

MADS KROGH

Mellem ting og sager

Musik som materiel praksis – et aktør-netværks-perspektiv

Dagbladet *Politiken* bragte d. 26. december 2008 et to-siders opslag med et billede fra rockgruppen U2s arbejde i Olympic Studios i London. Her var et kig ind i 'troldmændenes' værksted og et vidnesbyrd om den myriade af ting, som åbenbart kræves, når et af verdens 'største' rockbands skal være kreative: Instrumenter, forstærkere, ledninger, pedaler, effektenheder, racks, stativer, rejsekasser, møbler, gulvtæpper, computere, kaffekopper, værktøj, lyddæmpere, lamper, en julestjerne osv. Artefakter i massevis udgør en myldrende mosaik, som opdeler studiet i enklaver, hvor de få tilstedeværende band-medlemmer (forsanger Bono og bassist Adam Clayton) befinder sig. Andres arbejdsstationer står tomme, tydeligt adskilt men samtidig formet og forbundet af ting.

Det er formålet med denne artikel, at belyse den rolle ting og i det hele taget materielle forhold spiller i musikalske praksis. Billedet af U2 illustrerer, hvordan selv musikers kreative skaben – det romantiske sindbillede på musikering¹ som et immaterielt forhold² – i høj grad beror på ting og sager. Ja, ikke alene beror. Musikalske praksis *er* materielle, de udfolder sig i og med materielle forhold – genstande, kroppe, lokaliteter, overflader og afgrænsninger – konstitueret i og ved disse. At det forholder sig sådan, vil jeg belyse gennem først en beskrivelse af en materiel nyorientering i de senere års musiksociologi³ – en gentænkning af Frankfurterskolens musikalske materialisme i kombination med såkaldt aktør-netværks-teori.⁴ Sidstnævnte bliver omdrejningspunkt i artiklens videre forløb, idet jeg søger at illustrere teoriens muligheder i forhold til nogle traditionelle problematikker i forholdet mellem musik og materialitet. Centralt står i den forbindelse det spørgsmål, hvordan forståelsen af musik som praksis kan tage højde for materielle forhold, uden at menneskelige handlinger reduceres til blot et produkt af materielle årsager. Det vil sige, hvordan sociale og materielle forklaringer kan forstås i sammenhæng. Ariklen advokerer i så henseende et 'symmetrisk' perspektiv på musik, mennesker og ting.

- 1 Christopher Small, *Musicking – The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- 2 Jf. fx Keith Negus og Michael Pickering, "Creativity and musical experience," i *Popular Music Studies*, red. David Hesmondhalgh og Keith Negus (London: Arnold, 2002), 178-190.
- 3 Richard Middleton, "Introduction – Music Studies and the Idea of Culture," i *The Cultural Study of Music*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (London: Routledge, 2012), 10.
- 4 For andre påpegninger af og perspektiver på denne udvikling se fx Georgina Born, "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity," *Twentieth-century music* 2/1 (2005): 7-36; Georgina Born, "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn," *Journal of Royal Musical Association* 135, 2 (2010): 205-243; Georgina Born, "Music and the materialization of identities," *Journal of Material Culture* 16, 4 (2011): 376-388; Nick Prior, "Critique and Renewal in

Musik som materialitet: Fra værk og samfund til begivenhed

Overvejelser omkring musik og materialitet er ikke noget nyt fænomen. Som et indflydelsesrigt dansk eksempel kan ihukommens Poul Nielsens posthumt udgivne *Musik og materialisme – Tre aspekter ved T.W. Adornos musikfilosofi* fra 1978. Et skrift, som formidler den dialektiske materialisme, som kendetegnede marxismen og siden frankfurter-skolen med T.W. Adorno som musikfilosofisk spydspids.⁵

For Adorno var musik en form for materiale, som måtte forstås i sammenhæng med overordnede samfundsmæssige forhold, som imidlertid også var grundlæggende materielt bestemte. Adorno afviste således ikke betydningen af ikke-materielle fænomener, men betoned, hvordan disse – fx bevidsthed og socialitet – måtte forstås i sammenhæng med de materielle vilkår, under hvilke mennesker virker og udfolder sig. Bevidsthed og socialitet former sig i subjektets omgang med objektive vilkår i en dialektisk bevægelse. Og materielle forhold er netop *objektive*, i det omfang de fremstår som givne for den enkelte, samtidig med at de kan betragtes som "sedimenteret ånd." Det vil sige som det materielle vidnesbyrd om tidligere menneskers arbejde. Materielle forhold indebærer dermed en række fordringer til fx komponisters virke – som Adorno skriver i *Den ny musiks filosofi*:

De krav, som materialet stiller til subjektet, skyldes snarere, at »materialet« selv er sedimenteret ånd, at det formidlet af menneskers bevidsthed er noget samfundsmæssigt præformeret. Som selvforglemmende, forhenværende subjektivitet, har materialets objektive ånd sine egne bevægelseslove. Hvad der tager sig ud som materialets blotte selvbevægelse, forløber, eftersom det er af samme oprindelse som den samfundsmæssige proces og til stadighed er gennemtrukket af sporerne fra denne, på samme måde som det reale samfund, selv der, hvor ingen af de to vil vide af hinanden og bekæmper hinanden. Komponistens konfrontation med materialet er således samtidig en konfrontation med samfundet [...]⁶

I hvert fald tre forhold kan bemærkes her. For det første betoningen af interne "bevægelseslove" i materialet, som, trods det at de beskrives som "selvforglemmende, forhenværende subjektivitet," ikke desto mindre markerer en form for musikhistorisk determinisme.⁷ Den 'gode' komponist agerer således i den givne historiske situation i forlængelse af materialets dialektiske logik, dvs. i en form for overskridelse af situationen angivet af materialet selv. I det mindste må Adorno læses sådan, hvis man ikke til stadighed understreger den agens, som tilkendes tidligere subjekter – de, hvis ånd er sedimenteret i materialet.

the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond," *Cultural Sociology* 5, 1 (2011): 121–138; Will Straw, "Music and Material Culture," i *The Cultural Study of Music*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (London: Routledge, 2012), 227–236.

5 Nielsens skrift vidner også om den betydning, som den historiske materialisme havde i netop dansk musikforskning gennem 1970'erne. Som udkomme kan nævnes fx Gyldendals *Den europæiske musik-kulturs historie* (1982–84).

6 Theodore W. Adorno, *Den ny musiks filosofi* (København: Tiderne skifter, 1983), 37.

7 Tia DeNora, *After Adorno* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 14.

Hvilket fører til det andet forhold, nemlig at Adorno beskriver en kompositionsproces, hvor kompositionen kan betragtes som en form for *objektivering*. Jeg vender tilbage til, hvordan en sådan i min optik må betragtes som et centralt aspekt af enhver ide om musik som praksis. Her skal blot nævnes, at Adorno betragtede objektivering som potentielt suspekt, som en tilflugt til givne kategorier og normer og en potentiel bekræftelse af disses autoritet, hvis ikke kunsten netop til stadighed "bekæmper," dvs. indebærer en kritisk overskridelse af det historisk og materielt givne udgangspunkt.⁸

For det tredje kan bemærkes det overgribende perspektiv i Adornos kobling af musik og samfund. Som det i øvrigt illustreres af hans analyser af den såkaldt store kompositionsmusik, så forstås værkanalytiske detaljer som udtryk for samfundsmæssige udviklinger på et makrosociologisk plan. Eksempelvis udlægges J. S. Bachs variations-teknik som et udtryk for den gryende modernitets rationalisme og Bach derfor som en fundamentalt set moderne komponist.⁹ Begrundelsen for sådanne koblinger skal igen findes i opfattelsen af musik som materiale og den underliggende dialektiske materialisme. Nielsen skriver:

Den teoretiske begrundelse herfor [at materialet forpligter] er en ideologi-opfattelse, der tillader en direkte tilordning af musikkens materiale-udvikling til den almene udvikling i samfundet: musikkens historie betinget af produktivkræfternes og produktionsforholdenes udvikling, den deraf resulterende funktionssammenhæng og samfundsmæssige bevidsthedsformer; deraf Adornos påstand om, at tendensen i materialet er *objektiv*.¹⁰

Sammenhængen af produktivkræfter og produktionsforhold – den marxistiske ide om samfundets basis – anføres her som begrundelse for musikkens udvikling, og vi kan på den ene side betragte musikken som en del af basis (idet toner og kompositionsteknikker udgør en form for 'råmateriale' og teknologi); på den anden side kan vi også forstå musikken som et overbygningsfænomen (som ideologi), der imidlertid stadig tilordnes udviklinger i samfundets basis. Musikkens samfundsmæssighed residerer i begge tilfælde i dens materiale som en immanent kvalitet – uanset komponistens ønske – men tilgængelig for Adornos værkanalyser. Som Nielsen skriver: "ideologi-formerne *selv* [musikken] erkender virkeligheden ved kritisk at genspejle den, at *udtrykke* den."¹¹ Det er dette udtryk, Adorno udlægger.

Imidlertid har senere musiksociologer haft svært ved at acceptere denne direkte musikanalytiske kobling af værk og virkelighed. Den engelske musikforsker Peter J. Martin opsummerer således i en ofte citeret frase¹² sin skepsis som følger:

Yet, for all his virtuosity, it is far from clear that Adorno did in fact provide a coherent account of the relationship he claimed between musical and social struc-

8 Ibid., 5-6.

9 Peter J. Martin, *Sounds and society: themes in the sociology of music* (Manchester: Manchester University Press, 1995), 103-4.

10 Poul Nielsen, *Musik og materialisme* (København: Borgens Forlag, 1978), 35 [kursivering i original].

11 Ibid., 43.

12 Jf. fx Born, "On musical mediation," 13; og DeNora, *After Adorno*, 34.

tures; indeed, in his unremitting efforts to relate the whole to the parts he leaves unresolved the familiar problems encountered in any attempt to explain individual action in terms of macro-social structures.¹³

På den baggrund er det ikke overraskende, at DeNora i sin genoptagelse af Adorno¹⁴ og lanceringen af en materiel nyorientering i musiksociologien søger en mikro-sociologisk fundering af forholdet mellem musik og samfund. Hun gør dette ved at supplere Adornos tænkning med perspektiver fra nyere musiksociologi (bl.a. med afsæt i den såkaldte Chicago-skole) foruden -psykologi (bl.a. James Gibsons tanker om økologisk perception).

DeNora adresserer dermed heller ikke i første omgang musikalske værker, og da slet ikke på den formalistiske måde, som præger Adornos analyser. Hendes udgangspunkt er i stedet, hvad hun betegner som musikalske *begivenheder*, der kan strække sig fra sekunder til år, men som altid implicerer mennesker, som engagerer sig og agerer med musik (fx hører den). Her er således tale om en situering af såvel værkoplevelsen som eventuelle overordnede samfundsmæssige implikationer af den givne musik; en empirisk forankring, som udvider det analytiske genstandsfelt til ikke alene at omfatte musik men også andre aspekter af de givne begivenheder; og vigtigst – i herværende sammenhæng – med begrebet om begivenheder udvides forestillingen om musik fra det relativt abstrakte begreb om autonome værker mod konkrete manifestationer af musik som klang (lydbølger), fonogram, partitur, dans, gestik, erindring, agitation osv. Hvad, der er meningsfuldt som musik, afgøres af de involverede i situationen – “What is key here is how music is, or comes to be, meaningful to the actors who engage with it”¹⁵ – omend meget vil følge af tidligere begivenheder, der optræder som forudsætninger (*preconditions*) for den aktuelle. DeNora skriver for så vidt i forlængelse af Adornos ide om musik som ‘sedimenteret ånd’ (jf. citatet ovenfor), men altså med en mikro-sociologisk og accentueret empirisk fundering. Jeg har anført DeNoras samlede skitse af musikalske begivenheder i figur 1 i en dansk oversættelse af en tilsvarende opstilling i DeNoras tekst.

Med DeNoras refokusering af den musikalske analyse i forhold til Adornos materialisme fremstår også denne artikels spørgsmål til betydningen af materielle forhold i et noget andet lys. Vi er kort sagt rykket meget tættere på den fokusering på ‘ting og sager’, som jeg anførte i artiklens indledning, og væk fra det mindre konkrete materialebegreb, som prægede Adornos tænkning. Såvel musik som musiklivet kan stadig betragtes som materielle fænomener, men deres sammenhæng behøver ikke forklares med henvisning til generelle ideer om samfundets basis og overbygning. I stedet må sammenhænge påvises i givne situationer, som når fx et marchorkester spiller op til parade: Folkemængder, der marcherer i takt, er på den ene side musikalske (de har rytme), på den anden side samfundsmæssige (de er kollektive), og den materielle fællesnævner er de marcherende kroppe, trommernes drøn, hornenes trutten, asfaltens resonans osv.

13 Peter J. Martin, *Sounds and society*, 112.

14 DeNora, *After Adorno*.

15 DeNora, *After Adorno*, 49 [kursivering i original]

Tid 1 – Før begivenheden (al tidligere, meningsgivende historie ifølge A. <i>Aktør(er)</i>) 1. Forudsætninger: Konventioner, biografiske antagelser, tidligere programsættende praksis
Tid 2 – Under begivenheden (begivenheden kan have enhver udstrækning, sekunder til år) 2. Træk ved begivenheden A. Aktør(er): Hvem engagerer sig med musik (fx analytiker, publikum, lytter, optrædende, komponist, programmør)? B. Musik: Hvilken musik, og med hvilken betydning ifølge aktøren/-erne? C. Engagement i og med musik (<i>Act of engagement with music</i>): Hvad gøres (fx individuel lytning, reaktion på musikken, optræden, komposition)? D. Lokale betingelser for C, fx hvordan kom A til at engagere sig på <i>denne</i> måde, på <i>dette</i> tidspunkt (dvs. på Tid 2 – ‘Under Begivenheden’)? E. Miljø: På hvilket sted og i hvilke omgivelser (<i>settings</i>) sker engagementet med musikken (materielle, kulturelle træk, fortolkningsrammer givet på stedet fx programnoter, kommentarer fra andre lyttere)?
TID 3 – Efter begivenheden 3. Udkomme: Har engagementet med musikken ansporet eller faciliteret (<i>afforded</i>) noget? Hvad (om noget) blev ændret, opnået eller gjort muligt via engagementet? Har denne proces ændret ved forholdene under punkt 1 ovenfor?

Figur 1: Musikalske begivenheder¹⁶

Man kan hævde, at Adorno faktisk havde blik for musiks multimedierede, ‘polyontologiske’ karakter, dvs. dens mange samtidige værensformer – den måde den eksisterer som fx fonogrammer, nodeskrift, sociale formationer etc. Den engelske musiksociolog Georgina Born understreger dette i en bemærkning til hans kritik af kulturindustrien:

Yet paradoxically, if we bracket out its totalizing flavour, Adorno’s account of the culture industry and its musical products is exemplary in probing the several dimensions in which music’s existence is permeated by commodification – be it musical form, performance mode, filmic exposure, radio play, production or reception. In this way it points to a constellatory conception of music’s multiple mediations [...] – of music’s many simultaneous forms of existence.¹⁷

Som det imidlertid fremgår, er Adornos kulturkritik samtidig totaliserende. Det vil sige, at den savner DeNoras forsøg på en konkret og samtidig afgrænset empirisk fun-dering. En fun-dering, som også metodisk må række ud over Adornos værkanalyser i retning af de antropologiske tendenser, som har præget nyere musiksociologi, med af-sæt i bl.a. den såkaldte chicago-skole. Tendenser, som manifesteres i fx inddragelsen af deltagerobservation, kvalitative interview og etnometodologi. Hermed adresseres dét,

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Born, “On Musical Mediation,” 13.

mennesker gør med musik i givne situationer, deres musikalske og samtidig materielle praksis: "The focus on practice leads us further away from a concern with musical textual objects and towards *the materiality of music as event*, its relations, circumstances and technologies of production/reception, its uses."¹⁸

Det er en central pointe, at analysen af begivenheder ikke skelner *a priori* mellem hvad, der gør hvad i den givne situation. Jeg antydede dette ovenfor med bemærkningen om, at hvad der forekommer meningsfuldt som musik, afgøres af situationens aktører, og herved åbnes for nævnte ('polyontologiske') uddistribuering af musik på forskellige forhold: materialitet, sociale relationer, diskurs osv. DeNora henfører i den forbindelse til Adornos afstandtagen til objektivering, idet analytikerens begribelse af en given case ved anvendelsen af vante kategorier netop kan forstås som en art reduktion eller overgreb på virkelighedens mangfoldighed.¹⁹ I DeNoras terminologi er løsningen imidlertid ikke alene et spørgsmål om begreber, men "to explore music as it functions *in situ*, not as 'interpreted' but as it is used."²⁰ Til dette mål fordres observation og en radikal 'miljø-orientering':

A key feature of this perspective, then, is to forgo attempting to divide the social-material-cultural world into parts *a priori* (e.g., music, action, furnishings), but rather to look at how, within particular environments and temporal frames, people and things are put together – to look at the shifts, movements, and flows of people and things over time and space. To put it differently, it would behave music sociology to adopt a radical environmentalist position, one in which music is conceived as an environmental feature. From there and without *a priori* assumptions about music and its role, we can follow actors as they orient to, invoke, mobilise, or otherwise engage with music – as they can be seen to be involved in Musical Events.²¹

Med sidste sætnings 'pegen ud' fra den radikale miljø-orienterede position kobler DeNora Adornos tænkning med en antropologisk tilgang, nærmere bestemt den videnskabsantropologi, som repræsenteres ved bl.a. den franske filosof Bruno Latour udfoldet inden for rammen af den såkaldte aktør-netværks-teori (herefter ANT). Sætningen kan således læses som en parafrase over ANT's slagord "følg aktørerne"²², og DeNora peger dermed frem mod mit fokus i anden og tredje del af denne tekst (særligt begrebet om *symmetrisk antropologi*).²³

Som samlebegreb for musikkens (i alle dens medieringer) samt andre ikke-menneskelige forholds aktive rolle i musikalske begivenheder trækker DeNora på begrebet *affordance*. Dette lånes fra socialpsykologien (nærmere bestemt den amerikanske

18 DeNora *After Adorno*, 58 [min kursivering].

19 Ibid., 6.

20 Ibid., 44-5 [kursivering i original].

21 Ibid., 156.

22 Se fx Bruno Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* (København: Akademisk Forlag, 2008), 91.

23 DeNora henviser også eksplicit til Latour (se citat nedenfor).

psykolog James Gibson) og forklares som dét, (at) musik muliggør eller faciliterer: "to speak of 'what music makes possible' is to speak of what music 'affords.'"²⁴ Men uden at dette potentiale lader sig forudsige, og uden at musikkens betydning i øvrigt løsrives fra menneskelige aktører:

The concept of affordance [...] posits music as something acted with and acted upon. It is only through this appropriation that music comes to 'afford' things, which is to say that music's affordances, while they may be anticipated, cannot be pre-determined but rather depend upon how music's 'users' connect music to other things; how they interact with and in turn act upon music as they have activated it [...] ²⁵

Begrebet er beslægtet med Adornos begreb om *mediering*²⁶ – en term, som også står centralt i ANT (se nedenfor²⁷) – men igen understreges i forhold til Adorno en afgrænsning af musikkens betydning til netop den situation, i hvilken en given musik virker for bestemte mennesker med bestemte forudsætninger. *Affordance* betegner i den forstand en *relativ* agens, som tilkendes bl.a. materielle forhold og som godtgør, hvordan musik "gets into" action"²⁸. For DeNora er det væsentlige, at hermed nedbrydes skellet mellem musik og samfund – idet musik i stedet må betragtes som socialitet, som en måde hvorpå samfundet konstitueres.²⁹ Min pointe er imidlertid, at denne konstituering kun er mulig i og med praksis' *materialitet*. Det vil sige i og med den måde bl.a. ting indgår, når vi musikerer. Denne artikel understreger i den forstand en art 'mellemregning' i DeNoras ræsonnement, en fundering af det sociale i det materielle, hvilket passer godt med det opgør med forskellige former for socialkonstruktivisme, som har præget ANT.

ANT: Opgør med socialkonstruktivismen

Musik er – ifølge den franske musiksociolog Antoine Hennion:

the art of mediation itself. Music has difficulty defining its elusive object, impossible to fix in matter. Constantly obliged to make it appear, by a 'performance,' it cumulates intermediaries, interpreters, instruments, mediums, all needed for its presence in the musical milieu. It is continually being shaped, a vast theory of mediations in action.³⁰

Her påpeges, hvordan musik beror på forskellige forhold ved det musikalske miljø i overensstemmelse med bemærkningerne til DeNoras begreb om musikalske begivenheder ovenfor. Men læg mærke til citatets sidste sætning: Musik formes kontinuerligt, (som) en vidtrækkende *teori* om medieringer i praksis.

24 DeNora, *After Adorno*, 46.

25 Ibid., 48.

26 Born, "On Musical Mediation."

27 Jf. i øvrigt DeNora, *After Adorno*, 46.

28 Ibid.

29 Ibid., 151.

30 Antoine Hennion, "The History of Art – Lessons in Mediation," i *Réseaux* 3/2 (1995): 238.

Vi kan forstå dette udsagn på i hvert fald to måder: Som en påpegning af, at den anførte teori om medieringer indgår og udfoldes i praksis (jeg vender tilbage til denne udlægning om lidt); og som en konstatering af musikkens særligt illustrative 'værdi' i relation til en forståelse af medieringer i bredere forstand, dvs. i relation til andet end musik. Hennion hælder umiddelbart til sidste udlægning, idet han i forlængelse af den citerede passage beskriver sin bog *Passion Musicale* fra 1993 som en præsentation af "musical mediation as a model of the collective construction of an object"³¹. At musik skulle være et særligt illustrativt fænomen i forhold til en forståelse af, hvordan objekter konstrueres i kollektive processer, er ikke nødvendigvis oplagt, og i hvert fald er denne kollektive konstituering langt fra nogen nyhed i sociologisk forskning – som det illustreres af fx Pierre Bourdieus 'klassiske' spørgsmål: Men hvem skabte skaberne?³² Skal vi forstå Hennion er det imidlertid vigtigt at understrege, at det kollektiv, som konstruerer en given musik kun delvist består af Bourdieus skabere, dvs. menneskelige aktører. Når fænomenet musik er særligt illustrativt for vores kollektive konstruktion af objekter er det derfor netop, fordi musik i særlig grad synes at fordre mobiliseringen af en lang række medier – herunder ting – og disse medier er langt fra transparente. Tværtimod, de skjuler, de fordrejer, de agerer.

Hennion antyder hermed en grundantagelse for den aktør-netværks-teori, som jeg allerede har berørt.³³ Her er tale om en teori udviklet af bl.a. den franske filosof og videnskabsantropolog Bruno Latour, som gennem mere end tre årtier har ført teorien fra et udgangspunkt i videnskabsantropologien (de såkaldte laboratoriestudier³⁴) over en bredt konciperet modernitetsfilosofi³⁵ mod en gentænkning af den moderne samfundsvidenskab³⁶ – i sidste tilfælde under etiketten associations-sociologi. At ANT således dækker en bred og mangefacetteret tankeretning turde være indlysende, og man kan argumentere for, at Latours seneste udgivelser ligger langt fra teoriens tidlige tekno-videnskabelige fokus. Termen aktør-netværks-teori er imidlertid stadig i anvendelse, som det fremgår af titlen på hans associations-sociologiske hovedværk, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* fra 2005 (udgivet på dansk i 2008). Det er dette værk, som i hovedsagen ligger bag min redegørelse i det følgende.

Latour betragter verden som bestående af netop kollektiver (jf. Hennion ovenfor), hvor såvel *menneskelige* som *ikke-menneskelige aktører* samarbejder om forskellige mål. Tilkendelsen af agens til ikke-menneskelige entiteter (som kan være ting, men også andre materielle og fx diskursive fænomener) beror på en grundlæggende relationel ontologi. Det vil sige en overbevisning om, at intet optræder eller kan forstås isoleret, idet alt har betydning via forskellige relationer eller – med Latours begreb fra *En ny so-cio-lo-gi*

31 Ibid.

32 Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne?* (København: Akademisk Forlag, 1997).

33 Hennion fremstiller sjældent sig selv som eksponent for ANT, men er det i mine øjne – og i andres, se fx Niels Albertsen, "Kunstens netværk," A.C.T.S 14 (2001).

34 Bruno Latour og Steve Woolgar, *Laboratory Life: The social construction of scientific facts* (London: Sage, 1979).

35 Bruno Latour, *Vi har aldrig været moderne* (København: Hans Reizels Forlag, 2006).

36 Bruno Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* (København: Akademisk Forlag, 2008).

for et nyt samfund – forskellige associationer. Den grundlæggende relationalisme har bl.a. sit udgangspunkt i en semiotisk inspiration – ikke mindst fra den litauiske lingvist og semiotiker Algirdas Greimas, hvis begreb om aktanter Latour overtager som samlebetegnelse for menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Greimas' begreb betegner en hvilken som helst entitet i en fortælling, som andre influeres af. Det er således ligeegyldigt for handlingen i fx et folkeeventyr om prinsens 'hjelper' er en væbner eller et sværd – et menneske eller en ting. I begge tilfælde bestemmes aktantens betydning ved dens funktion i relation til andre aktanter. ANT beskrives som følge af bl.a. denne inspiration fra Greimas som en materiel semiotisk analyse³⁷, idet den relationelle bestemmelse antages ikke alene at angå tegn men tillige ting og ikke mindst kollektiver af mennesker og ting.

Aktørers relationelle bestemmelse kan være af meget forskellig art. Helt grundlæggende kan tales om forskellige former for mediering, dvs. relationer, som ikke alene transporterer et input, men transformerer det. Af samme grund taler Latour også om medier (eller mediatorer) mere eller mindre synonymt med aktanter:

[Mediatorers] input kan aldrig bruges som pålidelig forudsigelse om deres output; deres specificitet skal tages i betragtning i hvert enkelt tilfælde. Mediatorer transformerer, oversætter, forvrider og modificerer den betydning eller de elementer, som det er meningen de skal transportere.³⁸

Med fordringen om at tage aktanters specificitet i betragtning følger selvsagt et opgør med systemtænkning af forskellig art. Som hos DeNora bliver det utænkeligt at udele fx marchmusikkens betydning i en parade fra makrosociale konventioner. Hvis musikken overhovedet kan siges at spille en rolle – hvis den ikke bare er, hvad Latour betegner en 'formidler'³⁹ – så må den præge det allerede givne (input) i og med fx de marcherendes sociokulturelle baggrund. For Latour som for Hennion beløber denne antagelse sig til et frontalangreb på en række traditionelle skoler i sociologien⁴⁰, hvis brøde det er at besvare samfundsmæssige spørgsmål – fx om musiks betydning – med henvisning til sociale årsager:

Although amateurs [fx musikbrugere] supposedly feel a natural affinity towards the objects of their passion, sociology has persisted in showing that this relationship is actually socially constructed through the categories employed, the authority of leaders, the imitation of intimates, institutions and frames of appreciation, as well as through the social game of identity making and differentiation.⁴¹

Læg mærke til, hvordan Hennion favner fx kritisk teori, symbolsk interaktionisme, bourdieusk feltanalyse, artworld- og subkulturteori med sit begreb om social kon-

37 Anders Blok og Torben E. Jensen, *Bruno Latour – Hybride tanker i en hybrid verden* (København: Hans Reitzels Forlag, 2009), 78.

38 Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 62.

39 Ibid.

40 Hos Latour samlet under betegnelsen "det sociales sociologi." Ibid., 29.

41 Antoine Hennion, "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology," i *Cultural Sociology* 1/1 (2007): 97 [kursivering i original].

struktion, idet alle disse teorier henfører til det sociale i forklaringen af 'amatørers' omgang med musik. For ANT er det sociale derimod noget, som må forklares bl.a. med henvisning til de forbindelser af mennesker og ting, som etablerer kollektiver – "[t]hose things that holds us together," som det hedder i titlen på den citerede artikel.

Hvordan ting 'holder os sammen' har vi et eksempel på, hvis vi endnu engang betragter marchmusik, som et redskab, der qua sine materielle egenskaber faciliterer en 'gåen i takt.' Som hos DeNora må selvsagt tages højde for forskellige forudsætninger for den aktuelle begivenhed, fx tidligere momenter i marchmusikkens historie, men i stedet for – som i DeNoras model – at se disse aktualiseret som konventioner og biografiske forhold (jf. fx Bourdieus begreb om *habitus*), accentuerer ANT igen et medieringsperspektiv. Tidligere praksis kan således kun antages at influere den aktuelle situation, for så vidt det lader sig godtgøre, hvorledes disse er formidlet, overført og omsat i den aktuelle situation. Det skal med andre ord være muligt at spore det aktør-netværk, som på tværs af tid og rum udvirker den aktuelle begivenhed.⁴² Også DeNora strejfer faktisk denne pointe, idet hun citerer Hennion for den bemærkning at "it must be strictly forbidden to create links when this is not done by an identifiable intermediary."⁴³ Med andre ord: Hvis marchmusik får mennesker til at marchere i takt, så må vi i hvert tilfælde kunne påpege, hvorfor dette er tilfældet – hvilke film forbinder vedblivende marchrytmer med soldater, hvilke gymnastiktimer træner kollektiv og taktfast gang, hvilke plader, pigegardes, spejderlejre, militæruniformer, blæseinstrumenter, paradealléer osv. vedligeholder og videreformidler relationen mellem musik og march? Eller, hvis komponisters musikalske arbejdsmateriale er at betragte som 'traditionen' i kompositionsteknisk forstand (jf. Adorno), så må vi kunne pege på, hvad det er i arbejdsprocessen – i arbejdsværelsets samling af noder, instrumenter, plader osv. – som forbinder den givne komponist med tidligere. Jeg antyder en sådan analyse af en populærmusikalsk kompositionsform, nemlig hip hop djs' produktion af beats, nedenfor.

Det er en pointe i forståelsen af aktør-netværk, at det, som udbreder mellem-menneskelige relationer i tid og rum, som gør dem stabile og får fx sociale hierarkier og magtrelationer til at forekomme naturlige, er netop *ikke-menneskelige* aktører. Eller sagt med andre ord: Det er netværkenes *hybride* eller *heterogene* karakter. Eksempelvis har vi først for nylig kunnet opgive brugen af små stykker af metal og papir i udvekslingen af økonomisk magt. Og i musikalsk regi skylder vi fx J.S. Bachs 'storhed' til det manuskript, som Felix Mendelssohns bedstemor forærede sit barnebarn i 1823 – uden hvilket Bach måske var forblevet i den musikalske glemmebog; vi skylder rock'n'rollens udbredelse i 1950'erne til de singleplader, som lod sig transportere nemt og fleksibelt rundt – modsat tidligere lakplader; mens aktuel populærmusikalsk storhed måles på (bl.a.) antallet af lastbiler, som transporterer supergruppernes stadionscener rundt – det er således ikke kun i studiet, at U2 fordrer mange ting for at performe. Idet udbredelse og stabilisering tilskrives bestemte netværk-aktørers virke, impliceres det opgør

42 Latour understreger i den forbindelse, at (aktør-)netværk ikke betegner en struktur men udgør et begreb til analyse af det kontinuerlige virke af mange forbundne aktører – et 'spøringsredskab' for aktanter om man vil; Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 155-8.

43 Hennion, "The History of Art," 248; citeret i DeNora, *After Adorno*, 39-40.

med sociale strukturer, som jeg var inde på tidligere. Der er ikke noget over eller bag netværkenes forbindelser; ingen overindividuelle felter, regimer, diskurser, kulturer, epoker osv. at henvise til – ud over som aktanter (i form af ord, begreber, modeller) på linje med andre (personer og artefakter) i bestemte, fx forsknings, undervisningsmæssige eller administrative aktør-netværk. DeNora illustrerer samme pointe med en anekdote om netop Latour:

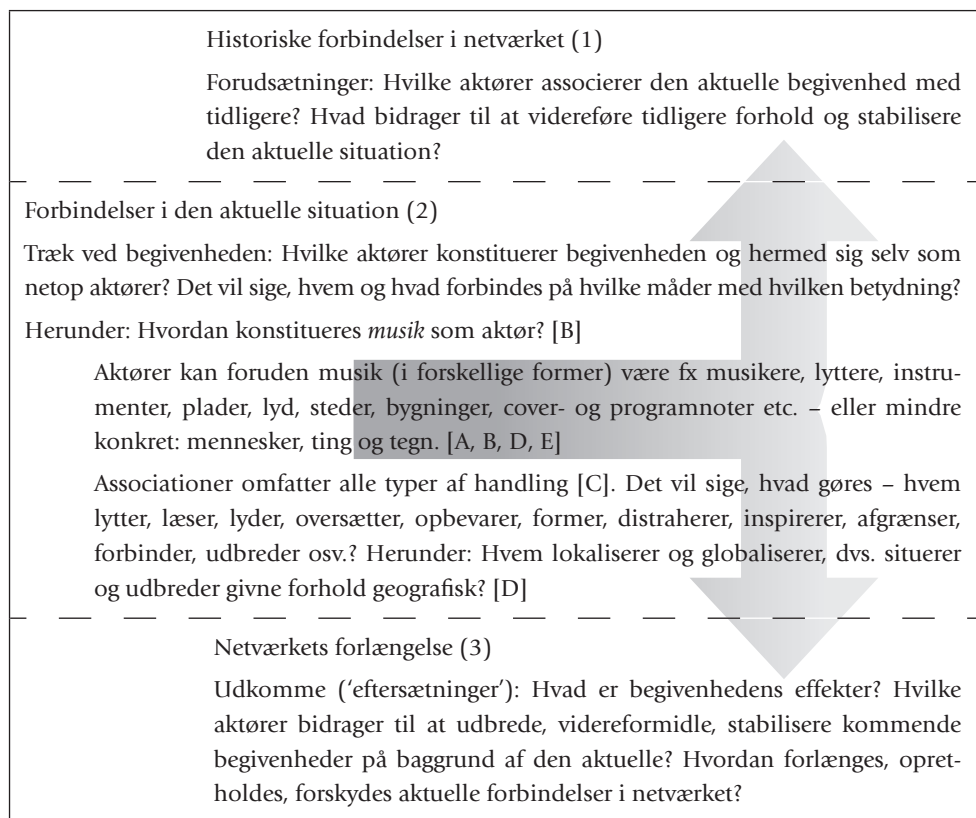
In his seminars at the University of California, the sociologist Bruno Latour used to describe how the macro-oriented sociologists critical of his work [...] would often ask him where, within his focus on the networks, strategies, and campaigns through which scientific 'facts' were established, was the 'big picture'? Where, for example, were the 'systems' – legal, political, economic? Where were the historical 'eras,' 'epochs,' 'regimes'? [...] When they uttered these words ('the big picture'), Latour recounted, their voices would (reverentially) drop an octave and their arms would sweep upwards to describe a circle. At this point Latour would say [...], 'you see? They make reference to "the big picture" but that picture turns out to be no bigger than a pumpkin.'⁴⁴

Latours hensigt med sådanne polemiske udfald mod sine sociologiske modstandere var at understrege, hvordan de med retoriske virkemidler fremmanede 'det store billede,' de overindividuelle sociale strukturer, epoker osv. I den forstand er forskeren også selv at betragte som en aktør i de netværk, vedkommende opsporer, og det bliver på den ene side en metodisk udfordring at forbinde sig med de aktører, som man ønsker at studere – ved fx deltagerobservation, kvalitative interview, indsamling og andre former for mediering af deres virke i en akademisk form – samtidig med at Latour understreger vigtigheden af, at forskere står ved deres litterære arbejde. Hvis forskning typisk udbredes via tekster, så må den også være 'godt skrevet' for at virke.⁴⁵ Endvidere skal det bemærkes, at selv om anekdoten ovenfor retter sig mod sociologiske systemtænkere, så kunne den lige så godt være rettet imod natur- eller kulturvidenskabelige kritikere. Hvor residerer fx objektiviteten eller subjektiviteten i et netværk eller skellet mellem natur og kultur? Igen må vi efterspørge de aktører, som konstituerer disse forskelle, som distribuerer disse forestillinger, som samler og adskiller andre aktører som henholdsvis natur og kultur, idet langt de fleste (om ikke alle) fænomener er hybride.⁴⁶ Latours førortale modernitetsfilosofi har denne pointe som sit omdrejningspunkt, idet moderniteten og det moderne projekt ses som en differentieringsbevægelse, hvor opkomsten af en lang række teknologier, institutioner (herunder ikke mindst kunstinstitutionen og den moderne videnskab), personer, ideer, artefakter osv. har givet os et verdensbillede, hvor fx skellene mellem subjektivitet og objektivitet, natur og kultur, materialitet og socialitet synes absolutte. I den forstand udfolder

44 DeNora, *After Adorno*, 38.

45 Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 148-55. En pointe, som ikke nødvendigvis ligger langt fra Adornos opmærksomhed på sin egen skrivestil som et medium for læsernes bevidstgørelse; DeNora, *After Adorno*, 32.

46 Jeg vender tilbage til denne pointe nedenfor i forbindelse med Latours brug af begrebet ting.



Figur 2: Musikalske begivenheder – skitse til et aktør-netværks-perspektiv. Den kronologiske organiserings, som præger DeNoras model (jf. figur 1) er søgt bibeholdt velvidende at begivenheder kun vanskeligt lader sig afgrænse i tid. Dette bliver særlig tydeligt med den aktør-netværks-tænkning, som her er søgt forenet med modellen, og dette forklarer de stiplede linjer, pile og indrykningen, som indikerer, at modellens sektioner bør betragtes som analytiske foki nærmere end faser. Latour taler om, hvordan adskillelsen af fortid, nutid og fremtid i lighed med andre forskelle må betragtes som bestemte aktørers værk, hvorfor konstitueringen af disse forskelle også må kunne opspores in situ. For så vidt kommer sektion 2 til at indtage en privilegeret position, som en form for nødvendigt udgangspunkt – også selv om den analytiske interesse måtte vedrøre forudsætninger eller udkomme og også selv om en analyse fremstilles i en kronologisk form (som tilfældet er nedenfor). De kantede parenteser under pkt. 2 anfører indplaceringen af centrale begreber fra det tilsvarende punkt i DeNoras model.

Latour reelt en 'amodernitetstænkning,' som det kommer til udtryk i titlen på hovedværket i denne afdeling af hans produktion, *Vi har aldrig været moderne* fra 1993 (udgivet på dansk i 2006).

ANTs metodiske greb til overkommelse af vores moderne, kategoriale vanetænkning er den såkaldte symmetriske antropologi. Symmetrien består groft sagt i, at man insisterer på at 'stille de same spørgsmål' til forskellige entiteter, uden på forhånd at rubricere disse eller deres effekter som fx sociale eller materielle. At her er tale om en antropologi markerer blot den allerede anførte anvendelse af metodikker, som forbindes med denne forskningstradition – fx deltagerobservation og kvalitative interview. Her er i den forstand tale om en metodisk orientering, som spejler DeNoras

(se s.101), og vi kan også læne os op af hendes model for studiet af musikalske begivenheder i en beskrivelse af ANTs perspektiv på samme. Blot skal det bemærkes, at "forudsætninger" må forstås som konkrete forbindelser (associationer) af tidligere begivenheder med den aktuelle; "aktør(er)" må omfatte i hvert fald mennesker og "musik" og måske også fx lokalitet samt øvrige aspekter af DeNoras begreb om "miljø"; og "udkommet" må forstås som art 'eftersætning,' dvs. som begivenhedens konkrete forbindelse med fremtidige. Med disse bemærkninger bliver studiet af en musikalsk begivenhed reelt blotlæggelsen af det netværk, hvor en given musik konstitueres som aktør. Et forsøg på en revision af DeNoras model i overensstemmelse med de anførte bemærkning findes i figur 2. Jeg reflekterer i det følgende over et sådant studium⁴⁷, idet jeg samtidig søger at samle op på artiklens overordnede fokusering på musik som materiel praksis.

Fra samples til beats: Musikalsk praksis mellem ting og sager

Den Århusianske dj Thorbjørn Schwartz, bedre kendt som DJ Static, udfolder en del af sit musikalske virke i et diminutivt studie, City Hall Studios, som er beliggende i Århus midtby, indrettet i en etværelses lejlighed som nabo til Statics private bolig. Studiet danner ramme om hans produktion af beats⁴⁸ foruden samarbejder med forskellige rappere med henblik på pladerudgivelser, mixtapes, liveoptrædener, events mv. Og som det var tilfældet med U2s indretning i Olympic Studios, er også Statics studiearbejde præget af ting og sager: møbler, instrumenter, computere, pladespillere, plader, cd'er og film, plakater, magasiner og blade, en *vocal both* osv. (se figur 3).⁴⁹

Studiet rummer trods den relativt lille plads forskellige sektioner: Et gangareal med en lille udstilling af Statics arbejder (billedet øverst til højre); et siddeafsniit med lænestole, magasiner og skrivebord (øverst til venstre) nævnte *vocal both* foruden Statics arbejdsplads mellem pladereol, pladespillere, computere, keyboards osv. (nederst til venstre og højre.). Han fremhæver selv indretningens betydning for sine muligheder for at arbejde:

Det er det aller-allervigtigste [...] at ha' et godt arbejdsrum. Et eller andet sted, hvor jeg er omgivet af det jeg godt kan lide, du ved: Gamle plader, alt muligt shit, du ved, klistermærker – sådan nogen ting.

Hvis der står noget i vejen hver gang – du skal altid flytte den kommode der, før du kan komme hen og trykke på den knap der. Det går ikke. Altså, det gør det

47 Eksemplet er fyldigere behandlet i Mads Krogh, "All this makes up Static & Natt III: Hiphopkultur som musikalsk praksis," *Danish Musicology Online* 1 (2010): 57-88.

48 Et beat betegner de repetitive musikalske passager (på fx 4 eller 8 takter), som danner grundlag for de fleste rapnumre. Et beat består typisk af trommer, bas samt forskellige harmoniske eller melodiske fraser – ofte underordnet beatets groove. Samples indgår traditionelt i alle de nævnte elementer.

49 At det er Statics studiearbejde og ikke U2s, som jeg diskuterer, har selvsagt med tilgængelighed at gøre. Analysens pointer vil formentlig i vid udstrækning kunne udbredes til andre studier og andre artisters arbejde.



Figur 3: Statics studie (egne foto 9. april 2008)

måske for nogen, ik. Altså, hvis de godt kan lide at kæmpe sig hen. Jeg kan godt lide, du ved, at vide: Det skal bare fungere. Hvis der er noget, der ikke fungerer – jeg bliver fuldstændig tosset, jeg bliver helt ... Hvis der er et eller andet kludder på min computer der – det er så'en fuck det lort der. Så går jeg i seng igen.⁵⁰

Her konstateres betydningen af studiets indretning på forskellig vis. I sidste citat beskrives møbler og instrumenter som noget, der ikke må stå i vejen, mens første citat betoner en stemningsmæssig kvalitet ved indretningen, dvs., det forhold at Static godt "kan lide" stedet og føler sig tilrette ved sine ting, herunder de artefakter (plader, plakater, egne produktioner osv.), som har tegnet hans karriere i hiphop-regi. Og det stemningsmæssige er efter min mening helt centralt for en forståelse af Statics praksis – fra udvælgelsen af samples til produktionen af beats og distributionen af disse til potentielle rappere. Lad os tage et par citater til:

Men sådan et nummer, hvis jeg skulle fortælle dig, hvordan sådan et nummer på pladen [er lavet]. Så ville jeg måske sidde og lytte i gamle plader. På et tidspunkt finder jeg noget, der rammer mig. Finder et sample, hvor der [er] nogen lyde i, som jeg synes er fede.

[D]et handler om momentet. Det er det, det handler om. Det handler om at, du ved – du sætter dig ned, du finder den energi, den symbiose, der er mellem dig og muligvis en anden kunstner, ik'. Eller mig og et sample jeg har fundet for eksempel. Eller mig og en stortromme, du ved. Og lad det være en energibooster, et fundament for, hvor det her bærer dig hen af. Der er det vigtigt at have et studie, som kan kreere det forum, ik', den arbejdsgejst.

Static's produktioner starter med udvælgelsen af noget materiale og en form for inspiration – noget "der rammer." Kriteriet for denne udvælgelse er stemningsmæssigt: Samplets lyde skal være "fede," det skal 'ramme' energimæssigt (som fx lyden af "en stortromme") eller konceptuelt, dvs. med en ide til et tema eller en reference til "en anden kunstner" (som når fx 'orientalske' instrumenter associerer amerikanske Wu Tang Clan). Det primære redskab til inspiration og materialeudvælgelse er studiets pladereol, som ud over lyde rummer masser af billeder og tekst. Men læg mærke til, hvordan Static betoner studiets indretning i det hele taget som skaber af det momentum, der fører til (og følges med) inspiration og materialevalg. Man kan sige, at Static *stemmes* med en form for arbejdsgejst, idet han rammes, dvs. i og med materialets *stemning* – såvel lydligt (qua samplet) som indretningsmæssigt (qua studiets ting og sager).

Herefter følger en form for analyse:

Jeg sampler det, over i min sampler. Jeg lægger det op, jeg finder startpunktet i samplet, måske ik' – slutpunktet. Så laver jeg et loop af det, jeg finder tempoet: hvor hurtigt kører det – tempoet som originalnummeret. Lægger måske en hi-hat på – tj-tj-tj – hurtigt hi-hat, der bare ligger hen over det. Måske lidt i samme swing, som samplet allerede er. Nu snakker vi måske et sample på to takter: 1-2-

50 Citater er, med mindre andet angivet, fra et personligt interview foretaget d. 6. marts 2008.

3-4, 1-2-3-4. Øh, kører så. Ok, det er klart nok, det er fint nok det her. Jeg finder ud af, hvor tonelejet er her, hvad er det for nogen toner, vi har med at gøre.

Statics sampler er digital (en HALion) og forbundet med det musikredigeringsprogram (af mærket Nuendo), i hvilket han konstruerer sine beats. Når han "lægger det [samplet] op" udføres en visuel bevægelse, idet samplet kommer til syne på computerens monitor i musikprogrammets interface. Her tilføjes ved hjælp af keyboards og andre samples en form for metriske og tonale 'målstokke' (fx et *track* med en ottendedels hi-hat), idet Static pejler sig ind på samplets tempo og tonemateriele. Han finder "tempoet som originalnummeret." Men denne eftersøgning er konstitutiv og beror igen på en form for stemning, idet samplet *afstemmes* med de metriske og tonale pejlemærker – de standarder, som Static måler med.

For så vidt indebærer den digitale (samt visuelle, metriske og tonale) mediering en transformation af samplet, som forstærkes, når Static fortsætter konstruktionen af sit beat – ved tilføjelsen af andre samples eller instrumenter, og idet samplet klippes op:

Og så ta'r jeg samplet, så klipper jeg det helt fra hinanden. Føler fra et 1-slag til en hi-hat. [...] Og så begynder jeg at finde ud af, ok skal jeg omrokere det her eller skal jeg lave noget andet ved det [...]

Her må erindres det "momentum," den "arbejdsgejst," som fulgte med studiets indretning. Mens samplet og dermed den stemning, som initierede produktionsprocessen, ændres i produktionsprocessens transformation af det lydlige materiale, så fungerer plakater, flyers, pladereolen, Statics udstilling af 'egne værker' osv. som en form for stemningsmæssig konstant – som en opretholdelse af Statics gejst, af det han "godt kan lide," den form for hiphop, som han har smag for og som har tegnet hans karriere. I lyset heraf kan også erindres Statics beskrivelse af studiets indretning, som noget der ikke må 'stå i vejen' for den kreative proces. Her er ikke alene tale om en afstandtagen til en mekanisk, materiel determinisme men samtidig en værdsættelse af studiet som facilitator af hans arbejdsproces, som en sammenhæng han interagerer i og med, som tillader hans praksis at udfoldes. Den velfungerende indretning står ikke i vejen men bringer – aktivt – arbejdet i vej.

Skeler vi til den reviderede version af DeNoras model (figur 2), kan tilføjes et yderligere perspektiv på den stemning, som jeg har kredset om:

(1) **Forudsætningerne** for Statics praksis er mange, men blandt de centrale er den pladesamling, hvor han henter sine samples. Samlingen forbinder talrige tidligere produktioner med Statics aktuelle, og man kan hævde, at den stemning, som hentes der, afstemmer hans arbejde med tidligere producenters. Som det var tilfældet med den digitale musikredigering, således fungerer også tidligere produktioner som en form for målestok for Statics praksis – som det repertoire af lydlige, visuelle og konceptuelle standarder, gennem hvilke han agerer og forstår sit eget værk. Det samme kan siges om studiets øvrige indretning. Særligt den helt konkrete sammenstilling af Statics egen produktion (jf. studiets udstilling; figur 3 øverst til højre) med andre djs' (qua plader,

plakater, magasiner osv.) implicerer en gensidig 'målen sig' – som en materialisering af den i øvrigt udbredte forestilling om hiphop som en konkurrencekultur.⁵¹

(2) Jeg har allerede påpeget en række af de **aktører**, som er på færde i Statics studie. Vigtigst er imidlertid at minde om, hvordan musik optræder på en række måder og med en række effekter produktionsprocessen igennem: *Fonogrammer, digitale samples, MIDI-lyde* indgår alle på forskellige trin i processen frem mod det *beat*, som Static via en *mp3-fil* distribuerer til potentielle *rappere*. Ved siden af disse – i traditionel forstand musikalske elementer – tegnes processen af visualiseringer og diskursivering af musik (i fx *blade*, på *plakater, pladecoverere* osv.) ved siden af *musikinstrumenter* og selv studiets *møblement* og *lokalitet* bærer musikalske betydninger (fx i kraft af *erindringer* om konkrete *produktioner*). Den 'polyontologiske' bestemmelse af musikalske begivenheder er altså tydelig, ligesom **associationerne** mellem processens aktører er forskellige: Pladereolen *inspirerer* Static til at *udvælge* og *sample*, for herved at lade musikredigeringsprogrammet, keyboards osv. *visualisere, kvantisere* og 'tonalisere,' mens studiets indretning i øvrigt *vedligeholder* hans momentum, inspiration, etc.

Jeg har med begrebet om stemning anlagt et bestemt perspektiv på alle disse associationer, i hvilket de fremstår som forskellige måder, hvorpå heterogene aktører lader sig forme i andres billede. Herved tydeliggøres den basale relationelle bestemmelse af materielle og fx sociale forhold, samtidig med at det indikeres, hvorfor det materielle må ind som en art 'mellemregning' i forholdet mellem musik og samfund (jf. bemærkningerne til DeNora ovenfor). Det er kun som følge af Statics pladesamling, plakater, instrumenter osv., at vi kan udpege mellemmenneskelige relationer i processen. Det er kun i kraft af disse forhold og deres forskelligartede forbindelser, at vi kan godtgøre, hvorledes Static agerer i forlængelse af geografisk og tidsligt fjerne mennesker (fx andre producere) uden at postulere et makro-socialt niveau, sådan som DeNora kritiserede Adorno for at gøre. Og af samme grund er objektivisering selvsagt en nødvendig side af musikalske praksis (jf. bemærkningerne til Adorno s. 118). Det vil sige, hvis sociale strukturer – diskurser, regimer, klasser, felter, kulturer osv. – implicerer en regelmæssighed i forskellige menneskers praksis på tværs af tid og rum, så må vi også kunne sige noget om, hvorledes standarder indgår, medvirker og videreføres fra den ene begivenhed til den næste – endda på en måde, hvor de aktører vi undersøger sjældent mener sig 'standardiseret.' Her tilbyder ANT en forklaringsmulighed, hvor standardisering og kreativitet, bestemmelse og inspiration, transformation og videreførelse er sider af samme sag, samme heterogene *netværk*.

(3) Det er i det lys ikke underligt at Static omgiver sig med ting, og at han – som det er tilfældet på coveret til "The Nightshift Mixtape p.t.2" fra 2005 – genrerubricerer **udkommet** af sit arbejde med reference til studiet. Således indeholder dette mixtape "a heavy overdose of fresh hip hop from the volts [sic.] of City Hall." Genrer handler om

51 Jf. fx David Toop, *Rap Attack #3* (London: Serpent's Tail, 2000), 15; Murray Forman, *The 'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), 178; Imani Perry, *Prophets of the Hood* (London: Duke University Press, 2004), 6.

reproduktion og regelmæssighed⁵², og populærmusikalske genrer teoretiseres derfor ofte med begreber fra den sociologiske værktøjskasse – som fx genrekulturer, -diskurser, -verdener eller -felter.⁵³ Men hermed fordres, som jeg har søgt at påpege, materielle, non-humane forbindelser, og vi kan (igen) med begrebet om stemning indikere, hvordan Static fremtræder som eksponent for hiphop som genrekultur. Man kan sige at Static selv foruden hans produktioner – beatet og siden pladeudgivelser, koncerter osv. – tilbyder standarder til andre producenters arbejde, og med udbredelsen af standarder følger en autorisering af de, som forestår udbredelsen. Beatet, pladerne osv. kommer i den forstand til at fremstå som en art 'talsmænd' for det netværk, som de forlænger ind i fremtidige begivenheder. Og (af)stemningen af forskellige aktører i Statics studie illustrerer således ikke alene en gensidig påvirkning men en langstrakt 'valghandling', hvor manges virke overgives få aktører som repræsentanter for det samlede netværk i kommende (af)stemninger – fx fremtidige produktioner. Statics genrerubricering af sit eget arbejde ekspliciterer i den forstand, hvordan genrer ikke eksisterer over eller bagved musikalske praksis, men i disse og ikke mindst i de ting med hvilke vi interagerer. Latour skelner i det lille skrift *Ting* fra 2007 mellem genstande og anliggender og anslår dermed den dobbelthed, som jeg har anført med begrebet om (af)stemning:

En ting er i én betydning en genstand [...] og i en anden betydning en sag, et stridspunkt, [...] i hvert fald en forsamling. For nu at bruge det ord, jeg indførte tidligere, på en mere præcis måde, kan man sige, at det samme ord, ting, både betegner kendsgerninger og anliggender.⁵⁴

Static beat er en *ting* – en materiel kendsgerning, en genstand, som kan sendes ud i verden, men samtidig en *sag* med interessenter, en forsamling af aktører (*et* ting), et heterogent netværk. I den forstand implicerer det at arbejde mellem ting og sager materielle og sociale forhold. Et beat er kort sagt en hybrid.

Afrunding

Det har været formålet med denne artikel at belyse den rolle, materielle forhold spiller i musikalske praksis. Denne ambition korresponderer med en materiel ny-orientering i de senere års musiksociologi – en mikro-sociologisk gentænkning af Adornos musikalske materialisme i sammenhæng med den såkaldte aktør-netværks-teori. Jeg

52 Anne Danielsen, "Estetiske perspektiver på populærmusikk," i *Populærmusikken i kulturpolitikken*, red. Jostein Gripsrud (Oslo: Norsk Kulturråd, 2002).

53 Fabian Holt, *Genre in popular music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (London: University Press of New England, 1993); Simon Frith, *Performing Rites* (New York: Harvard University Press, 1996); Peter J. Martin, *Music and the sociological gaze: Art worlds and cultural production* (Manchester: Manchester University Press, 2006); Motti Regev, "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music," *The Sociological Quarterly* 35 (1994): 85-102. Undertegnede har selv bidraget til nogle af disse perspektiver i Mads Krogh, "'Fair nok, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse' – Om hiphoppens diskursive konstituering som genreprædikat i dansk populærmusikkritik" (Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, 2006).

54 Bruno Latour, *Ting* (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2007), 20 [kursiveringer i original].

har reflekteret begge disse tendenser, som de kommer til udtryk hos bl.a. Tia DeNora og Antoine Hennion. ANT har spillet en særlig rolle i artiklens redegørelse, idet jeg mener, at teorien rummer et potentiale for forståelse af musikalske praksis, som tager højde for (bl.a.) materielle forhold på en både konkret og samtidig teoretisk fleksibel måde. ANT er empirisk rettet og grundlæggende orienteret på tværs af de ontologiske kategorier, som vi typisk beskriver musiklivet i på en måde, som selv DeNoras mikrosociologiske udlægning af Adornos materialisme har svært ved at matche. Dette sagt, må dog samtidig understreges de mange forbindelser og fællesnævnerne mellem de teorier, som artiklen behandler.

Jeg har søgt at udfolde ANT's potentiale i en analyse af en bestemt musikalsk arbejdsituation og i den sammenhæng antydte, hvordan materielle forhold konstituerer sociale relationer – både mellem Static og andre artister etc., men også hvad angår sociale forestillinger om hiphop som fx genrekultur. Studiesituationen er oplagt: Som illustreret allerede i artiklens anslag kan pladestudier rumme et mylder af ting – i et omfang, som gør dem værdige til rockikonografisk kanonisering og (herunder) afbildning på helsidesopslag i en landsdækkende dansk avis. Alle disse ting præger selvsagt studierne og den praksis, som udfoldes der. Samtidig vil jeg hævde, at også andre musikalske begivenheder kan forstås som heterogene aktør-netværk. Her er potentiale for mange studier, mange eftersporinger af stadigt nye og specifikke netværk. Et beat er en hybrid, men det samme er et big-band, en militær-march, et musikhus, en rock-koncert, iPod eller en Bach-passion.