiske fornuftens list* (Bourdieu og Wacquant, 2003) skriver de franske sosiologene Pierre Bourdieu og Loïc Wacquant at de nye idealene for kunnskapsproduksjon er knyttet til en amerikansk intellektuell «imperialisme» – en universalisering av særegne amerikanske forhold. «Den amerikanske forskningen», skriver Bourdieu og Wacquant, har «oppnådd en internasjonal betydning og tiltrekningskraft som kan sammenliknes med statusen til amerikanske filmer, popmusikk, software og basketball» (ibid, s.337). Den betydelige amerikanske innflytelsen, og den svinnende bruken av tradisjonelt europeiske verktøy for kunnskapsproduksjon om samfunnsforhold, kan kanskje også sees i sammenheng med adopsjonen i europeisk og norsk musikkvitenskap av «popular music studies»; vektleggingen av det amerikanske «the industry» over «kunst», «identitetspolitikk» over «klasseperspektiver». Ønsket mitt er å løfte fram at det er grunn til å etterlyse en musikkvitenskap som ikke har «the industry» som sitt anliggende, men en europeisk tradisjon med linje til *kunstbegrepet*. Altså en linje fra Baumgarten, Kant, Hegel, Adorno, Deleuze, Toop og Frith. Når det er sagt – kunstbegrepet har kanskje sett sine beste dager, men å *vende tilbake til Kunsten* er heller ikke min ambisjon. Det jeg oppfatter som essensielt er for akademia utenfor Amerika å utvikle begreper og diskurser som er tilpasset *våre* liv, *vår* selvforståelse, *våre* samfunn og *våre* kropper, *våre* visjoner. I mitt tilfelle kunne det kanskje vært en slags musikalsk aksjonisme? Er det mulig å skissere et rammeverk for en slik

musikalsk aksjonisme utenfor rammene av *the music industry*, men forankret i historiske erfaringer og en kunstdiskurs fra Europa? Undersøkelsen tar mål av seg til å belyse dette.

Kanskje kan ulike musikkdiskursene eksistere godt parallelt med hverandre, eller til og med veves inn i hverandre, både når det gjelder praksis og teori. Som musikkskribenten Barney Hoskyns i sammenligning skriver i NME-magasinet: «Certainly there's no reason why inoffensive [industry] music as produced by electronic groups like Depeche Mode and Soft Cell shouldn't co-exist with an aggressive alternative to chart music» (Hoskyns, 1981). Det jeg håper denne undersøkelsen likevel kan ta del i er en måte å lage og tenke musikk på som kan være en motvekt til det Hoskyns beskriver som:

the Spandau hype that has brainwashed people into formulating a nouveau-glam capitalist ethic which, to put it bluntly, stinks. The music, cushioned in a kind of feebly opulent production, is the pure expression of this ethic, an ethic of adaptation to an environment that ensconces one in plasticine beauty and soft, smooth luxury [...]. Is it possible for the tirelessly rational system which is «popular» music ever to GO BACK ON ITS WORDS? Or has this music become so cognizant and inter-referential that all desire for release has been extinguished? Will we never be «lost in music»?

These questions must be asked. For if music is no more than cultural reference-point, THEN IT IS NOTHING. (Hoskyns, 1981).

Den uviljen Hoskyns retter mot musikkindustriens «feebly opulent production» som «ensconces one in plasticine beauty and soft, smooth luxury» kan minne om Honningbarnas vilje til kaos. Motoren i denne viljen er konsertene, slik som [denne fra Samfundet i 2019](#) eller [denne fra Rockefeller i 2018](#). En Honningbarnakonsert kan være en overveldende og til tider skremmende arena for kaos, grenseoverskridelse og uforutsigbarhet i form av uhemma *moshpits*, *crowd-surfing* og fraværet av skille mellom sal og scene. Et sted der kaos oppstår av en delt stemning og utfolder seg i spill med de kroppene som er til stede.

I løpet av 2020 har en slik praksis blitt umulig å gjennomføre og, i motsetning til tidligere, har skillet mellom Honningbarna og livet ellers blitt tydelig under koronapandemien.

Smittevernet har stått for de mest inngripende restriksjonene for hvordan vi lever livene våre siden krigen. Det har i en slik tid blitt tydelig at kaos har gitt meg erfaringer, retning og moro

– tilganger på liv (og smittespredning) – som orden ikke kan gi. Pandemien har synliggjort ikke bare at tilgang til kroppskontakt kjennetegner det gode samfunn, men at det samme gjelder tilganger til det uventede, det ikke-gjentagende, kanskje også kaos. Under pandemien er kaos, mer enn noe, båndlagt. Kontroll dominerer kroppene våre, og det går opp for mange hvilken tilgang kaoset, også i musikken, representerer for et vitalt liv.

Når jeg nå går i gang med å undersøke hvilken betydning kaosbegrepet kan få for en musikalsk praksis håper jeg sidene er fylt av en lignende øyeblikkelighet, vitalitet og nødvendighet som musikken har vist meg og som Hoskyns viser til. At musikk er mer enn et kulturelt referansepunkt og noe «the industry» forsøker å gjøre om til en identitetsberedende vare.

Leserveiledning

Undersøkelsen vil først samle inn datamateriale organisert i tre forskjellige dataområder – *historiske kunstpraksiser, teori og empiri*. Utvalgskriteriene for materialet som samles inn i disse dataområdene presenteres innledningsvis i de tre ulike dataområdene.

Området for *historiske kunstpraksiser* løfter fram kunstnere og kunstgrupperinger som har bidratt til å omdanne teoretiske betraktninger rundt «det sublime» og «det ikke-representerte» til kunstneriske praksiser i sin samtid. Fra antikkens *Orgia*, gjennom middelalderens folkekultur og til musikalske og ikke-musikalske avantgardebevegelser i det tjuende århundre vil jeg løfte fram hvordan kaos som en kunstnerisk praksis har utfoldet seg fra et kunsthistorisk perspektiv.

Området for *teori* vil løfte fram teoretiske tilganger til kaos. Her er utvalgskriteriet litteratur som problematiserer forestillingen om orden, hierarki og mening, også innen estetikken. Særlig løftes det fram teoretikere som Demokrit, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze og Elizabeth Grosz. På en slik plattform etableres en kaosontologi som er utgangspunkt for en nøyere undersøkelse av kaosbegrepet hos Nietzsche og de franske post-strukturalistene. Kan Nietzsches Viljebegrep sees i lys av Deleuzes ontologi av en monistisk skapende/ødeleggende kraft?

Området for *empiri* vil løfte fram mine egne erfaringer fra konsertsituasjoner gjennom autoetnografi. Empiriområdet forsøker også å etablere en metodologisk bro mellom Foucaults genealogi og Tone Pernille Østerns betraktninger rundt kunstnerisk utviklingsarbeid. Her er også Irit Rogoffs kritikalitetsbegrep underliggende.

Etter jeg har etablert de tre områdene vil jeg, gjennom en gjenlesning av datamaterialet, se om mønstre har oppstått på tvers av områdene dataen er hentet fra. Etter en slik åpen koding vil jeg gjennomføre en analyse der «vitalisme», «ikke-representasjon» og «overskridelse» er sentrale begreper. Kan vi skimte et utvidet verksbegrep? Er det mulig å argumentere for et verkbegrep som ikke kun beskriver hva musikk *er* som en individuell opplevelse, men som også rommer hva musikk *gjør*, en uforutsigbar utfoldelse av relasjonell og agentisk skapelse (*becoming*)? Avslutningsvis vil jeg drøfte funnene av analysen og se om de kan peke undersøkelsen i en ny retning – kanskje mot en slik musikalsk aksjonisme jeg innledningsvis har pekt mot? En aksjonisme som strekker seg lengre enn en politisk *diskurs*; altså en politisk *gjøren*, en revolusjonær tilstedeværelse som ikke retter sin oppmerksomhet mot «hearts and minds», men mot nervesystemer (Deleuze og Guattari, 2008).

Datainnsamling

Kaos som kunstpraksis

Utvalgskriterier: Det sublime og det ikke-representerte

Da Alexander Baumgarten på midten av 1700-tallet introduserer estetikk som en vitenskap om den sanselige erkjennelse, gjør han forestillingen om «skjønnhet» til et nøkkelbegrep i estetikken (Baumgarten, 1750). Kunst, og her regnes musikkverket som en del av kunstbegrepet, har i stor grad vært opplevd og tolket i forhold til en forestilling om skjønnhet – også i dag er kunst og skjønnhet i mange sammenhenger nært sammenvevd. I dag er imidlertid kunstbegrepet mangefasettert, ingen «skole» kan si å ha eierskap til kunstens begreper og praksiser. Vakre bilder eller malerier over sofaen, relasjonell estetikk uten noe egentlig kunstobjekt, abstrakt kunst og posthumanistisk kunst lever godt ved siden av hverandre uten å gjøre krav på en hegemonisk posisjon. Min intensjon på dette stedet i undersøkelsen er å ringe inn de kunstpraksiser som kan være relevante for min undersøkelse. Elizabeth Grosz (2019) gjør i forlengelse av Gilles Deleuze og Félix Guattari et skille mellom tre erkjennelsesveier, tre områder for overskridelse av måter å være, sanse og tenke på i verden – nemlig vitenskap, filosofi og kunst. Disse områdene forholder seg til ulikt materiale og har ulike arbeidsmåter og fagterminologi, men deler intensjonen om overskridelse og ny erkjennelse. Det er denne delen av kunstfeltet jeg samler mine data fra. Det blir derfor nyttig å kunne peke på hva som avgrenser disse praksisene fra det øvrige kunstfeltet, for eksempel den delen som løfter fram skjønnhet (eller popularitet, «det inderlige», «det dype» eller «det vakre»). Ved hjelp av begrepene «det sublime» og «ikke-representasjon» skal jeg forsøke å avgrense feltet for min undersøkelse. Jeg vil først drøfte forestillingen om det sublime og deretter foreta en historisk oversikt over kunstpraksiser (og kunstlignende praksiser) der kunstobjektet ikke er en representasjon av en transcendental essens, men utspiller seg ikke-representert som kroppslig erfaring situert i et bestemt øyeblikk. Som den cubanske kunstneren Tania Bruguera sier det: «I don't want an art that points at a thing, I want an art that *is* the thing» (Bruguera sitert i et intervju med Sam Dolnick, 2011), og som samtidig

forsøker å bringe kunstnerisk praksis «beyond the safe confines of the studio and right into the complexity of the unpredictable public sphere» (Pasternak, 2012, s.9).

Når jeg i avsnittene under ønsker å undersøke forestillingen om det sublime er det fordi det setter andre rammer for en kunstopplevelse enn hva den passive beskuelsen av en representasjon i et etablert og ordnet skjønnhetshierarki representerer. I estetisk tenkning er motsetningen til det «skjønne velbehaget» blitt drøftet siden antikken, blant annet hos den greske retorikeren Longinos' *Perí Hypsous (Om det opphøyde)*. Longinos la vekt på at det storslagne i kunsten var noe som nok kunne henvende seg til mottakerens skjønnhetssans, men også rev ham eller henne ut av seg selv (Longinos 2007, s.88). Som vi skal se er det utfra dette utgangspunktet Edmund Burke, Immanuel Kant, og i vår samtid Grant Kester har tolket og stadig utviklet forestillingen om det sublime.

Forestillingen om det sublime hos Edmund Burke

I *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1757 belyser Edmund Burke begrepene om det skjønne og sublime – det velformede og estetiske tilfredsstillende (det skjønne) mot det med makten til å ryste og ødelegge (det sublime). Det sublime blir beskrevet av Burke som en «forbløffelse», der «alle sjelens aktiviteter blir opphevet med en viss grad av frykt» (Burke i Bale og Bø-Rygg 2008, s.35). Her bruker Burke mektige naturopplevelser, som en tordenstorm eller et jordskjelv, som eksempler på hva som kan frembringe det sublime i oss. Sansene blir overveldet av objektet og en er simpelthen ikke i stand til å reflektere over noe annet, den «kaster oss frem gjennom en uimotståelig kraft» (Ibid, s.35). Videre peker Burke på seks forskjellige egenskaper hos objektet som fremkaller det sublime – skrekk, mørke, lys, lyd og støy og det plutselige.

Skrekk

Burke hevder at skrekk (*terror*), åpenbar eller latent, er det styrende prinsippet for det sublime. «Ingen bevegelse fratår sinnet alle dens evner til å handle og tenke som frykt. For siden frykt er en forutelse om smerte og død, virker den på en måte som ligner virkelig smerte» (Ibid, s.35). Videre peker han på hvordan forskjellige språks begreper peker på en sammenheng mellom det som frembringer frykt og undring. *θάμβος* kan på gresk bety begge deler og *vereor* er på latinsk hva *θάμβος* er på gresk. Også det franske *étonnement* eller det engelske *astonishment* mener Burke peker mot de beslektede følelsene som knytter frykt til

undring. Det er viktig å merke seg denne sammenhengen mellom frykt og undring som Burke holder fram. Hadde det utelukkende vært snakk om frykt hadde den som opplevde frykten ville løpe for å unngå faren. Når Burke også holder fram undringen er det mulig å forstå den magnetismen som ligger i skrekkbegrepet, og som produserer den ambivalensen mellom uro og tiltrekning som ligger til grunn for det sublime.

Mørke

Burke åpner avsnittet om mørke med å skrive: «For at noe skal være svært skremmende, synes det som oftest å være påkrevet med mørke. Når vi kjenner en fare i hele dens omfang, når vi kan venne oss til synet av den, forsvinner mye av engstelsen» (Ibid, s.36). I mangelen på lys kan vi bare ane og forestille oss hva som venter oss i mørket. Alle kan fornemme dette, skriver Burke, når vi merker «hvordan natten gjør frykten større i alle farlige situasjoner, og hvordan sinnet hjemsøkes av spøkelser og troll som ingen kan danne seg noe klart bilde av, og som derfor gjør at man tror på fortellinger om slike vesener» (Ibid, s.36). Den norske oversettelsen av Burkes begrep *obscurity* til «mørke» dekker imidlertid kanskje ikke helt Burkes intensjoner. En vanlig oversettelse av *obscurity* er «uklarhet», og det er kanskje nettopp denne diffuse uklarheten som bidrar til den poetiske tonen hos Burke. Det er gjennom dette uklare at Burke makter å ta leseren inn i det mørket som både tildekker og avklarer fornemmelsen av det sublime.

Lys

Selv om Burke mener lys spiller en rolle i det sublime, kan lys i seg selv aldri være det. «Lys alene er en altfor alminnelig ting til at det kan gjøre et mektig inntrykk på sinnet, og uten et mektig inntrykk kan intet være sublimt» (Ibid, s.37). Derimot kan en brå overgang fra lys til mørke eller mørke til lys framkalle en sterk virkning, skriver Burke. Det introduserer hvordan plutselige vendinger mellom ekstreme sanseopplevelser fremmer det sublime.

Lyd og støy

I avsnittet om lyd og støy understreker Burke at det ikke kun er gjennom synssansen vi kan oppleve en følelse av det sublime.

Overveldende støy er i seg selv nok til å overmanne sjelen, stanse dens bevegelse og fylle den med frykt. Lyden av store fossefall, rasende stormer, torden eller kanoner vekker en

fornemmelse av noe stort og ærefryktingytende i sinnet, selv om vi verken kan se noe inntagende eller kunstferdig i den slags musikk (Ibid, s.39).

Videre mener Burke at selv de mest avbalanserte temperamentene ikke kan unngå å gi seg i kast med en brølende folkemengdes rop. Den rene styrken i lyden som gjør sinnet «så forbløffet og forvirret at en i alt dette spetakkelet og denne hurlumheien knapt kan unngå å trekkes med og slutte seg til mengdens rop og retning.» Også her gir Burke belegg for at det sublime har et element av lengselen mot å slutte seg til «dette spetakkelet og denne hurlumheien», en magnetisme mot tilslutning og kanskje også kaos.

Det plutselige

Burke skriver at lyder som plutselig og uforutsigbart oppstår eller opphører setter sansene våre på en urolig vakt, mens når overgangen av lyder fra ytterligheter gjøres gradvis, kan det ikke forårsake frykt og dermed heller ikke det sublime. «Alt som er plutselig og uventet får oss til å skvette; vi får altså en fornemmelse av fare» (Ibid, s.39). Videre peker Burke, igjen ganske poetisk, på at en enkelt kortvarig lyd også kan ha stor virkning dersom den gjentas med visse mellomrom:

Få ting er mer ærefryktingytende enn slagene fra en stor klokke, når nattestillheten hindrer oppmerksomheten i å spre seg for mye. Det samme kan sies om ett enkelt trommeslag som gjentas med pauser innimellom, og om kanonskudd som drønner i det fjerne (Ibid, s.39).

Vi ser det store spennet mellom kanonskudd som drønner i det fjerne og et enkelt trommeslag som gjentas med pauser innimellom. At drønnene fra kanonskuddene fremmer det sublime er ikke overraskende. Det som er verdt å legge merke til hos Burke er den poetiske dimensjonen av «det sublime» som kommer til syne ved at han skriver om nattestillheten som hindrer oppmerksomheten fra å spre seg for mye, og de enkle trommeslagene med pauser innimellom. Det tydeliggjør fenomenets estetiske kvalitet.

Forestillingen om det sublime hos Immanuel Kant

Når Kant skriver om det sublime i *Kritikk av dømmekraften* (1790) er det en videreføring av Burkes betraktninger 43 år tidligere. Der Kant og Burke var enige om hva som kan skape opplevelsen av det sublime, og det sublime i seg selv, var de ikke på linje når det gjaldt hvordan det sublime oppstår i mennesket. Der Burke mente at det sublime var ureflektert,

kroppslig og sanselig, skapt av faktisk fryktinngytende og truende fenomen, forklarte Kant det sublime som et indre fenomen hos det enkelte individ.

Kant omtaler det sublime som en *negativ lyst* (Kant, 1995, s.118), noe som minner den samme ambivalens mellom magnetisme og uro som vi finner hos Burke. Mens *det skjønne* blir vurdert i forhold til gjenstandens begrensede form (kvalitet), er det den formløse ubegrensetheten i naturen, dens uendelige storhet og voldsomhet som fremmer følelsen i oss av aktelse, og som Kant kaller det sublime (kvantitet). Og mens dommer over det skjønne forutsetter at en er i en tilstand av kontemplativt velbehag, forutsetter det sublime en frykt som gir en følelse av "negativ lyst". I likhet med Burke peker Kant særlig på møtet med naturfenomener som «tordenskyer som tårner seg opp på himmelen og trekker med seg lyn og brak, vulkaner i hele sin destruktive voldsomhet, orkaner som etterlater seg ødeleggelse, det grenseløse oseanet hensatt i opprør» (Ibid, s.136), at følelsen av det sublime kan oppstå. Det som gjør oss i stand til å forholde oss til slike fenomener uten å få panikk, men derimot tolke opplevelsen som sublim, er at vi selv befinner oss i sikkerhet, og det er vår «reflekterende dømmekraft», vår fornuft, som gir oss følelsen av at vi er i sikkerhet. Det er i spennet mellom denne frykten og vår reflekterende dømmekraft at det sublime etablerer seg. Når vi er stilt overfor naturens ubegrensede storhet, dens kvantitet, strekker vi våre «sjelsevner» utover det trivielle for å få beredskap for å møte slike urovekkende opplevelser. Den sublim opplevelsen dreier seg altså ikke om det fryktinngytende naturobjektet vi er stilt overfor (som hos Burke), men om «innbilningskraftens» utvidelse av seg selv i møtet med disse overveldende naturfenomenene. Kant skriver:

Det er ikke sansenes gjenstander som er absolutt store, men dømmekraftens bruk av visse gjenstander for å vekke denne følelsen, og i sammenlikning med dette er alt annet lite. Følgelig er det åndsstemningen som frembringes gjennom en viss forestilling som den reflekterende dømmekraften beskjeftiger seg med, og ikke objektet, som må kalles sublim. (Ibid, s.124).

Det er altså ikke det urovekkende og ukontrollerbare vi sanser der ute som er absolutt stort og oversanselig, men dømmekraftens mobilisering i møte med den voldsomme sanseopplevelsen som får karakter av å være over-sanselig. Denne «åndsstemningen» kaller Kant sublim. Den kan både være, eller ikke være, vakker, men den er først sublim i møtet med det urovekkende utenfor vår kontroll, slik møtet med det kaotiske kan arte seg.

Forestillingen om det sublime i moderne tid

Innenfor modernistisk kunst har forestillingen om det sublime spilt en stor rolle. Særlig den kunstneriske avantgarden har brukt begrepet for å skille kunst som kun fungerer som pynt og dekor fra kunst som har et overskridende erkjennelsesmoment og vil mer enn å kun være til behag. Her har forestillingen om det sublime kunnet gi rom for en kunstopplevelse som, når den byr på en sjokkerende eller rystende opplevelse, rykker tilskueren (eller lytteren) ut av hverdagsmodus til fordel for en særlig følsomhet for det fremmedartede som kunstverket representerer. Grant Kester skriver:

Art's role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, *L'Amour fou*, and so on. In each case the result is a kind of somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self (Kester, 2013, s.12).

Også her, når vi er inne i kunsten i vår egen tid, ser vi at Kester slutter seg til det sublimes tvetydighet når han bruker begrepet «somatic epiphany» (kroppslig åpenbaring), altså noe ubestemmelig mellom det som er kroppslig og jordisk og samtidig diffust, poetisk: en sannhet som ikke kan fanges i en logisk diskurs. Det er innenfor denne delen av estetikken jeg ringer inn et område for undersøkelsens datainnsamling.

Kunstpraksiser

For både Longinos, Burke, Kant og Kester er det sublime i kunsten en grenseoverskridende kraft som ikke er en representasjon av noe annet og essensielt, men en uforutsigbar dynamikk mellom et betraktende subjekt og et kunstobjekt – en overveldende energi i spill der og da med potensial til å nå utenfor det som tradisjonelt har blitt sett på som kunstens forpliktelse i forhold til det skjønne. Dette er sentralt i min undersøkelse av kaos i kunstneriske praksiser fordi undersøkelsen ikke tar mål av seg til verksinternt å undersøke kaos i kunsten, men kaos som kroppslig kunstnerisk praksis og erfaring. Det er med andre ord ikke relevant å analysere Jackson Pollocks malerier (representasjoner av kaos), men å undersøke kunstneriske prosjekter der utøving av kaos er selve kunstverket. Det sublime og kaospraksiser peker verken mot det kunstens *det inderlige* eller vårt begrepsapparat, men den uforutsigbare og

urovekkende (ikke-representative og sublime) situasjonen i utfoldelse der og da. Dette tilsynelatende dikotomiske forholdet mellom det skjønne og rystende, eller det representerte og ikke-representerte, er noe jeg vil komme tilbake til senere i Friedrich Nietzsches forståelse av det dionysiske og apollinske. Først og fremst ønsker jeg å undersøke hvilke kunstneriske praksiser som gjennom kunsthistorien som kan sies å ha lagt rammene jeg beskriver over som fundament for sin kunstneriske aktivitet. Mine utvalgskriterier for relevante kunstpraksiser i en slik oversikt knytter seg altså til i hvilken grad disse praksisene tilbyr data om ikke-representasjon som kan gi tilgang til større forståelse for det feltet jeg ønsker å belyse og undersøke. Jeg begynner i før-hellenistisk tid, for å fortsette gjennom middelalderen og renessansens folkekultur og til slutt drøfte forskjellige avantgardebevegelser og ulike musikkjangre i det 20. århundre.

Orgia

Begrepet Orgia er først funnet i sammenheng med milesiske inskripsjoner fra det 5. århundre f. Kr, som omtaler et brorskap av dansere i det før-hellenistiske Hellas. Orgia ble opprinnelig brukt om både storslåtte og lavmælte seremonier tilknyttet tilbedelsen av greske guddommer. Det var først da orgiene ble tilegnet kulten til Dionysos at festene fikk preg av hva vi nyere tid forbinder med orgier. De dionysiske orgiene makte fram religiøse opplevelser der deltakerne gjennom ekstatiske fester med rus, dans, teater, sex og musikk kunne frambringe en tilstand knyttet til sine forestillinger om Dionysos, guden for vin og fruktbarhet. Deltakerne i orgien anså seg som forvandlet til en *bacchos* eller *bacchē* (en inspirert eller frenetisk person). Gjennom denne forvandlingen forlot deltakerne sine vante subjektposisjoner og ble, så lenge orgien varte, del av et ritualistisk fellesskap utenfor samfunnets ellers normative påvirkningskraft. Orgien siktet mot en ekstatisk oppløsning av den menneskelige tilstands begrensninger, opphøyde til en guddommelig sfære. I artikkelen *Orgy in the Ancient Mediterranean World* beskriver den italienske filologen Chiara Ombretta Tomassi orgiene som et «kollektivt hysteri», «besatt av fremmede persona»:

Some scholars have borrowed from the medical language the term *collective hysteria* to designate such a phenomenon: [...] it was a compulsive and obsessive dance, characterized by a particular carriage of the head and tossing back of the hair, in which participants experienced a sense of being possessed by an alien personality (Tomassi, 2021)

En av de orgiastiske seremoniene, den dionysiske vinterdansen, kulminerte i at tilbederne rev i stykker dyrekadavre (sparagmos) og spiste rå kjøtt (ōmophagia) i en blanding av ekstrem frastøtelse og oppspilthet. Ritualet ble sett på som både guddommelig og forferdelig, fullbyrdelse og urenslighet, sakrament og jordslighet; den samme voldsomme konflikten av affekter som lå til grunn for de dionysiske kultene, og som vi senere skal se, i Nietzsches forståelse av «det dionysiske». Kadaverritualets intensjon har i etterkant blitt tolket som et bilde på hvordan Dionysos som spedbarn ble revet i biter og fortært (Dionysus, 2020). Tomassi foreslår imidlertid å tolke slike praksiser som en til da ukjent og opphissende form for vitalitet:

Modern explanations, however, link this custom to psychological causes, because it seems likely that the warm and bleeding victim was felt to embody the vital powers of the god, which by this act were transferred to the worshippers [...]. The resulting effect was to liberate the instinctive life in human beings from the bondage imposed on them by reason and social custom: the worshippers became conscious of a strange, new vitality (Tomassi, 2021)

De greske dionysiske festene etablerte seg som etiske og estetiske frisoner der aktivitet som ellers ville vært tatt for stygt, umoralsk eller ufornuftig ble godtatt – ikke bare av festens andre deltakere, men også av loven. Det var også tilfelle da tilsvarende festivaler etablerte seg i blant annet Mesopotamia, ved svartehavskysten i det gamle Pontusriket og i Romerriket. I Pontusriket ble det satt opp teater der slaver spilte konger, i Mesopotamia inkluderte det teatraliske ritualet et sexløyve og en symbolsk avsettelse av kongen; også i Romerriket var det satiriske skuespill som harselerte med maktstrukturer. Essensen av slike festivaler skriver Tomassi var «an interruption of normal political and business activities (not to mention the allowance of gambling and dice-playing, otherwise prohibited in everyday life), but the most important reversal was the exchange of roles between masters and slaves» (ibid). Slike kaotiske og uoversiktlige frisoner for dans, rus, musikk, satirisk teater, «promiscuous mating of free men and women, as well as occasional murders» (ibid) ble rundt sin høyde i 186 f. Kr forbudt i Romerriket (Iddeng, 2019). Det romerske senatets forbud av bakkanalene var en konsekvens av den orgiastiske praksisens ukontrollerbare arena for potensiell (og kanskje også reell) motmakt. Den romerske historikeren Livy skriver at 7000 borgere, omtrent 1% av datidens befolkning av Roma, fra både høye og lave klasser mistenkt for å delta i kulter av Bacchus (den romerske ekvivalent til Dionysos), ble arrestert. Flesteparten av dem ble henrettet (Castleman, 2018). Tomassi peker på at også i Hellas ble de dionysiske festivalene

ført under statlig kontroll og over århundrene stadig mer temmet fra sitt uhemmede utgangspunkt. På sin høyde representerte likevel orgiene arenaer av grenseoverskridelser mellom det menneskelige og guddommelige, ekstase og frastøtelse, moral og umoral, slaver og konger akkompagnert av musikk, dans og teater, et etisk og estetisk grenseland mellom skrekk og fryd, fare og fellesskap.

Arven fra de greske orgiene

Mikhail Bakhtin peker i *Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen* på at tradisjonene fra de greske orgiene (400 F.Kr.) og de romerske *bacchanalene* (200 f. Kr.) blir videreført i det kristne Europa gjennom middelalderen. Han beskriver blant annet hvordan det ble avholdt «Dårenes fester» (*festa stultorum*), der deltagere kledde seg ut, blottet sine legemer og danset uanstendige danser, fråtset og drakk. Som et høydepunkt underveis i feiringen ble det kronet «narrepaver», der den utvalgte utførte groteske profaneringer av kirkelige ritualer og symbolikk. Også «Eselfester», til minne om Maria og Jesusbarnets flukt til Egypt, fant sted under høytider. I sentrum sto imidlertid verken Maria eller Jesus, men eselet og dens «hi-ha!». Hver del av messen ble avsluttet av forkynneren med et slikt «hi-ha», og i stedet for menighetens «amen» het det «hi-ha!». Disse høytidsfeiringene bar i starten av middelalderen kirkens velsignelse og lovens aksept, men etter stadig flere innskrenkninger var festene mot slutten av middelalderen fullstendig illegale. Likevel fortsatte de å eksistere på gatene og vertshusene som fristeder der både kirken og loven vendte et blindt øye til slike praksiser. Det fantes en felles enighet, skriver Bakhtin, om at disse festlighetene var nødvendige som et utløp for vår *annen natur*, en medfødt disposisjon til latter, lek, sang, ansvarsløshet, erotikk og groteskheter som burde få kunne leves fritt ut – i det minste en gang i året. Bakhtin beskriver denne apologien for menneskets *annen natur* slik:

Vintønner sprenges hvis man ikke fra tid til annen åpner dem og slipper luft inn. Alle vi mennesker er dårlig sammenspikrede tønner som sprenges av visdommens vin, dersom vinen holdes i andaktens og gudsfryktens idelige gjæring. Vinen må ha luft for å ikke bli ødelagt. Derfor tillater vi også oss selv bestemte dager viet til narreriet, for at vi deretter med desto sterke nidkjærlighet kan vende tilbake til å tjene herren.

(Bakhtin, 2003, s.48)

Etter festlighetene var over vendte deltagerne tilbake til sine vante roller i hverdagslivet. Høytidsfestene ambivalente preg av gudfryktighet/blasfemi, hellig/profan, alvor/latter og fasting/fråtsing kom i spill med det satiriske og improvisasjonsbasert teateret, profaneringen av religiøse salmer (ibid, s.53) og dyrkingen av de affektive intensitetene som hverdagens alvor, orden, hierarki og gudfryktighet holdt kuet.

«History doesn't repeat itself, it rhymes» skriver fotografen og forfatteren Gavin Watson, som i boka *Raving '89* dokumenterte ravekulturens oppblomstring i England ved utgangen av 1980-årene. Der Watson sikter til hvordan den første bølgen av illegal ravekultur i England bærer likheter til dagens raves, kan en se ravens karakteristikk som strekker seg lengre tilbake i tid. Musikkjournalisten Simon Reynolds beskriver i *Generation Ecstasy* (1999) eksempelvis det «kultiske vanvidd» som fortsetter å prege ravekulturen:

It really did seem like a strange religious cult, a frenzy, that had taken over the younger generation – everything about it felt new and deranging, from the acid house and techno music to the clothes to the crazed dancing (Reynolds i intervju av Picheta, 2020)

Da engelske ungdommer fra slutten av 1980-årene tok seg inn i nedlagte industribygg i byer og forsteder eller satt opp lydanlegg på jorder for å danse, høre på musikk og feste (ofte med ulovlige rusmidler), var den konservative regjeringen under John Major raske til å forby slike samlinger og den «anti-sosiale» oppførsel som fulgte med. Fra starten av 1990-årene ble det innført en rekke lovendringer for å slå ned på *raves*, blant andre «The criminal Justice and Public Order Act of 1994» som lot politiet stenge ned fester og bøtelegge deltakere der musikk «characterized by the emission of a succession of repetitive beats» ble spilt – en tynt tilsløret forbud mot den elektroniske musikken tilknyttet *raves*. (Criminal Justice and Public Order Act 1994, 2021).

Ifølge Watson ble *ravene* aldri helt det samme etter myndighetenes *crackdown*: «It came and went so fast, it really felt fortunate to be a part of this revolution. For a small window there, there was utter freedom». Likevel har *ravere* fortsatt i en katt-og-mus-lek med politiet fram til i dag. I CNN-artikkelen «Illegal raves are booming in lockdown Britain. Can authorities stop a third Summer of Love?» (2020) skriver Rob Picheta at *raves* på nytt har blomstret opp under korona. «What is new here is the nature of the pent-up energy that is being released» sier Reynolds, og fortsetter: «it must have something to do with the [corona] lockdown[...]

To be young at this point in time, it must feel like a pause button has been pressed down hard on your life, so the counter-reaction is this explosion of recklessness» (ibid). På et *rave* i Manchester i juni 2020, var det tusenvis av deltakere og det ble rapportert om tre knivstikkinger, en voldtekt og et dødsfall i sammenheng med en overdose. I en mindre skala har det også i Norge blitt arrangert illegale raves på tross av koronarestriksjonene. Mest kjent er «grotteravet» i Oslo, som i august 2020 førte til sykehusinnleggelse for 20 deltakere på grunn av kullosforgiftning fra aggregatene som ble brukt for å drive musikkanlegget. I etterkant uttalte en av de anonyme arrangørene i et intervju med VG: «Vi tar sjansen på flere fester fremover. Vi trenger en arena hvor vi kan ruse oss på det vi selv ønsker, sammen med folk vi stoler på og som bidrar til den fantastiske stemningen uten at det får konsekvenser» (Anonym sitert i Stoksvik, 2020).

Linjen som strekker seg fra antikkens dionysiske orgier, over middelalderens betraktninger om et nødvendig utløp for ens *annen natur*, til samtidens *raves* er interessant for denne undersøkelsen på grunn av den rollen kunst, og spesielt musikk, har spilt i disse kaotiske praksisene. Det er vanskelig å forestille seg noen av de illegale, destabiliserende, grenseoverskridende og kaotiske festlighetene uten musikkens og kunstens affektive, livsbejaende, kroppslige og berusende energier og intensiteter. Siden antikken har kunsten gått hånd i hånd, så å si, med ritualene som har oppstått i møte med livets kaotiske totalitet av ødeleggelse og skapelse. Der ritualene uten kunsten/musikk kunne båret preg av en mørk eller eskapistisk karakter, vil kunsten kunne tilføre ritualene en vitalitet, en form for optimisme eller *amor fati*, som transformerer eskapisme til livsbejaelse. Når jeg videre i dette kapittelet skal samle inn data ved å undersøke forskjellige kunstpraksiser i det 20. århundre ligger det til grunn en fornemmelse, kanskje en forforståelse, av at en lignende grenseoverskridende dynamikk finner sted der et gjørende kaos er i utfoldelse.

Italiensk futurisme

I 1909 skrev den italienske poeten og kunstteoretikeren Filippo Tommaso Marinetti det futuristiske manifest; en hyllest til det moderne, både kulturelt og teknologisk. Manifestet beskrev den industrielle byen, flyet, og bilen som menneskets teknologiske triumf over naturen, og de patriotiske italienske futuristene ville gjenreise Italias storhet til et fremtidens land – «ned med alle regler og tradisjoner, til helvete med museene og byråkatiene», skrev Marinetti (1909).

Marinettis militarisme var imidlertid mer enn et ideologisk standpunkt, det var en manifestasjon av et kroppslig gjørende. I manifestet står det "we will glorify war – the world's only hygiene – militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers" (ibid), og da første verdenskrig brøt ut vervet mange av futuristene seg for å kjempe langs Italias frontlinjer. I dagbøkene og brevene fra fronten skrev futuristene, inspirert av Marinettis diktform "parole in libertà" (ord i frihet). Parole in Libertà er en type diktform uten syntaks eller grammatisk struktur med mye bruk av lydord, matematiske symboler og typografi ment for å leses/framføres som et lydlig fenomen der tekstens logiske oppbygning var underordnet den direkte sanselige opplevelsen. Diktformen ble en måte å beskrive, og notere, lydene og støyen av det nye Europa, også støyen i kjølvannet av industrialiseringen av europeisk krig. Lyden og bevegelsene av stridsvogner, fly, ubåter, giftgass, alle nye og voldsomme teknologiske våpen kunne gi opphav til en kakofoni av "destructive gestures" – lyder, hastigheter, intensiteter som var nye for verden. I skyttergravene lå futuristene og noterte med tanke på fremtidige serataer.

Futuristene er ikke den eneste kunstgruppering i det 20. århundre med kunstnere som har forsøkt å gjenskape krigens uro, støy og redsler. Men der andre verk kun er nettopp en gjenskapning eller representasjon av krig og fare, tok futuristene dem med seg til sine serataer. Slike serataer (Italiensk: *fest på kvelden*) presenterte korte innslag med opplesning av kunstmanifest, resitasjoner av politiske slagord, nykomponert musikk, poesi (parole in libertà) og visninger av billedkunst. Den første i en lang rekke serataer ble holdt i 1910, og i løpet av kort tid etablerte de seg som områder for kaos og vold. Claire Bishop (2012, s.45) skriver at deltakerne på serataene "became directly antagonistic, with performers and audiences making direct attacks on one another, frequently culminating in riots".

Billedkunstneren og journalisten Albert Gleizes skrev også:

People struggle at the door to get in, they discuss and argue in front of the pictures; they are either for or against, they take sides, they say what they think at the tops of their voices, they interrupt one another, protest, lose their tempers, provoke contradictions; unbridled abuse comes up against equally intemperate expressions of admiration; it is a tumult of cries, shouts, bursts of laughter, protests. (Gleizes sitert i Bishop, 2012, s.46)

Bishop peker på at dette ikke bare var et arbeiderklassefenomen, men også over- og middelklassen deltok ved å komme til serataen med råtne egg og tomater, kubjeller, fløyter og bannere. Målet var å med kunstens virkemidler produsere mulighet for deltagelse i uro, fare og kaos situert «into the complexity of the unpredictable public sphere» (Pasternak 2012, s. 9). Bishop omtaler det som "total destruction, in which expressions of hostility were available to all classes as a brutal form of entertainment" (Bishop, 2012, s.46)

Både før og etter første verdenskrig arrangerte Marinetti slike samlinger. Marinetti introduserte serataene som et motstykke til det han så på som den utdaterte og borgerlige kulturen – "Articles, poems and polemics were no longer adequate. It was necessary to change methods completely, to go out into the street, to launch assaults from the theatres and to introduce the fisticuff into the artistic battle" (Ibid, s.44). Vurderingen av serataen handlet mindre om verksinterne problematikker enn hvilken effekt verkene produsert i møte med de som samlet seg rundt hendelsene. Med det var publikum tatt ut av sin tradisjonelle og passive rolle som observatører og, i høyeste grad, tredd inn i rollen som aktører i serataen – det futuristene så på som det virkelige kunstverket. Futuristene kunne selge ti billetter til samme sete, gi gratisbilletter til folk de visste var irritable eller "ubalanserte", legge lim eller kløpulver i setene – alt for å øse opp den voldsomme stemningen (Bishop og Groyse, 2009). Ved Teatro Verdi i Firenze i 1913 ble Marinetti gitt en pistol av en publikummer, og bedt om å begå selvmord på scenen. Futuristene oppsøkte og skapte kaotiske og potensielt farlige situasjoner. Det var ikke snakk om at de presenterte kunstverk som formidlet eller representerte kaos og fare, serataene var ikke-representert kaos som utfoldet seg der og da.

Antonin Artaud og Grusomhetens teater

I 1938 kom Antonin Artauds essaysamling *Le Théâtre et son Double* (Det dobbelte teater). I flere av essayene drøftet Artaud tanken om et nytt type teater; et «Theater of Cruelty». Dette teateret ville Artaud skulle fungere som et fellesskap der skuespillerne sammen med publikum utførte en magisk eksorsisme; en slags demonutdrivelse. Gester, lyder (høyt!), uvanlig scenografi og belysning skulle «form a language, superior to words, that can be used to subvert thought and logic and to shock the spectator into seeing the baseness of his world» (Antonin Artaud, 2018). Artauds *Theater of Cruelty* skulle skape «grusomhet» ikke først og fremst som fysisk smerte, men som en voldsom, sjelelig og sanselig opplevd smerte som skulle ryste deltakerne ut av en falsk realitet dominert av det Artaud så på som meningens

tyranni. Artaud var, som Hans U. Gumbrecht uttrykker det, «accusing Western culture of having lost touch with the human body» (Gumbrecht 2004, s.46). Språket som meningsbærende virkemiddel ble oppfattet som en blindvei for den uformidlede sanseopplevelsen som teateret kunne tilby. Det sprengte det tradisjonelle teaterets formidlingsstrategier. Teaterprodusent Tiril Bryen skriver:

Grusomhetens teater er hardt psykisk arbeid for skuespillerne fordi de arbeider med kroppen. Arbeidet med kroppen gjør at skuespillerne må åpne seg mer, de blir mer sårbare. De blottstilles. De er ikke bare snakkehoder. Jeg ønsker at skuespillernes uttrykk skal treffe publikum fysisk. Kroppen på scenen skal kommunisere med publikums kropp. Teateret skal ikke kun være intellektuelt. I vanlig teater rettes alt inn på ordet som uttrykksmiddel. Kroppen kan i seg selv illustrerer en fortelling, den kan fortelle sin egen historie, om lengsel og savn. (Tiril Bryen, 1995)

I *Det dobbelte teater* beskriver Artaud denne tanken om det felles og kroppslige opplevde: de sinnstilstander den forsøker å skape og de mystiske løsninger den tilbyr, settes i bevegelse, virvles opp og realiseres uten nølen, uten omveier. «Det minner om en djevelbesvergelse som har som mål å få våre demoner til å STIMLE SAMMEN» (Artaud 2000, s.56). Jon Refsdal Moe oppsummerer Artauds bidrag til kunstfeltet som en vilje til å slå gjennom det klassiske teaterets representative virkelighet, at det er mulig å iscenesette en radikalt annerledes tilstand «og det er i teatret, der virkeligheten fordobles og settes ut av spill, at Artaud søker å virkeliggjøre denne tilstanden». (Refsdal Moe, 2007)

I *det dobbelte teater* beskriver Artaud også hvordan han ønsker seg scenerommet som et klart motstykke til det tradisjonelle teaterets skille mellom scene og publikum:

Vi avskaffer scenen og salen og erstatter dem med et helhetlig rom, uten skillevegger eller barrierer av noen art, og som i seg selv utgjør teateret hvor handlingen finner sted. Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne (Artaud 2000, s. 86).

Artaud ville «shock the spectator» og ha publikummet i midten av rommet, omgitt av det han omtalte som den sceniske «virvelvinden», alltid i forandring, aldri stillestående nok til at

publikummeren finner fotfeste og blir en passiv tilskuer til skuespillernes alternative språk og skrik og farevarslende ritualistiske kroppslighet.

Fluxus

Fluxus var en gruppe kunstnere som fra begynnelsen av 1960-årene øvet stor innflytelse på kunstdiskursen i Europa og USA, det til tross for at det er vanskelig å definere noen felles stil eller mål i arbeidene deres. Det som bandt Fluxus sammen var sannsynligvis viljen til å eksperimentere for å utvikle en anti-kunst og en anti-autoritær formidling av denne kunsten som var anti-galleri og -museum, med andre ord; det som løst forente fluxusfelleskapet var felles fiender! Som futurismen og dadaismen utviklet Fluxus strategier for å ikke bare gjøre kunst tilgjengelig for alle (*outreach*), men gjøre «alle» til kunstnere, en oppfordring til å ikke overgi egen skaperkraft til arenaer der en kun hadde legitim adgang ved kjøp av billett. Som den tyske billedkunstneren, pedagogen og aktivisten Joseph Beuys uttrykte det: *Everyone is an artist!*

Den amerikanske musikeren og komponisten John Cage var en sentral aktør i Fluxus. Kanskje kunne en si at han var gruppens fødselshjelp da han allerede fra 1957 til 1959 ledet en serie med komposisjonsklasser ved New School for Social Research i New York. Det var langt i fra snakk om komposisjon i ordets vanlige betydning, svært mange av deltakerne – som senere skulle bli betydningsfulle aktører i Fluxus – var ikke musikere og tenkte aldri på å bli det (Cage omga seg i det hele tatt lite med musikere). «Komposisjonsklassene» var mer som laboratorier for å utvikle den type kreativitet som Fluxus skulle komme til å representere.

Mange har assosiert Fluxus med kaos, uorden, antiautoritet og opprør. Ved første øyekast kan kanskje spesielt den fluxusaffilierte wiener-aksjonismen virke som en praksis jeg i innledningen etterspør. Da wiener-aksjonisten Herrmann Nitsch på invitasjon av den fluxustilknyttede Gustav Metzger fremførte sitt *Orgiastic Mystery Theater* under *Destruction of Art Synopsium* i 1966, endte det med anmeldelse for «indecent exhibition contrary to common law» (Stiles, 1987, s.26)». Cage skulle også få et slikt stempel da han begynte å eksperimentere med tilfeldighetsmusikk, sin egen form for aleatorikk. For mange som ikke kjente Cage godt representerte en komposisjonsstil som overlot kunstneriske valg til tilfeldigheter nettopp kaos. Dick Higgins rekke verk som han omtalte som «danger music» ble oppfattet på samme vis. Men Cage, og store deler av Fluxus, og de gruppene tilknyttet Fluxus

som wiener-aksjonistene, representerte bare kaos i den grad det oppstår i forlengelsen av provokasjon, altså ingen empirisk kunstnerisk undersøkelse av kaosbegrepet som kroppslig erfaring. Tvert om, Cage sin aleatorikk bygget på ideen om et harmonisk og ordnet kosmos, en tanke fra Zen-buddhismen. Ved hjelp av den kinesiske spådomsteksten *I Ching* utviklet Cage kompositoriske grep som skulle gjøre det mulig å utvikle musikk som var i harmoni eller overenstemmelse med den til enhver tid kosmiske «ånd» (Göran, 2009). Wiener-aksjonistenes sjokk-kunst skapte normativ furore, men selve praksisen kan ikke sies å høre hjemme i det kaosbegrepet jeg i denne undersøkelsen løfter fram.

Å lete etter erfaringer med kaos i kunst i Fluxus er altså ikke så opplagt som en kanskje skulle tro. Ideen om kaos finnes, men kun som idé, avvikende moralitet eller gjennom representasjon, og i mindre grad som kroppslig erfaring.

Danger Music

Danger Music er et sjangerbegrep for et bredt felt av musikkperformanser der fare og kaos oppstår for publikum og/eller utøver.

Et eksempel på en slik *performance* kan en se [her](#). Den japanske noisemusikeren Yamataka Eye (født Tetsurō Yamatsuka) står på scenen omgitt av tønner, frontfangere av biler og rør. Eye kaster tønnene ut på publikum over den intense støymusikken. Mens han balanserer og



hopper fra tønne til tønne faller han ned, og finner en symbal festet til en kjetting og han begynner å slynge rundt seg. Etterhvert ser en Eye også kaste seg selv over tønnene og slå med bare never på dem. Han utsetter seg selv og publikum for fare og frykt. Det hele ser høyst spontant ut, og slik

improviserer han seg gjennom den halvtimes lange konserten/performansen.



I et intervju jeg har fått oversatt fra Japansk av Johanne Øra Danielsen, svarer Eye på spørsmålet om hva Hanatarash er: «Hvis jeg skal si det med ord, er det vel «noise», da. Selv om jeg ikke synes det er noise i det hele tatt. Det

er en slags transe. Altså, jeg lager lyd og jeg går inn i en transe utover». Videre forteller Eye at disse «transene» er noe han får under konsertene, og nevner at den samme transen oppstod da han nesten kuttet av seg foten sin med en motorsag i 1983. Han fortsatte konserten, men måtte sy tjue sting.



Videre forteller han om en annen konsert i 1984: «Jeg gikk i en transe da jeg kjørte bulldozer også. Kanskje det kom av spenningen? Den kan rotere 360 grader, så jeg kjørte frem og tilbake på klubben og raserte alt mens jeg var i transe.» I et annet intervju fra 2006 i *Japantimes* forteller Eye mer om bulldozerkonserten:

I drove a bulldozer into the side of a live house, one of those bulldozers that rotate 360 degrees. So I approached [the live house] when I was spinning it around and broke the side of the wall, making a huge hole. There was a lot of dust and because it was so dangerous everyone disappeared. I had prepared Molotov cocktails and I was thinking of throwing them [into the live house] and had them lined up. [But] when I went to pick them up I was stopped from behind. (Okazaki, 2006)

Det Eye beskriver som en transetilstand er spesielt interessant fordi en fornemmer en tilstedeværelse utenfor både fornuften og det inderliges rekkevidde. Beskrivelsene av Eyes transer under konserter utydeliggjør grensen mellom å bevisst og motivert skape kaos, og å selv være i en flyt av kaotisk aktivitet uten noen form for overblikk av situasjonen.

Hanatarashs konserter var arenaer for kaos og fare der det var uklart hvor det startet, sluttet eller i hvem, hva eller hvor det oppsto.

Jazz

I dag er neppe jazz noen opplagt «tilgang til erfaring med kaos i kunst», i hvert fall ikke den blanding av musikalsk og kroppslig gjørende som denne undersøkelsen kretser rundt. En jazzkonsert folder seg gjerne ut som et regulert forløp der forventningene til så vel musikerens som publikums roller er bestemt på linje med hvordan Christopher Small beskriver rolleforventningene på klassisk konsert (Small, 2010). I artikkelen «Becoming Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation» løfter Jeremy Gilbert fram musikkinterne praksiser som ikke vil kunne kalles kaotiske, men som bryter med forestillinger om forutsigbarhet og hierarkier, nemlig jazzens improvisasjon. Gilbert holder jazzens improvisasjon fram som et motstykke til den hierarkiske verkskulturen i den klassiske kunstmusikken og dens lojalitet til idealet om verketroskap; *Werktreue*. Gilbert gir uttrykk for at improvisasjonspraksiser skaper en delt fornemmelse hos utøver, komponist og publikum som skiller seg fra de vi finner i europeisk konsertmusikk. Han fortsetter:

Central to the methods of music-making which Romanticism inaugurated in the role of the conductor as representative of the composer – Pope as representative of God – by contrast to which improvisation involves the ceaseless subversion of any such singular authority by a process as once mysterious and thoroughly material: mystical yet irreducible social. Collective improvisation always involves a non-

signifying communication of energies, a complex dissemination of forces between the performers in an ensemble. (Gilbert, 2004, s.124)

Gilbert etablerer et narrativ der jazzimprovisasjon fremtrer som en uoversiktlig vev av spontan kreativitet spunnet i samtid av et egalitært fellesskap av musikere.

Tilsvarende musikkinterne tilnærminger til kaos, slike musikalske «fri-jazz»-praksiser som for eksempel Ornette Coleman, Albert Ayler, Giuseppe Logan eller Cecil Taylor representerer, kunne holdes fram på samme vis. Når slike praksiser ikke tillegges vekt her er det fordi de ikke har vært fulgt av den type kroppslige overskridelser som kjennetegner de øvrige kunstpraksiser som denne undersøkelsen kretser rundt. Coleman og de andre tilhørte en etterkrigsgenerasjon der *bebop*, mindre band og små scener for et lyttende publikum, fortrenger mellomkrigstidens jazz som en ledsagende handling til dans og overskridelser. Den jazzpraksis som er aktuell i forhold til «tilgang til erfaring med kaos i kunst» skriver seg fra sjangerens første år på begynnelsen av 1900-tallet, der musikken kan ansees som sekundær i forhold til det *gjørende* og primære, nemlig dansen. Afro-amerikanske musikere i det segregerte USA etablerer seg på danseklubber i storbyenes *Red Light Districts* mellom barer og bordeller, områder der de sosiale kodene var annerledes enn i det hvite *suburbia*, og der den sosiale kontrollen var svakere. Under forbudstiden (1920-1933) ble denne sosiale kontrollen ytterligere svekket da gangstere overtok driften av klubbene. Tidsskriftet «Cultural Shock – WGBH Educational Foundation» beskriver hvordan disse tettpakkede, svette og ofte ulovlig drevne klubbene ble arenaer for ulike grenseoverskridende erfaringer:

These speakeasies allow whites and blacks to mingle socially for the first time; they also draw young audiences from all social classes, attracted to both the music and the increasingly suggestive jazz dances. Both the mixing of the races and the widespread belief that jazz incites sexual activity causes critics of jazz to step up their efforts. "Jazz was originally the accompaniment of the voodoo dance, stimulating half-crazed barbarians to the vilest of deeds," proclaims Ann Shaw Faulkner, president of the General Federation of Women's Clubs, a powerful alliance of women's social and reform groups that launches a crusade against jazz in 1921. (Carter, 2000)

På slutten av 1920-tallet hadde en rekke delstater innført forbud mot jazzmusikk på dansetilstelninger. En slik praksis, en blanding av musikalske og sosiale overskridelser i uoversiktlige og uregulerte klubber, finner plass i en historisk oversikt over tilgang til erfaring

med kaos i kunst. De uoversiktlige og uforutsigbare aktivitetene som fant sted på jazzklubbene var med på å destabilisere den tids holdninger rundt segregering og seksualmoral gjennom en form for spenning, spontanitet og kaos som strakk seg utover, men kanskje også ut av, musikkpraksisene klubbene var bygget rundt.

Punk/metal

Jeg velger å føre punk og metal under samme overskrift ikke på grunn av eventuelle musikalske fellestrekk, men på grunn av deres til tider sammenfallende kaospraksiser. Når det er sagt er både metal og punk sjangre med utallige avgreininger, og jeg forholder meg i avsnittene under hovedsaklig til den norske black metal bevegelsen på 1990-årene og den britiske punkbevegelsen i London i løpet av de sene 1970-årene og de gryende 1980-årene.

Både punkerne og black metal-miljøet brukte provokative symboler for å uttrykke et slags selvpåført eksil fra samtidens *status quo*. Hos punkerne ble det båret hakekors og annet memorabilia fra historiens uglesette tapere, der symbolbruken rundt black metal kretset rundt satanisme og det okkulte – identitetsmarkører for andre måter å være og tenke på i møte verden på. I black metal-miljøet rundt platesjappa Helvete forble ikke symbolbruken et passivt anti-etablisement *statement*, men en fane for et faktisk angrep på det som ble oppfattet som en underkastende og vitalitetssvekkende kristenmoralistisk tradisjon i Norge. Urovekkende og destabiliserende handlinger som kirkebranner, mord og selvmord ble utført av musikere. På punkens side ble det etablert anarkistiske former for aksjoner og aktivisme i et forsøk på å destabilisere det borgerlige samfunnet og væremåten i Thatchers England, som «Stop the City»-aksjonen i 1983 der punks stengte av finanskvartallene i London for å «protest and carnival against war, oppression and exploitation» (Foley, 2012). Det fantes ingen ledere, ingen utpekte planleggere bak aksjonen, og heller ingen spesiell plan bortsett fra å spre kaos og *disruption* der «the arms race starts, oppression is financed and exploitation organized».

En annen sentral form for kaospraksis i både metal og punk er nærere knyttet til konserter. *Moshing* er en form for improvisert fullkontaktdans der publikum (og artister) hopper og løper i hverandre – et uforutsigbart mylder av «both pleasure and pain» (Riches, 2011, s.315). Musikkviteren Erik Hannerz beskriver fenomenet i boka *Performing Punk* (2015): «To mosh [...] was articulated as the legitimate way of experiencing the music». Moshingen er altså ikke

bare en dans *til* musikken, men dens høyintense og kaotiske kroppslighet er en praksis, både for artist og publikum, for å delta i og skape den musikalske opplevelsen.

I artikkelen «Mosh Pit or Death Pit» (sic!) beskriver Emily Friedman en hendelse som fant sted på Bamboozle Festival i New Jersey der 50 personer ble skadd etter en moshpit kom «ut av kontroll». «There is no way to crowd surf [bli bært/skjøvet over publikum] or stage dive [hoppe fra scenen ut på publikums armer] safely consistently», sa sikkerhetsansvarlig ved festivalen. James Chippendale, sjef i et konsertforsikringsselskap, sier videre at «hovedproblemet» med moshpiten er dens uforutsigbare natur, den kan oppstå når og hvor som helst. Den kontrolleres verken av artisten eller enkeltpersoner i publikum – den gror ut av en felles opplevd stemning av flere konsertgjengere. (Abcnews, 2008)

Chippendales bekymringer for moshpiten peker på den paradoksale situasjonen at det som på den ene siden er det mest urovekkende og farlige med konserten, samtidig for deltakerne er noe av det mest sentrale og karakteristiske; kaoset, samskapningen og deltagelsen. Og som Hannetz skriver, også det som skiller «the deep and active from the shallow and passive» (Hannetz, 2013, s.247).

Kaos som teori

En undersøkelse av kaosets ontologi

Utvalgskriterie: teorilitteratur som problematiserer forestillingen om orden og mening

I 1977 skrev Michel Foucault at det 20. århundre kunne bli husket som «Deleuziansk» (Foucault, 1977). I likhet med mange av sine meningsfeller ville han nok blitt skuffet om han hadde fått leve ut århundret. Selv om både Foucault og Deleuze har utøvd, og forsetter å utøve, stor innflytelse langt utover deres egen fagdisiplin kan det i retrospekt virke noe presset å kalle det forrige århundret Deleuziansk – den «metafysiske idealismen» som sprang ut av Platons idéverden må sies å opprettholde sitt hegemoni også i det 20. århundre. Deleuze selv var også mindre optimistisk rundt Foucaults spådom og anså den snarere som «meant to make people who like us laugh, and make everyone else livid» (Buchanon, 1999). Deleuze

problematiserer imidlertid den metafysiske idealismen som sprang ut av Platons forestilling om et ordnet *kosmos*; et hierarkisk, satt og sammenhengende univers, der en gjennom logiske resonnementer kan skimte evige og uforanderlige *essenser* bak sløret av dets ufullkomne manifestasjoner i vår sanselige verden. En Deleuziansk ontologi motsetter seg denne forestillingen og betrakter i stedet universet som et endeløst mangfold av forskjellige energier, begjær, viljer, ordner og former i konstant bevegelse. Denne monistiske sammensetningen omtaler Deleuze for «kaos», og blir en viktig bidragsyter i min teorilitteratur.

Jeg har brukt tre tilganger for å finne teoretisk litteratur til undersøkelsen:

1. Litteratur vist til i relevante emner jeg har tatt i sammenheng med mastergradsløpet ved UiO.
2. Litteratur anbefalt av veileder.
3. Egne litteraturfunn ved bruk av søkemotorer som Oria og Google/Google Scholar. Her har jeg brukt søkeord og fraser som «chaos in music», «chaos as music», «chaos in art», «chaos as practise», «cosmos», «Dionysiac», «becoming», «vitalism» og «materialism»

Under innsamlingen av data for analyse har jeg til nå fokusert på hvordan kaospraksiser i kunst har vært (og fortsatt blir) utøvet. Altså data som belyser hva slike kaospraksiser *gjør*. I denne teoretiske delen er fokuset på hva de *er*, hvilke forestillinger, begreper og diskurser som kjennetegner disse praksisene. Slik vender jeg meg til filosofien, og dette teorikapittelet vil bære preg av et slikt valg. Målet er det samme som når jeg belyste hvordan kaospraksiser i kunst/musikk ytrer seg, nemlig å generere data til senere analyse.

Jeg har vektlagt at kaosbegrepet skal bli gjort rede for i et historisk spenn fra antikken, gjennom romantikken og fram til vår egen samtid. Det har imidlertid vært et utvalgs-kriterium at filosofene jeg undersøker skal ha hatt et særlig fokus på *musikkens* forhold til kaoskrefter. Ved siden av antikkens Demokrit, som hører med i denne sammenhengen for sin grunnlagstenkning rundt sentrale begreper som «kaos» og «monisme», løftes Arthur Schopenhauer og Friedrich Nietzsches både overlappende og motstridende refleksjoner over kaos i musikken fram. Til sist løftes de post-strukturalistiske franske filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattari fram som spesielt relevante, ikke minst for deres store arbeid med forholdet mellom musikk og kaos. «Music seems to have a much stronger deterritorializing force [than the visual arts], at once more intense and much more collective», skriver de

(Deleuze og Guattari, 1987, s. 323), og noe senere: «Sound invades us, impels us, drags us, transpierces us. It takes leave of the earth, as much in order to drop us into a black hole as to open us up to a cosmos» (ibid, s. 348). Utdypning av slike teoretiske perspektiver virker relevante for denne undersøkelsen. I en kronologisk gjennomgang av kaosbegrepet ønsker jeg altså å drøfte de kunstrelevante konsekvensene av en kaosontologi og de måtene en slik skapende monistisk kraft interagerer med livene vi lever.

Kaosbegrepet i antikken: materialisten Demokrit

Først ble kaos til,

Deretter bredbrystet Jord, for alle udødelige en evig, urokkelig grunn

(Hesiod, ca. 700 f.Kr.)

Omtrent 700 år f.Kr. skrev den greske poeten Hesiod *Theogonien*; skaperberetningen, eller rettere sagt fødselsberetningen, til den greske mytologien. I motsetning til de Abrahamittiske religionene fantes det ingen skapergud eller utenforstående rasjonalitet bak universet, men urmødrene Gaia og Kaos' intrikate vev av fødsler der Hesiod skrev deres slektshistorie – en genealogi av verdens fenomener. Gaia (Jorden) representerte tilværelsens trygge fundament og Kaos en fryktinngytende bunnløs kløft. Denne dikotomien understrekes av Gaia som opphav for avgrensede og definerte fenomener som hav, fjell, tid og hukommelse, der Kaos føder formløse, destruktive eller ambivalente fenomener som ødeleggelse, glemsel og lovløshet. Et binært ontologisk grunnsyn på tingenes tilstand var dermed skapt. På den ene siden det uformede *Kaos*, på den andre siden det ordnede *kosmos*.

Det var den harmoniske og ordnede verdenen Platon forholdt seg til i sin filosofi. Den sansbare verden og dens objekter er et skinn fra en idéverden med perfekte og fullendte arketyper. Disse arketyper eksisterer på sitt eget plan, men kan skimtes bak et slags guddommelig slør gjennom fornuften. Idéverdenen åpner dermed for et hierarkisk univers der hverdagsgjenstander, moral, livstiler, styresett, kjønn, og kunst streber etter sin fullendte perfeksjon i et ordnet og evig parallellplan. Et platonsk univers er altså et idealistisk ordnet, metafysisk, hierarkisk og lukket system som kan avdekkes av fornuften. Denne idealistiske forståelsen av universet, forskjellige nivåer i et hierarki mellom kaos og perfekt orden, står i kontrast til andre greske antikke filosofer, kanskje først og fremst hos materialistene Demokrit.

Demokrits posisjon var at universet ikke besto av forskjellige og motsetningsfylte plan der fornuften kunne avdekke tingenes evige og essensielle betydning og verdi, men at universet var materie, bygget opp av små, harde og udelelige «atomer» som falt gjennom et uendelig tomrom, universet. Det var atomers sammenstøt og uendelige mulige forbindelser som lå til grunn for alle fysiske og psykiske fenomener, også slik de manifesterte seg som objekter når mange atomer heftet seg sammen og dannet det vi skal se Deleuze & Guattari omtaler som *assemblages* og *strata*. Atomene er i ustanselige bevegelser av tilblivelse og oppløsning og vikles inn i hverandre for å skape fenomener og objekter. Alt bygges opp og brytes over tid ned som midlertidige svermer av sammenheftede og udelelige atomer. I bunn og grunn er dette atomlære som i all hovedsak er i overensstemmelse med Isaac Newtons teori. Newtons fortjeneste er at han førte matematiske bevis for atomlæren (Koch, 2018). Dette ikke-hierarkiske, ikke-essensielle og stadig forandrende universet kommer også til syne i betraktningene rundt «sjel». Platon mente at mennesket dualistisk består av to deler; kropp og sjel. Demokrit mente derimot at også sjelen tok form av atomer og var spredd rundt over hele kroppen, og ved dens død ville disse «sjelatomene» forlate kroppen og spres uten å gå til grunne. At også sjelen var bygget opp av atomer innebar at sjel ikke var eksklusivt menneskelig, også planter, dyr og ting er sjelsvesener bygget av atomer, bare skilt i gradforskjeller. Materie oppfattes dermed som en monistisk, levende substans som «bevirker forandringer og «skaper» verdener» (Andersen, 1975, s. 10). Dette har senere blitt betegnet som «Hylozoisme» (*hýlo* betyr materie og *zoe* betyr liv), altså at verdens materielle bestanddeler er levende, liv er en immanent bestanddel av materie.

Platon og Demokrit er eksempler på et stort ontologisk skille i tenkningens historie – idealisme versus materialisme, dualisme versus monisme, kosmos versus kaos. I det som følger viser jeg hvordan senere teori som knytter seg opp mot en materialistisk, monistisk kaosontologi står i gjeld til antikkens materialistiske filosofi.

Kaosbegrepet hos Friedrich Nietzsche, slik det kommer til uttrykk i *Tragediens fødsel*

Hvordan forholder vi oss til kaos? Hva finner vi dersom vi leter etter svar i grenselandet mellom filosofi og musikk med Friedrich Nietzsches Viljebegrep som utgangspunkt? Kan viljebegrepet hans kaste lys over hva kaos sin posisjon og funksjon er i et musikalsk verk? Jeg vil nå undersøke hvordan forholdet mellom viljebegrepet, kaos og orden, har blitt løftet fram i filosofien. Etter en kort introduksjon til fenomenet den greske tragedie og Nietzsches særlige interesse for den, vil jeg løfte frem fram tre ulike tilganger til disse spørsmålene. Først Nietzsches forståelse av forholdet mellom det dionysiske og apollinske slik det kommer til uttrykk i *Tragediens fødsel*. Deretter vil jeg i forlengelse av Béatrice Han-Pile spørre om kaos er noe som krever et skifte fra et empirisk til et transcendentalt perspektiv, et behov for å etablere orden for å unnsnippe et truende kaos og en mørk pessimisme, slik Arthur Schopenhauer er blitt gjort til talsmann for? Til slutt vil jeg undersøke om Nietzsches skapende Viljebegrep, det han kaller for «verdensviljens grenseløse fruktbarhet» (Nietzsche, 2010, s. 107) bedre kan utvikles – og kanskje også kunstnerisk/musikalsk anvendes – med Gilles Deleuze og Félix Guattaris begrepsapparat.

Om den greske tragedie

Det greske antikke teateret oppstod i det femte århundre F. Kr. under feiringene til ære for Dionysos, som jeg har beskrevet i kunsthistoriekapittelet under overskriften *Orgia*. Tragedien hadde et mytisk og religiøst opphav der handlingen kretset rundt helter som ofte i overmot kjempet mot sin skjebne og endte i gudenes unåde. Tragedien var et spill om den menneskelige tilstands begrensninger, ikke med fokus på det enkelte individ, men på de tragiske betingelsene for menneskelivet i sin alminnelighet.

Allerede før de tragiske teateroppsetningene oppstod det Nietzsche omtaler for det egentlig urdrama under dionysiske fester: «tragedien er oppstått fra tragediekoret og opprinnelig bare var kor og intet annet enn kor» (Nietzsche, 2010, s. 50); nemlig dityramben. Denne improvisasjonsbaserte hymnen tok form av en forsanger som ledet et kor på opptil femti menn som danset og sang om hendelser i Dionysos' liv – eller kun som en feiring av vin og fruktbarhet. Det dityrambiske koret var imidlertid ikke et hvilket som helst kor for Nietzsche,

men et kor av fortryllede og forvandlede masser som gjennom dityrambens rituale av dans, rus, sang og jubel ble omgjort til satyrer; tjenere av Dionysos:

Jomfruene, som med laubærgrener i hånden høytidelig drar til tempelet mens de synger en prosesjesang, forblir de samme personene og beholder sine borgerlige navn. Det dityrambiske koret er et kor av forvandlede, hvis borgerlige fortid, hvis sosiale stilling er fullstendig glemt. De er blitt tidløse tjenere for sin gud og lever utenfor alle samfunnssfærer. All annen korlyrikk hos hellenerne er bare en uhyre forstørrelse av den apollinske solosangeren; i dityramben står en menighet av ubevisste skuespillere fremfor oss, som seg imellom anser seg som forvandlet (ibid, s.59)

Her ser vi at det dionysisk forvandlede koret av satyrer (skogshalvguder ofte avbildet i Dionysos' *entourage*) stilles opp som motsatsen til den apollinske jomfruelige borger og solosang. Dette tilsynelatende dikotomiske forholdet mellom det dionysiske og apollinske skal få en viktig rolle i Tragediens fødsel, da det skal komme til å symbolisere det representerte og ikke-representerte i kunsten.

Nietzsches forståelse av forholdet mellom det dionysiske og apollinske i kunsten

I Nietzsches *Forsøk på en selvkritikk* av sin egen debutbok *Tragediens fødsel* seksten år etter dens utgivelse, er det mye med boka som anses for kritikkverdig. Selv hans egne motiver blir trukket i tvil i typisk Nietzschesk stil – «hva enn som kan ha ligget til grunn for denne tvilsomme bok» (Ibid, s.7) er det første som møter oss når vi åpner de nyere opplagene av *Tragediens fødsel*. Til tross for Nietzsches ergrelser over sin tidligste tenkning, og ikke minst akademiske stil, er det likevel noe vesentlig som synes å unnsnippe selvkritikken, og som jeg opplever som viktig for denne undersøkelsen og den viljen til å tilnærme seg vår ambivalente tilværelse jeg etterspør i innledningen. Det er spørsmålet «er pessimisme *nødvendigvis* tegnet på det å være mislykket, på nedgang, forfall, på de trette og svekkede instinkter? [...] Finnes det en *styrkens* pessimisme? Finnes det en intellektuell forkjærlighet for det harde, det redselsfulle, det problematiske ved tilværelsen, som stammer fra velvære, fra en overstrømmende sunnhet, fra tilværelsens fylde?» (ibid, s.8), samt kunstfilosofiske *statements* som «kun som et estetisk fenomen er verden rettfærdiggjort» (ibid, s. 165). Leseren

fornemmer et ønske hos Nietzsche i både *Tragediens fødsel* og den påfølgende selvkritikken om en vitalistisk og livsbejaende metafysikk i møte med livets totalitet, og samtidig spørsmålet om hvordan en gjennom kunsten, og særlig musikken, kan møte totaliteten, den «tragiske visdom», på en sann og tro måte. Dette danner det metafysiske, så vel som det kunstfilosofiske, fundamentet i Nietzsches første større publikasjon.

I *Tragediens fødsel* peker Nietzsche på dynamikken som utspiller seg i den greske tragedien mellom dionysiske og apollinske krefter, etter de greske guddommene Apollon og Dionysos. Dionysos, vinen og fruktbarhetens gud, representerte rusen, ekstasen, det orgiastiske, kaoset og det grenseløse. Likevel er Dionysos mer sammensatt enn det som ofte legges til grunn om vi i dagligtalen viser til noe «dionysisk». Dionysos var riktignok en gud for ekstatisk dans og jubel, men samtidig den ødeleggende, lidende og døende gud. Denne tilsynelatende paradoksale guden representerer både de destruktive og skapende aspektene av liv, en kraft som både inneholdt «the fullness of life and violence of death», slik Walter Otto beskriver det i *Dionysos: Myth and Cult* (1995, s. 145). En lignende gudeskikkelse finnes i hinduismen i de forskjellige aspektet av Shiva – ødeleggeren og skaperen, familiemannen og eremitten, som asket og gud for seksualitet; en paradoksal gud som representerer en monistisk skapende kraft, hos Shiva i form av hans *shakti* (Shakti, 2021). Kanskje deler de også et lignende geografisk opphav, da Dionysos ofte er omtalt i de greske mytene som et utlending fra øst. Likhetene mellom Dionysos og Shiva som guder for kreativitet, ekstase og seksualitet er påpekt i Alain Daniélous bok *Gods of Love and Ecstasy: The Traditions of Shiva and Dionysus* (Daniélous, 1992). Denne skapende kraften hos både Shiva og Dionysos, hos Nietzsche sistnevnte, manifesterer seg først og fremst i musikken, det Nietzsche kaller for «det dionysiske verdensspeil» (Nietzsche, 2010, s. 124). I dette speilet skriver Nietzsche at grekeren gjennom tragediekoret kunne se sin individualitet opphevd i den dionysiske oppløsende og fortryllende urkraft:

«I noen korte øyeblikk er vi virkelig urvesenet selv og føler dets ubendelige begjær etter og lyst til liv. Kampen, kvalene, tilintetgjørelsen av tingene synes nærmest å være nødvendige ved overmålet av utallige tilværelsesformer som trenger og støter seg frem, og ved verdensviljens [den dionysiske krafts] grenseløse fruktbarhet. (ibid, s.107)

Denne koblingen av skapelse og ødeleggelse var for Nietzsche ikke noe som skulle fryktes eller gjøre subjektet apatisk, men anerkjennes som livet selv og feires. Nietzsche oppfordrer

på vegne av Dionysos: «vær som meg! Midt i den uopphørlige vekslingen av alle ting er jeg den evige skapende urmoder, som uavbrutt tvinger tingene til liv, og som evig finner tilfredsstillelse i denne vekslingen» (ibid, s.106). Dionysos representerte en kaotisk og samtidig skapende kraft i konstant bevegelse som alt liv er manifestasjoner av – å motsette seg denne kraften ville ikke bare være en negasjon av livets råmateriale, men simpelthen umulig!

Å ta innover seg den dionysiske kraften uformidlet er for Nietzsche likevel uhandterlig, et poeng gjort av Barbara Stiegler i artikkelen «What is Tragic? A Few Questions on the Deleuzian Interpretation of the Eternal Return» (2016): «[T]he full and whole experience of the totality of life, meaning the sum of all the joys and all the sufferings experienced by the living, is utterly unbearable, impossible to live». En ubetinget forening med den dionysiske energien er overveldende, kanskje ikke mulig å bære for et menneske, og det er i møte med dette Nietzsche introduserer det apollinske.

Apollon representerer tilsynekomsten, drømmen, formene, den bildende kunst, og individuasjonen. Hos Nietzsche er det nettopp den apollinske individuasjonen som kommer oss til unnsetning i møte med innsynet i Dionysos' kaotiske og overveldende grenseløshet – «slik river det apollinske vekk fra oss det allmenne i det dionysiske, og det gjør oss [gjennom de apollinske kunstformene] henrykt over individene. Gjennom dem tilfredsstiller det apollinske den sansen for skjønnhet som tørster etter store og opphøyde former; det anskueliggjør livsbilder for oss og egger oss til tankemessig å gripe den livskjernen som er innholdet i dem» (Nietzsche, 2010, s.135). Dette «tankemessige» bidrar til distansen til dionysosenergiene som gjør det mulig å nærme seg dem, som en skyggende hånd gjør det mulig å se i retning av solen. Nietzsche er altså ikke i tvil om at det dionysiske i kunsten/musikken må tas imot formidlet, slik livet også må. Han skriver:

«I denne sammenfatningen av livets illusjoner skal det fra fundamentet for all eksistens, fra verdens dionysiske undergrunn, komme akkurat så mye inn i individets bevissthet som i sin tur kan overvinnes av den apollinske forklarelseskraft – slik at de to kunstdriftene tvinges til å utfolde sine krefter i et strengt gjensidig forhold [...]. Der de dionysiske maktene står opp så heftig slik som vi opplever det, der må også Apollon, innhyllet i en sky, allerede ha steget ned til oss». (ibid, s.154)

Den apollinske kunstens mandat hviler i «skinnnet» – bevisstheten om avstand. I det Dionysiske blir grensene opphevet – den dionysisk *fortryllede* makter ikke å se seg selv utenfra der den apollinske *begeistrede* forblir refleksiv. Den apollinske tilskuer nyter tilsynekomsten av den dionysiske krafts bruddstykker, uten å bli offer for den, der de dionysiske svermer gir seg over til Dionysos' ikke-representerte «urkraft». Den greske tragediens apollinske dialog, tablåer og kostymer og det dionysiske tragediekorets sang var dermed ifølge Nietzsche et resultat av en kunstner som var «samtidig rus- og drømmekunstner» (ibid, s.28), der hver av gudene «hersker over et bestemt, avgrenset kunstrike, og vi fikk gjennom den greske tragedie en anelse om hvordan de gjensidig berører og stimulerer hverandre» (ibid, s.146). I den greske tragedien viste det dionysiske seg som en evig og dynamisk kraft som fremkaller en verden av synlige ting på scenen gjennom det apollinske. I tragedien fikk dermed grekeren gjennom tragisk handling presentert Silenus' visdom av sitt dionysiske opphav, men gjort håndterlig gjennom det apollinske slør. Den tragiske innsikten formidlet en intens uro i teaterpublikummet som bare kunne utholdes gjennom den avstand, refleksjon og kanskje også skjønnhet som det det apollinske tilførte den greske tragedien. Det er «en herlig illusjon som la et skjønnhetsslør over dens eget vesen. Det er Apollons sanne formål med kunsten. I Apollons navn sammenfatter vi alle de talløse illusjonene i det vakre skinnnet, illusjoner som i hvert øyeblikk gjør tilværelsen verdt å leve, og som presser på for opplevelsen av det nærmeste øyeblikket» (ibid, s.154). Den greske tragedien maktet ifølge Nietzsche gjennom Apollons strukturerte skjønnhet og Dionysos' ekstatisk virvel av skapende og ødeleggende krefter å etablere innsikt i at «livet, i tingenes grunn, tross all veksling i hvordan tingene fremtrer, er mektig, umulig å ødelegge, lystelig» (ibid, s.53) og trøsten i at «det evige liv rolig og uutryddelig flyter videre, midt under tingenes raske kretsbevegelser» (ibid, s. 113).

Lyden av verden som vilje hos Schopenhauer og Nietzsche

Er det mulig å etablere andre og mer affirmative strategier for å gå viljens uhandterlige energier i møte enn det Schopenhauers resignasjon tilbyr oss? Kan viljens kaotiske vesen forstås også som en kilde for et livsbejaende begjær, en slik vitalisme vi har sett i den kunsthistoriske oversikten?

I artikkelen «Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy» (Han-Pile 2006) og Stian M. Landgaards *Denne verden er vilje til makt – og intet utenom!* (Landgaard 2015) påpekes det

flere distinksjoner mellom Schopenhauer og Nietzsches verdensforståelse. Distinksjonen jeg ser på som spesielt viktig for denne undersøkelsen, og som jeg skal utdype videre, er den mellom Schopenhauers platonske idealisme og Nietzsches «immanente» metafysikk. Ut av dette vil jeg forsøke å se hvilke samtidsfilosofiske tilganger vi kan etablere i forlengelse av Nietzsches vilje som en uoversiktlig og kaotisk energi av skapende og ødeleggende kraft – en endeløs sverm av energier.

Først, la oss se nærmere på det metafysiske fundamentet som ligger til grunn for Nietzsches *Tragediens fødsel*. Selv om Nietzsches tanker ofte var kontroversielle og forbløffende oppstod de naturligvis ikke i et vakuum, heller ikke i *Tragediens fødsel* der Nietzsches begrep om Vilje er ganske tydelig utledet av Arthur Schopenhauers filosofi. Viljen til liv beskrives av Schopenhauer som en metafysisk kraft i alt levende som manifesterer seg gjennom illusjoner og representasjoner. Gjennom dem egger viljen sine skapninger til å videreføre sine liv. Nietzsche tar utgangspunkt i Schopenhauers betraktninger av livet som grunnleggende lidende, men at Viljen til liv samtidig holder oss grådig i sin makt. I sitt hovedverk *Die Welt als Wille und Vorstellung* fra 1818 beskrev Schopenhauer roten til denne lidelsen som Viljens evig higende natur der opprettholdt tilfredshet, og dermed lykke, er umulig. Likevel, som vi skal se snart, finnes det for Schopenhauer strategier knyttet til musikk for å bedøve viljen, trekke til side «mayas slør» av representasjoner og, for en stakket stund, få en fornemmelse av viljens universelle vesen og derved et øyeblikk oppleve hvile, en midlertidig svekkelse av viljens triumf.

Schopenhauers forståelse av Vilje og dens representasjoner oppstår i forlengelse av Kants begreper *noumenon* og *phenomenon* – tingen i seg selv (*das Ding an sich*) og dens tilsynekomst. *Phenomenon* er verden som forestilling; objekter og begivenheter slik de fremstår under individuasjonen, et sanselig og kausalt sted i tid og rom. *Noumenon* er derimot en verden av tingene i seg selv som transcenderer tid, rom og individuasjonen, der objektene eksisterer hinsides rekkevidden og uavhengig av menneskelig persepsjon eller forståelse. Denne dualismen vinner gjenklang hos Schopenhauer; viljen eksisterer som en ikke-kausalt kraft, som et metafysisk moment utenfor tid og rom, som mennesket erfarer gjennom dets representasjoner. For å få tilgang bak det individuerende prinsipp skriver Han-Pile at det krever et «shift from the empirical perspective, from which phenomenal struggles are real, to the transcendental standpoint, from which phenomenal individuation and its woes vanish» (Han-Pile, 2006, s. 375). Dette skiftet i perspektiv var for Schopenhauer mulig gjennom

musikken, at en gjennom estetisk nytelse en tid fornemmer en enhet med objektet, «lulled by the beauty of the ideas», slik Han-Pile beskriver det. (ibid, 376).

Denne metafysiske dualismen viderefører ikke Nietzsche. Tanken om en evig og absolutt «verden bak verden» blir hos Nietzsche som vi snart skal se erstattet av en immanent metafysikk på linje med den vi fant hos Demokrit; «There is no indication that he [Nietzsche] wants to take up Schopenhauer's revival of Platoism» skriver Han-Pile. Dermed forsvinner den Schopenhauerske betraktningen av verden som delt i illusjon og realitet – den sansede og erfarte verden er alt som finnes. Da oppstår imidlertid spørsmålet: hva da med Nietzsches Dionysos og Apollon? Er ikke forståelsen av gudeskikkelsene et uttrykk for en dikotomi mellom Vilje og representasjon? Mellom illusjon og Sannhet?

Det finnes avsnitt i *Tragediens fødsel* som nok ville støttet en slik forståelse, blant annet når behovet for Apollons skjønnhetsslør omtales i møte med det Nietzsche beskriver som den dissonerende klangen av menneskets sammensatte liv: «[skal en ikke] behøve en herlig illusjon som la et skjønnhetsslør over dens eget vesen? Det er Apollons sanne formål med kunsten» (Nietzsche, 2010, s.154) mot den dionysiske grenseoverskridende kraften der «man føler seg som ett, som om Mayas slør er flerret og bare flagrer omkring i filler» (ibid, s.27). Nøkkelen for Han-Pile ligger eksempelvis i Nietzsches formulering i sitatet over, nemlig at den dionysiske berørte tilskuer «føler seg som ett». Hun påpeker at ikke bare Apollons slør blir omtalt som en illusjon: «the Dionysian too is defined by Nietzsche as an illusion. This is suggested by his recurrent insistence on intoxication: The Birth mentions that under 'the charm of the Dionysian', man's 'very gestures express enchantment', and defines the Dionysian as an 'intoxicated reality', which tries to redeem the individual 'by a mystic feeling of oneness» (Han-Pile, 2006, s.377). Nietzsche beskriver altså ikke hvordan det dionysiske er, som *noumenon*, men peker snarere på hvordan det oppleves, hva den *gjør* – så lenge den dionysiske rusen varer. For Schopenhauer er *noumenons* evne til å bryte ned individuasjonen ikke bare sett på som ønskelig for en negasjon av viljens påførte lidelse, men også i den kraft at det gir mennesket tilgang til kunnskap om naturens Sanne tilstand; den viser viljens *noumenale* essens bak de *phenomenale* illusjonene i verden som forestilling. Hvis Nietzsches metafysikk var fullstendig Schopenhauersk, ville det dermed ifølge Han-Pile, «make no sense for Nietzsche to state that the Dionysian is an illusion» (ibid, s.377). Ved å beskrive ikke bare det apollinske, men også det dionysiske som en illusjon forkaster Nietzsche den Schopenhauerske metafysiske dualismen og i dens sted oppstår viljen som en monistisk

skapende kraft. Paradokset Han-Pile er inne på, og som Nietzsche altså møter i Schopenhauers dualistiske metafysikk, er: om alt er en manifestasjon av viljen, hvordan kan noe oppstå hvis det ikke allerede er inneholdt i *tingen i seg selv*? For Nietzsche, skriver Landgaard, «gir det ikke mening å håndheve en metafysisk dualisme hvor den ene siden er et enhetlig *noumenon* som manifesterer seg på den andre siden via individuasjonsprinsippet og et mangfold av fenomener, uten at disse på noe vis er inneholdt i tingen i seg selv [...]». Nietzsches løsning er derfor å oppheve en slik dualistisk ontologi og forkaste det såkalte *noumenon*» (Landgaard, 2015, s.31).

Når Nietzsche nå omtaler både det dionysiske og apollinske utfra et monistisk viljebegrep som utligner et hierarkisk forhold mellom det som fremtrer for sinnet, destabiliserer det forestillingen om at de to filosofene fortsatt benytter viljebegrepet på samme vis. Vi husker fra tidligere hvordan det hos Schopenhauer var en direkte betraktning av *noumenon*, hvor individuasjonsprinsippet gjennomskues og at det betraktende subjektet for en tid fornemmer enhet med objektet. Dette kan ikke sies å videreføres i Nietzsches syn på den apollinske kunstopplevelsen fordi det finnes ingen ideer å anskue; den apollinske grekeren fikk sin nytelse i betraktning av de forskjellige fenomenene. Apollons fortjeneste, understreker Landgaard, er at «de betraktede fenomenene fremstår som langt vakrere og opphøyet – det er stadig en illusjon, men en nyttig illusjon» (ibid, s. 36). Slik var de olympiske gudene for grekerne et forskjønnet speilbilde av dem selv – individer og ikke ideer! At den apollinske tilsynekomsten kunne fremstå som en egen aktiv og skapende kunstnerisk kraft slik det gjør hos Nietzsche er fjernt fra Schopenhauers verden av passive objekter persipert av subjektet. Schopenhauers metafysiske dualisme som skiller Viljen fra verden som forestilling finnes altså ikke hos Nietzsche. Følgelig kreves det ikke «a shift from the empirical to the transcendental perspective», slik Han-Pile tidligere beskrev det, men heller å la seg beruse og delta i viljens skapende aktivitet. Kaoserfaringene i kunsten skjenkes verdi som en tilgang til vitale livserfaringer, ikke som et øyeblikks hvile fra livets ubarmhjertige vilje. Schopenhauer har etablert sin teori i forlengelse av Kants distinksjon mellom *noumenon/phenomenon* og platonsk idealisme, noe som blir understreket i Schopenhauers forord av *The World as Will and Representation (Vol. 1)*:

Kant's philosophy is therefore the only one with which a through acquaintance is positively assumed in what is to be here discussed. But if in addition to this the reader has dwelt for a

while in the school of the divine Plato, he will be the better prepared to hear me, and the more susceptible to what I say (Schopenhauer, 1969, s. xv).

Nietzsche kvitter seg derimot med det platonske arvegodset i Schopenhauers viljebegrep og virker til å stå i større gjeld til en annen før-sokratisk greker – Heraklit. Heraklit blir holdt fram flere steder i *Tragediens fødsel*, blant annet når Nietzsche tegner et ontologisk bilde av en kaotisk kraft av skapelse og ødeleggelse i konstant dynamikk – likt et barns lek som utløp for en «urlyst»: «det forholder seg på lignende måte som når Heraklit den dunkle sammenligner den verdensdannende kraften med et barn som lekende plasserer steiner her og der, bygger sandhauger, for å så smadre byggverkene» (Nietzsche, 2010, s.152).

Som jeg har pekt mot tidligere kan kanskje denne vendingen bort fra den platonske idealismens og *noumenas* ordnede hierarkier gjøre at Nietzsches videreføring av Heraklits bilde av det verdensdannende barnets skapende/ødeleggende og kaotiske lek bedre sees i lys av Gilles Deleuze og Felix Guattaris filosofi, senere videreført av den australske feministen og filosofen Elizabeth Grosz.

Kaosbegrepet hos de franske post-strukturalistene

I den siste halvdel av 1900-tallet var de franske filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattari sentrale i å videreutvikle materialistisk tenkning, også den som strekker seg til antikkens materialister. Det som stod på spill, var å utvikle et alternativ til en idealistisk og transcendental ontologi – å «remove the vestiges of transcendence from our understanding of how the world functions» som Marcel Swiboda (2004) omtaler det i artikkelen «Cosmic Strategies» (s.202). Deleuze & Guattaris forslag til en slik ontologi forholder seg til materiens iboende, åpne og prosessorienterte kjennetegn. En ontologi som altså ikke hviler på evige, lukkede ideer, transcendentale sannheter eller et ordnet *skaperverk*, men på verdens «unformed, unstable matters, by flows in all directions.» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 40)

Deleuze & Guattari og en vitalistisk tilgang til et skapende kaos

I *Kaos, territorium, kunst* (2019) undersøker den australske filosofen Elizabeth Grosz spørsmål rundt kunstens ontologi og dens særegne egenskap til «overskridelse» (*becoming*). Hun tar altså opp tråden fra Deleuze & Guattari og spør hvilke implikasjoner og muligheter

overskridelse (*becoming*) og kaoserfaringer åpner for kunst og kunstnere. Dette blir altså gjort med utgangspunkt i det ontologiske rammeverket til Deleuze og Guattari, samtidig som tekster fra blant annet Luce Irigaray, Charles Darwin og Henri Bergson er i spill.

I tråd med Deleuze og Guattari legger Grosz fram kunstens ontologi slik: et univers som bygger på logos er et univers som er ordnet, statisk, sammenhengende og formet. Grosz' (og Deleuze og Guattaris) utgangspunkt er det motsatte, at universet er kaos. Ikke nødvendigvis i betydningen av absolutt uorden, men mer som et endeløst mangfold av ordner, former, intensiteter og energier. Rosi Braidotti skriver om dette mangfoldet i artikkelen «On Putting the Active Back into Activism»: «Deleuze calls this alterity «Chaos» and defines it positively as the virtual formation of all possible form» (Braidotti, 2010). Det er altså snakk om en positiv utfoldelse av uendelige og uforutsigbare muligheter. En slik definisjon av kaosbegrepet er det som er i spill i denne undersøkelsen, og det er også i tråd med strategiene for hvordan Honningbarnakonsertens kaos har som ambisjon å overskride det ritualiserte, ordnede og koreograferte. Konsertenes ritualiserte form må forstås som et frampek (Bourriaud, 2007) i retning av å produsere en «positiv utfoldelse av uendelige og uforutsigbare muligheter». Den samlede vurderingen av kvaliteten på konserten vil altså inneholde en vurdering av om de frampekene som er blitt satt i spill faktisk greier å produsere utfoldelse av uforutsigbare og spennende hendelser (og ikke bare forutsigbare klisjeer). Honningbarna er, for å si det slik, ikke *wrestling*, men *MMA*. Ja, det finnes en oktagon en slåss i, det finnes regler, de i ringen vet hva de er der for, men hvilke bevegelser som skal utveksles, eller hvordan det ender, vet ingen – det er en *open ended* prosess. Når dette uendelige mangfoldet av energier og intensiteter kommer sammen kan «kunstens kreative eksplosjon» (Grosz, 2019, s.10) finne sted; kunstverkets energier treffer kroppene våre og generer de intensiteter som virker inn på nervesystemet og sansingen; «kunsten fanger et stykke kaos i en ramme for å skape et komponert kaos som blir sanselig» (Ibid, s.22).

«Rammen» som avgrensner kunstverket fra kaoset kan både være en faktisk ramme som omkranser et lerret, men også en stratifisering (Deleuze & Guattari, 2015, s. 514; Buchanon, 2006, s.11), koagulering eller rammesetting av deler av den stadige strømmen av energi fra kaos. Rammen er et utsnitt fra det store kaoset som avgrensner og etablerer verkets *territorium* (Grosz, 2019, s. 24). «Verket» er altså både en del (et utsnitt) av kaos, men samtidig også avgrenset fra det. I denne dynamikken har territoriet en innerside med en bestemt rytme og intensitet som avgrensner verket fra det store kaoset, yttersiden, som er i stand til å deformere,

ryste og ødelegge verkets territorium. Det er denne uforutsigbare rekken av bevegelser mellom territorialisering (stratifisering) og deterritorialisering (de-stratifisering) som er livets puls, en uendelig og aldri hvilende skapende kraft som omformer og overskrider (Deleuze og Guattari, 2015, s. 466). Her etablerer Deleuze & Guattari en av sine nøkkelbegreper, også for kunstnere, nemlig *becoming*.

Becoming-begrepet er nært knyttet til et av Deleuze og Guattaris viktigste bidrag til kunstens ontologi – et forslag til et radikalt nytt forhold mellom subjektet og kunstobjektet. Sansingen forstås tradisjonelt som en forlengelse av subjektet som erfarer og opplever kunstobjektet, altså et møte mellom subjekt og et adskilt objekt der sansingen tilhører subjektet. Deleuze, skriver Grosz, «materialiserer» en slik fenomenologisk tilnærming. Deleuze skriver at «sansning er vibrasjon» (Deleuze sitert i Grosz, 2019, s. 146), en vibrerende kraft som Grosz foreslår «kanskje [er] den vibrasjonsstrukturen som finnes i de subatomære partiklene selv». Deleuze viser også til Henri Bergson som minnet om at vi sanser objekter der de er (i et rom) og husker hendelser der de er (i tid). Når «rommet» og «tiden» ikke er i oss, er heller ikke sansningen i oss. Sansingene lever altså ikke i kroppene til de som sanser, men i kunstverkets legeme; «selve materialiteten blir ekspressiv, går over i sansning, forvandler seg selv, antar nye kvaliteter» (Ibid, s. 134).

Fordi Deleuze først har fått stor oppmerksomhet de siste tiårene glemmer vi lett at kulturelt sett var han aktiv og dypt forankret tilbake i 1960- og 70-årenes abstrakte modernisme, for musikkens del i forholdet til sin franske landsmann, komponisten Pierre Boulez. Fra Boulez plukket han også opp forestillingen om autonome sonore blokker (*self-positing blocs of sensation* eller også *sonorous blocks*), som han utviklet på sin egen måte. Han skriver om disse selvgenererte og selvgenererte sensoriske blokkene:

Art preserves, and it is the only thing in the world that is preserved. It preserves and is preserved in itself. It is independent of the creator through the self-positing of the created, which is preserved in itself. What is preserved – the thing or the work of art – is a bloc of sensations, that is to say, a compound of precepts and affects. Sensations, percepts, and affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived [...] The work of art is a being of sensation and nothing else: it exists in itself. (Deleuze & Guattari, 1994, s. 163)

Tanken hos Boulez, som hos Deleuze, er altså at verket er absolutt autonomt, det lever sitt eget uavhengige liv. For Boulez var det serialismen som ga komponisten en slik mulighet til å

trekke seg tilbake og la verkets egne, immanente potensial folde seg ut. Systemets (serialismens) interne tallrekker bestemte verkets innhold og ga komponisten kun en plass i et nettverk av komponenter som til slutt bestemte verkets virkning på det menneskelige nervesystemet. Verket var gjennom uoverskuelige og selvgenererte tallrekker i stand til å bevare sine energier og intensiteter i møtet med andre organismers nervesystem på egenhånd, bevart (*preserved*) av seg selv.

Sansningen fyller altså kroppen med resonansen til deler av det kaotiske og skapende universet, som en vibrerende bølge som åpner kroppen for «urepresenterte og ubegripelige krefter, kreftene i en bliven-annen» (Grosz, 2019 s. 144). Fordi kunsten da ikke lenger kan forstås som skapt av kunstneren, men er en manifestasjon av det skapende kaos, kan kroppene som blir berørt av sansningen åpne opp for et endeløst potensial for noe annet og annerledes; nye sansemodaliteter. Grosz skriver:

«Kunsten er stedet der egenskaper og kvaliteter [påkaller] kommende sansinger, et kommende folk, verdener og universer som er underveis. Kunsten er intens politisk [...] i den forstand at den utarbeider muligheten for nye, flere og annerledes sansninger en de vi kjenner».

Grosz peker på at *becoming* er en arena for endeløse forvandlinger til «det andre», det ukjente, det som skiller seg fra «oss», «det etablerte», «det alle vet» – nye og annerledes måter å være i verden på i kontrast til en fastlåst og universell norm. Kunsten fører kaoset ikke bare inn til sansene våre, men gjennom sansene våre til nye sansemodaliteter og nye verdener. Dersom kunsten er skapt av et menneske (alene), vil kunstens mulighet til å strekke seg ut over menneskets være- og tenkemåter utelukkes.

En monistisk skapende kraft – det apollinske som territorialisering og det dionysiske og deterritorialisering

Ontologien Grosz fremsetter i forlengelse av Deleuze & Guattari (D&G) er interessant for denne undersøkelsen fordi det muliggjør en tolkning av Nietzsche som er mindre knyttet til det rammeverket han arver etter Schopenhauer. Leser en samtidig Nietzsche og D&G merker en seg snart åpenbare likhetstrekk; Deleuze gjør da heller ingen hemmelighet av sine studier

av Nietzsche (Deleuze, 1962). Det dionysiske hos Nietzsche og kaos hos D&G blir sett på som en monistisk skapende/ødeleggende (territorialiserende/deterritorialiserende) kraft som ikke eksisterer som *noumenon*, men som energier og intensiteter i spill her og nå. Som vi husker fra tidligere, poengterer Nietzsche at denne dionysiske kraften er ulevelig i sin uformidlede form, noe Grosz også understreker hos D&G:

Disse ikke-kunstneriske kaotiske kreftene, krefter som ikke byr seg frem til levende kropper på andre måter enn gjennom komposisjonsprosesser som gir dem en visuell eller auditiv form, *kan ikke* leves. [...] Vi kan ikke leve ut eller gjennomleve disse kreftene, selv om de virker gjennom oss og på oss; det vi kan gjøre, er å trekke noe ut av disse kreftene (ibid, s.153).

I det å «trekke noe ut av disse kreftene», gjennom Nietzsches «det apollinske» eller den Deleuzesiske territorialiseringen, manifesterer det seg håndterlige bruddstykker av det dionysiske kaoset. Men manifesteringen varer ikke evig, og det dionysiske kaoset manifestasjonen tok form av, vil i sin tur også ødelegge det – i en evig prosess av skapelse og ødeleggelse; territorialisering og deterritorialisering.

I disse lignende kunstontologiske betraktningene finner vi et ønske hos både Nietzsche og D&G om å legge til grunn et livsbejaende og vitalistisk begjær – og en motmakt mot enhver (særlig den borgerlige «tyskeren», «jødisk-kristne» eller den «aleksandrinske kulturen» hos Nietzsche) som vil legge bånd på en slik drivkraft. Dette begjæret er et nysgjerrig, lekende og aktivt begjær med bevissthet om at «livet i tingenes grunn, tross all veksling i hvordan tingene fremtrer, er mektig, umulig å ødelegge, lystelig, denne trøsten fremtrer i livaktig tydelighet» (Nietzsche, 2010, s.53)

Det er av denne bevisstheten Nietzsche framholder oppfordringen «Amor fati» – Elsk din skjebne! Hos Nietzsche og D&G møter vi livet som eksperiment fordi sannhet ikke nås gjennom verken representasjonene eller i tråd med en forutgitt virkelighet (*noumenon*). Det dreier seg ikke om selvransakende å finne eller avdekke et liv, men om å skape det, omfavne det også i sin grusomhet og komme det modig og uforferdet i møte. Ja, egentlig lekende: «Jeg vet ingen annen måte å omgås store oppgaver på enn leken», skriver Nietzsche (2011, s.47). I dette møtet anser jeg Nietzsches skapende og grenseoverskridende *vilje* som nærmere D&Gs uforutsigbare, affirmative begjær og intensiteter enn Schopenhauers forestilling om vilje som

det asiatiske *Samsara*, som kan unnslippes ved den kontemplative kunstopplevelsen, askese, avstand og resignasjon.

Kaos som empiri og metode

Kaos som en musikers erfaringer

Metode

Gjennom ti år har Honningbarna vært en tilgang til særegne erfaringer av kaos – erfaringer (og gleder!) *orden* aldri har gitt meg. I dette kapittelet, som har fokus på mine empiriske tilganger til kaoserfaringer på konsert, redegjør jeg for hvordan jeg forsøker å etablere et metodologisk felt der min kroppslige, affektive og gjørende *beboelse* (Rogoff, 2006) av en kunstnerisk praksis kan utvide undersøkelsens dataområder og tilføre den troverdighet. Dette er erfaringer som har vært formative for mine ambisjoner som musiker og den retning min praksis har tatt. Jeg opplever de kroppslige *åpenbaringene*, slik vi skal se Hans Gumbrecht anvender begrepet, som å være i tråd med kaosets uforutsigbare vesen, og på det viset også være en beskrivende tilnærming til fenomenet som skal undersøkes. Ved å trekke veksler på de metodologiske betraktningene som Nietzsche, Foucault, Gumbrecht, Rogoff og Østern bringer til torgs, unngår jeg å måtte overse års sansede erfaringer og innsikt som noe «uvidenskapelig» eller «uvesentlig». I denne undersøkelsen vil autoetnografiske notater fra konserter være supplert med videoopptak fra de autoetnografisk dokumenterte konsertene, samt nåtidige utdyppninger av begge materialtilgangene.

Autoetnografiske notater supplert av opptak av soundscapes og videodokumentasjon fra de samme konsertene er ment å gi data som angår kaoserfaringens sanselige aspekter. Det vil kunne være et metodisk verktøy for å bære fram en vev av sensoriske data egnet til å «capture and express the co-attentional encounters, exploring and documenting how particular senses attuned to the non-representational qualities of phenomena» (Richards og Haukland, 2020) kan sette multi-sensoriske data i spill med tanke på undersøkelsens empiriske funn. Jeg benytter en slik utøvende og multi-sensorisk undersøkelsesmetodikk for å, i tillegg til de to diskursforankrede tilgangene til data jeg allerede har beskrevet, kunne gi en rikere og mer sammensatt tilgang til data om kaoserfaringer på konsert.

Utvalgskriterier: Michel Foucaults genealogi og Irit Rogoffs

criticality

Metodologi, den overordnede læren om metode som benyttes i kunst og vitenskap, er ikke en statisk vitenskapsteoretisk størrelse upåvirket av hva som ellers skjer i samfunnet – også metodologien er i bevegelse. Everett og Furuseth sier det slik: «Det er viktig å være klar over at all forskning finner sted innen paradigmer og modeller som regnes som akseptable i de ulike fagene. Enhver forskningsmetode hviler på antagelser om sannhet og oppfatninger av verden (Everett og Furuseth 2012, s 128). «Det moderne» har vært paradigmet som har definert og rommet kunst og vitenskap i Europa de siste 250 årene. Det moderne vitenskapssynet har vært at sannhet finnes, og gjennom logisk, dialektisk og kausal tenkning kan den utledes og *avdekkes*. Fordi forskerfelleskapet samvittighetsfullt og gjennom regler for reliabilitet og validitet har kunnet avdekke sannhet, har andre forskere kunnet bygge videre på (og etterprøve) sine forgjengere for å ytterligere kunne nærme seg solid sannhet. Slik dannes det en stor offentlig fortelling om sannhet som bygger på vitenskap og opprettholdes av samfunnets institusjoner, for eksempel gjennom undervisning. Det har vært et fremtidsoptimistisk forskningsideal, tanken har vært at vi stadig kommer nærmere sannheten; den ligger i fremtiden og den forvaltes av den frie forskningen.

Dette vitenskapsparadigmet har tidvis blitt utfordret. Karl Marx utfordret et slik paradigme i «Den tyske Ideologi» (skrevet i 1845, men først gitt ut i 1932/1975). Han skriver:

I hver epoke er den herskende klasses tanker de herskende tanker, den klasse som er samfunnets herskendematerielle makt er også dets herskende *åndelige* makt. Den klasse som har midlene til den materielle produksjon til sin disposisjon, disponerer dermed samtidig over midlene til den åndelige produksjon. [... De herskende klasser] regulerer produksjon og distribusjon av sin tids tanker» (Marx 1975, s. 89).

Marx, som selv var «utro» forsker i denne saken, løfter fram tanken om at det finnes ulike sannheter, og at de som besitter «midlene over den åndelige produksjon», slike som forskere og utdanningsinstitusjoner, produserer og distribuerer en særlig type sannhet som ivaretar det rådende paradigme og fordeling av verdiene, både materielle og diskursive, som finnes der. Marx kaller dette for produksjon av «ideologi». Slik ønsket han å utfordre den rådende

vitenskapelige selvgodheten der historieskriving, som han uttrykte det, «tror hver epoke på dens ord, hva den sier og innbiller seg om seg selv» (Ibid, s. 92).

I *Tragediens Fødsel* uttrykker Nietzsche en tilsvarende skepsis, men rettet mot betingelsene for drøfting av kunsten. «Alt må være forståelig for å være vakkert!» skriver Nietzsche ironisk, som en parallell til den sokratiske tesen om at «bare den vitende er dydig» (Nietzsche, 2010, s. 82). Modernitetens lærde og dannede kritikere (og akademikere?) har ifølge Nietzsche helt siden Sokrates stått for et logisk tenkende overmott i møte med kunstens affektive, berusende og kroppslige vesen. Nietzsche beskriver det som «en dypsindig vrangforestilling [...] nemlig den urokkelige troen på at tenkningen, ved hjelp av kausalitetens ledetråd, når ned i verdens dype avgrunner, og at tenkningen ikke bare er i stand til å erkjenne det værende, men til og med evner å korrigere det.» (ibid, s.98). Nietzsche kritiserte ambisjonen om å ikke bare kunne beskrive kunstens kaotiske og dionysiske karakter, men å tvinge den inn i naturvitenskaplige rammer for å kunne forklares som et kausalt og naturalistisk fenomen. Han fortsetter:

Hele vår moderne verden er fanget i nettet til den aleksandrinske kulturen og kjenner som ideal det teoretiske mennesket, som er utrustet med de mest avanserte erkjennelseskrefter og arbeider i vitenskapens tjeneste. [...] I en nesten forskrekkelig forstand ble her i lang tid den dannede person funnet utelukkende i form av den lærde. Selv våre dikteriske kunstarter måtte utvikle seg fra lærde imitasjoner. (ibid, s.114)

Denne «aleksandrinske» kulturen tilskriver Nietzsche arven etter Sokrates når filosofen gjennom dialektiske samtaler begrepslig tilnærmer seg moralske, naturvitenskaplige og politiske spørsmål. Slik har begreper som *mening* og *tolkning* fått en hegemonisk posisjon når målet er å observere og begrunne tilværelsens ulike fenomener, også kunstopplevelsen. I *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey* drøfter Hans Ulrich Gumbrecht hvilke konsekvenser dette har hatt for moderne vestlige måter å være i verden på, men også i våre møter med musikk og kunst. Jeg velger å oversette *presence* med *tilstedeværelse*: et fenomenets produksjon av umiddelbar effekt på kroppen. Gumbrecht holder fram en tilstedeværelse som kan stå som kontrast til *mening* og *tolkning* for å belyse hvordan Vestens kultur i stor grad har avvist betydningen av tilstedeværelse. Gumbrecht skriver at boken «will challenge a broadly institutional tradition according to which interpretation, that is, the identification and/or attribution of meaning, is the core practice, the exclusive core practice

indeed, of the humanities». Det er ikke i og for seg noe galt med meningsproduksjon, skriver han, det er en akademisk motstand (rebellion) mot *mening* handler om, er hvordan våre samfunnsinstitusjoner gir *menings*-orienterte spørsmål en absolutt dominans. For å kunne forholde seg til verden mer nyansert enn det tolkning og mening alene kan tilby, etablerer Gumbrecht én posisjon for mening (*meaning culture*) og en annen for tilstedeværelse (*presence culture*) (Gumbrecht, 2004, s.52). «The things of the world», skriver han, «could oscillate between presence effects and meaning effects» (Ibid, s. 2). Å sidestille de to posisjonene representerer en lengsel etter «some resistance to the intellectual relativism that (some say almost inevitably) comes with the culture of interpretation». Å påpeke en slik *presence culture* aktualiserer metodologiske spørsmål. Hva slags erfaringer er det snakk om, og hvordan dokumenteres disse erfaringene?

Å være til stede (*being*) i sin egen forskning utfordrer da den posisjon som tolking og argumentasjon (*truth*) har (Ibid, s. 67). Sannhet blir vendt i retning av noe som skjer i kroppslige møter med fenomenene, fornemmelser i tilstander av tilstedeværelse (*presence*). En slik sensorisk tilgang til det undersøkte fenomenet motvirker det Gumbrecht omtaler som «loss of world»: «our feeling that we are no longer in touch with the things of the world» (Ibid, s. 49). Vår sannhetssøken snus fra «mening» til det «meningsfulle», og fokuserer på det kroppslige og hvordan tingene i verden virker på oss. Det er dette Gumbrecht omtaler som *apperance* når fenomenet trer fram for sansene der og da. Slike hendelser forutsetter «tilstedeværelse». Kunsten, skriver Gumbrecht, kan ved sin tilstedeværelse få ting som er usynlige til å *appear* og utydeliggjøre det som er altfor synlig (Ibid, s. 82).

Kritikken Nietzsche, Gumbrecht, og som vi skal se, den franske filosofen Michel Foucault, retter mot de moderne epistemologiske betingelsene er sentral når jeg skal forsøke å etablere et metodologisk felt for avhandlingen som kan drøfte erfaringene mine tro til deres affektive karakter. En metodologi som etablerer felt for undersøkelse der sansede, kroppslige, berusede, sublim og overveldende opplevelser av kaos i kunst kan analyseres, drøftes og både sees i lys av og belyse teorilitteratur. Dette er ambisjonene og motivasjonen når jeg skal forsøke å etablere en metodologisk bro mellom Foucaults genealogi og kunstnerisk utviklingsarbeid.

Et forsøk på å etablere en metodologisk bro mellom Foucaults genealogi og kunstnerisk utviklingsarbeid

Foucault fra tingenes orden til *Nietzsche, Genealogy, History*

I 1966 publiserte Foucault sitt opus magnum; *Tingenes orden*. Det var en historisk studie av endringene i den vestlige verdens tenkesett i renessansen, den klassiske perioden og moderniteten. Det vi så langt i denne teksten har kalt paradigmer og modeller for det akseptable (Everett og Furuseth 2012), omtaler Foucault som *epistemer*; historiske epoker der bestemte diskurser regulerer tenke- og væremåter. Det som skapte betydelig oppstuss og debatt i 1966 var at Foucault ikke aksepterte at det fantes noen logisk grunn, en kausalitet, som forklarte hvordan disse epistemene oppsto og retningene de kunne ta. Han skapte derved tvil om gyldigheten til rådende oppfatning av at epistemer vokser fram på en vitenskapelig forutsigbar måte, slik som for eksempel Marx fremholdt med den historiske materialismen (Marx, 1975). Foucaults påstand var at historien ikke har noe første opphav og heller ingen kausal ferd mot et logisk slutt punkt.

Et slikt vitenskapssyn og den tilhørende metodologien sprengte grensene for den diskusjonen som lenge hadde definert metodologidebatten: Kvalitativ eller kvantitativ metode.

Begge metodene forutsetter og skaper et stort og sammenhengende narrativ om stadig mer avansert innsikt og erkjennelse. Jo mer vi nærmer oss vår egen tid, jo nærmere kommer vi gyldig sannhet og de fremste forskere befinner seg i «forskningsfronten» som peker inn i fremtiden. Forskingen har altså et opphav, en front og en retning. Foucaults genealogi utfordrer et slikt vitenskapssyn, og også metodologien som følger det.

Foucaults genealogi

Foucault utfordret totalteorier. I stedet for å se på historien som et lineært *grand narrative* viet Foucault oppmerksomhet til det marginaliserte, det lokale og de avbrutte historiene som er blitt filtrert bort, glemt eller oversett av historikere som ønsker å bidra til det allment aksepterte konsensus om historiens gang gjennom tolkning og mening. I *Nietzsche, Genealogy, History* presenterer Foucault det han omtaler som sin genealogi, et metodisk verktøy for å etablere en pluralistisk historiefortelling som dekonstruerer *grand narratives*: «The genealogist [...] must be able to recognize the events of history, its jolts, its surprises, its unsteady victories and unpalatable defeats» (Ibid, s. 144). Slik Foucault ser det er disse

«jolts» og «surprises» like gyldige historiske hendelser som for eksempel slaget ved Waterloo, selv om de «sprer» narrativet om historiens gang til en uoversiktlig og uforutsigbar, og dermed kanskje (særlig for forskere?) foruroligende, arbitrær samling hendelser.

Slike arbitrære samlinger av hendelser har vært ugyldige og utilnærmelige i en tradisjonell vitenskapelig metodologi før Foucault. Slikt påstått objektivt og ulidenskapelig blikk kaller Foucault kun for en maske: «the sacrifice of the subject of knowledge. In appearance, or rather, according to the mask it bears, the historical consciousness is neutral, devoid of passions, and committed solely to truth» (Ibid, s. 162). Genealogien vedkjenner seg og utforsker sin kontekstforandring. Det er et innenforperspektiv i løpende kontakt med sine omgivelser. Det er kanskje en slik metodologi Nietzsche mener at kan forhindre at vi fjerner oss «from every real source and sacrifice the very *movement of life* to the exclusive concern for truth» (Ibid, s. 164, min kursiv).

Genealogien foreslår å undersøke det som så å si ligger i historiens grøftkant – «It must record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most unpromising places, in what we tend to feel is without history – in sentiments, love, conscience, instincts» (ibid, s. 140). En skulle kunne si at i stedet for å undersøke slaget ved Waterloo ville en kanskje undersøke restene av en tilsynelatende ubetydelig gjenstand, beretning eller handling fra nærliggende Brüssel på samme tid. Det vil kunne fortelle en annen historie som løfter fram andre perspektiver, andre gjøre- og tenkemåter enn de som kan finne meningsfull plass i den store historien om Europas historie. Genealogi destabiliserer og sprer sannhet for i stedet å løfte fram lokale og små sannheter utenfor det vitenrommet forskere har definert som sitt. Her finner Foucault tilganger til ny viten, og det er i forlengelse av en slik ambisjon metodespørsmålet i denne delen av undersøkelsen er forankret.

Irit Rogoffs *criticality*

Nietzsches behov for å ikke la vitenskapen «sacrifice the movement of life» vinner gjenklang i forfatter og kurator Irit Rogoffs begrep *criticality* – sannhetsproduksjon utfra å «bebo» de praksiser som undersøkes vitenskapelig. Rogoff tegner opp tre betydninger av begrepet kritikk. Først slik vi bruker det i dagligtalen; kritikk av en konsert eller en (u)venn. Dernest kritikk av et problem når innsigelsene utfordrer rådende konsensus av verdier og moral, som i

hvordan kritisk teori søker å avdekke skjult sannhet («Ideologi»). Til slutt løfter Rogoff fram den kritikalitet hun gjør seg til talsperson for; den som er kroppslig og erfart (*embodied*). Hun skriver:

We have moved from criticism which is a form of finding fault and of exercising judgement according to a consensus of values, to critique which is examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to criticality which is operating from an uncertain ground of actual embeddedness. By this I mean that criticality while building on critique wants nevertheless to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis; other than one of illuminating flaws, locating elisions, allocating blames. (Rogoff, 2006, s. 2)

Rogoff holder altså fram det hun omtaler som *embeded criticality* der det ikke er mulig å utøve med en illusjon om en objektiv distanse. Kritikalitet, skriver hun, innebærer en «recognition that we may be fully armed with theoretical knowledge, we may be capable of the most sophisticated modes of analysis, but we nevertheless are also living out the very conditions we are trying to analyse and come to terms with» (Ibid, s. 2).

Steget fra «kritikk» (som i kritisk teori) til «kritikalitet» innebærer også en mer sammenvevd (*assemblage*); tilgang av ny kunnskap, noe som er særlig aktuell for en mer sensorisk rettet metodologi i denne delen av undersøkelsen. Rogoff beskriver en nedbygging av grenser der «imagining, making, theorizing, questioning, displaying, being enthralled by, administrating, and translating are blurred» (Rogoff, 2013, s. 72). Rogoff foreslår altså å samtidig med å analysere betingelsene for eksistensen av et fenomen, at forskeren tar del i fenomenet fra innsiden (*living out their realities*), slike innsideberetninger fra kaoserfaringer som mine autoetnografiske notater etter konsert vitner om.

Den holdning eller den motivasjon Rogoff fører fram handler altså om å bebo et fenomen og ikke bare analysere og felle dommer over det. Hun skriver:

[...] Criticality is not to find an answer but rather to access a different mode of inhabitation. In the duration of this activity, in the actual habitation, a shift might occur that we generate through the modalities of that occupation rather than through judgement upon it. That is what I am trying to intimate by ‘embodied criticality. (Rogoff 2006, s. 2).

Poenget med kritikalitet er ikke kun å finne svar og felle dommer, men også å få tilgang til en modus av kroppslig tilstedeværelse på undersøkelsens innside som kan belyse problemstillingen. Vi ser hvordan fremtredende forskere erkjenner at forestillingen om et «objektivt» utenforperspektiv er problematisk, og at et sensoriske innsideperspektiv i utforskning av et fenomen løftes fram. Utfordringen for forskersamfunnet kan oppstå når Rogoff skriver at en slik metodologi innebærer «an insistence on inhabiting complexity without necessarily articulating it discursively or spelling it out in a didactic manner» (Rogoff, 2013, s. 71). Hvordan kan denne beboelsen kunne formidles uten gjennom «articulating it discursively or spelling it out in a didactic manner»? Det er et rimelig å stille den typen spørsmål. Jeg skal forsøke å peke på hvordan møtet mellom kunstnerisk utviklingsarbeid og Foucaults genealogi kan berede grunnen for at innsideperspektivet lar seg fremstille på en måte som svarer til vitenskapelig forventning til validitet og reliabilitet.

Kunstnerisk utviklingsarbeid og postkvalitativ forskning

Et slikt deltagende innenfraperspektiv Rogoff beskriver kan nok være det Tone Pernille Østern og Mari Ann Letnes (2017) sikter til når de påpeker at det har vist seg at kunsthforskning ofte kan trenge andre metoder enn det presumptivt objektive utenforblikket som kan prege andre fagfelt. Kunstnerisk utviklingsarbeid ønsker å signalisere at «vi ikke lenger lar skriftlige uttrykksformer dominere, samtidig som vi heller ikke unngår det skriftlige» (Ibid, s. 3). Når sanselige og kunstneriske erfaringer blir til tekst vil noe vesentlig for kunsthfagene ofte bli «lost in translation», noe kunstnerisk utviklingsarbeid forsøker å fange; «Å forske med kunsten er forskning som kjennes og leves, som berør og affekterer, som er personlig og nær og som ofte får i stand endring, ikke minst hos forskere og forskningsdeltakere selv» (Østern 2017).

Østern og Letnes peker, på linje med Deleuze og Guattari (Grosz, 2019), på at å forske på kunst under andre premisser enn de som dekker (natur)vitenskap og filosofi kan åpne nye tilganger til sannhetsproduksjon. I møte med vår forestillingsevne, fantasi og kreativitet kan kunstnerisk utviklingsarbeid – den typer erfaringer som kroppslig kritikalitet (*embodied criticality*) kan bidra med – berike de kognitive og diskursive tilgangene til erkjennelse.

Kunstnerisk utviklingsarbeid kan bidra med et sanselig perspektiv fra innsiden av undersøkelsesobjektet mens det folder seg ut, og slik bringe fram erfaringer med andre måter å være i verden på. Det er en slik kunsthistorisk forskning den amerikanske kunsthistorikeren og skribenten Deborah J. Haynes viser til i artikkelen «New Materialism? Or, the Uses of Theory» (Haynes, 2015). Der skriver Haynes at kunsten har mulighet til å løfte fram erfaringer og erkjennelse som ellers ligger skjult i språk. Kunsten fungerer derfor ikke som «løsninger», men med sanselige/kroppslige forankrede undersøkelser av andre måter å være i verden på, noe som også kjennetegner denne undersøkelsen.

I et bredt felt av kunstnerisk utviklingsarbeid finnes det naturligvis fellestrekk og ulikheter. Jeg har måttet forsøke å finne et rom mellom ulike metodologiske posisjoner som kan gi relevante data til nettopp min undersøkelse. Her har jeg beveget meg mellom Brad Hasemans metodologiske posisjon slik den kommer til uttrykk i *A Manifesto for Performative Research* (Haseman, 2006) og Tone Pernille Østerns posisjon i artikkelen «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat» (Østern, 2017).

I artiklene er det tydelig at begge forskerne deler utgangspunktet at forskningsspørsmålet i kunsthistorisk forskning best besvares gjennom kunstnerisk innsidepraksis. Hasemann skriver: «Research outputs and claims to knowing must be made through the symbolic language and forms of their practice» (Haseman, 2006). Resultater av forskningen til for eksempel en gitarist kan altså formidles gjennom en konsert, «the symbolic language and forms of their practice.» Hasemann fortsetter:

This insistence on reporting research through the outcomes and material forms of practice challenges traditional ways of representing knowledge claims. It also means that people who wish to evaluate the research outcomes also need to experience them in direct (co-presence) or indirect (asynchronous, recorded) form. (Ibid, s.4)

Her påpeker Hasemann at resultater av kunsthistorisk forskning ikke presenteres gjennom begreper og tall, men i kunsthistoriske ytringer som musikk, foto, film og *performances* – der kunsten i tradisjonell kvalitativ forskning kun ville vært et eksempel, en *optional extra*.

Haseman skisserer en vid tilnærming til metode for kunsthistorisk forskning. Østern har elleve år senere foreslått noen begrensninger i Hasemans metodologi som skal kunne skille den type

utforskning alle søkende kunstnere gjør, fra akademisk kunstfagsforskning. Det innebærer en kritikk av Haseman som har influert mitt metodologiske ståsted i denne empiriske delen av undersøkelsen. Østern påpeker at kunstnerisk forskning ikke er det samme som kunstnerisk utforskning og kreativitet, noe som inngår i all kunst, og skriver:

Slik jeg bruker begrepet kunstnerisk forskning i denne artikkelen, er det noe som skjer innenfor eller i kontakt med en akademisk ramme og som forholder seg til etiske retningslinjer, metodologisk refleksivitet, teori, transparens og kritikk, dokumentasjon og publisering i noen form, samt som har referanser til, går i dialog med, formidles blant og kan kritiseres av fagfeller. (Østern, 2017, s. 11)

Videre beskriver Østern fem aspekter hun ser på som sentrale innen kunstnerisk forskning. Oppsummert kan de formuleres slik:

1. Kunstnerisk forskning skjer *gjennom kunst*. I kunstnerisk forskning er kunstnerisk praksis resultatet av forskningsspørsmålet.
2. Kunstnerisk forskning har kvaliteter som gjør at den oppleves som kunstnerisk, eller estetisk, erfaring. Østern siterer her Julian Klein som skriver:

It has to be acquired through sensory and emotional perception, through the very artistic experience from which it cannot be separated [...] Artistic knowledge is, in each and every case, sensual and physical, «embodied knowledge». The knowledge for which artistic research strives is a *felt* knowledge. (Klein sitert i Østern, 2017, s. 11)

3. Kunstnerisk forskning har en transformativ karakter som ikke hovedsaklig forsøker å beskrive og forklare, men som prøver å forstå, fortolke, peke på meningsskapning, skape aktivitet og bidra til endring. Endringen kan være i kunsten selv, hos ulike deltakere i kunstaktiviteter, i utdanningskontekster og på mikro- og makronivå i lokale og samfunnsmessige kontekster.
4. Kunstnerisk forskning bør være en aktivitet som skjer i tilknytning til en høyskole eller universitet.
5. Kunstnerisk forskning er ikke identisk med det å skape kunst, men handler om å ta for seg problemområder og forskningsspørsmål som undersøkes gjennom eller i kunst. Østern peker på at det er forskjell på *å utforske* og *å forske* og skriver videre at slik

hun beskriver kunstnerisk forskning er det noe som skjer innenfor eller i kontakt med en akademisk ramme.

Felles for både Østern, Haseman, Rogoff og Haynes er viljen til å utvikle en metodikk som går i møte med kunstens vesen som et bevegende, forandringskraftig, kroppslig og sanselig fenomen. Det er gjennom å skape og bebo kunstneriske praksiser *blant*, i og imellom disse egenskapene, snarere enn gjennom en analyserende distansering fra dem, at de ser muligheter for sannhetsproduksjon på kunstens premisser. Det er nettopp en slik ambisjon mitt metodevalg i denne delen undersøkelsen er ment til å imøtekomme.

Autoetnografi

Autoetnografi er en forskningsmetode som anvender forskerens personlige erfaringer og kreativitet i forskningsprosessen. Målet er å kunne kaste lys på forholdet mellom innsamlet data (diskursive og sansede) og forskerens motivasjon, forforståelser og ambisjoner forankret i kulturelle, teoretiske og sosiale kontekster. Autoetnografiens etymologi peker mot denne urolige dynamikken mellom forskningssubjektets personlige, kulturelle og vitenskapelige utsiktspunkt. *Auto* betyr selv, et innovervendt perspektiv der forskeren gjør seg selv til gjenstand for observasjon, refleksjon og undersøkelse. *Etno* betyr kultur, et utovervendt perspektiv hvor forskeren retter blikket mot det studerte og dens/deres kontekst der deres handlinger og erfaringer finner sted i, forskeren selv inkludert. Til slutt betyr *grafi* å skrive eller det skrevne. *Grafi* viser til den vitenskapelige prosessen, den kvalitative undersøkelsen, som er ment til å videreutvikle de subjektive erfaringene, fortellingene og observasjonene til troverdig vitenskap.

Autoetnografi er altså nærmere den kunnskapsproduksjon som både Foucault og Rogoff legger til grunn. Det moderne epistemets *masternarrativ* både om verden og individet destabiliseres. Owen, med flere, har uttrykt det slik:

This idea of truth materializes in writing about human experiences, wherein we trust the individual's account. This is the writer's truth, whether or not any external evidence exists for the claim. «I don't know if I believe that I can ever tell the truth», Pelias says, But I can tell the truth as I understand it. And I know when I'm lying. I try not to lie . . . but I recognize that any kind of narrative that I might [write], any story that I might perform has other versions. And the people I

implicate in that story clearly might not like my version. Whatever story I am telling is not going to be the story (Owen, McRae, Adams, Vitale, 2009, s. 183-184).

Autoetnografien søker tilganger til både diskursive og sensoriske erfaringer i en verden som ikke står stille, men stadig skapes i møtet med en forsker som også er i bevegelse sammen med sitt forskningsobjekt. Tilgang til erkjennelse ligger ikke alene hos objektet eller subjektet, men i relasjonene som etableres mellom dem. I dette skapende møtet vil autoetnografien gjøre rede for og dokumentere også mitt forskningsståsted og mulighetene for ny kunnskap som etableres i mitt forskningsobjekt; konsertsituasjonen.

Det vil bidra til å etablere et bredere datagrunnlag som en «innfødt» – der forskjellige historier, erfaringer, stemninger og hendelser krysses og møtes både som diskurs og sensoriske erfaringer.

Autoetnografien virker velegnet til å metodologisk realisere Rogoffs forestilling om *embodied criticality*. Hun skriver:

Criticality is not to find an answer but rather to access as different mode of inhabitation. In the duration of this activity, in the actual habitation, a shift might occur that we generate through the modalities of that occupation rather than through judgement upon it. That is what I am trying to intimate by 'embodied criticality. (Rogoff 2006, s. 2)

*Criticality*s rolle er altså ikke i første rekke å finne svar eller løsninger, men å skape nye tilstedeværelser, nye måter å være i verden på. De samme ambisjonene oppfatter jeg at autoetnografien deler: et deltagende innenforperspektiv i et forsøk på å forstå og reflektere over egne erfaringer i en kulturell og sosial kontekst. Denne forskningspraksisen bygger på en tilstedeværelse i flyt med sine omgivelser, i en konstant forandring og søken etter nye forståelser og sansede erfaringer, uten ambisjoner om universelle og evige løsninger.

I denne handlende, skapende og deltagende metodologien har det hos meg dannet seg et mønster av krysningspunktene mellom Foucaults genealogi og kunstnerisk utviklingsarbeid, eksemplifisert med bidrag fra Østern, Haseman, Rogoff, Haynes og Foucault selv. Det er en forskningspraksis som ikke representerer en «Sacrifice of the subject of truth» (Foucault, 1977, s. 164), men et forsøk på å for akkurat denne undersøkelsen av kaoserfaringer i kunsten ta metodologiske skritt mot en forskningspraksis som «kjennes og leves, som berører og

affekterer, som er personlig og nær og som ofte får i stand endring, ikke minst hos forskere og forskningsdeltakere selv» (Østern, 2017).

Autoetnografiske notater fra konsert

I løpet av 2020 hadde Honningbarna planlagt en omfattende festivalsommer med påfølgende klubbturné samme høst. Under disse turneene var planen å kontinuerlig skrive autoetnografiske notater. På grunn av koronapandemien ble turneene avlyst, og jeg kunne derfor heller ikke gjennomføre autoetnografien. I deres sted har jeg hentet fram tre ulike autoetnografiske notater jeg tidligere har skrevet fra situasjoner som er svært like de erfaringene jeg nyligst har tilegnet meg. Et fra 2018 etter en konsert på Rockefeller i Oslo, et fra 2014 etter en u-18 konsert på Blå, også i Oslo, og et tredje fra da jeg hadde knekt foten i 2016 på spillestedet Total i Tønsberg.

Å trekke fram eldre autoetnografi anser jeg til å kunne ha fordeler, men også feller. På den ene siden kan de da spontane øyeblikkene som oppstod risikere å bli idealisert eller formet for å passe et underliggende narrativ i undersøkelsen. Ulogiske innfall kan også falle bort gjennom hukommelsens rasjonalisering og mangel av affektive impulser. På den annen side kan tiden som har gått gjøre at øyeblikkene har fått tid til å modnes og skape en forståelse av erfaringene mine som bare tid kan gi. Jeg har, så å si, fått tid til å gå minnene og de kroppslige avtrykkenes ganger og rom, utforsket deres kriker og kroker og møtt deres blindveier. Notatene er også skrevet før jeg visste de kom til å bli brukt i denne undersøkelsen. Jeg fornemmer at den opprinnelige autoetnografiens øyeblikkelighet kan berikes av tidens langsomme kjentskap; en tilgang som kan tilby det spontane, umiddelbare og affektive, men som også har rom til refleksjonene som avstand i tid kan tilføre.

På tross av at disse notatene ikke er skrevet i 2020 anser jeg dem altså fortsatt som gyldige gjengivelser av mitt sensoriske møte så vel som flyktige refleksjoner, affekter og fornemmelser i løpet av disse kaotiske hendelsene. Da jeg ikke har kunnet produsere autoetnografi fra de konsertene som var planlagt i 2020 har jeg valgt å støtte autoetnografien fra «Rockefeller» og «Blå» med videodokumentasjon fra de to konsertene, og utfyllende nåtidige refleksjoner over de autoetnografiske notatene. Til sammen anser jeg det som likeverdige datatilkomster som den planlagte årets autoetnografiske datainnsamlingen.

Rockefeller, 27.01. 2018, Oslo ([video](#))

Av konsertene vi spiller er det meste jeg husker bruddstykker. Bruddstykkene tar form av korte sekvenser av øyeblikk som til sammen danner et slags kroppslig minne, et minne som ligger bevart som en ordløs stemning i kroppen. Som da jeg var hos tannlegen som barn, og ikke kan huske hvilke blader jeg leste i eller ansiktene jeg møtte, men at jeg kan gjenskape en tro kopi av magefølelsen av å sitte i venteværelset. Når jeg under en konsert i 2018 står på kanten av galleriet i andre etasje på Rockefeller og venter på å hoppe ned på publikumet som strekker hendene opp mot meg er det verken med frykt eller ekstase, selv om det er fristende å se tilbake på det med noe av nostalgis episke filter. Både konseptet om frykt og ekstase er for store til å få plass i kaoset, den buldrende lyden, telefonene som lyser av filmingen, folkene i moshpiten under meg, de blinkende scenelysene og resten av tingene jeg ser, men ikke helt registrerer. Tvert imot, det jeg kjenner på er det jeg, i mangel på ordforråd og forståelse, opplever som øyeblikk av zen. Et øyeblikk eller stemning så absolutt at jeg ikke husker hverdagens informasjonsstøy, dårlige samvittighet, forvirring og forpliktelser, eller fantaserer om at det kan finnes noe annet eller mer enn å klamre meg fast på utsiden av rekkverket til galleriet, vente på refrenget og hoppe med utstrakt kropp ut over folkene nede i salen. I etterkant oppfatter jeg det som kroppen min når sin maksimale kapasitet for sanseinntrykk. Jeg blir tatt ut av meg selv og i stedet for å eksplodere, implodere til en tom, men slettes ikke manglende, følelse av virkeligheten rundt meg. Nært, men ikke inderlig. Distansert, men ikke fraværende.

I åpningen av teksten skriver jeg:

Av konsertene vi spiller er det meste jeg husker bruddstykker. Bruddstykkene tar form av korte sekvenser av øyeblikk som til sammen danner et slags kroppslig minne, et minne som ligger bevart som en ordløs stemning i kroppen.

Disse erfaringene fester seg ikke i meg som referater fra en kausal og oversiktlig tidslinje, men heller som vever av ordløse stemninger, affekter og øyeblikk uten noe klar kronologi eller sammenheng. Fornemmelsen av zen virker paradoksal og var i høyeste grad uventet. Denne roen var egentlig så langt fra kaoserfaringen jeg på forhånd kunne tenke meg å komme – konserten åpner seg for meg som kaotisk, overveldende og til tider skremmende. Stemningen fører meg inn i en tilstand der øyeblikk fører til nye øyeblikk uten en kausal sammenheng eller en hverdagslig tidsforståelse. Denne tidsforståelsen måles ikke som en utstrakt varighet, men en tredimensjonal dybde; vertikalt, horisontalt og inn. Det er en erfaring som både er diffus og ordløs, det blir aldri minner som i tenkte erindringer, det er mer

som avtrykk; situasjonen har satt sitt stempel på kroppen. De forplanter seg ikke som noe *godt* eller *vondt*; i kjernen av disse avtrykkene hviler tilfredsheten av å motta godt og vondt som det ene og det samme, et blaff av vital monisme, å la den treffe meg i brystet og forsvinne etter et par sekunder. Det oppleves som en åpenbaring, at jeg mottar noe fra en energi tilstede i det kaoset alt konserten rommer til sammen har mant frem. Denne følelsen, tilstanden eller tilstedeværelsen dukker uforutsigbart opp. Jeg kaller dem for «absolutte øyeblikk»:

Et øyeblikk eller stemning så absolutt at jeg ikke husker hverdagens informasjonsstøy, dårlige samvittighet, forvirring og forpliktelser, eller fantaserer om at det kan finnes noe annet eller mer enn å klamre meg fast på utsiden av rekkverket til galleriet, vente på refrenget og hoppe med utstrakt kropp ut over folkene nede i salen

Det føles befriende og forfriskende å leve noe som ligner på et motstykke til mine hverdagslige måter å være i verden på. Måter som i hvert fall kjeder meg, men kanskje også nekter meg affekter, sorger og gleder, tilstedeværelser, begjær, opplevelser og innsikter jeg ellers kan være i stand til å produsere. Disse absolutte øyeblikkene som så å si oppstår som en fugl Fønix av øl- og svettelukt, støy, knuffing, knuste plastglass, blåmerker, rytmer, melodier og solidaritet, og brer seg gjennom rommet. Disse øyeblikkene er likevel ikke måter å glemme eller rømme fra det trivielle utenfor klubbens vegger, det er mer som å begjærlig og vitalt gripe det livet som uoversiktlig utfolder seg i kaoset, om enn bare i den snau timen det varer. Det føles imidlertid ikke som en sensorisk eksplosjon, en slags klimatisk *katarsis* av overtenning og oppspilthet, slik en kanskje skulle tro. Det er heller tvert om: det er en implosjon som oppstår.

Både konseptet om frykt og ekstase er for store til å få plass i kaoset, den buldrende lyden, telefonene som lyste av filmingen, folkene i moshpiten under meg, de blinkende scenelysene og resten av tingene jeg ser, men ikke helt registrerer. Tvert imot, det jeg kjenner på er det jeg, i mangel på ordforråd og forståelse, opplever som øyeblikk av zen

Disse absolutte øyeblikkene består ikke av innsikt i en skjult Sannhet, det er min tilstedeværelse som kjøtt i bevegelse. Jeg er der som en ape blant aper, intensiteter treffer hverandre og fornuften fragmenteres av de voldsomme kreftene som treffer kroppen min. Det er en nærhet til livet rundt meg når grensene for hva vi er, våre drømmer, våre sannheter og sorger er blitt pulverisert og virvlet opp i luften alle puster. Det er intensitetene og

grenseløsheten, ikke dualismens sant/usant, mitt/ditt, det som var/nå som er kilden til dette *zen*. Når det kommer til meg er det ikke brølende og emosjonelt, men skjørt og ordløst med lovnaden om at også det skal gå over. I løpet av sekunder er det borte; det kommer og går.

Blå, 23.08.2014, Oslo ([video](#))

Da vi skal på scenen er det nesten umulig å presse seg gjennom publikummet og den første raden av ungdommene ligger allerede brettet over scenekanten. Når vi kommer oss opp på scenen og setter igang er det som en bølge går gjennom publikum. De i salen står så tett at alle bevegelser en person gjør vil spille inn på sidemannen, som domino, og slik slår bølger, som en opprørt sjø, gjennom salen. Allerede på første låt stormer publikum scenen der de danser, synger i mikrofonene, velter over utstyret og gjør det nesten umulig for oss å spille låtene, men det føles ut som om vi ikke kan gjøre noe for å stoppe det heller. Det er aldri noe negativ energi fra noen, men vi innser at vi ikke har kontroll over situasjonen. Ingen har det. Verken arrangøren, de ansatte, ungdommene, de fraværende vaktene og barrikadene eller oss. Det føles ut som kaoset har tatt oss, ikke vi som hadde gitt oss over, og når jeg ser en ung jente inn i øynene hennes mens hun besvimer over scenekanten føler jeg redsel for henne, frustrasjon over at ingen så dette komme og maktesløshet over uforutsigbarheten. Intensiteten i stemningen drar bare alle med – noen danser av den, noen bli redde av den, noen får tøyet ødelagt og mister sko av den, alle får blåmerker av den og alle blir. Som møll til flammen i førtifem minutter.

Da vi skulle på scenen var det nesten umulig å presse seg gjennom publikummet og den første raden av ungdommene lå allerede brettet over scenekanten

Allerede før konserten hører vi backstage at publikum egger hverandre opp, roper «Honning-Barna, Honning-Barna» og moshpiter åpner seg. Det er som om intensiteten av stemningen er på bristepunktet, og fra sprekkene skyter det ut manifestasjoner – gester i uforutsigbare retninger. Bare jeg skriver om det nå, knytter det seg i magen og jeg blir rastløs. Da tiden var moden og vi forsøkte å komme oss fram til scenen var det som om publikum ikke enset oss i deres eget rituale, manifestasjonene de marte fram var blitt virkeligere enn oss i bandet. Publikum hadde skapt et spøkelse som begynte å leve sitt eget liv i rommet. Det var annerledes, det var som vi hadde holdt på med en slags svartmagi vi ikke forstod omfanget av.

Allerede på første låt stormet publikum scenen der de danset, sang i mikrofonene, veltet over utstyret og gjorde det nesten umulig for oss å spille låtene, men det føltes ut som om vi ikke kunne gjøre noe for å stoppe det heller.

Lars (bassisten) står på kne over effektpedalene sine i et desperat forsøk på å få lyd etter noen hadde veltet over dem. En annen publikummer, for å unngå å falle med fjeset først på en monitor, tar tak i slipset mitt og ufrivillig strammer det så jeg sliter med å puste. Jeg vil ikke dette, men jeg kan ikke slutte heller. Jeg føler ikke roen fra Rockefeller, jeg er paralyisert som en hjort foran frontlys. Ikke vital og handlekraftig, men maktesløs ovenfor massen av hender, ben, basstrommeslag, rop og støy som kom mot meg.

Det føltes ut som kaoset hadde tatt oss, ikke vi som hadde gitt oss over, og da jeg så en ung jente inn i øynene hennes mens hun besvimte over scenekanten følte jeg redsel for henne, frustrasjon over at ingen så dette komme og maktesløshet over uforutsigbarheten. Intensiteten i stemningen dro bare alle med – noen danset av den, noen ble redde av den, noen fikk tøyet ødelagt og mistet sko av den, alle fikk blåmerker av den og alle ble der. Som møll til flammen i førtifem minutter.

Jeg er her for å, sammen med alle andre, synge, dytte, løfte og la meg treffe av andre kropper. Kaoset er ikke skapt av at vi gir fra oss kontroll, men av at hundrevis av forskjellige viljer, kropper, stemninger, ting, begjær, lukter, skjebner, og intensiteter utfolder seg samtidig og likevel i ulike retninger og intensiteter. Uforutsigbarhetens potensiale møtes med handlekraften i Honningbarnas kroppslige gjøren – det kommer til å skje noe fordi vi gjør noe. Det er et livsbejaende driv etter å rive ned og bygge opp. Denne cocktailen føltes av uklare grunner ekstra potent, og av en annen karakter, denne kvelden. Det kom ikke til oss som en vitalistisk og berusende disposisjon i møte med kaoset. I universets evige og kaotiske skapelse var det oppstått et sort hull, der ingen av oss kunne stå imot dens gravitasjon.

Total, 15.07.2016, Tønsberg

Jeg knakk beinet under en konsert i Venezia for noen dager siden, og nå står jeg backstage og ser ned i hånda med sterke smertestillende. Vi er i Tønsberg. Som vanlig hører vi på Metz, Fredrik og Toffer gjør pushups, Nils varmer opp på trommepadsene og Lars jogger rundt i rommet. Gitarteknikeren, Christian, kommer og forteller oss at det er et kvarter til konsert og jeg svelger pillene. Jeg har alltid en veldig ambivalent følelse før konsert. Jeg gruer meg som

faen og spør meg selv om hvorfor jeg holder på med dette. Jeg blir kvalm og greier ikke spise. Likevel har jeg et behov inn til beinet for det. Jeg vet det ikke er livet og døden, men det føles ut som det. «Æ vi kke dø, bare komme jævlig nær», som vi skal synge om noen minutter. Det er slitsomt å måtte føle det hver konsert, eller tvinge seg til det, men hvis jeg ikke gjør det, føles det ut som jeg tapt før konserten i det hele tatt er i gang.

Fem minutter igjen og vi samles i en ring der alle på tur forteller hvem de gjør konserten i dag for. Som regel er det bare en tilfeldig og tullete navnoppramsing av folk vi liker eller ikke liker. I dag ler vi og er enige i at vi gjør det for beinet mitt som tross alt holdt ut til nå. Vi kysser, brøler Currahee (et fjell fra TV-serien Band of Brothers som de menige må løpe opp og ned), jeg legger fra meg krykkene og legger en arm over skuldra til Nils og hinker inn på klubben. Det har vært utsolgt i uker, og i det vi åpner døra inn, slår den fuktige, varme og søte lufta oss i fjeset. Vi setter i gang introen og det ljoemer av allsang. En eller annen løfter meg opp på armene hans og sender meg over publikum til scenen.

Jeg husker veldig lite fra konserten, annet enn Instagramfilmene jeg så i etterkant. Jeg så at jeg hadde vondt i beinet, men at jeg hadde det gøy der jeg crowdsurfer med celloen mens jeg prøver å ikke treffe noen med brodden.

Det neste jeg husker er at jeg våkner i armene til Christian, gitarteknikeren, brannmannstil, i mørket bak spillestedet. Døra bak scenen er åpen og jeg ser de andre guttene glise, gjennomvåte av svette. «Du kom deg gjennom settet, men svimte av på slutten!» forteller han i fyr og flamme mens han løfter meg gjennom et vindu til en sofa på backstagen, «jeg henter noe vann, bare bli her og slapp av». Mens jeg ligger der og prøver å pusle sammen den siste timen og hører på mylderet av de som har vært på konserten, står det egentlig bare en ting i hodet på meg. Det er bare en ting i verden som kan gi meg dette rushet, og som jeg kan gi andre. Verdens beste jævla band.

Sett bort ifra bruddet i foten forteller jeg innledningsvis om et typisk scenario før konsert:

Jeg knakk beinet under en konsert i Venezia for noen dager siden, og nå sto jeg backstage og så ned i hånda med sterke smertestillende. Vi er i Tønsberg. Som vanlig hørte vi på Metz, Fredrik og Toffer gjorde pushups, Nils varmet opp på trommepadsene og Lars jogget rundt i rommet. Gitarteknikeren, Christian, kom og fortalte oss at det var et kvarter til konsert og jeg svelget pillene

Vi samles før konserten for å ta inn stemningen av lydene, forventningene og spenningen og å forsterke den med høy musikk, trening og roping. Vi blir i en hypersanselig og fokusert

modus der alle sanseinntrykk virker sterkere, en instinktiv væremåte som en ellers prøver å overstyre i hverdagen. Jeg er *in touch* med folkene og tingene rundt meg. Denne transformasjonen fra fem gutter til «Honningbarn» når et klimaks når vi skifter til sceneantrekkene sammen. Jeg slutter å eksistere som et individ med myriader av bekymringer og håp, og trer inn i en tilstand uten tanke på noe annet enn det som skal, og *må*, skje om noen minutter. Det vekker ambivalente følelser:

Jeg gruer meg som faen og spør meg selv om hvorfor jeg holder på med dette. Jeg blir kvalm og greier ikke spise. Likevel har jeg et behov inn til beinet for det. Jeg vet det ikke er livet og døden, men det føles ut som det. «Æ vi kke dø, bare komme jævlig nær», som vi skal synge om noen minutter. Det er slitsomt å måtte føle det hver konsert, eller tvinge seg til det, men hvis jeg ikke gjør det, føles det ut som jeg tapt før konserten i det hele tatt er i gang.

Noe skal stå på spill i det vi starter konserten. Jeg vet at det ikke bokstavelig talt står om livet eller døden, men likevel må det føles slik. Jeg føler rastløsheten rundt moroa som venter, men også frykten for å feile. Hva hvis jeg ikke vil det nok? Hva hvis jeg ikke jobber hardt nok? Hvordan skal jeg bli trodd om jeg ikke tørster? Skal jeg som brannstifter for det kaoset som oppstår bli trodd, må innsatsen vises *up front* som troverdig og ektefølt handling her og nå. Slik føler jeg. Det er krevende, men det er også meningen. Jeg vil være ærlig, jeg vil at Honningbarna skal være lett å gjennomskue – både våre seiere og tap. Ikke noen innøvde billige fraser om hvordan stemningen er «der ute», jeg er der og kjenner på den selv. Jeg starter ikke brannen for å se den brenne, jeg skal brenne varmest av dem alle. Ikke noe falsk inderlighet, jeg skal føle det de føler. Og kommer ikke de til Honningbarna, kommer Honningbarna til dem. Hvis ikke, *skal* det føles jævlig. Det finnes ikke noe ny sjanse i morgen i en tilstand der alt som eksisterer er øyeblikket her og nå.

Det har vært utsolgt i uker, og i det vi åpner døra inn, slår den fuktige, varme og søte lufta oss i fjeset. Vi setter i gang introen og det ljomer av allsang. En eller annen løfter meg opp på armene hans og sender meg over publikum til scenen.

Som barn husker jeg da jeg ble tatt med i operaen og hvordan, noen minutter før konserten eller forestillingen startet, orkesteret stemte instrumentene sine. Jeg kjenner fortsatt spenningen som sprer seg i rommet, og sommerfuglene i magen, av forventningen til hva som skulle skje. Det er denne følelsen som fortsatt lever i meg. En naiv og barnlig oppspilthet.

Det neste jeg husker er at jeg våkner i armene til Christian, gitarteknikeren, brannmannstil, i mørket bak spillestedet. Døra bak scenen er åpen og jeg ser de andre guttene glise, gjennomvåte av svette. «Du kom deg gjennom settet, men svimte av på slutten!» forteller han i fyr og flamme mens han løfter meg gjennom et vindu til en sofa på backstagen, «jeg henter noe vann, bare bli her og slapp av».

En blanding av sanseinntrykkene fra konserten, smerte, smertestillende, mangelen på ventilasjonsanlegg, utslitthet og varme; så besvimer jeg mot slutten av konserten. Det er en rar opplevelse å våkne. Jeg har ingen idé om hvor jeg er, hva som har skjedd eller hvorfor Christian bærer meg som en guttunge på vei til sengs. En sårbarhet jeg sjeldent ellers føler gjør meg nok ekstra takknemlig over både gutta mine og de som kom på konserten. Jeg føler en glede, kanskje til og med lykke, spre seg i kroppen over varmen jeg blir vist. Så annerledes enn det ville, høylytte og eksplosive som hadde funnet sted der inne.

Mens jeg ligger der og prøver å pusle sammen den siste timen og hører på mylderet av de som har vært på konserten, står det egentlig bare en ting i hodet på meg. Det er bare en ting i verden som kan gi meg dette rushet, og som jeg kan gi andre. Verdens beste jævla band.

Dette er antageligvis noen av mine lykkeligste øyeblikk – en følelse av *bliss*. Kanskje skyldes det en opplevelse av tilhørighet? Når Honningbarna spiller en bra konsert føler jeg et bånd til dem jeg har delt den opplevelsen med, et slektskap, et brorskap. Vi har gjennom det kroppslige kaoset som utspiller seg vært gjennom noe sammen. Både blåmerkene og de hjelpende hender moshpiten deler ut er sannheter erfart sammen og delt med andre. Det er enkle, betydningsfulle og konkrete gester i en til tider rotløs eksistens. Vi etablerer ikke bare måter å være *i* verden på, men også nye og annerledes måter å være *sammen* i verden på. Kroppslige, enkle og solidariske måter som skaper betydningsfulle bånd i et fellesskap av moro, kaos, spenning, glede, smerte, zen, bruke ben og samhold. All the good stuff.

Analyse

Jeg har nå etablert tre områder for datainnsamling; teori, kunstpraksiser og empiri. La meg her vende tilbake til spørsmålet jeg stiller innledningsvis i undersøkelsen – hva er, og kan være, kaos' rolle i kunsten? Med dette spørsmålet som utgangspunkt har jeg først i analyseprosessen gjort en nylesning av innsamlede data fra de tre dataområdene for å finne ord, begreper og forestillinger som går igjen – en prosess i forlengende av det sosiologene Anselm Strauss og Juliet Corbin (i Grønmo, 2004; Nilssen, 2012) omtaler som «åpen koding». Hensikten med en slik koding er å identifisere og sette navn på de mønstrene som har etablert seg så langt i undersøkelsens tre dataområder. Kodingen blir et verktøy for å finne gjennomgående tematikk – faner som kaosets mange sider kan føyes inn under for å skape oversikt og kunne trekke slutninger ut fra de dataene som foreligger. Av disse mønstrene har jeg laget tre konseptuelle kategorier som vil være formålstjenlige i forhold til en slik intensjon, en fruktbar grunn for denne undersøkelsens analyse:

1. Vitalisme
2. Ikke-representasjon
3. Overskridelse

Gjennom disse kjernekategoriene og begrepene vil jeg gjøre dataen tilgjengelig for analyse på tvers av deres respektive utgangspunkt som teori, historie og empiri. Kategoriernes innhold og måtene de er sammenkoblet med hverandre på, er ment å bidra til en helhetlig forståelse av de ulike aspektene av kaosfenomenet jeg undersøker. Analysen av alle de tre konseptuelle kategoriene (vitalisme, ikke-representasjon og overskridelse) vil innledes med en kort introduksjon til kategoriens fagforankring.

Vitalisme

I datainnsamlingens tre områder blir vital/vitalisme/vitalistisk nevnt 18 ganger. I tillegg blir det beslektede begrepet livsbejaelse/livsbejaende brukt 8 ganger. Disse begrepene beskriver den type «tilstedeværelser» som er løftet fram tidligere i undersøkelsen i forbindelse med Hans Gumbrechts *appearance*. Selv har jeg på liknende vis beskrevet erfaringer med det jeg

har omtalt som «livets totalitet»; en omfavnelser av livet i møtet med dets kaotiske monisme av skapelse og ødeleggelse.

I dagligtalen bruker vi gjerne vitalitetsbegrepet for å omtale livsfriske, aktive, energirike og handlekraftige egenskaper. Disse egenskapene blir ansett som uttrykk for et driv mot liv, en aktiv modus der for eksempel utemmet kropp og sinn trosser sivilisasjonens krav om orden og måtehold, eller en sunn og frisk kropp på tross av sin alders forutsetninger. Vitalismebegrepet er imidlertid ikke eksklusivt tilskrevet mennesket, men er et uttrykk for en delt driv i naturen – som løvetannens trassige hybris i sitt sprang opp av asfalten.

Utover en slik hverdagslig bruk av begrepet vokste det i Europa og Nord-Amerika fram en blomstrende interesse for vitalismen som både biologisk teori, livsfilosofi og kunstnerisk impuls i perioden 1890-1940. Det inspirerte til en hverdagskulturell tendens til å søke livsutfoldelse. I møte med dette brede feltet for vitalisme foreslår den danske litteraturviteren Sven Halse i *Vitalisme – Fænomen og begreb* (2004) en innsnevring av vitalismen i tre forskjellige, men sammenvevde, kategorier: en naturfilosofisk, en pragmatisk og en kunstnerisk vitalisme.

Den pragmatiske vitalismen

Den pragmatiske vitalismen dreier seg om det samfunnsmessige og praktiske liv; et forsøk på å danne samfunn og væremåter der *livskraft* står i sentrum og *det naturlige, det uhemmede* og *det sunne* holdes fram som normative idealer. Nietzsche og Schopenhauers betraktninger om *Vilje til liv* – som er drøftet i teoridelen – hadde ved slutten av 1800-tallet fått stor oppslutning i Europa, og Nietzsche spesielt ble holdt frem som en foregangsmann for kritikken av den moderne, urbane og borgerlige væremåten. Denne kritikken resulterte i flere grupperinger, blant annet *Lebensreform*-bevegelsen i Tyskland, hvor målet var å frigjøre individet fra det som ble oppfattet som en stadig mer livshemmende sivilisasjon. Dette var bevegelser som forsøkte å etablere vitalistiske væremåter (og faktiske kolonier som Elisabeth Förster-Nietzsches Nueva Germania i Paraguay) der «en rekke praktiske idealer omkring beklædning, kost, bolig, fritidsaktiviteter, seksualitet og børneoppdragelse» (Halse, 2004, s.3) var sentrale. Eirik Vassenden påpeker i *Norsk Vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940* at det mot slutten av 1800-tallet også i Norge oppstod foreninger for å fremme en «sunn» og «naturlig» livsstil: Den Norske Turistforeningen, Norges Gymnastikk- og

Turnforbund og Norges Speidergutt-Forbund, alle ifølge Vassenden «manifestasjoner av den pragmatiske vitalismens gjennomslagskraft» (Vassenden, 2012, s.29). Kanskje er det også naturlig å nevne Fritjof Nansens folkekjære arktiske ekspedisjoner som beskrivende for fascinasjonen av den vitale, uhemmede og frie naturen i motsetning til den «fremmedgjørende» og kunstige sivilisasjonen.

Den kunstneriske vitalismen

Den kunstneriske vitalismen er, ifølge Vassenden, kunst som «fremviser, tematiserer og forsøker å bringe mennesket i kontakt med livskraftene» (ibid, s.28). På en slik måte er den vitalistiske kunsten ofte motivert av frigjørende, eller til og med revolusjonære, trekk – det er «en kunst som vil nedkjempet alt det døde og stivnede, for å i siste instans sette oss fri» (Ibid, s.28). Vitalistisk kunst ble fram til slutten av andre verdenskrig preget av kvaliteter som umiddelbarhet, fruktbarhet, vilje, mot og kraft gjennom motiver som den nakne kroppen, sola, havet og bonden, eller voldsomme elementer som krig, naturkatastrofer, branner og konflikt. Livet blir fremstilt både som en evigvarende kontinuitet gjennom naturfenomener, med øyeblikk av spontan kraftutfoldelse. Dette medfører at *intensitet* blir en viktig målestokk: «den vitalistiske kunsten skal ikke være stiv, statisk og firkantet», skriver Frode Boasson, og fortsetter; «den må være intens og levende, og den kunstneriske vitalismen krever slik ofte en ekspressiv stil» (Boasson, 2015, s.47). Denne ekspressive stilen finner vi i litteraturen hos blant annet Herman Hesses *Steppenwolf* og Knut Hamsuns *Sult* og *Pan*. Edvard Munch malte også tidvis i en vitalistisk stil, og Gustav Vigeland skulpturkunst bærer vitalistisk preg.

Den naturfilosofiske vitalismen

Jeg har tidligere presentert de antikke materialistenes teorier om *zōē*, en immanent livskraft i all materie, organisk som ikke-organisk. Senere har teoretikere fra Spinoza (monisme), Kant (*Bildungstrieb*), Nietzsche og Schopenhauer (deres overlappende, men samtidig motstridige Viljebegrep), Driesch (*enteleki*) og Bergson (*élan vital*) drøftet forskjellige former for livskraft. I *Vibrant Matter – a political ecology of things* peker Jane Bennett på vitalisme som «a world of incessant possibility, a world always about to be» (Bennett, 2010, s.63) – et forsøk på å etablere forståelser for liv som verken reduseres til religiøse ontologier eller til mekanisk reduksjonisme. Bennett holder særlig fram embryologen Hans Driesch og filosofen Henri Bergson for deres vitenskapelige tilnærming til det vitalistiske prinsippet samtidig med deres motvilje mot en fullstendig biologisk og kjemisk reduksjonistisk forestilling om

livskrefter. I sine forelesninger på universitetet i Aberdeen i 1907 og 1908 presenterte Driesch sitt *enteleki*-begrep. Han var den første til å gjennomføre en vellykket kloning av et dyr etter å ha splittet et kråkebolleembryos to celler der hver av cellene utviklet seg til fullstendige kråkeboller. På bakgrunn av disse funnene kunne Driesch fremsette en teori om organismenes streben etter helhet. Enhver organisme utvikler seg i forhold til sitt immanente potensial med en bestemt begynnelse, midtdel og slutt.

Bergsons *élan vital* ligner Drieschs *enteleki* på den måte at den er «at the mercy of the materiality which it has had to assume» (Bergson, 1998, s.127). Men der Drieschs *enteleki* er en teleologisk streben, beskriver Bergson en konstant kosmisk flyt der livet utfolder og sprer seg med tilbøyelighet mot «the utmost possible»; et potensiale for former som før sin manifestasjon var hinsides vår forestillingsevne. *Élan vital* kan i motsetning til *enteleki* være opphavet til noe radikalt nytt! *Élan vital* er det Bergson omtaler som «the tremendous internal push of life, [...] the primitive impetus of the whole» (Bergson, 1998, s. 132), og utdyper:

It would be futile to try to assign to life an end [...]. To speak of an end is to think of a pre-existing model which has only to be realized. It is to suppose, therefore, that all is given, and that the future can be read in the present. [...] Life, on the contrary [...] is undoubtedly creative, *i.e.* productive of effects in which it expands and transcends its own being. These effects were therefore not given in it in advance, and so it could not take them for ends (Bergson, 1998, s.51-52)

Liv er altså ikke en prosess mot fullbyrdelse av et gitt design, men en kreativ kraft som med potensiale for overskridelse.

Spesielt interessant for denne undersøkelsen er *élan vitals* interne kaotiske karakter, det som Bennett omtaler som en «unharmonious manifoldness» (Bennett, 2010, s.79). *Élan vitals* kosmiske flyt renner ikke som en rett elv mot havet, men den snirkler seg henover med bekker som renner på tvers, til og med motstrøms, den flommer over noen steder og ender i blindveier andre – og ikke minst skaper den nye elveretninger (med deres egne nye elvesystemer) der den spontant renner. I sin utfoldelsen vil *élan vitals* spre seg i et mylder av retninger der også noen av dem vil gå på tvers av seg selv og dermed bære med seg en ambivalens.

Der entelekien vektla materiens arrangerende streben mot helhet, tilbyr *élan vital* en kaotisk, men udelelig, kontinuitet av «ceaseless upspringing of something new, which has no sooner arisen to make the present than it has already fallen back into the past» (Bergson, 1998, s.47).

Vitalitet som et relasjonelt fenomen mellom organiske og ikke-organiske aktanter – *The living dead*

Etter sin oppblomstring fra slutten av 1800-tallet fram til og med andre verdenskrig, mistet vitalismen i mange tiår sin fremskutte posisjon i et Europa revet i filler av krig, tidvis påskyndet av vitalistisk tankegods. På 2000-tallet oppstod det imidlertid en ny bølge av vitalistiske tenkere som igjen vendte tilbake til ontologiske spørsmål omkring en iboende livskraft. Der både Driesch og Bergsons vitalistiske begrep plasserer et tydelig skille mellom dødt og levende materies potensiale og innflytelse, ønsker en ny generasjonen vitalister å etablere et vitalitetsbegrep som fokuserer på at en vev av organisk og ikke-organisk materie er i spill når hendelser utfolder seg, og at disse ulike aktantene inngår i relasjonelle forbindelser som påvirker hverandre. Utfallet av en hendelse, som en konsert, er derfor både forutbestemt av de strukturelle betingelsene som definerer konserten og samtidig *open ended* når de vitale elementene som utgjør konsertens innhold settes i spill.

Kan dette peke mot et utvidet verksbegrep? Altså et begrep som strekker seg utover det verkbegrepet Lydia Goehr (1992) beskriver at vokste fram sammen med forestillingen om *kunst* på slutten av 1700-tallet? En slik forståelse av det autonome verket preger fortsatt våre forventninger til kunstmusikk. I sin tid representerte den et brudd med musikkens tidligere sekundærrolle i kunsten, ment å bære fram en lyrisk tekst eller ha en støttefunksjon ved liturgiske praksiser og adelens offentlige presentasjon. Det musikalske verket sto nå på egne ben og ble holdt fram som klingende former som hvilte i seg selv, kun forpliktet ovenfor egne interne forhold (Goehr og Bowie, 2001). En slik verksforståelse var frigjort fra det som fra da av mange ble regnet for «det ekstramusikalske» eller «utenommusikalske».

Vitalitetserfaringer i det empiriske datamaterialet

Tingene som både ikke-organisk og organisk materie utgjør utøver altså en form for agens, det Bennett kaller *thing-power*: «the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce affects dramatic or subtle» (Bennet, 2004, s.351). I tråd med *thing power* trekker

Bennett fram «aktant»-begrepet introdusert av den franske sosiologen og filosofen Bruno Latour. Dette uttrykket betegner hvordan agens (Bennett, 2010) ikke utøves som menneskelig vilje, men at nettverk med aktører som akustikk, affekter, en *backdrop* eller en barrikade kan få ting til å skje (eller ikke skje), produsere effekter eller endre hendelsers forløp uten å måtte kretse rundt et menneskelig midtpunkt for agens. Slik nedtoner Latour menneskets rolle i hendelser fra å være dets suverene midtpunkt og drivkraft, til å heller se ulike former for agens i nettverk i et mindre hierarkisk og mer åpent perspektiv.

En mindre antroposentrisk og hierarkisk tilnærming til datamaterialet vil kunne gi analysen verdifulle tilganger som ellers kan bli oversett. Slikt som betydning av rommets agens for konsertbegivenheten. Når jeg turnerer møter jeg alltid kveldens spillested med en viss varhet, en spenhet over de mulighetene et rom tilbyr; hva er publikumskapasiteten, hvor enkelt det er å komme seg av og på scenen, er det barrikader foran scenen, hvor får en hengt opp *backdrop* (bakteppe), hvilke ting kan en hoppe ut på publikum fra, er *backstagen* stor nok til at vi kan varme opp sammen, hvilken «vibb» har rommet, har jeg erfaringer fra dette rommet fra før? Disse spørsmålene bærer en anerkjennelse av at rommet, bestående av både organisk og organisk materie, setter rammer og spiller en rolle i hvordan konserten vil kunne få utfolde seg noen timer senere. Denne veven av organisk og ikke-organisk materie tilfører konsertforløpet en uforutsigbarhet, en åpning mot kaos som ingen på forhånd helt vet hvordan vil folde seg ut – eller om kaos i det hele tatt kommer i spill. Kanskje de strukturelle betingelsene vil holde konsertforløpet i et forutsigbart jerngrep? Det tydeligste eksempelet på en ikke-organisk aktant som får betydning i konserthendelsen er kanskje rommets akustikk. Akustikken kan ene og alene være avgjørende for konsertopplevelsen hos både utøver og publikum. Den har innvirkning på musikerens anslag, tempi, og lytting, den påvirker måtene hvordan vi snakker og beveger oss. Lyden sendes ut av høyttalerne, treffer kjøtt og betong, slår mot hverandre, blandes og treffer ørene våre – rommet utøver en livløs innflytelse ovenfor oss som er plassert i det. Når vi ankommer kveldens spillested møter vi ikke et tomt rom, en rekke ting er allerede etablert for å med-forme de hendelsene som skal utfolde seg. Konserthendelsen er bestemt av mer enn «det musikalske verket» i snever og tradisjonell forstand.

På en lignende måte spiller for eksempel tida på døgnet konserten finner sted, køen utenfor, øl, lukter og kostymene en viktig rolle for hva en Honningbarnakonsert er. I autoetnografien forteller jeg om «transformasjonen» som finner sted når vi kler på oss scenekostymene.

Kostymene blir en aktant i veven av materialer som skal utfolde seg i konserten som enda ligger uberørt foran oss:

Denne transformasjonen fra fem gutter til «Honningbarn» når et klimaks når vi skifter til sceneantrekkene sammen. Jeg slutter å eksistere som et individ med myriader av bekymringer og håp, og trer inn i en tilstand uten tanke på noe annet enn det som skal, og *må*, skje om noen minutter.

Forvandlingen «fra fem gutter til ‘Honningbarn’» skjer ikke når vi går på scenen eller når første tone settes – den skjer idet canvasstoffet treffer overkroppene våre i god tid før konserten starter. De autoetnografiske dataene viser at skiftet i modus ikke oppstår i det en møter et publikums forventninger om hva en skal være eller hva som skal skje, det oppstår i et ritualet der forbindelser mellom organisk og ikke-organisk materie transformerer kostyme, forventninger, musikk, erfaringer, kropp, lukter, gester og energidrikke til en uforutsigbar sverm av agens fra heterogene aktanter som former energier og intensiteter til «Honningbarnkonsert».

I autoetnografien fra Rockefeller peker jeg også mot et slikt ikke-hierarkisk forhold mellom inntrykkene i «absolutte øyeblikk»:

Disse absolutte øyeblikkene som så å si oppstår som en fugl Fønix av øl- og svettelukt, støy, knuffing, knuste plastglass, blåmerker, rytmer, melodier og solidaritet, og brer seg gjennom rommet.

Videre skriver jeg:

Jeg er der som en ape blant aper, intensiteter treffer hverandre og fornuften fragmenteres av de voldsomme kreftene som treffer kroppen min. Det er en nærhet til livet rundt meg når grensene for hva vi er, våre drømmer, våre sannheter og sorger er blitt pulverisert og virvlet opp i luften alle puster.

Disse skildringene handler lite om hvilken rolle jeg, som et midtpunkt, har i disse situasjonene. Disse øyeblikkene kretser ikke rundt *meg*, jeg er midt oppi dem, jeg er blant øllukt og sannheter, aper og rytmer, i et kaotisk fellesskap av fragmenter med hver sin retning, intensitet og tekstur. Mine drømmer flyter sammen med knuste plastglass i en uoversiktlig vev av tilstedeværelser og affekter. Det knytter an til et vitalismebegrep som henter impulser både fra den kunstneriske og den naturfilosofiske vitalismen.

Denne flytende fordelingen av agens mellom ulike aktanter oppfatter jeg til å stemme overens med Honningbarnas musikalske motiver – å ikke spille for hva musikken er, men hva den gjør – altså hva den leder til. I tråd med Latours aktantbegrep kan musikken, verket, ses på som kun én aktant i et mylder av mange! Latours egalisering av aktanter er likevel kanskje ikke uproblematisk. Filosofen og forfatteren Alexander Galloway spør i *The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism* «What kind of world is it in which humans are on equal footing with garbage?» (Galloway, 2013, s.365) og plasseres Latours aktantbegrep innenfor en ny-realisme hvis ontologier Galloway anser å være en håndlanger for kapitalismens kausale orden. Denne kritikken er beslektet med den av Foucaults maktbegrep som har gjort seg gjeldende i kolonialismestudier. Foucaults maktbegrep, der makt forstås som et fenomen alle parter i relasjonelle forbindelser utøver, kritiseres for å gjøre maktanalyse unødig komplekse. En står i fare for at makt og motmakt, sant og usant, blandes sammen til et «everything goes» som etterlater de maktesløse til sin skjebne (Loomba, 2005). Kanskje kan det være et poeng å minne om at Foucault utvikler sin maktanalyse på samme tid som han er involvert i politisk aktivisme i Paris. Hans poeng med å forstå makt som et relasjonelt fenomen kan vanskelig leses som at det er noen form for symmetri mellom utøvere av makt. Foucaults poeng var å etablere en mer dynamisk (og realistisk) analyse av forholdet mellom aktører i kamper om makt (Foucault, 1999). Kanskje kan Galloways Latourkritikk der han tolker Latour som om han sidestiller mennesket og søppel som to statiske og likesidige aktanter, imøtegås i et liknende lys? Det er grunn til å tro at Latours anliggende er relasjonene som utspiller seg mellom aktører i nettverk. Disse relasjonene er aldri likeverdige og alltid i bevegelse. Aktantenes påvirkning er avhengige av de relasjonene som er i spill med andre aktanter i nettverket. Derfor kan ANT-teorien være et bidrag i forståelsen av et verksbegrep som strekker seg ut over relasjonene mellom musikeren og publikummet. Ikke i form av en strengt flat struktur (det slår meg som naivt i en konsertsituasjon), men tvert imot hvordan aktantbegrepet kan belyse hvordan en konsertopplevelse er langt mer enn «musikk møter sinn» og åpne verksforståelsen vår til et mylder av liv som former svermer av aktanter som oppstår og forsvinner i et uforutsigbart spill. Det er sannsynligvis forklaringen på hvordan samme verk fremført av samme musikere på samme instrumenter i lignende saler foran lignende publikum allikevel oppleves forskjellig to påfølgende konsertkvelder. Aktørnettverkene er ulikt sammensatt ved ulike fremføringer. Dermed kan den utfordre og problematisere betraktningen av en konserts relasjonelle moment som en enkel toveisrelasjon. Aktantbegrepet kan introdusere viktige og interessante erfaringer knyttet til en musikkopplevelse i utfoldelse – definerende erfaringer som ellers vil kunne risikere, og ofte

har blitt, utelatt og oversett. Datamaterialet støtter muligheten til å anvende Bennetts generelle teori om agens i nettverk til å gjelde også utvidede relasjonelle forbindelser på konsert. Konserten kan da observeres, analyseres og tolkes som et langt mer komplekst nettverk der både organiske og ikke-organiske aktanter utfolder seg samtidig, og som en *open ended* hendelse. Disse forbindelsene oppstår ikke av en metafysisk nærhet til kunstens essens, men i aktanters dynamiske, uoversiktlige og vitale samspill.¹

Vitalitet på konsert når en ikke spiller for hva musikken er, men hva den leder til – En bombe er ikke en slutt, men en begynnelse

*Bomben er ikke en avslutning.
Den er begynnelsen. Introduksjonen af en ny verden.
(Biering, 2019)*

Som det fremgår av undersøkelsens empiriske datagrunnlag er lyden Honningbarna lager – riffbasert, ticht, høyt, allsangvennlig, raskt og innvevd i støy – veloverveide musikalske håndverksgrep som til sammen danner en estetikk som stammer fra musikere som hele tiden er på leting etter optimale løsninger for å produsere kaoserfaringer. I denne kjernen av Honningbarnakonseptet, er det likevel *effekten* av disse musikalske grepene og det kaoset de peker mot som er bandets prosjekt (jeg minner om definisjonen av kaos som blir brukt i denne undersøkelsen under overskriften «Deleuze & Guattari og en vitalistisk tilgang til et skapende kaos»). Musikkens form og innhold er ikke sluttpunktet i et estetisk prosjekt – det er motsatt, det er begynnelsen! Det er en musikk som er laget for å mane fram en praksis. Derfor er det ikke først og fremst musikken i seg selv, «verket», «bomben», som er Honningbarnas prosjekt, det er kaoset den leder til og de *tilstedeværelsene* det produserer. Denne driven der konserten utfolder seg spontant og uforutsigbart er i tråd med Bergsons *élan vital* framfor Drieschs *enteleki*. Der enteleki-begrepet vektlegger streben mot en fullbyrdelse av en forutsatt helhet, åpner *élan vital* for en tolkning av konsertbegivenheten som en *open-ended* hendelse i

¹ Perspektivene jeg løfter fram her er anvendt i et vidt felt av nyere musikkforskning. Fra Eliot Bates undersøkelse av ikke-soniske aktanter i innspillingssituasjoner (Bates, 2008; 2020) til Georgina Borns *interdisciplinary* og relasjonelle forskning som undersøker tematikk knyttet til estetikk og det kulturelle objektet, agens og subjektivet, temporalitet og ontologi (Born 2010a; 2010b). Jeg har i hovedsak prioritert å vise til originallitteratur av aktører som har etablert denne diskursen.

retning av nye fenomener, situasjoner og tilstedeværelser². Samtaler med musikerkollegaer vitner om at det uforklarlige og uforutsigbare momentet i ellers likt strukturerte konsertsituasjoner er noe mange gjenkjenner. Til og med dersom en klassisk cellist spiller de samme Bach-suitene, i lignende konsertsaler og foran et lignende publikum vil disse konsertkveldene kunne oppleves radikalt forskjellige av både publikum og musiker. *Élan vitals* spontane og til tider motstridende eller ambivalente driv skaper uforutsigbarhet. Det kan etterlate paradoksale og flyktige stemninger, situasjoner, ting og tilstedeværelser i sitt kjølvann – som de «absolutte øyeblikkene» jeg beskriver i autoetnografien. Fra Rockefeller skriver jeg:

Både konseptet om frykt og ekstase er for store til å få plass i kaoset, den buldrende lyden, telefonene som lyser av filmingen, folkene i moshpiten under meg, de blinkende scenelysene og resten av tingene jeg ser, men ikke helt registrerer. Tvert imot, det jeg kjenner på er det jeg, i mangel på ordforråd og forståelse, opplever som øyeblikk av zen.

I mine kommentarer fortsetter jeg:

Fornemmelsen av *zen* virker paradoksal og var i høyeste grad uventet. Denne roen var egentlig så langt fra kaoserfaringen jeg på forhånd kunne tenke meg å komme. Konserten åpner seg for meg som kaotisk, overveldende og til tider skremmende. [... Øyeblikkene] forplanter seg ikke som noe *godt* eller *vondt*; i kjernen av disse avtrykkene hviler tilfredsheten av å motta godt og vondt som det ene og det samme, et blaff av vital monisme, la den treffe meg i brystet og forsvinne etter et par sekunder. [...] Disse absolutte øyeblikkene som så å si oppstår som en fugl Fønix av øl- og svettelukt, støy, knuffing, knuste plastglass, blåmerker, rytmer og solidaritet, og brer seg gjennom rommet. Disse øyeblikkene er likevel ikke måter å glemme eller rømme fra det trivielle utenfor klubbens vegger, det er mer som å begjærlig og vitalt gripe det livet som uoversiktlig utfolder seg i kaoset, om enn bare i den snau timen det varer.

I vitalismen er det særlig det spontane, *open-ended* og uforutsigbare vitalismebegrepet Bergson introduserer og den oppmerksomheten Bennett vier til relasjonelle forbindelser

² Distinksjonen mellom *entelekiens* fullbyrdelse av et fenomen og *élan vitals open-endedness* anser jeg også som betegnende for skillet mellom på den ene siden den pragmatiske før- og mellomkrigsvitalismens kjernesunne unge kvinner og menn i kamp for den gode sak (måtte det være nazistenes *Dritte Reich*, kommunismens klasseløse samfunn eller en «naturtilstand») og på den andre siden det vitalismebegrepet som er beskrevet av Deleuze og Bennett – bunnplanken for den vitalitetsforståelsen som ligger til grunn i denne analysen.

mellom organisk og ikke-organisk materie som tilbyr spesielt interessante og beskrivende tilganger til de erfaringene som er beskrevet i datamaterialet. I tillegg til min egen kunstneriske praksis kan de også bidra til å belyse andre praksiser jeg har bragt fram, som *orgia*-tradisjonens ritualer av kroppslighet, overskridelse og beruselse, futuristenes kaotiske og voldssomme *serataer*, Artauds *eksorsismer* eller *danger musics* produksjon av øyeblikkelige farer.

Vitalitetsforståelser i det teoretiske datamateriale

Vitalitet i spennet mellom Nietzsche og Schopenhauer og musikkens spesielle tilgang til *Viljen*

Ved overgangen fra det nittende til det tyvende århundre peker den danske litteraturviteren Anders Dam på to forskjellige strømninger i vitalismen:

Den første er en negativ, livsfornægtende linje, der vender sig bort fra det konkret foreliggende liv i religion eller i æstetisk verdensflugt ind i det skønne skin, hvor man svælger i undergangens forfinede nuancer. Den anden linje er en positiv, livsbekreftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det vitale, det enkle og sunde, det kraft- og livsfulde hyldes. Begge linjer har i prinsippet en vitalistiske oppfattelse af, at der eksisterer en grundlæggende, dominerende livsline, men det er den positive linje, man på grund af dens affirmative holdning normalt vil betegne som egentligt vitalistisk (Dam, 2010, s.23)

Støttet av det teoretiske datamaterialet knyttet til viljebegrepet hos Schopenhauer og Nietzsche, er det naturlig å forbinde Dams «negative linje» til Schopenhauer og den «positive» til Nietzsche. I stedet for å omfavne livskraftens monisme slik Nietzsche foreslår, løfter Schopenhauer fram hvordan mennesket kan oppnå en negasjon av den nådeløse viljen bak menneskets meningsløse tilværelse. Schopenhauer argumenterer for at askese (å sakte nekte Viljen dens opprettholdelse) eller en kortvarig bedøvelse av Viljen gjennom kunstopplevelsen vil kunne løsne jerngrepet for en stund, før Viljen igjen vil feste sitt grep. Den totale frigjørelsen får en nemlig først i døden: «At døe er hin Befrielses Øieblik» (Schopenhauer, 1889, s.60). I møte med Schopenhauers nihilisme protesterer Nietzsche: «Åh, hvor annerledes Dionysus talte til meg!» (Nietzsche, 2010, s.15). Nietzsches «positive linje» søker å overvinne Schopenhauers meningsløshet ved å leve med den tragiske innsikt uten illusjoner og si ja til livet slik det er. Schopenhauers asketiske resignasjon i møte med livets lidelse blir Nietzsches *Übermensch* dødsfiende. *Der Übermensch* trosser Schopenhauers

nihilisme, holder ut den dionysiske virkelighet, ja helhjertet omfavner den, og kommer livet lekende i møte med sitt modige *amor fati* (elsk din skjebne); selv om det også måtte innebære undergang.

I dag er det vanskelig å bruke begrepet *Übermensch* fordi det nå er mest kjent som «posterboy» for nazistisk og fascistisk ideologi. Sammen med en erkjennelse om at vitalismen også i dag både kan være en kunstnerisk og naturfilosofisk ressurs – og den pragmatiske vitalismens forsøk på å etablere nye tenke- og væremåter virke inspirerende – er det vanskelig å overse hvordan vitalismen har blitt brukt av totalitære og livsfiendtlige ideologier. Det er påfallende at det under vitalismens oppblomstring fra 1890-1940 fant sted to verdenskriger og noen av historiens største overgrep mot menneskeheten. Tankegods som hyllet det vitale kunne anvendes som alibi for overgrep (og rettferdiggjørelse av narrativ som den ariske rases naturgitte rett på *lebensraum*) mot det som ble definert som ikke-vitalt; sosialister, jøder, homofile, slaver, fargede, romfolk, psykisk utviklingshemmede, syke og «urene». Og innenfor kunstlivet; en ærekjær utslettelse av «degenerert kunst» (*Entartete Kunst*) og utestengelsen av «kulturbolsjevistiske» musikere som for eksempel Eisler, Hindemith, Schönberg og Bartok.

Enhver studie av vitalismebegrepet vil før eller senere måtte ta tak i vitalismens janusansikt. På den ene siden den materialistiske, affirmative og kaosforankrede vitalitetsforståelsen som blant annet Bergson, Deleuze og Bennett har gjort seg til talspersoner for, og som ligger til grunn for den vitalitetsforståelse som er anvendt her. På den andre siden de autoritære strømningene i forkant av både første og andre verdenskrig. Disse har lagt vekt på syklusene mellom det nedbrytende, ødeleggende og det oppbyggende. Skapelse som går hånd i hånd med ødeleggelse. Det kunne ikke bare gi legitimitet til fortidde, mørke og barbariske praksiser langt fra turistforeninger, gymnastikk- og speiderguttforbund, det kunne også oppfattes som en oppfordring, et imperativ: «du skal dyrke det vitale og ødelegge det usunne, svake og urene!». Ødeleggelse kunne forstås som en del av livsutfoldelsen! Sammen med den pragmatiske vitalismens dubiøse moralske opphøyning av enkle, binære størrelser som sunt/sykt, kraftig/svakt og fritt/temmet og forakt for den urbane «bolsjevikiske» kulturen, kunne følgere av en slik vitalismeforståelse mene seg hevet over den påståtte tamme, svake og livsfjerne humanistiske etikken.

Det er derfor forståelig at kritisk teori vant stor oppslutning i etterkrigstiden. Sammen med en rekke teoretikere fra Frankfurterskolen holdt komponisten og filosofen Theodor Adorno fram at kunstens oppgave er å blottstille tilsløring og ideologi, ikke å vitalt «nedkjempe alt det døde og stivnede, for å i siste instans sette oss fri» (Vassenden, 2012, s.28), slik Vassenden formulerer den vitalistiske kunstens ambisjon. Med dette vendte kunstens mandat seg fra å være en energisk, kroppslig og voldsom kamp mot den dekadente moderne sivilisasjonen til et verktøy for å analysere og gjennomskue det borgerlige samfunnslivs tilslørende «ideologi». I et fillerevet Europa så mange hvordan kunsten, kanskje spesielt musikken, ble brukt ideologisk og tatt til inntekt for en herrefolkstenkning. Det skapte et behov for å utvikle et tonespråk som holdt fram «rystelsen» og «gråten», langt fra det vitalistiske «handlekraftige, det aktive, det vitale, det enkle og sunde, det kraft- og livsfulde» som bare minnet om en skammelig nazisme. Ønsket om å utvikle tonespråk som ikke kunne assosieres med fascismen resulterte i en omfattende eksperimentering med dodekafoni, serialisme, *musique concrète*, klangflatstil og neo-klassisime. Både den kritiske teoriens estetikk og komponistenes eksperimentering for å utvikle ny musikk er eksempler på et oppgjør med den vitalistisk influerte kunsten som hadde satt et markant preg på estetikk i Europa fram til slutten av andre verdenskrig. (Taruskin og Gibbs, 2012; Service, 2013)

Med Deleuze, og noen tiår senere en ny generasjon av vitalister som Bennett (2010), Barad (2003) og Braidotti (2013), får nylesning av vitalismebegrepet imidlertid en ny posisjon i estetikken. Det er dette vitalismebegrepet jeg har i stor grad har anvendt i denne undersøkelsen – en så å si anarkistisk sverm av intensiteter som gjør seg vanskelig å bruke for en autoritær ideologi eller forestillinger om «Sannhet».

Vitalitetspraksiser i det kunsthistoriske datamaterialet

Hvilke eksempler på vitalismepraksiser finner vi i datamaterialet fra kunsthistorien? Og hvordan kommer vitalismen til uttrykk i dem?

Orgia

De greske før-hellenistiske orgiene var ritualiserte feiringer av Dionysos der dans, teater, rus, sex og musikk var sentrale elementer (Tommasi, 2021). De livsbejaende ritualene forvandlet

deltakernes etablerte subjektposisjoner og ble i et feirende fellesskap utenfor samfunnets sedvanlige normative samfunnskontrakt snudd opp ned – slaver ble konger, fråtsende og bedrukne festdeltakere ble paver – det Tommasi beskrev som «an interruption of normal political and business activities» (Tommasi, 2021). Gjennom de orgiastiske ritualene etablerte det seg en radikal form for livsutfoldelse: grenseoverskridelser, lek, erotikk og ete- og drikkegilder skapte en arena for vitalistiske væremåter som kunne stå modell til Nietzsches satyrer, framfor fornuftige, moralske og pliktoppfyllende by-borgere i den klassiske antikken. Det at *orgias* arv kan spores gjennom historien fram til vår egen samtid, slik jeg har påvist i linjen fra de før-hellenistiske praksisene, over middelalderens folkekultur og fram til *raves* i vår egen tid, tyder på en viss standhaftighet når det kommer til vårt behov for det Bakhtin omtaler som vår «annen natur». Til tross for en normativ regulering av befolkningen gjennom middelalderens religiøse trusler og adelens fryktingytende straffedommer fram til borgerlig dannelselse og nå sist smittevern; kaotiske og livsbejaende praksiser – vitalistiske feiringer av livets totalitet – fortsetter å finne sted.

Futurismen

På *serataene* ble det ikke presentert kunst som representerte stormens tordenbrak, men drønnene fra artilleri-ild; ikke frodige landskap, men industri. De vitalistiske impulsene som preget futurismen var altså en forakt for det som ble oppfattet som framveksten av en livshemmende kultur, men uten den tradisjonelle pragmatiske vitalismens vending mot «det naturlige» – snarere tvert imot, naturen skulle beseires av futuristenes asfalt, stål og maskiner!

Serataen var en arena der kaos og uforutsigbarhet rådde – også når det kom til bevegelsens verksbegrep. Bennett ville kanskje pekt på at de fremprovoserte slåsskampene, kasting av tomater, latteren, protestene og jubelropene som aktantene uttrykte spilte en vesentlig rolle i *hendelsen serata*. Kanskje var de til og med like sentrale som kunstens offisielle objekter; selve maleriene, musikken og poesien. Det kan være vanskelig å avgjøre hva som var kjernen i *serataen*; kunstverkene eller de kurerte provokasjonene som omgav dem. Fra futuristenes innsideperspektiv fremstår det som at det vitalistiske momentet i kunsthendelsen – verkene og provokasjonene til sammen – hentet sin energi fra provokasjonene. På en slik måte utfoldet *serataen* seg i et uforutsigbart kaos av kunstneriske og ikke-kunstneriske elementer, i tråd med både Bergsons betraktninger av *élan vital* og Bennetts vev av aktanter.

Fluxus

Det kan være vanskelig å bestemme fluxusbevegelsens tilknytning til vitalismen. Det fantes nok en sterk opprørske energi blant fluxuskunstnerne, et revolusjonært driv, ikke minst i forhold til seksuell frigjøring gjennom provokasjon. I dag virker disse verkene, som Yoko Onos ikoniske *Cut Piece* (1965), ikke særlig provoserende, men det fungerte åpenbart etter hensikten på 1960-tallet. Samtidig er verkene deres preget av en kritisk konseptualisme som var fremmed for både en pragmatisk, naturfilosofisk og til og med kunstnerisk vitalisme, som var blitt en umulig posisjon etter andre verdenskrig. Det kan likevel være verdt å notere seg John Cages fascinasjon av zen-buddhisme og komposisjonspraksisen han etablerte i tråd med zen; *I Ching* (Music of Changes, 1951). Ved første øyeblikk kan det virke som den monisme som ligger til grunn for at Cage kunne utvikle en komposisjonsteknikk på japansk zen-forståelse er den samme monisme som Bergson eller Deleuze gjør seg til talspersoner for. Det ville imidlertid vært misvisende, noe Cage også visste. Der Bergson og Deleuze beskriver en *open ended* og kaotisk monisme, er Cages komposisjonspraksis i harmoni og overenstemmelse med en kosmisk «ånd», et ordnet og balansert kosmos mer enn Deleuzes overskridende og urolige kaos. Fluxus finner altså ikke så lett plass i den vitalistiske fold som andre avantgarderetninger i kunstfeltet.

Punk og Metal

Musikere i black metal-miljøet i 1990-årene ble et symbol på motmakt til det de oppfattet som en underkastende og vitalitetssvekkende kristenmoralistisk tradisjon i Vesten – «a reaction against the mundanity, insincerity and emotional emptiness they felt was lacking in the modern world» (Olson, 2008, s.37). Aron Weaver fra det amerikanske black metal-bandet *Wolves in the Throne Room* uttrykker en lignende ambisjon: «I think that black metal is an artistic movement that is critiquing modernity on a fundamental level, saying that the modern world is missing something» (Bubblegum, 2009). I black metal finner ofte denne forakten for det moderne, humanistiske og konforme samfunnet uttrykk i en hyllest av naturen eller en svunnen (ofte før-kristen) tid, slik vi også finner i den kunstneriske vitalismen.

For både punken og black metal-miljøet etablerte det seg en distinkt provokativ stil for å plassere seg selv i et eksil fra samtidens *status quo*. På albumcoveret av *Dawn of the Black Hearts* brukte black metal-bandet Mayhem et bilde av deres vokalist Per «Dead» Ohlin etter å ha skutt seg selv i hodet (*Dawn of the Black Hearts*, 1995). Under konsertene fylte en estetikk

preget av satanistiske ritualer scenen med opp-ned-vendte kors og geitehoder på spyd forrest på scenen. I dag er likevel punken kanskje i enda større grad kjent for sin provokative og anarkistiske driv og stil. Punksene, gjennom sin klesstil, språkbruk, sangtekster, konserter og slogans stod for en provoserende harselering med alt den borgerlige kulturen kunne holde hellig – «shit to piss off old white people like you», som Tyler the Creator i et lignende ærend sa til reporteren fra Newsnight da han ble spurt om hva tekstene hans var uttrykk for (Jonze, 2012). Denne dyrkingen av provokasjoner var nok også ambisjonen bak Sid Vicious' bruk av hakekorsarmbind – ikke som et frampek mot en nazistisk idealstat, men mot en provoserende destabilisering av samtidens normer, et signal som gikk hånd i hånd med den kaotiske, vitale og anarkistiske musikken de skapte.

I dette mylderet av vitalistiske og misantropiske impulser er det påfallende i hvor stor grad det i begge miljøer har oppstått livsfiendtlige sentiment. Samtidig som punks arrangerte protester som «Stop the City» for å stanse våpenprofitørers «war, oppression and exploitation» (Foley, 2012) gikk punksene med t-skjorter med statements som «please kill me» eller hørte på album som «Too Many Humans» av No Trend. Black Metal-miljøets kamp for vitalitet og mening fikk også utløp i mord, selvmord og kirkebranner. Undergrupperinger oppstod i begge leire der ny-nazistisk eller fascistisk tankegods vant fram³.

Det avtegner seg et mønster i kunstpraksiser med vitalistiske ambisjoner. Vitalismens janusansikt, det skapende og det knusende, setter merke på de aktuelle praksisene. Denne ambivalensen manifesterer seg eksemplarisk i punkens og black metals *moshpits*. I autoetnografien fra Total i Tønsberg skriver jeg:

Når Honningbarna spiller en bra konsert føler jeg et bånd til de jeg har delt den opplevelsen med, et slektskap, et brorskap. Vi har gjennom det kroppslige kaoset som utspiller seg vært gjennom noe sammen. Både blåmerkene og de hjelpende hender moshpiten deler ut er sannheter erfart sammen og delt med andre. Det er enkle, betydningsfulle og konkrete gester i en til tider rotløs eksistens. Vi etablerer ikke bare måter å være *i* verden på, men også nye og annerledes måter å være *sammen* i verden på.

³ Den amerikanske høyre-ekstreme grupperingen Proud Boys er blant de nyere eksemplene på en slik ideologisk kidnapping av punkestetikk. Som uniform brukte Proud Boys svarte og gule Fred Perry-piqueer, et plagg som var vært symbolsk for den britiske punk/skinhead-bevegelsen. Fred Perry valgte, også ved å eksplisitt referere til denne arven, å stoppe salget av disse piqueene i Nord-Amerika (Woodyat, 2020).

Moshpiten krever en forpliktelse. Inni mylderet av armer og ben venter så å si det gode med det onde, en uforutsigbar blanding av blåmerker og hjelpende hender – og om en ikke kan «handle the heat», så får en «get out of the kitchen». Det råder en nådeløs konsensus om at det ikke er *moshpitens* ansvar å fasilitere for den enkeltes tålegrense for intensitet, samtidig som den heller ikke blir styrt av noen spesielt. Skapelsen og ødeleggelsen i en moshpit lever ikke som motsetninger, men som to sider av samme mynt, og ut av denne bevisstheten produserer den tilstedeværelser med åpenhet om denne ambivalensen. På tross av at dens voldsomhet er stemningen i moshpiten imidlertid følsom på ratioen mellom – både billedlig og faktisk talt – albuer og hender. Om en moshpit tar en i overkant destruktiv vending stopper den opp og forsvinner, og det samme gjelder om den blir for «passiv» eller «mild». Uten balansen mellom skapelse og ødeleggelse ville moshpitens mistet sin vitalitet – dens opphav, praksis og mål ville forsvunnet! Blåmerkene ville vært for ingenting, eller ikke utdelt i det hele tatt!

I de kunstpraksisene jeg har trukket fram i datamaterialet ser vi et mønster når det kommer til provokasjoners vitale kraft i kunsten. Det fremstår som om det vitalistiske momentet i kunsten hos både futuristene, punksene og black metal-bandene hentet sin energi fra provokasjoner. Det kan virke som også Artaud slutter seg til når han skriver: «Jeg vil hevde at vårt nåværende sosiale system er forkastelig og bør avvikles. Om det er teatrets oppgave å ta seg av slike spørsmål, så er det i enda større grad en oppgave for maskingeværene» (Artaud, 2000, s. 39). I flere av Artauds stykker og litterære arbeider står også incest sentralt. På lik linje med de andre eksemplene jeg har vist til opplever jeg det som misvisende å ikke først og fremst forstå det som en provokasjon for å «shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew (Kester, 2013, s.12). Artaud skrev selv at det ikke var «teaterets formål å løse sosiale eller psykologiske konflikter eller tjene som slagmark for moralske lidenskaper» (Artaud, 2000, s.64). Kanskje var det ikke et særlig normativt tabu Artaud ville problematisere, men snarere det forbudte, et bevis på at det finnes drifter og menneskelige tendenser som samfunnet finner det nødvendig å tøyte.

Til slutt vil jeg også peke på at den provokative *stilen* vi finner i det kunsthistoriske datamaterialet også finnes blant denne undersøkelsens kunstteoretikere, kanskje særlig hos Nietzsche, men også hos Deleuze og Guattari som når de angriper Freud og forestillingen om Ødipus:

Den velvillige pseudo-nøytraliteten vi finner hos den ødipale analytikeren, som kun vil høre om far og mor, og som ikke forstår noe annet, må vi erstatte med en ondskapsfull, en åpent ondskapsfull aktivitet – jeg er drita lei av den Ødipusen din: hvis du fortsetter sånn, avslutter vi analysen eller bruker sjokkterapi på deg; slutt å gnåle om mamma-pappa. (Deleuze og Guattari, s. 125, 2002).

Ikke-representasjon

Noe aldri tidligere opplevd streber etter å ytre seg;
Det er nødvendig med en ny verden av symboler,
endelig en gang hele den legemlige symbolikken,
ikke bare munnens, ansiktets og ordets symbolikk.
Det er faktisk nødvendig med det fullstendige danseuttrykket
som rytmisk beveger alle kroppens lemmer.
(Nietzsche, 2010, s.31)

I undersøkelsens datamateriale blir «ikke-representasjon»/«representasjon» nevnt 20 ganger. Det blir både brukt i en naturfilosofisk kontekst som referanse til *Vilje* (Nietzsche, 2010, Schopenhauer, 1969) eller andre former for livskraft, og som betingelse for utøvelsen av kunstneriske praksiser – en *hendelse* som ikke peker mot annet enn spillet av musikalske og ikke-musikalske *aktanter* (Bennett, 2010) som utfolder seg der og da.

Tidligere i undersøkelsen har vi sett hvordan Gumbrecht peker på et dikotomisk forhold mellom affektive, kroppslige og sanselige former for tilstedeværelse på den ene siden, og en fortolkende (hermeneutisk) rasjonell og kausal meningsdanning på den andre. Tolkningen har nytt en hegemonisk posisjon når målet har vært sannhetsproduksjon, mens *presence* har hatt lav anseelse under slike betingelser. Når Gumbrecht imidlertid holder fram *presence culture*, er det et forsøk på å motvirke et «loss of world» – «our feeling that we are no longer in touch with the things of the world» (ibid, s.49). Tolkningens hegemoni har ifølge Gumbrecht ført oss så langt inn i representasjonenes verden at vi har svekket kontakten med de affektive, sanselige og navnløse erfaringene de representerer. Når representasjonen, og språket står her som dens mest innflytelsesrike representant, gis en hegemonisk posisjon, har det musikalske verket også blitt knyttet til en fortolkende meningskultur (*meaning culture*); hva musikk er, hva betyr den, hvordan skal vi analysere og tolke musikken, mer enn et område for sanselig tilstedeværelse (*presence*).

En lignende kritikk finner vi i Jennifer Slacks «Logic of Sensation» (Slack, 2005), et begrep opprinnelig introdusert av Deleuze. Slack peker på hvordan tolkning og mening vektlegges helt fra vi blir født: «How well have we learned that the task before us is the search for meaning. As young children we are taught to accept that words have meanings, to recognize the moral of a tale, to search for meaning of a poem or the significance of a story» (ibid, s. 131). Slack ønsker å frigjøre kunstverkets innhold, om det er eventyrets helt eller et maleris motiv, fra representasjonenes sfære og etablere en affektiv tilgang som vier oppmerksomhet til det som blir oversett i et hermeneutisk tolkningsrom – de *sensations* som overgår en intellektuell kontroll og i stedet direkte virker inn på nervesystemet vårt (ibid, s.135). En *logic of sensation* ønsker å deterritorialisere, oppstykke og frigjøre «the flows of materials, forces, sensations and affects out of which we otherwise construct this edifice of subject and story. This logic invites us to make way for, to make space for, what is excluded, disregarded, minimized, relegated to a subjugated place in a story» (ibid, s.133). Ved å frigjøre musikkens flyt av intensiteter fra et tolkningsrom der det forutsettes at musikken representerer noe annet enn seg selv, en diskursforankret *mening*, kan subjektet i stedet merke seg hvordan musikken treffer kroppen og skaper emosjoner og sansninger: «we do not *think* sensation, we *become* sensation» som Slack skriver (ibid s.135).

Ikke-representasjon i det teoretiske datamaterialet

Slacks betraktninger av *logic of sensation* er nært beslektet *sanseblokk*-begrepet jeg har løftet fram i det teoretiske datamaterialet – kunstverket som en autonom sverm av intensiteter som treffer subjektets nervesystem. Hvordan står dette i møte med Nietzsches kunstontologi? Er den dionysiske «urkraften» et lignende utløp for ikke-representasjon?

Nietzsches slutninger vedrørende den sentrale rollen representasjonen får i musikken under moderne betingelser kan tyde på en slik vilje til å tematisere og løfte fram det ikke-representerte, og en uvilje mot å gjøre musikken til et «imitatorisk bilde av ting». Han skriver:

[Slik] ble musikken på en forbrytersk måte gjort til imitatorisk bilde av ting, for eksempel et slag eller en havstorm; prisen var at musikken fullstendig ble frarøvet sin myteskapende kraft. [...] Det var en mektig seier for den udionysiske ånden da den [...] fremmedgjorde musikken og reduserte den til tingens slavinne (Nietzsche, 2010, s. 110)

Selv om Nietzsche uttrykker skepsis til hvordan den ikke-representerende musikken blir omgjort til symboler, gjøres det tydelig i hans kunsthistoriske drøfting at all kunst, som livet, inneholder forskjellige grader av representasjon. På tross av den dionysiske ikke-representasjonens vilje til å «skape og skape om», det Deleuze omtaler som territorialisering og de/re-territorialisering, står vi «hele tiden overfor en skinnbarlig verden, midt i et drømmespill» (ibid, s.173). Selv om (den dionysiske) kunsten var forskjellige grader av ikke-representasjon, ville den alltid i noen grad måtte persiperes som (den apollinske) representasjon.

Her vil Slack, i forlengelse av Deleuze og hans landsmann, komponisten Pierre Boulez (1963), imidlertid protestere. Der Nietzsche skriver at den dionysiske ikke-representasjonen kun kan tas imot i den grad den kan «overvinnes av den apollinske forklarelseskraft» (ibid, s.154), vil Slack argumentere for en verksforståelse som i stedet for å vektlegge kunstens møte med en (antroposentrisk) «forklarelseskraft», vektlegger «the flows of materials, forces, sensations and affects» (Slack, 2005, s.133) i det de møter kroppens sanseapparat. På denne måten gjøres Verket uavhengig av en menneskelig mottaker, en vending Nietzsche i *Tragediens fødsel* i og for seg gir uttrykk for å kunne slutte seg til: «Hittil har vi betraktet det apollinske og dets motsetning, det dionysiske, som kunstneriske makter – de bryter frem av naturen selv, *uten formidling av den menneskelige kunstner* (ibid, s.28. Original kursiv). Distinksjonen her hviler altså på et spørsmål om persepsjon: om kunstens ikke-representasjon treffer oss i et direkte og ikke-representativt møte med nervesystemet, eller som «forklarelseskraftens» representasjoner.

Dette spørsmålet kan også sees i lys av de forskjellige forståelsene av det sublime jeg løftet fram hos Burke, Kant og Kester. Det sublime hos både Burke og Kester blir fremstilt som et særlig kroppslig og sanselig fenomen: det sublimes egenskaper hviler i de sanselige objektene som gjennom opplevelsen av dem «kaster oss frem gjennom en uimotståelig kraft» (Burke i Bale og Bø-Rygg, 2008, s.35). Kester, i tråd med Burke, beskriver det sublime som en «somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of language, existing modes of representation, and even their own sense of self» (Kester, 2013, s.12). Der Burke og Kesters sublimitetsbegrep er tuftet på et faktisk fryktinngytende fenomens møte med våre sanser, som for eksempel en *moshpit*, vender imidlertid Kant det sublimes opphav innover, til vår «dømmekraft»:

Det er ikke sansenes gjenstander som er absolutt store, men dømmekraftens bruk av visse gjenstander for å vekke denne følelsen, og i sammenlikning med dette er alt annet lite. Følgelig er det åndstemningen som frembringes gjennom en viss forestilling som den reflekterende dømmekraften beskjeftiger seg med, og ikke objektet, som må kalles sublim. (Kant, 1995, s.124)

For Kant er det altså ikke det urovekkende og kaotiske vi sanser utenfor oss selv som frembringer det sublime, men dømmekraftens mobilisering i møte med sanseopplevelsen.

I analysen av det *teoretiske* datamaterialet har jeg løftet fram forskjellige tilnærminger til dikotomiene det sansede/det tolkede og ikke-representasjon/representasjon. Vi ser det danner seg et bilde av en type resepsjon knyttet til en kunstnerisk ambisjon om ikke-representasjon. Det er særlig Deleuze og Guattaris adopsjon og videreutvikling av Pierre Boulez' teori om kunstverket som «sanseblokker» som direkte setter merke på lytterens nervesystem som legger grunn for en slik resepsjonsforståelse (Boulez, 1963; Deleuze & Guattari, 1969). Det kan også karakteriseres som *fysiske åpenbaringer* – affektens før-refleksive spill med kunstens intensiteter som uformidlet setter avtrykk på kroppens nervesystem. Disse nervesystemets «åpenbaringer» treffer ikke lytteren som diskursforankrede representasjoner, men som fremmedartede, ikke-kausale og vage eller voldsomme affekter, emosjoner og følelser.

Ikke-representasjon i det kunsthistoriske datamaterialet

If our life lacks a constant magic it is because
we choose to observe our acts and lose ourselves
in consideration of their imagined form and meaning,
Instead of being impelled by their force
(Artaud, 1958, s.8)

Eksorsismen som Artaud ønsket at skulle fylle teatrene var «en kultur i handling» (Artaud, 2000, s.160) et aktivt teater frigjort fra «meningens tyranni» gjennom kaotiske og «primale» gester – et forsøk på å «form a language, superior to words, that can be used to subvert thought and logic» (Antonin Artaud, 2018). Språket Artaud ønsket å utvikle skulle være en

kraft som utfordret det meningens hegemoni han anså sine samtidige «menneskeslanger, også kalt dramatiske forfattere» (Artaud, 2000, s.42) til å tjene:

Idéen om et skuespill skapt direkte på scenen, idet det støter mot de hindringene som oppsetningen og scenen skaper, gjør det nødvendig å oppfinne et aktivt språk, et aktivt og anarkistisk språk, hvor følelsenes og ordenes vanlige begrensninger forlates. I hvert fall er det slik, og jeg skynder meg å si det straks, at et teater som betrakter iscenesettelsen og oppførselen, det vil si alt som er spesifikt teatralt, som underordnes teksten, det er et teater for idioter, tåper, homser, skolemestre, kolonialhandlere, antipoeter og positivister – det vil si for Vestens mennesker (Ibid, s. 38

Kanskje var Artauds savn etter en symbolikk fri fra logikk tilsvarende Nietzsches fortvilelse over mytens lodd i moderniteten: «at den skritt for skritt måtte krype inn i et hjørne av en angivelig historisk virkelighet» (Nietzsche, 2010 s.71). «Myten», skriver Nietzsche, «finner avgjort ikke sin adekvate objektivisering i det talte ordet. [Teater-]Scenenes struktur og de anskuelige bildene åpenbarer en dypere sannhet enn det dikteren selv kan fatte i ord og begreper» (ibid, s.107).

Grusomhetens teaters språk skulle være det Artaud omtalte som «den sceniske virvelvinden», kaoset av skrik, gester, høye lyder, vilt lys og fraværet av skille mellom scene og sal. Et språk som gjennom sin ritualistiske fysikk frammanet tilstedeværelser som ikke pekte ut av øyeblikkene de utfoldet seg i, i kontrast til ordenes nettverk av signifikater. Artauds ambisjoner var å skape en kunst som, i tråd med Tania Bruguera, ikke «points at a thing», men som «*is the thing*».

I datamaterialet fra kunstpraksisen trer også futuristenes *serata* fram som en arena for ikke-representasjon. Da futuristene lå i skyttergravene og diktet og noterte lydene ved frontlinjen var det for å fremføre resultatet ved *serataen*. *Serataen* selv foldet seg ut kaotisk og uforutsigbart i et mylder av aktanter. Fare og vold fant faktisk sted under *serataen*! Futuristene utviklet praksiser for å ikke representere krigens kaos og intensiteter som en representasjon i en konsertsal for et passivt publikum:

People struggle at the door to get in, they discuss and argue in front of the pictures; they are either for or against, they take sides, they say what they think at the tops of their voices, they interrupt one another, protest, lose their tempers, provoke contradictions; unbridled abuse

comes up against equally intemperate expressions of admiration; it is a tumult of cries, shouts, bursts of laughter, protests. (Gleizes sitert i Bishop, 2012, s.46)

Futuristene var langt fra de eneste i det tjuende århundre som skapte kunst for å fremstille krig. Men der den polske komponisten Krzysztof Penderecki's «Threnody to the Victims of Hiroshima» forestiller krigens hjerteskjærende, fryktinngytende og voldsomme virkelighet, forblir den en representasjon framført i en konsertsal med faktisk trygge publikummere. Det er ikke krig i salen; lyden av sirenene en hører kommer fra fiolinene, ikke ambulansen!

Penderecki og futuristene blir her eksempler på to ulike verksbegrep. Penderecki former materiale til en representasjon som viser til noe annet enn seg selv. Hos futuristene blir verket derimot en *hendelse*, et utvidet verksbegrep som inkluderer et *assemblage*, eller sverm, av aktanter som uforutsigbart utfolder seg her og nå, det som for Gumbrecht *appears*.

Distinksjonen mellom de to ulike verksbegrepene jeg har skisser anser jeg å være et viktig funn for denne undersøkelsen. Jennifer Slacks Deleuzeinspirerte teori om sansenes logikk, *logic of sensation*, finner plass i en tilsvarende tilgang til kunstens, og kanskje spesielt musikkens, ikke-representative kraft. Ikke-representasjons vektlegging av direkte sansing og *presence* inneholder en åpen resepsjon som er essensiell for å skape og ta del i det vitale og *open ended* kaoset som ligger til grunn for denne undersøkelsen.

Overskridelse

Både vitalitet og ikke-representasjon var begreper jeg ante kom til å bli sentrale da jeg gjorde research og forarbeid til denne undersøkelsen. I løpet av nylesningen av datamaterialet slo det meg imidlertid hvordan forskjellige former for «overskridelse» har satt sitt preg på både det teoretiske, kunsthistoriske og empiriske dataområdet. I begrepet «overskridelse» legger jeg en *becoming*, en driv mot å overskride rådende være- og tenkemåter, også hva kunst og musikk selv kan være: «Let there just be fluxes, which sometimes dry up, freeze or overflow, which sometimes combine or diverge» (Deleuze og Guattari, 1987, s.35)

I vitalismedelen av analysen har jeg allerede redegjort for teoretiske tilganger til livskraftens overskridende vesen. Derfor vil jeg, selv om jeg oppfatter tematikken i alle tre dataområdene til å i forskjellige grader være vevd inn i hverandre, først og fremst i dette overskridelseskapittelet løfte frem dataområdene tilknyttet kunsthistorie og empiri.

Overskridelse i det kunsthistoriske datamaterialet

You gotta fight for your right to party

Undersøker en det kunsthistoriske datamaterialet er det påfallende i hvor stor grad kunstnerne og praksisene enten har vært på kanten av loven eller stått for en aggressiv anti-konform vilje til samfunnet rundt seg. Orgiatradisjonens fester rundt Middelhavet ble forbudt (Tomassi, 2021). Det samme gjorde de blasfemiske narrefestene i middelalderen (Bakhtin, 2003) og i vår samtid ravene under The Criminal Justice and Public Order Act av 1994 (Picheta, 2021). Serataene ble forbudt i flere italienske byer (Marinetti, 2006, s.153). Artaud var innlagt på en rekke asyler, til tider hadde han også korte visitter i fengsel (Meany, 1997). Fluxus-happenings ble anmeldt, noen ganger ble kunstnere også dømt, som når *Orgies Mysteries Theatre* av Hermann Nitsch ble anklaget for «indecent exhibition contrary to common law» (Stiles, 1987, s. 26). Jazzen ble forbudt i flere delstater, men blomstret på det ikke-segregerte dansegulvet på gangster-eide klubber i forbudstida (Carter, 2000). Ved siden av punkens ideologiske tufta aksjonisme mot stat og politi, ble punkmusikk som Sex Pistols' «God Save the Queen» nektet spilt av BBC på tross av å toppe engelske hitlister (God Save the Queen, 2021). I black metal-miljøet ble musikere arrestert for blant annet kirkebranner (Varg Vikernes, 2021).

Den uviljen disse praksisene viser til normativ regulering og *lov og orden* kan forstås som en kamp for destabiliseringen av hierarkier, ikke bare juridiske og normative, men også estetiske og politiske. Datamaterialet gir mulighet til å belyse dette på tre forskjellige nivåer. Først den rituelle omveltningen av samfunnets grunnleggende makt hierarki i *orgia*-tradisjonen, så oppbruddet av hierarkier tilknyttet individers identitet, status og klasse på futuristenes *serata*, og til sist jazzens kritikk av det verksinterne hierarkiet i klassisk vestlig kunstmusikk.

Orgias invertering av fundamentale makthierarkier

Da *orgia* spredde seg fra det før-hellenistiske Hellas til områder helt fra Mesopotamia til Svarte- og Middelhavet etablerte det seg forskjellige lokale versjoner av orgiatradisjonen. Felles for disse var likevel den ritualiserte ombyttingen av hierarkiske posisjoner der slaver ble til konger – revolusjon var lov så lenge musikken spilte og vinen fløt! Det samme så vi i middelalderen da narrefestene utpekte fordrukne festdeltakere til paver, om enn for en stakkert stund. I frykt for at leken skulle komme ut av kontroll, så å si, var riktignok denne rituelle omveltningen av samfunnets grunnleggende maktstrukturer også motivasjonen bak forbudene, blant annet av de romerske myndighetene 186 f.Kr. Det er kanskje lett å tilskrive de romerske senatorene et overdrevent kontrollbehov når de anklaget festdeltagerne for *coniuratio* (konspirasjoner mot staten), men blant de uoversiktlige festenes «feasting and drunkenness», holdt i nattens mulm og mørke blant «promiscuous mating of free men and women, as well as occasional murders» (Tomassi, 2021), er det heller ikke utenkelig at disse frisonene kunne være arnested for kritiske røster. Det fant sted midlertidige overskridelser som utfordret både normative og juridiske lover etablert for å opprettholde rådende maktforhold. Musikken og festen ser ut til å ha økt energien til det mot og den frimodigheten som lå til grunn for slike overskridelser.

Serataens oppbrudd av hierarkier tilknyttet identitet, status og klasse

Claire Bishop (2012, s.46) peker på at futurismen ikke bare var et arbeiderklassefenomen, men at også over- og middelklassen deltok på *serataer*. Den tyske kunsthistorikeren Ann-Katrin Günzel peker på det samme når hun viser til poeten Alberto Viviani sin beretning om oppmøtet på *serataen* i Firenze som jeg tidligere har beskrevet, hvor Marinetti ble bedt om å begå selvmord på scenen: «students, aristocrats known and unknown, policemen and a great amount of vulgar people, as well as the scum of the city» (Viviani, 1983). Samtidig var mer «respekterte borgere» som poetene Aldo Palazzeschi og Theodor Däubler, redaktørene Ferrante Gonnelli og Attilio Vallecchi og skribentene og filosofene Arrigo Levasti og Arturo Reghini også tilstede (Günzel, 2010). Da det som maleren Ardengo Soffici omtalte som et «inferno» (Cangiullo, 1960, s.102) den kvelden ble stengt ned av politiet hadde mellom 5000 og 7000 deltakere med et vidt spekter av sosial bakgrunn tatt del i *serataens arte-azione* (Marinetti, 1915, s.201), *art in action*. *Serataen* som *hendelse* var en ikke-hierarkisk utfoldelse av kunst, knuffing, tilrop og råtne tomater, men også kroppene bak de kaotiske gestene kom fra et mylder av varierende sosiale bakgrunner. Under *serataen* slo disse vidt forskjellige verdenene inn i hverandre og filosofer, «the scum of the city», redaktører,

studenter, fabrikkarbeidere og aristokrater brant like varmt i «infernoet» som utfoldet seg. Serataen søkte, og lykkes med å etablere, en overskridelse av etablerte sosiale barrierer.

Jazzens kritikk av det verksinterne hierarkiet i klassisk vestlig kunstmusikk

Med jazzen og improvisasjonsmusikkens optikk fører Jeremy Gilbert (2004) i pennen en kritikk av den vestlige klassiske tradisjons rigide hierarki mellom komponistgeniet, til dirigenten (tolkeren og formidleren av det geniale), til musikeren (håndverkeren), og til sist en stillesittende, lydløs og passiv publikummer: «even coughing, let alone verbalising any more dynamic physical response, is kept as far as possible at bay as the audience sits still in the dark» (Gilbert, 2004, s.129).

Gilbert holder improvisasjonspraksiser opp som en motsats til det statiske hierarkiet han kritiserer i praksisene rundt klassisk kunstmusikk. Der orkestermusikeren forholder seg underdanig til komponistens partitur og dirigentens instruksjon, bryter et fellesskap av jazzens likestilte, prosessorienterte og improviserende musikere radikalt med en slik praksis. Improvisasjonspraksiser, skriver Gilbert, er et perfekt eksempel på det Deleuze & Guattari omtaler som *dividual* (Deleuze & Guattari, 1987, s. 341): «a collectivity which cannot be reduced to the individuality of its members or to some leviathan meta-subject which encompasses them all in a perfect unity» (Gilbert, 2004, s. 125). Det er i denne uoversiktlige veven av sosiale relasjoner og erfaringer, i dens *rhizomatiske* kompleksitet, at improvisert musikk henter sin kraft, hevder Gilbert. I en atmosfære av spontanitet mener Gilbert at det oppstår øyeblikk av «becoming-music» der hierarkiene og forholdene mellom utøver og publikum, musiker og instrument og mellom subjekter blir utydelige; «this is the moment of the opening onto «the cosmic» which is also an experience of sociality as such» (Ibid, s. 125). Gilbert peker altså på improvisasjonen som en anti-hierarkisk praksis i kraft av den spontane og rhizomatiske sosialiteten hos improviserende deltakeres *becoming*; publikum *becoming* komposisjonen, instrument *becoming* musiker, utøver *becoming* det utøvde.

Kritikken Gilbert retter mot den klassiske verksmusikken kan delvis være gyldig. Samtidig har jazzen adoptert, i hvert fall delvis, den hierarkiske verksforståelsen som Gilbert kritiserer. Som jeg har pekt på tidligere i det kunsthistoriske datamaterialet folder en jazzkonsert seg gjerne ut som et regulert forløp der forventningene til så vel musikerens som publikums roller er bestemt på linje med hva som beskrives som rolleforventningene på klassisk konsert. Treffende for undersøkelsens dataområder er imidlertid Gilberts vektlegging av musikkens og

musiseringens tilbøyelighet for tilstedeværelser av *becoming*. Jazz overskrider både det tradisjonelle verkbegrepet og de hierarkier som tradisjonelt har preget verksforståelse.

Overskridelse i det empiriske datamaterialet

Becoming – overskridelse av tilstedeværelser på konsert

Fra den mystiske tilstand av selvoppgivelse og enhet,
en verden som har en helt annen tendens, handlingslogikk og hurtighet
enn billedhuggerens og epikerens verden
(Nietzsche, 2010, s.42)

I dataområdene for empirien og kunsthistorien blir det omtalt lignende former for *becoming* som det Gilbert, i forlengelse av Deleuze & Guattari, peker mot: en overskridelse i fornemmelsen av hva en *er*, et skifte i *persona* eller tilstedeværelser mant fram av en kunstpraksis særlige sanselighet. Disse skildringene finner vi fra denne undersøkelsens eldste praksis, *orgia*, til den yngste; raves og mine egne konserter. Tomassi skriver at *orgias* ritualer tilbød sine deltagere en tilgang til delt og kaotiske performativitet:

Humans lose their individuality in the orgy, combining into a single living unity; they perform a total fusion of emotions in which neither norm nor law is observed so that participants can enter a primal, pre-formal, chaotic state (Tomassi, 2021)

Den delte og kaotiske performativiteten Tomassi beskriver gir konnotasjoner til Nietzsches bilde av det dityrambiske koret som har lagt sin borgerlige *persona* død og gjenoppstått som satyrer:

Jomfruene, som med laurbærgrener i hånden høytidelig drar til tempelet mens de synger en prosesjesang, forblir de samme personene og beholder sine borgerlige navn. Det dityrambiske koret er et kor av forvandlede, hvis borgerlige fortid, hvis sosiale stilling er fullstendig glemt. De er blitt tidløse tjenere for sin gud og lever utenfor alle samfunnssfærer. (Nietzsche, 2010, s.59).

Også i moderne raves kommer det «kultiske vanvidd» til syne, som her i et intervju med den engelske musikkjournalisten og forfatteren Simon Reynolds:

It really did seem like a strange religious cult, a frenzy, that had taken over the younger generation – everything about it felt new and deranging, from the acid house and techno music to the clothes to the crazed dancing (Picheta, 2020)

For Nietzsche viste denne tilstanden en spesiell nærhet til Viljen til liv, en åpenhet for den dionysiske erkjennelsen av eksistensens totalitet. Bakhtin beskrev det som «vår annen natur», en medfødt disposisjon til latter, lek, sang, erotikk og groteskhet. Kanskje var det også en slik tilstand Artaud ønsket å mane frem ved «å slå gjennom det klassiske teaterets representative virkelighet, og at det dermed er mulig å iscenesette en radikalt annerledes tilstand» (Moe, 2007).

I det kunsthistoriske datamaterialet finner vi også Yamataka Eyes beretning om hva «Hanatarash» (bandet hans) er: «Hvis jeg skal si det med ord, er det vel «noise» da. Selv om jeg ikke synes det er noise i det hele tatt. Det er en slags transe. Altså, jeg lager lyd og jeg går inn i en transe utover». Videre forteller han om en konsert i 1984: «Jeg gikk i en transe da jeg kjørte bulldozer også. Kanskje det kom av spenningen? Den kan rotere 360 grader, så jeg kjørte frem og tilbake på klubben og raserte alt mens jeg var i transe».

I min egen autoetnografi vises det også til «absolutte øyeblikk», en paradoksal tilstedeværelse av ro midt i kaosets utfoldelse:

Et øyeblikk eller stemning så absolutt at jeg ikke husker hverdagens informasjonsstøy, dårlige samvittighet, forvirring og forpliktelser, eller fantasier om at det kan finnes noe annet eller mer enn å klamre meg fast på utsiden av rekkverket til galleriet, vente på refrenget og hoppe med utstrakt kropp ut over folkene nede i salen. I etterkant oppfatter jeg det som kroppen min når sin maksimale kapasitet for sanseintrykk. Jeg blir tatt ut av meg selv og i stedet for å eksplodere, implodere til en tom, men slettes ikke manglende, følelse av virkeligheten rundt meg. Nært, men ikke inderlig. Distansert, men ikke fraværende.

Videre skriver jeg:

Stemningen fører meg inn i en tilstand der øyeblikk fører til nye øyeblikk uten en kausal sammenheng eller en hverdagslig tidsforståelse. Denne tidsforståelsen måles ikke som en utstrakt varighet, men en tredimensjonal dybde; vertikalt, horisontalt og inn [...]. Det oppleves som en åpenbaring, at jeg mottar noe fra en energi tilstede i det kaoset alt konserten rommer til sammen har mant frem. Denne følelsen, tilstanden eller tilstedeværelsen dukker uforutsigbart opp [...]. Disse absolutte øyeblikkene består ikke av innsikt i en skjult Sannhet, det er min tilstedeværelse som kjøtt i bevegelse. Jeg er der som en ape blant aper, intensiteter treffer hverandre og fornuften fragmenteres av de voldsomme kreftene som treffer kroppen min. Det

er en nærhet til livet rundt meg når grensene for hva vi er, våre drømmer, våre sannheter og sorger er blitt pulverisert og virvlet opp i luften alle puster [...]. I løpet av sekunder er det borte; det kommer og går.

Erfaringene mine av «absolutte øyeblikk» opplever jeg som beslektet med noen av de andre eksemplene på overskridende tilstedeværelser som jeg har løftet fram: kaotiske og kroppslige tilstedeværelser utenfor rekkevidden av tolkning eller inderlighet fremstilling. Jeg opplever også at prosessene som maner dem fram bærer likhetstrekk: kaoset stammer ikke fra en aktiv og selekterende selvbevissthet; det er utydelig hvor kaoset starter og slutter eller i hvem, hva eller hvor det oppstår.

Revolusjonære kropp og deres gester

Kanskje har de overskridende tilstedeværelsene og det destabiliserende kaoset de skaper en sammenheng med motivasjonene som kommer til syne i kunstpraksisene som er løftet fram i undersøkelsens data. Kaosets destabiliserende kraft og dets særegne tilstedeværelser kan være verktøy for de revolusjonære ambisjonene som ligger til grunn for flere av dem. En revolusjon i betydningen en rask, gjennomgående endringsprosess som inkluderer, men også strekker seg ut over, den politiske sfære, ser i datamaterialet ut til å sikte mot en kroppslig, gjørende, sansende og affektiv måte å gå verden i møte på. Det vil i så fall kunne forklare hvorfor den sosialistiske revolusjonen for Artaud var en helt uakseptabel begrensning av den *surrealistiske* revolusjonen han kjempet for – en langt mer fundamental og gjennomgående omveltning som kan gjennomsyre en hel kulturs tenke- og væremåter, ikke alene økonomisk fordelingspolitikk (Artaud, 2000, s.155). Futuristene ønsket gjennom *serataen* å knuse det tamme, svake og nostalgiske for å skape grobunn for et radikalt nytt og vitalt Italia (noe som dessverre viste seg å vinne gjenklang i Mussolinis propaganda). Fluxus sprengte grensene for hva kunst kunne være og hvem som var kunstnere. Uten sammenligning for øvrig forsøker også Honningbarna å eksperimentere med nye måter å være i verden på, som «kjøtt i bevegelse».

Felles for disse, i ordets bredeste og alvorligste betydning, revolusjonære ambisjonene som vi finner i datamaterialet, er at ambisjonene følges av kunstneriske *strategier for praksis*. Gjennomgående handler det om å by fram måter å være i verden på. Disse praksisene er forankret i en materialistisk filosofi med røtter tilbake til antikkens materialister, ikke i en platonsk transcendent idealisme. I kruttrøyken av de kaotiske praksisene kan betydningen av

hva ting *er* blekne, for å i stedet ta form som skiftende silhuetter av *gjøren*, gester, affekter og intensiteter som treffer (eller bommer på) vårt sanseapparat.

Jeg har pekt på ulike former for overskridelse i kunst- og musikkfeltet. Overskridelser gjør seg gjeldende både i det teoretiske, kunsthistoriske og empiriske datamaterialet. Det gjelder overskridelser av apparatet for juridiske og normative reguleringer, den ritualiserte ombyggingen av hierarkiske posisjoner, overskridelse av etablert sosiale barrierer, og hvordan kunstpraksiser har etablert seg som en tilgang til delt og kaotisk performativitet som står i gjeld til den ordløse *transen*. I den anledning har jeg introdusert begrepet «absolutte øyeblikk». Musikken ser ut til å ha fanget fornemmelsen av de intensiteter og emosjoner som har fulgt kunstens overskridelser, og bidratt med energi til det mot og den frimodigheten som ligger til grunn for slike overskridelser.

Det viktigste funnet i denne delen av analysen er imidlertid en nytenkning rundt verkbegrepet. Det tradisjonelle verkbegrepet som beskriver hva musikk *er*, foreslås å kunne romme også hva musikken *gjør*. Da vil en analyse av verket, i hvert fall i den delen av kunst- og musikklivet som er beskrevet her, ikke bare peke tilbake på den «musikalske teksten» (partituret, noten, innspillingen), men på hele veven av aktanter som uforutsigbart folder seg ut på konsert. Det er dette jeg nå avslutningsvis vil drøfte med tanke på om det er mulig å se konturene av en «musikalsk aksjonisme» i kjølvannet av et slikt verksbegrep.

Drøfting

«Det er livet og det er døden»

Etter konsertene vi spiller liker jeg å gå rundt i lokalet, kjenne den klamme luften og den rare stemninga i «the quiet after the loud» idet adrenalinet og endorfinene legger seg. Det er som om de åpenbaringene som ble pisket opp i kaoset og ekstasen av konserten ligger litt sky og fremmed igjen på det klissete gulvet. Jeg går i gangene av et slags svettens museum. Da jeg etter en konsert i Norwich gjorde mine runder kom jeg i prat med noen som hadde vært på konserten og som inviterte meg med på et rave ikke så langt unna spillestedet. En times tid

senere tar vi oss gjennom nettinggjerd, forbi klippede låser og møter to dørvakter, der de jeg er med forklarer at de kjenner noen på innsida og at ingen av oss er verken sivilpoliti eller sladrehanke. Disse situasjonene er alltid spennende, en blir innvidd i et slags hemmelig fellesskap. Når vi kommer inn i fabrikkhallen er det fullt av unge mennesker som prater, danser eller bare henger rundt. Det er ingen ølservering, men jeg blir raskt tilbudt amfetamin og MDMA. Det som slår meg er ikke hvor kaldt det er her inne, at politiet kan komme, at det kribler i magen selv om jeg må ta det rolig fordi vi drar videre tidlig neste morgen – det er musikken; eller heller mangelen på den. Den var altfor lav! En kan snakke over den, høre dansingen og lydene av stemmer, kropper mot betong og stål ljoemer over musikken i den store hallen. Jeg ble fortalt at bare deler av PA'et hadde dukket opp, og selv om vi ble fortalt at mer var på vei, virket ingen særlig optimistiske. Plutselig virket hele ravet mer trist enn feirende. I fravær av musikken var det lite som minnet om en feiring av å være i live, det opplevdes snarere som en trist og fattigslig eskapisme. Det følte nesten litt truende, som en latent frustrasjon som, når den ikke kunne få utløp i glede, måtte finne et annet og mindre sjarmerende eller konstruktivt utløp. Jeg har vanskelig for å tro at noen hadde det noe særlig gøy, jeg så i hvert fall ingen av Nietzsches satyrer! Tilsynelatende måte en si seg fornøyd med å unnsnippe hverdagens kjedsomhet, bekymringer og lidelse. En fallitt, snarere enn en seier, over hverdagens banalitet.

Det hele minnet meg på at det er vanskelig å forestille seg ritualene vi knytter til livet og døden, om det er raves, barnedåper, begravelser, bryllup, samlivsbrudd eller *vorspiel* med venner, *uten musikk*. Livet, og døden, virker til å romme en musikalitet, lyden av selve livets bevegelse i det det utfolder seg. I *Tragediens fødsel* skriver Nietzsche at en kan «likeså kalle verden legemliggjort musikk som legemliggjort vilje» (Nietzsche, 2010, s.103), at musikken har en direkte tilgang til, og er et utløp for, en felles delt driv mot ødeleggelse og skapelse om hverandre. Lyd i denne undersøkelsen er nært knyttet til en kroppslige tilstedeværelse, og jeg reiser her mot slutten spørsmålet om mulighetsbetingelsene for å utvikle en særlig musikalsk praksis forbundet med en slik aktiv, kroppslig tilstedeværelse på konsert. Slik livsutfoldelse, og avtrykkene de etterlater på kroppene våre, fantes i driven jeg hørte i eurotrancen da jeg var fjorten år på min første fest og i Honningbarnalåter når jeg i koronahverdagen har gått og gledet meg til at den er over – men også i orgelpipene i min bestekamerats begravelse. Lyden fra øyeblikk av synther, smittevern, sommerfugler i magen, kirkebenker, nervesystem, dårlig rusbrus, glede, frustrasjon eller sorg i en uoversiktlig mosaikk av lyd og hendelser i konstant flyt. Øyeblikk av lyd som øyeblikk av liv og bevegelse. Det er med musikkens spesielle

tilgang til livsutfoldelsen som fundament at jeg nå til slutt løfter frem potensialet av en musikalsk grenseoverskridende praksis – en mulig musikalsk *aksjonisme*.

En musikalsk aksjonisme mellom revolusjonære kropper i bevegelse

Hearts, minds, nervesystemer

Hva er en musikalsk aksjonisme og hvordan vil den kunne folde seg ut? I Det norske akademis ordbok blir en aktivist beskrevet som «en person som går inn for direkte (politiske) handlinger, især utenomparlamentariske» (Aktivist, 2021). I dag er aksjonisme synonymt med en særlig *politisk* kamp – *fighting the good fight* – men disse konnotasjonene oppstod først under protestbevegelsene i Amerika knyttet til borgerrettighetsbevegelsen og Vietnamkrigen og i Europa med studentprotestene i 1968. Online Etymology Dictionary peker imidlertid på at aksjonisme før 1960-tallets demonstrasjonskultur ble brukt som et a-politisk begrep; en vilje mot «advocating energetic action» (Activism, 2021). Det aktivistbegrepet vi til daglig bruker stammer altså fra 1960-tallets protestbevegelser, en protestkultur som igjen virker til å vinne grunn i det flere og flere unge tar til gata for å utrykke sin frustrasjon mot den politiske vegringen i møte med klimakrisen. Denne formen for politisk streben oppfatter jeg likevel til å ikke være beskrivende for den type aksjonisme jeg forsøker å skissere. Jeg ønsker å tegne omrissene av en aksjonisme som strekker seg forbi politisk *diskurs*; en politisk *gjøren*, en revolusjonær tilstedeværelse, som ikke retter sin oppmerksomhet mot «hearts and minds», men nervesystemer. Aksjonismebegrepet peker mot en aksjon, et særlig handlingsrettet og derved kroppslig moment. Det er erfaringer som performance-kunstnere i teaterfeltet (Lehmann, 2006; Cull, 2009) har utforsket, og som inngår som en del av det utvidede verkbegrepet jeg har skissert i analysedelen. Camilla Jalving skriver: «Performativitet har at gjøre med, hvordan betydninger kommer istand, hvordan noget *gør* noget. Hvordan et kunstverk kan *gjøre*» (Jalving, 2011, s.13). Og Richard Schechner: «To treat any object, work or product ‘as’ performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to [them].» (Schechner, 2002, s.24). Typisk er det kanskje at Schechner i forbindelse med den performative vendingen i teateret også nevner «a painting, a novel», og utelater kunstmusikkfeltet som i liten grad har latt denne vendingen påvirke eget verksbegrep. Men i tråd med mitt utvidede verkbegrep forsøker jeg å føre fram et potensiale for erfaringer,

appearances og åpenbaringer som ligger utenfor diskursens rekkevidde. Som ikke bare rører sinnene, men setter kropper i bevegelse. Det jeg erfarer som en særegen og kroppslig tilstedeværelse som musikken har tilgang til og kan produsere.

Et musikalsk verkbegrep som er i stand til å mane fram en slik musikalsk aksjonisme kan kanskje virke fremmed. Siden antikken har Platons idealisme hatt stor innflytelse over vestlig musikkestetikk: som klingende former av en metafysisk Skjønnhet (Bouge, 1991, s.87). Verket er en representasjon av en helhet hinsides vår hverdag og *væren* og skal ikke overskride partituret eller forstyrres fra salen. Det er dette verkbegrepet som har hatt definisjonsmakten over hvordan vi i Vesten har etablert kvalitetsparametere for musikk. Derfor er definisjonsmakten over verkbegrepet nært sammenviklet med mulighetsbetingelsene for å etablere og vinne gehør for en musikalsk aksjonisme der musikken ikke bare vurderes ut fra hva den er, men også hva den gjør. Kvalitetsforståelser vil alltid stå i forhold til de betingelser verkbegrepet legger til grunn. Det et utvidet verkbegrep kan tilby er ivaretagelse av «hvordan et kunstverk kan *gøre*», som Jalving sier, altså hvordan *moshpiten*, dansen, kaoset, den kroppslige tilstedeværelsen, *stage diving* og svettelukta, ikke blir sett på som *ekstra-musikalske*, altså ikke som hjemmehørende i selve verket og analysen og bedømmelsen av det. Et utvidet verksbegrep kan dermed bidra til en musikalsk aksjonisme fordi konserten vil slutte å eksistere som kun en formidling av representasjoner og klingende former som tolkes av det menneskelige *sinn*. Det vil derimot kunne åpne opp verket for det livet som utspiller seg i takt med musikken ute i salen. Dette verkbegrepet «består ikke av innsikt i en skjult Sannhet» som jeg skriver i autoetnografien; «det er min tilstedeværelse som kjøtt i bevegelse. Jeg er der som en ape blant aper, intensiteter treffer hverandre og fornuften fragmenteres av de voldsomme kreftene som treffer og skaper responser i kroppen min. Det er en nærhet til livet rundt meg når grensene for hva vi er, våre drømmer, våre sannheter og sorger er blitt pulverisert og virvlet opp i luften alle puster». I tråd med aksjonismens vilje til å «advocate energetic action», spiller et slikt verkbegrep altså ikke for hva musikken *er*, men hva den *gjør* – den provoserer fram uforutsigbare handlinger, maner frem intensiteter som treffer nervesystem i et boblende mylder av plast, betong, kjøtt, affekter, stemninger og viljer.

Et forslag om en slik musikalsk aksjonisme forankret i et utvidet verkbegrep ser ut til å finne støtte i hvordan både Nietzsche og Deleuze anser musikkens spesielt dionysiske/deterritorialiserende energi står i en særstilling til kontakt med en livsbejaende, kaotisk og grenseoverskridende kraft. Har den monistiske livskraften både Deleuze og

Nietzsche tegner et bilde av et potensiale til å åpne for andre måter å både lytte til, danse til og utøve musikk på, måter som ikke har det tradisjonelle verkbegrepets roller av scene og sal, utøver og mottaker, produsent og konsument? Et musikalsk univers som ikke konstruerer slike motpoler, men som etablerer musikk som et monistisk kaos av intensiteter og aktanter? Hvordan vil den skille seg fra en tradisjonell form for politisk aksjonisme? Nietzsche skriver hvordan den dionysiske kraften motsetter seg grunnlaget for den dannede borgers politiske mening- og argumentasjonsutveksling: «Det er jo for det første lett å registrere, ved enhver betydelig utbredelse av dionysiske pirringer, hvordan den dionysiske frigjøring fra individets lenker aller først blir følbart i en forringelse av de politiske instinktene, en forringelse som topper seg i likegyldighet, ja i fiendtlighet» (Nietzsche, 2010, s.131). At Nietzsche slik vender seg bort fra en snever forståelse av politikk rammet inn av samtidens optimistiske tro på Hegels store dialektiske dannelsesprosjekt – og som i den politiske hverdagen er tilbøyelig til å henfalle til retorikk – ytrer seg altså i Nietzsches foraktfulle beskrivelse av denne type politikk som «topper seg i likegyldighet, ja, i fiendtlighet». Kanskje kommer vi Nietzsche nærmere om vi tar utgangspunkt i Deleuze & Guattaris *sansemodaliteter*, slik de gjengis av Elizabeth Grosz: «Til forskjell fra politikk lover ikke sansningen en annen fremtid enn nåtiden, men lar heller forutanelser om det som kan komme utøve sin direkte virkekraft på kroppens nerver, organer og muskler. Kroppen blir åpnet opp for andre krefter og tilblivelser, som den også kan virkeliggjøre og bekrefte som fremtiden» (Grosz, 2019, s.144). Det er en slik affirmativ, grenseoverskridende, livsbejaende og *gjørende* væremåte en musikalsk aksjonisme kunne representert. Det er en måte å være i verden på som ville «sunget – og ikke talt» (Nietzsche, 2010, s.11) og beruset stemt i med dityramben med den begjærlige, affirmative appell som Nietzsche bærer fram med sitt: «Let each day be a loss to us on which we did not dance once! And let each truth be false which was not greeted by one laugh!» (Nietzsche, 2006, s.169).

Artauds revolusjon

Hva er ambisjonene til en musikalsk aksjonisme? Hva kan den brukes til? Artaud var fra høsten 1924 medlem av den eneste kunstgrupperingen han skulle tilhøre: den surrealistiske kretsen rundt landsmann, poet og forfatter André Breton. Artaud var et aktivt medlem og ledet *Central surréaliste*, ment å «unite all those who are interested in expression where thought is freed from any intellectual preoccupations» (Breton, 1924). Artauds engasjement i den surrealistiske bevegelsen burde altså ikke forstås primært som et angrep på realismen og

naturalismen, men heller på den vestlige kulturens (og dens teateres) vektlegging av *mening* og tegn. I 1926 var imidlertid Artauds tid i surrealistbevegelsen over. Bretons krets tok på denne tiden en politisk vending i retning av en sosialistisk revolusjon, en vending Artaud anså som en «uakseptabel begrensning av den egentlige surrealistiske revolusjonen» (Artaud, 2000, s.155). På tross av den sosialistiske revolusjonens mål om politiske og samfunnsøkonomiske omveltninger, var den mangelfull og for lite ambisiøs for Artaud. I tillegg var den sosialistiske visjon, strategi og praksis nedsenket i idealer om den beleste, analytiske, rasjonelle og pedagogiske *follower* – en fundamentalt annerledes tenke- og væremåte enn det Artaud hadde etterlyst i *Central surréaliste*: «We need disturbed followers more than we need active followers» (Alexandrian, 1970, s.49).

Selv om Artaud i 1926 ble forvist fra surrealistbevegelsen av Breton, holdt Artaud fast ved sine surrealistiske og revolusjonære ambisjoner – og etter bortvisningen gikk han i gang med å utvikle sin revolusjonære *maskin* (Deleuze og Guattari 1987; Deleuze og Guattari 2015); Grusomhetens teater. I etterordet av *Det Dobbelte Teater* skriver teaterviteren Kjell Helgheim at «Artaud vil rive publikum ut av den hverdagslige realistiske sammenheng og dermed gjøre publikum beredt for en annen og alvorligere virkelighet. Grusomhetens Teater skal påvirke publikum affektivt, publikum skal rives med i den voldsomme handlingen, målet er besettelsen, transen» (Helgheim i Artaud, 2010, s.166). Grusomheten Artaud sikter til er «en livsapatitt, kosmisk strenghet, nådeløs nødvendighet [...] i betydningen den smerte som er en uavvendelig nødvendighet for at livet skal eksistere» (Artaud, 2010, s.91). Og videre skrive han: «Jeg har sagt ‘grusomhet’ som jeg kunne sagt ‘liv’, eller som jeg kunne sagt ‘nødvendighet’» (ibid, s.101)⁴. Grusomhetens teater er altså et *livets* teater, som gjør et angrep på sanseapparatet i det jeg i teoridelen har vist til som «den sceniske virvelvind». Det er denne kroppslige «besettelsen» eller «transen» som Artauds revolusjonære maskin produserer, en revolusjon som *appears* eller *åpenbares*, ikke gjennom en dialektisk kausalitet, men gjennom sanseapparatene til kropper plassert i «virvelvinden». Her blir det tydelig at Artauds revolusjonære kamp befinner seg på en annen slagmark enn det den sosialistiske gjør. Der Breton kjempet slaget om «hearts and minds», ønsket Artaud å flytte kampen til nervesystemene; «I den degenererte tilstand vi lever i, er det gjennom huden vi skal få

⁴ Nietzsche formulering «en kan likeså kalle verden legemliggjort musikk som legemliggjort vilje» vitner om samhørigheten mellom Nietzsches og Artauds prosjekt. Artauds skildring av Grusomheten som «nådeløs nødvendighet», «livsapatitt» eller «kosmisk strenghet» er påfallende likt hvordan Nietzsche skildrer Viljen. Det er verken utenkelig at Artaud var kjent med Nietzsche og Schopenhauer, eller at Artauds «Grusomhet» og Nietzsches «Vilje» er uttrykk for beslektede fenomener.

metafysikken tilbake i sinnene» (ibid, s.88). Artauds revolusjon er gestenes, tilstedeværelsenes, kroppenes, sansenes, det ufornuftige og det språkløses revolusjon. En revolusjon som strekker seg langt videre i vår *væren i verden* enn det Artaud oppfattet den sosialistiske revolusjonen til å kunne tilby. Gjennom et Grusomhetens teater ønsket Artaud å kunne mane fram revolusjonære kropp og tilstander som kunne ha andre funksjoner og bevegelser i verden enn det samtidens konkurrerende ideologier kjempet om hegemoniet av på deres normative slagmark av «hearts and minds». Grusomhetens teater var Artauds revolusjonære maskineri, kanskje på linje med den *krigsmaskin* (Deleuze og Guattari, 1987) Deleuze foreslår skal utkjempe slag for en ny og annerledes politikk som overskrider normative begrensninger og tilvant *doxa*. De skriver: «As for the war machine in itself, it seems to be irreducible to the State apparatus, to be outside its sovereignty and prior to its law: it comes from elsewhere» (Deleuze og Guattari, 1987, s.352), og forklarer:

It is not enough to affirm that the war machine is external to the [state] apparatus. It is necessary to reach the point of conceiving the war machine as itself a pure form of exteriority, whereas the State apparatus constitutes the form of interiority we habitually take as a model, or according to which we are in the habit of thinking. (Ibid, s.354)

Den musikalske aksjonismen jeg tegner konturene av står i gjeld til det maskineriet Artaud etablerte med Grusomhetens teater.

Foucaults mikrofysikk/gester, vaner, bevegelse, blikk

Jeg har spurt hva en musikalsk aksjonisme kan brukes *til*, hva kan den skape? La meg i bildet av janusansiktet til Nietzsches *Vilje* og Deleuze' *becoming* også spørre: hva kan den brukes *mot*, hva kan den ødelegge? Flere av praksisene jeg løfter fram i den kunsthistoriske oversikten retter sin krigsmaskin mot *makt*. Makt, slik vi tradisjonelt har forstått det, utøves ensrettet av mennesker i sosiale rom der fordelingen av makt er usymmetrisk. Lensherren utøver makt over den maktesløse leilending, paven over den syndige troende, eller staten mot lovbrøteren, tradisjonelt sett gjennom påbud og tvang, frihetsberøvelse og, i ytterste konsekvens, vold. Noen har makt, mens andre er maktesløse! Foucault problematiserer dette maktbegrepet fordi det overser hvordan det moderne samfunnets maktutøvelse kretser rundt

indirekte styringsformer. Makt handler om reguleringspraksiser som kommer til uttrykk i styringsdokumenter og styringsvitenskaper. Makten må studeres som et konkret fenomen, en kontroll av kroppenes sykluser (arbeidstid, fritid, spisetid, leggetid) som reguleres først og fremst ved døgnets rytmer og samfunnets normer. Den liberale regjeringsrasjonaliteten styres av borgernes egne institusjoner og deres selvregulering – makt er et relasjonelt fenomen og finnes mellom alle aktører som står i relasjonelle forbindelser. Denne nye forståelsen av maktutøvelse, det Foucault kaller «maktens mikrofysikk» og «biomakt», er oppdragende, disiplinerende og formende, og den erstatter tvangen og sverdet med normene og rehabiliteringen. Makten organiserer dagsrytmen, hvor vi bor, hvor og hvordan vi beveger oss og arbeider, og som litteraturviteren Knut Ove Eliassen skriver: denne kontrollen er i virke lenge «før man vurderer faren ved å overtre loven, og før ideene preger tanken. Makten virker på legemene. Kroppen er nedsenket i et maktfelt etablert som et forhold mellom fysiske krefter» (Eliassen, 2016, s.119). Dynamikken mellom kropp og makt har altså endret karakter fra å være en underliggende trussel om vold til selvregulering av livsutfoldelse; «ved å ta ansvar for livet heller enn ved å true med døden får makten adgang til kroppen» sier Foucault ved en forelesning i 1977 (Foucault sitert i Eliassen, 2016, s.139). I *Overvåkning og straff* (Foucault, 1999) synliggjør Foucault hvordan den liberale styringsmentaliteten arkitektonisk innretter institusjoner som fengselsvesenet, skolevesenet, helsevesenet, militæret på måter som først og fremst er utviklet for å skape formålstjenlige og selvregulerende kropp. Maktens mikrofysikk er i stor grad liberal i forhold til seksuell legning og befolkningens hobbyer, religion eller interesser på fritiden; biomakten skal kun se til at kroppens rytmer opprettholdes og fungerer optimalt. Og bare sjelden kommer subjektet, så å si, «ut av rytmen»! På den måten blir maktens mikrofysikk og dens «politiske teknologier» vanskeligere å identifisere og kritisere. I likhet med makt handler også motmakt i dag om – kropp i bevegelse.

Der maktens reguleringspraksiser kommer til uttrykk i rytmisering, sekvensering og disiplinering av kropp vil motmakt tilby kroppene «fluktlinj» (Deleuze og Guattari, 1987) som bryter ut av maktens selvregulerte sykluser. Musikalsk aksjonisme vil kunne være slike fluktlinj om den tilbyr risiko, kaos, rus, ekstase, grenseoverskridelser, solidaritet, uforutsigbarhet, idioti, det unyttige, moro, komme for sent, sliten og trøtt på jobben dagen etter, blåmerker; kroppslige manifestasjoner av motmakt idet den forhindrer optimalt fungerende kropp å oppfylle forventningen til regulerte sykliske repetisjoner. Musikalsk aksjonisme kan mane fram tilstedeværelser, «absolutte øyeblikk» som den selvregulerende,

repeterende og sykliske måten å være i verden på verken tilbyr eller tillater. Det er erfaringer med andre kroppslige praksiser som er essensielle dersom forslag til andre måter å være i verden på enn den biomakten regulerer skal kunne etablere seg.

It is the business of the future to be dangerous...

Den skotske musikeren og forfatteren Steve Goodman gir i *Sonic Warfare – Sound, affect and the ecology of fear* et godt og på mange måter imponerende og inspirerende forslag til en samtidsforståelse og utøvelse av en futuristisk, og kanskje også musikalsk, aksjonisme. Imponerende er det fordi forslaget på den ene siden står i opposisjon til det meste futuristene var, skrev og gjorde, og likevel fornemmer vi en *spirit* av futurisme som langt overgår en ren kopi. Den er inspirerende i forhold til spørsmålet om det er mulig å utvikle en musikalsk aksjonisme i dag.

Goodmans utgangspunkt er Kodwo Eshuns *Afrofuturism* (Eshun, 1998). Eshun (i likhet med Mark Dery (1994) og George Lewis (2004)) forfekter at afrikanske slaver fra 1500-tallet til ut på 1800-tallet erfarte å bli utnyttet for andres økonomiske vinning, et liv som ansiktsløs arbeidskraft, tvunget til å flytte fra hjemstedet, fanget og mishandlet – samtidig som drømmen om frigjøring var sterk. Dette var den første erfaring med det moderniteten; og at den var afrikansk er afrofuturismens narrativ. Slik sett var de afrikanske slavene de første modernister i den gryende kapitalismen. Den urbane, hvite arbeiderklassens fremmedgjøring i Europas hovedsteder veves med afrofuturismen sammen med de amerikanske slavenes i en felles apokalyptisk erfaring. Følelsen av å bli revet ut av én verden for maktesløst å bli del av en annen; fra det til da tradisjonelle til «det moderne», fra «vilt» til det «temmede», fra et type bevegelsesmønster til et fundamental annet. Slik destabiliseres fortellingen om det futuristiske subjekt som en hvit, kryptofascistisk europeer i det 20. århundre. Eshun foreslår at futuristen også kan være afrikansk og med afroamerikansk historie.

Helt sentralt i de italienske futuristenes selvforståelse når det kom til musikk var *støy* eller *støymusikk*. Det var særlig komponisten og «instrument»-byggeren Luigi Russolos *L'arte dei rumori*, «Støyens kunst», som satte standard for hvordan støy fra industriell eller militær virksomhet i en musikalsk sammenheng kunne fange tidsånden. Slik ble *klangen* det sentrale musikalske grunnelementet, klangen kunne fange musikk som ga konnotasjoner til maskiner og våpen. *Klangen* bidro også til å knytte futurismens musikk til avantgardens posisjon som

ånd og *high art*. Også dette futuristiske identitetsmerke destabiliserer Eshun når han ved siden av *afrofuturism* introduserer begrepet *futurhythmachine*.

Futurhythmachinen gjør det mulig å se futurismens relevans som musikalsk aksjonisme i vår tid. Den historiske futurismen var en del av avantgarden som ønsket å skape nye klanger frembrakt av nye komposisjonsteknikker, nye instrumenter og tonegeneratorer.

Futurhythmachinen, derimot, er en maskin som setter kropper og dans i bevegelse; den gjør sin gjerning på klubben, og med volum, svette, kropp og dans vender den futurismen fra europeiske opprørte sinn berørt av det sublime kunstverk til kropper berørt, forført og kidnappet av rytmemaskiner. En annen effekt ved å løfte fram trommemaskinen når en drøfter futurismen på nytt er at trommemaskinen ikke bare er et teknologisk produkt av moderniteten, men også en maskin i deleuziansk forstand – den skaper uten noe normativt imperativ.

Futurhythmachinen er en maskin som er i stand til å påvirke og vinne kontroll, et ikke-inderlig (og dermed ikke henvendt til sinnet) musikalsk våpen rettet mot kropper. Gjennom hele *Sonic Warfare* løfter Goodman fram det han kaller *politics of frequency*; hvordan «a (dis)continuum of vibrational force, a vast, disjointed, shivering surface [...] that traverses police and military research into acoustic means of crowd control.» (Goodman, 2012, s. xv). Det afrofuturismen tilbyr når den løfter fram trommemaskinen som et sonisk våpen er ikke kontrollen over mennesker (også *crowd control*) i sosiale sammenhenger der det er politikere, politi eller militære som har fingeren på avtrekkeren, men kunstneren som finstiller siktet for å ramme tankens hegemoni, tolkning over, renslighet over svette, idealisme over materialisme, kontroll over kaos. Trommemaskinen er våpenet som tvinger kropper i bevegelse og maner fram nye måter å være i verden på. Trommemaskinen, skriver Goodman, representerer en sensuell matematikk som får mennesker til å føle, en maskin som produserer og tvinger fram bevegelser, affekter, fremmedartede energier og intensiteter; en maskin med «hud» (ibid, s.60)

Afrofuturisme tilbyr en tilgang til futurisme som skyter fram på en impuls fra futurismens fascinasjon av kaos. Men den destabiliserer futurismens identitetsmerker, kanskje særlig det eurosentrisk og fremtidens musikk som klangbasert. Det er i futurismens ånd at den omtaler sin egen musikk og litteratur som et virus, en overføring av gru (*transduction of dread*). For som Alfred N. Whitehead uttrykker det: «It is the business of the future to be dangerous» (Whitehead, 1925, s. 259). For et prosjekt som ønsker å tegne konturene av en musikalsk aksjonisme er det verd å merke seg hvordan afrofuturistene kjenner sin egen historie, og uten

å kopiere den til det som fort kan bli nostalgi og til og med karikatur, omskaper historiske praksiser til en slagkraftig maskin som henter sine energier fra fenomener som åpenbarer seg i sin egen tid.

...And once again must our limbs carve in the air the patterns of their desire. We must make of joy once more a crime against the state.

I ti år har Honningbarna prøvd å etablere praksiser, konsepter og strategier for det jeg i forlengelse av Deleuze velger å kalle vår krigsmaskin. Den forsvarer kaos mot den orden, kjedsomhet og livsfjernhet som ligger på lur, i forsøk på å mane frem andre måter å være på i verden. Ved hjelp av musikkens vitale kraft og de handlinger den skaper, har Honningbarna vendt maskinen mot kroppene. Maskinen har performative funksjoner som at vi entrer scenen fra massen av kropper på gulvet, at vi lar publikum storme scenen og spille på instrumentene våre, moshpits og crowdsurfing. Den har også soniske funksjoner som allsangrefrenget, raske riff, at det er *tight*, breaks, støy og høyt volum. Men denne spesielle maskinen har materialisert seg som en konsekvens av lokalt forankrede fenomener og livsforhold, maskinen er modifisert til *vår* verden, *vår* hverdag, *vårt* publikum, *våre* bevegelser, *våre* kropper. En musikalsk aksjonisme vil måtte, dersom den tar mål av seg til å være mer enn en kopi og allikevel tilslutte seg et musikalsk fellesskap, skape sine egne maskiner med sin egen produksjonslinje, drivverk, komponenter og drivstoff. Skal en *musikalsk* aksjonisme være tro til sin livsnære kraft, må den også svare til de livene vi lever, *hvor* og *når* de leves. Kun da vil den kunne nå sitt potensiale til å skape revolusjonære kropper – kropper i stand til å sanse og bevege seg på nye, eller glemte, måter. Kun da vil den kunne «break the wheel» av de forutsigbare, sekvenserte og ensformige dagene våre. Kun da kan vi kanskje også stikke kjepper i hjulene for effektiviseringen av våre tilvante bevegelser, og mane fram nye urasjonelle, risikofylte, bortkastede og uventede – bevegelser for moroas skyld! Etter dette må enhver krigsmaskin ødelegges, også de effektive, ja, særlig nettopp dem! Skal en musikalsk aksjonisme overskride en skjebne som klisjé, kopi, vare eller nostalgi (og det er her de beste maskinene står i fare for å ende) må maskiner skapes og destrueres i takt med livet rundt seg. Utøvelse av musikalsk aksjonisme skal drives av den vitale, kaotiske og monistiske kraften den henter sin kraft fra, og være en fluktlinj ut fra territoriene den skaper.

Motstandspraksiser i tråd med den musikalske aksjonismen jeg har tegnet konturene av strekker sine røtter langt og *rhizomatisk* tilbake i tid. Jeg tenker på praksiser som futurismen, Arthauds Grusomhetens teater, orgia, punken og andre. Under moderne betingelser med strengt sekvenserte livsrytmer, komfort og underholdning kan det imidlertid ofte føles som om vi har lagt en asfaltert parkeringsplass over jorda der disse røttene tidligere sporadisk lå blottet. Likevel slår av og til en løvetann seg opp. Et slikt eksempel finner vi i NME-artikkelen av Barney Hoskyns, som jeg løftet fram i innledningen:

What we must lose now is this insidious, corrosive knowingness, this need to collect and contain. We must open our brains that have been stopped and plugged with random information, and once again must our limbs carve in the air the patterns of their desire – not the calibrated measures and slick syncopation of jazz-funk but a carnal music of total release. WE MUST MAKE OF JOY ONCE MORE A CRIME AGAINST THE STATE! (Hoskyns, 1981)

Dette sitatet har blitt med meg siden jeg for første gang leste det for et par år siden. Det har vært formende for hvordan jeg har ønsket å lage og tenke om musikk, men også for hva jeg tror den kan *gjøre* i verden. Hvordan den som aksjon, felttog, raid, rosetog, razzia og sabotasje kan skape og ødelegge. Sette kropper i bevegelse slik den fikk Steppenwolf til å danse. Mane frem nye eller glemte tilstander beslektet med Nietzsches *Amor Fati*. Eller som Hoskyns uttrykker det: MAKE OF JOY ONCE MORE A CRIME AGAINST THE STATE!

Litteratur

Activism (2021) i *Online Etymology Dictionary*. Tilgjengelig fra:

https://www.etymonline.com/word/activism#etymonline_v_44094 [Lest 01.04.21]

Adkins, B. (2015) *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Alexandrian, S. (1970) *Surrealist Art*. Westport: Prager Publishing

Andersen, Ø. (1975) *Antikkens materialistiske filosofi*. Oslo: Pax

Antonin Artaud – French author and actor (2018) i *Encyclopaedia Britannica*. Tilgjengelig fra: <https://www.britannica.com/biography/Antonin-Artaud> [Lest 15.10.20]

Artaud, A. (1958) *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press

Artaud, A. (2000) *Det Dobbelte Teater*. Oslo: Solum

Bale, K. og Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk teori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Bataille, G. (1996) *Erotismen*. Oslo: Pax

Bates, E. (2008) *Social Interactions, Musical Arrangement, and the Production of Digital Audio in Istanbul Recording Studios*. Doktoravhandling. Ann Arbor: ProQuest LLC.

Bates, E. (2018) «Actor-Network Theory and organology» *Journal of the American Musical Instrument Society*, nr. 44, s.41-51. Tilgjengelig fra:

https://www.researchgate.net/publication/331906561_Actor-Network_Theory_and_Organology [Lest 06.04.21]

Bailey, T. (2012) *Microbionic – Radical Electronic Music & Sound Art in the 21st Century*. Melbourne: Belsona Books

Bakhtin, M. (2003) *Latter og Dialog – Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen forlag

Barad, K. (2003) Posthumanist Performativity: Toward An Understanding of How Matter Comes to Matter, *Signs Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 28, s.801-831

Bennett, J. (2004) The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter i *Political Theory*. Vol. 32, s.347-372

Bennett, J. (2010) *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham: Duke University Press

Bergson, H. (1974) *The creative mind: An introduction to metaphysics*. New York: Citadel

Bergson, H. (1998) *Creative Evolution*. New York: Dover

Biering, T. (2019) *Pigen med bomberne – en rekonstruktion af noget som måske aldrig er sket i virkeligheden* [Teaterstykke] København.

- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso
- Bishop, C og Groyse, B. (2009) Bring the noise – Futurism i *Tate*, 01.05.09. Tilgjengelig fra: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/bring-noise> [lest 10.11.20]
- Boasson, F. (2015) *Men Livet lever – Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*. Doktoravhandling. Trondheim: NTNU
- Born, G. (2010a) «For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practise Turn» i *Journal of the Royal Musical Association*, 135:2, s.205-243. Tilgjengelig fra: https://www.researchgate.net/publication/232979814_For_a_Relational_Musicology_Music_and_Interdisciplinarity_Beyond_the_Practice_Turn [Lest 03.04.21]
- Born, G. (2010b) «The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of a Cultural Production» i *Cultural Sociology*, Vol. 4(2). Tilgjengelig fra: https://www.academia.edu/15228865/The_Social_and_the_Aesthetic_For_a_Post_Bourdieuian_Theory_of_Cultural_Production_2010 [lest 03.04.21]
- Bouge, R. (1991) «Rhizomusucismology» i *SubStance*. Vol. 20, No. 3: *Special Issue: Deleuze & Guattari*. John Hopkins University Press. s. 85-101
- Bouge, R. (2004) «Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black» i Buchanan, I. og Swiboda, M. (red) *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 95-117
- Boulez, P. (1963) *Penser la Musique Aujourd'hui*. Paris: Gallimard
- Bourdieu, P. og Wacquant, L. (2003) «Om den imperialistiske fornuftens list» i Myklebust, R. (red) *Agora*, nr. 2-3. Oslo: Aschehoug. S.330-360
- Bourriaud (2007) *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax
- Braidotti, R. (2010) «On Putting the Active Back Into Activism» fra Researchgate. Tilgjengelig fra: https://www.researchgate.net/publication/333728414_On_Putting_the_Active_Back_into_Activism [Lest 11.12.20]
- Braidotti, R. (2013) *The Posthuman*. Cambridge: Polity
- Breton, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire
- Bubblegum, Black (2009) «An interview w/ Wolves in the Throne Room's Aaron Weaver» i Brooklynvegan.com. Tilgjengelig fra https://web.archive.org/web/20160121175804/http://www.brooklynvegan.com/archives/2009/05/an_interview_w_13.html [Lest 01.02.21]

- Buchanan, Ian (2004) *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Cangiullo, F. (1960) *Le serate futuriste* Milano: Casa Editrice Ceschina
- Carter, M. (2000) Early jazz, *PBS*, februar 2000. Tilgjengelig fra https://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/music/jazz_at.html [lest 11.02.20]
- Castleman, M. (2018) Orgies Through the Ages i *Psychology Today*. Tilgjengelig fra: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/all-about-sex/201809/orgies-through-the-ages> [lest 06.01.20]
- Criminal Justice and Public Order Act 1994 (2021) i *Wikipedia*. Tilgjengelig fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Criminal_Justice_and_Public_Order_Act_1994) [lest 03.02.21]
- Cull, L. (2009) *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Daniélou, A. (1992) *Gods of Love and Ecstasy: The Traditions of Shiva and Dionysus*. Rochester: Inner Traditions
- Dam, A. (2010) *Den vitalistiske strømning: i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Dolnick, S. (2011) An Artist's Performance: A Year as a Poor Immigrant. *New York Times*, 18.05. Tilgjengelig fra: <https://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html> [Lest 05.11.20]
- Deleuze, G. (1962) *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press
- Deleuze, G. (1969/1990) *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press
- Deleuze, G. (1987) *Dialogs II – Deleuze and Claire Parnet*. London/New York: Continuum
- Deleuze, G. (1991) *Bergsonism*. New York: Zone
- Deleuze, G. (2003) *Francis Bacon – The Logic of Sensation*. London/New York: Continuum
- Deleuze, G. og Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Deleuze, G. og Guattari, F. (2008) *Percept, Affekt og konsept* i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red) *Estetisk teori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Deleuze, G. og Guattari, F. (2015a) *Anti-Ødipus: Kapitalisme og schizofreni*. Oslo: Spartacus
- Dery, M. (1994) «Black to the Future» i Dery, M. (red) *Flame Wars – The Discourse of Cyberculture*. Durham og London: Duke University Press. s.179-222
- Dionysus (2020) i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengelig fra: <https://www.britannica.com/topic/Dionysus> [Lest 05.01.21]
- Eliassen, K. (2016) *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus
- Eshun, K. (1998) *More Brilliant Than the Sun*. London: Quartet.

- Everett, E. og Furseth, I. (2012) *Masteroppgaven*. Oslo: Universitetsforlaget
- Foley, P. (2012) Stop the City: Identity, Protest, And the Punks who Occupied London's Financial District in 1983, *Gladfly Online*. Tilgjengelig fra:
<http://gadflyonline.com/home/index.php/stop-the-city-identity-protest-and-the-punks-who-occupied-londons-financial-district-in-1983/> [lest 28.12.20]
- Foucault, M. (1977) «Theatrum philosophicum» i Bouchard, D. (red) *Language, counter-memory, practice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1977) «Nietzsche, Genealogy, History» i Bouchard, D. F. (red) *Language, Counter-Memory, Practise: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, s. 139-164
- Foucault, M. (1999) *Overvåkning og straff – det moderne fengsels historie*. Oslo: Gyldendal
- Gallope, M. (2008) «It there a Deleuzian Musical Work» i *Perspectives of New Music*, Vol. 46, s. 93-129. Tilgjengelig fra <https://www.jstor.org/stable/25652390> [lest 04.12.20]
- Galloway, A. (2013) «The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism» i *Critical Inquiry*, nr.39. Chicago: University of Chicago. Tilgjengelig fra:
<http://cultureandcommunication.org/galloway/pdf/Galloway,%20Poverty%20of%20Philosophy.pdf> [Lest 03.04.21]
- Gibbons, M. (1994) *The New Production of Knowledge – The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. Thousand Oakes: SAGE Publishing Ltd
- Gibbons, M., Nowotny, H. og Scott, P. (2004) *Re-Thinking Science – Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity
- Gilbert, J. (2004) «Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation» i Buchanan, I. og Swiboda, M. (red) *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 118-139
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press
- Goehr, L. og Bowie, A. (2001) «Philosophy of Music» i *Oxford Music Online*. Tilgjengelig fra
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052965> [Lest 04.04.21]
- Goodman, S. (2012) *Sonic Warfare – Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge/London: MIT Press

- God save the Queen (Sex Pistols song) (2021) i *Wikipedia*. Tilgjengelig fra [https://en.wikipedia.org/wiki/God_Save_the_Queen_\(Sex_Pistols_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/God_Save_the_Queen_(Sex_Pistols_song)) [lest 28.02.21]
- Grosz, E. (2019) *Kaos, territorium, kunst*. Moss: H//O//F
- Gumbrecht, H. U. (2004) *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press
- Günzel, A. K. (2006) *Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922 – Ein Vergleich mit Happening und Fluxus*. Frankfurt: Peter Lang AG
- Günzel, A. K. (2010) The Florentine serata. Teatro Verdi, 12.12. 1913. Tilgjengelig fra: <http://futurismus.khi.fi.it/index.php?id=204&L=1> [lest 10.03.21]
- Göran, M. (2009) Sansningens poetikk: *John Cages estetiske praksis – A non-knowledge of something that had not yet happened*. Doktoravhandling. Oslo: Universitetet i Oslo
- Grønmo, S. (2004) *Samfunnsvitenskaplige metoder*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke
- Halse, S. (2004) «Vitalisme – Fænomen og begreb» i *Kritik*, no. 171. s. 1-7.
- Hannerz, E. (2015) *Performing Punk*. New York: Palgrave Macmillan.
- Han-Pile, B. (2006) «Nietzsches Metaphysics in *The Birth of Tragedy*» i *European Journal of Philosophy*, 14:3, s. 373-403. Oxford: Blackwell Publishing LTD.
- Haseman, B. C. (2006) A manifesto for performative research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources*, s. 98-106. Tilgjengelig fra: <https://eprints.qut.edu.au/3999/> [lest 13.02.21]
- Haynes, D. J. (2015) «New Materialism? Or, the Uses of Theory» i Rothman, R. og Versteegen, I (red) *Visual Studies and New Materialism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, s. 8-26.
- Holt, F. (2021) *Everybody loves live music*. Chicago: University of Chicago Press
- Hoskyns, B. (1981) A Manhattan Melodrama Starring The Birthday Party, NME, 17.10.1981. Tilgjengelig fra <https://rowland-s-howard.com/articles/1981-nme-2.php> [lest 05.04.21]
- Iddeng, J. (2019) «Bacchanalia» i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/bacchanalia> [lest 05.01.20]
- Jalving, C. (2011) *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanum Forlag
- Jonze, T. (2012) «How Newsnight opened up the generation gap for Odd Future» i *The Guardian*, 11.04.12. Tilgjengelig fra

- <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/apr/11/newsnight-odd-future>
[lest 15.03]
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag
- Kester, G. (2013). *Conversation Pieces – Community and Communication in Modern Art*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Koch, C. H. (2013) *Isaac Newton – geniet og mennesket*. København: Lindhardt og Linghof
- Landgaard, S. (2015) *Denne verden er viljen til makt – _og intet utenom!* Masteravhandling. Tromsø: Universitetet i Tromsø
- Leander, E-M B. (2015) *Bataille og suvereniteten*, Aarhus: Philosophia
- Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. London: Routledge
- Lewis, G. E. (2008) «Foreword: After Afrofuturism» i *Journal of the Society for American Music*. Vol.2, s.139-153. Tilgjengelig fra:
<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/5FD0350854199D76971D1CD94B17A29E/S1752196308080048a.pdf/foreword-after-afrofuturism.pdf> [lest 03.04.21]
- Longinos (2007). «Diktningens storhet» i Eide, E, Kittand, A, og Aarseth, A (red) *Klassisk litteraturteori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Loomba, A. (2005) *Kolonism/postkolonialism*. Hägersten: Tankekraft Förlag
- Marinetti, F. (1909) The Founding and Manifesto of Futurism. *Le Figaro*, 20.02, s.1
- Marinetti, F. (1915) *Guerra sola igiene del mondo*. Milano.
- Marinetti, F. (2006) «Birth of a Futurist Theater» i Berghaus, G. (red) *Critical Writings*, New York: Farrar, Straus and Giroux, s.151-208.
- Marx, K. (1975) *Skrifter om den materialistiske historieoppfatning*. Oslo: Pax Forlag
- Meany, H. (1997) «Unlocking the art in Artaud» i *The Irish Times*, 12.02.97. Tilgjengelig fra:
<https://www.irishtimes.com/culture/unlocking-the-art-in-artaud-1.42044> [lest 11.03.21]
- Moe, J. F. (2007) Kald blod og brutal lyst. *Morgenbladet* 23.11.2007.
- Mayhem (1995) *Dawn of the Black Hearts* [Album] Columbia: Warmaster Records
- Nietzsche, F. (2006) *Thus Spoke Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press
- Nietzsche, F. (2010) *Tragediens fødsel*. Oslo: Spartacus
- Nietzsche, F. (2011) *Ecce Homo*. Oslo: Spartacus
- Nietzsche, F. (2013) *Utidsmessige betraktninger*. Oslo: Spartacus
- Nilssen, V. (2012) *Analyse i kvalitative studier*. Oslo: Universitetsforlaget

- Okazaki, M (2006) «Eye looks to tranquility after his contrived chaos» i *Japan Times*, 09.06.
Tilgjengelig fra: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2006/06/09/music/eye-looks-to-tranquillity-after-his-contrived-chaos/#.Wsv0kNNubVo> [Lest 05.03.21].
- Olson, B. (2008) *I am the Black Wizards: Multiplicity, Mysticism and Identity in Black Metal Music and Culture*. Masteravhandling. Bowling Green: Bowling Green Stat University
- Otto, W. (1995) *Dionysos: Myth and Cult*. Bloomington: Indiana University Press
- Owen, J., Adams, T., McRae, C., og Vitale, A. (2008) «Truth Troubles» i *Qualitative Inquiry*, Vol. 15, s. 178-200
- Pasternak, A. (2012). Forord i N. Thompson (Red), *Living as form—Socially engaged art*. New York: Creative Time Books, s. 7-9.
- Picheta, R. (2020) «Illegal raves are booming in lockdown Britain. Can authorities stop a third Summer of Love?» i CNN, 20.04.20. Tilgjengelig fra: <https://edition.cnn.com/2020/06/20/uk/uk-rave-culture-lockdown-scli-gbr-intl/index.html> [lest 06.01.21]
- Richards og Haukeland (2020) «A phenomenology of intra-play for sustainability research within heritage landscapes» i *Research and Change*, Vol. 3, No. 2. S. 27-46
- Riches, G. (2011) «Embracing the Chaos: Mosh Pits, Metal Music and Liminality» i *Journal for Cultural Research*, Vol. 15, No. 3. S. 315-332. Tilgjengelig fra <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14797585.2011.594588> [lest 23.04.21]
- Slack, J. (2005) «Logic of Sensation» i Stivale C. (red) *Gilles Deleuze's Key Concepts*. Buckinghamshire: Acumen
- Rogoff, I. (2006) «Smuggling – An Embodied Criticality». Tilgjengelig fra https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf [Lest 24.04.20]
- Rogoff, I. (2013) «On being serious in the art world» i *Visual culture as seriousness*. London: Sternberg Press, s. 63-79
- Schechner, R. (2002) *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge
- Schopenhauer, A. (1889) *Døden*. København.
- Schopenhauer, A. (1969) *The World as Will and Representation*. New York: Dover Publications
- Service, T. (2013) «Music in the post-war world» i *The Guardian*, 03.10.2013. Tilgjengelig fra: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/oct/04/music-in-the-post-second-war-world-tom-service> [lest 03.04.21]
- Shakti (2021) i *Wikipedia*. Tilgjengelig fra: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shakti> [lest 10.01.21]

- Slack, J. (2005) «Logic of sensation» i Stivale, C. (red) *Gilles Deleuze – Key Concepts*.
Checham: Acumen, s.131-140
- Small, C. (2010) *Musicing*. Middletown: Wesleyan
- Stiegler, B. (2016) «What is tragic? A Few Questions on the Deleuzian Interpretation of the
Eternal Return» i *Nietzsche 13/13*. Tilgjengelig fra:
<http://blogs.law.columbia.edu/nietzsche1313/barbara-stiegler-what-is-tragic-a-few-questions-on-the-deleuzian-interpretation-of-the-eternal-return/> [Lest 20.11.20]
- Stiles, K. (1987) «Synopsis of the Destruction in Art Symposium and Its Theoretical
Significance» i *The Act – Performance Art*. Vol 1, s. 22-30
- Stoksvik, M. (2020) «Grottefesterne har arrangert rave flere ganger – brøt seg inn på
byggeplass», *NRK*, 01.09.20 Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/norge/rave-i-en-bunker-i-oslo-var-ikke-den-forste-1.15142649> [Lest 26.01.21]
- Swiboda, M. (2004) «Cosmic Strategies: The Electric Experiments of Miles Davis» i
Buchanan, I. og Swiboda, M. (red) *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh
University Press, s. 196-214
- Taruskin, R. og Gibbs, C. (2012) *Oxford Anthology of Western Music – The Twentieth
Century*. Oxford: Oxford University Press
- Tomassi, C. (2021) «Orgy: Orgy in the Ancient Mediterranean World» i *Encyclopedia*.
Tilgjengelig fra: <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/orgy-orgy-ancient-mediterranean-world> [Lest
20.02.21]
- Varg Vikernes (2021) i *Wikipedia*. Tilgjengelig fra:
https://no.wikipedia.org/wiki/Varg_Vikernes [lest 10.03.21]
- Vassenden, E. (2012) *Norsk vitalsme: litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Oslo,
Scandinavian Academic Press
- Viviani, A. (1983) *Giubbe rosse: Il caffè fiorentinodeli futuristi negli anni incendiary 1913-
1915*. California: University of California
- Whitehead, A. (1925) *Science and the Modern World*. Free Press.
- Woodyat, A. (2020) «Fred Perry stops selling polo shirt associated with the ‘Proud Boys’»,
CNN, 28.09.20. Tilgjengelig fra <https://edition.cnn.com/2020/09/28/business/fred-perry-proud-boys-intl-scli-gbr/index.html> [lest 15.03.21]
- Østern, T. P. og Letnes, M. A. (2017) «Et temanummer som undersøker hva det innebærer å
forske med kunsten» i *Journal for Research in Arts and Sports Education*, Vol. 1, s.
16-22

Østern, T. P. (2017) «Å forske *med kunsten* som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat» i *Journal for Research in Arts and Sports Education*, Vol. 1, s. 7-27