

Fløjtespilleren: Skulpturelle ansatser i Ragnhild Mays praksis.

'At the centre of my ironic faith, my blasphemy, is the image of the cyborg.'
Donna J. Haraway¹

På scenegulvet ligger nogle kasseformede orgelpiber af træ i forskellige størrelser, der hver især tilføres luft via plastikslanger fra en elektronisk styret luftpumpe. Ragnhild May bevæger sig rundt mellem de enkelte dele af instrumentet, der ligger bredt ud på gulvet som en stor tentakelformet organisme. Hun er langsomt i gang med at skille konstruktionen ad. Dele af instrumentet bliver dog stadig aktiveret af luftstrømme og frembringer let pulserende dronende orgellyde. Det vibrerende lydtæppe af dissonerende frekvenser, der væver sig ind og ud af hinanden og fylder rummet, tyndes langsomt ud tone for tone. Således spejler performancens afslutning sin begyndelse: den gradvise opbygning og efterfølgende demontering af såvel instrument som komposition foran publikum, der således inviteres til at forbinde det visuelle med det lydlige og omvendt. Pludselig tager May et bundt plastikfløjter frem og kaster dem ud til publikum, der tager udfordringen op og begynder at tage del i lydproduktionen, hvilket resulterer i en kakofonisk komposition af skingre fløjtetoner og begejstrede smil hos de spontant deltagende performere.

Selvom May i denne performance specifikt parafraserer Roland Kirks liveudgivelse *Here Comes the Whistleman* fra 1967, er den på mange måder karakteristisk for hendes måde at arbejde på. Ragnhild May arbejder med visuel såvel som lydlig materialitet. Hun benytter sig af mange forskellige medier, genrer og formater lige fra 'klassiske' bronzeskulpturer over installation, lyd, performance og video til tekstværker i neon, logodesign og merchandise og med inspiration fra science-fiction såvel som teenagekultur, feminisme, kultur- og teknologihistorie. Men en af de røde tråde, der væver sig gennem hele hendes produktion, uanset format og indhold, er en konceptuel, skulpturel tilgang til stoffet, hvad enten det drejer sig om afstøbningen af en Buffalostøvle eller mikrotonale kompositioner.

May udtænker og bygger sine egne instrumenter – ikke som en pointe i sig selv, men som en logisk følge af en skulpturel praksis og en konceptuel tilgang til lyd som et formbart materiale. Hun stiller skarpt på lydens skulpturelle egenskaber: som et fysisk materiale, der kan formes og manipuleres på lige fod med andre materialer. Lyd består af trykbølger og er således per definition på partikelniveau en fysisk manipulation eller formgivning af det materiale, som den passerer igennem. May interesserer sig netop for lydens mediespecifitet: for de fysiske og psykologiske egenskaber, der gør lyd til lyd, de ting, der er karakteristiske for det auditive medie – ikke bare den lyd, der forlader instrumentet og præges af det materiale og det rum, den bevæger sig igennem, men også den lyd, der opfanges af øret og bearbejdes af hjernen.

De selvbyggede instrumenter gør det blandt andet muligt for May at arbejde med et bredere lydspektrum end fx et klassisk orgel, der – udover at være underlagt diverse musikalske dogmer – i kraft af selve dets fysiske udformning og tonale stemning, foreskriver et bestemt harmonikodeks. Mays instrumenter er specifikt bygget til at udforske lydets materialitet og skabe nye lydmæssige erfaringer. Instrumenterne gør det blandt andet muligt at arbejde indgående med 'mikrotonalitet' – dvs. et tonesystem med mindre intervaller mellem de enkelte toner end det halvtone-system, som traditionelt karakteriserer vestlig musikproduktion. Udover et næsten uendeligt mikrotonalt univers kan May ved hjælp af sine instrumenter skabe diverse psykoakustiske fænomener som fx 'dobblereffekt', 'binaurale rytmer' og 'differenstoner' – dvs. lydfænomener der så at sige opstår i kraft af lytteren. Det gælder blandt andet værket *Nu vil jeg hvile på mine Laurbær, hvile til Dommedagsbasunen skal lyde* (2016), der består af et selvspillende instrument med legetøjstrækfløjter – dvs. fløjter uden fingerhuller hvor tonehøjden reguleres med et stempel. Denne melaniske indretning frembringer en høj, ildevarslende sirenelyd af glidende fløjtetoner (glissando) og konstant modulerende differenstoner. Differenstonerne opstår, når to forskellige toner svinger sammen og producerer en tredje og dybereliggende tone, som reelt ikke eksisterer fysisk, men alligevel opfattes af øret.

¹ Haraway, Donna J., 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century' in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, N.Y. 1991, p. 149

Dermed bliver selve lytningen en særdeles kropslig affære, og lydoplevelsen bliver til en fælles erfaring skabt i samspil med modtageren. I Mays kommende udsmykningsværk, med den meget sigende titel *Lutter øre*, handler det specifikt om den aktive, fokuserede lytter. Installationen består af legemsstore bronzeører, der fungerer som et lavteknologisk samtaleanlæg. Bronzeørerne er parvist forbundet via et underjordisk rørsystem og tilkoblet såkaldte 'akustiske resonatorer', der forstærker bestemte frekvenser i hvert sit ørepar. De akustiske resonatorer – som også refererer til Hermann von Helmholtz' forskning, der lagde grundlaget for telefonien – skaber således forskellige lydige oplevelser og i sidste ende en større sensibilitet hos publikum i forhold til lydens materialitet og særlige egenskaber. Eller for at parafrasere et velkendt medieteoritisk slogan: Lyden transporterer ikke blot et budskab – lyden er budskabet.

Mays forkærlighed for blokfløjten og blæseinstrumenter generelt skyldes også, at netop disse instrumenter har en enestående forbindelse til kroppen. De mimer helt grundlæggende kropslige funktioner såsom at trække vejret, men også evnen til at tale og synge. Eller som May selv udtrykker det: 'Fløjten kan ses som en forlængelse af stemmelæber og mundhule og som en udvidelse af den menneskelige stemme'. Netop dette aspekt forfølger May helt konkret i samarbejdet med billedkunstneren og sangeren Kristoffer Raasted. Deres fælles værk *Portable Organs* (årstal?), som er en performance for stemme og specialkonstrueret transportabelt pibeorgel, undersøger de to lydkilders materielle og æstetiske kvaliteter i et poetisk mikrotonalt samspil, hvor det undertiden er svært at afgøre, om de gutturale dronende harmonier stammer fra et kropsligt organ eller en orgelpibe – eller er udtryk for psykoakustisk 'med-komposition'.

Den tætte forbindelse mellem krop og blæseinstrument får en ekstra skulpturel dimension i værker som *Music's Apparent Power to Affect Mind and Body* (2014) og *Fløjtespilleren* (2015/2019), hvor instrumentet helt fysisk optræder som en direkte forlængelse af kroppen og danner det, som May selv beskriver som et 'exoskelet' – dvs. et ydre skelet eller rustning. I *Fløjtespilleren*, der er en performativ version af *Komposition for Fløjte og Jernlunge* (årstal?) bærer May instrumentet som en barok kjole. Den består således af en krinolineformet metalkonstruktion af tre cykelhjul tæt besat med sopranfløjter, der 'bespilles' af en støvsuger. Da hver halvdel af fløjterne er stemt med ganske let frekvensforskydning resulterer det i en differenstonekomposition, som akkompagnerer/akkompagneres af Mays eget soloblokfløjtespil. Men også uden at bære instrumentet fysisk på kroppen er May kropsligt tæt forbundet med sine instrumenter: Dels som selvbyggede partiturer, der skaber en kropslig samhørighed med instrumentet og dets kompositioner. Dels som skulpturelle performative installationer, hvor Mays persona i koncertsituationen bevæger sig rundt mellem computer, slanger og blæseinstrumenter og konstant 'lægger til' og 'tager fra'.

'Fløjtespilleren' er som motiv en kunsthistorisk klassiker, men i Mays tilfælde er der med denne titel også en specifik reference til Jacques de Vaucancons mekaniske 'Fløjtespiller', der første gang blev udstillet i 1738, hvor den i kraft af sin menneskelignende fremtoning tryllebandt publikum. Ved hjælp af et komplekst lufttilførselssystem og mekanik, der efterlignede den menneskelige fysik, havde Vaucancon skabt et instrument, der kunne trække vejret – ikke ulig Mays blæseinstrumenter i fx værket *It Ended with Silver Balloons*. I denne performance for pneumatisk digitalt instrument – der via 64 luftkanaler og Mays eget softwaredesign dirigerer luftstrømmen polyrytmisk til at antal fløjter stemt i forskellige toner samt oppustelige sølvballoner – forstærkes billedet af en organisme, der ånder og pulserer.

Blokfløjter og orgelpiber indtager en central placering hos May som lydkilder og skulpturelt materiale, men også som teknologi- og kulturhistoriske referencer. Udover en personlig tilknytning til blokfløjten – som første og foretrukne instrument – er dets kulturelle status og historie vigtige aspekter hos May. Blokfløjten blakkede ry som et 'gateway'-instrument til andre og 'finere' instrumenter, men også fløjten kulturhistoriske vægt som et af verdens ældste instrumenter, tematiseres i værker som *Music for Children* (2018), der i sin skulpturelle og analoge enkelhed danner modpol til Mays komplekse, digitalt styrede blæseinstrumenter. Værket består af en blokfløjte skaleret op til 2,6 meter, hvilket giver instrumentet en ikke blot usædvanlig dyb basstemme, men også en ny monolitisk skulpturel tyngde og karakter. Og desuden blokfløjtepartiturer til *Stille Nu*, som, sammen med værkets titel, henviser til Carl Orffs og Gunild Keetmans musikundervisningsteori, der siden 1950'erne har præget vestlig musikpædagogik og cementeret blokfløjten status som et 'børneinstrument' associeret med billige plastikudgaver, fortrinsvist spillet af piger og ofte i et skingert toneleje.

Mays ironiske jonglering med kulturelle værdisæt sættes på spidsen i hendes produktion af merchandise, logos og slogans som satirisk markedsføring for eget kunstneriske 'brand'. May kopterer kommercielt sprogbrug og UX-æstetik i form af en overgear, skamløs selvpromovering, der sætter fokus på en samtid, hvor det at sælge ud er blevet et succeskriterie i sig selv. Således kan fans købe sig fattige i halstørklæder, badehåndklæder og sokker med feel good-slogans som fx 'Always Good Art', 'Feel the Art Power', 'Performance Without Compromise'. En lignende strategi kendetegner Mays bronzeafstøbninger af stilleter og 90'er-Buffalostøvlen, der fungerer som en humoristisk feministisk kommentar til skulpturtraditionens 'sokkelproblematik'.

I den feministiske klassiker *A Cyborg Manifesto* (1985) beskriver Donna Haraway ironi som 'humor og alvorlig leg'. Ironi handler om den spænding, der opstår ved at bringe ting sammen som er uforenelige, men 'som begge, eller alle, er nødvendige og sande'.² Netop derfor er ironi et værdifuldt retorisk og politisk redskab. Mays værker er i denne forstand ironiske monstrøse hybrider, der konstant udfordrer grænserne mellem traditionelle dikotomier såsom sokkel og værk, performer og publikum, analog og digital, finkultur og popkultur, materialitet og immaterialitet, realitet og illusion, myte og fakta, krop og maskine – og ikke mindst det såkaldt 'feminine' og 'maskuline'. I forlængelse af Haraways cyborg-myte, som argumenterer for forbund, der er baseret på slægtskab fremfor identitet – om det så er et slægtskab mellem mennesker og dyr eller mennesker og maskine – arbejder May henimod posthumane, postidentitære forbindelser. Når Mays *Fløjtespiller* fanger sit publikum, er det således ikke på grund af dets 'menneske-lighed', men snarere i kraft af lige dele visuel og lydlig kybernetisk 'andethed'.

² Ibid.