

Observasjon/rekomposisjon

Om sanselige oversettelsesmuligheter i byrommet

Rafael Juval Angelo Eish
Kandidatnummer 515
Emnekode: MEST5900
Institutt for estetiske fag
Fakultet for teknologi, kunst og design

FORORD

Denne oppgaven markerer slutten på masterprogrammet Kunst i samfunnet (studieretning på Institutt for estetiske fag) ved OsloMet - Storbyuniversitetet i Oslo.

Proessen har ikke vært en isolert eller ensom affære. Tvert imot har den vært delt med andre som har gjort kunnskapen lett å bære. Av disse vil jeg takke gatemusikantene John, Josann, Ami og Manuel. Jeg vil takke dem for deres velvillige samarbeid og for at de fyller byrommet med musikk. For seg selv men og for oss forbipasserende. Videre ønsker jeg å takke veilederne mine Boel Christensen-Scheel og Kristin Bergaust. Begge har hjulpet meg å ro i land oppgaven. De har bidratt med konstruktiv kritikk og presise perspektiver, diskusjoner og referanser. Jeg vil også takke Victoria Ydstie Meyer for diskusjoner, grafisk formgivning og hjelp med korrekturlesing, Laila H. Admirali-Angelo og Daniel Eish for hjelp med oversettelser, Evelyn Moe Kuløy for støtte, Synne Sofi Bårdsdatter Bønes for fotoredigering, Paal Kobbeltvedt for hjelp med css, Rainer Nokken Kleive for klipp, Isak Ree for hjelp i den kunstneriske prosessen, Charlie L. Mandelid, Christoffer Kroge og Lars Kristian Stramrud for drahjelp og lån av utstyr og til slutt Eivind Dale Braathen og Håvard Sandvik for henholdsvis frakt og dokumentasjon av det kunstneriske arbeidet.

ABSTRACT

Through this thesis I explore alternative, aesthetic possibilities for change in today's city space - a space in which users are perceived as both passive consumers *and* active producers of their lives. Gaining awareness of our aesthetic experiences as political opportunities, is presented as useful for recomposing the space and to flip perceptual perspectives in the process of forming new notions for the future. Through this the aesthetic potential and possibility to allow for more active and co-creating inhabitants, is explored.

The exploration starts with rhythm-analytical observations of street musicians performances, focusing on how these are woven together with their environments and reveal structural conditions in the city space. Through the observations I invite to view the quotidian as an indication of something bigger. The street musicians are understood as emancipated spectators rather than entertainers in the city space. As if their performances are reformulations of their environments rather than external shows for passers-by. By observing and imagining or actualizing an emancipated space, based on a space where they are taken for granted, they reveal the city as something more performative than a market driven chamber we move within. At the same time they indicate how we are distracted from noticing this. This appoints and challenges the political implications behind who or what sees or are seen in the city, and what purpose these have or what legitimates their position. The city becomes a possible community where we are observers and translators, with the capability to consistently rewrite the city for ourselves.

My aim is to gain a deeper understanding of how aesthetic dimensions of the city space change based on our perceptual presence in it, through an artistic and ethnographic approach to the performativity of the space. Simultaneously, I attempt to better my understanding of the aesthetic potential in meaning-seeking processes. I follow an abductive research-logic and define the project as performative and sensory. The thesis results in a dual presentation, both as a practice-led written work and through an artistic process resulting in a sound sculpture, a video and several *décollages*.

SAMMENDRAG

Gjennom oppgaven utforsker jeg alternative, estetiske muligheter for forandring i dagens byrom - et byrom hvor brukere oppfattes som passive forbrukere og som aktive produsenter av sine liv. En bevisstgjøring av sanselige erfaringer som politiske muligheter, presenteres som nyttig for å bryte opp etablerte sannheter og å rekonponere perseptuelle perspektiver i prosessen med å danne nye forestillinger. Gjennom dette utforskes sanselighetens potensiale og mulighet til å gi rom for mer aktive og medskapende innbyggere.

Utforskningen starter med rytmeanalytiske observasjoner av gatemusikanterens opptredener, med fokus på hvordan disse veves sammen med omgivelsene og avslører strukturelle forhold i byrommet. Med observasjonene inviterer jeg til å se hverdagslivet som en indikasjon på noe større. Gatemusikantene forstås som frigjorte tilskuere heller enn underholdere i byrommet; som om opptredenene deres er omskrivninger av omgivelsene og ikke utvendige forestillinger for forbipasserende. Ved at de observerer og forestiller seg eller aktualiserer et frigjort rom med utgangspunkt i et rom de tas for gitt i, avslører de byen som noe mer performativt enn et markedsstyrt kammer vi beveger oss innenfor. Samtidig indikerer de hvordan vi distraheres fra å legge merke til dette. Slik utpekes og utfordres politiske implikasjoner om hvem eller hva som ser eller synes i byen, og hvilke hensikter de har eller hva som legitimerer deres posisjon. Byen blir et mulig fellesskap hvor vi er observatører og oversettere, med evne til å stadig skrive om byen for oss selv.

Målet mitt er å øke forståelsen for hvordan sanselige dimensjoner av byrommet endres ut fra vår perseptuelle tilstedeværelse i det, gjennom en kunstnerisk og etnografisk tilnærming til rommets performativitet. Parallelt forsøker jeg å oppnå en større forståelse for sanselighetens potensiale i meningsskapende prosesser. Jeg følger en abduktiv forskningslogikk og definerer prosjektet som performativt og sensorisk. Oppgaven resulterer i en todelt avhandling. Den presenteres som et praksisledet skriftlig arbeid, så vel som et kunstnerisk arbeid bestående av en lydskulptur, en video og en rekke décollager.

INNHALDSFORTEGNELSE

	Forord	iii
	Abstract	iv
	Sammendrag	v
	Innholdsfortegnelse	vi
	Figurliste	viii
1	Innledning	1
	1.1 Det erfarte byrommet.....	1
	1.2 Rytmeanalytisk perspektiv	2
	1.3 Problemstillinger	3
	1.4 En paradoksal virkelighet	3
	1.5 Sanselighetens potensiale	5
	1.6 Prosessens gang	5
2	Metode	7
	2.1 Et sensorisk forskningsprosjekt	7
	2.2 Rytmeanalyse	9
	2.3 Min prosess	10
	2.4 Observasjoner fra inn- og utsiden	12
	2.5 Innsikt som utgangspunkt	13
	2.6 Abduktiv forskningslogikk	14
	2.7 Refleksivitet	15
	2.8 En kroppsliggjort erfaring	16
	2.9 Nærhet og etikk	18
3	Teori	20
	3.1 Byen etter utopiens fall	20
	3.2 Samtidige digitale virkeligheter	22
	3.3 Pedagogikkens fordummende logikk	24
	3.4 En bukett av flerfoldige historier	25
	3.5 Produksjon av sosiale rom	27
	3.6 Frigjorte tilskuerposisjoner	28
	3.7 Kunsten rolle	29
	3.8 Forestillingens mulige (re)komposisjon	31
4	Undersøkelsen	33
	4.1 Utvalg	33
	4.2 Sirkulasjonen og Johns ambivalens	35
	4.3 Josanns musikalske pusterom	41
	4.4 Ami og selvemansipasjonens kraft	46
	4.5 Manuels oppsummerende opptreden	51
5	Drøfting	56
	5.1 Gatemusikantenes (re)komposisjon	56

5.2	Fra gateopptredener til nye urbane forestillinger	58
5.3	Observasjoner av en samtidig fortid	60
5.4	Materialitet som performativitet; en fremtidsstrategi .	62
5.5	Å løfte frem hverdagslige opplevelser av byen	63
5.6	Et fellesskap av frigjorte stumtjenere	65
5.7	Det lekende mennesket	67
5.8	Kunstnerisk arbeid	69
6	Avsluttende kommentar	72
6.1	En tentativ forståelse	72
6.2	Å observere en oversetter	73
6.3	Tvetydighetens kunst	74
6.4	Nye politiske muligheter	75
	Veien videre	77
	Referanseliste	78
	Vedlegg	82
	Kunstnerisk arbeid	82
	NSD-godkjenning	85
	Avtaler	87
	John	88
	Josann	90
	Ami	92
	Manuel	94
	John	96
	Opptreden	96
	Intervju	97
	Feltnotater	99
	Josann	101
	Opptreden	101
	Intervju	102
	Feltnotater	103
	Ami	105
	Opptreden	105
	Intervju	106
	Feltnotater	111
	Manuel	112
	Opptredener	112
	Intervju	113
	Feltnotater Jernbanetorget	116
	Feltnotater Deichman	117

FIGURLISTE

Figur 2.1. Feltnotater fra observasjon av Josann 9. oktober 2020	12
Figur 3.1. Tabell over produksjon av sosiale rom	28
Figur 4.1. Øyeblikksbilde fra observasjon av Johns opptreden	37
Figur 4.2. Øyeblikksbilde fra observasjon av Johns opptreden	38
Figur 4.3. Øyeblikksbilde fra observasjon av Johns opptreden	39
Figur 4.4. Øyeblikksbilde fra observasjon av Johns opptreden	41
Figur 4.5. Øyeblikksbilde fra observasjon av Josanns opptreden	43
Figur 4.6. Øyeblikksbilde fra observasjon av Josanns opptreden	45
Figur 4.7. Øyeblikksbilde fra observasjon av Amis opptreden	47
Figur 4.8. Øyeblikksbilde fra observasjon av Amis opptreden	48
Figur 4.9. Øyeblikksbilde fra observasjon av Amis opptreden	51
Figur 4.10. Øyeblikksbilde fra observasjon av Manuels opptreden	54
Figur 5.1. Skjermdump av datagenerert video	65
Figur 5.2. Foto av gatebukk omgjort til lydskulptur	68
Figur 5.3. Foto av décollager av reklameplakater fra byrommet	71

1. INNLEDNING

«We are all utopians, so soon as we wish for something different and stop playing the part of the faithful performer or watchdog» (Lefebvre, 1984, s. 75).

1.1 DETERFARTE BYROMMET

Når jeg stopper opp og kjenner på byen, er det som om tiden plutselig står stille. I en ellers konstant malstrøm, en kraftig virvelbevegelse av menneskelig sirkulasjon, deler rommet seg opp og jeg får anledning til å stake ut min egen vei. Jeg står i midten av veikrysset foran Jernbanestasjonen i Oslo. Rundt meg ser jeg stadig tilbakevendende frierier og ønsker om et bedre samfunn eller friere liv. Budene repeteres som lovnader til musikk på reklameskjermer i butikkvinduene. De er trykket på bærenettene til de som passerer meg og skrikes fra demonstranter i taktfast marsj nedover Karl Johans gate. I øyeblikket oppleves det som engasjerende bud. Sekunder senere er de likevel glemt. De følger sirkulasjonens prinsipp om å komme og gå, og innleder en stadig repetisjon som ingen ser ut til å stoppe og lytte til. I det samme byrommet ser jeg likevel en skikkelse som stikker seg ut med sin statiske tilstedeværelse. En gatemusikant som opptrer nærmest for seg selv. Han observerer omgivelsene. Lytter til dem. Og fyller dem med nytt innhold.

Men gatemusikantene følger ikke det gitte tempoet og haster ikke avgårde for å ta igjen de resterende timene før klokken slår tolv. De står i ro, over lang tid, og omgjør byrommet til sitt eget. Gjennom musikk innleder de muligheter for nye erfaringer av byen. De bryter med den øvrige flyten i rommet og introduserer subjektets, sin egen, synlighet. Jeg undrer: Hvorfor legges ikke denne tilstedeværelsen mer merke til? Vil ikke denne posisjonen gi dem evne til å dele opp rommet og se forbi dets «selvfølgelige» flyt? Kan deres observasjoner og selvstendig musikalske bidrag til byrommet i så fall lære oss noe om vår mulighet til å gå inn i en mer aktiv og medskapende rolle i byen eller hverdagslivet vårt? Hva skjer hvis vi tildeler eller anerkjenner denne egenskapen hos gatemusikantene? Og hvordan kan dette innlede en større forståelse for våre muligheter til å oversette byen i vårt bilde, eller til å legge merke til de som allerede gjør det? Kan det åpne opp for nye forestillinger om måter å leve i byen på eller snu om på hvilke (og hvem sine) forestillinger vi lever ut? Til slutt, hva betyr det å løfte fram en så i utgangspunktet hverdagslig skikkelses observasjon som vi ofte tar for gitt?

1.2 RYTMEANALYTISK PERSPEKTIV

Slike betraktninger eller spørsmål er sentrale utgangspunkter for denne oppgaven. Gjennom et vekslende fokus mellom teori og praksis, ønsker jeg som forsker og kunstner å introdusere en forestilling om sanselige oversettelsesmuligheter av og i byrommet. En forestilling som tar utgangspunkt i troen på oss innbyggere som performative tilskuere - tilskuere som aktualiserer det vi observerer og som følgelig innehar en mulighet til å forandre det. Den innledende skildringen inngår i et forsøk på å oppnå en større forståelse for forestillingen av dagens byrom. Et byrom som tilsynelatende sees som en allerede etablert form vi beveger oss innenfor, samtidig som den er et performativt objekt som aktualiseres av vår bruk (Polak og van Bekkum, 2020). Parallelt forsøker jeg å oppnå en større forståelse for sanselighetens potensiale i meningsskapende prosesser. Dette utforskes gjennom rytmeanalyser, en type sensorisk etnografi, og danner utgangspunktet for drøfting og et påfølgende kunstnerisk arbeid. Rytmeanalyse er en filosofisk og metodologisk analyse for opparbeidelsen av midlertidige forståelser av steder og rom (Lefebvre, 2004, s. 25).

I analysen fokuserer jeg på hvordan biologiske, psykiske og sosiale rytmer henger sammen (Elden, 2004, s. 1). For å få til dette ser jeg gatemusikanten som både en observatør og en oversetter av eller en antagonist til byrommets pågående scene - en scene som kontinuerlig blir til i løpet av musikantens opptreden. Som forsker og kunstner ligger det kunstneriske mandatet i tilnærmingen til både teori og materiale, som et utprøvende perspektiv som tillater meg å kontinuerlig snu opp-ned på og utfordre innsikter mens de oppstår. Det impliserer at jeg oversetter deler av diktene foran meg til mitt eget; jeg observerer, velger ut, sammenligner og fortolker før jeg forbinder det jeg ser med andre ting jeg har sett (Rancière, 2012a, s. 26). Gjennom kunstnerisk-vitenskapelig kreativitet (Østern, 2017, s. 18 - 19), stiller jeg meg både på inn- og utsiden av materialet som studeres, og bruker impulsive og sensoriske, så vel som systematiske metoder for analyse. Dette resulterer i en todelt avhandling, presentert både som et praksisledet skriftlig arbeid, med kunstnerisk tilnærming til analyse, samtidig som det resulterer i og presenteres gjennom kunstneriske arbeid.

Jeg fokuserer på en estetisk tilnærming til byen som et performativt objekt og som et tilsynelatende kammer for allerede etablerte markedslogiske representasjoner. Byens innbyggere sees i dag både som passive forbrukere og som aktive produsenter av byrommet de tar del i. Med en sanselig tilnærming forsøker jeg

å kjenne igjen og forstå størrelsesforholdet mellom de ulike partene. Sanselige erfaringer og teoretiske grep blir viktige i avsløringen av mekanismene som legger til rette for dette forholdet. Samtidig innleder de en mulighet til å rekonponere strukturene som presenteres. For å underbygge dette perspektivet og kjenne igjen mulighetene og begrensningene til prosessene og praksisene som legger til rette for makten bak disse presentasjonene, ser jeg også til nymarxistisk teori (Sachs Olsen, 2018, s. 3). Dette åpner opp for å se perspektivets omkringliggende kontekst, og å anerkjenne at også andre perspektiver blir sentrale i opparbeidelsen av en større forståelse av hvordan byrommet som studeres kan rekonponeres i et sanselig regime. Gjennom oppgaven og dens abduktive forskningslogikk, vil jeg argumentere for at sanselige erfaringer, og spenningsøyeblikket som oppstår i estetiske brudd, er sentrale deler av meningsskapende prosesser og i utarbeidelsen av nye forestillinger. Jeg forsøker å finne min vei gjennom det mangefasetterte urbane mylderet uten et forhåndsbestemt mål, og lar praksis og teori gå i dialog for å besvare følgende forskningsspørsmål:

Hvordan kan en etnografisk og kunstnerisk studie av gatemusikanter, sett som performative tilskuere, snu om på perseptuelle perspektiver i dagens byrom?

Og videre, hvordan kan denne tilnærmingen skape en større bevissthet for sanselighetens potensiale i meningsskapende prosesser (i forskning, kunsten og hverdagslivet) og gi rom for mer aktive og medskapende innbyggere?

1.3 ENPARADOKSAL VIRKELIGHET

Som problemstillingenes ordlyd indikerer, hviler oppgavens fokus på å bedre forstå sanselige dimensjoner av byrommet og hvordan disse endres ut fra vår tilstedeværelse i det. Å oppnå større innsikt om dets parallelle forhold til sine konstituerende innbyggere på den éne siden, og presentasjoner av idéer/illusjoner som allerede etablerte og naturlige på den andre siden, er sentralt her. Det bygger på forståelsen av at dagens byrom til stadighet privatiseres og infiltreres av markedsprinsipper, der opposisjoner til disse ofte ender opp med å rettes innover fordi utviklingen sees som naturlig eller en uunngåelig tilpasning til objektive og upåvirkelige handlingsbetingelser. Som om den er en reaksjon på naturkrefter. Sosial ulikhet kan da virke som individets frie valg og ansvar. Enhver mangel ved den enkeltes livssituasjon blir et uttrykk for mangler ved individet selv (Bugge et al., 2011, s. 3 - 4).

En bevisstgjøring av slike representasjoner inngår her som et utgangspunkt for å synliggjøre sanselighetens oversettelsesmuligheter eller evne til å snu om på tatt-for-gitte sannheter og å innlede muligheter for innbyggere til å forestille seg et byrom skapt i deres bilde.

Gatemusikantene blir her et (tatt for gitt) bilde på en figur som både er en del av og på utsiden av byens kommersielle utvikling. Slik innleder de en dobbel virkelighetsforståelse av (mulighets)rommet vi befinner oss i, tross illusjonene om at ting allerede er som de er. Jeg ser dem som statiske tilskuere til en stadig pågående markedsstyrt sirkulasjon. Tilskuere som aktualiserer sitt eget byrom, samtidig som de observerer strukturene de står på inn- og utsiden av. Jeg oppsøker dem for å se hvilken innsikt dette perspektivet innleder (for dem, men også for oss om vi legger merke til dem). Samtidig ytrer jeg med oppfølgingsspørsmålet et ønske om å utforske mulighetene som ligger i å tilnærme meg det første forskningsspørsmålet gjennom en kunstnerisk og sensorisk etnografisk prosess. Jeg vil utforske verdien av å bli bevisst sine sanselige erfaringer og disses sammenveving med omgivelsene, i håp om å bedre forstå sanselighetens mulighet til å skape nye forståelser. Samtidig undersøker jeg hvordan den kan gi rom for frigjorte innbyggere og et mer demokratisert byrom. Slik utforskes sanselighetens potensiale i forskning, i kunsten og for innbyggers selvstendige og repetitive meningsskapende prosesser (i hverdagslivet).

Uten å gå inn i en dypere historisk analyse av oppblomstringen av mekanismene bak dagens mangefasetterte byrom, eller å se det i et klassisk økonomisk eller politisk perspektiv, tar jeg utgangspunkt i at protester i dagens samfunn fremstår som affirmasjoner av den herskende orden, i stedet for negasjoner av den (Vetlesen, 2011, s. 34). Tilsvarende forsøker også mye deltakende kunst og performativitetsteori å få bukt med disse illusjonene. De ønsker å skape parallelle, mer inkluderende rom eller forklarer hvordan det er mennesker (og ting) som aktualiserer omgivelsenes tilblivelse og ikke motsatt. Problemet med dette er imidlertid at resultatene ofte behandles som eksteriører - noe som ligger på utsiden av sosio-materielle forhold i rommet de deltar i (Sachs Olsen, 2018, s. 3). Politiske beslutninger og intervensjoner, protestaksjoner, sosialt engasjert kunst og så videre står i fare for å gjenta strukturene som kritiseres. Det blir derfor viktig å spørre seg hvordan vi som innbyggere kan endre perspektiver vi tar for gitt i samtiden. Hvordan kan vi bryte ned eller få øye på byrommets estetiske alibier og åpne opp muligheter for nye erfaringer eller forståelser av byen? Hvordan kan vi danne nye

forestillinger til anvendelse i det bestående, og bli medskapere i en by vi allerede tar del i stedet for å skape nye alternativer til den?

1.4 SANSELIGHETENS POTENSIALE

Gjennom oppgaven impliseres politikk som et estetisk anliggende. Hva som synes og ikke synes, hvilke representasjoner som når forgrunnen, og hva vi påvirkes til å legge merke til eller overse, sees som resultater av en maktdistribusjon. Følgelig sees estetiske erfaringer som sanselige potensialer for forandring i henhold til makt (og avmakt) i byrommet. Så lenge vi gjøres bevisste på størrelsesforholdet mellom de ulike delene. Den franske filosofen Jacques Rancière forklarer hvordan utøvelse av makt i det nyliberale samfunnet baserer seg på å opprettholde flyten av ting. Politiske handlinger går dermed ut på å bryte med flyten og å introdusere subjektets synlighet (Rancière, 2010, s. 37). Sceneteppet må slippes for at skuespillet kan sees for det det er. Han introduserer begrepet sanselighetens politikk. En dobbel holdning til politikk og estetikk som forklarer hvordan de er hverandres essens. Det man ser og det man kan si noe om, og som består av de som har kompetanse til å se og evne til å uttale seg om rommets egenskaper og tidens muligheter, åpner for forandring (Rancière, 2012b, s. 13). Politikk blir derfor en estetisk distribuering av det som er tilgjengelig for sansene (som kan sees, føles, høres og så videre) og det som gir mening (*makes sense*). Det refererer både til forholdene for distribusjon som etablerer rammene i et samfunn og som bestemmer hva som slipper til syne. Samtidig henviser det til kildene bak dets mulige antagonistiske brudd og hvordan disse kan redistribuere det sanselige og skape nye, synlige subjekter (Büscher-Ulbrich, 2020).

1.5 PROSESSENS GANG

Jeg forsøker å oppnå en forståelse av min metodologiske praksis i seg selv, samtidig som det ytre fenomenet jeg studerer (Smith & Dean, 2009, s. 5). Som forsker og kunstner, følger jeg en performativ, sensorisk metodologi der praksisen ikke begrenses til å bare være et objekt som studeres, eller en måte å uttrykke forskningen på. Forskningen blir til gjennom praksisens uttrykk (Haseman, 2006, s. 2, 6). Det kunstneriske aspektet er derfor et perspektiv som følger oppgaven gjennom, og frem og tilbake mellom, teori og praksis. Først gjennom rytmeanalyser av gatemusikanter opptredener. Så gjennom krancling med begreper, poetiske og assosiative tilnærminger til teori og introduksjoner av nye

kontekster. Til sammen danner dette utgangspunktet for drøfting og analyse. Drøftingen blir igjen et utgangspunkt for utarbeidelsen av et kunstnerisk arbeid som presenterer funn i byrommet, både som kunstnerisk erfaring og uttrykk. Arbeidet inngår i et likeverdig forhold til den tekstlige delen av forskningsprosjektet.

Jeg vil først gjøre rede for oppgavens metodologiske fundament. Her plasseres prosjektet som en heuristisk (forsøksvis, eksperimentell og prosessuell) sammenfatning av kunstneriske og etnografiske metoder (Chen, 2018, s. 7). I kapitlet begrunner jeg metodologiske valg og disses muligheter og begrensninger. Jeg definerer prosjektet som sensorisk forskning, og argumenterer for hvorfor jeg følger en abduktiv forskningslogikk og tar i bruk en performativ metodologisk linse. I kapitlet presenteres også etiske refleksjoner som med naturlighet følger slik nærhetsforskning. Det påfølgende teorikapitlet gjør rede for utvalgte, nødvendige teorier, begreper og kontekster for å belyse problemstillingene. Kapitlet inneholder avsnitt om byen etter utopiens fall, samtidige digitale virkeligheter, pedagogikkens fordummende logikk, byen som en bukett av flerfoldige historier, produksjon av sosiale rom, frigjorte tilskuerposisjoner, kunstens rolle og forestillingsevnenes mulige (re)komposisjoner. Etter dette følger materialekapitlet. Her er vi tilbake i byrommet som diskuteres og observerer de fire gatemusikantene John, Josann, Ami og Manuel. Observasjonene følges opp av et drøftingskapittel som ser empirien gjennom oppsamlet teori og en kunstnerisk prosess. Tilblivelsen av oppgavens kunstneriske arbeid, bestående av en lydskulptur, en video og en rekke décollager gjennomgås i dette kapitlet. Oppgavens skriftlige del rundes av med en avsluttende kommentar. I kommentaren oppsummeres og besvares oppgavens to primære forskningsspørsmål. Avslutningsvis har jeg inkludert et etterord med refleksjoner rundt evt. mangler og påfølgende forsøksvise formuleringer av mulige fremtidige prosjekter basert på den opparbeidete innsikten underveis.

2. METODE

2.1 ET SENSORISK FORSKNINGSPROSJEKT

Oppgaven baseres på en sensorisk etnografisk og praksisledet prosess. Den har et særlig fokus på det sanselige og hvordan det kan fungere som en metodologisk drivkraft i en menings- og mulighetssøkende prosess. Gjennom dette undersøkes det hvordan sensoriske inntrykk kan gå i dialog med teori som en meningskappende katalysator. Dette er bakgrunnen for valget om å definere prosjektet som et sensorisk forskningsprosjekt; et samtidig teoretisk og praktisk forskningsprosjekt som opparbeider flersanselig innsikt og som bruker den sanselige erfaringen til å gjøre teoretiske eller retoriske grep. Med begrepet innlemmer jeg elementer fra kunstnerisk forskning og annen praksisledet forskning. Komponist og forskningsprofessor Roger T. Dean og forskningsprofessor Hazel Smiths forståelse av praksisledet forskning (Smith & Dean, 2009), og koreograf og kunstfagdidaktiker Tone Pernille Østern sin redegjøring for forskning med kunsten som et forskningsfelt der det sanselige forstås som et mandat og en drivkraft (Østern, 2017), blir spesielt relevante. Det sensoriske blir et tydelig mandat gjennom praksis, både som etnografiske analyser og i en kunstnerisk skapelsesprosess. Samtidig tillater det et kunstnerisk perspektiv på teori, og innleder en meningssøkende prosess som ser det praktiske arbeidet som et springbrett for innsamling av teori.

Den todelte oppgaven har, som mye praksisledet og kunstnerisk forskning, til hensikt å generere innsikt gjennom en praksis, der innsikten gjelder praksisen i seg selv men også for et ytre fenomen (Smith & Dean, 2009, s. 5). For denne oppgaven er begge deler like gjeldende. Med problemstillingen legger jeg opp til en økt forståelse for hvordan byens innbyggere kan frigjøres fra å blindt utøve og akseptere eller motstå illusjonistiske forestillinger om hvordan byen er, ved å se mot sanselighetens potensialer for å rekonponere den. Samtidig utforsker jeg hvordan vi kan få en større forståelse for det demokratiserende mulighetsrommet dette skaper. Videre følger et fokus på å se dette i henhold til både forskning, i kunsten og i hverdagslivet.

Som en relativt ny forskningsgren, er det en rekke ulike varianter, formuleringer og forståelser av hva praksisledet forskning innebærer og hvordan forholdet mellom teori og praksis bør fordeles. Variantene vektlegger i ulik grad de praktiske eller kunstneriske aspektene, sett i sammenheng med de teoretiske innsiktene som følger prosessene og hvordan dette legges fram som forskning. Professor Brad Haseman forklarer hvordan mange praksisledete forskere insisterer på å presentere funn gjennom sine praktiske fagfelt. Han påpeker hvordan formen kan utfordre etablerte representasjoner av kunnskap (Haseman, 2006, s. 4). Kunstner og forskningsteoretiker Barbara Bolt argumenterer på tilsvarende men motsatt vis, hvordan en dialog mellom praksisen i seg selv og (etablert) teori, kan innlede nye dialoger med mulighet til å endre hvordan vi tenker (Smith & Dean, 2009, s. 6-7). De har sine tydelig ulike perspektiver, men har likevel til felles en erkjennelse av at innsikt kan genereres via praksis (Smith & Dean, 2009, s. 5-6). Samtidig anerkjenner de verdien av subjektive ståsteder og tverrfaglige praksiser. Bolt (referert i Smith & Dean, 2009, s. 6 - 7) understreker via Heidegger, at vi kan lære å kjenne verden teoretisk etter å ha forstått den gjennom handling. At vi innehar en mulighet for å tilegne oss kroppslig og praktisk situert kunnskap som kan gå i dialog med eksisterende, teoretiske og praktiske paradigmer.

På denne måten illustrerer kroppen hvordan vi hele tiden genererer kunnskap, og hvordan vi kan utfordre etablerte «sannheter» hvis vi lytter til den. Den franske filosofen Henri Lefebvre adresserer kroppen som sin metronom (Lefebvre, 2004, s. 29). Han poengterer hvordan en bevisstgjøring av det abstrakte innehar en mulighet til å innlede nye perspektiver og spørsmål. Man kan komme til det konkrete via erfaring, heller enn gjennom allerede etablert og ideologisk betinget eller fortolket kunnskap (Lefebvre, 2004, s. 31). Dette gjøres ved å ta utgangspunkt i ens egen kropps eurytmiske eller arytmske (harmoniske eller disharmoniske) sammenvevinger, for å forstå og oppleve eksterne rytmer (Simpson, 2012, s. 13 - 14). Resonnementet harmonerer med Østern sin gjennomgang av styrkene ved å forske med kunsten. Hun forklarer via en rekke teoretikere hvordan kunsten kan bringe fram forståelser som andre tilnærminger ikke klarer, og som blir særlig produktive og kritiske i møte eller «kollisjon» med mer tradisjonelle forskningssyn. Kunsten og estetiske prosessers utgangspunkt i forskerens kropp, situasjoner, sammenhenger, kultur og erfaringer og så videre, kan tilføre en følelse av berøring. De kan vekke affekt (Østern, 2017, s. 12-13).

2.2 RYTMEANALYSE

Med kroppen som min metronom, følger rytmeanalyse som et naturlig rammeverk. Her ønsker jeg å argumentere for analysen som en sensorisk etnografisk metode. Lefebvre definerte aldri klare fremgangsmåter for den (Simpson, 2012, s. 5) og ble sannsynligvis ikke ferdig med å utarbeide metodologiske retningslinjer før sin død i 1991 (Chen, 2017, s. 1). Flere andre teoretikere har likevel videreført analyseformen siden den tid. Som jeg vil demonstrere, er det også mulig å koble rytmeanalytiske perspektiver på andre mer konkrete metodiske fremgangsmåter. I introduksjonen til *Rhythmanalysis*, beskriver Elden hvordan Lefebvre stadig beveger seg fram og tilbake mellom å abstrahere konsepter og å gjennomføre konkrete analyser i det hverdagslige (Elden, 2004, s. 2). En rytmeanalyse skal ikke starte i det kulturelle eller politiske, eller finne problemer på makronivå. Den tar heller utgangspunkt i konkrete sosiale relasjoner som utspiller seg i rom over tid av sosiale agenter. Slik lar den problemområdet synliggjøre seg selv (Chen, 2017, s. 7) og politikk blir et resultat av sammenvevingen av sosiale rytmer og ikke motsatt (Chen, 2017, s. 8 og 10).

I dette tilfellet inngår det som en analyse av det repetitive, altså hverdagslivet og mer spesifikt gatemusikanterens opptredener, som et sentralt utgangspunkt for å forstå produksjonen av (sosiale) rom og individets rolle i denne prosessen. Videre er det sentralt å anvende innsikten til å oppnå en større forståelse for andre, mer strukturelle (historiske, kulturelle eller sosiale) forhold (Lefebvre, 2004, s. 3). Prosessen innleder et særlig fokus på øyeblikket og dets mulighet til å indikere hvordan kroppens sykliske rytmer innretter seg etter strukturelle og lineære rytmer: Hvordan den kapitalistiske strukturen invaderer kroppen (Simpson, 2012, s. 9 - 10 og Lefebvre, 2004, s. 9). For Lefebvre handler analyseformen i stor grad om å undersøke kvantifiseringen av sosial tid; om hvordan en rekke levde varigheter har blitt slått sammen til en synkronisert sosial helhet (Simpson, 2012, s. 10 - 11). En helhet som likevel innehar et potensiale for forandring, ved at hverdagslivets organisasjon kan forstyrres eller deles opp. Simpson påpeker at dette perspektivet gjør rytmeanalyse til et spesielt nyttig fokus i undersøkelsen av mønstre blant ulike temporaliteter (Simpson, 2012, s. 11). Sosiale rytmer i denne sammenhengen sees som noe mer organisk enn mekaniske og identiske repetisjoner av bevegelser (Simpson, 2012, s. 8 og Lefebvre, 2004, s. 15). For Lefebvre er absolutt repetisjon kun fiksjonelt. Han forklarer at $A \neq A$ fordi den andre A-en er en *andre*. Det repetitive vil alltid introdusere en forandring

(Simpson, 2012, s. 8 og Lefebvre, 2004, s. 17). En forandring som synliggjøres (via en bevisstgjøring) av rommets stadig pågående konstruksjon.

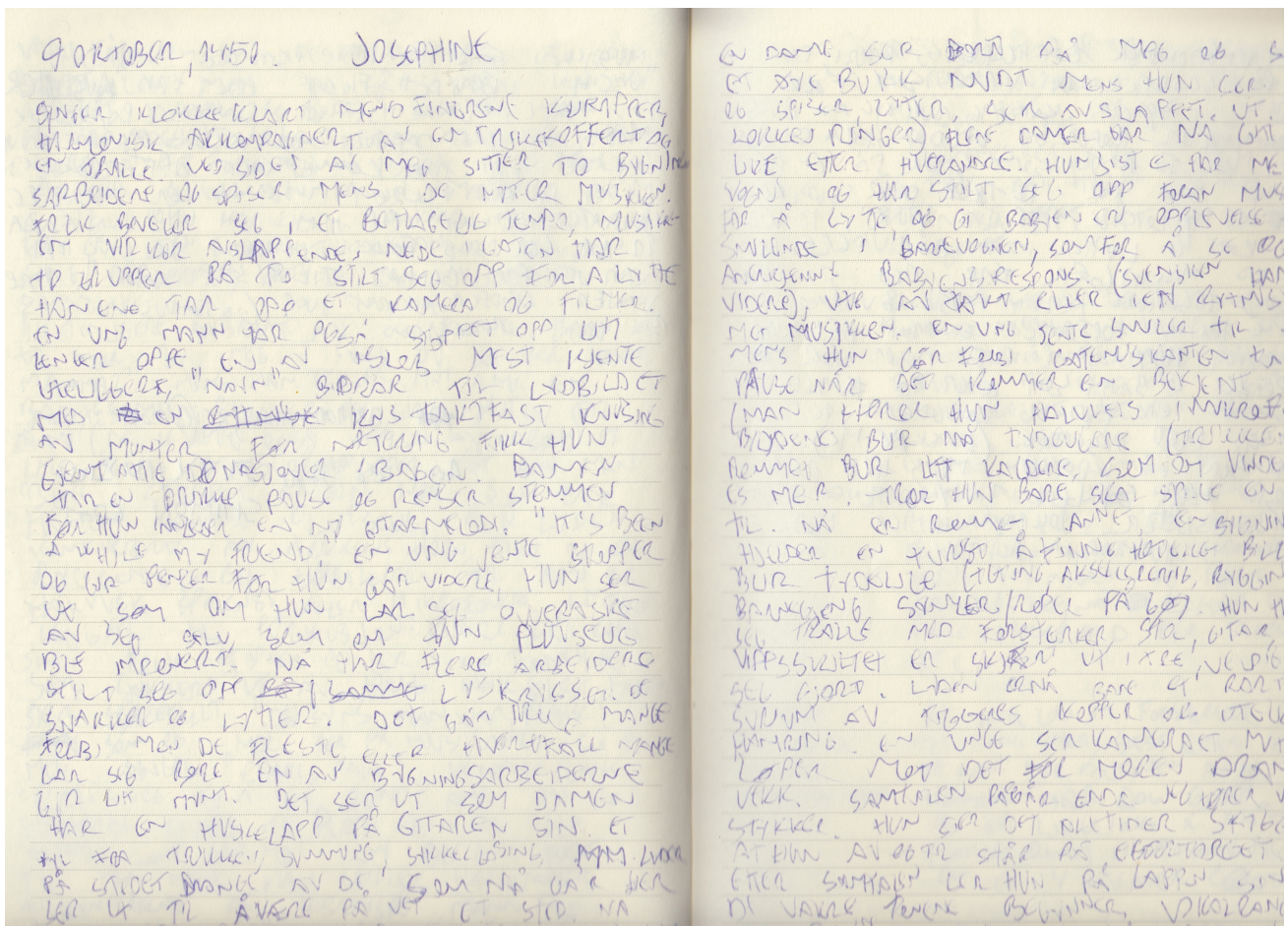
2.3 *MINPROSESS*

Hvordan kan dette sees som en sensorisk etnografisk metode? Antropologen Sarah Pink forklarer at sensorisk etnografi tar høyde for erfaringers, persepsjoners, kunnskapers og praksisers flersanselighet. Det er en prosess som redegjør for hvordan denne sammenvevingen av sanseopplevelser er integrert i livene til studiets objekter så vel som i forskerens egne praksis (Pink, 2009, s. 1). Hun forklarer at et mål med metoden er å søke å kjenne steder i andres verdener på en måte som sier noe om stedene *og* om de som er der. Derfor må det forsøkes å oppnå en forståelse for hvordan de aktuelle menneskene erfarer og husker, og hvordan de skaper nye forestillinger. En nytenkning av etnografiske prosesser med fokus på sted og rom, som tar høyde for fenomenologiske og politiske prinsipper, er derfor sentral (Pink, 2009, s. 23). Ettersom steder og kulturer er sammenvevd med andre ytre miljøer, steder og personer, og at de kontinuerlig er under konstruksjon, er det viktig å ta høyde for stedenes politiske strukturer og maktrelasjoner. Man må reflektere over hva disse medfører i hverdagslige, kroppslige og sanselige deltakelser i våre miljøer (Pink, 2009, s. 29).

Min prosess vil ta utgangspunkt i en oppdeling av hverdagslige scener rundt gatemusikanters opptredener i Oslos byrom. I et hverdagsliv der biologiske, psykiske og sosiale rytmer veves sammen og kan avsløre strukturelle forhold (Lefebvre, 2004, s. 3). Gatemusikantene som studieobjekter er valgt ut fra et ønske om å forstå hvordan innbyggere kan anvende den performative byen til å skape eller å forestille seg nye vendinger i historiene som allerede fortelles (Massey, 2005, s. 9). De er valgt med bakgrunn i en subjektiv fascinasjon for hvordan ett menneske kan omgjøre et hektisk og flerfoldig hverdagsliv til et musikalsk pusterom, eller hvordan en annen kan anvende musikk til å flykte fra (eller omsider delta med rette i) det samme rommet. På grunn av samtidens hektiske sirkulasjon, stadige (reklame)impulser og samtidige digitale virkeligheter, finner jeg også gatemusikantenes posisjon ekstra interessant; som en slags etterlevning fra en svunnen tid og en samtidig forestilling om fremtidens muligheter. Gjennom lekende utøvelser av byrommet, blir de en påminnelse om muligheten til å omgjøre hverdagslivet til kunst. Samtidig understreker de at sirkulasjonens øvrige folkemasse ikke gjør det. Gatemusikantene er også eksempler på en innvendig kunstpraksis

i byen som ikke representerer institusjonelle krefter eller kunstpolitiske motiver. Slik innehar de trolig en mulighet til å forklare kunstens rolle og potensiale i byrommet på byrommets (og dets brukeres) egne premisser. Å legge merke til dem kan åpenbare at vi til vanlig ikke gjør det. Følgelig understrekes viktigheten av å lytte til byens støy, bilyder og stillheter (Lefebvre, 2004, s. 29); det vi så ofte tar for gitt men som gjennom sin posisjon kan avsløre rommets struktur.

For å følge denne prosessen er det særlig fire metodiske innganger jeg vil benytte meg av. Lydopptak og timelapse-fotografier vil dokumentere gatemusikanters opptredener og deres temporaliteter. Feltnotater skrevet under observasjon vil introdusere forskerens (mine egne) impulser, tanker og bemerkninger (figur 2.1). På den måten innlemmer det meg i det sosiale rommet. Ustrukturerte intervjuer avholdt med musikantene i pauser eller etter opptredenene, vil synliggjøre gatemusikantenes egne ambisjoner, rytmeanalytiske perspektiver og erfaringer. Å gjennomføre ustrukturerte intervjuer lar intervjuobjektene selv styre tematikken i intervjuet. Slik unngår jeg å føre samtalen i for stor grad. Målet er å innlede en analytisk observasjon av parallelle utfoldelser, ved å inngå i en forhandling mellom å være både innenfor og utenfor rommet som observeres. Jeg ønsker å gå fram og tilbake mellom en systematisk og konkret posisjon, og en mer sensorisk og impulsiv opplevelse av utfoldelsene mens de foregår. Ved å ta utgangspunkt i én rytme (gatemusikanten), og å se hvordan denne veves inn i mangfoldet av gjensidig forutsatte rytmer, kan jeg forsøke å kartlegge sammenhengen mellom polyrytmikken av sosiale prosesser i områdene som studeres over tid, og få øye på de estetiske og politiske aspektene som danner grunnlaget for disse forholdene (Chen, 2016, s. 6).



Figur 2.1. Feltnotater fra Josanns opptreden 9. oktober 2020. Jeg noterte fritt under opptredenene og tillot meg å kjenne etter på impulser, observasjoner, lyder og lukter.

2.4 OBSERVERVASJONER FRA INN- OG UTSIDEN

Jeg har observert fire ulike opptredener i Oslo, og bruker disse som utgangspunkt for å forstå muligheten for sanselige oversettelser av et byrom til noe vi i større grad kan bli medskapere av. Under observasjonene satt jeg et stykke unna musikanterne, på andre siden av plassen hvor de optrådte. Valget av plassering hviler på Lefebvres forklaring om rytmeanalytikerens plass som både innenfor og utenfor det som observeres: «*In order to grasp and analyse rhythms, it is necessary to get outside them, but not completely: ... to grasp a rhythm it is [also] necessary to have been grasped by it*». Han eksemplifiserer hvordan en balkong eller et vindu inviterer til denne doble posisjonen (Lefebvre, 2004, s. 37 - 38). Simpson forklarer på sin side hvordan en distansering på gateplan kan gjøre samme nytte (Simpson, 2012, s. 21). Plasseringen tillot meg å være delaktig i de pågående utfoldelsene av scener, å kjenne de på kroppen, samtidig som jeg observert og analyserte dem fra avstand. Den ble også valgt for å få en oversikt over sirkulasjonen rundt opptredenene.

Til å ta opp lyd brukte jeg en diskret feltopptaker. Et tilsvarende subtilt videokamera ble brukt til å ta bilder hvert tiende sekund. Jeg noterte fritt under prosessene, og tillot meg å kjenne etter på impulser, observasjoner, lyder og

lukter. Der timelapse-fotografiene innleder en strukturell og repetitiv presentasjon av polyrytmiske hendelser i løpet av opptredenene, supplerer de nærmest automatskrift-aktige feltnotatene mine en kroppsliggjort erfaring av det samme scenarioet. Med lydopptakene retter jeg fokus mot opptredenenes musikalske og kunstneriske aspekt. Samtidig gir de en følelse av den temporære energien i rommet og presenterer det øvrige lydlandskapet rundt musikantene. Et utvalg fotografier vil supplere teksten for å presentere viktige øyeblikk i, og illustrere en følelse av den dynamiske utfoldelsen av hendelser i løpet av opptredenene (Simpson, 2012, s. 21).

Analysen av timelapse-fotografiene fulgte en iterativ eller gjentakende gjennomgang av opptakene. Jeg gjennomførte en manuell navigering mellom ulike sekvenser og sammenlignet disse med parallelle feltnotater og lydopptak. Her fulgte en mer systematisk tilnærming til notatene enn den som ble innledet i skrivingen av dem. Den tok utgangspunkt i relevante funn, mønstre og observasjoner gjennom analysen - funn som på ulike måter indikerte størrelsesforholdet mellom posisjonen til musikanten og hans/hennes flyktige publikum og romlige omgivelser. I løpet av prosessen eksperimenterte jeg også med avspillingshastigheten til filmene, og spilte dem både saktere og hurtigere enn de var tatt opp (Simpson, 2012, s. 22). Eksperimenteringen introduserer ifølge Simpson ulike romlig-temporale mønstre. Disse kan være viktige for hvordan hendelsen utspiller seg under de ulike avspillingene. Der raskere avspilling synliggjør mønstre over en lengre varighet, kommer mer punktvis observasjoner til syne ved en saktere avspilling. Viktige øyeblikk blir lettere å identifisere gjennom sistnevnte prosess. Metoden inviterer til å legge merke til ulike varigheter og utfoldelser av samme opptreden i rommet over tid. På denne måten utfordrer og forstørrer den forskerens vanlige måte å oppfatte tidsmessige perspektiver av opptredener (Simpson, 2012, s. 22). Prosessen er blant argumentene for hvorfor Simpson løfter frem metoden som gunstig for utførelse av rytmeanalyser, til tross for Lefebvres oppfatning av fotografier som lite egnede grunnet deres «abstraherende og fremmedgjorte karakter» (Lefebvre, 2004, s. 45 og Simpson, 2012, s. 14).

2.5 INNSIKTSOM UTGANGSPUNKT

Et viktig premiss for forståelsen av analysen og det påfølgende praktiske arbeidet, er at utvalget må leses kvalitativt heller enn kvantitativt, og som del av et større sensorisk forskningsprosjekt. Det innebærer at fokuset ligger på hvordan utfol-

delsen av de spesifikke, unike hendelsene kan bidra til nye perspektiver på byen som et indre performativt objekt gjennom utfoldelsen(e) i seg selv. Samtidig vil eventuelle funn drøftes ved hjelp av relevant teori, og innlede en tredelt dialog mellom det observerende, analytiske og kunstneriske arbeidet. Jeg vil ikke anta hvordan observasjonene kan forklare situasjonene eller de rytmiske sammensetningene som studeres og utspiller seg i rommet. Ei heller hvordan opptredenene som observeres i seg selv kan gi en løsning eller forklaring på hvordan innbyggere kan frigjøres fra byens forestillinger. Å omgjøre alle til gatemusikanter er på ingen måte et mål her.

Prosjektet har en eksperimentell epistemologisk tilnærming. Jeg fokuserer på å oppnå en større forståelse for hva byens performativitet innebærer i en by der forestillingsevnen tilsynelatende er tapt, og hva sanselighetens politiske rolle (blant innbyggere så vel som for kunsten) kan være i denne sammenhengen. Det innebærer en utvelgelse av fokusområder under observasjonene, med utgangspunkt i en forståelse av byen som et performativt rom og dermed som noe mer enn et kammer for markedsstyrte representasjoner. Her anvendes teori for å belyse nyanser og kompleksiteter i det som i utgangspunktet kan fremstå som hverdagslige observasjoner og en svart-hvitt politisk atmosfære. Analysen kan og bør ikke generaliseres da de tar utgangspunkt i rom som sosialt konstruerte. De baseres på at menneskets forståelse av verden er fortolkende.

2.6 ABDUKTIVFORSKNINGSLOGIKK

En abduktiv og etnografisk metodisk tilnærming fremhever styrken med en dialog mellom teori og praksis. Samtidig følger det opp forståelsen om menneskets tilnærming til verden som fortolkende og situert. Professorene Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg forklarer hvordan en abduktiv tilnærming innleder et nødvendig alternativ til de tradisjonelle motsatsene induksjon og deduksjon som ikke passer til all slags forskning (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 47). En induktiv tilnærming tar utgangspunkt i individuelle funn og argumenterer for en felles generell sammenheng mellom disse. En deduktiv innfallsvinkel baseres på sin side som en generell regel, og hevder at denne forklarer visse bestemte, individuelle tilfeller (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 47). Enklere og mer objektivt forklart, kan det sies at en induktiv metode går fra empiri til teori, mens deduktive metoder beveger seg i motsatt retning (Østern, 2017, S. 18). En abduktiv tilnærming innebærer at enkeltsaker eller funn tolkes på grunnlag av hypotetisk overordnede

mønstre, som igjen styrkes eller forklares ved nye funn (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 55). Styrken kan også ligge i at funn motsies eller gir en ny innsikt om at praksisen eller perspektivet må skifte retning. I mitt tilfelle ble dette aktuelt etter å ha observert gatemusikantene med en nysgjerrighet til hvordan de påvirket den sosiale produksjonen av rommet de tar del i. Det konkrete bidraget til produksjonen var lite, men deres tilsynelatende tilskuerposisjon og refleksive tilnærming til å være på både inn- og utsiden av denne produksjonen, vekket straks en ny interesse som følgelig krevde ny innhenting av teori.

Dette eksemplifiserer hvordan prosessen beveger seg fram og tilbake mellom teori og praksis, før den innleder et gjensidighetsforhold der de selvstendige motpartene forsterker hverandre. Østern forsvarer den abduktive tilnærmingens brede bruk innen praksisledet forskning og forskning med kunsten. Hun påpeker hvordan tilnærmingens meningssøkende prosess vandrer frem og tilbake mellom eksisterende teori og kunstneriske praksiser, estetiske opplevelser og erfaringer. Hun argumenterer for at prosessen legger til rette for kunstnerisk-vitenskapelig kreativitet (Østern, 2017, s. 18). Tilnærmingen innebærer å utarbeide et eksplorative design der innsikt kommer underveis, og fokus og forskningsspørsmål blir spisset på bakgrunn av dette. Her kan en refleksiv tilnærming være gunstig for å skjønne når man skal bryte av og ta et sprang inn i en ny innsikt (Østern, 2017, s. 19).

2.7 REFLEKSIVITET

Refleksivitet kan forklares som en omfavnelser av og nødvendig, dobbel holdning til refleksjon i løpet av forskningsprosessen. Forskeren må reflektere i eller gjennom egen praksis og reflektere over praksisen i ettetid (Haseman, 2006, s. 3). Dette er avgjørende for å oppnå en form for koherens i praksisledete prosjekter som dette. I mer tradisjonelle kvalitative eller kvantitative forskningssyn, snakkes det gjerne om overførbarhet eller validitet: i hvilken grad svarene eller funnene stemmer, kan overføres til andre situasjoner eller kan etterprøves. Disse begrepene disharmonerer gjerne med praksisledete og kunstneriske løp, nettopp på bakgrunn av erkjennelsen av verden som situert og subjektivt fortolket, og det faktum at målet som regel er å øke en forståelse av et fenomen heller enn å forklare det. Det er derfor viktig å være bevisst sitt ståsted som forsker og å legge merke til hva man legger merke til. Slik kan man oppnå en form for koherens og unngå å tre inn i rollen som professor Ingen (Hustvedt, 2020, s. 14). Østern refererer til Anthony Giddens og påpeker hvordan vi ved hjelp av en refleksiv holdning til

hvor og hvorfor vi ser, kan unngå å videreføre forståelser vi tar for gitt (Østern, 2017, S. 17). På tilsvarende og utdypende vis, forklarer Alvesson og Sköldbberg begrepet som relasjonen mellom 'kunnskap' og 'måter å oppnå kunnskap på'. Det fordrer at man tar på alvor og reflekterer rundt hvilke språklige, sosiale, politiske og teoretiske elementer som veves sammen i en kunnskapsprosess (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 19 - 20).

Refleksivitet er også sentralt for rytmeanalytiske prosesser. Lefebvre forklarer at rytmeanalysen må være både innenfor og utenfor forskningsobjektet (Lefebvre, 2004, s. 37 - 38), heller enn det han beskriver som å følge metodologiske krav for å gjøre seg selv passiv (Lefebvre, 2004, s. 29). Han påpeker at den doble posisjonen innebærer å ikke hoppe fra det ene perspektivet til det andre, men å lytte til dem som en helhet (Lefebvre, 2004, s. 30). Dette kan være komplisert eller fremstå som en krevende oppgave. Spesielt siden Lefebvre selv aldri formulerte tydelige praktiske implikasjoner for hvordan det kan gjennomføres. For meg er en refleksiv holdning til avhengighetsforholdet mellom kroppens sensoriske opplevelser, og mer systematiske gjennomganger av de samme temporalitetene, et sentralt utgangspunkt.

2.8 ENKROPPSLIGGJORTERFARING

En eksplorerende eller nysgjerrig tilnærming, lik den i gjennomførelsen av rytmeanalyser, kan og bør være styrende i mye praksisledet forskning (Haseman, 2006, s. 3, Østern, 2017, s. 12) fordi den tillater forskeren å innlede metodologiske muligheter til å lytte til kroppen. Antropologen Tim Ingold tegner et godt bilde på dette. Med utgangspunkt i termen 'å utforske' (*explore*), som brukes flittig av både kunstnere og forskere, forteller han om en fjelltur han deltok på sammen med blant andre en fjellklatrer, noen fastboende og noen kunstnere. Kunstnerne og de lokale oppdaget stadig nye ting å utforske: de flyktige skyene, spillet mellom lys, skygge og farger, dyreliv og flora, steiner, stier og skiftende sesonger. Det var alltid noe som fanget oppmerksomheten deres og som kunne studeres. Uavhengig av toppen som teoretisk sett definerte målstreken. For fjellklatreren var derimot toppen det uangripelige målet; for ham presenterte verden seg som et ukjent landskap som ventet på å bli oppdaget og siden «puttet på kartet». Ingold sammenligner fjellklatreren med den mer tradisjonelle naturvitenskapen og dens målbare resultater. Med sammenligningen argumenterer han for det sanselige og kroppslige mulighetsrommet i en meningssøkende vitenskapelig prosess (Ingold, 2018). Selv

om fjellklatrerens utsyn gir et fullt overblikk, forklarer Ingold hvordan det forblir en abstrakt dikotomi til kroppen og går glipp av muligheten for nye innsikter eller erfaringer på veien.

Fortellingen og Ingolds posisjon tydeliggjør hvordan kroppen situerer kunnskap og innehar muligheter for å innlede nye perspektiver og forståelser. Maurice Merleau-Ponty, kroppsfenomenologiens «far», forklarer på en lignende måte hvordan kroppen strukturerer individets situasjon og opplevelse av verden (Merleau-Ponty, 2012). Han påpeker, ifølge filosofen Judith Butler, at kroppen både er en historisk idé, en aktiv prosess som kroppsliggjør kulturelle og historiske muligheter. Samtidig er den et sett med muligheter som kontinuerlig kan realiseres (Butler, 1988, s. 519 - 521). Butler anvender bl.a. hans teori til å forklare at sosiale agenter selv skaper sosiale virkeligheter gjennom språk, gester og andre symbolske sosiale tegn; at kroppen kan symbolisere eksistens fordi den bringer den til live og er dens aktualitet (Merleau-Ponty, 2012, s. 167). Dette forblir sentrale premisser for denne oppgaven i sin helhet, både metodologisk og teoretisk. Kroppen er navet som metodiske grep og påfølgende teoretiske perspektiver vokser ut fra. Forståelsen av kroppen som eksistensens aktualisering kan også videreføres til byrommet og til muligheten for opparbeidingen av (sanselig) kunnskap i det. Dette fordi det kommer med en forståelse av byrommet som performativt - et sted som stadig er under sosial konstruksjon (dette vil utdypes i oppgavens teorikapittel).

Det performative utgjør likevel ikke bare den vitenskapsteoretiske innrammingen av fenomenene som observeres. Det innleder også en metodologisk linse for hvordan det er mulig å tilegne seg kunnskap om, eller å oppnå en større forståelse for disse fenomenene. Performativitetsbegrepet hentes her fra lingvistikken og filosofen J. L. Austin. Det hviler på anerkjennelsen av at språket ikke bare symboliserer eller forklarer noe; det aktualiserer tingenes tilblivelse (Austin, 1955). På samme måte aktualiserer jeg med praksisen i en performativ metodologi selve forskningsmetoden. Slik begrenses ikke praksisen til å bare være et objekt som skal studeres (Haseman, 2006, s. 2) eller til å uttrykke forskningen; forskningen blir til gjennom dens uttrykk (Haseman, 2006, s. 6). Innsikten hviler, i likhet med Smith og Deans argumenter, på en anerkjennelse av viktigheten av ikke-språklig kunnskap. Samtidig erkjennes kunnskap som et ustabil, flertydig og flerdimensjonalt felt (Dean & Smith, 2009, s. 3). Som del av en performativ prosess inngår derfor hele den etnografiske (og teoretiske) prosessen som en kunstnerisk utprøving eller erfaring, samtidig som jeg forsker på et ytre fenomen. Kunsten er

ikke bare det resulterende kunstneriske arbeidet, men sees som en sensorisk måte å både oppnå og illustrere en forståelse av fenomenene som studeres.

2.9 NÆRHET OG ETIKK

Da prosjektet tydelig kan ansees som nærhetsforskning, blir etiske perspektiver sentrale. Østern forklarer hvordan forskning med kunsten og lignende prosesser ofte handler om formskapende og menings- og mulighetssøkende prosesser der kroppen settes i direkte kontakt. Både mennesker og kontekster kan dermed bli sårbare (Østern, 2017, s. 17). En refleksiv holdning er derfor en sentral del av en rekke stadig etiske overveielser som må gjennomsyre prosjektet. Det innebærer å aktivt lete etter en kritisk kobling mellom (estetiske) opplevelser, forståelser og fortolkninger. Om hvor man ser fra, i hvilken retning man ser og hvorfor man ser (Østern, 2017, s. 17).

I forlengelse av dette, er det også viktig å opprettholde et etisk forsvarlig og ærlig forhold til studieobjekter og prosjektdeltakere. For å opprettholde en transparent prosess med gatemusikantene, følger jeg NSDs retningslinjer for en trygg og lovlig innhenting, bearbeiding, lagring og publisering av data. Før opptak og bearbeiding av opptredenene deres er det innhentet skriftlig godkjenning fra musikantene. De er informert om oppgavens overordnede tematikk, om hvordan informasjonen jeg mottar fra dem vil brukes og hvilke begrensninger som er satt for hvordan og til hva den brukes. De har alle mottatt mitt og studiestedets kontaktinformasjon, og har fått mulighet til å når som helst kunne trekke seg fra forskningsprosjektet.

Andre krav om etisk refleksjon ble vekket i tilnærmingen til byrommet. Både iht. egen forforståelse og moralske holdning til byrommets markedslogikk, og i det praktiske arbeidet i forkant av den kunstneriske presentasjonen. Jeg tar ikke stilling til studieobjektene handlingers grad av lovlighet, men oppfordrer likevel ikke til å bryte lover eller normer for å imøtegå markedets styrende logikk. Jeg ser heller til estetiske muligheter for å bevisstgjøre hvordan markedet ikke er en motsetning til innbyggerne, men et resultat av deres handlinger. Følgelig er det et resultat av en felles, men kanskje oversett og skjevt fordelt, mulighet til å påvirke byrommets moralske kompass. I forbindelse med det kunstneriske arbeidet eller dets prosess, handler det heller ikke om å starte en diskusjon om rett og galt, men heller å inngå en systematisk refleksjon av omgangen mellom mennesker, slik kunsthistoriker Siri Meyer understreker (Meyer, 2015, s. 47 - 48). Dette innebærer

å reflektere over forholdet mitt med gatemusikantene som observeres, så vel som med kunstneriske og andre samarbeidspartnere. Det har vært viktig å definere klare arbeidsroller og forventinger til hva disse innebærer. Tilsvarende er det viktig å gjøre rede for forventninger til arbeidsmengde, deadlines, honorering og eventuelt andre prosessuelle eller praktiske spørsmål.

Et siste sentralt etisk aspekt er viktigheten av å være var overfor de øvrige menneskene i byrommet som studeres. Det gjelder både å ha en anonymiserende tilnærming til de forbipasserende under gatemusikantenes opptredener, men også å ha en refleksiv holdning til hvem og hvilke posisjoner som imøtegås i slike mangefasetterte rom. Det er viktig for meg å bevare en varsomhet i infiltreringen av miljøer der ulike grupper møtes under presumsjonen av at de oppholder seg i et fritt rom. Før en slik refleksjon er aktuell, er det derfor gunstig å se til eksisterende teori og å få en forståelse av byrommet hvor prosessen vil finne sted.

3. TEORI

3.1 *BYENETTER UTOPIENS FALL*

Som nevnt innledningsvis, befinner vi oss i midten av et mangefasettert byrom. Vi er viklet inn i byens mange og motstridende illusjoner, og innleder introspektive analyser som fører til individorienterte eller utvendige politiske liksom-løsninger. I følge professor i pedagogikk Gert Biesta, bør offentligheten forstås som en viss kvalitet på sosial interaksjon eller et resultat av en rekke aktiviteter og normene og reglene som følger disse. Det refererer ikke bare til fysiske steder, men til domener beskyttet fra private markedsdomener, der fremmede møtes som likeverdige partnere i det vanlige samfunnet (Biesta, 2014, s. 17). Denne offentligheten kan være vanskelig å kjenne igjen i opplevelsen av dagens urbane miljøer. Etter det Biesta betegner som det nyliberale skiftet, der offentlighetslogikken har blitt erstattet med en markedslogikk, kan innbyggere fremstå og oppleves som konsumenter heller enn deltakere, forbrukere heller enn produsenter. Som om vi blir mindre og mindre involverte i demokratiske debatter om offentligheten mens fokuset flyttes vekk fra det som er felles til å omfatte egeninteresser (Biesta, 2014, s. 17).

Denne utviklingen kan i følge sosiolog Lars Bugge m.fl. sies å ledsages og legitimeres av nyliberale teorier om naturalisering, allmenngjøring og individualisering. Dette er teorier som på ulike måter rettferdiggjør politikken, eller som forsøker å legge skjul på deler av dens praktisk-politiske virkning. Naturalisering refererer til nyliberalismen som en uunngåelig tilpasning til objektive og upåvirkelige handlingsbetingelser - som om den er en reaksjon på naturkrefter. Allmenngjøring peker på hvordan ideologien tilsynelatende fremmer universelle verdier og interesser, mens den egentlig fremmer bestemte gruppers særinteresser på bekostning av andres. Individualisering refererer til sist til ideologiens evne til å framstille sosial ulikhet som uttrykk for individets frie valg og ansvar: Enhver mangel ved den enkeltes livssituasjon blir et uttrykk for mangler ved individet selv (Bugge et al., 2011, s. 3 - 4). Som eksempel på allmenngjøring og individualisering kan jeg trekke fram hvordan bl.a. arkitektur og vektere tas i bruk for å fordriive dagdrivere, gatemusikanter, uteliggere m.fl. fra byrom. Det argumenteres med at de forstyrrer eller er til sjenanse for «offentligheten» eller «folk flest», mens forbudet i realiteten fremmer ulike næringshensyn. De samme menneskene blir også ofte ofre for en individualisering, fordi de selv blir holdt ansvarlige for sin utvendige eller sårbare situasjon (noe jeg selv la merke til under opptredenene jeg observerte).

Når kontrollinstanser samtidig er tilbydere av tjenester, og skillet mellom det offentlige og private er uklart, som i eksemplene over, kan det det skapes en forvirring rundt hvor ønsker om forandrede liv kan rettes. Vet man ikke hvor eller til hvem de skal rettes, kan det følgelig også være lettere å tilpasse seg til omgivelsene enn å forsøke å endre på dem. Kunstteoretiker Dorothea von Hantelmann forklarer via sosiolog Gerhard Schultze, at det har skjedd et skifte der vi retter oss mer mot subjektet og det immaterielle: Vi spør oss selv hvordan vi vil leve og hva det betyr å leve et godt liv, uten troen på at en slik innsikt kan rettes utover (von Hantelmann, 2014). Ved å se til Rancière og Lefebvre, er det mulig å forstå hvordan denne vinklingen mister sine praktiske politiske verdier. Det politiske budskapet eller ønsket om forandringer i det sosiale rommet distanseres fra noen reell forandring. Lefebvre forklarer at lovnader om et «forandret liv!» eller «forandret samfunn!» ikke betyr noe uten produksjonen av et passende rom (Lefebvre, 1991a, s. 59). Rancière underbygger påstanden ved å presisere hvordan enhver protestaksjon blir til et skuespill og ethvert skuespill blir til en vare (Rancière, 2012a, s. 53), hvis mekanismene til paradigmat som kritiseres kopieres (Rancière, 2012a, s. 48).

I forlengelse av dette er det mulig å forstå hvordan dagens virkelighet nesten oppfattes som umulig å gjøre noe med. Vi har gått gjennom en kollaps av fantasifullhet og planlegger ikke lenger ideelle byer, men aksepterer den «gode nok» byen (Pinder, 2005, s. 13). Tingenes tilstand sees som en allerede etablert form. Ethvert forsøk på forandring vil følgelig bygge på denne formen og sånn sett ende opp med å repetere det i den som kritiseres. Det er som om vi ikke tør å skape nye forestillinger om hva som kunne blitt. Urbanisten David Pinder poengterer hvordan opplevelsen av samfunnet og politikken i dag, nettopp kan beskrives som en slutt på utopien (Pinder, 2005, s. 12). Her forstås 'utopi' som uttrykk for et ønske om bedre måter å være og å leve (Pinder, 2005, s. 18). Den sees i følge samfunnsgeograf og kunstner Cecilie Sachs Olsen som et instrument for å utforske det ekte. Følgelig innebærer den en spesifikk tilknytning til rom og hvordan disse approprieres, adapteres og leves (Sachs Olsen, 2019, s. 991).

Ved å trekke en forhastet konklusjon er det mulig å argumentere for at vi lever ut en slags fallitterklæring eller hyperutgave av situasjonisten Guy Debords dystopiske skildring av *Skuespillsamfunnet* fra 1967. Levd liv har beveget seg over i representasjon; skuespillet er den moderne modellen for et sosialt liv der valg tas på vegne av forbrukeren (Debord, 2012, s. 29 - 30). Det blir likevel feil fordi denne

konklusjonen fordrer en begrensende dikotomi som tvholder på avstanden og motsetningsforholdet mellom staten og markedskreftene på den éne siden, og den ignorante og naive (selvrealiserende) innbyggeren på den andre. Konklusjonen repeterer med andre ord premisset den kritiserer. For å forstå dette, er det nyttig å se hvordan Rancière refererer til Debord. Han påpeker hvordan skuespillets innerste vesen er utvendigheten (Rancière, 2012a, s.16). Sannhet forstås som noe uatskilt, samtidig som atskillelsen er skuespillets alfa og omega: «Det mennesket betrakter i skuespillet er den aktiviteten som er frarøvet det, det er dets eget vesen; et vesen som organiserer en felles verden, der virkeligheten er nettopp denne berøvelsen.» Han forklarer hvordan det dermed ikke er noen motsetning mellom å bruke sin atskilte virkelighet for å avskaffe den (Rancière, 2012a, s. 18).

For å avsløre byens illusjoner og å motvirke den tilsynelatende økende avstanden mellom makten og innbyggerne, argumenterer han for å bruke vår egen atskilte posisjon; vårt blikk og makten det besitter. En aktiv bruk av utvendigheten kan innlede nye forståelser for konstruksjonen av dagens byrom. Det kan avskaffe atskillelsen og innlede muligheter for dannelsen av nye forestillinger. Det tillater oss å se byrommet som et skuespill eller en teateroppsetning. Ikke i den forstand at vi bare er skuespillere uten reell påvirkning eller at livets handlinger og holdninger kun har en symbolverdi. Byrommet blir et skuespill i den forstand at vi kan benytte vår posisjon til å skape nye forestillinger og å omgjøre byrommet til en oppsetning skapt i vårt bilde. Liksom gatemusikantenes opptredener illustrerer, er byrommet noe vi til stadighet observerer som tilskuere, og som vi, lik gatemusikantene, kan gjenfortelle med utgangspunkt i det med forestillingen som grep oss mest. Slik kan vi tilbakekalle utopien (som nå melder sin betimelige ankomst) i troen på forestillingsevnenes performative kraft.

3.2 SAMTIDIGE DIGITALE VIRKELIGHETER

Dagens parallelle digitale virkeligheter tydeliggjør og forsterker problemet med at ideologiske illusjoner enkelt står i fare for å reproduseres (uten at det legges merke til). Det er derfor sentralt å forklare hva samtidige digitale virkeligheter innebærer og hvordan disse bidrar til å underbygge illusjoner om forandring. Digitale virkeligheter kan sees som samtidige utvidelser av byrommet. I boken *Performing Digital Culture*, påpekes det hvordan en antagelse om digitale teknologier som bare verktøy, fremstår absurd. Det understrekes at livet er del av, og sammenvevd med, teknologiske miljøer (Leeker, Schipper & Beyes, 2017, s. 10).

Videre forklares det hvordan digitale enheter og infrastrukturer er performative: De utøver (tid og rom) og får mennesker (og ikke-mennesker) til å utøve (tid og rom) og motsatt.

Perspektivet innebærer en fraskrivelse av forskjellene mellom det performative i relasjon til teknologi og mennesket (Leeker, Schipper & Beyes, 2017, s. 11). Det innleder heller en mulighet til å se dem sammen og vekker en felles forståelse av performativitetene som intra-aksjoner; dynamiske og sammenvevde prosesser som rekonfigurerer grenser. Prosesser som ikke tar plass i rom, men som skaper ulike tidrom i seg selv (Barad, 2003, s. 817). I dagens urbane byrom inngår flere samtidige digitale virkeligheter, og innbyggere har et vekselvist fokus mellom sanseintrykk fra de ulike rommene. I doktorgradsavhandlingen *Performing 'Posthuman' Spectatorship*, argumenter William W. Lewis II, for hvordan den interaktive naturen til moderne teknologi har utviklet en ny tilskuer. Tilskuerne opptrer som medprodusenter for sine egne daglige (virtuelle og fysiske) virkeligheter, gjennom en kroppslig performativitet (via skjermen som på gaten) (Lewis II, 2018, s. iii).

At våre digitale enheter påvirker og deltar i konstruksjonen av vår virkelighet, er ikke i seg selv en overraskende innsikt lenger. Den blir likevel interessant i argumentasjonen for at det er denne selvsagtheten som samtidig gjør at vi risikerer å (gjen)skape nye illusjoner. Den tviholder på avstanden mellom mobiltelefonen og byrommet. Mellom våre parallelle og sammenvevde, konstruerende virkelighetsforestillinger. Om vi ikke klarer å ta innover oss rollen som aktive tilskuere, altså oversettere og videre produsenter, av rommene vi deltar i, er det kort vei til selv-fremmedgjøring og kapitulering: Vi forteller oss selv at virkeligheten bare er representasjon, og internett en ny måte å distribuere disse illusjonene av gjennomsiktighet (eller indre utvendighetene) på.

De samme tendensene er mulig å kjenne igjen i hvordan politiske aksjoner og miljøer spres over internett. Sachs Olsen påpeker via sosiologen Manuel Castells, at det har skapt nye former for sosiale bevegelser. Bruk av sosiale medier argumenteres ofte for som en mulighet for å skape bredt engasjement, og å mobilisere store og varierte folkemengder. Samtidig argumenteres det for at vendingen har ført til at innbyggere i større grad handler som individuelle brukere og ikke som gruppe-medlemmer. Hun poengterer hvordan sosiale mediers organisering av kollektive handlinger kan gå på bekostning av fundamentale gruppedynamikker som solidaritet, forpliktelse og ansvar overfor medborgere (Sachs Olsen, 2019, s. 988).

Den paradoksale fellen av å kopiere evige illusjoner om forandring, i en tid der alt er tilgjengelig og tilgjengeliggjøres, understrekes av designstudioet Metahaven. De påpeker at det ikke blir noe igjen å se hvis alt fremstår gjennom-siktig (Metahaven, 2015). Studioet refererer spesielt til internettets tilgjengelig-gjøring av informasjon. På den éne siden gis brukere verktøy til å lære, tenke og forandre, men fordi mengden informasjon er så massiv blir det vanskelig å vite hvor man skal ta tak. Dette blir en viktig huskeregel for hvordan byrommet inngår i en sammenvevning av ulike fysiske og digitale tid-rom som enkelt kamuflerer hvordan illusjoner repeteres; som distraherer oss og får oss til å heller legge merke til andre ting.

3.3 PEDAGOGIKKENS FORDUMMENDE LOGIKK

For å komme oss ut av den stadige illusjonistiske sirkelen, må vi bli bevisst dens estetiske helgarderinger og hvordan å tilnærme oss dem. For å forstå dette ser jeg til Rancièrè, som foreslår at vi må ta utgangspunkt i andre forutsetninger som bryter med den spede maktdistribusjonen, og den såkalt kritiske logikken som er dens dobbeltgjenger (Rancièrè, 2012a, s. 75). Han innleder en forståelse av politikk der det ikke finnes noe tapt fellesskap som må gjenopprettes. Det finnes kun tribuner for dissens; muligheter til å få øye på uenigheter om persep-tuelle selsagtheter i en situasjon, og anledninger til å legge merke til hvem og hvordan noen har rett til å synes eller ikke. Den romantiske nostalgien om å gjenskape frie rom, bør heller erstattes med erkjennelsen av at uenigheter bør komme fram. Dissens er et sentralt begrep i Rancièrès filosofi og utgjør selve utgangspunktet for politisk handling. Han forklarer at politikk blir til ved at meningsforskjeller kommer fram, og at meningsforskjellene kommer fram gjen-nom en (re)organisering av det sanselige (Rancièrè, 2012b). Ved å se eller å under-streke hva som vises og ikke vises, og ved å snu om på dette forholdet. Det betyr at enhver situasjon kan åpnes fra innsiden og rekonfigureres i et annet sans- og betydningsregime (Rancièrè, 2012a, s. 76).

Meningsforskjeller kan komme fram gjennom eksponering for sanselige inntrykk. Slik åpnes det samtidig for en demokratisering av omgivelsene, fordi sanselige inntrykk er likestilte inntrykk som ikke avhenger av former for forhåndskunnskap. De innleder og bygger heller på selvstendig refleksjon. Følgelig kommer de med en mulighet til å dele opp tiden, og unngår å ta utgangspunkt i rommet som en gitt størrelse. Rancièrè henter opprinnelig denne idéen fra pedagogikken

og 1700-talls læreren Joseph Jacotot, som beskriver den paradoksale avstanden mellom den fordummende læreren og hans elev. Lærerens oppgave er å eliminere avstanden mellom sin egen viten og ignorantens uvitenhet. Dessverre kan han ikke dette uten å måtte gjenskape den gang på gang: «For å erstatte uvitenhet med viten, må han alltid ligge et skritt foran, plassere en ny uvitenhet mellom eleven og ham selv.» Han illustrerer videre hvor enkel årsaken er: «I den pedagogiske logikken er ignoranten ikke bare den som foreløpig ikke vet det læreren vet. Han er den som ikke vet hva han ikke vet, og heller ikke hva han må gjøre for å lære det» (Rancière, 2012a, s. 19).

Den samme avstanden opprettholdes i byrommet. Det presenteres en tilsynelatende virkelighet som i realiteten er en illusjon av gjennomsiktighet, og som vi følgelig alltid må følge etter i jakten på «sannheten» eller «det gode liv» (Ulbrich, 2020, Lefebvre, 1991, s. 27 - 29). Som i elektriske tog kontra fortidens damplokomotiver, skjules maskineriet av et skall eller representasjoner av bevegelse (Lefebvre, 2004, s. 24): Vi blir stadig presentert for virkeligheten som en allerede etablert struktur vi kan motstå eller akseptere (intervenere med eller la gå). Gaten presenteres som noe vi kan bruke for å komme til et sted eller for å handle noen ting, med en tilsynelatende full åpenhet om hva den rommer. Følgelig blir den et skall eller et kammer, heller enn et flyktig og pågående resultat av det som skaper den. Ved å akseptere at strukturen er satt og at man enten kan gå med på det eller motstå den og tilby alternative rom, vedlikeholdes avstanden mellom der makten distribueres og de som lever med den. Man kan skape alternative, «frie» rom (som for eksempel mye deltagende kunst fokuserer på), eller man kan akseptere tingenes tilstand. Begge «løsningene» kopierer likevel den samme strukturen. De skaper nye illusjoner som dekker over dem de ønsker å belyse. Denne innsikten innleder en mulighet til å forsøke å bryte med pedagogikkens fordummende logikk, og å innlede troen på selvstendig dilettantisk lærdom - en utprøvende, åpen og sanselig affære som forestiller heller enn avgrenser.

3.4 ENBUKETTAVFLERFOLDIGE HISTORIER

Et performativt blikk på urbane rom som sosialt konstruerte (og drevet av sanselig distribusjon), introduserer en metodologisk mulighet til å følge opp dette utprøvende perspektivet. Samtidig åpner det opp for en mer nyansert analyse av mulighetene for produksjon av urbane rom. Det tillater å bryte med eller utfordre illusjonene om byrommet som en statisk struktur som presenterer et motsetnings-

forhold mellom oss innbyggere og impulsene vi møter. Her defineres urbane rom i tråd med samfunnsforsker og geograf Doreen Masseys treffende oppsummering: Som en sammensetning av (globale og intime) interaksjoner, en sfære med mulighet for et konstituerende mangfold og en plass som alltid er under konstruksjon. Rommet er aldri ferdig laget eller stengt av. Det kan heller forestilles som en bukett av flerfoldige historier som skal til eller holder på å fortelles (Massey, 2005, s. 9). Buketten eller byen aktualiseres og reaktualiseres som nevnt av dens innbyggers hverdagslige og repetitive bruk, på lik linje med hvordan performativitetetsbegrepet i lingvistikken anerkjenner språket som en aktualisering av tings tilblivelse (Austin, 1955): Kroppene bruker (forklarer) ikke byen, de skaper (aktualiserer) den (Polak og van Bekkum, 2020).

Dette er et viktig poeng i forståelsen av byrommet som noe mer enn noe vi befinner oss i eller bruker. Det gir en viktig kobling mellom identitet, makt og konstruksjonen av normative geografier (Sachs Olsen, 2018, s. 2). I likhet med Butlers tanker om seksualitet og kjønn som sosiale konstruksjoner (Butler, 1990), blir kroppen i urbane rom en performativ arena hvor flerfoldige sosiale identiteter kontinuerlig kodes og potensielt motstås (Sachs Olsen, 2018, s. 2). Tilsvarende skrives byen hele tiden (om) av kroppens performative og repetitive handlinger (Polak og van Bekkum, 2020), og forventninger til hvordan disse skal være. Byen er ikke en etablert struktur vi handler innenfor, den er noe som kontinuerlig skapes av vår bruk (McFarlane, 2011). Dette gjør også at byrommet blir et spesielt godt rom for å tenke gjennom performativitetens politiske mulighetsrom (Sachs Olsen, 2018, s. 2).

Her er det sentralt å bemerke at det performative ikke bare produserer urbane rom som plattformer for tilstedeværelse, opptredener og møter, men også som et sted for det fraværende og det som ikke er tilstede (Sachs Olsen, 2018, s. 7). Sachs Olsen trekker fram et illustrerende bilde på dette via Pearson (2010) og hans begrep 'samtidig fortid' (*contemporary past*). Begrepet henspiller til spor av bevegelser og handlinger i byens materielle omgivelser. Det inkluderer blant annet trivielle eksempler som kebabrester, graffiti, fotavtrykk og slitasje på håndtak (Sachs Olsen, 2018, s. 7), men kan også tenkes å inkludere spor av mennesker (og dyr, arkitektur osv.) som ikke lenger er tilstede eller som er tilstede men som ikke legges merke til.

At byen kontinuerlig skapes av dens bevegelige kroppers performativitet, betyr ikke at det performative er fri fra allerede etablerte strukturer, normer,

regler og så videre. Sachs Olsen poengterer hvordan mye av teorien rundt dette risikerer å miste halve sannheten. De ser det performative som et eksteriør - noe som ligger på utsiden av sosiomaterielle forhold i rommet det deltar i. For å unngå dette er det sentralt å samtidig kjenne igjen mulighetene og begrensningene til prosessene og praksisene som legger til rette for makten forbundet med å transformere byrommet (Sachs Olsen, 2018, s. 3). Det tillater å ta høyde for steders politiske strukturer og maktrelasjoner. Selv om oppgaven hviler på anerkjennelsen av sanselighetens performativitet, er det derfor viktig å ta høyde for ytre kontekster og å anerkjenne at også andre perspektiver blir sentrale i opparbeidelsen av en forståelse av hvordan byrommet som studeres produseres. Det performative inngår som en metodologisk linse og en vitenskapsteoretisk forankring, men er ikke isolert fra dens mangfoldige omgivelser.

3.5 PRODUKSJON AV SOSIALE ROM

For en bedre forståelse av hvordan sosiale rom blir til, og hvordan de styres av og presenterer ideologiske strukturer (og brudd med disse), ønsker jeg å trekke fram Lefebvres romlige triade. Han bidrar med et konseptuelt rammeverk for hvordan å tenke, der «(sosiale) rom er (sosiale) produkter» (Lefebvre, 1991a, s. 26). Geograf Stuart Elden poengterer hvordan dette impliserer at rom produseres av sosiale krefter (Elden, 2007, s. 108), og at disse både er mentale og materielle konstruksjoner (Elden, 2007, s. 110). Videre ligger en forestilling om det levde mellom det mentale og det materielle. Tilsammen innleder dette en triade bestående av det han beskriver som romlige praktiseringer, representasjoner av rom og representasjonelle rom (figur 3.1). Rom kan sees på tre ulike måter: Som erfarte, forestilte eller levde. Skjematiseringen skaper en enhet mellom det fysiske, mentale og sosiale rommet. Romlige praktiseringer er rom som er fysiske og ekte, genererte og brukte. Representasjoner av rom innebærer mentale konstruksjoner og forestilte rom. Her inkluderes instrumentelle rom skapt av byplanleggere, kart og så videre. Den tredje kategoriseringen er rom som er produsert og modifisert over tid, gjennom bruk og fylt med symbolikk. Disse rommene er ekte og forestilte på én og samme tid (Elden, 2007, s. 110 - 111). Det sosiale oppstår i et trialektisk forhold mellom de ulike partene; som et sammensatt resultat av det erfarte, forestilte og det levde (figur 3.1). Kapitalismen er ifølge Lefebvre en sentral del av kreftene bak slik sosial produksjon (Büscher-Ulbrich, 2020, Lefebvre, 1991, s. 27 - 29). Samtidig påpeker han hvordan sosiale rom i kapitalistiske samfunn, innehar det han kaller

potensialer for re-appropriasjon. Dette innleder Rancières nytenkning av politikk/politi og dissensus/konsensus (Büscher-Ulbrich, 2020), så vel som sanselighetens politikk.

Romlig praktisering	Erfart rom	Fysisk	Materialisme
Representasjoner av rom	Forestilt rom	Mentalt	Idealisme
Representasjonelle rom	Levd rom	Sosialt	Materialisme og idealisme

Figur 3.1. Oversatt og forenklet versjon av Eldens tilsvarende tabell (Elden, 2007, s. 110).

3.6 FRIGJORTE TILSKUERPOSISJONER

Det politiske øyeblikket og måten uenigheter eller forskjeller (og subjektene som produserer dem) kan komme til syne og skape forandring er sentral prinsipper for sanselighetens politikk. Begrepet refererer både til forholdene for distribusjon som etablerer rammene i et samfunn, samtidig som det henviser til kildene bak dets mulige antagonistiske brudd (Büscher-Ulbrich, 2020). Det viser til hvordan og av hvem sanselige inntrykk distribueres. Rancière argumenterer i følge kulturforsker Büscher-Ulbrich, for at politiske subjekter som skal bryte med fordelingen av det synlige og det usynlige (Rancière, 2012a, s. 92), må intervenere med produksjonen av det forestilte rommet (andre del av Lefebvres romlige triade), og ikke bare hvordan rommene erfares. Ved å reintrodusere historisk tid og å aktualisere (et potensiale til) et motrom eller et annerledes rom, innledes bestemte antagonistiske aktiviteter. Disse aktivitetene kan bryte med den håndgripelige konfigurasjonen som definerer forutsetningen for hva som har plass i rommet.

Politikk blir dermed ikke et spørsmål om hva folk krever eller mottar. Det er heller ikke en utøvelse av makt eller en institusjonell produksjon av sosiale arrangementer. Han ser det heller som summen av det folk gjør for å utfordre hierarkiet av sosiale arrangementer, og som i prosessen skaper politiske subjekter (Rancière, 2012a, s. 92). Det er en antagonistisk praksis som både er materiell og symbolsk, og som utfordrer distribusjonen av det sanselige. Sanselighetens politiske mulighetsrom hviler ikke bare på å bryte med rommets romlige praktisering (hvordan det brukes fysisk). Det må også bryte med det tiltenkte rommet (dets idealisme), gjennom å avsløre dets ideologiske struktur. Ved å (re-)distribuere det sanselige innledes det en mulighet for politisk endring, fordi det som oppfattes (estetisk) kan adresseres (politisk) (Büscher-Ulbrich, 2020).

Når det politiske mulighetsrommet i det som kan oppfattes adresseres, åpnes det samtidig en mulighet for å forstå innbyggers frigitte tilskuerposisjon og hvordan denne kan gi rom for en hverdagslig demokratisering av byrommet. Å være tilskuer er ikke en passiv tilstand som må omgjøres til noe aktivt. Det er vår normale tilstand (Rancière, 2012a, s. 31): I et teater, på et museum, på en skole eller i en gate finnes det aldri annet enn individer som staker ut sin egen vei gjennom skogen av ting som møter dem ansikt til ansikt eller omgir dem (Rancière, 2012a, s. 30). Ved å forstå dette får vi ifølge Rancière et emansipert fellesskap av fortellere og oversettere (Rancière, 2012a, s. 39).

Troen på en verden bestående av frigitte tilskuere med evne til å oversette diktet foran dem, erkjenner samtidig kunstens politiske mulighet *som kunst*. Rancières betraktninger rundt den emansiperte tilskueren kan forstås på linje med Pinders refleksjoner rundt kunstneren Francis Alÿs' arbeid. Han forklarer hvordan Alÿs setter i gang stemningsfulle bilder, arrangementer og fortellinger ved å kompensere for et tap av transformative muligheter, og å oppfordre til å gjøre det beste ut av forholdene. Tolket politisk forblir strategiske spørsmål om direkte endring ubesvarte. Hans engasjement med mangfoldet av rytmer, spor og narrativer som konstituerer det urbane rommet, yter likevel motstand til den kapitalistiske urbane transformasjonen og dens illusjoner (Pinder, 2011, s. 688 - 689). Han oversetter rommet og innleder nye forestillinger. På den måten redistribuerer han det sanselige og reintroduserer subjektets synlighet. Denne forståelsen avhenger av at vi nærmer oss arbeidet hans som kunst og ikke ut fra påviselige utfall. Derfor innleder det en forståelse av kunstens avgjørende rolle i distribusjonen av det sanselige. Den kjennetegnes ifølge kunsthistoriker Claire Bishops tolkning av Rancière, av den paradoksale troen på kunstens autonomi i relasjon til omverdenen: Kunsten kan være selvstendig og samtidig uløselig tilknyttet løftet om en bedre verden (Bishop, 2012, s. 29).

3.7 KUNSTENS ROLLE

Sosialt engasjert kunst blitt verdsatt som et avgjørende kreativt middel for myndiggjøring av innbyggere i transformasjon av dagens byer (Sachs Olsen, 2019, s. 987). Det har også vært en forestilling som geografer lenge har lokalisert i kunsten, og som kommer fra en lang tradisjon innen kulturteori (bl.a. hos Lefebvre, Percey og de Certeau). Uten å avskrive disse tendensene og perspektivene i seg selv, kan det tenkes at en blind applaudering av dem har ført til at de har mistet mye av sin

effekt. For å forstå dette ser Sachs Olsen til Pinder (2011), og illustrerer hvordan kritikere ofte gjentar udifferensierte og feirende forestillinger om motstand når de diskuterer kunstens potensiale for å påvirke sosial endring. Hun ser videre til Massey for å forklare hvordan dette innebærer en fare for å oppfatte makt-distribusjon som en statisk og monolittisk orden. Følgelig risikerer praksisene (og kritikken av dem) å degraderes til å romantisere resistansen i seg selv, heller enn å undersøke deres taktiske og praktiske politikk (Sachs Olsen, 2019, s. 988).

Her ligger mye av problemene som oppstår i det kunsten vurderes ut ifra sosiale utfall heller enn som kunst. I følge Claire Bishop og det hun definerer som relasjonell antagonisme, via Laclau og Mouffes politiske filosofi og Rancières estetiske filosofi, hviler dette på et feilaktig premiss der likestillingen mellom to parter tas for gitt (Sachs Olsen, 2019, s. 993 - 994). Bishop henviser til kulturteoretiker Paola Merli, og forklarer hvordan det å tilby alternative, inkluderende rom ikke vil endre eller løfte bevisstheten rundt strukturelle forhold i borgeres hverdag. Det vil bare hjelpe mennesker å akseptere tilstanden slik den er. Derfor er det uten noen reell demokratisk funksjon (Bishop, 2012, s. 13 - 14). Samtidig fremgår det ofte en videre kritikk som blindt applauderer forsøket uten en kritisk tilnærming til den nye og tilsvarende strukturen som oppstår, eller de ofte usammenhengende størrelsene mellom det som presenteres som frie rom og de (ofte) institusjonelle kreftene som står bak (Sachs Olsen, 2018, s. 5). Bishop poengterer på linje med Rancière, hvordan et samfunn kun er demokratisk hvis dets konfliktorienterte relasjoner får komme til syne og ikke dekkes over eller fjernes. At et samfunn uten antagonister kun består av den pålagte konsensus om autoritær orden. En orden som er fiendtlig for demokratiet (Bishop, 2004, s. 65 - 66). Tvert imot skal et demokratisk regime akseptere og promotere fraværet av fastsatte ståsteder. Det skal bygge på kontingente fundamenter, der verden ikke presenteres som enten eller, men åpner opp for nye muligheter (Sachs Olsen, 2019, s. 994, Butler, 1994).

Her ligger også essensen av kunstens politiske mulighetsrom. Fordi dens praksis sanses, kan den intervensere med eller snu om på allmenne måter å gjøre eller å oppfatte ting på. Dette gir den en politisk anledning til å bryte med hva som slipper til syne og ikke (Rancière, 2012a, s. 92). Samfunnets maktdistribusjon har et estetisk alibi, for å låne historikeren Martin Jay sitt begrep (Jay, 1998). Derfor kommer den også til syne ved å bryte med dette alibiet. Rancière forklarer hvordan det virkningsfulle i kunsten ikke ligger i å legge til uttrykk eller beve-

gelsler, men heller i å trekke fra noe. Den skal ikke overbringe et budskap, men fordele tid og rom (Rancièrè, 2012a, s. 84 og 88). Han påpeker: «Hvis vi ikke lenger tror at teateret kan forbedre våre livsvaner, hvorfor skal vi tro at skulpturer av det ene eller det andre reklameidolet vil få oss til å reise oss mot skuespillets medieimperium» (Rancièrè, 2012a, s. 80 - 81)?

Feilen oppstår i forutsetningen om en sanselig sammenheng mellom produksjonen av bilder, gester, eller ord på den ene siden og tilskuernes oppfatning av en situasjon som involverer deres tanker, følelser og handlinger på den andre (Rancièrè, 2012a, s. 82). Dette tydeliggjør hvordan kunsten har et politisk mulighetsrom. Men bare hvis den får forbli kunst. Hvis den får hvile på *aesthesis*, sanses, oppleves, kjennes og deles av og mellom mennesker: Mennesker som alltid er sansende, opplevende og relasjonelle (Østern, 2017, s. 12). Denne verdien mister vi hvis kunsten vurderes ut fra påviselige sosiale virkninger eller som et forhold mellom årsak/virkning og hvis tilskuernes frie oppfatning tas for gitt. Kunstens sanselige tvetydighet er derfor en betingelse for dens samfunnsmessige funksjon.

3.8 FORESTILLINGENS MULIGE (RE)KOMPOSOSISJON

I et byrom som oppleves som selvfølgelig og statisk, er det naturlig at vi enkelt mister av syne omgivelsene våre i opparbeidelsen av nye forestillinger. Rancièrè tilbyr et hverdagslig bilde på selvsagtheten forbundet med fordelingen av det synlige og usynlige, eller hva vi legger merke til og mot hva og hvordan vi ser og de politiske rammevilkårene som inngår i dette. Han snur opp ned på Althusser's interpellasjon om politibetjenten som roper «hei, du der!», og introduserer alternativet «bare fortsett, her er det ingenting å se» (egne oversettelser). Slik opprettholdes det et bilde av at rommet kun er til for sirkulasjon, at omgivelsene er noe vi beveger oss i og ikke noe vi skaper. Politiordenens maktdistribusjon illustreres som en måte å få oss på andre tanker på. Det er ingenting å se, du bør bare fortsette. Politiske handlinger baseres derfor på å bryte med denne flyten og å introdusere subjektets synlighet (menneskene, arbeiderne, borgerne) (Rancièrè, 2010, s. 37). Det samme gjør kunsten *som kunst*.

For å forstå hvordan å bryte med denne flyten, ser jeg byen som et rom av oversettelsesmuligheter som venter på å bli tatt i bruk. Sachs Olsen oppsummerer, via Marchart (2011) og Rancièrè (2004), en politisk handling som en (re)konfigurasjon av spesifikke rom, (om)ramming av bestemte erfaringssfærer og en (ny)tenking av det som er tatt for gitt og avgrenset som synlig og usynlig (Sachs Olsen, 2019,

s. 986). Hun forklarer hvordan en politisk handling nekter det den blir presentert for, men at den samtidig ikke mister av syne det som er eller de aktiviteter folk allerede er engasjert i. Her er produksjonen av urbane forestillinger sentral. Begrepet referer til de somatiske og kognitive bildene vi bærer med oss fra steder vi lever våre hverdagsliv. De er kroppslige, materielle faktum og deler av byers realitet: Hva vi tenker om en by eller hvordan vi oppfatter den informerer måten vi handler i den (Sachs Olsen, 2019, s. 986). Definisjonen harmonerer med Lefebvres begrep 'virtuelle objekter': Ting som ikke er blitt realisert men som er horisonter mot en retning vi kan bevege oss (Sachs Olsen, 2019, s. 986). Den inngår i den tredje delen av hans romlige triade; representasjonelle rom - rom for (historisk forankret) symbolikk og nye forestillinger (Lefebvre, 1991a, s. 41).

Å (re)konfigurere rom peker på kunstens evne til å bruke motsigelser til å løfte kritiske spørsmål om romlige og materielle organiseringer av byer. Å tenke på nytt om det som er tatt for gitt, adresserer potensialet til å oppfordre til nye artikuleringer av dominerende narrativer og selvsagtheter (som for eksempel konstruksjonen av fellesskaper). Den tredje analyseformen, å omformulere erfaringene av byen, peker på viktigheten av å fasilitere en kritisk og transformativ erfaring, som beveger seg forbi grensene for samtiden og muliggjør andre måter å være på (Sachs Olsen, 2019, s. 987).

Dette understreker igjen viktigheten av å tørre å ta tilbake utopiens kraft. Sachs Olsen påpeker at virtuelle tilnærminger til urbane rom kan synliggjøre deres strukturer. Det kan åpne opp rom for å stille nye spørsmål knyttet til våre materielle omgivelser (Sachs Olsen, 2019, s. 991). Sanseligheten er her optimal fordi estetiske erfaringer deles av alle, uavhengig av individuelle ferdigheter, disposisjoner eller utdanning og kan tilby en likestilling av kunnskap (Sachs Olsen, 2019, s. 996). Dette krever imidlertid (at vi tør å være) aktive tilskuere som setter sammen egne dikt med elementer av diktet foran oss (Rancièrè, 2012a, s. 26). Som et referansepunkt for å forstå kraften i denne tilskuerposisjonen til omverdenen, ser jeg til John, Josann, Ami og Manuel. Fire gatemusikanter som hver for seg opptrer i Oslo og som innleder en (individuell og sosial) rekonponering av hverdagslivets og byrommets sirkulasjon som lett glemmes eller tas for gitt.

4. UNDERSØKELSEN

4.1 *UTVALG*

Jeg har observert de fire gatemusikantene på noen av Oslos mest typiske steder for gateopptredener: Rådhusplassen ved Aker Brygge, nedre del av Karl Johans gate, plassen utenfor Deichman Bjørvika og Jernbanetorget. Felles for alle plassene er at de enten er viktige knutepunkter for kollektivtrafikk, travle gågater eller på andre måter områder hvor det samles store og varierte folkemengder av en rekke ulike årsaker i løpet av et døgn. Valget om å utføre observasjoner i Oslo er av praktiske årsaker. Byen har vært mitt eget tilholdssted av og på siden 2013. Det innebærer at jeg har god kjennskap til den, og at jeg i stor grad vet hvilke gater og plasser som typisk forvandles til scener for opptredener. Samtidig er byen midt i en enorm forvandling med en markedsstyrt utvikling av nye bysentrum. En utvikling som vekker behovet for å forstå hvordan vi som innbyggere kan bli medskapere av den.

At disse fire gatemusikantenes opptredener endte som studieobjekter er til dels vilkårlig. Utvalget er et resultat av en patruljering av typiske steder for opptredener over en måneds tid, og et forsøk på å komme i kontakt med og å få tillatelse til å observere gatemusikanter med ulike særpreg. Å aktivt være på jakt etter opptredener i Oslos høstklime, viste seg å komme med et par utfordringer. I perioden var det kun et fåtall gatemusikanter å observere, noe som også ble påpekt av én av gatemusikantene (Josann) under intervju. Noen valg og særlig avgrensninger ble likevel foretatt.

John, den første gatemusikanten som vil bli presentert, var den første jeg kom i kontakt med og observerte. Han møtte jeg 7. september, allerede på første observasjonsrunde. I prosessens startfase besluttet jeg å observere de gatemusikantene jeg kom over, uten nærmere avgrensning eller krav. Kravene eller retningen ville jeg med fordel heller tydeliggjøre ved hjelp av utvalgt teori etter gjennomgang av observasjonene. Valget hviler på prosjektets praksisledete fundament og dets tilhørende abduktive forskningslogikk. I etterkant av observasjonen og analysen av John, observerte jeg en operasanger utenfor Nationaltheatret T-banestasjon og enda en trekkspiller på Grünerløkka. Begge disse ble imidlertid valgt bort. Den første fordi jeg ikke rakk å innlede et ustrukturert intervju da han forsvant øyeblikkelig etter opptreden sin. Den andre fordi opptreden hadde for mange likhetstrekk med den jeg observerte av John. I slutten av september kom jeg over Manuel og hans opptreden på Jernbanetorget. Opptreden førte med seg et nytt og mer musikalsk perspektiv. Dessverre oppsto det uforventede komplikasjoner med lydopptakeren som gjorde at lydfilen ikke ble lagret. Jeg opprettet derfor kontakt med Manuel over Instagram og avtalte å følge han for ny sjanse for observasjon ved neste mulige opptreden. Denne fant sted utenfor Deichman Bjørvika 14. oktober. I mellomtiden kom jeg i kontakt med sangerne Ami og Josann. Begge opptrådte på samme sted i Karl Johans gate, hver for seg.

Da jeg hadde funnet fire ulike gatemusikanter som var villige til å delta i studien, besluttet jeg å avslutte søket. Dette fordi de fire presenterer veldig forskjellige opptredener som alle har tydelig ulike fokusområder (men også flere likheter). Samtidig ga de meg mulighet til å observere opptredener i ulike byrom, ulike opptredener i samme byrom (Josann og Ami) og én gatemusikant i to ulike byrom (Manuel). På dette tidspunktet var jeg åpen for å innlede nye observasjoner etter sammenfatning med teori, men dette ble vurdert som unødvendig.

I de kommende avsnittene følger en gjennomgang av de ulike opptredenene, før de drøftes og analyseres videre med utgangspunkt i utvalgt teori. De selvstendige gjennomgangene følger en åpen tilnærming til studieobjektene. Fokusområdet tilspisser seg underveis, basert på funn i observasjoner og intervjuer. For meg er poenget å se hvordan (og om) opptredenene skaper en større forståelse for selvstendige oversettelsesmuligheter av byrommet. Det vil vekselvist fokuseres på gatemusikantenes observerende perspektiv og på posisjonen deres som aktive musikanter i byrommet. Å se dem i egenskap av frigjorte observatører betyr ikke at de ikke opptrer i byen, men at valget om å opptre i byen forstås som en indre

reaksjon på omgivelsene heller enn en utvendig underholdning. Musikantene blir representanter på en annen type tilstedeværelse i eller sanselig tilnærming til byrommet. Følgelig inngår gjennomgangene som forsøk på å parallelt øke forståelsen for hvordan opptredenene oppleves (eller like viktig ikke oppleves) for musikantene og deres forbipasserende, hva som motiverer musikantene og hvordan deres innsikt eller dette perspektivet kan skape nye forestillinger om byen og innbyggernes rolle i den. Perspektivene følges opp med poetisk drøfting via teori og danner samtidig utgangspunktet for utarbeidelsen av kunstneriske arbeid.

4.2 SIRKULASJONEN OG JOHNS AMBIVALENS

«Ca. 14:30, 7. september 2020. Gatemusikanten John spiller introen til en jovial popmelodi à la Enrique Iglesias på trekkspill etter å ha tatt en lengre pause. Bak han har det nettopp ankommet en båt fra Nesodden. Med den et svimlende antall mennesker. De fleste, om ikke alle, går rett forbi. Svermen akkompagneres av syklende og folk på elektriske sparkesykler. Bak John står det en bygningsarbeider som slår foten i takt med musikk fra egne hodetelefoner og røyker en sigarett. En gruppe eldre damer spankulerer i et rolig tempo og har stoppet opp foran John. Tilsynelatende ikke for å lytte, men for å snakke med hverandre. En barfot ung dame skipper forbi i takt. Hun gjenkjenner sangen, synger med og spør «*España?*» før hun danser videre. En mann haster forbi men stopper og snakker kort med musikanten».

Scenen over beskriver deler av John, en italiensk mann i førtiårene, sin opptreden på Rådhusplassen i Oslo. Notatet er hentet fra feltnotater under observasjon av opptreden. Oppsettet hans er enkelt og består av en vippestol og et gammelt analogt trekkspill. Foran ham står et skilt med tekst om at han spiller for å fø familien sin, samt informasjon om at han tar i mot Vipps-overføringer. En skål for kontanter ligger ved siden av skiltet. Opptreden foregår uten bruk av forsterker, noe han selv påpeker at han gjerne skulle hatt. John er en kjent figur for mange av Oslos borgere, og pleier å spille på den samme plassen gjennom sommeren og utover høsten.

Plassen og dens omkringliggende områder tjener mange formål. Ifølge Oslo kommune er plassen selve hjertet av Fjordbyen, en kommunal satsing for å frigjøre byens arealer ut mot sjøen gjennom det de definerer som fremtidsrettet byutvikling med bolig, rekreasjon og næring. Utbyggingen har som mål å skape attraktive fellesarealer og gode, levende byrom som er inkluderende og tilgjengelige for allmennheten (Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten, 2018, s. 3). Samtidig kritiseres planene for å trekke kulturlivet ut av bydelene og å skape et dødt byliv som profilerer byen utad, men som ikke skaper områder for befolkningen (Rønning, 2013). Plassen, som strekker seg fra Pipervika, Vestbanen og Aker Brygge i vest og Akershus festning og Akershusstranda i øst, huser en rekke populære restauranter, barer og kaféer langs vannkanten ved Aker brygge. Kontorlokaler for flere store bedrifter, et kjøpesenter og flere leilighetskomplekser er også å finne på plassen. Den er et knutepunkt for tilreisende med båter til og fra Oslofjordens mange øyer inkludert Nesoddbåten, stoppested for trikk og tilholdssted for Oslos skatere (Utenfor Oslo rådhus). Området ligger sentralt plassert mellom to av Oslos satsingsområder for kunstgallerier (Kvadraturen og Tjuvholmen), og er i naturlig tilknytning til både Astrup Fearnley Museet, Nobels Fredssenter og Akershus festning. I 2021 vil også Nordens største museum, Nasjonalmuseet, åpne på plassen.

Et mylder av mennesker og aktiviteter kan sies å fylle plassen. Noe som definerer brukernes følelse av tid og sted. Geografen John Allen forklarer hvordan menneskers regelmessige bruk av et sted, sammen med et bredt utvalg aktiviteter, lyder og lukter som fremhever livet i byen, fremmer denne følelsen (Allen, 1999, s. 55). Samtidig er det et viktig utgangspunkt for gatemusikanter da det rutinemessige rommet konstituerer «scenen» for deres opptreden (Simpson, 2012, s. 20).

Under opptredenens utspilling kom det fram en rekke interessante observasjoner. Plassen fungerer som en gjennomfartsåre, og det ble raskt tydelig hvordan John sliter med å få de forbigående til å stoppe opp og ta inn over seg musikken og opptreden. Mange går raskt og målrettet forbi. Flere også med hodetelefoner eller øreplugger i ørene. De som stopper gjør det ikke for mer enn én sang før de går videre. Andre avbryter til og med Johns spilling og innleder samtaler med han der han sitter. Allerede i løpet av det første avsnittet stopper han konserten to ganger på grunn av samtaler innledet av de forbigående.



Figur 4.1. Et eldre par avbryter Johns spilling og innleder en samtale med musikanten.

Den arytmske relasjonen mellom John og hans potensielle publikum, vekker tilsynelatende en oppgitthet i John. Han tar nesten mer pauser enn han spiller (figur 4.3). Gjennom fotografiene blir det synlig at han gjentatte ganger reiser seg og går vekk fra stolen sin. Det samme tydeliggjøres i en sammenligning med lydopptaket som viser at han flere ganger sitter klar uten å spille. I intervjuet påpeker han det også selv, og forklarer hvorfor så få gir han penger. Han sier de forbipasserende har for dårlig tid og at det ikke er nok som skjer på plassen. De som faktisk stopper gjør det tilsynelatende av sosiale årsaker. Ikke for å lytte til musikken. Det eldre paret i figur 4.1 stopper blant annet for å slå av en prat med musikanten. De gir ham også penger.

Det kan virke som om John i mindre grad oppleves som en musiker og i større grad oppleves som en tigger. Det samme blir synlig i det John tilsynelatende begynner å krangle med en forbipasserende mann om penger, før sistnevnte person går videre (figur 4.2). I notatene skinner det gjennom: «Én stadig tilbakevendende tanke som dukker opp her jeg sitter er hvordan folk unngår å stoppe fordi de føler de må betale». Oppfatningen av John virker å hvile på en antakelse av gatemusikanten som en person i en sårbar posisjon. En som spiller musikk på gaten fordi han må og ikke fordi han vil. Bruddet med rommets øvrige sirkulasjon fremstår i dette tilfellet nærmest som et desperat forsøk på å «henge med» i samfunnets sirkulasjon. Det er ikke et forsøk på å frigjøre seg fra det.



Figur 4.2. John krangler med en forbigående familiemann. Krangelen omhandlet tilsynelatende penger.

For John selv er det tydelig hva som motiverer han og hvorfor han sitter der. Han snakker lite om det musikalske aspektet ved opptreden sin i intervjuet. Den økonomisk trange tilstanden han og familien lever i, fremstår (forståelig nok) langt viktigere. Det gjenspeiles også i det enkle analoge oppsettet hans, som igjen kan påvirke de forbigående oppfatning av ham. Den skjeve relasjonen mellom det sosiale og det musikalske kan også være et resultat av andre faktorer. Opplevelsen av John som tigger heller enn musiker kan eksempelvis skyldes at han ved flere anledninger spiller de samme sangene, eller at spillingen ikke nødvendigvis settes opp som en opptreden eller en arrangert konsert. Den utspiller seg sporadisk med enkeltsanger nærmest impulsivt organisert.

De forbigående sosiale opplevelse av John betyr derimot ikke at det musikalske aspektet er uviktig eller mindre tilstedeværende i rommet. John selv påpeker sin nære relasjon med kapteinene på Nesoddbåten (figur 4.4), politi og sikkerhetsvakter sånn: «*It's music, no [sic] stealing! People they want this job, I come here and I speak with my friend[s]*». Musikken fremstår nærmest som musikan- tens alibi. Den gir han en rett til å ta eierskap til rommet, og gir situasjonen en tilleggsdimensjon. Samtidig tillegger den tilstedeværelsen hans en viss verdighet. En nær poetisk slutning kan trekkes mellom det varme lydlandskapet musikan- ten skaper i forhold til de sosioøkonomiske trange kårene han beskriver, og som leder an til denne handlingen. Det samme motstridende landskapet er å finne i en sammenligning mellom de varme lydene og det (temperaturmessige og mellom-

menneskelige) kalde rommet; musikken tillater John og hans forbigående å forestille seg og å kjenne på muligheten for noe annet.

I notatene kommer det fram hvordan han nærmest forsvinner i det musikken stopper: «I pausene hans ser det ut som om mange ikke ser ham. De er uinteresserte og plutselig okkuperer han ikke det samme rommet». I løpet av lydopptaketets første 2,5 minutter, når han faktisk fyller rommet med musikk, fremstår det sanselige landskapet helt motsatt. Sammenhengen mellom trekkspillets varme melodier, snurrende sykkelhjul, rolige steg, mylder av ulike språk og Johns egne stemme som gjentatte ganger roper «*thank you!*», «*God bless you!*» og «*arrivederci!*», skaper en varm og inkluderende atmosfære og gir assosiasjoner til sene sommerkvelder i varmere strøk.

Johns posisjon kan tenkes å ligge i et stadig spenningsforhold mellom ønsket om å ta del i byrommets hyppige sirkulasjon, altså å være vellykket, og en utopisk drøm om å flykte fra den samme sirkulasjonen, eller i alle fall dens medlemmers oppfatning av ham, ved hjelp av musikken. Dette underbygges av hans rytmeanalytiske perspektiv.



Figur 4.3. Én av Johns mange pauser. På bildet har han forlatt plassen. Andre ganger senker han trekkspillet, reiser seg eller er på telefonen.

Johns opptreden tar del i et rom som også produseres av andre (lineære og sykliske) rytmer han ikke kan kontrollere direkte. Under intervjuet reflekterer han selv over dette. Han indikerer en bevisst tilnærming til når og hvordan opptredener egner seg best, og forklarer hvordan det om sommeren er en mye høyere sirkulasjon av mennesker som slapper mer av enn folkemengden foran ham i dag (som stort sett er å se på vei inn eller ut av bildene, i en stadig bevegelse). Om sommeren spiser de is, drikker øl og er jevnt over mer rolige. Observasjonen indikerer hvordan John selv reflekterer over energien i rommet over tid. Det gjør han også mens han spiller. I timelapse-fotografiene kan man se hvordan John hyppig skifter blikket fra venstre til høyre og tilbake, som om han skanner området for potensielle lyttere eller givere. Ifølge feltnotatene kan det også se ut som om han i stor grad timer spillingen med ankomsten av Nesoddbåten og dens passasjerer.

Selv om John er bevisst den romlig-temporale utviklingen av rommet, er han tilsynelatende ikke nevneverdig opptatt av å innrette seg etter den. Han forklarer at han opptrer på samme plass gjennom hele sommeren og høsten, fra klokken ti til utpå kvelden en gang. Han sier også at han er på plass omtrent hver dag uavhengig av værforhold. En sannsynlig forklaring på den lange og selvstendige timeplanen kan være at desperasjonen etter å sende penger tilbake til familien i Italia, krever en absolutt tilnærming til prosessen som gjør at han okkuperer plassen mer enn han i utgangspunktet trenger og sånn sett trumfer en mer rytmeanalytisk fremgangsmåte. En observasjon av John tydeliggjør likevel hvordan opptredenen ikke er en ytre, uavhengig underholdning. Den kan sees som en reflekterende, indre observasjon og rekomposisjon til det som foregår i omgivelsene, og en måte å tilnærme seg dette på. John befinner seg i midten av en sirkulasjon han analyserer samtidig som han spiller. Han bryter likevel med den og tilegner seg et musikalsk alibi for å få ta del i den, eller å i alle fall slippe å ta innover seg sin samtidig interne og eksterne (sårbare) posisjon. Han forsøker med det samme hjelpemiddelet å flykte fra sirkulasjonen og den medlemmers blikk på ham, og befinner seg i krysningspunktet mellom flukt og desperat deltakelse. Med musikken som sitt alibi.



Figur 4.4. John i samtale med Nesoddbåtens kaptein.

4.3 JOSANNS MUSIKALSKE PUSTEROM

Rommets sirkulasjon er også et sentralt tema for Josann, en britisk dame i 60-årene og en av de andre gatemusikantene jeg har observert. Hun har stilt seg i nedre del av Karl Johans gate, i krysset ved Kirkegata. Oppsettet hennes består av akustisk gitar og mikrofon, begge plagget i en forsterker som står på en tralle. Foran seg har hun plassert et forseggjort skilt med Vipps-informasjon, frest ut i tre. På gitaren har hun en påklistret lapp med det som ser ut som en setliste.

Karl Johan er byens hovedgate. Den strekker seg fra Oslo sentralbanestasjon i øst, til krysset foran Slottet i vest. Det er en todelt gate med en forretningspreget nedre del og en øvre del som i stor grad består av offentlige bygninger som Stortinget, Universitetet og Nationaltheatret (Oslo byleksikon). Kirkegata som går på tvers, fortsetter nordover mot Torggata, én av byens andre hovedgater for shopping. Den leder også til holdeplasser for trikk og buss i begge retninger. Kirkegata er dessuten bilvei med tilhørende gangfelt og trafikklys, der Josanns opptreden foregår. Plassen er en gjennomfartsåre og tilholdssted for alle i byen. Mange av Oslos innbyggere jobber i gaten eller i nær tilknytning til den. Karl Johan er også en kjent gjennomfartsåre i hverdagen, et sted for rekreasjon i helger og ettermiddager, nært tilknyttet flere av byens store kjøpesentre og et yndet sted for turister. Samtidig som det er et område for forretning og handel, er det også et tilholdssted for flere av byens uteliggere, prostituerte, tiggere og andre utsatte minoritetsgrupper. Det er også ett av de typiske stedene for gatemusikk i

byen. Denne kontrasten har ikke alltid vært uproblematisk. I 2014 og 2015 ble det innført et forbud mot gatemusikk på Jernbanetorget og i nedre del av Karl Johans gate i ukedager. Dette som følge av klager fra ansatte i næringsvirksomheter like ved (Olsen og Tufan, 2015).

Josann forklarer plasseringen sin som alt annet enn tilfeldig. Hun forteller at ektemannen hennes driver en suvenirbutikk rett over gaten, og at hun derfor har tilgang på toalett eller kan gå inn og varme seg med en kopp te etter behov. Området er heller ikke utsatt for mye konkurrerende musikk fra butikker, og den har god plass for folk å sette seg ned på blomsterurner eller på kanten utenfor Kirkehagen (hvor jeg selv satt under observasjon). Samtidig påpeker hun hvordan gatemusikanter stadig opplever å bli kastet vekk fra steder de opptrer på. Hun trekker fram Egertorget, en plass litt lenger oppe i Karl Johansgate som eksempel på et sted som ofte byr på komplikasjoner. I hennes øyne er det i utgangspunktet en ypperlig plass for opptredener som likevel ikke fungerer i praksis. Dette grunnet flere av de kontoransatte i området som klager på støy. Området hun sitter på nå er mindre konfliktylft. I følge feltnotatene mine har den atmosfæriske roen hun introduserer til sin utvalgte «scene», også en motsatt effekt på menneskene som er der. Heller enn å plages av musikken og å lukke den ute som støy, lar de seg bevege i det de stopper opp for å lytte:

«Ca. 13:50, 9. oktober 2020. En klokkeklar kvinnestemme fyller byrommet mens fingrene hennes løper klimprende etter på gitaren. Musikken blir harmonisk akkompagnert av en forbipasserendes trillekoffert og en annen sin tralle. Ved siden av meg sitter to bygningsarbeidere og spiser lunsj. Begge med fullt fokus på musikken. Folk beveger seg opp og ned gaten i et behagelig tempo. Musikken fremstår tilsynelatende avslappende på de som går forbi. Litt lenger nede i gaten har to grupper stilt seg opp for å lytte. Han ene tar opp et kamera og begynner å filme. En ung mann har stoppet litt lenger oppe i gaten. Han står ved siden av én av Oslos mest kjente uteliggere. Uteliggeren bidrar til lydlandskapet med en taktfast knusing av mynter».



Figur 4.5. Én av de forbipasserende som stoppet opp under Josanns opptreden.

En umiddelbar reaksjon på opptredenens hennes er hvor synlig hun gjør seg tross sitt enkle oppsett. Dette støttes opp under i feltnotatene hvor det tydeliggjøres at mange av de forbipasserende stopper opp og hører etter (figur 4.5). De som stopper opp blir også værende mye lenger enn det som var tilfellet under Johns opptreden. Gjennom sakte avspilling av timelapse-fotografiene kommer det fram at mange snur seg i hennes retning i det de går forbi. Oppmerksomheten kan skyldes en rekke faktorer, men mye tyder på at den musikalske kvaliteten og innlevelsen hennes skaper en stoppeffekt. Det innleder tilsynelatende en uventet, positiv sanselig opplevelse. I notatene skrev jeg at «en ung jente stopper og gir penger. Hun tenker før hun går videre ... som om hun lar seg overraske av seg selv, som om hun plutselig ble imponert». Josann selv uttrykker et tydelig fokus rettet mot musikken hun spiller, og har en tilsynelatende stor respekt for det musikalske aspektet og for rommet det skaper.

Lydopptaket av opptredenens presenterer en nesten drømmeaktig behagelig opplevelse. Rommets øvrige lyder trer til side og baner vei for en beroligende kombinasjon av vokal og gitar. Innimellom sluker musikken hele lydbildet. Andre ganger får vi et hint av byrommet som omringer den. I form av rolig snakking, hamring, sykkelhjul, bilmotorer med mer. Et annet tydelig hint om det omkringliggende rommet er Josann selv som sier «tusen takk» når noen legger mynter i gitarbagen hennes. Tydeligst blir omgivelsene likevel i pausene hennes eller når hun innleder en samtale med en forbipasserende venninne. I disse øyeblikkene

trer romklangen og lydlandskapet, byrommets bilyder og støy, tydelig fram igjen. Musikkens utfyllende kraft illustreres av dens i øyeblikket plutselige fraværenhet. Josann forklarer opplevelsen som en gjensidig varme mellom seg selv og de forbipasserende, noe som også innleder selve motivet hennes. Hun ønsker å vekke en reaksjon hos mennesker i byen. En tanke hun understreker er like egoistisk som den er sympatisk, fordi de samme følelsene vekkes i henne. Hun forteller at hun opplever en direkte kontakt med de forbipasserende gjennom blikk og smil, eller ved at de tar seg til hjertet. På Vipps mottar hun også flere oppløftende kommentarer.

Musikkens mellommenneskelige egenskaper er noe Josann reflekter over. Hun parafraserer andre gatemusikanter hun kjenner som har holdt på siden syttitallet, og forklarer hvordan folk på den tiden både ble rørt og imponert av plutselige sanselige opplevelser: - På den tiden kastet man nærmest penger etter gatemusikantene. I dag opplever hun virkeligheten som en annen. Stadige inntrykk fra bevegelige reklameskjermer, konkurrerende musikkilder, private hodetelefoner og et høyt tempo skaper en annen rytme i folkemengden. Hun mener flere forbipasserende ikke engang legger merke til henne, og at store deler av dem fremstår meget stresset. Hun poengterer hvordan mange nærmest har lukket ute omverdenen og dens impulser. Her referer hun særlig til forbipasserende som ser ned i mobilen eller går med hodetelefoner. Denne tendensen uttrykker hun et ønske om å motvirke eller å tydeliggjøre, ved å tilby et sanselig pusterom gjennom musikken (figur 4.6). Samtidig ser hun et ansvar i det å opptre på gaten, og mener flere misbruker den allment tilgjengelige muligheten de har til å opptre. Hun ser til stadighet aktører introdusere det hun definerer som støy inn i lydlandskapet, uten et særlig musikalsk fokus. Hun refererer både til andre gatemusikanter, men også til ungdommer og andre grupper som spiller «egen» musikk fra Spotify eller andre strømmetjenester.



Figur 4.6. Josann ønsker å tilby et sanselig pusterom for å motvirke eller belyse stressfaktoren og det raske tempoet i dagens samfunn.

Gatens tilgjengelighet som scene innleder også andre viktige aspekter for Josanns tilnærming til den. Hun forklarer hvordan den har gitt henne en mye stødigere selvsikkerhet. Dette har hun fått fordi hun opplever at folk liker det hun gjør. Å opptre på Open mic-kvelder har alltid vært spennende for henne, men hun har tidligere blitt rammet av sceneskrek. Det opplever hun ikke lenger. For henne oppstår gaten på nytt som et demokratisk og gratis øvingslokale i det man bruker den som det. Den tilbyr betraktere eller lyttere, sosial kontakt og ikke minst en mulighet til å tjene penger på musikk.

Gaten som øvingslokale eller scene kommer likevel med noen regler. Josann minner om at det i utgangspunktet er innført et forbud mot bruk av forsterker til gateopptredener. Hun har tidligere blitt bedt om å skru av forsterkeren av kommunerepresentanter og (det hun mener er) nylig rekrutterte politibetjente. Hun har likevel skrudd den på igjen like etter de har dratt. Kommuneansatte har ifølge henne ikke de samme forutsetningene for å snakke på vegne av de forbi-passenderes ønsker. Dessuten er det for henne en prinsipiell sak da det sanselige byrommet i stor grad domineres av kapitalistiske motiver. I følge Josann har hun vanskelig for å bryte loven, men hun gjør det for «fellesskapets beste». Her synliggjøres det også et refleksivt perspektiv hos Josann som påpeker hvordan hun erfarer byens rytmer og sin posisjon i forhold til disse.

Hun påpeker likevel at de fleste politimennene og -kvinnene hun møter ikke avbryter opptredenene hennes. Flere av dem støtter til og med lovbruddet på grunn av dets rettferdiggjørende musikk. I løpet av intervjuet understrekes politiets holdning ved at en politibil kjører forbi uten noen innvendinger til opptredenene eller forsterkeren hennes. Igjen synliggjøres det hvordan musikken innleder et sanselig alibi, men denne gang i en annen og mer direkte forstand enn under observasjonen av John på Rådhusplassen. Musikken kan sees som et verktøy i kampen mot markedskreftenes illusjoner. Samtidig er den et forsøk på å skrive om erfaringene av byen og å introdusere alternative forestillinger om hvordan den skal se ut eller føles. Den er et verktøy og en direkte reaksjon mot samtidige tendenser Josann ønsker å motvirke, og tilbyr alternative erfaringer for henne, men også for dem som går forbi og som er åpne for å ta dem imot.

4.4 AMI OG SELVEMANSIPASJONENS KRAFT

«Ca: 15:00, 3. oktober 2020. En mann i vinterparkas står på siden av gaten og synger karaoke med hele sin røst. Han lener seg mot folkemengden med en enorm innlevelse og søker kontakt med de forbipasserende. «*People just like you*», synger han og henvender seg innstendig til den flyktige folkemassen. Bak han sitter to barn og klapper engasjert. Strømmen av folk fortsetter opp og ned Karl Johan. Ami, som sangeren heter, styrer instrumentaler fra mobilen via en Bluetooth-forsterker. En mikrofon er koblet til på samme måte. «*You are shy people*», sier han før han bytter sang: «*This melody goes straight to your heart*». Han gestikulerer strykernes intensitet med en tydelig eksplosivitet. Jentene bak han klapper før de møter noen venninner de tilsynelatende har ventet på (og derfor satt seg for å lytte til musikken)».

Ami er en Norsk-Israelsk sanger i femtiårene som har bodd i Norge de siste tyve årene. Han har plassert seg på samme sted som Josann, men på motsatt side av gaten. Han forteller at han pleier å stå enten på Karl Johan eller i krysset på Majorstuen (et viktig knutepunkt for Oslos kollektivtrafikk vest i byen). I samtale kommer det fram at han synger på gaten regelmessig. Jeg har også selv observert

han flere ganger tidligere. Han stiller med lite utstyr under opptreden, og har ikke med seg mer enn forsterkeren og sin trådløse mikrofon. Setlisten styrer han (tilsynelatende impulsivt) fra mobilen. Forsterkeren er plassert bak ham og er vanskelig å få øye på. Foran ham ligger det en tom bag han bærer utstyret sitt i. I likhet med de to foregående musikantene, har også Ami et skilt med informasjon om muligheter for Vipps-overføring og en skål til kontanter. Han okkuperer ikke stor plass rent fysisk, og kan være vanskelig å få øye på, men musikken når langt i alle retninger.



Figur 4.7. Ami vekker lite visuell oppmerksomhet med sin opptreden, og kunne lett blitt forvekslet med en forbipasserende.

I gjennomgangen av timelapse-fotografiene i normal hastighet, blir det tydelig hvordan Ami forsvinner inn i folkemengden som beveger seg i en stadig flyt opp og ned gaten. Han er i enkelte øyeblikk mulig å se gjennom de flyktige menneskene, men blir nærmest usynlig i rommets øvrige sirkulasjon. Rent visuelt er han veldig enkel å overse (figur 4.7). Da jeg først ankom plassen hørte jeg musikken i god tid før jeg fikk øye på kilden bak. Det gjør det tenkelig at flere av de forbipasserende ikke legger nevneverdig merke til at han er lydkilden, eller at en opptreden i det hele tatt finner sted. Musikk i offentlig rom er blitt mer og mer vanlig, og man er blitt vant til musikk fra butikker, kjøpesentre og andre kilder i offentligheten (Ruud, 2005, s. 3). Dette sannsynliggjør muligheten for at musikken kan filtreres ut automatisk og karakteriseres som støy. Mange av de forbipasserende bruker også hodetelefoner, og blokkerer på den måten ut det soniske (og tilnærmet eneste) aspektet ved Amis opptreden.

Ami poengterer selv hvor få iøynefallende aspekter opptredenen hans har. Ved å sammenligne egen opptreden som gatemusikant, med mer visuelle former for gateopptredener som baseres på sirkustriks eller andre humoristiske og visuelle aktiviteter, påpeker han usynligheten av å opptre i et mangfold av impulser: «*It's not like I put on a show that people gather around to see. Sometimes they are, but it's not like those artists that work with humor. Do you know what I mean? ... There people get stuck and everything*». Han understreker det også kroppslig gjennom sine eksplosive gestikuleringer i opptredenen (figur 4.9). Armene veives intenst ut fra overkroppen (figur 4.8). Som for å bryte med den forventede flyten eller for å fange forbipasserendes oppmerksomhet og rette det visuelle fokuset deres mot musikkens kilde (han selv).



Figur 4.8. Et eksempel på Amis eksplosive gestikulering.

Gestikuleringen vekker oppsikt og latter hos flere forbipasserende. Samtidig som store deler av folkemassen beveger seg tilsynelatende upåvirket av Amis opptreden, er det tydelig at den innvirker på noen folks atferd eller vekker reaksjoner. Innledningsvis ble det beskrevet hvordan to unge jenter utnytter opptredenen som en konsert eller begivenhet mens de venter på ankomsten til flere fra vennegjengen. De virker tydelig engasjerte og både klapper og roper oppmuntrende fram til de plutselig ikke har noen grunn til å oppholde seg på stedet. Andre peker, ler, smiler eller stopper kort i det de går forbi Ami. Noen får også øye på videoka-

meraet jeg har plassert på andre siden av gaten. De prøver tilsynelatende å finne ut hva som foregår. Det er som om den sanselige opptredenen vekker en kortvarig nysgjerrighet som forsvinner igjen like fort.

En tilsvarende observasjon er hvordan den inviterer til en sammenbindende følelse av rommet. I feltnotatene kommer det tydelig fram hvordan mange interagerer med eller kommenterer opptredenen mens de går forbi. Flere stopper opp og fotograferer Ami. Andre kommenterer opptredenen innad i grupper: Én far spør datteren spøkefullt om hun syns han var flink, mens en ung jente forteller moren at hun syns han er «litt for gammel til å stå sånn». Ami fremhever følelsen av livet i byen (Allen, 1999, s. 55) og bidrar samtidig til dannelsen av nye kollektiver innad i offentligheten, basert på musikalske og andre identifikasjoner, og som krysses med andre sosiale formasjoner (Born, 2011, s. 378). Observasjonen kan forstås via den politiske filosofen Hannah Arendt. Hun forklarer hvordan tilstedeværelsen av andre som ser det vi ser, og som som hører det vi hører, forsikrer oss om virkeligheten av verden og oss selv (Arendt, 1958, s. 50).

Gjennom kommentarene og reaksjonene på Amis opptreden, viser de forbi-passerende hvordan han nærmest omgjøres til en gapestokk eller oppleves som underholdning. Som en opplevelse i seg selv heller enn et individ som holder en opptreden. Ved rask avspilling av timelapse-fotografiene, vises Ami støtt som den eneste figuren blant nærmest spøkelsesaktige, gjennomsiktige skikkelser som haster frem og tilbake. Han fremstår nesten som en skulptur og forvandles til en stillestående del av rommet han intervenerer med. Ami selv påpeker at det er en stor forskjell på det relasjonelle i opptredenen til en gatemusikant og andre musikere: *«It's not like when you're standing on a stage... On a stage, when you arrive to perform, the people have come to see you, me... The people here don't know me... I'll tell you something, no one is here for me. Everyone is just walking past»*. Han påpeker de ulike reaksjonene som følge av denne relasjonelle arytmikken, og innrømmer hvordan han møtes med alt fra latterliggjøring og sinne til begeistring. Det indikerer en skjørhet til det å opptre på gaten, og viser hvordan en slik handling ikke bare må følge gjeldende lover og regler, men også kan måtte forholde seg til sosiale normer og andre forventninger hos befolkningen. *«I don't get any mental breaks, do you understand?»*, spør han hintende om den aktive tilstedeværelsen som kreves for å okkupere rommet og dets brukeres oppmerksomhet. Om frigjørelsen (og ansvaret eller årvåkenheten) det innebærer å omgjøre rommet til sitt eget.

Frigjørelsen fordi det er på gaten at han har bygget opp sin egen selvtillit. I intervjuet kommer det fram hvordan han alltid har ønsket å bli en sanger, men at han aldri har fått muligheten til det før han tok den plassen selv. Han påpeker at han ble stum av nervøsitet de første gangene han forsøkte å opptre, men at han etterhvert klarte å innse at noen alltid vil like en og andre alltid vil hate en - at det er utenfor hans kontroll (og ikke hans problem). Til syvende og sist er musikken det viktigste for ham: «*I can't lose my confidence for anyone. I'm me. When I sing I don't care about anyone else*». Musikken transcenderer andre sosiale faktorer og tillater han å ta del i rommet som seg selv. Den tillater han å forestille seg et nytt og friere rom med utgangspunkt i rommet han okkuperer.

Under intervjuet forteller Ami om flere betente situasjoner som har oppstått i forbindelse med opptredenene hans. Bare de siste ukene har han vært i flere diskusjoner og slåsskamper. Tidligere har han også havnet på glattcelle etter en forbigående mann forsøkte å stjele pengene hans og slang ut skjellsord rettet mot Amis avdøde mor. Selv sier han at han ikke ønsker noe bråk. Han påpeker at området er videoovervåket og at feil reaksjon fra hans side vil kunne få alvorlige konsekvenser. Likevel returnerer han til plassen jevnlig. Mye av hatet opplever han som rasisme. Likevel frykter han ikke å synge på hebraisk som er morsmålet hans. Han forteller at han ikke ønsker å måtte innrette seg etter motstanden.

Samtidig som han møter en del hat, påpeker han at mange virker positive til opptredenene og til det faktum at han holder på språket sitt. Etter en uprovoert slåsskamp som hadde funnet sted en ukes tid før min observasjon, mimrer Ami tilbake til hvordan to kvinner uttrykte støtte til ham like etterpå: «*They told me that it was good what I did, that he deserved it, and that I had to keep singing. They told me I sing beautifully and everything*». At opptredenene ikke bare fremhever ulikheter, men også skaper et (om enn temporært) samhold, blir også tydelig under min observasjon (figur 4.9). Blant annet stopper en dame iført hijab opp og tar bilder av Ami mens hun lytter til hans fremføring av Zohar Argov, en israelsk sanger. Hendelsen oppleves inkluderende og trekker fokuset i retning musikkens mizrahiske rytmer og melodier, heller enn mot pågående konflikter mellom folkeslag og religioner. Plassen åpnes, og øvrige inndelinger eller kategorier erstattes av musikken som flyter ut i rommet (Born, 2011, s. 378). Opptredenene illustrerer hvordan en utprøvede og sanselig tilnærming til byrommet har gitt Ami en mulighet til å ta plassen han mener han fortjener. Gjennom musikk har han fått

leve ut sin musikerdrøm. På tross av å tidvis bli møtt med alt fra ignorering, latterliggjøring og vold av forbipasserende, står han med rak rygg og synger om sin nå frigjorte opplevelse av byen.



Figur 4.9. Ami gestikulerer innlevende og forsøker (med vekslende hell) å få oppmerksomheten til de forbipasserende. På bildet har han fått kontakt med en dame iført hijab (bak barnevognen) som har stoppet opp for å lytte. Opptredenen får ikke bare frem ulikheter og rasisme. Den skaper samtidig en inkluderende og frigjørende atmosfære for individer i fellesskap.

4.5 MANUELS OPPSUMMERENDE OPPTREDEN

Et steinkast unna Amis opptreden står Manuel. Han er en argentinsk musiker som har bodd i Norge de siste par årene. Med gitar, looper-pedal og mikrofon fyller han Jernbanetorget med humor og sang. Ved siden av ham står et skilt med Vipps-informasjon og en oppfordring til å følge ham på Instagram. Han forteller at gateopptredener er den eneste jobben hans, men at han også tar selvstudier i gehør og musikkteori. I Argentina studerte han ved en jazz-skole, et karrierevalg han er interessert i å forfølge i Norge på sikt.

Manuel står oppstilt på Jernbanetorget i bunn av Karl Johans gate. Gaten som både Ami og Josann omgjorde til sin. Plassen tilhører Oslos jernbanestasjon, stasjonen for lokale så vel som nasjonale tog og Flytoget. Den er hovedknotepunktet for kollektivtrafikk i byen. Bjørvika, en del av Oslos satsningsområde Fjordbyen og den flerkulturelle bydelen Grønland, er plassens nærmeste naboer. Den huser også flere av Oslos kjøpesentre; Oslo City, Byporten og Arkaden, i tillegg til en rekke restauranter, hoteller og andre selvstendige næringslokaler. Det er en plass med mye liv døgnet rundt. Spesielt synlig er det høye antallet

reisende som tar i bruk området. Samtidig er det mye dveling på plassen, og det er et kjent tilholdssted for mange av byens tiggere, uteliggere og andre sårbare grupper. Tidligere var også plassen en åpen russcene for byens rusmisbrukere.

Som nevnt gjennomførte jeg enda en observasjon av Manuel et par uker senere. Denne gangen opptrer han foran Deichman Bjørvika, Oslos nyåpnede hovedbibliotek. Her er oppsettet ganske likt, men han er uten looper-pedal. Deichman Bjørvika er Norges nye offentlige storsatsning innen bibliotek og kulturformidling. Det er nærmeste nabo til Operaen og det nye Munchmuseet, som etter planen åpner våren 2021. Som bibliotekets navn tilsier, ligger det plassert i Bjørvika. Et område som har vært preget av konstant utbygging siden byggestart på Operahuset i 2003. Det ligger mellom det administrative Sentrum og i bydel Gamle Oslo, og grenser til Grønland i nord, Gamlebyen i øst og Kvadraturen i vest. På sørsiden åpner havet seg. Plassen ligger i naturlig tilknytning til Barcode, en rekke høye næringsbygg, og i tilknytning til flere og flere leilighetskomplekser i den voksende bydelen. E18 går gjennom området, noe som naturligvis medfører store mengder biltrafikk. Plassen er en smeltedigel for ulike formål og mennesker gjennom hele året. Den er en gjennomfartsåre til og fra ulike bydeler, en naturlig inngang til Oslo utenbysfra via E18 og i umiddelbar nærhet til alt av kollektivtilbud i byen, så vel som Oslos cruisetrafikk. Samtidig er det et yndet sted for kulturopplevelser og badesteder, i tillegg til at det er en hverdagslig rute for tusenvis av ansatte i næringslivet og titusenvis av beboere i områdets leiligheter. Biblioteksplassen er designet med store benkarealer og legger opp til bruk av stedet som oppholdssted, i tillegg til at den tilbyr en naturlig gjennomgang for folk som beveger seg fra et sted til et annet. Under observasjonen er plassen likevel tilnærmet tom, med unntak av en jevnt lang kø foran bibliotekets hovedinngang (grunnet bibliotekets begrensninger for antall besøkende om gangen).

Under begge opptredenene vier Manuel en tilsynelatende stor respekt for det musikalske aspektet i dem. Han tar seg god tid til å varme opp både stemme og kropp. Når konsertene begynner inntreffer det en mer humoristisk og lettbeint tilnærming. Det gjør at opptredenene likevel fremstår spontane. Han interagerer med forbipasserende og understreker publikummets (eventuelt fraværende) engasjement. Han spøker om at det koster penger å fotografere ham eller påpeker egne feil i løpet av opptredenene:

«Ca. 16:00, 14. oktober 2020. Manuel har omsider varmet opp stemmen og gjør seg klar for å spille. Flere fra køen utenfor biblioteket snur seg i det han åpner med rolige gitarakkorder og mumler noen melodier for seg selv. En vilkårlig men gjentakende tuting akkompagnerer lydbildet. Rommet virker livligere og fullere i det musikken setter i gang. Det er som om de andre lydene i rommet kommer tydeligere fram. Et barn roper av glede og peker mot musikanten før han like raskt «glemmer» ham igjen. Damen foran ham i køen snur seg i retning Manuel. Hun ser mot ham mens han spiller. En gjeng unge jenter roper og hoier der de står. Én av jentene tar til lommene sine etter lommeboken, før venninnen heller Vipps penger. Manuels første låt avsluttes før han overraskende nok coverer Idyll av Postgirobygget på gebrokkent og lekent vis».

Under observasjonene tydeliggjøres det hvordan spillingen hans øker verdien eller gleden av oppholdet til de som står i ro på plassene. På Jernbanetorget synliggjør det seg spesielt blant flere av de mer utsatte gruppene på plassen. I feltnotatene kommer det fram hvordan en gruppe tilsynelatende rumenske tiggere og en alkoholiker setter seg sammen og følger med på opptredenen over en sigarett. Folkegrupper som uansett ville tatt i bruk plassen i mangel på andre alternativer tilbys et mer underholdende eller interessant tillegg de kan enes om og erfare sammen. Slik kan musikkens sosiale og individuelle funksjon forstås som et bidrag til å samle lyttere i virtuelle kollektiver som transcenderer andre sosiale kategorier (Born, 2011, s. 378). Han introduserer tilsynelatende en tilleggsdimensjon for de utsatte han presenterer seg som del av, og inviterer til å forestille seg den grå plassen som noe annet eller mer enn bare en del av en tøff hverdag.

Utenfor Deichman er ikke den statiske publikumsmassen sårbare minoritetsgrupper, men de som venter på tilgang til biblioteket (figur 4.10). De sosiale forskjellene er tydelige. Noen likheter åpenbarer seg likevel mellom dem. I observasjonen tydeliggjøres det hvordan flere i køen retter seg mot Manuel. De snakker om han, applauderer, ler eller Vipps mens de venter på tilgang til biblioteket. I notatene påpeker jeg hvordan køen i langt større grad blir et hengivent eller interagerende publikum (om enn motvillig), fordi de er nødt til å stå der de står. De får mer tid til å fokusere på opptredenen enn dem som kun går forbi. Likevel er

det flere i køen som ikke viser særlig tegn til å ense Manuel og hans opptreden, og det er også flere i køen som står med hodetelefoner eller mobil som kanskje ikke engang har lagt merke til ham. Det er nærmest som en kan tenke at han innleder en temporær virkelighetsflukt lik den noen får gjennom mobilen, til de som søker det gjennom byrommet eller som ikke har andre alternativer.



Figur 4.10. Under Manuels opptredener synliggjorde det seg en forskjell mellom å henvende seg til et statisk og et flyktig publikum.

Hva gjelder den mer flyktige delen av plassenes brukere, de som uansett er på farten, er det tydelig at færre stopper opp eller påvirkes av opptredenene. De som gjør det, gjør det i hovedsak for korte øyeblikk eller for å avse penger før de går videre. Dette samsvarer også med de andre observasjonene (kanskje med unntak av den av Josann). Menneskene er i bevegelse fra ett sted til et annet og er vant til å vandre selvstendig gjennom et byrom fullt av impulser. I notatene bemerker jeg hvordan Manuel ikke setter opp høydepunktene i sangene sine ut fra plassens brukere. På noen av de mer spektakulære eller morsomme øyeblikkene har han ingen forbipasserende. Andre ganger passerer store folkemengder i stille øyeblikk eller i pauser. Dette viser flyktigheten og illustrerer en skjørhet i det å opptre på gaten. Ett spesielt øyeblikk oppstår likevel med en forbipasserende i det en kvinne går bort til Manuel og spør om hun kan få synge en sang. Manuel fremstår noe overrasket, men aksepterer tilbudet gledelig og umiddelbart. Etter han introduserer den forbipasserende i mikrofonen oppstår det for første gang et aktivt publikum (selv om det bare består av fire personer). Det er som om hverdagens

mekanismer brytes opp for et øyeblikk. Som om illusjonene om å fortsette, om at man *må* fortsette, glipper fordi en tilfeldig forbipasserende plutselig skal opptre. Slik inviterer Manuels opptreden til å gjenoppleve gaten for de forbipasserende. Sånn han selv observerer den og fyller den med nytt innhold, får alle de andre den samme muligheten.

Observasjonene av Manuels opptredener kan sies å binde sammen mange av refleksjonene som oppsto hos John, Josann og Ami. Som John er han avhengig av å spille på gaten da det er hans eneste inntektskilde. Likevel snakker han selv mest om det musikalske og lekne aspektet ved opptredenene sine. Han fremhever den frigjørende og lettbeinte livsinnstillingen han får av å spille på gaten, og forteller samtidig at han ikke turte å spille i Buenos Aires hvor han er fra. Der kunne det være utrygt og han måtte forholde seg til «*mye rart*». Samtidig var det ikke mye å hente der rent økonomisk. Til sammenligning ler han og sier at det verste han opplever i Oslo er tidvise møter med drittunger. Selv om det er en skjør posisjon å innta, og de fleste bare går rett forbi, setter folk her mer pris på det han gjør. Han forteller at han mottar kommentarer som «*takk for at du gjør denne kjedelige byen morsom*», før han selv bryter ut i latter.

5. DRØFTING

5.1 GATEMUSIKANTENES (RE)KOMPOSISJON

De fire gatemusikantenes opptredener presenterer alle ulike situasjoner og øyeblikk (eller temporaliteter) som på hver sin måte og i ulik grad reforhandler eller rekomponerer plassen og rommet de situeres i. Selv om de tydelig fokuserer på ulike elementer, kommer det fram at de deler et felles ønske om å omgjøre rommet til et annet. Et ønske om, eller rettere sagt et forsøk på, å forestille seg et rom med plass til dem. De skaper et mellomrom hvor de synes og betyr noe, har påvirkningskraft, kan være seg selv eller «bare» leke.

John bruker musikken som et virkemiddel for å innlemme verdighet i en ellers blottlagt eller sårbar situasjon. Som den eneste statiske brukeren av byrommet han deltar i, inngår musikken nærmest som et estetisk alibi. Den blir et avgjørende virkemiddel for å parallellt kunne flykte fra sin sårbare posisjon, og å samtidig kunne få delta i rommets øvrige sirkulasjon (altså å bli en vellykket del av samfunnet; å kunne fø familien sin). Selv om problemet eller ønskene hans ikke løses eller innfris direkte der og da (mer enn gjennom enkeltvise donasjoner), innleder grepet en forståelse for en mulig sanselig frigjøring fra byrommets konstante sirkulasjon. Eller fra fordommene som enkelt følger med å bryte med denne sirkulasjonen.

Hos Josann opptar musikken en lignende rolle. Av de fire observerte opptredenene, har hennes den klart tydeligst uttalte planen om å intervensere med byrommet og å påvirke en opplevd tendens i samtiden. Opptredenen bygger med musikken som sitt hovedanliggende på et ønske om å tilby et sanselig pusteroom i samfunnet. Et samfunn som etter hennes mening preges av en overflod av stadige impulser fra reklameskilt, støy fra næringslokaler, høyt stressnivå og en resulterende utestenging av omgivelsene. Musikken blir et verktøy i kampen mot markedsstyrte illusjoner og disses repetisjoner. Den inngår i et forsøk på å introdusere alternative opplevelser, og gjeninnfører det sanselige og lekne aspektet til erfaringen av byen. Her sees den statiske, musikalske posisjonen som en direkte reaksjon, eller nærmest en protestaksjon, mot et hastende samfunn som har mistet troen på estetiske erfaringers viktighet fordi de tas for gitt.

I Amis tilfelle retter musikken seg i større grad innover. Den trosser et tilsynelatende behov for å passe inn eller bli likt. Et behov han som outsider gir uttrykk for å i manglende grad ha fått oppfylt. Når han synger på gaten slipper han å ta hensyn til omgivelsene eller ta stilling til egen selvfølelse. Samtidig oppfyller han et livslangt ønske om å synge (og å ha noen å synge til). Musikken illustrerer her en mulighet for selvstendig emansipasjon. Den transcenderer andre sosiale faktorer og tillater han å ta del i rommet som seg selv. Han får muligheten til å se for seg og å aktualisere (muligheten for) et nytt og friere rom med utgangspunkt i rommet han okkuperer. Her forestilles et inkluderende rom uten rasisme. Et liv med høyere selvtilit og en mulighet til å endelig være seg selv. Musikken tillater han å omgjøre et i utgangspunktet problemfylt byrom, til en scene hvor han får leve ut sin livslange drøm.

Sist men ikke minst, fremstår Manuel sin opptreden nesten som en oppsummering av de tre foregående musikantenes opptredener. Han har en tydelig leken tilnærming til byrommet, og fremstår reflekterende overfor musikkens potensiale til å fylle det med liv. Han er «tvunget» til å opptre på gaten fordi det er hans eneste inntektskilde. Samtidig gir det også han en mulighet til å leve ut sin livslange drøm. Posisjonen fremstår mer som en livsstil enn et krav. Som om han til stadighet tar utgangspunkt i byens rytmer for å distansere seg fra dem, og å samtidig terge på seg dens følgere. Under opptredenen på Jernbanetorget oppsummerer han det på poetisk vis via Ed Sheerans strofe «*The traffic stops and starts but I need to move along*», før han lattermildt påpeker rastløshetens kilde: «*There is not a soul alive in this town ... We need to make Oslo alive*». Opptredenene

hans understreker også hvordan mennesker i byen ofte lukker ute ytre impulser og beveger seg i sin egen verden. Samtidig minner de om at noen faktisk stopper eller legger merke til de andre som har stoppet. Opptredenene blir viktige påminnelser om at selv om gatemusikanter til stadighet oversees, eller i alle fall tas for gitt, legges de også merke til av noen. Noen forbipasserende som får nye, spontane og sanselige, erfaringer av byen fordi de stopper opp og observerer den.

5.2 FRA GATEOPPTREDENER TIL NYE URBANE FORESTILLINGER

Jeg ønsker ikke å argumentere for at John, Josann, Ami eller Manuel selv nødvendigvis har bevisste mål om å bryte opp strukturer i byrommet, eller at opptredenene deres drives av noe større enn deres personlige og varierte motiver. Poenget er heller å se hvordan deres i utgangspunktet tatt-for-gitte musikalske byforestillinger ikke bør avfeies som uviktige, alminnelige eller banale. De åpner opp for en større forståelse for den sosiale og individuelle produksjonen av byrommet, og illustrerer hvordan noen stemmer vektlegges mer enn andres. Som alternative framstillinger av byrommet i seg selv, presenterer de ikke bare opptredener i byen, men også individer som har stoppet opp og som reagerer på omgivelsene ved å fylle dem med nytt innhold. Følgelig er de ikke noe som skjer i byen til underholdning eller forstyrrelse for dens innbyggere, men heller deler av en kontinuerlig men ofte oversett realisering av byrommet og dets (flerfoldige) muligheter (for utvikling).

Her åpner musikantene for en dobbel forståelse av den performative kraften som ligger i å reintrodusere subjektets synlighet i byrommet. På den éne siden kan gatemusikanter som Josann, Ami og Manuel i seg selv sees som foregangsfigurer eller inspirasjonskilder for en leken og utprøvende tilnærming til hverdagslivet. Her underbygges viktigheten av kunstens tvetydighet og kroppslige erfaringers mulighet til å dele opp rommet og bryte med eller utfordre strukturer som tas for gitt. Musikantene anvender et selvstendig estetisk virkemiddel for å skrive om rommet de erfarer. På den andre siden innleder musikanter som John en forståelse for hverdagslivets og innbyggernes avgjørende betydning for produksjonen av byrommet, så lenge vi som tilskuere tillater oss å stoppe opp og legge merke til våre forskjellige konstituerende roller. Han illustrerer en brytning med den øvrige og vellykkede folkemassen, og poengterer byrommets sosiale mangfold. Ved å lytte til ham, presenteres vi for stemningsfulle alternativer til byen, så lenge vi evner å ta vare på situasjonene vi er i og å legge merke til subjektene som fyller dem.

Disse refleksjonene gjør det mulig å spørre hvordan byen ville sett ut hvis gatemusikantene og deres make hadde bukket under for sirkulasjonen de så flott nekter å ta del i. Hvordan ville byen sett ut hvis ingen stoppet opp? Hvis sirkulasjonens stumme tjenere bare fortsatte å gå? Det muliggjør en dystopisk forestilling om et byrom der markedskreftene har tatt over. Gatemusikantene (og evt. andre statiske individer som utøver motmakt mot den markedsstyrte sirkulasjonen) stikker seg ikke lenger ut fra folkemengden. Scenen deres okkuperes av gatebukker og andre reklamestativer. Kanskje er ikke musikken i byrommet lenger et resultat av selvstendig emansiperende og kunstneriske uttrykk, men heller estetiske alibier for å opprettholde og å underbygge skuespillets falske suksess og premiss. Kanskje fylles ikke gaten lenger av statiske individer, men av objekter som har tatt deres rolle.

Heldigvis aktualiserer det samtidig en mulighet for langt mer optimistiske fremtidsutsikter: Ettersom gatemusikantene fremdeles er her og lever i beste velgående, selv som etterlevninger fra en fortid der demokratiet i større grad utspilte seg på gateplan, og gatemusikantene faktisk ble verdsatt, som Josann påpeker, er det ikke for sent å reintrodusere deres synlighet som subjekter. Ved å gjøre det aksepterer vi samtidig byen som et performativt objekt. Et objekt som skapes av innbyggernes kropper og av hvilke av disse vi legger merke til, i det de staker seg gjennom skogen av ting og tingenes representasjon (Ranci re, 2012a, s. 30). Da blir det ikke for sent å bevisstgjøre byens innbyggere hvilke somatiske og kognitive bilder de bærer med seg fra hverdagslivet, og som følgelig informerer hvordan de tenker om og handler i byen (Sachs Olsen, 2019, s. 986). Og videre hvordan de skaper nye urbane forestillinger i den. Her forstår jeg studieobjektene som emansiperte tilskuere av byens forestillinger. Tilskuere som skriver om deler av diktet foran dem og som omgjør det til sitt eget. De bryter med rommets «selvfølgelige» sirkulasjon, introduserer sin individuelle synlighet og avslører samtidens strukturer ved å stoppe opp og opptre (for så å ignoreres eller i alle fall avskrives som støy, billig underholdning eller sårbare tiggere) i den. Johns opptreden avslører at posisjonen hans møtes med en oppfatning av at situasjonen han befinner seg i er hans feil. Følgelig anses han som en tigger eller ignoreres av folk som ikke vet hvordan de skal eller ønsker å tilnærme seg han. På tilsvarende vis møtes Ami med en sosialt akseptert latterliggjøring og til og med vold i hans forsøk på å frigjøre seg selv. Tross disse oppfatningene står de stødig og omgjør byrommet til sitt eget. De opptrer, og som Josanns opptreden avslører og Manuel også poengte-

rer, eksisterer det et ønske og behov for dem til tross for at vi tar dem for gitt. Slik opplever jeg dem som virkningsfulle referanser for å forstå hvordan det performative byrommet i den markedsstyrte byen ikke bare komponeres, men også hvordan det kan rekonstrueres av oss og hvor eller mot hvem vi ser.

5.3 OBSERVASJONER AV EN SAMTIDIG FORTID

For å illustrere muligheten for hva deres emansiperte tilskuerposisjon og dens mulige rekonstruksjon innebærer eller muliggjør, ønsker jeg å presentere gatemusikantene som kroppslige manifestasjoner av geograf Edward Sojas begrep '*Thirdspace*'. Begrepet bygger på Lefebvres romlige triade og går via Luis Borges' novelle *Aleph* (Borges, 1945), for å beskrive et rom som er fortidig, samtidig og fremtidig på én gang (Soja, 1996, s. 54). På tilsvarende vis sees gatemusikanten her som en etterlevning fra fortiden som opptrer i og aktualiserer en samtid han eller hun avslører strukturene til. Gjennom dette åpnes det opp muligheter for å påvirke fremtiden; til å danne nye forestillinger om byen og om hverdagslivet. Det digitale og virtuelle aspektet ved dagens offentlighet underbygger også viktigheten av å anvende dette perspektivet og å legge merke til byrommets samtidige fortider. Dette fordi internettet tilsynelatende kan bidra til å gjøre skillene mellom de ulike tidene uklare, og fordi individuelle påvirkninger gjennom innbyggeres mobiltelefoner kan tenkes å gjøre byens påvirkningseffekter (som gatemusikantene og andre utøvere av motmakt, men også reklame som flyttes fra store plakater til algoritmer på innbyggeres telefoner) mindre synlige.

En rekke litterære og kulturelle kilder tilsier at gatemusikanter tidligere vekket stor oppsikt, og at de ble omtalt både i positiv og negativ forstand. Som sanselige pusterom i ellers traurige tilværelser (Hamsun, 1927, s. 7), umusikalske og forstyrrende støyelementer (Schafer, 1977, s.65), trusler mot innbyggeres produktivitet og både mentale og fysiske helse (Simpson, 2017, s. 95), eller som kunstneriske, emansiperende uttrykk som sto opp mot ekskluderende politiske krefter (Tanenbaum, 1995). I dag kan gatemusikanter tilsynelatende, og ut fra John, Josann, Ami og Manuels opptredener sjekke av de samme boksene. Likevel inngår de eller oppfattes som allerede integrerte deler av byrommet. Av mange legges de ikke mer merke til enn reklameskiltet de står ved siden av, eller enn de andre individene som også beveger seg opp og ned gaten i det samme rommet. Dette til tross for at de kan være alt fra profesjonelle musikere (som for eksempel Brian Jones eller Joshua Bell (The Washington Post, 2007)), til bråkmakere, tiggere og tyver

(som også bidrar til og reagerer på produksjonen av det sosiale rommet og byens ideologiske strukturer) og alt imellom.

Ved å anvende dette tredelte (tids)perspektivet, ønsker jeg å argumentere for et tilbakekall av utopiens kraft. Her er det et poeng å muliggjøre at vi (byens vanlige innbyggere; de daglige forbigående) får anledningen til å tørre å danne nye (kroppslige og personlige) forestillinger til anvendelse i det bestående byrommet. Ikke nødvendigvis som ideelle planer, formelle romlige representasjoner eller visjoner om andre verdener (Pinder, 2005, s. 2 og 6), men heller som instrumenter for å utforske det ekte (Sachs Olsen, 2019, s. 991). Som eksempel på dette trekker Pinder fram letteristen Ivan Chetchevlov sin utopiske fremgangsmåte. Visjonen hans innleder en provisorisk og eksperimenterende tilnærming til tid og rom. Den utvikler seg gjennom interaksjon med samtidige urbane forhold, før den bistår i konstruksjoner av noe fremtidig (Pinder, 2005, s. 2- 3). Historisk er det også dette utopier baserte seg på. De tillot å danne nye forestillinger til anvendelse i det bestående. Sånn gjorde de det mulig for antagonist eller utstøtte å forestille seg rom med plass til dem.

I denne sammenhengen er det aktuelt å benytte dette perspektivet til å prøve å åpne opp for at individer på tilsvarende måte kan danne nye forestillinger gjennom evnen eller troen på at de er konstituerende individer og ikke biroller eller statister i en film med fastsatt handling. Jeg vil derfor trekke fram gatemusikantenes opptredener og det oversatte rommet de innleder, ved å fokusere både på deres tatt-for-gitte *og* deres konstituerende rolle. Slik kan det åpnes opp for muligheten til å oppdage en samtidig fortid (Pearson, 2010): En etterlevning fra en svunnen tid som i seg selv åpner for nye forestillinger om fremtidens muligheter, og som videre innleder en anledning til å gjenaktualisere disse. Slik understrekes gatemusikantenes frigjorte (performative) tilskuerposisjon og hvordan vi enkelt tar den for gitt som en allerede etablert del av byen, på én og samme tid. Å fremheve fraværenheten til individer som i utgangspunktet tas for gitt, men som egentlig illustrerer et viktig brudd med etablerte ideologiske strukturer og disses «selvsagte» repetisjoner, eller hvordan de kamufleres gjennom ulike (digitale *og* fysiske) påvirkningsflater, kan forhåpentligvis fungere som en påminnelse på individets og sanselighetens performative og demokratiserende muligheter. Den konstante påminnelsen om å fortsette, og den paradoksale oppfatningen om at det ikke er noe å se (Rancièrè, 2010, s. 37) annet enn reklame og de impulsene vi feilaktig mener vi ikke er forberedte på (Rancièrè, 2012a, s. 72), kan dermed

utfordres. Følgelig kan forholdet mellom hva vi legger merke til og ikke rekonponeres av vår gjenoppdagede sanselige bevissthet.

5.4 MATERIALITET SOM PERFORMATIVITET; EN FREMTIDSSTRATEGI

For å få til å presentere gatemusikantenes fraværenhet tar jeg utgangspunkt i byens materialitet som performativ, gjennom gatebukken («føttene» til reklameplakaten). Sachs Olsen forklarer hvordan det er en tilnærming til byrommet som utforsker samspillet mellom det forestilte og det materielle, og som innleder eksperimenterende måter å representere hverdagslivet på. Perspektivet tillater å finne opp strategier for å forsone seg med synligheten av virtuelle objekter som kan tilgjengeliggjøres. På den måten kan vår forståelse for det materielle som omringer oss, utvides. Slik synliggjør perspektivet hvordan representasjoner av ting og idéer ikke kan separeres fra de sosiale praksiser som autoriserer deres eksistens. Følgelig underbygger byens performative materialitet også representasjonens performativitet: Fundamentet for den markedsstyrte byen opprettholdes av repetitive sosiale praksiser og holdninger eller forventninger som tillater dens posisjon, en posisjon som gatemusikanten utfordrer med sin statiske motmakt. Ved å presentere dem som fraværende gjennom gatebukken, kan jeg viske ut skillene mellom det ekte og det forestilte, mellom praksis og representasjon (Sachs Olsen, 2016, s. 37, 45 og 46). Samtidig vil et reetablert fokus på den fysiske reklamen også indikere reklamens digitale usynliggjøring.

Gatebukkens relevans her er dobbel. På den éne siden representerer den naturligvis byen og dens markedskrefter, noe den i seg selv figurerer som en manifestasjon av. Samtidig okkuperer den samme plass og inntar samme (men diametralt motsatte) performative handling som gatemusikanten. Der gatemusikantens posisjon tidligere ble anerkjent som et direkte bidrag til påvirkningen av den sosiale produksjonen av byrommet, og var grunnlag for debatter om rett til byen o.l. (Schafer, 1977, s. 66 - 67), avfeies de lett i dag og omtales som en form for tiggere. De sees ikke som deler av den større politiske sfæren de egentlig deltar i. Dette til tross for at de fremdeles diskuteres som både uønskede og forstyrrende deler av byrommet (ref. Amis sårbare posisjon og Josanns fortelling om forbud mot forsterkere) og som gledesspredende innslag i ellers forutsigbar by (som erfart bl.a. under Manuels intervju der han forteller om positive tilbakemeldinger fra forbi-passerende).

Deres funksjonelle plassering på gaten kan tilsynelatende sees erstattet av reklameskiltet og lignende distraherende og fremmedgjorte kilder for påvirkelse av innbyggers (repetitive) retning, valg, handlinger og tankemønstre. I dag er det tilsynelatende reklamen vi stopper opp og lytter til (eller den kommer til oss gjennom telefonen). Samtidig er ikke reklamen noe allmektig, og også den må stå i fare for å bli offer for sin egen struktur. Hvis gatemusikanten så lett blir oversett som resultat av de mange impulsene og samtidig digitale virkelighetene, der alt fremstår like gjennomsiktig, står vel heller ikke reklamen igjen som synlig? De observerte opptredenene åpner opp for en forståelse av hvordan «naturlighetene» vi presenteres for i realiteten kan utfordres. Om vi stopper opp og lytter til gatemusikantene, kan vi snu om på forholdet mellom hvem eller hvilke inntrykk vi legger merke til. Hvis vi ser dem som frigjorte individer som staker ut sin egen vei ved å oversette sirkulasjonens egne prinsipper og materialiteter, og som inntar disses representasjon, kan vi forstå verdien av vår egen utvendighet. Et bevisst eller kroppslig forhold til hvilken posisjon vi inntar og dens medfølgende perspektiv kan skape nye materielle og reelle mellomrom i byen hvor vi kan smette inn (Lyster, 2019, s. 137). Mellomrom med utgangspunkt i et nytt og sensorisk, mer menneskelig hierarki som går fra bunnen og opp.

5.5 Å LØFTE FREM HVERDAGSLIGE OPPLEVELSER AV BYEN

Med utgangspunkt i John, Josann og Ami sine opptredener (Manuels opptreden resulterte i et mer støyfullt opptak og blir derfor utelukket i den resulterende kunstneriske presentasjonen), ønsker jeg å utforske dette mellomrommet også praktisk. Dette gjør jeg ved å rekonponere en gatebukk til lydskulptur som spiller opptak av opptredenene deres (figur 5.2). Utsnitt fra byens reklameplakater er på tilsvarende vis blitt rekonponert til horisonter, tomrom eller rutenett mot alternative retninger vi kan bevege oss (Sachs Olsen, 2019, s. 986) (figur 5.3). Jeg har også laget en datagenerert video som viser en drømmeaktig by, basert på stillbilder av plassen rundt opptredenene (figur 5.1). Med arbeidene ønsker jeg å trekke fram anonyme og hverdagslige opplevelser av byen. Dette for å promotere signifikansen av gatemusikanten som en frigjort tilskuer, eller å presentere byen som et uavklart rom, til fotgjengere som vanligvis ville vært for distraherete eller uinteresserte til å legge merke til slike hverdagslige observasjoner (Waxman, 2017, s. 179). Slik kan det forstås hvordan kunsten, dens prosess og presentasjon åpner opp for å forstå *noe annet*, og kan anvendes til å endre måten vi ser gaten

eller byen på (Waxman, 2017, s. 181).

Lydskulpturens Idé bygger på et forsøk på å få innbyggere som til daglig passerer gatemusikanter til å selv reflektere over mangelen på (den i øyeblikket) fraværende gatemusikanten (som egentlig er der og som vi kan lære av). Ved å presentere den menneskelige sirkulasjonen som kunstig og fremmedgjort, og vise hvordan reklameskiltets performativitet tilsynelatende utspiller byen, men i realiteten bærer dens konstituerende individers musikk, åpnes et spenningsrom mellom dystopi og utopi. I midten skinner subjektet gjennom reklameskiltets metalliske frekvenser, som en musikalsk redning og en samtidig fortid og fremtid. Det åpner for en forståelse for individets vedvarende aktualisering, på tross av de presenterte illusjonene av byen som et etablert kammer for markedsstyrte representasjoner. Slik understrekes viktigheten av å se for å bli sett, og sanselighetens demokratiserende muligheter slipper til syne. Rancières definisjon av sanselighetens politikk, eller politikk som en distribusjon av det sanselige, er derfor sentral. Å reflektere over individer som ikke legges merke til *før* de forsvinner, åpner opp for å stille spørsmål om hvem som har rett til å være i byen, hvem som legges merke til, eller om retten til å motsi seg byens illusjonistiske representasjoner. Slik kan vi ta utgangspunkt i individet og aktualisere et byrom som skapes i dets (eller rettere sagt i vårt) oversatte bilde. De andre arbeidene framstiller på sin side halvfigurative og symbolske omgivelser rundt situasjonen som presenteres.

Gatebukken som gatemusikant framstiller en allerede pågående kamuflering av byrommets individuelle karakterer. Samtidig åpner den for en mulig framtid der gatemusikanten har bukket under for disses illusjoner. Framstillingen er likevel ikke ment som et dystopisk bilde av en by der det menneskelige (både individuelle og sosiale) livet har bukket under for byens markedskrefter. Den illustrerer heller en mulighet til å se hvordan våre handlinger er viklet inn i byens materielle og representasjonelle performativitet, og hvordan disses makt styres av den samme sanselige distribusjonen som vi gjør. Følgelig åpnes en anledning til å snu om på disses hierarkiske forhold. Situasjonen åpner opp for estetiske tilstander av ren suspens: øyeblikk der formen er bekreftet for seg selv, men samtidig er bekreftet for dannelsen av en spesifikk humanitet (Rancière, 2012a, side 31). Alt basert på et i utgangspunktet enkelt grep med å omformulere gatemusikanter opptredener til å sees som frigjorte tilskuerposisjoner. Grepet tillater oss å avskrive motsetningsforholdet mellom oss og byen.



Figur 5.1. Skjermdump fra en datagenerert video basert på stillbilder fra gatemusikantenes opptredener. Videoen fremstiller byen som nesten-figurativ; som et drømmeaktig landskap betrakteren selv kan fylle med symbolikk og nye forestillinger.

5.6 ETFELLESSKAPAVFRIGJORTE STUMTJENERE

Aksepteres byens etablerte og tilsynelatende naturlige narrativ eller struktur som en realitet, kan dens trofaste sirkulerende innbyggere nærmest ansees som (om enn motvillige eller indoktrinerte) stumme tjenere av dens markedsstyrte illusjoner. Ved at de opprettholder sirkulasjonen, og med det forholdet mellom der makten utøves og de som lever med den, videreføres også illusjoner om politisk forandring. Gatemusikantene klarer imidlertid å frigjøre seg fra denne affirmerende posisjonen. Ved å benytte seg av sirkulasjonens egne struktur, inntar de reklameskiltets posisjon og forteller eller representerer noe nytt. Opptredenene deres kan sees som stabiliserende antagonistiske handlinger mot byrommets demokratifiendtlige tendenser (Bishop, 2004, s. 65 - 66). De innleder plutselige og frigjørende brudd med den blinde repetisjonen av representasjoner om hvordan byen allerede er og hvordan den skal være. Deres spontane musikalske numre kan tillate oss forbipasserende å skape nye sanselige erfaringer og å se for oss

muligheter for alternativer. Slik John ser for seg et rom der han tar del i sirkulasjonen eller Josann ser for seg et rom der sirkulasjonen er sakkett ned. Uansett deres personlige motiv, gir de fire gatemusikantene oss anledning til å stoppe opp og kjenne på byen. Vi får reflektert over hvordan vi, som de, kan aktualisere nye måter å leve i den på.

Gatemusikantene og byens øvrige sirkulasjon er ikke urokkelige motsetninger til hverandre. De kan heller sees som forskjellige posisjoner eller trinn i én og samme prosess. Som om de er stumtjenere som har brutt ut av sine trofaste roller, og som synger for å bli sett eller for å komme til syne. Følgelig viser de at det samme er mulig for alle byens innbyggere. Her bruker jeg ordet stumtjenere som et bilde på personer som er tilstede men som blir oversett, slik tjenere i adelige hjem har blitt utnyttet gjennom historien og slik byens innbyggers aktualiserende funksjon kamufleres og tas for gitt. Tjenerne ble feilaktig ansett som stumme vitner, men var sentrale for forestillingen de observerte. Dermed er det deres stemme som nå fortjener å bli hørt. Det samme gjelder byens innbyggere. De fire gatemusikantenes opptredener blir her personlige forsøk på å skrive om og sakke ned eller føle på rommets stadige sirkulasjon. De presenterer stemmene til innbyggere som ikke lenger tier men heller rekonstruerer byrommet. Slik illustrerer de en mulighet for å frigjøre oss fra det segregerende og liksom naturlige narrative som utspilles.

Å bli bevisst dette og hvilke politiske implikasjoner som ligger bak hva vi ser eller hva som er synlig og ikke, har følgelig vist meg at vi kan forhindre å repetere strukturer vi forsøker å forandre. For å forstå dette ser jeg til visuell kultur-teoretiker Irit Rogoff og hennes refleksjoner via filmskaperen Trinh T. Min-Ha. Hun forklarer hvordan vi skriver om omgivelsene basert på det vi ser, og at vi ved å kreve eller å gjenfortelle narrativer, kan endre strukturene som organiserer kulturen (Rogoff, 1998, s. 27 - 28). Tilsvarende kan gatemusikantenes betraktninger og posisjon, presentert eller forstått som noe mer avgjørende enn støy eller platt underholdning, innlede en forståelse av hva vi ser i en tid der alt fremstår gjennomsluktig (Metahaven, 2015). Dette kan igjen åpne opp for å stille spørsmål om hvem som har rett til å se, hvilke hensikter de har og hvilke diskurser som legitimerer dem (Rogoff, 1998, s. 31). Samtidig åpner det opp for å legge merke til hvem og hva som har rett til å synes, hvilke hensikter disse har og hvilke diskurser som kan rettferdiggjøre deres posisjon. For Rancière er dette en sentral del av distribusjonen av det sanselige. Han forklarer hvordan en bevisstgjøring av

dette, via estetiske brudd heller enn stadige opposisjoner, kan åpne for en felles stemme for undertrykte innbyggere. De trenger ikke å bli minnet på hvilke mekanismer for dominans som finnes, men må bli en gruppe som er eslet til å reise seg og ikke til underkastelse (Ranci re, 2012a, s. 96).

5.7 *DET LEKENDE MENNESKET*

En leken og frem-og-tilbakepreget utfordring av begreper og metaforisk tilnærming til analyse i sammensetningen av teori og materiale, har vært sentrale for oppgavens kunnskapssøkende prosess. Samtidig inviterer jeg med tilnærmingene til   lytte til kroppen og på den måten legge merke til muligheter for å gjenaktualisere sanselighetens politiske verdi i kunsten og hverdagslivet, så vel som i forskning. Det minner om kroppens sanselige evner til å strukturere individets situasjon og opplevelse av verden (Merleau-Ponty, 2012), utfordre etablerte sannheter (Haseman, 2006, s. 4) og tilby en likestilling av kunnskap (Sachs Olsen, 2019, s. 996).

Viktigheten av et lekende og utprøvende - eller diletantisk - menneske åpenbarer seg derfor for meg i skyggen av illusjoner som kommer til syne som illusjoner. I et samfunn der avstanden mellom byens maktutøvelse og dens innbyggerne, læreren og hans/hennes elev eller skuespillere og deres publikum opprettholdes av en tviholdelse på disse binære strukturene, kan man med kroppen som en metronom (Lefebvre, 2004, s. 29) utfordre opplevelsen av det bestående. Dermed kan man innlede nye mulige forestillinger for fremtiden. Som forkjempere for en diletantisk og fri kunstnerisk retning eller hverdagslig væremåte, blir gatemusikantene jeg har observert nærmest velsignelser i forkledning og symboler på mulighetsrommet som oppstår i det stumtjenere bryter sin stillhet og synger for full hals. Johns trekkspilling forstås ikke lenger som en isolert men nødvendig opptreden for å få familien. Den kan heller sees som en påminnelse på de ulike historiene byen rommer og kontinuerlig skapes av (og disses medfølgende behov). Samtidig er opptredenens hans en indikasjon på sanselighetens mulighet til å skille individer fra mengden og å gi disse en mulighet til å bli hørt. Det samme kan sies om opptredenene til Josann, Ami og Manuel, så vel som de tilhørende andre gatemusikanter. Så lenge vi tillater oss å stoppe opp og legge merke til dem og deres betraktninger av byen, heller enn å ta dem for gitt. I stedet oppfattes ofte den hverdagslige og eksperimentelle praksisen deres som diletantisk på en annen måte. Det oppfattes i den forstand at de er amat rmessige musikere eller at de ikke evner å henge med i samfunnet og   følge dets normer og regler.

For å utfordre denne naive oppfatningen, vil jeg heller argumentere for at gatemusikanter selv påtar seg en rolle som dilettanter. Ikke (nødvendigvis) i sitt fag, men i sin fremføring av det. Og i måten de oversetter rommet og rekomponerer dets innhold. De er dilettanter som lever ut hverdagslivet uten kjennskap til eller ønsker om å følge dets presenterte struktur. Følgelig bryter deres forsøksvise tilværelse med sirkulasjonen som opprettholder motsetningsforholdet mellom oss og byen vi skaper. De blir frigjorte tilskuere og dermed ignorante lærere. Jeg oppfatter dem som, og de er, dilettanter. Selv om de i rommet kan fremstå som ignorante, er de i det minste likestilte eller emansiperte ignorante, frigjorte fra pedagogikkens fordummende logikk og markedsstyrte, illusjonistiske fremstillinger av virkeligheten. Deres dilettantiske rolle som våre ignorante lærere gir videre rom for oss forbipasserende til også å snu om på perspektiver eller forståelser av byrommet gjennom lek. Lefebvre påpeker at hverdagslivet og gleden mennesket gir seg selv bør sees som et kunstverk (Lefebvre, 1991b, s. 199). Få følger vel den leve-regelen bedre enn gatemusikantene og deres lekende forestillinger, som minner oss forbipasserende på at «mennesket leker bare når det i ordets fulle forstand er menneske, og at det bare er helt menneske når det leker» (Schiller, 2004, s. 75).



Figur 5.2. Lydskulptur laget av en gatebukk fra byrommet surface transducere og fugeskum. Skulpturen spiller opptak fra John, Josann og Amis opptredener.

5.8 KUNSTNERISK ARBEID

Som nevnt har utviklingen av kunstneriske produkter pågått parallelt med oppgavens teoretiske del. Etterhvert som forskningsspørsmål har tilspisset seg og jeg har tilegnet meg ny kunnskap, har også idéer til utviklingen av det kunstneriske arbeidet og presentasjonen åpenbart seg. Her har det blitt sentralt å bruke kunstens tvetydige mulighetsrom til å samtidig presentere den pågående kamufleringen av byrommets individuelle karakterer, individenes konstituerende posisjon og forestillingsrom og sanselighetens performative rolle.

Resultatet består av en gatebukk som er omgjort til lydskulptur med opptak fra gatemusikantenes opptredener, ni horisontmotiver og to diptyker med utgangspunkt i utsnitt av byrommets reklameplakater og en datagenerert video som er framstilt ved å vise et drømmeaktig og nesten-figurativt byrom.

Lydskulpturen er laget ved hjelp av surface transducere. Det er høyttalere som mangler den vibrerende kjeglen i front av høyttaleren som sender ut lydbølger. I stedet dekode høyttalerne lydbølger til vibrasjoner, noe som tillater dem å omgjøre enhver overflate de festes til til høyttalere i seg selv. Lydteknikken underbygger med dette byen som et performativt objekt. Gatebukken blir høyttaleren eller forestillingen i seg selv, den rommer den ikke. For å sikre et klart lydsignal er gatebukken videre isolert med sølv malt fugeskum. Skummet tyter ut av bukkens stenger og illustrerer muligheten for et yrende og nærmest viltvoksende hverdagsliv.

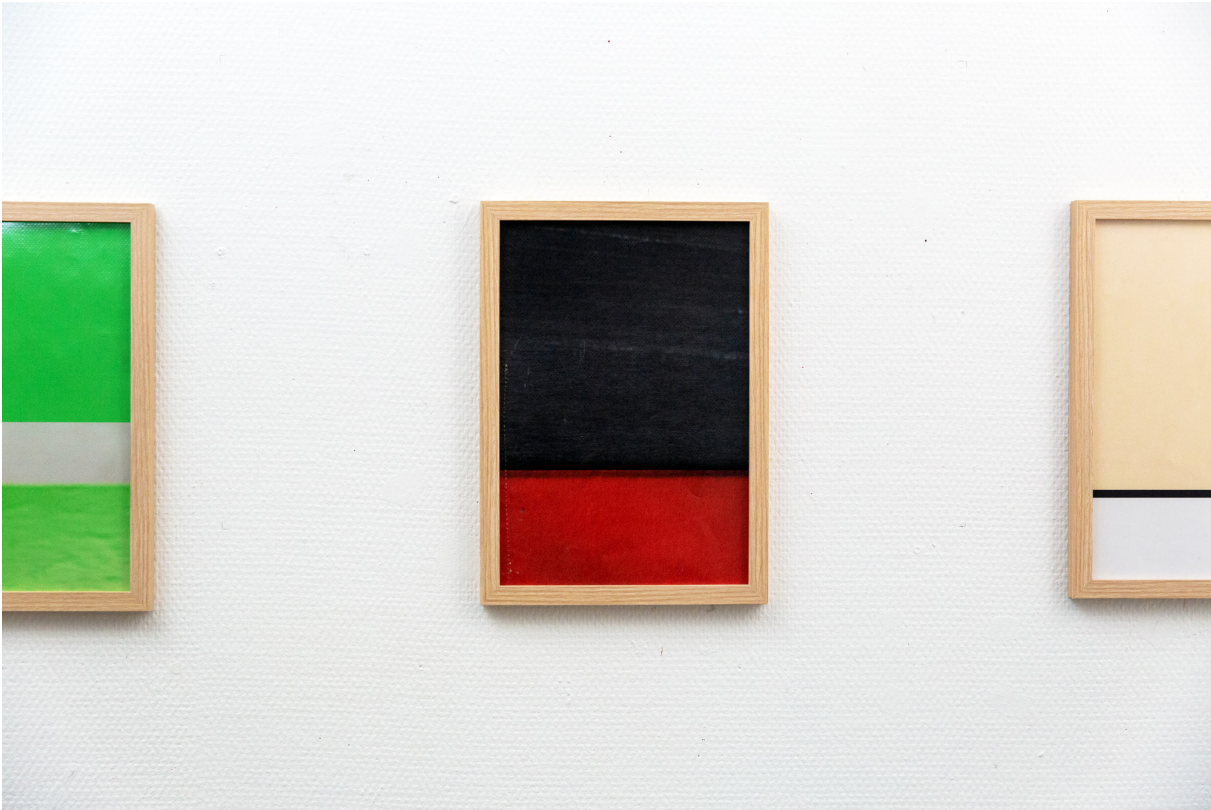
Lydkilden til gatebukken er et sammensatt opptak fra John, Josann og Ami sine opptredener (opptak av Manuels opptredener har som nevnt blitt valgt bort). Lydfilene er behandlet på en måte som gjør at de sømløst glir inn i hverandre, ved å balansere lydnivåene slik at den romlige utspillelsen rundt opptredenene tidvis fremtrer i like stor grad som musikken i seg selv. Lyden er tatt opp med en fleksibel feltopptaker som egner seg til opptak av livemusikk. Samtidig fanger den godt opp lydlandskapet rundt opptredenene. Heller enn å presentere opptredenene som isolerte lydkilder, inngår de dermed i et delaktig forhold til rommets øvrige sirkulasjon. På denne måten løftes det fram hvordan musikantene og deres sanselige tilnærming til byrommet inngår i et gjensidig forhold til resten av omgivelsene, og byens innbyggere skinner gjennom dens materialitet som konstituerende individer.

Parallelt med utarbeidelsen av lydskulpturen, har jeg som nevnt også rekonponert byrommets reklameplakater. I prosessen med å utarbeide disse, har en konkret performativ og reforhandlende tilnærming til plakaten blitt benyt-

tet som en måte å aktualisere noe nytt heller enn å fordoble. Jeg har tatt med meg byens reklameplakater og skåret ut décollager for å presentere dem som noe annet. Sluttresultatene viser nesten-landskap som abstrakte horisonter, tomrom eller rutenett med dyp tekstur i materialet. De inkluderer også trivielle samtidige fortider eller spor fra byrommet som fuglebæsj, utskjæringer eller søl m.m. Prosessen med å lage bildene har vært viktig for mitt kroppslige og antagoniske bekjentskap med reklamen som omgir meg i byen.

Til sist viser videoen et nesten-figurativt byrom som glir mellom scener med langsomme temporale frekvenser. Med utgangspunkt i 654 stillbilder fra John, Josann, Ami og Manuel sine opptredener, har jeg samlet en databank og videre analysert og forsøkt å gjenskape motivene av byrommet ved hjelp av datadrevet, generativ bildemodellering. Videomaterialets hastighet har så blitt senket for å presentere nesten-statiske landskap som skal til og holder på å «males». På denne måten inviteres tilskueren inn i et imaginært rom som tar utgangspunkt i den bestående byen. Tilskueren fyller selv bildene med sine forestillinger, plutselige impulser eller sensoriske assosiasjoner. Byen vises som noe som skal til å fortelles, og som kan fylles med symbolikk og nye forestillinger (Lefebvre, 1991a, s. 41).

Arbeidene kan stilles ut alene, sammen eller som deler av andre utstillinger. De kan presenteres på måter som tillater å legge opp til konsentrerte sanselige opplevelser i tradisjonelle utstillingssammenhenger, eller som måter for å skape estetiske brytninger og uforventede situasjoner og dialoger i byrommet. For eksempel i utstillingsvinduer ut mot gaten eller på gatemusikantenes egne plasseringer. Sammensetningen av et fremmedgjort byrom (gatebukken som lydskulptur) som røper dens innbyggers performative rolle (opptak av gatemusikantenes opptredener), og dermed innleder muligheten til å danne nye forestillinger til anvendelse i det bestående (videoarbeidet og décollagene av reklameplakater), vil forhåpentligvis vekke minner hos tilskuere som kan innlede emosjonelle og personlige muligheter til å påvirke forholdet de har til byen, og til å åpne for spørsmål om hvordan de ønsker å se den på (Waxman, 2017, s. 181).



Figur 5.3. Bildet viser tre av de ni horisontmotivene jeg har laget. Hvert motiv framstiller et rekonponert utsnitt fra en av byens reklameplakater. De tar utgangspunkt i en konkret, performativ reforhandling av byens markedsflater.

6. AVSLUTTENDE KOMMENTAR

6.1 ENTENTATIVFORSTÅELSE

Oppgaven og dens metodologiske fundament har tillatt meg å lytte til byen og å se hverdagslivet som en indikasjon på noe større. Gatemusikanterets opptredener har her blitt presentert som utgangspunkt for en sensorisk gjennomgang av dagens byrom som et performativt objekt og som et kammer for markedsstyrte representasjoner. Ut fra dette har jeg gått frem og tilbake mellom teori og praksis (både kunstnerisk og etnografisk), og forsøkt å besvare oppgavens to forskningsspørsmål:

Hvordan kan en etnografisk og kunstnerisk studie av gatemusikanter, sett som performative tilskuere, snu om på perseptuelle perspektiver i dagens byrom?

Og videre, hvordan kan denne tilnærmingen skape en større bevissthet for sanselighetens potensiale i meningsskapende prosesser (i forskning, kunsten og hverdagslivet) og gi rom for mer aktive og medskapende innbyggere?

Med et estetisk utgangspunkt, har jeg med oppgaven forsøkt å utforske sanselige dimensjoner av samtidens mangefasetterte byrom og hvordan disse endres ut fra vår tilstedeværelse i det. Denne avsluttende kommentaren er en redegjørelse for hvordan jeg gjennom oppgaven har opparbeidet en større forståelse for de ulike konstituerende delene av byrommet og hvordan vi kan forholde oss til disse. Ved å imøtegå rommets ulike representasjoner og tilsynelatende hierarkiske strukturer, har jeg prøvd å øyne sanselige muligheter for hvordan vi som innbyggere kan rekonponere disse forholdene eller anvende de til selv å skape egne forestillinger. Forestillinger om nye måter å utøve eller å forandre det bestående rommet på. Følgelig er det et poeng å anvende forståelsen til å åpne opp heller enn å avgrense; å presentere en innsikt til anvendelse i ulike disipliner (både hverdagslige og faglige, i forskning så vel som i kunsten).

6.2 *Å OBSERVERE EN OVERSETTER*

Rytmeanalytiske observasjoner av gatemusikanters opptredener, sett som tilskuerposisjoner av eller personlige reaksjoner på det omkringliggende byrommet, har blitt utforsket i et forsøk på å endre forutinntatte oppfatninger av byens sanselige dimensjoner, og å bli bevisst disse hierarkiske struktur og konstituerende faktorer. Observasjonene illustrerer hvordan gatemusikantene nærmest forblir anonyme i et byrom hvor det hele tiden skjer mye annet. Posisjonen deres tas for gitt og sees ofte som tiggerhandlinger eller billig underholdning. Det registreres ikke hvordan de som individer oversetter byrommet til sitt eget, eller hvordan de gjennom musikk finner sin egen plass i rom som i utgangspunktet ikke inkluderer dem.

Deres «usynlige» eller banaliserte tilstedeværelse kan tjene som en påminnelse på hvordan vi distraheres fra å se omgivelsene som noe vi er med å skape. Observasjonene åpner for en paradoksal forståelse av byen som et performativt objekt på tross av at den består av en samtidig presentasjon av relasjoner og situasjoner som naturlige eller etablerte. De fungerer følgelig som en påminnelse om byens performativitet som noe som ligger på innsiden av de allerede etablerte sosiomaterielle forholdene i rommet. Samtidig illustrerer de hvordan byens markedsstyrte representasjoner på sin side bør sees som utvendige. Det innleder en forståelse av at vi som innbyggere kan bruke en tilsvarende utvendighet til å endre byrommet fra innsiden. Det gir oss en anledning til å være på inn- og utsiden av byrommet til enhver tid, og med det bli bevisste på hvordan vi opplever rommet og hvordan det til stadighet skapes og gjenskapes (av oss).

For meg er konsekvensene av denne innsikten at vi kan fraskrive oss illusjoner om et motsetningsforhold mellom oss som brukere og skapere av byrommet vi deltar i. Ved å reflektere rundt våre sanselige erfaringer i byrommet, og hvem sine historier vi ser utspilles, kan vi bryte med «sannheter» vi tar for gitt. Jeg forestiller meg at en sånn innbyggerkultur kan utspilles med utgangspunkt i å legge merke til hvem som skriver om sine sårbare erfaringer av byen, og som må introdusere seg selv, sin pågående historie og medfølgende behov. Alternativt kan den utspilles ved å legge merke til hvem som forsøker å frigjøre seg fra å måtte fortelle disse tingene. Innsikten indikerer hvordan observasjoner som de av John, Josann, Ami og Manuel sine opptredener illustrerer estetiske muligheter til å skille individer fra mengden og å gi de en mulighet til å bli hørt.

Det viser hvordan en indre kunstnerisk og etnografisk tilnærming til byrommets performativitet, kan gi rom for å se og skape innbyggere med tro

på sin medskapende rolle på minst to forskjellige måter: For det første kan vi få øye på situasjoner og individer som i utgangspunkt tas for gitt, og til å se og kjenne på friheten disse får av å stoppe opp for å observere og stake ut sin egen vei. En frihet som handler om lekenheten i å ta vare på øyeblikket: Å pause det og kjenne igjen dets konstituerende, rytmiske bestanddeler før det igjen fylles med nytt, mer personlig innhold. Den andre og mer overførte betydningen illustrerer hvordan en observasjon av en slik oversettelse fungerer som en påminnelse om de mange pågående historiene og individene som skaper byen, og samtidig også hvordan flere av disse er skjult eller ikke kommer til syne.

6.3 TVETYDIGHETENS KUNST

Gjennom en kunstnerisk tilnærming til analyse, en samtidig teoretisk og praktisk gjennomgang av teori og materiale, som også har innledet utarbeidelsen av kunstneriske arbeid, har jeg utforsket sanselighetens potensiale i meningsskapende prosesser. Oppgavens metodologiske fundament har tillatt meg å oppnå en større forståelse for hvordan sanselighet kan drive kunnskap og meningsskapende prosesser framover. Det har åpnet opp for forståelser av sanselighetens muligheter i seg selv, og som en mulighet for utforskning av ytre fenomener. I prosessen har tvetydighetens potensiale eller tvetydighetens kunst kommet til syne, fordi kroppen og dens flertydige erfaringer har vært avgjørende. Her forstår jeg tvetydighetens kunst som et dobbelt begrep som anerkjenner en verdi i tvetydighet og tvetydig kunnskap, samtidig som det plasserer kunst og kunnskap som felt i det tvetydige landskapet. Kunst bør forstås som kunst. Det bør forstås som noe sanselig og relasjonelt, heller enn å leses ut fra påviselige funksjoner eller utfall. Kunnskap bør sees som noe flertydig og ustabil; som noe forsøksvist vi kan tilnærme oss på en eksperimenterende eller diletantisk måte. Slik gatemusikantene prøver ut sine forestillinger av og i byrommet og med det viser at byen også rommer alternative liv og væremåter.

For forskning har oppgaven vist hvordan sanselighet kan innlede nye dialoger mellom ulike praksiser og teorier. Det kan skifte hvordan vi tenker, og tillater oss å se forbi forutinntatte forståelser om hvordan ting er. Med kroppen som metronom, kan vi la små erfaringer, impulser eller andre ting som vekker nysgjerrigheten, øke forståelse for ytre fenomener. Det kan likevel være vanskelig å begrepsliggjøre eller å videreføre innsikter som oppstår - nettopp fordi de oppstår som noe sanselig og ikke nødvendigvis noe logisk eller språklig.

Kunsten har her en sentral rolle, fordi den har en evne til å presentere et fenomen eller en nysgjerrighet på en måte som kan si noe om *noe annet* (Waxman, 2017, s. 181). Ved å presentere stemningsfulle og rekonponerte utdrag fra byrommet jeg har observert, forsøker jeg å gjenfortelle eller fremstille alternative narrativer som kan lede til nye, selvstendige refleksjoner hos arbeidernes tilskuere. I kunsten og det sanselige ser jeg her en mulighet til å frigjøre oss fra pedagogikkens fordummende logikk, ved å åpne opp for et frigjort fellesskap av oversettere.

I hverdagslivet trekker denne innsikten meg tilbake til kjernen av rytmeanalyser. Den minner om hvordan ytre strukturer har evne til å invadere kroppen, og at vi ved å lytte til kroppen kan få øye på disse og omgjøre deres hierarkiske posisjon. En leken og eksperimentell tilnærming til hverdagslivets organisering, kan åpne opp nye forståelser, retninger og rom. Ved å følge denne tilnærmingen kan troen på en selvstendig diletantisk lærdom, en utprøvende, åpen og sanselig affære som forestiller heller enn avgrenser, åpenbare seg. Vi kan velge et lite noe, og deretter et noe til, og på den måten åpne et mellomrom i verden som før ikke var synlig, og som vi kan smette inn i (Lyster, 2019, s. 137). Herfra kan vi realisere nye forestillinger om måter å være og å leve på. Slik blir hverdagslivet og gleden mennesket gir seg selv et kunstverk (Lefebvre, 1991b, s. 199). Følgelig unngår vi å blindt repetere strukturer vi i utgangspunktet kan løsrive oss fra. Vi slipper å repetere en trofast utøvelse av markedsstyrte forestillinger om hvordan vi er og følgelig om hva vi kan få til.

6.4 NYE POLITISKE MULIGHETER

Den opparbeidede innsikten kommer med et par teoretiske og praktiske implikasjoner. Her sees performativitet som noe som tar utgangspunkt i andre tilknyttede sosiomateriale forhold. Tilsvarende ser jeg omgivelsene som både politiske og estetiske, der estetikk forstås som noe politisk og motsatt. Representasjoner av forandring og reell forandring blir to sider av samme sak. Dette hviler på en forståelse av representasjoner som performative i seg selv, og illustrerer hvordan performative objekter (som for eksempel byrommet) styres av allerede etablerte holdninger, normer, regler og så videre, og ikke bare av hvordan de utøves eller hvem som utøver dem. Følgelig kan estetiske tilnærminger bryte opp representasjoners reelle forandringer ved å avsløre deres illusjonistiske natur.

Rent praktisk trekker jeg fram konkrete eksempler på måter å få til dette på. Ved å anvende teori for å belyse nyanser og kompleksiteter i det som i utgangspunktet kan fremstå som hverdagslige observasjoner som ofte tas for gitt, symboliseres og understrekes kompleksiteten i små øyeblikk. Gatemusikantene blir symboler på en samtidig fortid og fremtid, og ved å legge merke til dem og deres oversettelse av byrommet, trekkes politiske muligheter ned på jorden. Det blir noe som deles mellom mennesker. Heller enn å presenteres som grandiose lovord om forandring og bedre liv, eller om absolutte omveltninger eller kapituleringer, sees politiske handlinger som noe hverdagslig, mellommenneskelig og forsøksvist. Med sanseligheten på sin side kan byens innbyggere skape kroppslige forestillinger om mer menneskelige og likeverdige rom. Politikk blir her noe som opprettholdes av stabiliserende antagonister; mennesker som får frem ulikheter som til vanlig kamufleres.

Så når jeg nå stopper opp og kjenner på byen, er det igjen som om tiden plutselig står stille. Men i den ellers konstante malstrømmen, den kraftige virvelbevegelsen av menneskelig sirkulasjon, ser jeg ikke lenger tilbakevendende, ignorerte frierier og ønsker om et bedre samfunn eller friere liv. Jeg ser politiske individer og en mulighet til å stoppe opp og lytte til deres perspektiv.

VEIEN VIDERE

Basert på den opparbeidede innsikten gjennom oppgaven er det mulig å se for seg flere videre prosjekter. Av disse ønsker jeg å nevne de som har åpenbart seg for meg parallelt med prosessen, og som kan utforskes gjennom ulike kunstner/forsker-kombinasjoner.

Ettersom det var flere aspekter som falt utenfor oppgavens omfang, hadde det vært interessant å følge den opp med en rekke nye forskningsspørsmål eller praksiser. Først og fremst kunne det vært fint å undersøke hvordan oppgavens kunstneriske arbeider oppfattes av deres tilskuere i ulike by- og visningsrom. Mer assosiativt eller tematisk tilknyttet, kunne det vært interessant å gå mer i dybden på hvordan markedsstyrte representasjoner usynliggjør seg selv ved opparbeidelsen av et gjennomiktig samfunn. En dypere forståelse av sammenvevingen av digitale og fysiske virkeligheter, og innbyggers forhold til disses repetisjon av strukturer og forestillinger, kunne også vært et viktig og interessant tilskudd til dagens byutvikling. Det kunne i tillegg vært spennende å se hvordan den opparbeidede innsikten kan anvendes i utforsking eller kritikk av ulike kunstnerskap med reforhandlende praksiser, eller i spørsmål rundt prosjekter der kunstneriske praksiser inngår som deler av byplanlegging eller i utsmykningsoppdrag. Er de estetiske alibier for utøvelse av en sped maktdistribusjon, eller er de sanselige redistribusjoner i møte med disse? Her kunne det også være interessant å sett på forholdene mellom kunst som representeres av institusjoner og mer dilettantiske eller selvstendige aktører (som gatemusikanter, men også mer direkte lekende eller antagonistiske og kunstneriske handlinger som graffitimaling o.l.). Hva impliserer de ulike aktørenes interveneringer? Et annet estetisk problemområde gjelder sanselighetens reelle muligheter for likestilling av kunnskap, sett opp mot kunstpolitiske presentasjoner av kunst som noe utilgjengelig eller elitistisk. Hvordan påvirkes sanselighetens potensiale for likestilling av slike ytre sosiale miljøer eller strukturer? En siste idé omhandler dagens pandemisituasjon og hvordan denne har bidratt til nye blikk på byrommet. Da observasjonene mine ikke ble påvirket av noen lockdown, og byrommet fremsto som normalt (med unntak av køen utenfor Deichman), ble dette valgt bort i undersøkelsen. Det kan likevel være tenkelig at situasjonen har hatt en samtidig men også varig påvirkning på byrommets rytmiske sammensetning.

REFERANSELISTE

- Allen, J. (1999) *Worlds Within Cities: City Rhythms: The Comings and Goings of City Life*. I J. Allen, D. Massey og S. Pile (Red.), *City Worlds* (s. 53 - 91). London/New York: Routledge, The Open University.
- Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago/London: The University of Chicago Press, Ltd.
- Austin, J. L. (1955). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, s. 801 - 831.
- Biesta, G. (2014). Making Pedagogy Public: For the Public, of the Public or in the Interest of Publicness? I J. Burdick, J. A. Sandlin og M. P. O'Malley (Red.), *Problematizing Public Pedagogy*. (s. 15 - 25). Oxford: Taylor & Francis.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, s. 51 - 79. Hentet fra <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Borges, J. L. (1971). *The Aleph and Other Stories, 1933 - 1969*. New York: Bantam Books.
- Born, G. (2011). Music and the Materialization of Identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), s. 376 - 388. DOI: 10.1177/1359183511424196
- Bugge, L., Sundstøl Eriksen, S. og Rønning, G. O. (2011). Redaksjonelt. *Agora*, 2011(Nr. 1). S. 3 - 4.
- Büscher-Ulbrich, D. (2020). Politics and the Production of Space: Downtown and Out with Rancière and Lefebvre. I M. Kindermann og R. Rohleder (Red.), *Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts*. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-55269-5_8
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40(4), s. 519 - 531. doi:10.2307/3207893
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1994). Contingent foundations: Feminism and the question of 'postmodernism'. I S. Seidman (Red.), *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*. (s. 153-170). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511570940.011>
- Chen, Y. (2017). *Practising Rhythmanalysis: Theories and Methodologies*. London: Rowman & Littlefield International.
- Debord, G. (1968/2012). *Society of the Spectacle*. [ePUB, Adobe Digital Edition]. Bread and Circuses.
- Elden, S. (2004). Rhythmanalysis: An Introduction. I H. Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (S. Elden, Overs.). London: Bloomsbury Academic.
- Elden, S. (2007). There is a Politics of Space because Space is Political: Henri Lefebvre and the Production of Space. *Radical Philosophy Review*, 2007(10), s. 101-116. [10.5840/radphilrev20071022](https://doi.org/10.5840/radphilrev20071022)
- Hamsun, K. (2009). *Landstrykere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- von Hantelmann, D. (2014). The Experiential Turn, *Walker Art Center*. Hentet fra <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>
- Haseman B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, vol. 118(1), s. 98-106. doi:10.1177/1329878X0611800113
- Hustvedt, S. (2020). *Hva er vi? Foredrag om menneskets vilkår*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Ingold, T. (2018). Anthropology Between Art and Science: An Essay on the Meaning of Research. *FIELD*, 11. Hentet fra http://field-journal.com/issue-11/anthropology-between-art-and-science-an-essay-on-the-meaning-of-research?fbclid=IwAR15hJI4vFnMsaojOL5cQeuPSift-i-XfBIXmJOSJgzS5T7LRa_3QcIXv0Q
- Jay, M. (1992) The Aesthetic Alibi. *Salmagundi*, 1992(93), s. 13 - 25. <http://www.jstor.org/stable/40548650>
- Leeker, M., Schipper, I. & Beyes, T. (2017). *Performing the Digital: Performance Studies and Performances in Digital Cultures*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Lefebvre, H. (1984). *Everyday Life in the Modern World*. New York: Transaction Publishers.
- Lefebvre, H. (1991a). *Critique of Everyday Life*. London/New York: Verso Books.
- Lefebvre, H. (1991b). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (S. Elden, Overs.). London: Bloomsbury Academic.
- Lewis II, W. W. (2018). *Performing Posthuman Spectatorship: Contemporary Technogenesis and Experiential Architectures of Exchange* (doktoravhandling). University of Colorado: Colorado.
- Lyster, J. C. (2019). *Koreografisk poesi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London/California/New Delhi: Sage Publications Ltd.
- McFarlane, C. (2011). Assemblage and Critical Urbanism. *City*, 2011(15(2)): s. 204 - 224.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Overs.). Abingdon: Routledge.
- Metahaven. (2015). *Black Transparency: The Right to Know in the Age of Mass Surveillance*. Berlin: Sternberg Press.
- Meyer, S. (2015). *Kunst og etikk, en innføring*. Oslo: Cappelen Damm.
- Olsen, C. S. & Tufan, Ø. (2015, 31. mars). Nytt forbud mot gatemusikk. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/osloogviken/nytt-forbud-mot-gatemusikk-1.12288111>
- Oslo byleksikon. Karl Johans gate. Hentet fra https://www.oslobyleksikon.no/side/Karl_Johans_gate
- Oslo kommune, Plan og bygningsetaten. (2018). *Fjordbyen Oslo*. Hentet fra <https://www.oslo.kommune.no/getfile.php/13268378-1517823779/Tjenester%20og%20tilbud/Politikk%20og%20administrasjon/Slik%20bygger%20vi%20Oslo/Fjordbyen/Fjordbyen-brosjyre.pdf>
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pinder, D. (2005). *Visions of the City*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

- Pinder, D. (2011). Errants Paths: The Poetics and Politics of Walking. *Environment and Planning D: Society and Space*, 2011(29(4)), s. 672 - 692.
<https://doi.org/10.1068/d10808>
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*.
 London/California/New Delhi/Singapore: SAGE Publications Ltd.
- Polak, E., van Bekkum, I. (2017). The City as Performative Object [Blogginnlegg].
 Hentet fra <https://www.polakvanbekkum.com/doing/at-this-moment/the-city-as-a-performative-object/>
- Rancière, J. (2010). *Dissensus - On Politics and Aesthetics*.
 London/New York: Continuum.
- Rancière, J. (2012a). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Rancière, J. (2012b). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rogoff, I. (1998). Studying Visual Culture. I Mirzoeff, N. (Red.),
The Visual Culture Reader (s. 24 - 36). London: Routledge.
- Ruud, E. (2005). *Lydlandskap*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.
- Rønning, A. (2013, 1. juli). - Zombie-urbanisme preger Bjørvika. *Forskning.no*.
 Hentet fra <https://forskning.no/arkitektur/zombie-urbanisme-preger-bjorvika/624015>
- Sachs Olsen, C. (2016). Materiality as Performance. *Performance Research*, 2016(21(3)), s. 37 - 46. <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1176736>
- Sachs Olsen, C. (2018). Performance and Urban Space: An Ambivalent Affair. *Geography Compass*, 2018(12:e12408). <https://doi.org/10.1111/gec3.12408>
- Sachs Olsen, C. (2019). Urban Space and the Politics of Socially Engaged Art. *Human Geography*, 2019(43(6)), s. 985 - 1000.
<https://doi.org/10.1177/0309132518807756>
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Schiller, F. (1795/2004). *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*.
 Oslo: Solum forlag.
- Simpson P. (2012). Apprehending Everyday Rhythms: Rhythmanalysis, Time-Lapse Photography, and the Space-Times of Street Performance. *Cultural geographies*, 19(4), s. 423 - 445.
 doi:10.1177/1474474012443201
- Simpson, P. (2016). Sonic Affects and the Production of Space: 'Music by Handle' and the Politics of Street Music in Victorian London. *Cultural Geographies* 2017, (24(1)), s. 89-109.
<https://doi.org/10.1177/1474474016649400>
- Smith, H. & Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing.
- Tanenbaum, S. (1995). *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*. New York: Cornell University Press.
- Vetlesen, A. J. (2011). Nyliberalisme – en revolusjon for å konsolidere kapitalismen. *Agora*, 2011(Nr. 1). S. 5 - 53.
- Washington Post. (2007, 11. april). The 'Stop and Hear the Music' Experiment in D.C.'s Busiest Metro [Videoklipp].
 Hentet fra https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw

- Waxman, L. (2017). *Keep Walking Intently: The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. Berlin: Sternberg Press.
- Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue: «Å forske med kunsten» Vol. 1*, S. 7 - 27.
<http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.982>

VEDLEGG:

KUNSTNERISK ARBEID



Gatebukk

Mixed media lydskulptur
med surface transducere

90 x 132 x 63 cm

11:41 minutter

2021

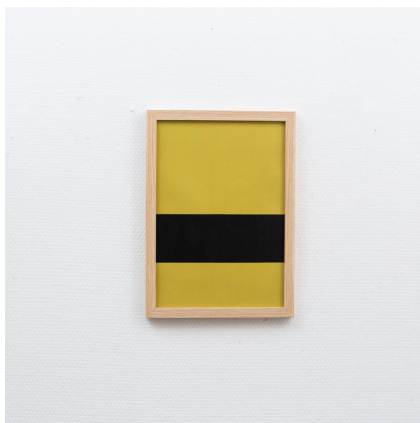
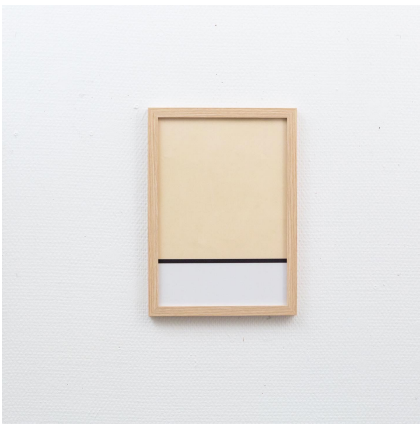


Uten tittel

Video av datadrevet,
generativ bildemodellering

01:36/∞ minutter

2021



Horisont I - IX

Décollage av reklameplakat

21 x 29,7 cm

2020



Tomrom

Décollage av reklameplakat
(diptyk)

2x 21 x 29,7 cm

2020



Bein' Green

Décollage av reklameplakat
(diptyk)

2x 21 x 29,7 cm

2020

NSD-GODKJENNING

Det innsendte meldeskjemaet med referansekode 832898 er nå vurdert av NSD.

Følgende vurdering er gitt:

Det er vår vurdering at behandlingen vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet den 05.10.2020 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.04.2021.

UTVALG 1

Utvalg 1 består av to gatemusikere som spiller på offentlige plasser i Oslo.

LOVLIG GRUNNLAG – UTVALG 1

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte i utvalg 1 til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER – UTVALG 1

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte i utvalg 1 får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER – UTVALG 1

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

UTVALG 2

Utvalg 2 omfatter tilskuere som passerer, stopper og lytter på gatemusikerne.

LOVLIG GRUNNLAG – UTVALG 2

Prosjektet vil behandle personopplysninger om de registrerte i utvalg 2 med grunnlag i en oppgave av allmenn interesse.

Vår vurdering er at behandlingen oppfylder vilkåret om vitenskapelig forskning, jf. personopplysningsloven § 8, og dermed utfører en oppgave i allmennhetens interesse. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være utførelse av en oppgave i allmennhetens interesse, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav e), jf. art. 6 nr. 3 bokstav b), jf. personopplysningsloven § 8.

PERSONVERNPRINSIPPER – UTVALG 2

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen:

- om lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a)
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER – UTVALG 2

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19) og protest (art 21).

Opplysninger om de registrerte i utvalg 2 vil være begrenset til en gatescene filmet på avstand. Fokus ligger ikke på enkeltpersoner. Hvis en person trår fram fra publikumsgruppen har studenten mulighet til å sladde ansiktet i opptaket. Ut over det vil personopplysningene behandles i relativt kort tid.

På dette grunnlaget finner vi at det kan gjøres unntak fra den individuelle informasjonsplikten til utvalg 2 fordi det vil innebære uforholdsmessig stor innsats å informere de registrerte, jf. personvernforordningen art. 14 nr. 5 b.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfylder kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32)

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må prosjektansvarlig følge interne retningslinjer/rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

AVTALER

Avtalene viser gatemusikantenes godkjenning til bruk av materiale fra opptredenene deres, i tråd med NSDs regler for innhenting, bearbeiding, lagring og publisering av data. Tematisk har oppgavens forskningsmål utviklet seg siden prosjektbeskrivelsen i kontraktene, men ikke i en slik forstand at musikantenes deltakelse har blitt en annen.

Do you want to partake in the research project

"Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space"?

This is a request for you to participate in a research project which aims to gain a deeper understanding of how street musicians such as yourself affect the social orderings of public spaces and vice versa. This document details the research goals and what your participation will require.

Purpose

The project is part of a master thesis from Oslo Metropolitan University. The thesis aims to better understand what factors influence how street musicians performances are perceived, and how these perceptions again influence the performance itself. The main research question is "how can rhythm analysis contribute to a deeper understanding of the social relations which produce the space in which street musicians perform?" The aim of the thesis is to explore the soundscape's performative role in social orderings in the city, how street musicians influence these orderings and to see if this can potentially reveal other social, cultural or historical conditions.

Who is responsible for the research project?

Oslo Metropolitan University

Why am I asking you?

Because I am interested in reaching street musicians in Oslo and seeing how they affect the public sphere in which my everyday life unfolds. I am a musician as well and I'm interested in how the public sphere alters the way one can perform and vice versa.

What does your participation require?

Your participation does not require much. I will observe you and the crowd you gather from a distance without interfering. The observation will take place approximately 2 times and will be logged by written notes, as well as time lapse-photography and an audio recording. The data will be registered digitally and will be stored in a secure way without sharing the content with anyone outside this research. When you take breaks I will also be interested in having loose conversations about how you experience your performance. These conversations will also be recorded and stored in the same secure way.

It's voluntary to participate

If you choose to partake in the study, you can revoke your agreement by calling me. You don't have to specify why and it will not have any consequences for you subsequently. All your personal information will then be deleted.

Your Privacy - How I keep and use your information

I will only use the information gathered in line with the framework presented by this document. Every information will be treated confidentially and in compliance with privacy regulations. No other than my thesis supervisors and me, will have access to the information gathered. In the final thesis only a description of the place of performance will be included, as well as your first name (if verbally agreed upon), outtakes from the interview and time-lapse photographs of the scene to illustrate key moments of analysis.

What happens to the information when the research assignment is completed?

The information not included in the final thesis will be deleted after submission (approximately April 15th, 2021).

Your rights

As long as you can be identified in the material gathered, you have the right to:

- Get insight in what personal information we have registered about you and get a copy of this information
- Get information corrected or deleted
- File a complaint to Datatilsynet about the treatment of your personal information

What gives us the right to gather your personal information?

We only gather information based on your consent.

On a mission from Oslo Metropolitan University, Norwegian Centre for Research Data, has considered the treatment of your personal information to be in line with national privacy regulations.

Where can I get more information?

If you have any questions regarding the study, or otherwise want to exercise your rights, contact Oslo Metropolitan University via Rafael Eish, +47 417 61 652 (student) or either of the thesis supervisors Kristin Bergaust, +47 996 93 513 and Boel Christensen-Scheel, +47 934 01 275.

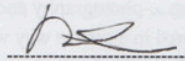
The University's privacy representative, Ingrid S. Jacobsen, can also be contacted at +47 67 23 55 34 or personvernombud@oslomet.no.

If you have any questions regarding the Norwegian Centre for Research Data's assessment of the project, please contact personverntjenester@nsd.no or +47 55 58 21 17.

Best regards,
Project supervisor

Student

K. Bergaust

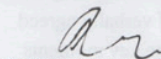


Statement of consent

I have received and understood the information about the project Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space, and have had the opportunity to ask questions along the way. I agree with:

- Partaking in unstructured interviews in between performances
- Being observed and recorded by video and audio during performances

I agree with my information being treated until the project submission.



(Signed by project participant)

Do you want to partake in the research project
"Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space"?

This is a request for you to participate in a research project which aims to gain a deeper understanding of how street musicians such as yourself affect the social orderings of public spaces and vice versa. This document details the research goals and what your participation will require.

Purpose

The project is part of a master thesis from Oslo Metropolitan University. The thesis aims to better understand what factors influence how street musicians performances are perceived, and how these perceptions again influence the performance itself. The main research question is "how can rhythm analysis contribute to a deeper understanding of the social relations which produce the space in which street musicians perform?" The aim of the thesis is to explore the soundscape's performative role in social orderings in the city, how street musicians influence these orderings and to see if this can potentially reveal other social, cultural or historical conditions.

Who is responsible for the research project?

Oslo Metropolitan University

Why am I asking you?

Because I am interested in reaching street musicians in Oslo and seeing how they affect the public sphere in which my everyday life unfolds. I am a musician as well and I'm interested in how the public sphere alters the way one can perform and vice versa.

What does your participation require?

Your participation does not require much. I will observe you and the crowd you gather from a distance without interfering. The observation will take place approximately 2 times and will be logged by written notes, as well as time lapse-photography and an audio recording. The data will be registered digitally and will be stored in a secure way without sharing the content with anyone outside this research. When you take breaks I will also be interested in having loose conversations about how you experience your performance. These conversations will also be recorded and stored in the same secure way.

It's voluntary to participate

If you choose to partake in the study, you can revoke your agreement by calling me. You don't have to specify why and it will not have any consequences for you subsequently. All your personal information will then be deleted.

Your Privacy - How I keep and use your information

I will only use the information gathered in line with the framework presented by this document. Every information will be treated confidentially and in compliance with privacy regulations. No other than my thesis supervisors and me, will have access to the information gathered. In the final thesis only a description of the place of performance will be included, as well as your first name (if verbally agreed upon), outtakes from the interview and time-lapse photographs of the scene to illustrate key moments of analysis.

What happens to the information when the research assignment is completed?

The information not included in the final thesis will be deleted after submission (approximately April 15th, 2021).

Your rights

As long as you can be identified in the material gathered, you have the right to:

- Get insight in what personal information we have registered about you and get a copy of this information
- Get information corrected or deleted
- File a complaint to Datatilsynet about the treatment of your personal information

What gives us the right to gather your personal information?

We only gather information based on your consent.

On a mission from Oslo Metropolitan University, Norwegian Centre for Research Data, has considered the treatment of your personal information to be in line with national privacy regulations.

Where can I get more information?

If you have any questions regarding the study, or otherwise want to exercise your rights, contact Oslo Metropolitan University via Rafael Eish, +47 417 61 652 (student) or either of the thesis supervisors Kristin Bergaust, +47 996 93 513 and Boel Christensen-Scheel, +47 934 01 275.

The University's privacy representative, Ingrid S. Jacobsen, can also be contacted at +47 67 23 55 34 or personvernombud@oslomet.no.

If you have any questions regarding the Norwegian Centre for Research Data's assessment of the project, please contact personvertjenester@nsd.no or +47 55 58 21 17.

Best regards,
Project supervisor

Student

K. Bergaust

de

Statement of consent

I have received and understood the information about the project Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space, and have had the opportunity to ask questions along the way. I agree with:

- Partaking in unstructured interviews in between performances
- Being observed and recorded by video and audio during performances

I agree with my information being treated until the project submission.

J. McDermott, Josephine Ann McDermott
(Signed by project participant)

Do you want to partake in the research project

“Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space”?

This is a request for you to participate in a research project which aims to gain a deeper understanding of how street musicians such as yourself affect the social orderings of public spaces and vice versa. This document details the research goals and what your participation will require.

Purpose

The project is part of a master thesis from Oslo Metropolitan University. The thesis aims to better understand what factors influence how street musicians performances are perceived, and how these perceptions again influence the performance itself. The main research question is “how can rhythm analysis contribute to a deeper understanding of the social relations which produce the space in which street musicians perform?” The aim of the thesis is to explore the soundscape's performative role in social orderings in the city, how street musicians influence these orderings and to see if this can potentially reveal other social, cultural or historical conditions.

Who is responsible for the research project?

Oslo Metropolitan University

Why am I asking you?

Because I am interested in reaching street musicians in Oslo and seeing how they affect the public sphere in which my everyday life unfolds. I am a musician as well and I'm interested in how the public sphere alters the way one can perform and vice versa.

What does your participation require?

Your participation does not require much. I will observe you and the crowd you gather from a distance without interfering. The observation will take place approximately 2 times and will be logged by written notes, as well as time lapse-photography and an audio recording. The data will be registered digitally and will be stored in a secure way without sharing the content with anyone outside this research. When you take breaks I will also be interested in having loose conversations about how you experience your performance. These conversations will also be recorded and stored in the same secure way.

It's voluntary to participate

If you choose to partake in the study, you can revoke your agreement by calling me. You don't have to specify why and it will not have any consequences for you subsequently. All your personal information will then be deleted.

Your Privacy - How I keep and use your information

I will only use the information gathered in line with the framework presented by this document. Every information will be treated confidentially and in compliance with privacy regulations. No other than my thesis supervisors and me, will have access to the information gathered. In the final thesis only a description of the place of performance will be included, as well as your first name (if verbally agreed upon), outtakes from the interview and time-lapse photographs of the scene to illustrate key moments of analysis.

What happens to the information when the research assignment is completed?

The information not included in the final thesis will be deleted after submission (approximately April 15th, 2021).

Your rights

As long as you can be identified in the material gathered, you have the right to:

- Get insight in what personal information we have registered about you and get a copy of this information
- Get information corrected or deleted
- File a complaint to Datatilsynet about the treatment of your personal information

What gives us the right to gather your personal information?

We only gather information based on your consent.

On a mission from Oslo Metropolitan University, Norwegian Centre for Research Data, has considered the treatment of your personal information to be in line with national privacy regulations.

Where can I get more information?

If you have any questions regarding the study, or otherwise want to exercise your rights, contact Oslo Metropolitan University via Rafael Eish, +47 417 61 652 (student) or either of the thesis supervisors Kristin Bergaust, +47 996 93 513 and Boel Christensen-Scheel, +47 934 01 275.

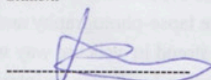
The University's privacy representative, Ingrid S. Jacobsen, can also be contacted at +47 67 23 55 34 or personvernombud@oslomet.no.

If you have any questions regarding the Norwegian Centre for Research Data's assessment of the project, please contact personverntjenester@nsd.no or +47 55 58 21 17.

Best regards,
Project supervisor

Student

K. Bergaust



Statement of consent

I have received and understood the information about the project Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space, and have had the opportunity to ask questions along the way. I agree with:

- Partaking in unstructured interviews in between performances
- Being observed and recorded by video and audio during performances

I agree with my information being treated until the project submission.

Amnon Sahigani
(Signed by project participant)

Do you want to partake in the research project
“Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space”?

This is a request for you to participate in a research project which aims to gain a deeper understanding of how street musicians such as yourself affect the social orderings of public spaces and vice versa. This document details the research goals and what your participation will require.

Purpose

The project is part of a master thesis from Oslo Metropolitan University. The thesis aims to better understand what factors influence how street musicians performances are perceived, and how these perceptions again influence the performance itself. The main research question is “how can rhythm analysis contribute to a deeper understanding of the social relations which produce the space in which street musicians perform?” The aim of the thesis is to explore the soundscape's performative role in social orderings in the city, how street musicians influence these orderings and to see if this can potentially reveal other social, cultural or historical conditions.

Who is responsible for the research project?

Oslo Metropolitan University

Why am I asking you?

Because I am interested in reaching street musicians in Oslo and seeing how they affect the public sphere in which my everyday life unfolds. I am a musician as well and I'm interested in how the public sphere alters the way one can perform and vice versa.

What does your participation require?

Your participation does not require much. I will observe you and the crowd you gather from a distance without interfering. The observation will take place approximately 2 times and will be logged by written notes, as well as time lapse-photography and an audio recording. The data will be registered digitally and will be stored in a secure way without sharing the content with anyone outside this research. When you take breaks I will also be interested in having loose conversations about how you experience your performance. These conversations will also be recorded and stored in the same secure way.

It's voluntary to participate

If you choose to partake in the study, you can revoke your agreement by calling me. You don't have to specify why and it will not have any consequences for you subsequently. All your personal information will then be deleted.

Your Privacy - How I keep and use your information

I will only use the information gathered in line with the framework presented by this document. Every information will be treated confidentially and in compliance with privacy regulations. No other than my thesis supervisors and me, will have access to the information gathered. In the final thesis only a description of the place of performance will be included, as well as your first name (if verbally agreed upon), outtakes from the interview and time-lapse photographs of the scene to illustrate key moments of analysis.

What happens to the information when the research assignment is completed?

The information not included in the final thesis will be deleted after submission (approximately April 15th, 2021).

Your rights

As long as you can be identified in the material gathered, you have the right to:

- Get insight in what personal information we have registered about you and get a copy of this information
- Get information corrected or deleted
- File a complaint to Datatilsynet about the treatment of your personal information

What gives us the right to gather your personal information?

We only gather information based on your consent.

On a mission from Oslo Metropolitan University, Norwegian Centre for Research Data, has considered the treatment of your personal information to be in line with national privacy regulations.

Where can I get more information?

If you have any questions regarding the study, or otherwise want to exercise your rights, contact Oslo Metropolitan University via Rafael Eish, +47 417 61 652 (student) or either of the thesis supervisors Kristin Bergaust, +47 996 93 513 and Boel Christensen-Scheel, +47 934 01 275.

The University's privacy representative, Ingrid S. Jacobsen, can also be contacted at +47 67 23 55 34 or personvernombud@oslomet.no.

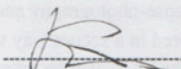
If you have any questions regarding the Norwegian Centre for Research Data's assessment of the project, please contact personverntjenester@nsd.no or +47 55 58 21 17.

Best regards,

Project supervisor

Student

K. Bergaust



Statement of consent

I have received and understood the information about the project Street Musicians Recomposing of Social Orderings in Public Space, and have had the opportunity to ask questions along the way. I agree with:

- Partaking in unstructured interviews in between performances
- Being observed and recorded by video and audio during performances

I agree with my information being treated until the project submission.

(Signed by project participant)



JOHN

OPPTREDEN

Lyddopptak fra opptredenen: https://hioa365-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/s338375_oslomet_no/EQm8bJFfsLBKvDHs67Dg3RABO-pZLlxLP6_-NS4nV-vpR6g?e=7oIqao

Grunnet identifiserbare forbipasserende på opptakene, og at disse personvern-ulemper må reduseres, ble det vurdert av NSD at opptak må slettes etter prosjekt-slutt. Jeg har dermed ikke lagt ved timelapse-videoene i seg selv, men presenterer et utvidet visuelt utvalg for å bedre illustrere den romlige utspillelsen av musikantenes opptredener.



8. september 2020, ca. 14:30.
Transkribert samtale på engelsk mellom
John og meg.

John: Come in cold

Rafael: What?

Wind, come in cold, no good

Yes, people rush ...

Yes, people no relax, no circulation.

People in the house

But is it better in the early
evening, after work?

I wait in the city for two more months, in
november I'm going

Then you are going?

November ... I go and visit family, my
children, papa, mama

That's important.. What's
your name?

John

Rafael

Rafael?? Oooh like Rafael la de sien da roma
[tempelet i Roma]

Yes, nice to meet you!

Nice to meet you too!

Very nice, very nice

But is it better here in the
evening? Are people more
relaxed?

Noo. They are relaxing one month before

Yes, in the summer?

Yes, people relax. I make good money, now
no money. No more tourists, no more.

This week I may have ten kroner, five kroner,
it's okay you know

A little here and there

This place in May, June, July ... Two months
it's full here

Yes, I have seen!

Circulation! There are many people, and now
no one

And a lot of the people are
more relaxed, maybe?

Yes, yes, relaxed. Circulation, buying food,
ice cream, drinking in the restaurants. Here
there are many, many restaurants. People
are rich here on the Aker brygge. They have
three rooms, four rooms in one apartment, a
big salon ... millionaires!

That's true, but they don't

give as much or? The
tourists [only?]

No, no help for me... I'm very poor, my chil-
dren use combustibles for the lamp.. I have
no electricity in the house

At home?

Yes, I have no electricity in the house, I
use combustibles for the lamp, I have no
electricity in the house ... I have no douche,
no TV, no nothing.. I am very poor

Is it in the centre of Rome?

[Inaudible mumble] ...

Bensin, my children use oil to get light when
they write, im very poor

It is a hard life

No good life

But it is good as well tho!

You have a family

It is a good life for me , my children are
not sick, strong, thank God! They are not
sick, they are beautiful. Nice, my children!
Thank god my children are not sick, I see
in Norway a lot of children are sick!

That's the most important!

Muy importante! My children are okay,
thank You for life! I am praying to God every
morning. No coffee, no nothing, I clean my-
self with water and pray one hour for God

That's the first thing you
do each morning?

The morning and the night

That is a good ritual

Jesus Christus, I love him with my heart,
Jesus Christus

There is a problem everyday. No money I can
send, no money possible. Normally I make
300 - 400 kroner every day. For food, chil-
dren, for food. Today I send no money in the
morning

Do you send every day?

Yes, every day! I play today, I go in the
morning and send money. At Ria in
Grønland. But today no money, yesterday
no money ... It is difficult

The day is young. How
long do you usually work?

Play? until six, seven. Even nine is possible

Depending on the people?

More people is going now

I'm very poor.. help me out Jesus Christus,
for my children! I have one house, it rains in
the house. It's not a good house for children

Have they been here? Your
children

No possible ... No have house! Family no here

... Impossible house here, it's 10 000,-, 15 000,-, 20, no permission ...

Yes, it is expensive

Come people no give me kroner ... I have no food and I send money to my children every day. 400,-, 300,- ... for clothes ...

I met you, you are a very good man! Hope you understand now for me

I understand

It's not an easy life, you have to work

I'm normal, no food, no possible have no money to give to my children ... Walk around, they look but give nothing

Yes, it looks like they giving but really it's nothing

1 kroner, 2 kroner, it's zero to give my children ...

Yes.. and rome is expensive as well

My children no shoes no nothing, for school

Do they go to school?

Normally they start in September, same date as now, but for writing equipment it's 1000,-, 2000,-, and for shoes and clothes for school..

If people would give 500,-, yes, 500,- yes, it's okay, I could send money. But people are giving 5 kroner, 10 kroner ...

Yes ... and this year there are no tourists...

No tourists!

That's a problem!

Yes

When did you come today?

How long have you been here?

Since 10

10 in the morning? Long days!

Yes ...

Do you play on rainy days as well?

Yes, I play in the rain. I play in the station [peker mot trikkestoppet jeg sitter under]

Under here?

Yes

And you can sit wherever you want?

But no people! No people!

Three days it has rained when I've come, three days before

But can you sit where you want? No cops will come

and take you away?

I don't understand

Police, do they come and move you?

Ah no no, no problem. It's music, no stealing! People they want this job, I come here and I speak with my friend

Yes! I saw it looked like you know the captain well

Yes! The captain! I come in the morning and get a cup of coffee, not no money, but it's good But I should have some volume for my harmonica!

Yes, that would be nice. Do you have anything you could plug or anything?

No, to record with. I need an amplifier, that's why i asked if you had anything

I only have this [peker mot feltopptaker]

Yes, I know ... Not possible. For laptop, melodies, improvisation, sound ...

That would be nice..

I have no money for my children ... A lot of stress, a big stress today. No money to send tomorrow

Yes, and school is starting soon

I have for me 500,- now ... Possible tomorrow 400,-, possible, no money. I'm in big stress

Understandable

My daughter called me yesterday ...

Thirteen. Papa, no money, no food, nothing...

[John går tilbake til trekspillet sitt]

FELTNOTATER

Gatemusikanten John begynte nettopp en jovial popmelodi à la Enrique Iglesias på trekkspill etter å ha tatt en lengre pause. Bak han har det nettopp ankommet en båt fra Nesodden, og med den et svimlende antall mennesker. De fleste (om ikke alle) går rett forbi. Svermen akkompagneres også av syklende og folk på elektriske sparkesykler. Bak John står det en bygningsarbeider som slår foten i takt med musikk fra egne hodetelefoner og røyker en sigarett. En gruppe eldre damer spankulerer i et roligere tempo og har stoppet opp foran John. Tilsynelatende ikke for å lytte men for å snakke med hverandre. En barfot ung voksen jente skipper forbi og i takt, hun gjenkjenner sangen, synger med og spør «*España?*» før hun danser videre. En mann haster forbi men stopper og snakker kort med musikanten.

Skrivningen brytes av samtale med John som kommer bort og lurert på hva jeg gjør, i en av hans egne pauser. Jeg forklarer prosjektet før han spiller videre. (Samtalen ble ikke tatt opp pga. teknisk feil med opptaker).

Et eldre par har stoppet og holder en lengre samtale med John. De hører gjennom én sang og overrekker penger før de beveger seg videre. I mellomtiden har det kommet en ny båt fra Nesodden, og med den en folkemengde med tilsvarende (hastende) rytmer som sist. John tar en pause da båtens kaptein dukker opp og sender en vennlig hilsen i hans retning. De to tar en prat (det ser ut til at de kjenner hverandre). Under pausen ser det ut som om mange ikke ser han. De er uinteressert og plutselig okkuperer han ikke det samme rommet. Etter samtalen tar John en spisepause mens folk går forbi. Én stadig gjentagende tanke som dukker opp her jeg sitter er hvordan folk tilsynelatende unngår å stoppe fordi de føler de må betale, og hvordan de som stopper gjør det av sosiale årsaker (gir penger, snakker med John) heller enn at de lytter til musikken.

To eldre damer hilser og går sakte forbi John. De fleste andre går heller målrettet, dit de skal, mot byen og utover bryggen, på trikken (bak meg), ombord i båter og så videre. Nå (15:00) spiller også rådhusklokkene og en russisk damegjeng snakker høylytt. Det hele, sammen med lyden av vann, sykler og el-sparkesykler danner en søreuropeisk, varm og multifasettert opplevelse. Folks bekledning: jenter i treningsklær, menn i dress, hverdagslig bekledning, arbeidsfolk. Mann går rett foran John som hilser på den fremmede, uten å få et svar tilbake. Et barn (ca. 10 år) danser/skipper i takt med musikken i retning bestefaren sin. Han fotograferte et reklameskilt på en container ved siden av John. Ungen går nysgjerrig mot John og overrekker penger til han i tre omganger, mens han leser på Johns skilt. «*God bless you, have a good day*», sier John. En annen mann legger litt penger oppi skålen like etterpå. John roper «*God bless you!*» og vinker over plassen (uklart til hvem). (Opptakeren klikket, deler av notatet uten lyd).

Ny skrivestopp innledet av John som kommer bort i en ny pause. Samtalen ble tatt opp og kan leses i transkribert utgave i eget dokument.

En sliten mann med dreads danser sjanglende mens han går forbi. John ser ut til å time spillingen med båttrutene og tar hyppige pauser. Vinden biter selv om det egentlig er varmt. Mann ikledd cowboyhatt går bort og snakker med John, som gjør at han tar nok en pause. Nok en gang observeres det hvordan folk går bort til John for å snakke heller enn å høre. De har en lengre samtale, mannen tar ut lommeboken sin fra sekken og gir John penger direkte i hånden som John legger vekk. De snakker litt lengre mens folkemassen suser forbi i to retninger, til venstre for John har det også samlet seg en kø for ombordstigning til en rutebåt. John og mannen tar en koronavennlig hilsen med albuen før mannen beveger seg videre og John innleder nok en pause. John ser mot meg og imiterer et skjelvende kroppsspråk og roper «*burr, cold today*» som for å indikere hvor kaldt det er,

men også rytmen av folkemassen (ref. egen samtale). Han plukker opp pengene i skålen og «starter på nytt», selv om han enda ikke har begynt å spille. Han tar en telefon. I ny og ne spiller rådhusklokkene ett enkelt slag, hva betyr det? En sykkel med autentisk hornlyd sykler forbi og tuter. Et ungt par med barnevogn stopper og slår av en prat med John. Plutselig fremstår det som en diskusjon eller krangel - mannen i paret og John hever begge stemmene sine. John peker på barnevognen og det kan se ut som om det handler om hvorvidt paret har råd til å avse noen kroner. (Jeg kommer på Johns fortelling om hvordan hans egne barn ikke har råd til skoleklær og bor i et hus uten elektrisitet, bl.a.). Båten det hadde opparbeidet seg kø for har nå ankommet. Følgelig forsvinner også køen. Mannen som kran-glet ler litt mens han går videre. John setter seg ned og begynner såvidt å spille trekkspill igjen. Overhørt fra dame: «Rekker vi den eller?». Trolig refererer hun til en båt som går hel. Enda en dame sier hun skal rekke båten, mens folk ellers skynder seg i begge retninger (høyre til venstre og venstre til høyre). To business-menn snakker, folk sykler, ungdommer rusler, en mann bærer med seg et maleri. John svarer en uoppmerksom fremmed som holder på å gå i han: «*Excuse me?*», uten at mannen enser han.

JOSANN

OPPTREDEN

Lyddopptak fra Josanns opptreden: https://hioa365-my.sharepoint.com/:u/g/personal/s338375_oslomet_no/Ea5yOuJ4wftAkGCnCpwGBQkBTezdXzU6-Uwfb7u-WSJ_XxA?e=mqhaAA

Grunnet identifiserbare forbigående på opptakene, og at disse personvern-ulempene må reduseres, ble det vurdert av NSD at opptak må slettes etter prosjekt-slutt. Jeg har dermed ikke lagt ved timelapse-videoene i seg selv, men presenterer et utvidet visuelt utvalg for å bedre illustrere den romlige utspillelsen av musikanterens opptredener.



INTERVJU

9. oktober, ca. 14:50. Transkribert utdrag fra innledningen på samtale på mellom Josann og meg. Lyddopptakeren gikk tom for strøm like etter opptak. Resten av intervjuet ble dermed skrevet ned etter minne umiddelbart etter det ble avholdt.

Rafael: Hei hei

Josann: You're writing, I see

Yes

Er du norsk?

Ja, er du og?

Jeg er engelsk men jeg har bodd her i mange år

Riktig, så du kan snakke norsk?

Jeg snakker norsk

Hva skriver du?

Jeg skriver en masteroppgave om musikkens rolle i produksjon av sosiale rom

Ååå, vet du hva? Det er midt i blinken!!

Josann fortsatte å forklare hvordan hun begynte å spille på gaten for fullt da hun ble permittert som følge av korona. Før dette hadde hun spilt på gaten et par ganger, og allerede lagt merke til den varme følelsen det ga henne. Hun forklarer hvordan hun gjør det for å vekke en reaksjon hos mennesker som går forbi, og at det like fullt er en egoistisk tanke fordi hun får de samme følelsene. Hun opplever en direkte kontakt med de forbigående gjennom blikk, ved at de tar seg til hjertet og via oppløftende kommentarer på Vipps. Hun sier hun er et nesten overfølsomt menneske og at det gir henne utrolig mye å kunne bidra til sanselige opplevelser i folks hverdag. Via flere venner og gatemusikant-kolleger som har holdt på siden syttitallet, mimrer hun tilbake til hvordan folk på den tiden kastet penger etter gatemusikanter fordi de ble imponert og rørt av slike plutselige sanselige opplevelser. Hun opplever at dette har endret seg og trekker fram bevegelige reklameplakater og en kakofoni av musikk fra butikker som eksempler. Hun sier at hun også opplever at folk av og til ikke engang legger merke til henne. Enten fordi de er stresset eller fordi de har hodetelefoner. Det er for mye som pågår på én gang, og et tempo som er altfor raskt. Dette ønsker hun å tilby en

motvekt til. Hun kaller seg samtidig litt gammeldags.

Josann pleier å sitte på nevnt plass fordi mannen hennes eier og driver turistbutikken over gaten. Dette gjør at hun har tilgang til toalett og at hun kan gå å få seg en kopp varm te innimellom. Det er likevel også flere faktorer til at hun sitter på dette stedet. Én av dem er at det ikke er for mye konkurrerende støy fra butikker som spiller musikk i nærheten, og at det er god plass for folk å sette seg ned på blomsterurnene eller på kanten utenfor kirkehagen (hvor jeg satt). På Egertorget, et sted hun opprinnelig mener er veldig fint og egnet for opptreden, forklarer hun at mange gatemusikant-er stadig kastes vekk på grunn av plagete kontoransatte.

Hun forklarer også at det i utgangspunktet ikke er lov å bruke forsterker, men at politiet ikke bryr seg. Etter korona har de til og med virket positive og støttet denne bruken. De kjører til og med forbi oss like etterpå uten å si noe som helst til henne. Hun har likevel opplevd å få beskjed både fra politi og kommunen tidligere. Dette mener hun er nyoppstartede politifolk som er under opplæring og er for opphengt i reglene. Hun forteller en historie da en fra kommunen ba henne ta av forsterkeren. Hun, som en oppriktig voksen dame som aldri gjør noe galt, syntes det var forferdelig vanskelig og litt flaut å skulle lyve da hun sa hun skulle ta den av. Like etter han hadde dratt, tok hun den likevel på. «Det er for the greater good, og en eller annen tulling fra kommunen kan ikke snakke for alle folkene i byen». Hun påpeker videre hvordan hun likevel forstår forbudet, og mener det er for lett å skaffe seg en billig forsterker på Clas Ohlson o.l. om dagen. Mange misbruker det uten fokus på det musikalske, og bare forulemper sin musikk eller støy på offentligheten. Hun nevner både gatemusikanter som ikke bryr seg om det musikalske og folk som setter opp en forsterker til å bare spille høy musikk fra Spotify o.l.

Gjennom å spille på gaten har hun opparbeidet veldig mye selvsikkerhet. Hun vet ikke hvorfor dette har skjedd, men sier at hun selv opplever at folk liker det hun gjør (hvilket absolutt korrelerer med min observasjon og opplevelse). Videre påpeker hun hvordan det å spille på gaten er en

fantastisk måte å øve seg på, og påpeker at det er én av få (kanskje ingen) gratis øving-slokaler. I tillegg til at man får litt penger og ikke minst et publikum, sosial kontakt. Hun har tidligere pleid å synge på et sted som heter One From The Heart, et open mic sted for folk med egenprodusert musikk, og har alltid pleid å være veldig nervøs. Det er hun ikke lenger.

FELTNOTATER

Josann synger klokkeklart mens fingrene klimprer på gitaren. Musikken blir harmonisk akkompagnert av en trillekoffert og en tralle. Ved siden av meg sitter to bygningsarbeidere og spiser mens de nyter musikken. Folk beveger seg i et behagelig tempo, musikken virker avslappende. Nede i gaten har to grupper (hver av dem på to personer) stilt seg opp for å lytte. Han ene tar opp et kamera og begynner å filme. En ung mann har også stoppet opp litt lenger oppe i gaten. En av Oslos mest kjente uteliggere bidrar til lydbildet med en taktfast knusing av mynter. Før notering fikk Josann gjentatte donasjoner i gitarbagen sin. Hun tar en drikkepause og renser stemmen før hun innleder en ny gitarmelodi. «*It's been a while my friend*». En ung jente stopper og gir penger før hun går videre, hun ser ut som om hun lar seg overraske av seg selv, som om hun plutselig ble imponert. Nå har flere arbeidere stilt seg opp i lyskrysset. De snakker sammen og lytter. Det går ikke mange forbi men de fleste, eller i hvert fall mange, gir litt mynter. Det ser ut som om damen har en huskelapp på gitaren sin. Et hyl fra trikken, summing, sykkellåsing m.m. Lyder på stedet. Mange av de som nå går her ser ut til å være på vei et sted. Nå haster de plutselig, med sekker osv. Volumet og intensiteten øker, harde slag mot strengene.

En dame ser bort på meg og smiler. Et øyeblikk mot meg mens hun ser på opptreden. Hun står og spiser, lytter, ser avslappet ut. (Kirkeklokkene ringer). Flere damer har nå gitt penger like etter hverandre. Hun siste har med barnevogn og har stilt seg opp foran musikanten for å lytte, og for å gi babyen en opplevelse. Hun ser smilende ned i barnevognen, som for å se og anerkjenne babyens respons. (uteliggeren hamrer videre, ut av takt eller i rytmisk forbindelse med musikken). En ung jente smiler til Josann mens hun går forbi. Josann tar en pause når det kommer en bekjent bort (man hører hun halvveis gjennom mikrofonen). Bylydene blir nå tydeligere (trikken, snakk...). Rommet blir litt kaldere, som om vinden kjennes mer. Jeg tror hun bare skal spille en coverlåt til før hun gir seg (overhører bruddstykker fra samtale). Nå er rommet et annet. En bygningsarbeider hjelper en turist med å finne hotellet sitt. Billyder blir tydelige (tuting, akselerering, rygging), en barnegjeng synger/roper på gøy.

Josann har med seg en tralle med forsterker, stol, gitar og mikrofon. Vipskiltet er skåret ut i tre. Veldig forseggjort. Lyden er nå bare et rart sammen-surium av tiggeres kopper og uteliggerens hamring på mynter. En unge ser kameraet mitt og løper mot det før moren drar han vekk. Samtalen pågår enda. Jeg hører bruddstykker. Hun sier det alltid er skygge her, at hun av og til står på Egertorget (?). Etter samtalen ser hun på lappen sin før de vakre tonene begynner. Vocal rangen hennes er slående, hvor høyt hun går, den behagelige og enkle akkordprogresjonen på gitar. En dame til en mann: «se så fint!».

Noen ungdommer går *carelessly* forbi, den ene på el-sparkesykkel. Det virker som om folk kommer i bølger, kanskje avhengig av bussforbindelser o.l. «*Salam aleykum*» roper en ungdom fra en høylytt gjeng mot to jenter som sitter på en benk i gresset bak meg. «De tror de er i skogen, jo!». «*Come to me my love and pour the wine*», synger Josann. To venner stopper kort opp og lytter men går så videre. En blind mann går forbi med stikk (og AirPods). Josann tar en pause og varmer hendene før hun fortsetter. En mann går forbi og snakker i høyttaler på telefonen. En tigger spør meg om penger. En baby som leier to familiemedlemmer er tydelig fascinert av opptredenen og snur seg mot Josann. (Lyden av en motorsykkel). En dame ser på klokken mens hun går forbi. Josann har tilsynelatende sunget mest kjærlighetslåter. Hun henter mobilen ut av sekken og tar en telefon.

AMI

OPPTREDEN

Lyddopptak fra Amis opptreden: https://hioa365-my.sharepoint.com/:u/g/personal/s338375_oslomet_no/EZjassw_78VDkJ6tIVYL0qsBtHkK87JZlI9lmgaHAF-BMsQ?e=RUHndX

Grunnet identifiserbare forbipasserende på opptakene, og at disses personvern-ulemper må reduseres, ble det vurdert av NSD at opptak må slettes etter prosjekt-slutt. Jeg har dermed ikke lagt ved timelapse-videoene i seg selv, men presenterer et utvidet visuelt utvalg for å bedre illustrere den romlige utspillelsen av musikantenes opptredener.



INTERVJU

3. oktober 2020, ca. 16:00. Transkribert og oversatt samtale fra hebraisk til engelsk, mellom Ami og meg.

Rafael: Hello

Ami: Hello my friend, how are you?

I'm good thanks. How are you?

Did I disturb you when I'm singing?

No, no! The opposite. I'm doing a masters thesis on music in public spaces. A research project about music in public spaces and how the crowd ...

You like what you hear?

Yeah, I liked it! Are you Israeli?

I'm from Israel. Yeah

Me too. Or at least my dad is

Really? And you are Norwegian? Are you for real? Who is your dad? Just so him and I aren't... and you don't even know

Daniel Eish

Dani Eish, That's your dad?

Yes. Do you know him?

Of course! Wow! You are even taller than him. I thought Dani Eish was tall, you are even taller! How are you, are you okay? What's your name?

Yes, everything's fine. Rafael

Ah, Rafi, Rafael, nice

And yours?

Amnon. I go by Ami but my business name, or my official name, is Amnon. And if I'll ever blow up I'll call myself Ami Lee Jean. I'll change my family name. My family name is Lahigani, but Lee Jean is more.. It's almost the same, just easier

Yes, and more international
Is this your main job?
Your music

You know I do it for fun, you understand. Maybe one day something will open up for me, I don't know. But I'm on Facebook, did you know that? You don't know that I'm on Facebook?

No

You don't even know me. Write down my Facebook and you can watch me sing my

songs here on Karl Johan

I'd be happy to

To be honest it only happened to me here on Karl Johan. Do you know Moshe?

Yes

He filmed me several times. The rabbi even filmed me, Rabbi Shaul. Here, write down my Facebook. Small letters: amnon. No, no! Small, small! Only small letters!

Yes, yes, but that doesn't matter

No, no, it's for my Facebook if you want to see

Yes

Small letters: ~~amnonlahigani~~@hotmail.com ... Where is your dad?

He is in Israel. He lives there, in Haifa

I met him a couple of weeks ago, maybe three

Yes, he visited in the summer

When you are singing and performing in the street, how do you experience the crowd? How are the people [reacting]?

Good question. I'll tell you something. No one is here for me. Everyone is just walking past freely. Do you want me to speak Norwegian or in Hebrew? What's best?

I understand well, just don't speak that well

Okay. Look... The people here don't know me, they usually don't know me right? People are coming here, tourists from all over the world. It's not like I put on a show that people gather around to see. Sometimes they are, but it's not like those artists that work with humor. Do you know what I mean?

No...

Like at the circus

Oh yes!

It's not the same. There people get stuck and everything. I'll tell you something. There was a guy here, right now, an hour ago. I don't know if you saw him. He just stood up there, without any context to anything. He put on clothes from Star Wars, a brown suit with a hat. And a sword that was the most amateur-ish that is. But people got stuck watching him. His friends stood here and filmed him. So many people filmed him until they got tired. And he didn't have

anything, no context. How do you say it in hebrew: *Chachta* (Shit!)

Haha yes

And I stood here. I wanted to open. I stood and watched him, I couldn't believe it. How did so many people get stuck?

And people really stopped?

They stopped! They filmed him! But it was just so silly the whole thing. And you can't compare him to me when I sing. Now, people are passing by, and are drawn to what interests them. If they have time they stop. Sometimes they give money. Even children, babies, give me money

Yes. I also saw a lot of people singing along as they passed you

You focused on that. I don't do that much. I focus on the music, you understand? Now, it's not like when you're standing on a stage. When there's a stage, and I'm on stage.. It's not the same. I think. I don't get any mental breaks, do you understand? On a stage, when you arrive to perform, the people have come to see you, me

Yes

If I'm on a stage people see me

That's why they come

Yes. And that means that they take you as you are. Right?

Yes

That means the confidence already rises. But here, people sometimes laugh, sometimes... I get every reaction you know, sometimes they make sounds imitating my singing even. Sometimes they try to take my microphone. There are some crazy people here on Karl Johan. I'm not kidding, my brother. A week and a half ago somebody pushed me right here

Just out of the blue?

Yes. A Norwegian guy, maybe a racist. I don't know. But he got hit back, don't worry

I heard you're singing in Hebrew as well. Do you feel that that's scary?

Yes, I sing in Hebrew as well. I'm not scared

Is there a lot of hostility?

No, no. There is... Sometimes Israelis pass, I can show you a Vipps from an Israeli guy

Israeli from here or from Israel?

Israeli who lives here, who was born here.

Shit, I don't have internet here. Doesn't matter. Do you know any Israeli guy that lives in Odda? I think his name is Daniel, I'm not sure. But he's in a wheelchair so I remembered him. I was with them, we had a good time at his mother's place in Odda. He was in an accident one time. I'm not sure what happened, but the kid is in a wheelchair. So I remembered him when he stood here. I'm sorry, God, he sat here and watched. I sang and said «*Ya Allah!*» Many years had passed, maybe twenty years. Shit, time flies. I remembered him and asked him if he happened to live in Odda. And he said yes, yes. I then told him I knew him, that we had talked together once, that I have been at his mom's place and everything. Small world..

So what happens here sometimes.. Sometimes there are Israelis passing, maybe tourists, I don't know. In the summer when Corona wasn't an issue. That's a bit more pleasant, then there's a lot of Israelis. There is a chance that the passing people like Hebrew. Not only here, I also stand on Majorstua. Yesterday was at Majorstuen and I got a lot of respect

Where? By the intersection?

Yes. Exactly, next to the lightning rail. Two people gave me 200 kr each. Each person came by themselves, as on delivery, not together. So there are people that like what you do and they show it. And there are also those who can't stand me. What can I tell you, they either love you or hate you

Yes. It's always like that

Yesterday. In the middle, when I was singing some guy came by on a bicycle. A grown man in his fifties. I'd rather see him be more serious. He started talking bullshit. Really. First of all he came towards me and asked «*Hva driver du med tror du?*». Something like that. He wanted to argue

To start something

Yes, to sum it up. And I answered him, you know what I mean? He then asked if I'm a muslim. I turned on my speaker, I'm crazy that I didn't film him, that'd be the best, to film him with my phone. Film him and make a big fuzz out of it. I told him «why do you ask if I'm a muslim? How is that your problem if I'm a muslim or whatever I am? That's not your problem.» And he started discussing. We were talking. He told me I

have a lot of issues: «You assume that I'm against you». I told him «Why did you think I'm a muslim?» He said it was because of my beanie. I have this orange beanie that you'll see from all over the world. It reflects light. I got it as a gift once and have been dying to throw it out but I always wear it. I guess I'll throw it out because... I don't know. Anyway, he said it was because of my beanie. It's a regular beanie, a typical Norwegian woolen sock. He told me the beanie looked like a muslims hat. He was a racist. In the end I forgot about him when he left

Yes, there isn't much to talk about with people like that

There is racism, my friend. A week ago some guy approached me looking like a bear. Huge like a bear. He passed here, walked around and told me I don't know how to sing. I told him «fuck you!». I got irritated. Why tell me I can't sing? Who's he even to tell me something like that? He came towards me like an animal and gesticulated that he wanted to hit me. I was like, if he hits me I would fall about dead. I had to surprise him. I grabbed him, and there are cameras here, I gave him one here [gestikulerer at han blir kneet i magen] and he fell. He said he'll kick me in the nuts. And I play football. I don't want to fight here because of the cameras. They once filmed me fighting someone. They put me in isolation for one night. I didn't even sing then. I wanted to sing but he disturbed me

Even before you started?

Yes. I hadn't started and he tried to steal my money. I killed him, don't ask what I did to him. He told me in arabic, do you understand arabic?

No

He told me my mom is a whore. My mom died... Sorry, she's not dead, she's in Heaven. And he told me my mom's a whore. I'm one to look at my phone every morning, at an image of my mother and kiss it. Are you crazy? A guy from Somalia. And he tried to steal my money. He must have been crazy. He disturbed both me and my friend. My friend sells paintings and he tried to fight him. When he said that sentence my vision went black. I said, now, they could kill me for all I care. I jumped him. I killed him, my brother» Do you know the hits he took? Blood splashed from his mouth covering

him. I didn't know what I did, I went mad. The cops came, don't ask how much police. They even came with anti terror vehicles. They took me, I was locked up for one night. I thought... They told me I needed a lawyer, you know how they say «Everything you say against you, bla bla bla». I foresaw half a year at least, not to see the outside in half a year. But they released me the next day. I cried, my mom's a whore? My mom is in the Garden of Eden. I told them, to the prison guard, that if he had told me something like that I'd jump him as well. It's not possible. He even told me he agreed. The officer personally told me he was on my side. Anyway. The guy came here. He wanted to fight me and everything so I hit him. He fell. He wanted to keep fighting. One of his legs was like both of mine. I told him «listen...» He told me he'd hit me in my balls. His head like this [peker mot der hodet hans lå], next to my foot. I told him I'd kick him in the head, that I'd kick off his head right away. That's what I told him. I play football twice a week. My left kick is not the most comfortable. If I'd really been in another mood, and all these cameras weren't here, it's likely that I'd send him to the hospital with a concussion or something. I don't know if you can give a guy like that a concussion. A head this big. Anyway. Do you know what happened afterwards? Listen. He told me «neste gang, neste gang». What «neste gang?» Ya Allah! He went on and two girls came towards me. They told me that it was good what I did, that he deserved it, and that I had to keep singing. They told me I sing beautifully and everything. And suddenly some woman put 100 kr in my bowl Are you cold?

A bit

I noticed She gave me 100 kr. What I'm trying to tell you is.. Look, there are racists, no doubt, but we have to live. I'm not afraid of anyone. There are racists in Norway, yes, it's a racist country. I'm telling you the truth

Of course

They don't like... If I was a blonde and was singing people would stop and look my way. But because of who I am, like this, people think I'm not well adjusted. Do you understand? «How does he have a voice like that?» «How does he do it?» There is something to it. When I was really young I

looked like a rockstar

Haha, yes?

I'm not joking. I had hair to here [peker mot skulderen sin], ask your dad. And I even had hair permanent. Do you know what that is? Curls. I'm not joking

Yes, yes

In that period, do you understand? But listen. This is me, I can't change that. There are people who like me, and there are others who don't. I won't go and lose all my self-confidence, or how do you say it, selvtillit, how do you say it in Hebrew? Or english? My confidence. I can't lose my confidence for anyone. I'm me. When I sing I don't care about anyone else

You're right!

I once cared. Really. I'll tell you a story of how I started. First of all, I have this thing you see? [peker mot en miniforsterker]. I had an even smaller one. I brought it with me. There was a time when I also sold pictures on the street. I said to myself «why not? I'll sing.» I bought the speaker but I couldn't open my mouth. Every time! I brought my speaker in my pocket, came here, and didn't manage to open my mouth! I turned mute. I practiced at home, practiced songs and everything. And when I came here I turned mute. Then one day I told myself: If you want to do it, do it! Don't cater to anyone. Let people laugh, let people cry and whatever. My sister told me. I have an older sister, very smart. She told me: «Amnon, take notes! Some people will like you, and some won't. That's life». Not everyone liked Elvis and not everyone liked Michael Jackson. And Michael Jackson was one of the richest in the whole world

Right

He had billions! How do you say it, he had a big fortune. Two billion dollars. So what? Everyone liked him? No! Not everyone liked Michael Jackson

Not at all

But he has his fans. And Elvis, did everyone like him? No! Not everyone liked his music and not everyone liked his behaviour or anything else. It doesn't matter. There isn't much to talk about here. He's a king, but not everyone liked him. Not everyone liked Zohar Argov. Do you understand? That's how she told me. There will be people that will like you and there will be people that will hate you. That's life

And after that you gained more self-confidence?

Yes. What? It helped me. I came here and I sang like a singer. I didn't care about anyone. I had self-confidence. I said *Ya Allah!* I have a speaker, I'll connect it to Bluetooth and I'll sing! I stopped and disappeared. Until one day when I opened my mouth and... I sometimes have periods where I, like, something stops me. I don't know what, but. In my opinion, I'll tell you something that'll also benefit you. Do what you want to do with your life! Anything! Whatever you want! Just don't bother anyone, but do what you want. If you want to work in a newspaper, work in a newspaper. If you want to be an actor in the movies, be an actor. If you want to be a carpenter. That's it, and I did it. I can't play guitar seriously. I can sit and learn to play the guitar, I can play some accords, I can play you a song, but I don't have the ability to sit and learn. And it hurts my fingers, it's just one big problem. But how can you know? Maybe one day I'll grasp something and start to learn the guitar. But I don't think so, I'm more about the singing

Do you also write your own music?

Eh, no. I can, in English, Hebrew and even Norwegian if you'd like. If someone would let me.

If they'd give me the music. I have music that I translate from Hebrew

Oh really?

Of course. Do you know the Boaz Sharabi song «Be strong my friend?»

Maybe if I hear it, but I don't know. I don't recognize the title

Old songs. He says «*Tiye chazak chaver, tiye chazak, al tishaver*» [be strong my friend, be strong, don't break] and I'll say «be strong my friend, it will never end». Something like that.

If I'll hear the music it's easier for me to sing it

Of course. But that's nice!

I translate it so people understand what I want. What message I want to deliver. But it also happened many times that Norwegians spoke to me and were happy with what I've sung. They've told me that I'm good. Norwegians! Norwegians that like the music I sing. And the

songs are in Hebrew. Do you understand?

Yes. You also said during
your concert that the
melody or harmony in
itself births feelings

What? Oh, the music itself. The Israeli.
Look. There are people who will ask what is
this thing here at our place? In Karl Johan,
In Norway

What direction are you going?

Over there, like that.
[peker mot Grensen]

Oh. You are going over there. Can you go up
here [peker oppover Karl Johan]?

I'm happy to

Do you know what, let me follow you. Why,
I wanted to go home now. It starts to get...

It's a
bit late for me

I just wanted... Wanted...

I hope you got, how do you say it, like
everything about me

Yes. I think so

I'm happy. Perfect

FELTNOTATER

Ami tar i alt han kan. Han lener seg mot folkemengden med en enorm innlevelse og søker kontakt med de forbipasserende. «*People just like you*», synger han. Bak han sitter to barn og klapper engasjert mens strømmen av folk fortsetter opp og ned Karl Johan. Ami styrer instrumentaler fra mobilen via en forsterker koblet gjennom bluetooth. En mikrofon er koblet til på samme måte. «*You are shy people*», sier han før han bytter sang. «*This melody goes straight to your heart*». Han gestikulerer strykernes intensitet med en eksplosiv innlevelse, mens jentene bak han klapper. De møter nå noen flere venninner, det ser ut som om de har ventet på dem (og derfor satt seg for å høre musikken). Ami synger en hebraisk sang. Noen gestikulerer med musikken. Det skaper på en måte samhold (eller slipper det til syne); hebraisk musikk med muslimer, nordmenn etc. lyttende. En muslimsk dame i hijab tar bilde (samme melodiske kultur). En annen dame går spørrende forbi i en av Amis pauser. Det er lørdag formiddag, scenen opptrer som en annen og mer folkerik enn ved de tidligere observerte opptakene.

«*Hallelujah!.. Tashirokolam*». En barnefamilie har stoppet opp foran Ami og tar bilder av hverandre. Et par skipper i takt med musikken over fotgjengerfeltet. De fleste går tilsynelatende rolig forbi, de er ikke «på vei» et sted men er heller ute og rusler. En mann med kamera går forbi (tar ikke bilder). Mange snur seg men stopper ikke. De snakker også om «han som synger», som en mann bak meg beskriver Ami som. Ami retter nå på Vipps-skiltet sitt, han holder det i hånden (tilsynelatende pga. kraftige vindkast) før han setter det på plass. En dame ser kameraet ved siden av meg og skynder seg ut av bildet. Ami synger av hele sin røst før han sier «*you have not seen anything yet*». Et ungt vennepar tar bilder av han. Veldig få/ingen Vippser eller betaler. To eldre menn ler mens de går videre. Ami har lukket jakken og sier «*I need the sun*». Han har plassert seg et sted folk går, der det er vanskelig å få folk til å stoppe. Ved siden av han selger en annen mann malerier fra fortauet. En som tilsynelatende er rusmisbruker på sykkel stopper foran Ami og lytter. De smiler til hverandre. «*You can sing my friend, but without the microphone*», sier Ami.

Jeg blir avbrutt av en venninne som ser meg og lurert på hva jeg holder på med.

Barn til mor bak meg: «Syns du det var morsomt, mamma?» mens han peker mot Ami. En barnefamilie stopper og gir mynter til Ami (den samme familien kjøpte også et maleri av «naboen»). Et lite barn danser og løper mot Ami men blir stoppet av sin mor som tar hånden hennes. Plutselig blir lyden konkurrert av trikkens horn, en Tier og en ryggende bil på samme tid. Høyttaleren til Ami er halvveis sprengt, eller så er mikrofonen hans det. En tigger legger til perkusjon: rister på koppen sin. Folk stopper og ler. En familie ser sjokkert ut av Amis innlevelse, faren sier spøkefullt til sin datter: «Du syns han var flink?». Sønn og mor ser først på Ami så på meg (spør seg, er de sammen, hva foregår?). Ami synger Purple Rain. En venninneflokk splitter seg for å gå rundt han. «*Oh slow...*», kommer det fra Ami. Han introduserer stedsspesifikke, seksuelle ad-libs til den snart avsluttede karaokeversjonene av Purple Rain. En gammel dame går mot han og sier noe til han mens han spiller. Han svarer tilsynelatende på hebraisk. En mann med barnevogn synger med for seg selv mens han går nedover Karl Johan. Musikken fører han inn i sin egen verden. «Wooh!» kommer det fra det fjerne i det han avslutter en sang. Unge jenter danser parodisk mens de går oppover. Veldig mange snur seg mot ham og kommenterer opptreden mens de går videre. Musikken består av slagere, julelåter, israelsk pop med mer. En ung jente på ca. 10 år ser på med foldede hender: «Jeg syns han var litt for gammel til å stå sånn». Fire venner stopper akkurat over gatemusikantens bag uten noen særlig reaksjon fra han.

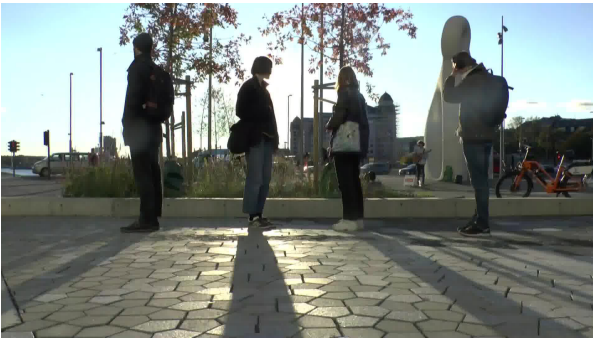
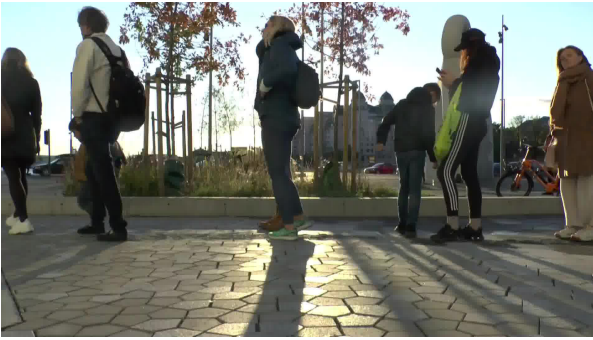
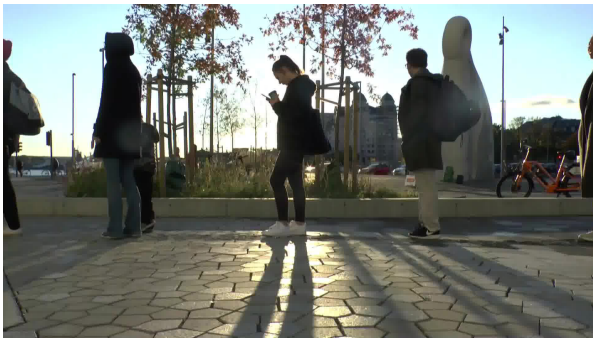
MANUEL

OPPTREDENER

Lyddopptak fra Manuels opptreden utenfor Deichman: https://hioa365-my.sharepoint.com/:u/g/personal/s338375_oslomet_no/ERnhq3AWtBdAjwt948MLPQIABo-ljBR3fL7P3FOYNGOfT6dQ?e=w6QrNL

Grunnet identifiserbare forbipasserende på opptakene, og at disse personvern-ulemper må reduseres, ble det vurdert av NSD at opptak må slettes etter prosjekt-slutt. Jeg har dermed ikke lagt ved timelapse-videoene i seg selv, men presenterer et utvidet visuelt utvalg for å bedre illustrere den romlige utspillelsen av musikantenes opptredener.





INTERVJU

21. september 2020, ca. 17:00.
Transkribert samtale mellom Manuel
og meg.

Manuel: I'm gonna introduce myself for the 85th time today. I'm Manuel Moora, I'm a singer-songwriter. This is my full time job so if you want to help me you are very welcome. Here's the gitarkasse, here's Vipps on the other side and Instagram if you want to listen to my music on Spotify. They are coming in

the future! Thank you very much!
...

Rafael: Hey man, I'm
Rafael, Nice to meet you
Nice to meet you!

I study here in Oslo, a
study about art in society.
I'm currently writing a
master thesis on how dif-
ferent crowds react to
different street
performers, musicians in
particular. I was wonder

ing if it's okay for you if I
set up a time lapse
recording to observe the
crowd and maybe talk a
bit to you in your breaks?

That sounds amazing, bro! Promote me! Tell
your colleagues you've met this guy that
was killing it on the road, bro!

Of course! Where are you
from?

Argentina, where are you from?

I'm from Israel. Well, half
Israeli and half Norwegian

Å, så du snakker norsk?

Å, du og? Bor du her?

Ja, jeg kom for to år siden

Er du oppvokst i
Argentina?

Ja

Og er dette fulltidsjobben
din, sa du? Som
gatemusiker

Fulltid, ja, nesten

I Norge hovedsakelig?

Ja, i Oslo. Under Corona så er det jo sånn
det er, man kan ikke reise så mye

Sant. Men har du pleid å
reise rundt til forskjellige
land å spille?

Nei. Nei, jeg blir her. Jeg har reist mye i
livet mitt, men som artist gjør jeg det ikke
mye. Jeg planlegger det da

Hvor pleier du å stå da? Er
det her på Oslo S?

Her, på Stortinget, Aker brygge. De tre
stedene egentlig

Der det er mye folk altså?
Føler du selv at du gjør
noe med det sosiale
rommet? At du endrer folk
sin opplevelse av byen?

Ja

På hvilke måter?

Folk sier det til meg. Når de Vipps'er meg så
skriver de på Vipps: «Takk for at du gir fine
farger til denne byen!». Noen sier til og med
«takk for at du gjør denne kjedelige byen
morsom»

Ja, du lager litt liv. Det er
fint når folk får noen
estetiske brudd og litt
kunst i hverdagen

Folk setter pris på det

Ja, det er viktig med
kunstopplevelser i

hverdagen. Er gitar hoved-
instrumentet ditt?

Stemmen. Begge to, egentlig, men jeg er litt
flinkere med stemmen. Eller, jeg sier begge
to

Skriver du egne sanger og?

Ja

Er de på Spotify og sånn
enda?

De skal være snart. Jeg har sånn 20 sanger
ferdig. Nå snakker jeg med noen produsent-
er og skal produsere det snart. Da kommer
de på Spotify, så du må følge meg!

Det skal jeg!

Hvor er dialekten din fra?

Bergen. Jeg har bodd i
Oslo i fire år nå

Fire år, ja. Og du sa du var halvt...?

Israelsk. Er du helt
Argentinsk?

Ja

Har du bare lært deg
norsk etter du kom hit?

Jeg begynte såvidt før jeg flyttet hit
Du har veldig godt
språkkøre, da!

Jeg liker språk veldig mye! Jeg liker språk
Hvor i Argentina er du fra?
Buenos Aires?

Ja, eller rett utenfor egentlig

Det er vel en liten forskjell
sammenlignet med en
stille by som Oslo

Buenos Aires, Ja. jeg kommer ikke fra Bue-
nos Aires, fra litt utenfor. Fra en time uten-
for, et område med hus med hager og sånn

Ja, okei. Litt mer suburbs
på en måte

Mhm

Jeg ser for meg at det er
veldig mye mer støy i
Buenos Aires. At dette kan
være en fin by for musikken
med lite konkurranse fra
andre lydkilder

Støy, er det bråk?

Ja... Det er mer stille her,
og dermed mer fokus på
musikken kanskje?

Egentlig... Jeg har ikke spilt på gata i Bue-
nos Aires da. Det er ikke veldig mulig fordi
folk ikke gir penger. Folk har ikke og gir
ikke, det er derfor de ikke gir. Også må du
forholde deg til mye rart. Det kan være
utrygt. Det er mye gatefolk som ikke er sp-

esielt snille. Det er tøffere på gaten
Det tror jeg på. Og
hvordan er det med politi?
Får du lov å stå hvor som
helst her?

Ikke at jeg har prøvd det. Jeg har spilt
men kun på metroen noen få ganger
Men her oppstår det aldri
noen problemer?

Bare noen drittunger
Haha! De kommer man
ikke unna. Det vil alltid
være noen drittunger.
That's life

Thats life!
Jeg skal la deg fortsette så
kan vi heller snakkes litt
mer etterpå

Men jeg tar en liten pause uansett
Okei! Er du skolert
musiker, eller er du
selvlært?

Noen år. Noen år i skole også flyttet jeg
til Norge og stoppet. Nå driver jeg med
selvstudium Jeg vurderer å studere på
en musikkskole, men jeg vet ikke. Jeg
må tenke litt på det

Det er jo en veldig god
skole her i Oslo. Norges
musikkhøgskole.

Norges musikkhøgskole? Ja, det er noen
gode. Men, ja, jeg får se. Jeg liker å lære
selv

Du, kan du gjøre meg en tjeneste? Jeg
må bare på do, kan du bare se på tin-
gene mine?

Ja, jeg kan stå her jeg!

Dette hadde jeg for eksempel aldri gjort
i Argentina. Med mindre jeg hadde
kjent deg fra før
Deg møtte jeg nå

Det skjønner jeg! Men jeg
skal passe på, jeg

...

[Manuel er på toalettet og jeg passer
utstyret hans i ti minutters tid]

...

Takk!

Vær så god. Det går fint!

Jeg tror jeg skal fortsette

Gjør det

Legg meg til du!

Jeg har gjort det!

Og hvis du vil kan du også Vipps!

FELTNOTATER, JERNBANETORGET

Manuel setter opp og gjør seg klar til å begynne konserten etter en kort pause. Trikken kjører forbi i begge retninger, en gjeng tilsynelatende rumenske kvinnelige tiggere sitter som eneste publikum foran Manuel. Plassen er tilnærmet tom mens gitarmelodiene begynner å fylle rommet. De som bruker plassen går rolig forbi mens Manuel looper sin egen stemme og opparbeider et ekko av åpningsstrofen «*this city never sleeps...*» (et tydelig humoristisk paradoks til det tomme byrommet, som Manuel også poengterer senere i konserten). De fleste beveger seg forbi, familier og ungdomsgjenger, en ung dame filmer Manuel mens hun går forbi. En mann stopper opp og ser i to minutter før han går videre. Tiggerne lytter mens et vennepar suser forbi på hver sin Voi. En mann *mutter* hodetelefonene og ser mot Manuel som synger «*The traffic stops and starts but I need to move along*». På den andre siden av gaten har politiet stoppet en mann de nå ransaker jakken til. En syklist sykler upåvirket mot Manuel som kommer med en bemerkelse etter åpningssporets slutt: «*There is not a soul alive in this town.. We need to make Oslo alive!*». En mann ler mens han går videre. Manuel looper vokal og gitar, begge koblet til en forsterker. Enda en mann har stoppet opp og ser på (alene). To venninner svarer «*we do smile*» når Manuel påpeker publikums grå tilværelse. Mannen som har stoppet ser seg litt rundt. En annen har satt seg ved siden av meg, mens en jente har satt seg på motsatt side. Begge med plugg i ørene, - jeg lurte på om de er av? Bak Tigerstatuen står det en mann og roper mot Oslo S, og to ungdommer som begynner å sloss før vennene deres bryter inn. Plassen er igjen blitt tilsvarende tom. En mann sitter og lytter, kvinnen som satt seg tidligere tar en telefon og går sin vei. Folk sitter på hver sin kant av plassen og smiler. To menn til høyre, den ene tilsynelatende en uteligger/alkoholiker. Til venstre noen unge vennepar. Manuel tar en pause og sjekker mobilen sin.

En stor og pyntet folkemengde kommer fra høyre side bak Jernbanestasjonen. De går upåvirket forbi. En mann med barnevogn har stilt seg for å høre og viser barnebarnet sitt opptreden. De går igjen etter ett minutt tid. En annen viser politiet veien mot noe ved toalettene ved siden av plassen. Et par jenter ser imponert mot Manuel som annonserer at han skal spille en egen sang. Nyheten mottas med et bekræftende «*oooh!!*» fra en forbikjørende på Voi. «Har du vært på nye Deichman» hører jeg fra en jente til en annen, begge bærende på IKEA-poser. En mann har stilt seg opp for å lytte ved min side. Et par nye sitter også ved benkene til høyre. Nå er tiggerdamene tilbake og rister med kopper fem meter foran Manuel. Før jeg fikk notert kom det en ungdomsgjeng på 3-4 gutter som filmet Manuel. De stoppet når han spøkefullt sa de måtte betale for å filme ham. Tiggerne har satt seg sammen med alkoholikeren til høyre for meg. De snakker og ler over en røyk. De snakker også med en annen mann som ser ukomfortabel ut. Nå kommer det en ny folkemengde som sender noen blikk i Manuels retning. En mann stopper og tar seg til lommene for å finne fram penger. Han hiver noen mynter opp i Manuels gitarkasse før han går videre. En annen mann tar i headset og går mens Manuel avslutter en låt. Tre ungdommer har satt seg foran Manuel. Han poengterer at det finnes publikum og snakker om penger. Tre jenter får lange blikk mot musikken mens de går over plassen. Samtidig begynner Manuel å spille egen fortolkning av Elton Johns Your Song. De tre ungdommene sitter enda og lytter (nyter ser det ut som). Folk ellers shopper, er på vei til tog og trikk, til selskap, på vei hjem fra jobb, tigger og henger. Folk flest «fortsetter med sitt», men noen stopper kort opp og anerkjenner musikken/Vippser før de går videre. Når Manuel avslutter hans cover av Elton John klapper ungdomsgjengen som har satt seg. Manuel fortsetter med en monolog om hvorfor i all verden han velger å

spille i byen på en mandag? Og svarer med å fortelle at dette er hans eneste jobb og at han setter pris på støtte i form av donasjoner eller følgere. Dessuten er det visst meldt regn utover uken.

I følge Manuel selv er han nå kommet til delen av opptredenen hvor han «*don't give a shit*» og sier han vil fortsette med litt improvisasjon. Han fortsetter med Rita Oras sang med samme navn (*Your Song*). Det blir raskt tydelig at han ikke kan teksten. Et par lar seg tydelig more av hans improvisering. De sitter i hverandres hender og nyter musikken. En dame stopper opp ved siden av Manuel men styrer med mobilen, tilsynelatende upåvirket av konserten. En mann går bort med penger til Manuel. Ungdommene reiser seg og en ung mann går bort og snakker med Manuel mens han tar en kort pause. Han skryter tilsynelatende av han. «Hei til dere som venter på trikken», sier Manuel nå og ser bort på trikkestoppet med tre mennesker. En mann på Voi tar bilde av Manuel mens han venter på en venn som kommer like bak. «*For every show you care less about what people think about you*», sier Manuel og ler (tilsynelatende av det upåvirkede rommet foran han). Et ungt par fniser eg forbi. En dame filmer opptredenen. Lyden i rommet er preget av mye diskant, og slipper også inn mye ytre lyd. En mann på sykkel stopper og lytter. En dame med masse panteposer (tilsynelatende en uteligger e.l.) stopper og hører også på. Hun finner fram noen mynter hun gir til Manuel. En annen mann stoppet rett etterpå, før Manuel avslutter for dagen. «Jeg må si meg ferdig i dag, jeg må fortsatt studere. Hold avstand og hør på myndighetene folkens. Takk for meg».

FELTNOTATER, DEICHMAN

I dag har jeg avtalt å møte Manuel her kl. 16 for å se hans opptreden når han skal opptre foran biblioteket. (Dette ble avtalt over Instagram da det oppsto problemer med lydopptakeren ved sist anledning). Jeg kom litt før han og setter meg på andre siden av plassen fra hvor han sier han skal spille. Plassen består i utgangspunktet av en fontene som nå er avslått. Ved siden av meg har det sittet tre ungdomsgjenger og spist men som nå har reist seg og dratt. Utenfor biblioteket er det en ca. 10 meter lang kø. Folk kommer og går, hovedsakelig fra sentrum, men også motsatt vei. Det er en del strøm men lite stille rekreasjon akkurat nå. Unntatt noen få som setter seg på benkene i ny og ne. Nå kom det også et par skatere som bruker plassen i fontenen.

Når Manuel kommer, speider han etter hvor han skal stå og flytter mikrofonstativet undrende frem og tilbake. Han stiller seg mot inngangen (motsatt vei fra hvor jeg satt opprinnelig, så jeg flytter meg). Jeg avslår en kort prat med han. Han sier han har hatt selvstudium på biblioteket, om gehør, at han har studert jazz i Argentina og ønsker å studere videre i Norge. Så forbereder han seg. Jeg sitter slik at køen kommer mellom meg og Manuel når den blir lang. Et par eldre menn har en samtale rett foran han når han forbereder seg og skal opptre. Køen skygger til i rykk og napp. Han tar det veldig alvorlig og varmer både opp stemmebånd og kropp. Tøyer nakken. Med oppsettet klart, og kun lyden av rommet, blir det som en amatørmessig, flyktig 4'33. Folk snur seg og ser mot han før de fortsetter med sitt. Foran Manuel, ved siden av køen, står det parkert flere el-sparkesykler folk låser opp i ny og ne. (Lyd tas opp fra og med nå). Ved siden av meg er det bilveier (på begge sidene), til venstre er det også vann. To ungdommer i køen ser på meg som om de kjenner meg igjen. Manuel legger seg ned på bakken og snurrer seg og tøyer, med beina over hodet. Han får ingen reaksjoner/blir ikke sett. Plutselig legger to i køen merke til han og begynner å le. 16:24 begynner han

å koble til utstyr (samme som sist: amp, gitar, mikrofon, skilt). Han varmer opp stemmen og høres tydelig (som en fugl, en gjentagende kvitring). 16:30 begynner han å stemme gitaren og blir klar. Han varmer opp/stemmer gitaren stille uten å ta for mye plass før han kobler til forsterkeren.

23 minutter ut i lydopptaket begynner han å spille. Flere fra køen snur seg i det han åpner med en rolig gitarmelodi. En vilkårlig men gjentagende tuting akkompagnerer lydbildet. Rommet virker litt raskere og fullere med musikken, og de andre lydene kommer fram. Et barn roper av glede og peker på Manuel før han «glemmer» han. Damen foran han i køen snur seg i retning Manuel og ser litt mot han når han spiller. Det er noe spesielt å se han spille til så mange rygger. Alle er på vei inn i biblioteket. «*When you let her go*» avslutter Manuel i sin første sang. En gjeng unge jenter roper og hoier mens de går inn i køen. Jenten bak meg i køen tar til lommeboken og ser etter penger før venninnen Vipps. Manuel coverer Idyll av Postgirobygget på gebrokkent og lekent vis.

Køen tilbyr et (om motvillig) hengivent publikum. Tjener penger fra folks rygg. En barnefamilie går forbi i et stille parti (han kan ikke kontrollere konsertens høydepunkter iht. rommet eller med folk. Han må følge arrangementet i låtene). Han har fortsatt humor i showet og sier «*oops, I forgot the lyrics*». To små jenter går sakte og fascinert forbi mens han avslutter andre sang. Etter sangen tar han en pause og rydder i visittkortene sine. En stor flokk ungdommer går forbi i denne pausen (kanskje en skoleklasse). Manuel har nå tatt på seg jakke og flyttet gitarkassen litt bort så den kan lene seg på en stolpe (og synes mer). «Fingrene mine altså, det er ikke juli lenger», sier han før tredje låt. Køen går nå nesten til bilveien (40 meter kanskje) og Manuel innleder et fingerspill på gitaren. Veldig mange i køen har hodetelefoner/øreplugg, i hvert fall ni av de i mitt perspektiv (som er synlig fra her jeg sitter). «*We'll drink when we're drunk, we'll sink even though we've sunk, we're fucked, we're beggars*», synger han. Jeg klarer ikke å la vær å trekke en parallell til den enorme køen, selve symbolet på Corona. Bak køen går det stadig folk fra venstre til høyre og motsatt. Køen fremstår likevel som publikummet da de andre er mer flyktige. En dame fra bak i køen filmer Manuel, et barn foran henne peker og smiler. Manuel poengterer ofte kulden. De fleste bak i køen ser mot og filmer Manuel, de lenger framme er mindre «okkupert». «*Maybe I'll start to dance so I won't get cold*». En Voi kjører forbi, trikken går forbi på min høyre side.

Klokken er fem og mange går ut av biblioteket som gjør at køen beveger seg mye fortere. En mann leser mens han går forbi. Han bak har en fiolin på ryggen (han legger ikke nevneverdig merke til Manuel). En mann ser ut som om han venter på noen på plassen bak Manuel, en jente står foran han på mobilen. Hun ventet tydeligvis på noen. En dame kommer bort til Manuel og spør om hun kan syng. Han lar henne (54 min. ca.) og introduserer henne til «publikum». Han poengterer at det skjedde helt tilfeldig. Nå har en mann stoppet (han har tatt ut hodetelefonene sine). Før hun begynner å syng jammer Manuel på gitar og ber henne kjøre på. Nå har enda et par kommet bort og spør hva som skjer før de lytter. Det har for første gang oppstått et slags (aktivt) publikum. «*Should've given you flowers while I had the chance*», synger hun (Bruno Mars - *When I Was Your Man*). Flere folk klapper når hun gir seg. Nå løses også crowden opp (paret står igjen og snakker med Manuel). De har en lengre samtale. Køen er nå helt fraværende. Manuel plugg ut og drar.

