

Et lappeteppe av erindringer

Matana Roberts' eksperimentelle historiefortelling i
kunstprosjektet *i call america*

Caroline Larikka



Mastergradsoppgave i kunsthistorie
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
November 2023

ABSTRACT

This master's thesis delves into Matana Roberts' art project, *i call america*, exploring its intricate nature and its defiance of established representations of American history and culture. The central research question examines how Roberts' experimental method, manifested in the project's open structure and multidimensional themes, challenges conventional narratives while creating room for alternative storytelling. Drawing on Roland Barthes' concept of "Text" and Umberto Eco's idea of the "open work," the analysis underscores the project's receptivity to diverse interpretations and active audience participation. Roberts' distinctive compositional method, "panoramic sound quilting," is examined in the context of cultural heritage and metaphorical quilting, highlighting its ties to American and African American traditions. The study focuses on selected visual and auditory elements to reveal references and quotes, aiming to explore the core elements and purpose of the work, particularly in relation to the challenges of American identity in the 21st century. The thesis contends that *i call america* encourages reflection on American identity and culture from various perspectives and backgrounds. The conclusion synthesizes the findings, emphasizing the project's ongoing relevance. It underscores the multifaceted nature of *i call america* as a patchwork of meanings, challenging traditional representations of American history and offering a nuanced exploration of the complex tapestry of American identity. The project serves not only as a significant contribution to art history but also as a reminder of the importance of including diverse voices in the collective understanding of American history and identity.

FORORD

Jeg vil begynne med å uttrykke min takknemlighet til alle de menneskene som har støttet meg under arbeidet med denne masteroppgaven. Gjennom studieperioden har en gruppe individer vært til uvurderlig hjelp, og jeg ønsker å takke dem oppriktig for deres bidrag. Først og fremst ønsker jeg å takke min veileder, Sigrun Åsebø, for din dedikasjon og ekspertise, som har vært svært verdifull i skriveprosessen. Du har ikke bare delt din faglige innsikt, men også oppmuntret meg til å utforske mine egne tanker og perspektiver. Gjennom din veiledning at jeg har utviklet min egen tilnærming og kunnskap.

Jeg vil også takke Sigrid Lien for en inspirerende omvisning i Bergen Kunsthall, som bidro til å sette søkelys på temaet for denne oppgaven. Samtidig ønsker jeg å takke mine medstudenter, venner og kolleger som har spilt en viktig rolle i min akademiske utvikling. Gjennom engasjerende samtaler og faglige diskusjoner har mine tanker og ideer formet seg på måter som jeg ikke kan undervurdere betydningen av. Deres innflytelse har vært en kilde til kontinuerlig vekst og læring. Spesielt vil jeg takke Sunniva for din veiledning og støtte. Dine råd har hjulpet meg med å sette mål og grenser, og din positive holdning har gjort selv de mest utfordrende delene overkommelige. Jeg vil også takke Universitetet i Bergen for den økonomiske støtten som gjorde det mulig for meg å reise til New York.

Avslutningsvis ønsker jeg å takke min familie og nære venner for deres vedvarende støtte og oppmuntring gjennom denne prosessen. En spesiell takk går til min kjære Kaare, som har vært en sterk støtte gjennom alle faser av oppgaveskrivingen. Din tålmodighet og de mange konstruktive samtalene og diskusjonene har vært svært verdifulle for meg. Tusen takk!

Caroline Larikka

Oslo, 20. november 2023

INNHALDSFORTEGNELSE

Innledning	1
Multikunstneren Matana Roberts.....	2
Tidligere forskning.....	4
Problemstilling og målsetning.....	7
Teoretisk perspektiv og oppgavens struktur.....	8
1 <i>i call america</i>	11
<i>Syntese av lyd og bilde i Matana Roberts' kunst</i>	
En serie med lydeksperimenter.....	12
To utstillinger.....	22
Bruken av funnet materiale.....	28
Et pågående prosjekt.....	33
Tvetydighet i lyd og bilde.....	34
Oppsummering.....	35
2 Fra verk til vev	36
<i>Matana Roberts' i call america som et åpent og deltakende kunstprosjekt</i>	
Et helhetskunstverk.....	37
Fra verk til tekst.....	39
<i>Metoden</i>	41
<i>Sjangrene</i>	42
<i>Tegnet</i>	43
<i>Pluraliteten</i>	45
<i>Filiasjonen</i>	46
<i>Lesningen</i>	47
<i>Lysten</i>	49
Helhetskunstverket og Teksten.....	50
En vev av betydninger.....	54

3 | Panoramisk lydquilting.....58

Kulturell arv og metaforisk quilting i Matana Roberts' kunstpraksis

Panoramisk lydquilting.....	59
Det amerikanske lappeteppet.....	64
Quilt som erindringsobjekt.....	67
Åndelighet i quilting.....	71
Arven fra lappeteppet.....	75

4 | Et lappeteppe av betydninger77

Fragmenterte historier og mangfoldige perspektiver i Matana Roberts' i call america

Fragmenterte medier og teknikker.....	78
Fragmenter av funnet materiale.....	79
<i>Fragmenter av krig, politikk og samfunn.....</i>	<i>80</i>
<i>Mangfoldig representasjon i funne fotografier.....</i>	<i>82</i>
<i>Stereotypiske stereofotografier.....</i>	<i>85</i>
<i>Amerikansk samfunn og historie gjennom bruddstykker av lyd.....</i>	<i>89</i>
<i>Amerikansk identitet gjennom sang og tekst.....</i>	<i>92</i>
<i>Musikalske allusjoner til en afrikansk-amerikansk kulturarv.....</i>	<i>97</i>
Amerikansk identitet og dens kompleksitet.....	98

Avslutning102

Litteraturliste.....106

Illustrasjonsliste.....116

INNLEDNING

Siden barndommen har jeg vært dypt engasjert i min farfars historier. De tar meg med til et sted som en gang var, men som nå er tapt. De deler minner om et samfunn som en gang trivdes der, og et språk som tidligere var fremherskende, men som nå er redusert til en dialekt. Disse erindringene, som nå lever videre som fragmenter i hans historiefortelling, tar oss tilbake til en tid og et sted som nå kun eksisterer i minnet. Selv for ham, som er fortelleren, er nøyaktigheten tapt. Historiene endres gradvis hver gang de blir gjenfortalt, og tolkningene av opplevelsene kan aldri fullstendig rekonstrueres.

Disse minnene, historiene og erfaringene utgjør likevel en essensiell del av vår felles menneskelige historie, selv om de ofte virker perifere i forhold til den store, overordnede fortellingen. Denne store fortellingen, som blir kalt «Historien», er allment kjent og er utformet for å representere dokumenterte hendelser som har fått bekreftelse og anerkjennelse som betydningsfulle. Imidlertid er det også kjent at denne store fortellingen bare fanger opp en liten del av menneskehetens mangfoldige erfaringer. Det finnes utallige mindre historier som rommer unike opplevelser og perspektiver fra ulike regioner, etnisiteter, kulturer, kjønn og legninger rundt om i verden. Noen av disse historiene har blitt fortalt mer hyppig enn andre, men innimellom er de utfordrende å bekrefte og anerkjenne, da de ikke alltid passer inn i rammeverket til den store fortellingen.

Min oppfatning er at mange av de mindre anerkjente historiene ofte kun eksisterer gjennom muntlige overleveringer fra våre forfedre. De kommer til uttrykk gjennom fortellinger, perspektiver og erfaringer som sjeldent har blitt nedtegnet eller kan bekreftes på tradisjonelt vis. Til tider etterlater de seg fysiske spor i form av fragmenter fra en svunnen tid eller handlinger og aktiviteter som repeteres internt i familier og samfunn. Disse sporene er biter av historie som en gang hadde betydning, og som i dag manifesterer seg i etterlatte gjenstander og immaterielle fenomener, som kultur og tradisjon.

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvordan den amerikanske kunstneren Matana Roberts aktivt avdekker fragmenter av mindre kjente deler av den amerikanske fortellingen gjennom sitt pågående kunstprosjekt *i call america*. Hvordan formidler hen disse mindre kjente historiene, muntlige overleveringene, og de fysiske sporene som bærer minner fra en annen tid? Jeg utforsker spesielt hvordan Roberts' tilnærming fremmer inkludering, og hvordan kunsten utfordrer etablerte narrativer, reflekterer samfunnet, og åpner dører til alternative perspektiver

på historie og kultur. Hva oppnår Roberts ved å oppmuntre betrakterne til å utforske sine egne opplevelser i møte med kunstverket?

MULTIKUNSTNEREN MATANA ROBERTS

Matana Roberts (f. 1975, Chicago) er en betydningsfull amerikansk kunstner, musiker og komponist som gjennom hele karrieren har utforsket krysningspunktet mellom kunst, musikk og historie.¹ Roberts' virke strekker seg over en bred palett av kontekster og medier, inkludert improvisasjon, musikalsk komposisjon, visuell kunst, dans, poesi og teater.² I de senere årene har hen markert seg i kunstverdenen gjennom det omfattende kunstprosjektet *i call america*, som ble initiert under et kunstneropphold ved Whitney Museum of American Art i 2015.³ I løpet av oppholdet gjennomførte Roberts flere lydeksperimenter, inkludert happeninger, performancer, installasjoner og konserter.⁴ Kunstneroppholdet fungerte som springbrett for videreutviklingen av prosjektet, som siden har ekspandert gjennom utstillinger, performancer og konserter ved ulike kunst- og kulturinstitusjoner, både nasjonalt og internasjonalt.⁵

Roberts' oppvekst i Chicago har vært fundamentalt for hens kunstneriske praksis og identitet. Byen, kjent for sin rike afrikansk-amerikanske kultur og historie med politisk engasjement, har fostret betydelig musikk og kunst med sterke afrikansk-amerikanske røtter. Byen har også vært vitne til viktige historiske hendelser som drapet på Fred Hampton og utviklingen av både house-musikk og blues.⁶ Roberts' familie har dype røtter i byen, med

¹ Matana Roberts, «About», *Matana Roberts*, u.å., hentet 07.09.2022, <https://www.matanaroberts.com/menu/>; Fridman Gallery, «Matana Roberts», u.å., hentet 09.06.2023, <https://www.fridmangallery.com/matana-roberts>.

² Constellation, «Matana Roberts», *Constellation*, 2023, hentet 28.08.2023, <https://cstrecords.com/pages/matana-roberts/>.

³ Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/exhibitions/matana-roberts/>.

⁴ Arrangementene under kunstneroppholdet ved Whitney Museum of American Art listet opp i kronologisk rekkefølge: Whitney Museum of American Art, «99 Objects: Matana Roberts on No Title by Eva Hesse», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/events/99-objects-no-title-eva-hesse/>; Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts Presents: red, white and blue(s), a Sound Quilt of Sorts Featuring Her New Year's Eve Back Room 12tet», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/events/matana-roberts-presents/>.

⁵ Noen av de påfølgende arrangementene listet opp i kronologisk rekkefølge: Fridman Gallery, «Matana Roberts: I Call America», *Fridman Gallery*, 2016, hentet 05.09.2022, <https://www.fridmangallery.com/i-call-america/>; Martin Clark og Steinar Sekkingstad, red., *Matana Roberts: I Call America*, vol. 11 (NO. 5), Bergen Kunsthall (Bergen: Bergen Kunsthall, 2017); ISSUE Project Room, «Matana Roberts: I Call America», *ISSUE Project Room*, 19.01.2019, <https://issueprojectroom.org/video/matana-roberts-i-call-america/>; Columbia University Arts Initiative, «Composer Portraits: Matana Roberts», *Campus Arts Event*, 2023, hentet 17.04.2023, <https://artsinitiative.columbia.edu/event/composer-portraits-matana-roberts/>.

⁶ Matana Roberts og Christopher Stackhouse, «Matana Roberts», *Bomb*, Vår 2015, 131, <https://www.jstor.org/stable/24365899>.

forfedre som flyttet dit på 1930- og 1940-tallet, og begge foreldrene ble født der. Familiens historie og kontekst var sentrale elementer i oppveksten, og hen ble tidlig introdusert for eksperimentell musikk gjennom foreldrenes musikkamling.⁷

Foreldrenes egne erfaringer har også formet Roberts, med en far som vokste opp i fattigdom på Chicagos vestsiden, og en mor som kom fra et arbeiderklasse miljø på sørsiden av byen. Begges involvering i politisk aktivisme skapte et miljø der politikk og kulturell stolthet var sentrale temaer.⁸ Foreldrenes engasjement i afrikansk-amerikanske politiske bevegelser som *Black Hebrews* og *Black Panthers* har også påvirket Roberts dypt og dannet grunnlaget for hens eget engasjement i samfunnsarbeid og kampen for rettferdighet.⁹

Roberts' musikalske reise startet i gratis musikk timer som åtteåring i det amerikanske offentlige skolesystemet, før hen senere, ved en videregående skole for utøvende kunst, fikk et dypere engasjement for musikk og kunst og begynte å bevisstgjøre seg om verden rundt seg. Valget om å studere improvisert musikk ble en respons på mangelen på representasjon og identifikasjon i den klassiske musikkhistorien.¹⁰ Selv om Roberts opprinnelig ønsket å spille klarinett i et klassisk orkester, ble hen oppmuntret av en lærer til å prøve saksofon i stedet. Opprinnelig spilte hen både klarinett og saksofon, men etter hvert innså Roberts at hen var mer komfortabel og skilte seg mer ut når hen spilte altsaksofonen – sitt foretrukne instrument.¹¹

Et sentralt prosjekt i Roberts' musikalske karriere er albumserien *COIN COIN*, innledet i 2005 og fortsatt pågående.¹² Dette prosjektet, bestående av «panoramic sound quilts», utforsker amerikansk kreativitet ved å knytte sammen narrativitet, historie, samfunn, og politisk uttrykk gjennom improviserte musikalske strukturer.¹³ Roberts henter inspirasjon fra sin egen slektsbakgrunn og fokuserer på utvalgte aspekter av afrikansk-amerikansk historie, inkludert Coincoin, en formor og tidligere slave som etablerte et samfunn i Louisiana for frigitte slaver.¹⁴ Dette historiske bakteppet gir prosjektet dybde og mening, samtidig som Roberts utforsker temaer som traumer og dets overføring gjennom generasjoner. Familiens personlige historie,

⁷ Ibid., 130-32.

⁸ Ibid., 132.

⁹ Ibid., 131-32.

¹⁰ Ibid., 132.

¹¹ Matana Roberts sitert i Michael J. West, «Matana Roberts: Gypsy Woman», *JazzTimes*, 26.04.2019, <https://jazztimes.com/features/profiles/matana-roberts-gypsy-woman/>; Matana Roberts sitert i The Studio Museum in Harlem, «Matana Roberts : COIN COIN Happenings», *Studio Magazine*, Vinter/vår 2011, 44, https://issuu.com/studiomuseum/docs/studio_spring_2011compressed/27/.

¹² Anupa Mistry og Matana Roberts, *Matana Roberts on Improvisation and History*. Publisert 17.10.2016. YouTube video (med transkripsjon), 02:03:21, <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/matana-roberts-lecture/>.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

spesielt formidlet av kvinnene, har drevet Roberts' studier av kjønnsroller, menneskelig tilknytning og deling av historier gjennom musikk. Fem av tolv album i *COIN COIN*-serien er utgitt så langt, og prosjektet fungerer som en stemme for enkeltpersoners unike erfaringer.¹⁵

Roberts' kreative reise har formet hen til en anerkjent komponist med omfattende selvstudium og ekspertise i forskjellige medieformer.¹⁶ Mens Roberts ofte blir forsøkt plassert innenfor kategorien jazzmusiker, fremhever Christopher D. Stackhouse at hen søker uavhengighet fra begrensede kategorier. Stackhouse går enda lengre og beskriver Roberts som en utforsker av lyd, eller mer presist, en «sound adventurer» – en kunstner som åpner opp for nye lydlandskap og utfordrer grensene for hvordan vi oppfatter musikk og kunst.¹⁷

TIDLIGERE FORSKNING

Som en mangfoldig kunstner med et rikt uttrykksregister innen visuell kunst og musikk, har Matana Roberts tydelig satt sitt preg på samtidsmusikken – spesielt innenfor sjangrene jazz og improvisasjon. Til tross for internasjonale anerkjente utstillinger, er det en påfallende mangel på forskning om den kunstneriske praksisen innenfor kunsthistoriefeltet. Denne masteroppgaven har som mål å adressere dette gapet ved å utforske Roberts' kunstprosjekt *i call america* og undersøke hvordan hens eksperimentelle tilnærming utfordrer etablerte fremstillinger av amerikansk historie og kultur.

En gjennomgående fellesnevner innen studiene på Roberts' er et søkelys på den musikalske praksisen, men få av studiene har Roberts som fokusområde. Det vil si at hovedvekten av tidligere forskning baserer seg på å eksemplifisere, sammenligne og referere til Roberts' komposisjonsmetode, musikalske verk og opptredener for å redegjøre eller underbygge den overordnede argumentasjonen i forskningen. I tillegg til dette er det også flere studier som bruker Roberts' egne erfaringer som musiker innen studier som forsøker å argumentere for ulike tendenser innen musikkmiljøer. Dette illustreres i Tracy Marie McMullens doktoravhandling *Bands, Orchestras, and the Ideal I: The Musical Stage as Constitutive of the I Function*, hvor Roberts, som kvinnelig jazzsaksofonist, er et sentralt

¹⁵ Ibid.; Constellation, «Matana Roberts», Constellation; Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Five: In the garden...», *Constellation*, 2023, hentet 24.08.2023, <https://cstrecords.com/products/cst170-matana-roberts-coin-coin-chapter-five-in-the-garden/>.

¹⁶ Constellation, «Matana Roberts», *Constellation*, 2022, hentet 05.09.2022, <https://cstrecords.com/pages/matana-roberts/>.

¹⁷ Ibid.

fokus.¹⁸ Avhandlingen utforsker hvordan musikalske ensembler representerer idealiserte kropper, og hvordan Roberts, gjennom kroppslige praksiser som yoga, utfordrer stereotype narrativer og håndterer utfordringer i musikkmiljøet.¹⁹ En artikkel som utforsker kjønnsperspektiver hos kvinnelige improvisasjonsmusikere, er «Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable: Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers» av Tracey Nicholls.²⁰ I denne artikkelen bruker Nicholls blant annet Roberts som et eksempel på en musiker som viser motstand mot offentlig kjønnsidentifikasjon på grunn av bekymringer om begrensninger i kreativiteten og mulige stereotypier.²¹

Roberts' perspektiv blir også studert i doktoravhandlingen *Striking Accord: An Analysis of Effective Interracial Working Relationships Among Jazz Musicians* av Stephen Douglas Luke, hvor han utforsker vellykkede samarbeidsforhold blant jazzmusikere med ulik etnisk bakgrunn, deriblant Roberts.²² Roberts' rolle i forhold til jazz og etnisitet utforskes også i Adam Zanolinis doktoravhandling, *Sacred Freedom: Sustaining Afrocentric Spiritual Jazz in 21st Century Chicago* (2016).²³ Avhandlingen bruker Roberts, sammen med prosjektet *COIN COIN*, som et illustrerende eksempel på en musiker som utfordrer og kompliserer begrepet «Black».²⁴ Den undersøker hvordan Roberts gjennom musikken søker å skape og forlenge tradisjonen av «Great Black Music», og diskuterer utfordringer knyttet til å opprettholde denne musikktradisjonen i et stadig skiftende urbant miljø.²⁵ Roberts blir også brukt som et eksempel i doktoravhandlingen «*Sound Come-Unity*»: *Post-9/11 Brown and the Politics of Intercultural Improvisation* (2019) av Dhirendra Mikhail Panikker, hvor fokuset ligger på å utforske interkulturell improvisasjon etter 11. september 2001 og hvordan rasisme, kjønnspolitikk og improvisasjon påvirker livene til musikere som Roberts.²⁶

¹⁸ Tracy Marie McMullen, *Bands, Orchestras, and the Ideal I: The Musical Stage as Constitutive of the I Function*. Ph.D.-avhandling. University of California, San Diego. 2007: 148-50, <https://escholarship.org/uc/item/9rc60663>.

¹⁹ *Ibid.*, x-xi, 148-50.

²⁰ Tracey Nicholls, «Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable: Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 11, nr. 1-2 (2010): 31, <https://doi.org/10.7202/1054021ar>.

²¹ *Ibid.*, 31-32.

²² Stephen Douglas Luke, *Striking Accord: An Analysis of Effective Interracial Working Relationships Among Jazz Musicians*. Ed.D.-avhandling. Harvard University. 2003: ix-x, 79, 95-96, 114, 21-22, 31, 34, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/striking-accord-analysis-effective-interracial/docview/305332450/se-2>.

²³ Adam Zanolini, *Sacred Freedom: Sustaining Afrocentric Spiritual Jazz in 21st Century Chicago*. Ph.D.-avhandling. The City University of New York. 2016: 6, 56-58, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1617.

²⁴ *Ibid.*, 6.

²⁵ *Ibid.*, iv, 56-58.

²⁶ Dhirendra Mikhail Panikker, «*Sound Come-unity*»: *Post-9/11 Brown and the Politics of Intercultural Improvisation*. Ph.D.-avhandling. University of California, Riverside. 2019: ix-x, 192-94, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/sound-come-unity-post-9-11-brown-politics/docview/2308216262/se-2>.

Det finnes også forskning som viser til hvordan Roberts eksperimenterer med musikkens grenser. Artikkelen «The Collaborative Pedagogies of Solo Improvisation: Learning through Performance in Noise Music» av Peter J. Woods nevner Roberts som en improvisator som anvender ikke-musikalske, livløse objekter i sine musikalske verker.²⁷ Roberts blir også trukket frem som et eksempel på en jazzmusiker involvert i prosjekter som utforsker grensene til performance og eksperimenterer med multimediale elementer i artikkelen «A Case for Innovation in Jazz Through Integration of the Digital/Moving Image» av Tom O'Halloran.²⁸

Selv om musikken har vært i fokus, blir Roberts' mer tverrfaglige praksis grundig utforsket i Jessica Marie Johnsons artikkel «Xroads Praxis: Black Diasporic Technologies for Remaking the New World».²⁹ Her introduseres begrepet «xroads praxis» som en svart diasporisk teknologi, og Johnson knytter Roberts' musikk, spesielt *COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres*, til utfordringer i svart erfaring. Ved å undersøke Roberts' bruk av digitale verktøy og «panoramic sound quilting», utfordrer artikkelen konvensjonelle oppfatninger av digitale arkiver og slaverihistorie.³⁰ Denne tematikken forsterkes i «Archives from the Black Diaspora: A Roundtable Discussion» av Melanie Chambliss, Brent Hayes Edwards og Alexandra Mitchell.³¹ Diskusjonen tar opp hvordan kunst, spesielt innenfor svart litteratur og musikk, kan redefinere tradisjonelle arkivkonsepter, og Roberts, spesielt gjennom *COIN COIN*-serien, fremheves som et eksempel på hvordan kunstnere transformerer arkivmateriale til ulike medier for å utforske komplekse historiske narrativer.³²

Roberts' eksperimentelle tilnærming for å utfordre lineære narrativer blir utforsket i Raphaëlle Tchamitchians doktoravhandling *Dramaturgie / jazz. Le théâtre de Suzan-Lori Parks poétique et expérience créatrice*.³³ Avhandlingen utforsker spenningen mellom «dramaturgi» og «jazz» i Suzan-Lori Parks' teater og knytter dette til Roberts' arbeid, spesielt konseptet «Sound & Blood narrative» (dvs. *COIN COIN*-prosjektet). Tchamitchian anser Roberts som en

²⁷ Peter J. Woods, «The Collaborative Pedagogies of Solo Improvisation: Learning through Performance in Noise Music», *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 15, nr. 1 (2022): 4, <https://doi.org/10.21083/csieci.v15i1.6151>.

²⁸ Tom O'Halloran, «A Case for Innovation in Jazz through Integration of the Digital/Moving Image», *Australasian Computer Music Conference 2018* (2018): 52-53, <https://computermusic.org.au/proceedings/ACMC2018-proceedings/07OHalloran.pdf>.

²⁹ Jessica Marie Johnson, «Xroads Praxis: Black Diasporic Technologies for Remaking the New World», *archipelagos: a journal of Caribbean digital praxis*, nr. 3 (juli 2019): 12-19, <https://doi.org/10.7916/archipelagos-4fjd-k774>.

³⁰ *Ibid.*, 1, 12-19.

³¹ Melanie Chambliss, Brent Hayes Edwards, og Alexandra Mitchell, «Archives from the Black Diaspora: A Roundtable Discussion», *African American Review* 54, nr. 1 (2021), <https://doi.org/10.1353/afa.2021.0001>.

³² *Ibid.*, 24-25.

³³ Raphaëlle Tchamitchian, *Dramaturgie / jazz. Le théâtre de Suzan-Lori Parks : poétique et expérience créatrice*. Ph.D-avhandling. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. 2019: 79-80, <https://theses.hal.science/tel-02865375>.

mangfoldig kunstner som utforsker afrikansk-amerikansk arv gjennom ulike medier som musikk, visuell kunst og performance. Kontrasten mellom Roberts' varierte uttrykksregister og Parks' teater, der jazz ikke bare er en musikalsk tilstedeværelse, men også en verdensvisjon og en kompleksitet av poetiske uttrykk, belyser deres felles mål om å utfordre etablerte narrativer og gi stemme til den svarte opplevelsen. Avhandlingen kaster lys over Roberts' rolle som en kunstner som gjennom «Sound & Blood narrative» utforsker komplekse historiefortellinger og bidrar til å utfordre lineære narrativer ved å anvende en tverrfaglig tilnærming.³⁴

Tidligere forskning innen musikk og teater har belyst ulike aspekter ved Roberts' kunstneriske praksis, fra hens musikalske ensembler og utfordringer i musikkmiljøet til hens rolle i å forme og utfordre forståelsen av afrikansk-amerikansk arv. Mens mye forskning har berørt Roberts, har ulike fagfelt generelt – og kunsthistorien spesielt – utelatt en dypere analyse av hens kunstprosjekter. Denne masteroppgaven tar sikte på å utforske Roberts' kunstprosjekt *i call america* fra et kunsthistorisk synspunkt og undersøke hvordan hens eksperimentelle tilnærming utfordrer etablerte fremstillinger av amerikansk historie og kultur. Ved å adressere dette gapet håper jeg å bidra til en mer helhetlig forståelse av Roberts' tverrfaglige kunstneriske praksis og dens betydning innen kunsthistorien.

PROBLEMSTILLING OG MÅLSETNING

Hensikten med denne masteroppgaven er å dykke inn i kunstprosjektet *i call america* av Matana Roberts og nøye undersøke dets komplekse natur, med søkelys på hvordan det utfordrer etablerte fremstillinger av amerikansk historie og kultur. Den sentrale problemstillingen som veileder studien er formulert som følger: *Hvordan utfordrer Matana Roberts' eksperimentelle metode, gjennom verkets åpne struktur og flerdimensjonale tematikk, konvensjonelle fremstillinger av amerikansk historie og kultur, samtidig som den gir rom for alternative historiefortellinger?*

Målet med denne undersøkelsen er å gjennomføre en grundig analyse av *i call america* som et kasstudie, med det formål å vise hvordan kunstneriske uttrykk kan fungere som katalysatorer for å utfordre og transformere etablerte oppfatninger. Dette blir spesielt betydningsfullt i en tid hvor økt fokus på mangfold og variasjon i historiefortelling blir stadig mer relevant. Kunstprosjektet *i call america* representerer ikke bare et viktig bidrag til kunsthistorisk forskning, men det gir også innsikt i en moderne tilnærming til kunstnerisk produksjon og samtidig engasjement. Videre fungerer det som en påminnelse om viktigheten

³⁴ Ibid.

av å inkludere flere stemmer og perspektiver i den kollektive forståelsen av amerikansk historie og identitet, og det knytter seg til den pågående debatten om inkludering, representasjon og tolkning av historiske hendelser.

For å bevare studiens fokus, er det nødvendig å fastsette noen avgrensninger. Tidsrammen for analysen strekker seg fra prosjektets begynnelse ved Whitney Museum of American Art i 2015 til denne masteroppgavens avslutning. Eventuelle senere endringer i *i call america* vil ikke bli inkludert i analysen. Videre vil denne studien hovedsakelig fokusere på de visuelle og auditive aspektene av verket, mens performanser, happeninger og konserter vil bli nevnt og kontekstualisert, men ikke analysert i samme dybde. Studien vil også avgrense seg til å utforske *i call america* som et individuelt verk, uten å dekke hele spekteret av Roberts' kunstneriske produksjon eller den bredere kunstneriske konteksten. I tillegg vil studien konsentrere seg om å undersøke *i call america* i forhold til amerikansk historie og kultur, selv om verket kan ha relevans utenfor en amerikansk kontekst. Disse avgrensningene muliggjør en grundig analyse av *i call america* innenfor de definerte rammene, samtidig som de åpner for muligheten for videre utforskning innenfor andre kontekster.

TEORETISK PERSPEKTIV OG OPPGAVENS STRUKTUR

Denne masteroppgaven er strukturert i fire sammenhengende kapitler, hver med formål om å nærme seg en løsning på hovedproblemstillingen. Gjennom denne strukturen søker oppgaven å utforske Matana Roberts' kunstprosjekt *i call america* fra ulike vinkler og perspektiver, og dermed gi en grundig analyse av verkets komplekse natur. Kapittel 1, med tittelen «*i call america: Syntese av lyd og bilde i Matana Roberts' kunst*», introduseres kunstprosjektet som et omfattende verk produsert, fremført og utstilt ved internasjonale kunstinstitusjoner. Prosjektet består av en kompleks kombinasjon av medier, inkludert fotografi, musikk og maleri, presentert gjennom performanser, happeninger, utstillinger og konserter. Kapitlet undersøker prosjektets utvikling, presentasjonsformer og samspillet mellom medier, som legger grunnlaget for senere utforskning av prosjektets *struktur, metode og tematikk*.

I kapittel 2, med tittelen «*Fra verk til vev: Matana Roberts' i call america som et åpent og deltakende kunstprosjekt*», utforskes innvirkningen av strukturen og oppbygningen av *i call america* på publikums forståelse og deltakelse. Verket har en åpen struktur som ikke dikterer en fast tolkning fra kunstneren. Denne strukturen forandres kontinuerlig når ulike komponenter av verket presenteres for forskjellige publikumsgrupper. Kapitlet retter oppmerksomheten mot hvordan denne åpne strukturen oppmuntrer publikum til å delta aktivt i meningsdannelsen.

Analysen avdekker at *i call america* overskrider konvensjonelle definisjoner ved å presentere en sammensatt komposisjon som åpner for mangfoldige tolkninger. For å belyse ulike aspekter av kunstprosjektet, tar jeg i bruk teoretiske rammeverk som Roland Barthes' konsept om *Teksten* i forhold til *Verket*, slik det ble presentert i essayet «De l'œuvre au texte».³⁵ Dette teoretiske rammeverket gir retningslinjer for å utforske kunstprosjektets åpne struktur og hvordan den gir rom for mangfoldige tolkninger. Gjennom Barthes' perspektiv søker jeg å avdekke hvordan *i call america* fungerer som et nettverk av betydninger som kontinuerlig endrer seg i takt med kontekst og publikums tolkninger.

I tillegg utforsker jeg Christopher D. Stackhouse' syn på kunstprosjektet som et «total artwork», slik han presenterte det i essayet «Matana Roberts: Before and After Music», publisert av Bergen Kunsthall i forbindelse med en av utstillingene knyttet til prosjektet *i call america*.³⁶ Dette perspektivet gir en alternativ tilnærming for å forstå kunstprosjektet som en kompleks komposisjon der ulike medier og elementer samarbeider for å skape en dypere og mer engasjerende opplevelse. Stackhouse' syn på *i call america* utfordrer ideen om et fastlagt narrativ eller en bestemt struktur, og bidrar dermed til å utforske hvordan Roberts' eksperimentelle tilnærming bryter med konvensjonelle normer.

Som en ytterligere utforskning av de teoretiske rammeverkene inkorporerer jeg Umberto Ecos begrep om *det åpne verket* for å støtte Barthes' forståelse av *Teksten*. Ved å trekke på eksempler fra Ecos bok *Opera aperta*, gir Ecos perspektiv en dypere innsikt i hvordan en improviserende musiker kan tolke verket i forhold til en betrakter eller lytter.³⁷ Denne analytiske tilnærmingen i Kapittel 2 lar meg utforske *i call america* fra flere perspektiver og gir innsikt i hvordan ulike teoretiske tilnærminger kaster lys over verkets komplekse natur samt dets evne til å utfordre og transformere konvensjonelle ideer om amerikansk historie og kultur.

Med disse teoretiske rammeverkene i bakhånd utforsker jeg videre i Kapittel 3 kunstnerens arbeidsmetode anvendt i skapelsen av *i call america*. Kapitlet har tittelen «Panoramisk lydquilting: Kulturell arv og metaforisk quilting i Matana Roberts' kunstpraksis» og analyserer Roberts' selvtitulerte komposisjonsmetode, «panoramic sound quilting», som hen bruker som en metafor for sin kreative tilnærming.³⁸ Kapitlet gir også innsikt i quiltets

³⁵ Roland Barthes, «De l'œuvre au texte», i *Le bruissement de la langue*, redigert. Essais critiques (Paris: Éditions du Seuil, 1984).

³⁶ Christopher Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», i *Matana Roberts : I Call America*, redigert av Martin Clark og Steinar Sekkingstad (Bergen: Bergen Kunsthall, 2017).

³⁷ Umberto Eco, *The Open Work* [*Opera aperta*], overs. Anna Cancogni (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989).

³⁸ Birkut, «Matana Roberts – 'There are some things I just can't tell you about, honey'», *Tiny Mix Tapes*, 20.11.2013, <https://www.tinymixtapes.com/features/matana-roberts>.

betydning, både teknisk, historisk og kulturelt, spesielt innenfor en (afrikansk-)amerikansk kontekst. Det søker også å plassere «panoramic sound quilting» innenfor en større tradisjonell og kulturell sammenheng og forstå hvordan Roberts forholder seg til denne kulturarven.

Kapittel 4, med tittelen «Et lappeteppe av betydninger: Fragmenterte historier og mangfoldige perspektiver i Matana Roberts' *i call america*», rettes fokus mot materialet i kunstprosjektet. Kapittelet dykker ned i de ulike visuelle og auditive elementene for å avdekke referanser og sitater. Målet er å utforske kjerneelementet og hensikten med verket, spesielt i forhold til utfordringer knyttet til amerikansk identitet i det 21. århundre. Gjennom en detaljert analyse av disse elementene avdekkes de dype lagene av mening i kunstprosjektet. Kapittelet belyser hvordan *i call america* oppfordrer publikum til å reflektere over amerikansk identitet og kultur fra ulike perspektiver og erfaringsbakgrunner.

For å kontekstualisere de ulike visuelle og soniske fragmentene som analyseres i oppgaven, og for å få en dypere forståelse av quilting i en amerikansk sammenheng, konsulterer jeg forskningslitteratur fra ulike disipliner. Dette omfatter primær- og sekundærkilder innen kunsthistorie, historie og kulturhistorie, samt spesifikke forskningsartikler som belyser relevante temaer. Denne varierte samlingen av kilder gir innsikt i den bredere sammenhengen for analysen av *i call america*. På grunn av begrenset tilgjengelighet av vitenskapelige kilder om Roberts, har jeg også utforsket populærvitenskapelige kilder, inkludert dybdeintervjuer, portretter med kunstneren og skriftlige materiale knyttet til utstillinger og opptredener. Dette mangfoldige materialet bidrar til å belyse prosjektet og kunstneren fra ulike perspektiver og gir et bredt spekter av informasjon for analysen.

Avslutningsvis vil denne masteroppgaven sammenfatte funnene fra analysen og diskutere dem i forhold til hovedproblemstillingen. Gjennom denne strukturen søker oppgaven å gi en helhetlig og inngående forståelse av hvordan Matana Roberts' eksperimentelle metode, gjennom kunstprosjektets åpne struktur og flerfoldige tematikk, utfordrer og redefinerer konvensjonelle framstillinger av amerikansk historie og kultur, samtidig som den gir plass til alternative historiefortellinger.

1

I CALL AMERICA

Syntese av lyd og bilde i Matana Roberts' kunst³⁹

i call america av Matana Roberts er en kompleks serie verk som har blitt skapt, fremført og utstilt ved internasjonale institusjoner. Gjennom dette kapittelet søker jeg å gi en innledende oversikt over prosjektet, med særlig vekt på dets flerdimensjonale natur og bruk av ulike medier. Samtidig ønsker jeg å utforske prosjektets bakgrunn, utvikling over tid og variasjoner i presentasjonsformene ved ulike kunst- og kulturinstitusjoner. Dette danner et solid grunnlag for en inngående utforskning av prosjektet i påfølgende kapitler.

Ved å utforske prosjektets ulike komponenter og dets utvikling, søker jeg å forstå hvordan Roberts bevisst har utforsket og utvidet tradisjonelle grenser for kunstnerisk uttrykk. Videre ser jeg på hvordan prosjektet har utviklet seg fra dets tidlige faser til den nåværende formen. Denne undersøkelsen inkluderer en nærmere titt på hvordan medieinnslag som fotografi, musikk og maleri samspiller for å danne en intrikat komposisjon, samt hvordan de estetiske elementene i *i call america* utfordrer tradisjonelle mediebasar.

Ved å undersøke samspillet mellom lyd, bilde og andre kunstneriske elementer, vil jeg utforske hvordan Roberts bevisst utvider mulighetene for kreativt uttrykk. Dette vil bidra til å etablere sammenhengen mellom dette kapittelet og hovedmålet med masteroppgaven: å utforske *strukturen, metoden og tematikken* i *i call america* for å kunne besvare masteroppgavens hovedproblemstilling, som lyder: *Hvordan utfordrer Matana Roberts' eksperimentelle metode, gjennom verkets åpne struktur og flerdimensjonale tematikk, konvensjonelle fremstillinger av amerikansk historie og kultur, samtidig som den gir rom for alternative historiefortellinger?*

³⁹ Dette kapittelet er en bearbeidelse av tidligere innleverte tekster til emnene i kunsthistorie KUN323 våren 2017 og KUN321 våren 2018, etter avtale med veileder og Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium.

EN SERIE MED LYDEKSPERIMENTER

Som nevnt innledningsvis har kunstprosjektet *i call america* sin opprinnelse fra et utvidet kunstneropphold ved Whitney Museum of American Art i New York. Store deler av 2015 opphold Matana Roberts seg ved museet for å kunne utforske sin praksis, og resultatet ble en serie med forskningsbaserte lydeksperimenter som hen selv kalte «research-based sound excavations». Sommeren 2015 ble disse lydverkene presentert for offentligheten gjennom ulike performanser i anledning åpningen av museets nybygg.⁴⁰ I dette delkapittelet vil jeg utforske Roberts' lydeksperimenter i en kronologisk rekkefølge for å belyse deres utvikling og betydning.

For å markere åpningen av det nye museumsbygget presenterte Whitney Museum of American Art utstillingen *America Is Hard to See*. Utstillingen besto utelukkende av museets egen samling og inkluderte mer enn 600 verk som spenner over den amerikanske kunsthistorien fra begynnelsen av 1900-tallet til i dag.⁴¹ Utstillingen ble en anledning for museet til å utforske kunsthistorien i USA på nytt ved å dykke inn i de temaene, ideene, troene og lidenskapene som har inspirert amerikanske kunstnere i deres kamp for å jobbe innenfor og mot etablerte konvensjoner. Dette innebar ofte en direkte engasjement med politiske og sosiale sammenhenger.⁴²

Utstillingen ble organisert i en kronologisk rekkefølge med 23 tematiske kapitler som strakte seg over flere av museets etasjer og saler. Hvert kapittel utfordret etablerte konvensjoner innen den amerikanske kunsthistorien og hadde som mål å skape nye kunsthistoriske perspektiver. Ved å gjøre dette utforsket museet spørsmålet om hva det vil si å være en amerikansk kunstner. Blant verkene som ble utstilt, fant man både mindre kjente kunstverk fra museets samling, noen som sjelden eller aldri hadde blitt presentert sammen med de mer ikoniske verkene. Ved å sette disse mindre kjente verkene ved siden av de velkjente verkene, ønsket museet å utfordre den etablerte oppfatningen av den amerikanske kunsthistoriens kanon.⁴³

For å spille på tittelen til samlingsutstillingen, *America Is Hard to See*, valgte Roberts å kalle serien med lydeksperimenter for *i call america*.⁴⁴ Den første offentlige performansen som

⁴⁰ Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art.

⁴¹ Utstillingsperioden var fra 1. mai til 27. september 2015. Whitney Museum of American Art, «America Is Hard to See», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see/>.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art.



Figur 1: Dokumentasjonsbilde av performance hvor Matana Roberts gjør en musikalsk improvisasjon av Eva Hesses skulptur *No Title* fra 1969-1970. Matana Roberts, 99 Objects: Matana Roberts on *No Title* by Eva Hesse, *Whitney Museum of American Art*, 4. juni 2015. Gjengitt med tillatelse fra *Whitney Museum of American Art* og fotograf Filip Wolak.

var en del av disse lydeksperimentene, tok form som en musikalsk improvisasjon basert på et av kunstverkene i samlingsutstillingen.⁴⁵ Kunstverket var Eva Hesses (1936-1970) installasjon *No Title* fra 1969-70 (**fig. 1**) som utgjør en hengende nettlignende skulptur laget av tau som er knyttet sammen og dyppet i flytende lateks som deretter har blitt herdet over tid.⁴⁶ Verket var en del av det attende kapittelet i samlingsutstillingens, med tittelen «Rational Irrationalism», som fokuserte på kunstverk fra 1960-tallet der kunstnere valgte å utføre verkene med teknisk hjelp fra industrielle produsenter, etter kommersielle standarder.⁴⁷ Den skiftende forbrukskulturen på 60-tallet førte til tilgjengeligheten av nye produksjonsprosesser og materialer for kunstnerne, inkludert neon, lateks, bly, harpiks og pleksiglass.⁴⁸ Dette resulterte i at «The factory became a studio and the hardware store a source of art supplies», som *Whitney Museum of American Art* uttrykker det.⁴⁹

⁴⁵ *Whitney Museum of American Art*, «99 Objects: Matana Roberts on *No Title* by Eva Hesse», *Whitney Museum of American Art*.

⁴⁶ *Whitney Museum of American Art*, «Eva Hesse, *No title*, 1969–1970», *Whitney Museum of American Art*, 2023, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/collection/works/5551/>.

⁴⁷ Dette kapittelet i samlingsutstillingen var oppkalt etter et verk fra 1969 av Alvin Loving stilt ut i samme sal. *Whitney Museum of American Art*, «Rational Irrationalism», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 09.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see?section=18&subsection=3#exhibition-artworks/>.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Hesses verk ble skapt ved å bruke tau og lateks fra en jernvarehandel.⁵⁰ Den endelige installasjonen kunne festes til tak og vegger på tretten punkter, noe som ga den en fleksibel form avhengig av utstillingsrommets størrelse og form. Hesses skisse beskriver installasjonen som: «hung irregularly tying knots as connections really letting it go as it will. Allowing it to determine more of the way it completes its self».⁵¹ Versjonen av verket som Roberts engasjerte seg med under sin improviserte performance var festet til tak og vegger i et av gallerirommets hjørner. Roberts' musikalske tolkning av installasjonen ble en eksperimentell og allikevel melodisk improvisasjon på altsaksofon, hvor hen bevegde seg rundt skulpturen mens hen observerte den, og lot verket inspirere den musikalske fremføringen (**fig. 1**).⁵²

Den andre offentlige performansen var en videreføring av improvisasjonen knyttet til Hesses *No Title*. Denne gangen utførte Roberts tre improviserte happeninger i løpet av én dag, også denne gangen på samme etasje som Hesses verk. Imidlertid fant disse hendelsene sted i et annet kapittel av samlingsutstillingens narrativ. I denne sammenhengen var improvisasjonen ikke rettet mot tolkningen av en enkelt kunstinstallasjon, men mot hele det ellefte kapittelet i samlingsutstillingen, kalt «Raw War».⁵³ Dette kapittelet satte søkelys på de sosiale og kulturelle omveltningene som fant sted i USA på 1960- og 1970-tallet, der flere av landets innbyggere reiste krav om sosiale rettigheter for kvinner, raseminoriteter og andre oversette grupper i samfunnet. Utvalget av kunstverk i denne delen av utstillingen skulle reflektere hvordan flere kunstnere på den tiden engasjerte seg med de presserende samfunnsproblemene gjennom kunst som fungerte som protester og oppfordret til forandring.⁵⁴

⁵⁰ Whitney Museum of American Art, «Eva Hesse, No title, 1969–1970», Whitney Museum of American Art.

⁵¹ Eva Hesse sitert på *ibid*.

⁵² Improvisasjonen fant sted 4. juni 2015. Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; For å se filmopptak av deler av performansen se Greta Hartenstein, *Matana Roberts plays Eva Hesse at the Whitney Museum*. Publisert 16.06.2015. Youtube video, 01:58, <https://youtu.be/Zqkt3CH0ZaU>; Denne performansen var en integrert del av et program kalt 99 Objects. Dette programmet omfattet 99 tolkninger av enkeltverk fra åpningsutstillingen *America Is Hard to See*, som var presentert av inviterte kunstnere, skribenter, kuratorer, formidlere og en gruppe interdisiplinære akademikere. Programseriens tittel tok inspirasjon fra museets nye adresse, 99 Gansevoort Street, i anledning museets nybygg. Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art.

⁵³ Happeningene fant sted 19. juni 2015, kl. 12, 14 og 16. Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; Dette kapittelet i samlingsutstillingen var oppkalt etter et verk fra 1971 av Bruce Nauman stilt ut i samme sal. Whitney Museum of American Art, «Raw War», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see?section=11&subsection=10#exhibition-artworks/>.

⁵⁴ Whitney Museum of American Art, «Raw War», Whitney Museum of American Art.



Figur 2: Dokumentasjonsbilde av performance. Matana Roberts, *i call america*, Whitney Museum of American Art, 9. august 2015. Gjengitt med tillatelse fra Whitney Museum of American Art og fotograf Lindsay Keys.

Det var i forbindelse med annonseringen av denne serien med improviserte happeninger at Roberts først tok i bruk arbeidstittelen *i call america* for prosjektet.⁵⁵ Dette var også tidspunktet da det ble klart hvilken tematikk hen ønsket å utforske videre i prosjektet. I den påfølgende performansen, som strakte seg over fem dager, transformerte Roberts en av museets teatersaler til et åpent atelier, der publikum hadde friheten til å komme og gå som de ville.⁵⁶ Her utvidet hen de tidligere performansene og eksperimenterte med å skape nytt materiale gjennom kombinasjoner av lyd, video og grafiske notasjoner. Gjennom performansen hadde Roberts mål om å problematisere: «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century».⁵⁷

Under de fem dagene performansen pågikk, transformerte salen seg til det som kunne ligne på en kunstners atelier midt i produksjon (**fig. 2-6**). Ved første øyekast ga salen inntrykk av å være delt av en stripe med blå maskeringstape. Den ene halvdelen var fylt med en variert blanding av møbler, utstyr og objekter, mens den andre halvdelen var ryddig og hadde oppstilte stoler som inviterte besøkende til å observere performansen. Det var tydelig at publikum ikke skulle krysse den blå linjen som markerte Roberts' midlertidige arbeidsområde. Et skilt var

⁵⁵ Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: *i call america*», Whitney Museum of American Art.

⁵⁶ Performansen fant sted mellom 5. og 9. august 2015 i Susan and John Hess Family Theater. Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: *i call america*», Whitney Museum of American Art.

⁵⁷ Matana Roberts sitert av *ibid.*



Figur 3: Dokumentasjonsbilde av performance. Matana Roberts, *i call america*, Whitney Museum of American Art, 9. august 2015. Gjengitt med tillatelse fra Whitney Museum of American Art og fotograf Lindsay Keys.

plassert med teksten: «Artist at work. Please view from behind this line». Dette understreket grensen mellom kunstnerens kreative rom og besøkenes rolle som observatører.

Siden salen skulle fungere som et midlertidig prosjektrum der Roberts kunne arbeide med *i call america*, var oppmerksomheten ikke rettet mot å holde rommet ryddig og presentabelt. Hens fokus var heller på å skape arbeider og vise dem frem i selve skapelsesprosessen. Dette inkluderte å demonstrere hvordan hver flate i rommet ble utnyttet som bakgrunn for arbeidene. Diverse sammenleggbare arbeidsbord og gulv var belagt med et virvar av teknisk utstyr, maleriutstyr, funne objekter og porteføljemapper. Rommet var belyst av flere lyskastere og arbeidslys, og det var arrangert en gardintrapp og stativer for høyttalere, mikrofoner og instrumenter, forbundet av et lappverk av skjøteledninger. Det var tydelig at rommet var midlertidig i bruk, noe som ble understreket av plastposer, lagerposer, koffertene og fraktkasser som var spredt rundt, samt beskyttende dekkeplast, gråpapir og maskeringstape.

Av de tre veggene som utgjorde studioet, ble endeveggen brukt som en dynamisk bakgrunn for et pågående videoverk. En projektor, plassert på en fraktkasse midt i rommet, projiserte kontinuerlig en videocollage som inkluderte eldre fotografier fra Roberts' samling. De to sideveggene på hver side av rommet ble omgjort til staffelier. Her hadde Roberts hengt opp flere lerret som hen malte på samtidig som hen inkorporerte funne objekter. For å beskytte museets vegger og gulv hadde Roberts dekket de flankerende sideveggene og deler av gulvet med beskyttende dekkeplast. Den resterende delen av denne rullen lå sammenkrøllet i midten



Figur 4: Dokumentasjonsbilde av performance. Matana Roberts, i call america, Whitney Museum of American Art, 9. august 2015. Gjengitt med tillatelse fra Whitney Museum of American Art og fotograf Lindsay Keys.

av rommet, ved siden av flere aviser. Resten av gulvet var delvis dekket av ruller med gråpapir som lå spredt, med påskrevet tekst som inkluderte ord som «FREEDOM» og «LIVE». Dette skapte en visuell dialog mellom kunstneriske uttrykk og fysiske romlige forhold.

Under performansen interagerer Roberts med elementene i salen som om det var hens eget atelier hvor hen både malte lerretene og inkorporerte diverse gamle objekter, fotografier og andre papirdokumenter i de vegghengte lerretene.⁵⁸ Flere av objektene som lå på gulvet var oppklippede ark fra bøker og magasiner, svart-hvitt fotografier, stereoskopiske kort, tomme noteark, spillekort og grammofonplater. Samtidig var det også flere av de bearbejdede papirene på gulvet som kunne fremstå som uferdige mindre collager.

I løpet av fem dager skapte Roberts en kompleks installasjon som innbefattet video, lerret og collage. Disse visuelle elementene fungerte som grafiske partiturer som kunne leses av hen selv eller en musiker. Grafisk notasjon er et system for å kommunisere musikk ved hjelp av visuelle former og mønstre, enten i kombinasjon med eller som alternativ til tradisjonelle musikknoter. Grunnet sitt utradisjonelle formspråk tillater slik notasjon at musikere kan tolke de visuelle symbolene fritt ut ifra sin egen kreative fantasi.⁵⁹ Roberts selv anser grafisk notasjon

⁵⁸ Joe Bucciero, «America Is Hard to See, But Could Performance Offer the Clearest Lens?», *ArtSlant*, 13.08.2015, <https://www.artslant.com/ber/articles/show/43705/>.

⁵⁹ Anthony Pryer. «graphic notation», i *The Oxford Companion to Music*, redigert av Alison Latham. Oxford: Oxford University Press, 2011.



Figur 5: Dokumentasjonsbilde av performance. Matana Roberts, i call america, Whitney Museum of American Art, 9. august 2015. Gjengitt med tillatelse fra Whitney Museum of American Art og fotograf Lindsay Keys.

som kunstverk i seg selv, og under performansen ved Whitney Museum of American Art fikk hen muligheten til å utforske teknikken i stort format foran et besøkende publikum. Dette ga en unik innsikt i hens kreative prosess og skapte et interaktivt rom der musikk og visuell kunst møttes.⁶⁰

I tillegg til å arbeide med de grafiske partiturene, komponerte Roberts også den tilhørende eksperimentelle musikken. Dette ble oppnådd ved bruk av et miksebord og en rekke blåseinstrumenter, inkludert altsaksofon, i tillegg til hens egen stemme.⁶¹ Hen samarbeidet også med andre eksperimentelle musikere, som Henry Grimes på fiolin, for å utforske nye klanglige dimensjoner og skape en kollaborativ lydopplevelse.⁶² Musikken som ble presentert under denne performansen viste seg å være mer eksperimentell enn det som tidligere kjennes fra Roberts' diskografi. Selv om den hadde en viss sammenheng, var det tydelig at lydbildet var en kontinuerlig improvisasjon. En jevn dur fra miksebordet skapte et vedvarende lydteppe som omsluttet publikum og trakk dem inn i performansen. Imellom denne konstante duren dukket det opp andre lyder som fremsto som fragmenter av subtile nyanser av noe gjenkjennelig som

⁶⁰ Matana Roberts sitert i Leigh Nordstrom og Matana Roberts, «Matana Roberts Talks New Performance Series at Whitney Museum», *WWD*, 06.08.2015, <https://wwd.com/eye/people/matana-roberts-whitney-museum-99-objects-jazz10197854-10197854/>.

⁶¹ Bucciero, «America Is Hard to See, But Could Performance Offer the Clearest Lens?».

⁶² Matana Roberts (@matanarobertsstudio), «This was a transformational moment for me [...]», Instagram-bilde, 7. februar 2023, <https://www.instagram.com/p/CoXNF33oYIH/>.



Figur 6: Dokumentasjonsbilde av performance. Matana Roberts, i call america, Whitney Museum of American Art, 9. august 2015. Gjengitt med tillatelse fra Whitney Museum of American Art og fotograf Lindsay Keys.

forsiktig brøt gjennom den kontinuerlige støyen. Den mest fremtredende lyden var en altsaksofon og en stemme som lekte med hverandre. Sammen skapte de en dynamisk dialog gjennom tale og sang. Selv om ikke all tekst var umiddelbart tolkbar, var det likevel tydelig at Roberts gjentatte ganger ropte ut «I call America!» mens performancen pågikk. Dette repeterte vokale uttrykket fungerte som en konstant påminnelse om den sentrale tematikken i prosjektet og engasjerte publikum på en måte som utfordret både deres sanseapparat og intellektuelle refleksjon.⁶³

Selv om musikken var eksperimentell, kunne man fange opp bruddstykker av gjenkjennelig musikk utført på saksofonen. Blant disse fragmentene inkluderte Roberts deler av melodien til den kristne hymnen «Amazing Grace» av John Newton, en sang som har en dypt forankret plass i den amerikanske kulturen. I tillegg var det innvevd fragmenter av melodien til den amerikanske nasjonalsangen «The Star-Spangled Banner» av Francis Scott Key, sammen med andre typisk amerikanske sanger. Selv om deler av disse kjente melodiene kunne identifiseres, ble de formet gjennom omfattende improvisasjon som skapte tvil om den nøyaktige opprinnelsen til lydbildet. Saksofonen utforsket også improvisert musikk som trakk assosiasjoner til frijazzens frie form, samt partier preget av ren støy. Dette mangfoldet av

⁶³ For å høre lydopptak av deler av performancen se Matana Roberts, *I CALL AMERICA bootleg*. Publisert 17.05.2016. SoundCloud audio, 50:12, <https://soundcloud.com/matana-roberts/whitney-layer-1/>.

lydelementer, fra det gjenkjennelige til det eksperimentelle, skapte en dynamisk og utfordrende lydopplevelse som utforsket Amerikas musikalske identitet på en unik måte.⁶⁴

Vinteren 2015, kulminerte prosjektet *i call america* med en minneverdig konsert og nyttårsfeiring i Whitney Museum of American Art, med tittelen *red, white and blue(s)*. Bortsett fra å fungere som en nyttårsfeiring hadde dette arrangementet en dypere hensikt; det skulle markere avslutningen av kunstnerens residensopphold og samtidig oppsummere Roberts' serie med lydeksperimenter. Denne konserten fant sted i samme sal som den tidligere fem dager lange studio-performansen, og alle salens vegger var dekket med lerreter og en videoprojeksjon som var blitt produsert – eller grafiske partiturer som var blitt komponert – i løpet av studio-performansen. Whitney Museum of American Art beskrev konserten som «a sound quilt of sorts» i utlysningen, og den ble fremført av Roberts i samarbeid med et ensemble som var dannet for anledningen: New Year's Eve Back Room 12tet.⁶⁵

Under konserten presenterte Roberts et partitur som hen hadde komponert i løpet av sitt år som residenskunstner ved Whitney Museum of American Art. Dette partituret var et resultat av den omfattende rekken lydeksperimenter som hen hadde utforsket gjennom året, hver av dem som en reaksjon på museets nybygg, samt åpningsutstillingen *America Is Hard to See*. I tillegg, var det nye partituret også inspirert av arbeidene til den avdøde afrikansk-amerikanske kunstneren Archibald John Motley Jr. (1891-1981), som hadde blitt fremhevet i en retrospektiv utstilling samme høst.⁶⁶ Utstillingen *Archibald Motley: Jazz Age Modernist* hadde belyst Motleys betydning som en betydelig modernistisk svart maler i den amerikanske kunsthistorien.⁶⁷ Roberts fant dyp inspirasjon i Motleys verk etter å ha opplevd dem i utstillingen. Det som særlig fengslet Roberts var gjenkjennelsen av sin egen komposisjonsmetode i Motleys maleteknikk (**fig. 7**).⁶⁸ Roberts beskrev situasjonen som følger:

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Konserten fant sted nyttårsaften 31. desember 2015. I tillegg til å være komponist spilte Roberts også altsaksofon og elektronisk musikk. Ensemblet besto av Stuart Bogie på klarinett, Jeff Tobias på altsaksofon, Peter Evans på trompet, Steve Swell på trombone, Mazz Swift på fiolin, Daniel Levin på cello, Jessie Pavone på bratsj, Mary Halvorson på gitar, Gabriel Guerrero på piano, Me'Shell NdegéOcello på bass, Tomas Fujiwara på trommer og Helado Negro med tale og elektronisk musikk. Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts Presents: red, white and blue(s), a Sound Quilt of Sorts Featuring Her New Year's Eve Back Room 12tet», Whitney Museum of American Art.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Whitney Museum of American Art, «Archibald Motley: Jazz Age Modernist», *Whitney Museum of American Art*, 2015, hentet 24.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/archibald-motley/>.

⁶⁸ Matana Roberts sitert i Whitney Museum of American Art, «What Does It Mean to Ring in the New Year?», *Whitney Museum of American Art*, 11.01.2016, hentet 05.09.2022, <https://whitney.org/whitney-stories/new-years-eve/>.



Figur 7: Et oljemaleri av den afrikanskamerikanske kunstneren Archibald John Motley Jr. som formidler energien i en jazzklubbscene i nabolaget Bronzeville på South Side i Chicago. Archibald John Motley Jr., *Nightlife*, 1943. National Gallery of Art, Washington, District of Columbia. Gjengitt med tillatelse til akademisk bruk av Dell Upton.

What I was trying to do tonight was create these blends, in terms of the improvisatory stuff mixed in with the more graphic, and the western notation. It's very much what Archibald Motley's paintings are like. The work bleeds sound. There's so much music in the colors it's crazy. The palettes he chooses are such that the colors blend, but they're so bright and vibrant. He paints the way I like to make music, and I wouldn't have had a full understanding of that, if it hadn't have been for this exhibition. To see his paintings up close like that, and to be able to spend time was really special.⁶⁹

Inspirert av Motleys bruk av farger (**fig. 7**), valgte Roberts å forene improvisasjon med grafisk og klassisk notasjon i nyttårskonserten *red, white and blue(s)*. Den samme følelsen av musikalitet i fargepaletten i Motleys malerier ble gjenspeilet i Roberts' musikalske eksperimentering. Konserten skapte med dette en forbindelse mellom kunstneriske disipliner som gikk utover det konvensjonelle – der lyd og visuell estetikk smelter sammen for å skape en unik opplevelse. Samtidig bar konserten preg av å være en del av nyttårsfeiringen og rettet fokus mot det sentrale temaet for hele kunstprosjektet *i call america*: nemlig Amerika. Dette oppnådde Roberts og ensemblet ved å musikalsk alludere til flere kjente amerikanske musikkstiler og -tradisjoner, og ved å jevnlig rope «I call America!».⁷⁰

⁶⁹ Matana Roberts sitert i *ibid*.

⁷⁰ For å se filmopptak av deler av konserten se *Constellation, Matana Roberts Back Room 12tet @ Whitney Museum | New Year's Eve 2015*. Publisert 13.08.2018. Youtube video, 08:15, <https://youtu.be/ABO-YrE1eEo/>.

TO UTSTILLINGER

Sommeren etter, i 2016, fortsatte Matana Roberts å utforske prosjektet gjennom en utstilling med samme tittel. Denne utstillingen fant sted ved Fridman Gallery i New York, og den omfattet både visuelle utstillingsdeler og et musikalsk program. De visuelle elementene i utstillingen inkluderte en videoprojeksjon på veggen, store lerreter plassert både på veggene og gulvet, samt mindre verk utstilt i glassmontre. Utstillingsrommets kuratoriske oppsett minnet om hvordan Roberts hadde arbeidet med prosjektet ved Whitney Museum of American Art, men denne gangen var fokuset utelukkende på kunstverkene.⁷¹ Under de musikalske forestillingene ble rommet utstyrt med ekstra møbler og utstyr. I motsetning til residensen hos Whitney Museum of American Art, valgte Roberts å ikke selv delta i det musikalske programmet for denne utstillingen. I stedet inviterte hen ledende improvisatorer fra byen til å tolke utstillingen og de grafiske partiturene. Disse musikerne ble også bedt om å gi sine egne tolkninger av hva det betyr å være amerikaner og hva dagens amerikanske idealer er.⁷²

Utstillingen ved Fridman Gallery ble gjenskapt våren etter, i mars 2017, i Bergen Kunsthall i utstillingssalen NO.5. Dette var kunsthallens andre gallerirom, som vanligvis ikke var en del av deres hovedprogram.⁷³ På dette tidspunktet i Bergen Kunsthalls utstillingshistorie ble salen brukt til en flerårig programserie som hadde som mål å «re-presentere» utstillinger og kunstverk som tidligere hadde vært vist andre steder i verden. Målet var å senke tempoet i samtidskunstverdenen og gi mulighet til å nøye undersøke spesifikke kunstverk og utstillinger.⁷⁴

Da *i call america* ble stilt ut i Bergen Kunsthall, ble den plassert i en mørklagt sal uten vinduer. Den dominerende lyskilden var en videoprojeksjon som dekket veggen på motsatt side av salen (**fig. 8**). Denne videoprojeksjonen reflekterte bildene og skapte en kontinuerlig variasjon av lysstyrke og farge i hele rommet, avhengig av videoens innhold. På hver side av videoprojeksjonen hang to store malte lerret, og overfor videoverket, foran en lettvegg som

⁷¹ Utstillingsperioden var fra 26. juni til 10. juli 2016. Fridman Gallery, «Matana Roberts : I Call America», Fridman Gallery.

⁷² Improvisatorene som deltok var Daniel Marcellus Givens (datamaskin, stemme og utstyr), Roberto Carlos Lange (stemme, lydkort, datamaskin), Nate Wooley (trompet), Leila Bordreuil (cello), Mary Halvorson (gitar), Jessica Pavone (bratsj), Ingrid Laubrock (saksofon), Mike Pride (trommer), Liberty Ellman (gitar), Jaimie Branch (trompet), Mendi & Keith Obadike (spoken word, elektronikk), Daniel Carter (saksofon), Fay Victor (vokal), Joe Morris (gitar), Henry Grimes (bass, fiolin), Darius Jones (saksofon). Ibid.

⁷³ Utstillingsperioden var fra 3. til 26. mars 2017. Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 7.

⁷⁴ Ibid., 9.



Figur 8: Installasjonsfoto, fra venstre til høyre: liberty (2015), mixed media på lerret, 218 × 683 cm; Untitled (u.å.), video, 17 min. 22 sek. Matana Roberts, I Call America, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

skjulte inngangsdøren, var det plassert to opplyste montre. Disse montrene inneholdt åtte mindre verk i ulik størrelse, materiale og teknikk (**fig. 9**).

Det mest dominerende verket i utstillingen var videoen med tittelen *Untitled* (**fig. 10**). Denne videoen besto av lyd og bilde som ikke direkte korresponderte med hverandre, men heller ble presentert som et lydspor lagt over en sekvens av bilder som gradvis gled over i hverandre. Videoen skapte en sammenkobling av bilder, former og farger sammen med lyder, melodier og stemmer som ble lagt over hverandre og regelmessig gjentatt. Visuelt sett presenterte videoen en rekke ulike objekter, inkludert gamle fotografier som viste mennesker fra forskjellige kjønn, samfunnslag og etnisiteter, amerikanske bylandskap, videoklipp av lokomotiver i bevegelse, gamle postkort med elegant håndskrift, tomme noteark og en sammenkrøllet rep med løkke. Over disse avbildede objektene var det til tider lag av abstrakte maleriske mønstre, der fargepaletten hovedsakelig bestod av jordfarger med innslag av rødt og blått. Det gjentatte motivet var et slags nettlignende mønster som ikke hadde en klar struktur. Bildene i videoen var i stadig bevegelse, med kontinuerlige skift i fokus, forstørrelse og forminskelse. De overlappet også hverandre, noe som gjorde det vanskelig å studere ett element om gangen.

Det tilhørende lydsporet hadde en fragmentert estetikk som samspilte med videoens visuelle uttrykk. Den mest dominerende delen av lydsporet var en klar stemme som blandet seg med andre stemmer som sang, nynnet eller snakket utydelig i bakgrunnen. Blant disse



Figur 9: *Installasjonsfoto, fra venstre til høyre: chance (2015), mixed media på lerret, 307 × 594 cm; prosjektor som viste video; glassmontrene som inneholdt de mindre verkene. Matana Roberts, I Call America, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskiift.*

stemmene kunne man også høre altsaksofon, piano og flere synthesizere som skapte eksperimentell musikk. Dette var imidlertid ikke de eneste lydene, da opptak av hverdagslyder og støy også ble inkludert. Den kombinerte lyden skapte en forvirrende følelse av harmoni og disharmoni for besøkende. Videoen var generelt fascinerende og til tider behagelig, men den kunne også være anstrengende for både syns- og hørselsopplevelsen, takket være sin fragmenterte komposisjon og perioder med høylytt støy.⁷⁵ Helhetlig sett var det eksperimentelle lydsporet den dominerende delen av utstillingen – eller rettere sagt det som bandt hele installasjonen sammen. Likevel hadde kombinasjonen av lyd og bilde en slags hypnotiserende effekt som gjorde det vanskelig å vende blikket bort fra den dominerende videoen i den mørklagte salen. Ofte klarte man ikke å fange opp alle detaljene i det man så eller hørte. Dette førte til at man fortsatte å se, drevet av et ønske om å oppdage mer mening.

⁷⁵ En video publisert av Fridman Gallery av et annet verk av Roberts har store likhetstrekk til videoverket vist i Bergen Kunsthall. For å se og høre hvordan videoverket se Fridman Gallery, *Matana Roberts - Always Say Your Name (2015-17)*. Publisert 14.02.2017. Vimeo video, 05:59, <https://vimeo.com/204004541/>.



Figur 10: Installasjonsfoto, stillbilder av *Untitled (u.å.)*, video, 17 min. 22 sek. Matana Roberts, *I Call America*, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.



Figur 11: Installasjonsfoto av chance (2015), mixed media på lerret, 307 × 594 cm. Matana Roberts, I Call America, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

På de flanke sideveggene ved siden av videoprojeksjonen var det hengt opp to store lerreter som kan beskrives som abstrakte malerier. Disse verkene var utført på enorme stykker hvitt lerret av ulikt format og størrelse, og minnet om seilduk med jevnt plasserte maljer langs den øverste kanten. Lerretene var malt med store, energiske penselstrøk i primærfargene rødt, gult og blått, i tillegg til svart. Blandet inn i penselstrøkene var det inkludert ulike funne objekter, som gamle svart-hvitt fotografier (enten intakte eller revet i stykker), stereoskopiske kort, avispapirrester og andre uidentifiserbare papirbiter, samt tomme noteark. Verkenes titler var *chance* og *liberty* (**fig. 11 og 12**).

Rett overfor videoprojeksjonen var det plassert to opplyste glassmontre som inneholdt åtte mindre verk av varierende format, størrelse og materiale. Det som bandt verkene sammen, var at de alle besto av en miks av funne objekter, som gamle fotografier og stereofotografier, opprevne avisutklipp, biter av malt papp, papir og tekstil, samt noteark med både tradisjonelle og grafiske notasjoner. Måten verkene var bearbeidet på, viste at de fleste var collager med ulike størrelser, formater, materialer og farger. Noen få av dem var ikke tradisjonelle collager, men heller papir eller tekstil som var malt og brettet.

For besøkende fremsto utstillingen som en sammenvevd installasjon av flere visuelle og soniske medier. Den oppklippede karakteren til videoen, hvor både lyd og bilde besto av flere mindre elementer, ble gjenspeilet i de øvrige verkene. Roberts' eksperimentelle musiker- og komponistbakgrunn, der grafisk notasjon ofte foretrekkes over klassisk notasjon, understreker



Figur 12: Installasjonsfoto av liberty (2015), mixed media på lerret, 218 × 683 cm. Matana Roberts, I Call America, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

ytterligere at alle verkene i installasjonen også kan sees som grafiske partiturer. Dette blir også tydelig i det faktum at Roberts beskrev alle verkene hen skapte under performancen på Whitney Museum of American Art – deriblant videoen og lerretene – som grafiske partiturer. Verkenes rolle som noteark var også av betydning, ettersom i likhet med da utstillingen sto ved Fridman Gallery, så ble det i Bergen Kunsthall også invitert inn eksperimentelle musikere til å gjøre sine improviserte musikalske tolkninger av installasjonen og dens grafiske partiturer. Disse musikerne var alle hentet fra festivalprogrammet til den eksperimentelle musikkfestivalen Borealis, som var Bergen Kunsthalls samarbeidspartner om utstillingen.⁷⁶

I tillegg til disse musikalske intervensjonene ble den amerikanske forfatteren Christopher D. Stackhouse invitert til å presentere en respons til Roberts' utstilling, med påfølgende diskusjon med noen av musikerne fra festivalprogrammet til Borealis. Foredraget og samtalen bar tittelen *Beyond Afrofuturism*, hvor tittelen mest sannsynlig skulle sette et rammeverk for samtalen samt presentere og diskutere begrepet *afrofuturisme* for et norsk publikum. Stackhouse blir presentert av Bergen Kunsthall som en forfatter med sterkt

⁷⁶ Da utstillingen sto ved Bergen Kunsthall var det en del av deres årlige samarbeid med den eksperimentelle musikkfestivalen Borealis. De tre inviterte musikerne som skulle gjøre tolkninger av de utstilte kunstverkene var en del av festivalprogrammet og de musikalske intervensjonene fant sted under festivalen. Musikerne som ble invitert var Jennifer Walshe (vokal), Angharad Davies (fiolin) og Kjetil Møster (saksofon), men av ukjente årsaker kunne ikke Møster gjennomføre sin intervensjon så en annen festivaldeltaker, Chris Corsano (perkusjon), ble invitert til å vikariere. Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 5, 28-29.

engasjement for samtaler rundt svart kunstnerisk identitet.⁷⁷ I foredraget ville Stackhouse studere de kunstneriske forbindelsene i utstillingen og Roberts' praksis. Gjennom å se både på de visuelle og soniske bestanddelene ønsket han å diskutere hvilken rolle abstraksjon har i utstillingen. I tillegg til dette ønsket han å sette søkelys på den pågående kampen rundt egen identitet, som enhver afrikansk-amerikansk kunstner har opplevd gjennom historien. Målet med foredraget var å identifisere en kontinuitet innenfor kunstnerisk motstand som har vært en sentral del av afrikansk-amerikansk kulturproduksjon siden starten av det som er kjent som Amerika.⁷⁸

Stackhouse har god kjennskap til Roberts' praksis, både som musiker og kunstner, ettersom han har intervjuet og skrevet om hen tidligere.⁷⁹ I tillegg til å holde foredraget ble han også invitert til å skrive et essay som skulle publiseres i en publikasjon utgitt av Bergen Kunsthall i anledning utstillingen. Siden foredraget ble definert som en respons til utstillingen, kan dette essayet bli definert som en refleksjon rundt utstillingen. Teksten fikk tittelen «Matana Roberts: Before and After Music», og den reflekterer rundt Roberts' kunstnerskap og hvilken historie og tradisjon hen tar del i som en kunstner som eksperimenterer med både musikk og visuell kunst og grensene dem imellom. I motsetning til foredraget, som fokuserte mer på Roberts' amerikanske identitet og posisjon i afrikansk-amerikansk identitetshistorie, fokuserer essayet mer på de kunst- og musikkhistoriske, samt -teoretiske, aspektene ved Roberts' praksis. Her får også kunstprosjektet *i call america* en mer sentral posisjon, hvor Stackhouse både studerer prosjektet i sin helhet og enkeltverker i utstillingen. Kort sagt gir essayet en god innføring i Roberts og hens kunstprosjekt, samtidig som det informerer om at hen tar del i en kunstnerisk tradisjon hvor musikk og kunst veves sammen. Sentralt for dette essayet er at Stackhouse også trekker linjer mellom *i call america* og ideen om et «total artwork», eller et *Gesamtkunstwerk*, som jeg vil diskutere videre i Kapittel 2.⁸⁰

BRUKEN AV FUNNET MATERIALE

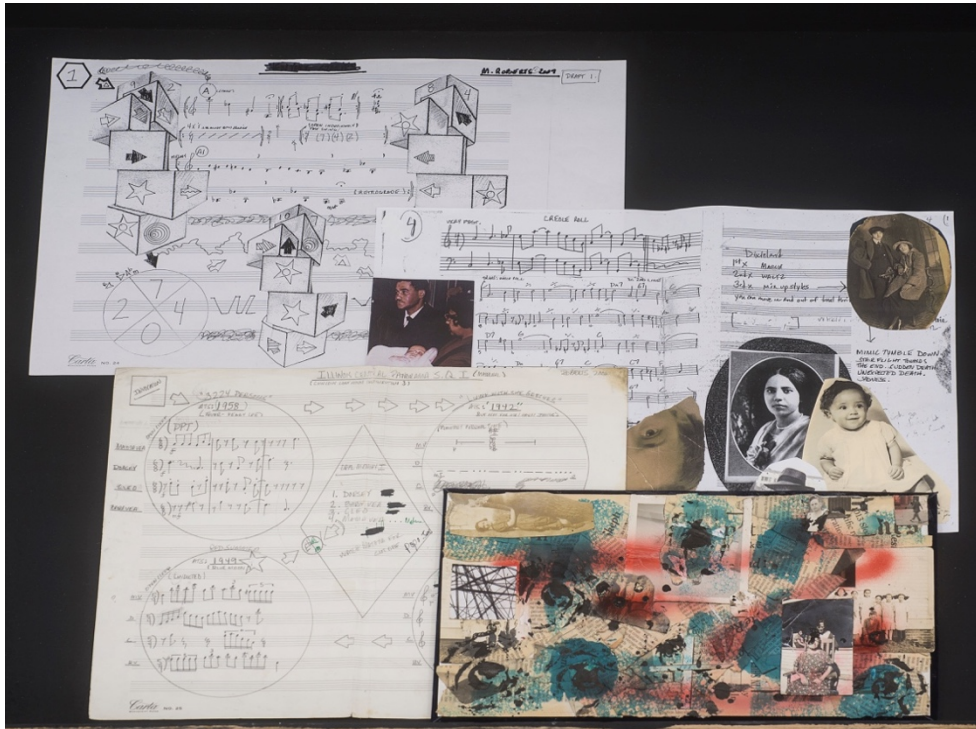
Det er ganske tydelig at funne hverdagslige objekter, også kjent som *objets trouvés*, spiller en svært viktig rolle i Matana Roberts' verk. Å inkorporere funne gjenstander i kunsten utgjør en sentral del av moderne kunsthistorie. Mange kunstnere har siden starten av 1900-tallet benyttet denne teknikken. Den innebærer å finne objekter som enten er naturlige, for eksempel steiner,

⁷⁷ Ibid., 11.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», 2-3.



Figur 13: Installasjonsfoto av *nema, nema, nema* (2015), mixed media på papp, 20 × 35 cm. Matana Roberts, *I Call America*, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

kongler eller knokler, eller menneskeskapte, for eksempel mynter, sko eller tannbørster. Disse objektene blir deretter innlemmet som en del av kunstverket eller utstilt som kunstverk i seg selv. Objektene kan være intakte eller fragmenterte, og de kan bli bearbejdet eller utstilt i sin opprinnelige tilstand. Grunnleggende for denne terminologien er at kunstneren som finner objektet, anerkjenner dets estetiske verdi og gjennom utvelgelsen løfter objektet til å bli en del av kunstnerisk materiale. Det som skiller et objekt trouvé fra en *readymade* er at sistnevnte involverer masseproduserte objekter som ikke blir valgt ut etter estetiske kriterier.⁸¹ Å ta i bruk objekts trouvés er en sentral del av kunstneriske teknikker som *collage* og *assemblage*.⁸²

Blant kunstverkene i prosjektet *i call america* er det flere funne gjenstander som går igjen. Det mest brukte materialet er gamle fotografier, som forekommer i både videoen, lerretene og de mindre collagene. Hvis vi studerer verket *nema, nema, nema* (**fig. 13**), ser vi flere fotografier som enten er intakte eller klippet. Motivene som går igjen, er ofte av menn, kvinner og barn, ofte i en familiesammenheng. Et eksempel på dette er det mest sentrale fargefotografiet, som viser en mann og en kvinne som holder et spedbarn. Begge er pent kledd, og barnet er tullet inn i noe hvitt, noe som kan antyde at bildet kan være tatt under en barnedåp.

⁸¹ David Rodgers. «objekt trouvé», i *The Oxford Companion to Western Art*, redigert av Hugh Brigstocke: Oxford University Press, 2001.

⁸² Matthew Gale. «Objekt trouvé», i *Grove Art Online*: Oxford University Press, 2003.



Figur 14: Installasjonsfoto av *always say your name* (2015), mixed media på papp, 20 × 35 cm. Matana Roberts, *I Call America*, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

Et annet eksempel er et svart-hvitt portrett i øverste høyre hjørne, som skildrer en mann og en kvinne i formelle positurer. Videre finner vi et portrettfotografi av et lite barn iført en hvit kjole, et hverdagsfotografi av en eldre dame sittende på en stol foran en veranda, samt et bilde av en gruppe barn oppstilt mot en hvit husvegg. Felles for mange av disse bildene er at de er private øyeblikksbilder ment for å dokumentere og bevare minner og hendelser.

Et annet gjentakende funnet objekt er stereofotografier, som finnes både i lerretene og collagene. Stereofotografier består av to nesten identiske bilder, tatt med et stereoskopkamera som fanger samme motiv samtidig fra to litt forskjellige vinkler. Disse bildene gjengir motivet slik høyre og venstre øye ville sett det. Med hjelp fra et stereoskopisk betrakningsapparat vil motivet fremstå som et tredimensjonalt bilde. Roberts bruker et stereoskopisk kort som en sentral del av verket *always say your name* (**fig. 14**). Dette svart-hvite etnografiske bildet portretterer to medlemmer av *sioux*-folket, en av Nord-Amerikas urfolk-grupper.

Et annet eksempel på funne objekter som gjentar seg, er avisutklipp og andre papirbiter som kan være både opprevne og klippede. For eksempel inkluderer verket *river run thee* (**fig. 15**) et hvitt tomt noteark med flere pålimte papirbiter. Disse inkluderer små papirbiter med tekst fra bøker og lignende, papirbiter med bilder fra magasiner med ugjenkjennelig motiv, samt deler av tomme noteark med store blekkflekker. Et annet verk som også bruker noteark er *nema, nema, nema* (**fig. 13**), der notearkene er brukt med både klassisk og grafisk notasjon, enten hver



Figur 15: Installasjonsfoto av *river run thee* (2015), mixed media på papp, 20 × 35 cm. Matana Roberts, *I Call America*, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

for seg eller i kombinasjon. Dette verket kan betraktes som et tydelig og «klassisk» eksempel på et grafisk partitur. Her ser vi både noter, tekst og tegninger i kombinasjon, samtidig som Roberts har inkludert funne objekter.

Videre er det verdt å merke seg at også de ulike lydopptakene som er inkludert som en del av musikken er funnet materiale. Lydsporet til videoen *Untitled* utgjør også en del av en pågående albumserie på tolv deler av Roberts. Det som høres i videoen, kan også gjenkjennes i deler av albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*, som ble utgitt samme år som Roberts var i residens ved Whitney Museum of American Art og arbeidet med kunstprosjektet *i call america*. Dette albumet består av totalt tolv spor som smelter sammen som en collage av lyder. Interessant nok har flere av lydsporenes titler likheter med titlene på verkene i utstillingen. Samtidig er lyden til videoverket ikke helt identisk med albumet, og mye av lyden kan også gjenkjennes fra opptakene fra performansen ved Whitney Museum of American Art.

Lydene vi hører er skapt av en altsaksofon, et piano og flere synthesizere; forskjellige stemmer som leser og synger; feltopptak gjort da Roberts var på en felttur gjennom Mississippi, Tennessee og Louisiana i 2014, samt andre lydopptak fra bybildet i New York City.⁸³ Lydopptakene representerer i hovedsak ulike hverdagslyder som blant annet fuglekvisper, klokkespill, blafrende og knitrende papirark, skjærende togskiner, en ball som treffer en racket, skohæler mot tregulv, skritt i grus, dunking i en mikrofon, et spedbarn som gråter, og tekstil som gnikker mot annen tekstil.⁸⁴

På flere måter inneholder også andre deler av lydsporet funnet materiale. Vi hører for eksempel opplesninger av utdrag fra boken *Dhow Chasing in Zanzibar Waters* av Captain G.L. Sullivan.⁸⁵ Denne boken ble utgitt som en del av slaverimotstanderbevegelsen i 1873 og omhandler hans erfaringer som en skipskaptein som fanget ulovlige slaveskip for å befri slaver.⁸⁶ Vi kan også oppfatte deler av Malcolm Xs foredrag «Confronting White Oppression» fra 1965, samt stemmen til en hjemløs kvinne fra Jackson, Mississippi, ved navn Gertrude.⁸⁷

Bruddstykker av en stemme som siterer kjente amerikanske sanger inngår også som fragmenter i lydsporet. Disse inkluderer den amerikanske nasjonalsangen «Star Spangled Banner» av Francis Scott Key (1814), balladen «Beautiful Dreamer» av Stephen Foster (1864), den patriotiske sangen «My Country Tis of Thee» av Samuel Francis Smith (1831/32), hymnen «Lift Ev'ry Voice and Sing» av James Weldon Johnson (1900), og den tradisjonelle amerikanske vuggesangen «All the Pretty Horses». I tillegg blir deler av *The Pledge of Allegiance* sitert, en troskapsed til USA som blir brukt ved flere offentlige begivenheter.⁸⁸

Forståelsen av disse funne objektene og deres betydning vil bli ytterligere utforsket og grundig analysert i Kapittel 4. Her vil jeg rette fokus mot kunstprosjektets tematikk og hvordan disse objektene bidrar til å formidle de dypere budskapene som ligger i Roberts' verk. Gjennom en inngående analyse av disse objektenes historie, symbolikk og kontekst, håper jeg å kaste lys over deres rolle i å formidle kunstprosjektets tematiske konsept; «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century».

⁸³ Denne feltturen har tittelen *#southernsojourn2014* og var en 25 dager lang reise gjennom Sørstatene.

⁸⁴ For å høre deler av musikksporet se Matana Roberts, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*. Constellation, 2015, 180gLP/CD/DL. Tilgjengelig fra Constellation: <https://cstrecords.com/products/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee>.

⁸⁵ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», *Constellation*, 2015, hentet 23.04.2021, <https://cstrecords.com/products/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee/>.

⁸⁶ George Lydiard Sullivan, *Dhow Chasing in Zanzibar Waters and on the Eastern Coast of Africa*, vol. 39, Cass Library of African Studies: Travels and narratives, (London: Frank Cass & Co., 1968).

⁸⁷ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

⁸⁸ Ibid.

ET PÅGÅENDE PROSJEKT

Det er viktig å bemerke seg at kunstprosjektet *i call america* fortsatt er under utvikling og ikke kan defineres som fullført på nåværende tidspunkt. Matana Roberts har ved flere anledninger tatt på seg nye videreføringer av prosjektet, inkludert en performance i 2019 ved ISSUE Project Room i New York City, der hen ble akkompagnert av en sanger og en trompetist. I tillegg til at hen selv sang og spilte altsaksofon, munnspill og elektronisk musikk, var performansen sentrert rundt å gjennomføre varierte former for improvisasjon samt bruke tekst og projeksjoner som grafiske partiturer.⁸⁹ Et nytt videopartitur ble også vist som en projeksjon på tak og vegger under konserten, mens sangeren eksperimenterte med stemmen, blåseren med trompeten, og Roberts med sin egen stemme og instrumenter. I tillegg til dette siterte de flere tekster jevnlig om hverandre. Selv om konserten hadde likhetstrekk med tidligere performanser i kunstprosjektet, var den allikevel spesiell på grunn av improvisatorenes unike uttrykk. I likhet med de tidligere performansene ble det også denne gangen jevnlig ropt «I call America!», men til forskjell fra tidligere bidro improvisatorene med utropene.⁹⁰

En enda mer aktuell konsert innenfor kunstprosjektet fant sted i 2022 ved Miller Theatre i New York, i regi av Columbia University Arts Initiative. Konserten var en ny gjennomføring av bestillingsverket *i call america: Sandy Speaks* fra 2019, som var et multimedieverk med tolv improviserende musikere.⁹¹ Verket reflekterte rundt livet og den tragiske dødsfallet til Sandra Bland, en 28 år gammel svart kvinne fra Chicago-området. Hun ble pågrepet av en delstatspatrolje i Texas sommeren 2015 etter en konfrontasjon under en mindre trafikkforseelse, og ble funnet død i sin fengselscelle tre dager senere. Dødsårsaken ble offisielt ansett som selvmord. Blands dødsfall og omstendighetene som førte til det, utløste nasjonale protester mot politivold og etnisk profilering, samt internasjonal oppmerksomhet rundt problemene som svarte mennesker opplever.⁹²

Konserten *i call america: Sandy Speaks* er unik ved at den sentrerer rundt en spesifikk hendelse som illustrerer utfordringene og problemene afrikansk-amerikanere støter på i møte med politimyndigheter i USA. Selv om konserten setter søkelys på Sandra Blands skjebne, er hennes historie også et eksempel på flere andre tilfeller av diskriminering av afrikansk-

⁸⁹ Performansen fant sted 19. januar 2019. ISSUE Project Room, «Matana Roberts: I Call America», ISSUE Project Room.

⁹⁰ For å se filmopptak av konserten se ISSUE Project Room, *Matana Roberts: I Call America - January 19th, 2019*. Publisert 24.07.2019. Vimeo video, 35:03, <https://vimeo.com/349932217/>.

⁹¹ Columbia University Arts Initiative, «Composer Portraits: Matana Roberts», Campus Arts Event.

⁹² Stanford Libraries, «65 Stories : Sandra Bland», *Say Their Names : Green Library Exhibit supporting the Black Lives Matter movement*, hentet 17.04.2023, <https://exhibits.stanford.edu/saytheirnames/feature/sandra-bland>.

amerikanske individer, uavhengig av kjønn, legning og alder. Under konserten nevner Roberts også flere andre ofre for politivold.⁹³

I nyere tid har Roberts uttalt at kunstneroppholdet ved Whitney Museum of American Art – spesielt den fem dager lange performansen i det midlertidige atelieret – var et transformerende øyeblikk både kunstnerisk og personlig.⁹⁴ Det er altså tydelig at dette kunstneroppholdet var starten på et kunstprosjekt som er i stadig utvikling. Roberts har også påpekt i senere tid at prosjektet *i call america* ikke er fullført, og at det også er en hyllest til ofrene for amerikansk statlig vold og politibrutalit.⁹⁵ Selv om hen tidligere ikke eksplisitt har uttrykt at dette er den sentrale tematikken, er det åpenbart at den afrikansk-amerikanske opplevelsen står i sentrum for prosjektet.

TVETYDIGHET I LYD OG BILDE

Under mitt besøk på Matana Roberts' utstilling, *i call america*, ved Bergen Kunsthall, ble jeg umiddelbart fascinert av de komplekse visuelle og musikalske lagene som gjennomsyret hvert eneste kunstverk – fra videoene og lerretene til objektene i montrene. Det visuelle aspektet var preget av abstrakte maleriske elementer og en eklektisk samling av funne objekter. Samtidig fremsto det som særlig betydningsfullt at disse varierte visuelle komponentene var gjennomgående i alle aspekter av utstillingen – i lerretene, collagene, og videoverket. På samme måte var det musikalske spekteret karakterisert av en vokalstemmes nærvær, sammenvevd med et mangfold av lydelementer – fra ulike stemmer til støy og hverdagslyder. Resultatet var en helhet som både kunne oppleves harmonisk og disharmonisk.

Det som vakte min oppmerksomhet under møtet med utstillingen var den ofte utydelige skillelinjen mellom visuelle og musikalske aspekter. I møte med kunstprosjektet oppstår en utfordring i å klart definere hva som utelukkende hører til visuell kunst og hva som eksklusivt hører til musikk. Med andre ord, det soniske domenet var ikke begrenset til det auditive, på samme måte som det visuelle ikke bare var begrenset til det optiske. Med dette mener jeg at visuelle elementer noen ganger framsto som en form for musikk, og omvendt. Dette paradokset ble best illustrert gjennom Roberts' grafiske partiturer, utstilt i montrene. Disse grafiske notasjonene fungerte som musikalske partiturer, sammensatt av visuelle former og symboler i

⁹³ For å høre lydopptak av konserten i 2019 se Matana Roberts, *Sandy Speaks*. Publisert 01.06.2020. SoundCloud audio, 46:18, <https://soundcloud.com/matana-roberts/sandy-speaks/>.

⁹⁴ Roberts (@matanarobertsstudio), «This was a transformational moment for me [...]».

⁹⁵ Matana Roberts (@matanarobertsstudio), «today, soaking up some legend knowledge. [...]», Instagram-bilde, 10. november 2022, <https://www.instagram.com/p/CkyK1JtLmWL/>.

kombinasjon med, eller uten, tradisjonelle noter. Dermed, ved å presentere slike visuelt orienterte notasjoner i utstillingen, utfordret Roberts den konvensjonelle skillet mellom det visuelle og det musikalske.

De visuelle kunstverkene spilte også en musikalsk rolle, og dette kunne variere basert på hvordan de ble lest. Med andre ord, de visuelle elementene kan også betraktes som musikalske virkemidler, dersom de anskues med en overført kontekst. Et eksempel er grafiske notasjoner som, på teknisk vis, er visuelle, men likevel kan ansees som musikalske virkemidler så snart de blir gjengitt av en improviserende musiker. Omvendt kan det også argumenteres at de musikalske virkemidlene kan fremstå som visuelle i en overført forstand. Dette kan sees i lydopptakene av hverdagslyder, som utgjør en del av musikken, og som selv kan klassifiseres som funne objekter – slik at de bringer fram et mentalt bilde av kildene til gjenkjennelige hverdagslyder.

OPPSUMMERING

Dette kapittelet har presentert Matana Roberts' *i call america* som et intrikat kunstprosjekt, sammensatt av ulike elementer, inkludert abstrakte malerier, funne objekter, grafiske partiturer og lydopptak. Gjennom utstillinger ved Fridman Gallery og Bergen Kunsthall, i tillegg til kontinuerlig utvikling gjennom performanser og konserter, utfordrer Roberts det konvensjonelle skillet mellom det visuelle og det musikalske. Ved å ta i bruk funnet materiale, som gamle fotografier, stereofotografier og lydopptak, tillegger Roberts verkene et komplekst lag av mening, samtidig som hen tematiserer «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century». Men, hvordan påvirker prosjektets åpne struktur publikums forståelse og deltakelse, og hvilken rolle spiller dette i å skape meningsfulle interaksjoner mellom kunstneren, verket og betrakteren? Samt, hvordan skapes verkene, og hvordan utforskes tematikken?

2

FRA VERK TIL VEV

Matana Roberts' *i call america* som et åpent og deltakende kunstprosjekt⁹⁶

I forrige kapittel ble Matana Roberts' kunstprosjekt *i call america* nøye presentert, og et intrikat nettverk av elementer og dimensjoner ble avdekket. Denne studien avslørte hvordan *i call america* manifesterer seg gjennom ulike uttrykksformer, som performanser, happeninger, utstillinger, kunstverk og musikalske intervensjoner, og skaper en tett sammenvevd enhet som utfordrer tradisjonelle mediegrensene. Videre førte denne undersøkelsen til refleksjoner om samspillet mellom lyd og bilde, og hvordan dette grunnleggende bidrar til en mangefasettert kunstopplevelse.

Dette kapittelet vil nøye analysere prosjektets struktur og undersøke dens betydning for den helhetlige opplevelsen. Den intrikate dynamikken som ligger til grunn for verkets komposisjon utfordrer konvensjonelle oppfatninger av kunst, inkludert presentasjon, opplevelse og tolkning. Analyse av prosjektets struktur vil involvere Roland Barthes' poststrukturalistiske essay «De l'œuvre au texte» (1971) som et analytisk verktøy. Gjennom Barthes' teori vil jeg studere hvordan *i call america* fungerer som en intrikat vev av meninger og betydninger. Samtidig vil Christopher Stackhouse' perspektiv på prosjektet som et «total artwork», slik det tolkes i essayet «Matana Roberts: Before and After Music», belyse og supplere Barthes' konsept.⁹⁷

Med utgangspunkt i disse teoretiske rammene vil strukturen i prosjektet utfoldes som noe som går langt utover en enkel helhet; det er snarere en kompleks komposisjon som gir rom for flere tolkningsmuligheter og betydninger. Jeg vil også undersøke hvordan denne strukturen påvirker publikums engasjement med kunstverket og dets forhold til begrepet *Gesamtkunstwerk*, som Stackhouse nevner. Gjennom denne grundige analysen av strukturen i *i call america* er hensikten å belyse kunstprosjektets unike karakter som overskrider

⁹⁶ Dette kapittelet er en bearbeidelse av tidligere innlevert tekst til emne i kunsthistorie KUN321 våren 2018, etter avtale med veileder og Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium.

⁹⁷ Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», 16.

konvensjonelle definisjoner og avdekke nye perspektiver som vil berike forståelsen av dette kunstverket på en mer inngående måte.

ET HELHETSKUNSTVERK

Tanken bak det å beskrive kunstprosjektet *i call america* som et Gesamtkunstwerk stammer, som nevnt innledningsvis, fra et essay som var en del av den trykte publikasjonen utgitt da installasjonen ble vist som en utstilling ved Bergen Kunsthall. Til utstillingen ble den amerikanske forfatteren Christopher Stackhouse invitert til å bidra med et essay om Matana Roberts og kunstprosjektet, samt holde et foredrag med påfølgende samtale. I både essayet «Matana Roberts: Before and After Music» og foredraget *Beyond Afrofuturism* valgte Stackhouse å påpeke likhetstrekk mellom prosjektet *i call america* og ideen om et «total artwork» som refererer til det man på norsk kaller et *Gesamtkunstwerk*.⁹⁸ Stackhouse bruker selv beskrivelsen «total artwork» for å kontekstualisere hvordan kunstprosjektet inngår i en lengre og etablert kunst- og musikktradisjon. Han bruker ikke begrepet som en direkte beskrivelse, men snarere som en sammenligning for å kunne definere *hvordan* Roberts skaper kunstverk på, som er like inkluderende for de deltakende improvisatorene som for det lyttende publikum.⁹⁹

Gjennom å referere til et «total artwork» viser Stackhouse til et etablert begrep innenfor estetisk teori. Løst oversatt fra tysk betyr «Gesamtkunstwerk» et «*all-, total- eller helhetskunstverk*» og omhandler kort sagt ideen om en syntese av kunstartene i et felles verk.¹⁰⁰ Ordet har sin opprinnelse i fra en avhandling fra 1827 hvor den tyske teologen og filosofen Eusebius Trahdorff anvendte begrepet for å knytte sammen kunsten og verdensanskuelsen.¹⁰¹ Denne avhandlingen ble ikke av betydning for uttrykkets mening, men begrepet ble popularisert noen år senere av den tyske komponisten Richard Wagner som anvendte begrepet i sine teoretiske essayer som skisserte *fremtidens kunstverk*.¹⁰² For Wagner var et Gesamtkunstwerk

⁹⁸ Ibid., 2; Christopher Stackhouse, Yvette Janine Jackson, og Camae Dennis (Moor Mother), *Beyond Afrofuturism*. Publisert 12.03.2017, https://www.facebook.com/borealisfestival/videos/1275440755857088/?autoplay_reason=all_page_organic_alloved&video_container_type=4&video_creator_product_type=0&app_id=165907476854626&live_video_guests=0.

⁹⁹ Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», 2.

¹⁰⁰ Ian Chilvers. «Gesamtkunstwerk», i *The Oxford Dictionary of Art*. New York: Oxford University Press, 2004.

¹⁰¹ Karl Friedrich Eusebius Trahdorffs avhandling het «Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst» og ble publisert i Berlin i 1927. Anders V. Munch, *Fra Bayreuth til Bauhaus : Gesamtkunstwerk'et og de moderne kunstformer*. Aarhus Universitetsforlag, 2012: 16.

¹⁰² Ibid.

en forening av dikt, dans og tonekunst i et musikkdrama, hvor arkitektur og maleri kunne bidra som rammeverk.¹⁰³

Wagner definerte begrepet hovedsakelig i de boklange essayene «Das Kunstwerk der Zukunft» (1849) og «Oper und Drama» (1851) som var to av flere tekster skrevet i eksil i Zürich i perioden 1849-51. Begge tekstene om fremtidens kunstverk bærer på en opprørsk ånd preget av de revolusjonære hendelsene som fant sted i Europa i 1848. Dette er også med på å forklare hvordan det å bare oversette begrepet «Gesamtkunstwerk» til «helhetskunstverk» blir for enkelt, ettersom det like godt kan oversettes til – eller rettere sagt være – «et *totalt*, et *felles*, et *kollektivt*, et *kombinert* eller et *samlet* kunstverk».¹⁰⁴

Ideen om en syntese av kunstarter var ikke noe Wagner fant på ettersom ideen var vanlig på den tiden og kan kjennes igjen i andre formuleringer av romantiske kunstteorier. Han skal altså ikke få æren for å ha funnet på begrepet eller ideen, men han er allikevel sentral ettersom det var han som skrev ned sin kunstfilosofiske visjon og konkretiserte den gjennom gjennomførelsen av sine Bayreuther Festspiele som baserte seg på konseptet. Det er blant annet derfor han ble en viktig inspirasjonskilde for kunstnere fra 1870-årene og senere som søkte etter en måte å videreføre hans idé over i sin egen praksis. Selv om noen fulgte hans idé svært formelt og direkte, var det andre som forsøkte å skape nye måter å arbeide med kunsten på som kunne sprengte de snevre kunstartenes grenser og forløse kulturen.¹⁰⁵

Uavhengig av Wagners konsept har vi, ifølge idé- og kunsthistorikeren Anders V. Munch, gjennom historiens forløp sett flere eksempler på at mennesket har forsøkt å koble sammen de ulike kunststartene i forskjellige kunstneriske iscenesettelser bygget på religiøse og politiske handlinger. Dette gjelder både de greske tragedier, middelalderens ritualer, de gotiske katedraler, barokkens skuespill, modernismens multimediearrangementer, så vel som nåtidens filmer, performanser og installasjoner. Felles for dem alle er at de har forsøkt å skape helhetlige opplevelser som enten har hatt mål om å fange og koble sammen alle våre sanser i en slags kroppslig transe, eller så har målet vært å oppnå en konseptuell helhet som sprenger grenser.¹⁰⁶

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art : From Bayreuth to Cyberspace* (New York: Routledge, 2007), 8-9.

¹⁰⁵ Munch, «Fra Bayreuth til Bauhaus : Gesamtkunstwerk'et og de moderne kunstformer», 16.

¹⁰⁶ Ibid., 13.

FRA VERK TIL TEKST

I 1971 publiserte den franske essayisten Roland Barthes essayet «De l'œuvre au texte» midt i en tid preget av betydningsfulle teoretiske diskusjoner om *tegn* og *tekst*. Barthes selv spilte en sentral rolle i disse diskusjonene, og dette essayet markerer en viktig skifte i hans teoretiske tilnærming fra *strukturalisme* til *poststrukturalisme*. Han gikk fra å utføre strukturalistiske tekstanalyser, hvor meningen ble knyttet til tegnet og tekstens *signifikat* (det som tegnet representerer, ideen eller konseptet knyttet til tegnet), til å skrive poststrukturalistiske essays der han utforsket meningsoppløsningen i tegn og tekst med søkelys på *signifikantene* (de materielle former eller uttrykkene, for eksempel ord og symboler, som brukes til å representere tegnene). Essayet «De l'œuvre au texte» er et av Barthes' sentrale poststrukturalistiske verker, der han introduserer et skille mellom et *verk* og en *tekst*. Ifølge Ian Buchanan, anses dette essayet, sammen med Jacques Derridas essay «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» (1966), som en av de tidlige tekstene innenfor poststrukturalismen som også klart markerer et skifte i Barthes' egen tenkning.¹⁰⁷

Barthes starter essayet med å innledningsvis påpeke at det har skjedd en endring av vår idé om språket, og som følger, har det skjedd en endring av det litterære verk hvis eksistens baserer seg på det samme språket. Denne endringen, utdyper han, er åpenbart sammenkoblet med den pågående utviklingen innenfor vitenskapelige disipliner, som blant annet lingvistik, antropologi, marxisme og psykoanalyse. Barthes velger å definere endringen verket gjennomgår som en slags mutasjon. Allikevel er det viktig å ikke overvurdere denne endringen, ettersom det ikke kan beskrives som et erkjennelsesbrudd, men heller som en erkjennelsesglidning.¹⁰⁸ Selv viser Barthes til hvordan Einsteins relativitetsteori tvang vitenskapen til å inkludere relativiteten til referansepunktene i objekter som studeres, og sammenligner dette med hvordan psykoanalyse, marxisme og strukturalisme sammensatt tillater en lignende nytenkning i forhold til det kulturelle objektet. Gjennom å ta i betraktning relativiteten i et objekts referansepunkter, samt se dette i relasjon til forfatter, leser og iakttager (kritiker), gled objektet over til å bli noe nytt som Barthes velger å kalle Teksten. Det motsatte er, i følge Barthes, det mer tradisjonelle Verket som er en mer *newtonsk* oppfatning av et objekt.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ian Buchanan. «work and text (*œuvre* and *texte*)», i *A Dictionary of Critical Theory*. New York: Oxford University Press, 2018.

¹⁰⁸ Barthes, «De l'œuvre au texte», 71.

¹⁰⁹ Ibid., 72.

For å presentere sin teori i essayet legger Barthes frem syv punkter som han mener illustrerer krysningpunktet Teksten befinner seg i. I originalteksten kaller Barthes punktene for «propositions», men basert på det faktum at han ikke vil at de skal tolkes som *påstander*, velger jeg å beskrive dem som *forslag*. Dette er blant annet fordi jeg anser *forslag* som et mer forsiktig begrep enn *påstander*, som til gjengjeld også passer bedre til Barthes' beskrivelse av sine «propositions» som *berøringer* («des touches»). Det er viktig å huske at forslagene ikke er argumenter, men snarere refleksjoner rundt tekst- og verkbegrepet.¹¹⁰

I sin helhet fremstår essayet som både strukturert og ustrukturert på en og samme tid – eller rettere sagt så er essayet strukturert, mens språket er ustrukturert. Essayet mangler avsnittsoppdeling, men er likevel strukturert gjennom punkter: *metoden*, *sjangrene*, *tegnet*, *pluraliteten*, *filiasjonen*, *lesningen* og *lysten*.¹¹¹ Til tross for denne tydelig punktlig oppdelingen er ikke de syv forslagene absolutte. De er heller prøvende forslag som forsøker å finne et mulig svar på et problem. Barthes' essay er et «essai» i ordet opprinnelige franske forstand – det er et *forsøk*. Dette illustreres tydelig i hvordan teksten er bygget opp av lange setninger – nesten som en konstant tankestrøm – som strekker seg over flere linjer hvor det som deler opp setningene er et uvisst antall koloner, semikoloner og parenteser som eksisterer side om side. Ved å skrive både kronglete og prøvende initierer han hvilken rolle han ønsker at leseren til å påta seg. Gjennom å lese teksten gir vi teksten mening. Orden og uorden lever i samspill gjennom hele essayet. Dette er et grep fra Barthes' side som kan knyttes opp mot hans poststrukturalisme.

Når jeg nå skal studere kunstprosjektet *i call america* gjennom Barthes' essay velger jeg å gå punktvis fremover ved å ta for meg et forslag om gangen. Jeg vil både presentere forslagene samt se hvordan de samsvarer med kunstprosjektet og dets enkeltdeler. Når jeg skal bruke disse forslagene til å studere kunstprosjektet velger jeg å kalle dem for *linser* fordi jeg mener det vil presisere *hvordan* Barthes ønsker at forslagene skal anvendes – *min* holdning og synsvinkel er relevant. Jeg vil også anvende ordet *Tekst* for hans «Texte»/«texte», men til forskjell fra originalteksten vil jeg anvende stor forbokstav fortløpende for å skille Barthes' tekstbegrep fra generell tekst (jf. skrift). For Barthes' «œuvre» vil jeg anvende ordet *Verk*, men i likhet med Teksten vil jeg anvende stor forbokstav for å ikke skape forvirring rundt hva som er Barthes' verkbegrep og hva som er et mer generelt verk (f.eks. et litterært verk eller et kunstverk).

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

Metoden

Det første forslaget – eller *linsen* – er det som Barthes beskriver som *metoden* («la méthode»). For å kunne forklare denne linsen og hvordan den skal anvendes, starter Barthes med å beskrive hvordan man skal kunne skille et Verk fra en Tekst. Han begynner med å påpeke at Teksten ikke er et klassifiserbart objekt og at det vil være nytteløst å forsøke å skille Verkene fra Tekstene rent materielt. Med dette mener han at det er viktig å ikke gå for fristelsen å definere gammeldags og «klassisk» litteratur som Verk, og til gjengjeld definere moderne og «avantgarde» litteratur som Tekst. Det Barthes forsøker å fremme er at Verket og Teksten egentlig er uadskillelige materielt sett, og at man ikke kan bruke en punktliste for å skille det ene fra det andre, og omvendt. I følge Barthes kan man finne Tekst i eldgamle klassikere, og til gjengjeld finne samtidslitteratur uten spor av Tekst. Det er altså ikke noe materielt skille, men det er allikevel en forskjell som heller handler om ulike innfallsvinkler. Selv om Verket er sterkt knyttet til virkeligheten så er det ikke et annet objekt, men snarere en annen holdning hvor man ser på skriften som noe fast og bestemt som er trykket på en side i en bok som har en spesifikk plassering i et bibliotek. Teksten er til forskjell et *metodologisk felt* hvor det er språket som gir den liv. Den eksisterer – og erfares – kun imaginært i en aktiv diskurs hvor leseren, gjennom et arbeide, skaper mening.¹¹²

Hvordan kan jeg studere kunstprosjektet *i call america* gjennom Barthes' første linse? I *metoden* begynner Barthes med å diskutere skillet som kan eksistere mellom litterære klassikere og samtidslitteratur. Dette skillet mener jeg kan oversettes til en kunstkontekst hvis man ser på klassikerne som klassiske og kjente kunstverk fra den etablerte kunsthistorien, og til gjengjeld ser på samtidskunsten som en parallell til samtidslitteraturen. Her er det like viktig å ikke falle ned i fellen, som Barthes viser til, hvor man kan ende opp med å blankt klassifisere det eldre og etablerte som Verk, og det yngre og ukjente som Tekst. Allikevel er det nødvendig å poengtere at kunstverk fra den etablerte kunsthistorien som regel har en posisjonen som Verk i en allmenn sammenheng. Dette er i stor grad fordi den allmenne måten å observere kjente kunstverk på, baserer seg på det som allerede er tolket og skrevet om kunsten. Allikevel finnes det unntak hvor de kjente kunstverkene går over til å ha en posisjon som Tekst. Dette er som regel i situasjoner hvor kunsthistorikere søker etter nye måter å se og tolke kunstverkene på, i tillegg til situasjoner når allmenne beskuere velger å studere og tolke kunstverk på egenhånd. Til gjengjeld så mangler som regel samtidskunsten, samt den uetablerte delen av kunsthistorien, en tydelig og etablert tolkning. I lys av dette vil som regel samtidskunsten – eller mer presist

¹¹² Ibid., 72-73.

det som ikke er en etablert del av den kunsthistoriske kanon – ha posisjonen som en Tekst. Unntaket i forhold til samtidskunsten er nok i de tilfellene hvor kunstneren er veletablert fordi man i disse sammenhenger kan tendere mot å lese kunsten i lys av skaperens egen definerte kunstnerprofil, bakgrunnshistorie og/eller *oeuvre* (som i samlede verk).

Matana Roberts er i lys av denne overføringen til kunsthistorien en relativt uetablert samtidskunstner – og da spesielt i Norge. Selv om hen blir formidlet med en tydelig kunstnerprofil med en spesifikk bakgrunnshistorie, er det også noe ved dette definerende narrative som Roberts bevisst velger å ta avstand fra. Ved flere anledninger påpeker hen at historien som blir formidlet kun er én versjon av det mangfoldige bildet hen representerer. På samme måte er kategoriene hen blir plassert under også begrensede. Jeg vil derfor påstå at selv om hens kunstneriske praksis kan bli formidlet som Verk så ønsker kunstneren selv å heller la kunsten bli lest som Tekst.

I tillegg til dette så er kunstprosjektet ikke bare *ett* kunstverk eller *én* installasjon. Prosjektet er derimot flere performanser, happeninger og installasjoner som ble presentert som blant annet to lignende utstillinger. Felles for det hele var at det i hver enkel del ble presentert nye biter som var – eller ble – en del av det helhetlige kunstprosjektet. Hvis man så delene og bitene som en helhet fremsto det hele som en samling med kunstverk av ulike medier som refererte til hverandre på ulike måter. Med dette ble prosjektet presentert for publikum som et uendelig nettverk av referanser åpne for tolkning. Det lå ingen latent mening der som kunstneren ville at beskueren absolutt skulle finne. Det helhetlige kunstprosjektet (samt arrangementene, utstillingene og enkeltverkene hver for seg) var som en Tekst *i produksjon* fordi nye referanser dukket opp fortløpende.

Sjangrene

Det andre forslaget er *sjangrene* («les genres») hvor Barthes ser på Teksten i forhold til mer allmenne litterære sjangerinndelinger. Gjennom å studere litterære eksempler forsøker han å se om det er mulig å klassifisere Teksten innenfor visse litterære sjangre, og dermed også Verket innenfor andre sjangre. Det Barthes kommer frem til er at det kun er Verkene som kan bli klassifisert i definerte sjangre, nettopp fordi deres passive eksistens baserer seg på noe fast og bestemt. Teksten kan i motsetning hverken hierarkiseres eller klassifiseres fordi den grunnet sin aktive natur eksisterer nøyaktig utenfor grensene til de etablerte sjangerinndelingene. Teksten

kan bokstavelig talt defineres til å stadig være *paradoksal* i og med at den alltid vil befinne seg utenfor, *para-*, den alminnelige mening og oppfatning, *doxa*.¹¹³

Ved å se på kunstprosjektet *i call america* gjennom Barthes' andre linse så fremstår det ganske tydelig at dette prosjektet er en Tekst. Bare det faktum at prosjektet består av flere typer medier som performance, happening, installasjon, video, musikk, maleri og collage viser til at det umulig kan klassifiseres innenfor kjente sjangerinndelinger i kunsthistorien. Som vi har sett i Kapittel 1, så er det heller ingen markante grenser mellom hva som er hva i kunstprosjektet. Dette er spesielt tydelig i hvordan det visuelle og det musikalske ikke er forbeholdt sitt eget medium. Altså fremstår det visuelle til tider som noe musikalsk på samme måte som det musikalske tidvis fremstår som noe visuelt. I tillegg til dette velger også Roberts å bruke definisjonene kunstner, musiker og kunsthåndverker om hverandre for å definere sin praksis. Hen definerer seg selv først og fremst som en «American multidisciplinary artist, musician, composer».¹¹⁴ Allikevel har Roberts presisert i flere intervjuer at hen anser seg selv som en kunsthåndverker innerst inne, snarere enn en kunstner.¹¹⁵ I tillegg til dette har Roberts også uttrykket at hen ikke tror på sjangre:

I'm an American saxophonist, sound experimentalist/explorer + mixed media artist. I'm a hybrid of many different American traditions. I like to work between the cracks...As far as music making is concerned, I do not believe in genre....My core instrument: alto saxophone, my core visual medium: collage/assemblage.¹¹⁶

Tegnet

Det er i det tredje forslaget, *tegnet* («le signe»), at vi får et gjensyn med semiotikeren Barthes, samt at vi får et innsyn i hans nye forståelse av tegn og tekst etter den poststrukturalistiske vendingen. Det som er påfallende i denne lesningen er at Barthes retter søkelyset mot tegnets *signifikant* heller enn tegnets *signifikat*. Han gjør dette fordi han ønsker å overrekke tegnets –

¹¹³ Ibid., 73-74.

¹¹⁴ Roberts, «About», Matana Roberts.

¹¹⁵ Matana Roberts nevner og diskuterer betydningen av håndverk i flere intervjuer som bl.a. de følgende: David Farrow og Matana Roberts, «Matana Roberts – The multi-talented craftswoman talks chaos, labor, and new album 'COIN COIN Chapter Four: Memphis'», *Tiny Mix Tapes*, 12.12.2019, <https://www.tinymixtapes.com/features/matana-roberts-interview-coin-coin-chapter-4-memphis/>; Mistry og Roberts, *Matana Roberts on Improvisation and History*; Matana Roberts og Britt Robson, «Interview: Composer and Saxophonist Matana Roberts», *Red Bull Music Academy Daily*, 26.02.2015, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/matana-roberts-interview/>; Matana Roberts og Stewart Smith, «Traces of People: An Interview with Matana Roberts» *The Quietus*, 06.10.2022, <https://thequietus.com/articles/18937-matana-roberts-interview/>; Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts», 135.

¹¹⁶ Matana Roberts, «Matana Roberts/ odds and ends....», *SoundCloud*, u.å., hentet 18.04.2023, <https://soundcloud.com/matana-roberts/>.

og tekstens – mening til leseren. Ved å styre lyset bort fra tegnets stabile signifikat, og over på tegnets signifikant, blir tegnets mangefasetterte betydning frigjort.¹¹⁷

Barthes påstår at vår tilnærming og erfaring av Teksten oppstår i relasjon til tegnet. Mens Verket er fanget i et signifikat, så vegrer Teksten seg imot signifikatet. I følge Barthes så kan Verkets signifikat tilskrives to betydningsmåter: enten så later man som om betydningen er åpenbar og den er da filologisk betinget, eller så anses betydning som en hemmelighet man må søke etter gjennom en hermeneutisk tolkning. Dette skiller seg fra Teksten som aktivt praktiserer en evig vegring mot en stabil betydning – imot signifikatet. Det er allikevel ikke slik at signifikater ikke har noe med Teksten å gjøre, men det er heller det at signifikantene har hovedrollen. Tekstens signifikat oppstår i relasjon til Tekstens signifikant og sammen eksisterer de i et slags evigvarende skuespill hvor nye signifikater kommer innom som biroller og statister. Dette skuespillet – eller snarere leken dem imellom – er som en evig syklus av forskyvninger, overlappinger og variasjoner. Dersom et Verk er symbolsk så er det i bestefall kun *måtelig* symbolsk fordi dets symbolikk stanser på et tidspunkt. Teksten vil til gjengjeld være *radikalt* symboliserende grunnet den aktive og flerdimensjonale relasjonen mellom dens signifikant og signifikat. Hvis man klarer å begripe, oppfatte og akseptere et verks gjennomgripende symbolske karakter så er det en Tekst.¹¹⁸

Gjennom denne linsen kommer det også tydelig frem at kunstprosjektet *i call america* er en Tekst. Dette er fordi en av de mest sentrale delene ved prosjektet er at det skaper en serie med assosiasjoner, referanser og ideer hos publikum. Med dette rettes søkelyset mot prosjektets signifikanter og ikke dets signifikater. Kunstprosjektet har ingen stabil mening som ligger klar til å bli plukket opp og fortolket. Det stiller heller publikum spørsmål rundt hva det vil si å være amerikaner i dag, og som følger av dette blir tilskueren invitert til å studere dets sammensurium av blant annet funnet materiale, lydopptak og abstrakte malestrøk. Som en reaksjon blir en uendelig serie med signifikater aktivert i den individuelle besøkende. Dette gjelder også i forhold til de musikalske bidragene hvor eksterne improvisatorer blir invitert inn til å gjøre musikalske tolkninger av det visuelle uttrykket. Den improviserte musikken deres bygger på et kontinuerlig nettverk av signifikater som oppstår i relasjon med signifikantene.

¹¹⁷ Barthes, «De l'œuvre au texte», 74-75.

¹¹⁸ Ibid.

Pluraliteten

Tekstens signifikanter og signifikater lever som nevnt i et slags evig samspill med hverandre hvor Teksten blir aktiv og flerdimensjonal. Den fjerde linsen til Barthes omhandler nettopp dette og beskrives som *pluraliteten* («le pluriel»). Dette betyr ikke bare enkelt og greit at Teksten har mange betydninger eller at disse betydningene kan være flertydige og vage. Det betyr snarere at Teksten oppstår i – eller oppfyller – selve meningspluraliteten. Tekstens mening er mangfoldig og i en stadig bevegelse, og kan, i følge Barthes, best beskrives som en eksplosjon eller konstant spredning.¹¹⁹

Selv sammenligner Barthes leserens opplevelse av Teksten som en vandring gjennom et merkelig landskap hvor man opplever lys, farger, planter, varme, luft, støy, skrik, stemmer, stier, bevegelser og tekstiler. Alle disse ulike stimuliene kan leseren gjenkjenne hver for seg, men kombinasjonen er allikevel fremmed. Barthes beskriver denne flerfoldige kombinasjonen av kjente koder i et ukjent landskap som *stereografisk pluralitet* – det er som en *vev* av Tekstens signifikanter. Samtidig kan ikke vandringen (lesningen) repeteres fordi situasjonen endrer seg; landskapet endrer seg; lydene og luktene endrer seg. Tekstens pluralitet gjør lesningen semelfaktiv – til en enkelthendelse. Allikevel er det noen av kodene mer kjente enn andre fordi de er sitater, referanser og ekkoer fra tidligere eller samtidige kulturelle språk. I følge Barthes inngår enhver Tekst i en form for *intertekstualitet*, men denne intertekstualiteten må ikke forveksles med et slags arvefølge hvor det finnes en opprinnelse for Teksten. De sitatene som inngår i Teksten er anonyme, usporbare og allikevel allerede lest. Hvis Teksten skal sammenlignes med Verket så er Teksten som en *vev av betydninger* og Verket én unison mening.¹²⁰

Hvis man skal studere kunstprosjektet *i call america* gjennom denne linsen er det tydelig at det ikke har én enkeltstående betydning som Verket. Prosjektet er snarere gjennomvevet med et uendelig antall betydninger som dukker opp i møte med dets mangfold av ulike referanser, sitater og ekkoer. Som Teksten er kunstprosjektet en *vev* av signifikanter (som baserer seg på både visuelle og musikalske tegn). Som Barthes vandring gjennom et merkelig landskap er dette en vandring gjennom flere utstillinger, performanser og happeninger hvor man ser og hører forskjellige bilder, farger, former og durer, samt støy og ulik sang. De mest tydelige eksemplene er de funne objektene og feltopptakene; derav gamle private fotografier, etnografiske stereofotografier, opprevet papir fra aviser og bøker; samt lyden av skritt, klokkespill,

¹¹⁹ Ibid., 75-76.

¹²⁰ Ibid.

fuglekvitter, barnegråt, ballspill og passerende lokomotiver. Alle disse visuelle og soniske tegnene legges frem for en og fokuset rettes mot tegnenes signifikanter. Det er ikke slik at alle vil se og høre det samme fordi hver gang vil man bemerke noe nytt – eller rettere sagt så blir hvert møte en *ny* lesning.

Filiasjonen

Filiasjonen («la filiation») er den femte linsen Barthes presenterer og det kommer tydelig frem fra starten av at denne delen av essayet er nært beslektet med et av Barthes' tidligere og mer kjente essays, «The Death of the Author» (1967). Selv om tekstene innledningsvis fremstår veldig like, og det kan nærmest virke som om dette punktet er en videreformidling av det tidligere essayet, så er det allikevel deler som skiller dem ad. Med *filiasjonen* utvider Barthes teorien rundt forfatterens død gjennom å se den i relasjon til hans Tekst.¹²¹

Barthes mener at Verket er fanget i en filiasjonsprosess hvor det postuleres at Verket er påvirket av verden, mennesket og historien. Som en følge hevdes det at Verkene eksisterer i en slags arverekkefølge seg imellom, hvor man også kan tilegne en forfatter til hvert Verk. Forfatteren anerkjennes som Verkets skaper og rettmessige eier, og leserens forståelse av Verket defineres av forholdet mellom forfatter og Verk. Til gjengjeld leses Teksten uten forfatterens signatur, hvor dens lesning nærmest vokser ut av Verket som en levende organisme i konstant vekst. I følge Barthes, er metaforen for Teksten *nettverket* – den har ingen sentral kjerne eller kronologisk rute fordi den består av et uendelig antall linjer og kombinasjoner. Selv om Teksten leses uten forfatteren som garantist så forneker den ikke forfatteren en posisjon i Teksten. I følge Barthes, kan forfatteren kun dukke opp i Teksten som en slags gjest i dens mangfoldige nettverk (for eksempel som en romankarakter eller et papir-*jeg*). Forfatteren blir en slags papirforfatter hvor hans liv ikke lenger er opphavet til fortellingen, men en fortelling som medvirker i den store fortellingen. I motsetning til i «The Death of the Author» så trenger vi ikke lenger å ekskludere forfatteren fra lesningen, men heller lese forfatterens liv som et Tekst-nettverk i seg selv.¹²²

Hvordan er Roberts' posisjon som kunstneren bak kunstprosjektet *i call america*? Er hans rolle som skaperen/forfatteren viktig for forståelsen av prosjektet? Dette forslaget til Barthes er interessant i forhold til lesningen av kunstprosjektet fordi i de formidlende tekstene til performanser, utstillinger og musikkutgivelser, samt i anmeldelser og intervjuer, så trekkes

¹²¹ Ibid., 76-77.

¹²² Ibid.

Roberts' bakgrunn frem som en viktig del av hens praksis. Her blir det spesielt rettet fokus mot hens bakgrunn som en afrikansk-amerikansk, kvinnelig musiker og kunstner fra Chicago. Hens etniske, kulturelle og sosiale bakgrunn, samt biologiske kjønn, blir av betydning. De eneste stedene vi får høre Roberts' egen stemme i disse tekstene er i intervjuene hvor det er tydelig at Roberts ønsker å skyve fokus bort fra sin egen skaperrolle over på det kunstneriske og musikalske arbeidet. Dette blir spesielt påpekt i et intervju, om musikken som er en del av kunstprosjektet *i call america*, hvor Roberts sier hen ikke bare er av afrikansk opprinnelse, men også irsk, engelsk, skotsk, fransk og polynesisk opprinnelse.¹²³ I det samme intervjuet påpeker Roberts også at hen arbeider med amerikansk historie, og ikke bare afrikansk-amerikansk historie.¹²⁴ For Roberts er det viktig å ikke påtvinge arbeidene et narrativ.¹²⁵ Gjennom å presisere dette er det tydelig at Roberts' kunstprosjekt fungerer som Barthes' Tekst. Hens posisjon som kunstneren *bak* kunsten er ikke av relevans for lesningen, fordi det er publikum som skaper meningen. På mange måter kan vi si at de formidlende tekstene om Roberts og hens praksis nærmest kun studerer hens arbeider som Verk, når hen allikevel insisterer på at de skal leses som Tekst.

Lesningen

Ved å styre fokuset fra forfatteren til leseren i *filiasjonen* henter Barthes til hva det sjette forslaget skal omhandle, nemlig *lesningen* («la lecture»). Her definerer Barthes skilnaden mellom lesningen av et Verk og lesningen av en Tekst. I følge Barthes er Verket et konsumobjekt hvor lesningen er en passiv handling uavhengig av Verkets «kvalitet». Lesningen av en Tekst er til gjengjeld en aktiv handling hvor man istedenfor å konsumere materialet velger å gjøre lesningen om til spill, aktivitet, produksjon eller praksis. Barthes fester seg spesielt ved ordet *å spille* («jouer») som et eksempel på hvordan Teksten er aktiv, men det er viktig å tolke termen mangfoldig i den forstand at både leseren og Teksten kan være verbets agens. Barthes bruker musikk som eksempel for å presisere hvordan han mener Teksten *spiller* gjennom å se på den som et slags musikalsk partitur. Han mener at det beste eksempelet på Tekstens *spill* er å finne i hans samtids fremvekst av *postseriell musikk* hvor den musikalske «fortolkeren» nærmest blir invitert til å være *medskaper* av partituret som blir *fullført* snarere enn *fremført*. For Barthes vil det si at Teksten ber om at vi forsøker å oppheve – eller i hvert fall redusere –

¹²³ Matana Roberts sitert i Christina Lee og Matana Roberts, «Inside Matana Roberts' Wildly Ambitious Jazz-Punk Saxophone 12-Album Epic», *Rolling Stone*, 12.03.2015, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/inside-matana-roberts-wildly-ambitious-jazz-punk-saxophone-12-album-epic-71805/>.

¹²⁴ Matana Roberts sitert i *ibid*.

¹²⁵ Matana Roberts sitert i *ibid*.

avstanden mellom skrivingen og lesningen slik at de blir knyttet sammen i én meningsskapende praksis.¹²⁶

Det beste eksempelet på denne utviskingen av avstanden mellom skrivningen og lesningen i kunstprosjektet *i call america* er Roberts' grafiske partiturer. Dette eksempelet blir desto mer forsterket hvis man ser hans partiturer i forhold til hvordan Barthes bruker sin samtids postserielle musikk som eksempel på Teksten. Selv om postseriell musikk ikke er en klart definert sjanger er det tydelig at han referer til komposisjonsmetoder som oppsto som en reaksjon på – eller ut av – *den serielle musikken* som hadde dominert frem til midten av 1950-tallet. Til gjengjeld så er seriell musikk også en vag sjanger, men ifølge M. J. Grant er den mest allmenne betydningen (på både fransk og engelsk) at uttrykket «serialisme» refererer til all musikk komponert med bruk av rekker, hvorav det mest kjente eksempelet er Arnold Schönbergs *tolvtonemusikk*.¹²⁷

En vesentlig distinksjon mellom seriell og postseriell musikk ligger i deres tilnærming til musikalske elementer. Ifølge Gianmario Borio er den serielle komposisjonsmetoden i hovedsak orientert mot musikkens *struktur*¹²⁸, mens den postserielle metoden legger vekt på musikkens *tekstur*¹²⁹ – det vil si lydhendelsene i seg selv i deres umiddelbare form.¹³⁰ Selv om jeg ønsker å understreke Barthes' sammenligning med postseriell musikk, betyr dette ikke nødvendigvis at jeg anser Roberts som en postseriell komponist. Snarere mener jeg det er viktig å ikke ignorere denne sammenligningen, da enkelte karakteristiske elementer ved postseriell komposisjon også finnes i Roberts' egen tilnærming, spesielt med hensyn til bruk av grafisk notasjon og betydningen av den musikalske fremførelsen.¹³¹

Grafisk notasjon er, som tidligere nevnt, et musikalsk system der visuelle former og mønstre brukes som notasjon, enten separat eller i kombinasjon med konvensjonell notasjon. Den kan imidlertid kategoriseres i to metoder – eller kategorier. Den første metoden benytter visuelle elementer for å formidle spesifikke kompositoriske intensjoner som ikke fullt ut kan

¹²⁶ Barthes, «De l'œuvre au texte», 78-79.

¹²⁷ M. J. Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics : Compositional Theory in Post-War Europe*, Music in the Twentieth Century, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 5.

¹²⁸ Musikalsk struktur, eller musikalsk form, er i korte trekk den overordnede formen til et musikkstykke, inkludert både komposisjonens struktur som helhet og metodene som anvendes for å utvikle musikalske ideer innenfor denne formen. For ytterligere innsikt, se Thomas Owens. «Forms», i *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

¹²⁹ Musikalsk tekstur refererer til selve lydbildet i et musikkstykke, inkludert hvordan musikalske deler eller stemmer er arrangert samtidig og i forhold til hverandre, som for eksempel enstemmighet eller flerstemmighet. Tekstur kan også inkludere aspekter som tonefarge, rytme, samt egenskaper relatert til fremførelsen, som artikulasjon og dynamikk. For en mer grundig forklaring, se «Texture». *Ibid.*, 2001.

¹³⁰ Gianmario Borio sitert i Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics : Compositional Theory in Post-War Europe*, 179.

¹³¹ *Ibid.*, 178.

uttrykkes gjennom tradisjonell notasjon. Den andre metoden bruker også visuelle elementer, men her presenteres de ofte som estetisk tiltalende symboler som skal inspirere den musikalske utøveren til å utføre sin egen frie tolkning.¹³² Det er innenfor denne *siste* kategorien at vi kan plassere Barthes' Tekst, postseriell musikk og Roberts' grafiske partiturer (eller kunstverk).

Det som er karakteristisk med Roberts' partiturer er at hen kombinerer konvensjonell vestlig notasjon med grafisk notasjon i en særegen og personlig teknikk. Hens egen metode bygger sterk på en collageestetikk hvor partiturene består av flere lag med forskjellige elementer og materialer. Helheten skaper da en slags lagvis effekt som nærmest blir flerdimensjonal. Grunnet dette er det vanskelig å forutse hvordan en musiker vil tolke et slikt partitur og det er også åpenbart at ingen vil kunne gjøre den samme tolkningen. Dette ble spesielt tydelig i Bergen Kunsthall hvor tre forskjellige musikere gjorde tre svært ulike tolkninger av kunstverkene. På samme måte som musikere ble invitert til å gjøre hver sin frie lesning – eller spill – av de grafiske partiturene, så ble det generelle publikum også invitert til å gjøre sine egne *aktive* lesninger av performansene, utstillingene og kunstverkene. Hver lesning var altså unik for hver enkelt publikumer.

Lysten

Barthes' parallell mellom lesning og spilling leder en inn i det siste og syvende forslaget til hvordan man kan tilnærme seg Teksten. Dette punktet omhandler *lysten* («le plaisir») og begynner med at Barthes delvis motsier sitt første punkt om *metoden*, hvor han blant annet kommer frem til at eldre litteratur ikke nødvendigvis er Verk, og at samtidslitteratur ikke nødvendigvis er Tekst. Han innrømmer og påpeker at selv finner han glede i å *lese* og *gjenlese* visse Verk av store franske forfattere som Proust, Flaubert, Balzac og Dumas, men denne gleden er ikke den samme gleden som man opplever i lesningen av en Tekst. Egentlig så utdyper Barthes delvis et poeng ifra *lesningen* om hva han legger i at Verk er konsumobjekter selv om de kan være av en viss «kvalitet». Fordi gleden man opplever i lesningen av et Verk, uansett litteraturhistorisk kvalitet, bygger på en viss *passiv* konsumglede. Uansett hvor bra Verket kan være, uansett fordommer, så vet man innerst inne at hvis man kan lese Verket, så kan ikke Verket *omskrives*. Det er altså en *passiv* glede, og ikke en *aktiv* glede.¹³³

Som vi har sett i *tegnet* så er Teksten sammensatt av signifikanter hvor signifikatene oppstår i møte med leseren. Signifikatene aktiveres gjennom lesningen som alltid forblir en unik enkelthendelse. Det vil si at ved hver nye lesning blir signifikantene frigjort for så å bli

¹³² Pryer, «graphic notation».

¹³³ Barthes, «De l'œuvre au texte», 79.

sammenkoblet med nye signifikater. Det er denne evige sirkuleringen mellom Teksten og leseren som skaper gleden i Teksten. I motsetning til gleden i Verket, så er gleden i Teksten aktiv. Den er knyttet til vellysten – *den udelte glede*. Selv beskriver Barthes Teksten i signifikantstadiet som en sosial utopi som transcenderer, om ikke de sosiale relasjonene (mellom forfatter, leser og kritiker), så i det minste de språklige relasjonene. Teksten beveger seg i et rom hvor språk ikke kan hierarkiseres, men heller eksisterer i et evig sirkulerende omløp.¹³⁴

Samsvarer *lysten* i Teksten med gleden man opplever i møte med kunstprosjektet *i call america*? Roberts presenterer også et rom som er en sosial utopi hvor ønsket er å kalle frem – kanskje til og med synliggjøre for publikum – mangfoldet som utgjør Amerika. Det Amerika som Roberts kaller frem – eller til og med kaller selv (fordi det kan tolkes i begge betydninger) – er et Amerika som eksisterer i signifikantene, og ikke signifikatene. Det er de besøkende som skaper det flerdimensjonale bildet av Amerika, gjennom sine egne signifikater som oppstår i kunstopplevelsen. De skaper et utopisk Amerika som kun eksisterer i den individuelle opplevelsen av kunsten. For hver gang man opplever kunsten vil nye signifikater dukke opp gjennom signifikantene, og for hver opplevelse (eller lesning) vil spillet mellom signifikant og signifikat repetere seg som i et evig sirkulasjon. Det er denne flerfoldige og dynamiske aktiviteten mellom publikum og kunst som skaper gleden – eller *lysten* – i Teksten.

HELHETSKUNSTVERKET OG TEKSTEN

Etter å ha studert Roberts' kunstprosjekt *i call america* gjennom Barthes' syv forslag presentert i essayet «De l'œuvre au texte» fremstår det som at prosjektet samsvarer mer med Barthes' tekstbegrep snarere enn hans verkbegrep. For å kort oppsummere disse syv linsene i forhold til kunstprosjektet, så er det innledningsvis passende å beskrive *i call america* som Barthes' *vev*; et uendelig nettverk av betydninger som får liv gjennom språket i møte med publikum. Dette betyr også at kunstprosjektet ikke har én sluttet mening, men er ment å skape forbindelser og ideer i hver enkelt publikumer, som også initierer fortolkninger og diskusjoner rundt hva det vil si å være amerikaner i det 21. århundret. Prosjektets betydning er altså mangfoldig og i konstant bevegelse, fordi hver gang man trer gjennom dens forskjellige performans, utstillinger og happeninger, så bemerker man seg nye deler og detaljer, selv om man har sett dem før. Det som gjør meningen unik for hver gang er den øyeblikkelige situasjonen man er i som publikumer.

¹³⁴ Ibid.

Prosjektet kan heller ikke inndeles i en sjanger fordi den består av flere forskjellige medier og teknikker som til tider er vanskelige å skille fra hverandre. Som vi har sett tidligere, bruker Barthes selv det musikalske partituret som en metafor for Teksten og en beskrivelse på hvordan Teksten er i et aktivt spill, hvor avstanden mellom skrivningen og lesningen er redusert. Passende nok, i forhold til Barthes' sammenligning, så er alle Roberts' kunstverk også musikalske partiturer som er ment å kunne bli fremført – eller mer presist *fullført* – av en improviserende musiker. Selv om Roberts er skaperen av prosjektet så er hans rolle som forfatter uten betydning for meningsproduksjonen – hen er bare måtelig relevant, men ikke sentral. Derimot så er hver enkelt publikumer – og improvisator – medforfatter, og med dette eksisterer *i call america* i konstant sirkulært omløp hvor nye signifikater oppstår i møte med signifikantene.

Det er altså åpenbart at kunstprosjektet *i call america* er det Barthes definerer som en Tekst, men betyr dette at Stackhouse' sammenligning av prosjektet med et Gesamtkunstwerk ikke egner seg allikevel? I mine øyne er det relativt urimelig å sammenligne disse to konseptene med hverandre som motsetninger ettersom de tar for seg forskjellige ideer i forhold til et kunstverks strukturelle utforming. Allikevel er det ikke en sammenligning jeg kan se bort fra. Ved å beskrive prosjektet som et slags Gesamtkunstwerk ønsker trolig Stackhouse å fremheve prosjektets komplekse sammensetning av kunstarter som blant annet performanser, happeninger, installasjoner og enkeltverk. Mest sannsynlig er prosjektet, for Stackhouse, først og fremst en syntese av ulike medier, som tillater ham å trekke linjer mellom kunstprosjektet og Gesamtkunstwerk'et.

Selv om Gesamtkunstwerk'et som konsept kan virke åpent ved første øyekast, er det allikevel ikke like åpent som konseptet bak Teksten. Betrakteren av et Gesamtkunstwerk og leseren av en Tekst har begge en meningsskapende rolle, men på forskjellige måter og med ulike fokusområder. I et Gesamtkunstwerk, som for eksempel en av Wagners operaer, så er det sammensmeltingen av ulike kunstformer, som musikk, scenografi, kostyme, sang og dans, som skaper den helhetlige opplevelsen. Betrakteren av et Gesamtkunstwerk opplever verket som en helhet og er med på å skape mening gjennom å tolke og sette sammen de ulike elementene. I denne sammenheng vil betrakterens rolle være mer *passiv* enn rollen til leseren av en Tekst. Som vi har sett så langt spiller derimot leseren av en Tekst en *aktiv* rolle i meningsproduksjonen ettersom Teksten er en *vev* av utallige referanser og betydninger som våkner til live i språket til leseren. Leserens rolle er med på å «skrive» Teksten ved å gi den mening gjennom sin egen tolkning og kontekstualisering av den. Så selv om både betrakteren av et Gesamtkunstwerk og leseren av en Tekst spiller en meningsskapende rolle, vil fokuset og måten de gjør det på være ulik.

Betrakteren av et Gesamtkunstwerk vil være mer passiv og oppleve verket som en helhet, mens leseren av en Tekst vil være mer aktiv i sin tolkning og meningsdannelse. Dette er dog kun aktuelt i en mer tradisjonell beskrivelse av et Gesamtkunstwerk, for i Stackhouse' sammenligning så setter han derimot søkelys på at det nettopp er kunstprosjektets inkluderende kraft som får ham til å se på det som et «total artwork».¹³⁵

Jeg vil påstå at min analyse viser at det vil være for enkelt å kun beskrive kunstprosjektets strukturelle og konseptuelle utforming som et Gesamtkunstwerk etter teoriens tradisjonelle definisjon. Ideen om helhetskunstverket er for idealistisk og begrenset, og selv om det er et velbrukt begrep innen visse deler av kunstverdenen så betyr det ikke at det er et etablert uttrykk som skal illustrere en avgjort estetisk teori. Jeg mener derimot at Barthes' beskrivelse av Teksten og Verket illustrerer hvordan Roberts' kunstprosjekt ikke bare kan beskrives som et komplisert prosjekt som strekker seg utover flere medier og som skal fange betrakterens oppmerksomhet. Ved å anse og beskrive prosjektet som en Tekst, klarer vi å illustrere hvordan prosjektet er et nettverk av komponenter som er ment å skape et nettverk av betydninger når enhver publikumer opplever kunstprosjektet. På samme måte som Barthes beskriver Teksten som et imaginært landskap kan kunstprosjektet også ses på som et uferdig prosjekt som strekker seg utover tid og rom hvor man oppdager nye komponenter med utallige signifikanter. Hver gang vi opplever prosjektet dukker det opp nye signifikater gjennom signifikantene, og selv om landskapet er det samme dukker det allikevel opp nye betydninger for hver gang man opplever prosjektet. Meningen er ikke avgjort av kunstneren, men er ment å aktivisere til en egen meningsproduksjon hos betrakteren.

Det er nettopp dette som Stackhouse også setter søkelys på i essayet «Matana Roberts: Before and After Music». For selv om han delvis legger frem begrepet «total artwork» som en beskrivende sammenligning av prosjektet, så velger han også å diskutere dette i lys av hvordan prosjektet, i hans øyne, aktivt inkluderer både improviserende musikere og besøkende publikum. For Stackhouse ligger kraften til prosjektet i rommet det skaper i det det presenteres for offentligheten. I møte med dette rommet aktiveres enhver publikumer og improvisator.¹³⁶ Dette er tilfelle uavhengig av om det presenteres som en performance i en sal eller en utstilling i et gallerirom.

De mest sentrale eksemplene på hvordan kraften i rommet blir av betydning for meningsproduksjonen, er å finne i de improviserte konsertene som gir en unik tolkning av de grafiske partiturene. Slike konserter gjorde Roberts' selv under utarbeidingen av prosjektet,

¹³⁵ Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», 2.

¹³⁶ Ibid.

men de som best reflekterer hvordan den allmenne publikumer opplever rommets kraft er å finne blant opptredenene til de inviterte eksterne improvisatorene som bidro med musikk ved utstillingene i New York og Bergen. I Bergen var det opprinnelig tre inviterte musikere som skulle tolke utstillingen på sine respektive instrumenter i tre ulike improviserte solokonsserter. Et eksempel på hvor selve improvisasjonens kraft ble ekstra tydelig var under en av disse såkalte *musikalske intervensjonene* i Bergen Kunsthall, hvor den opprinnelige norske saksofonisten ikke kunne gjennomføre en improvisert konsert, men måtte vikarieres av en besøkende amerikansk perkusjonist.¹³⁷ Denne endringen i programmet skapte en mer spontan tolkning av de grafiske partiturene som understrekte betydningen av selve improvisasjonen – samt hvor viktig det øyeblikkelige møte med kunsten var for både den deltakende improvisator og den besøkende publikumer.

Selv om jeg i dette kapittelet har valgt å studere prosjektet *i call america* i lys av Barthes' tekst- og verkbegrep, er det ikke slik at jeg ønsker å argumentere for at Gesamtkunstwerk'et følgelig er en ugyldig eller upassende beskrivelse av prosjektet. For i mine øyne kan *i call america* både være et Gesamtkunstwerk og en Tekst på en og samme tid. Det handler mer om hvordan man som publikum velger å gå kunstprosjektet i møte – hvilken rolle man som publikumer velger å påta seg (som enten aktiv eller passiv tilskuer). Dette betyr til gjengjeld ikke at jeg anser Gesamtkunstwerk'et som det samme som Verket, hvis eksistens baserer seg på en etablert mening bestemt av forfatteren, samfunnet, kulturen, historien osv.

Det som allikevel er tydelig er at Stackhouse' idé om det totale kunstverket, ikke nødvendigvis samsvarer med den etablerte ideen om Gesamtkunstwerk'et. Det fremstår snarere som om han velger å se den i lys av en mer vag og kontemporær oppfatning av et helhetskunstverk, hvor verket er multimedialt, samtidig som det strekker seg utover tid og rom, i tillegg til at det inkluderer eksterne deltakere/beskuere/lyttere. Det er vanskelig å forstå, samt kategorisere helt korrekt hva Stackhouse mener med begrepsvalget, men det kommer allikevel frem at han ønsker å vise til hvilken estetisk tradisjon Roberts' inngår i, både musikalsk og visuelt, gjennom å blant annet inkludere de som står utenfor skaperrollen, nemlig publikum og musiker.

Så hva er fordelene ved å betrakte *i call america* som Barthes' Tekst? Ved å anvende Barthes' tekstbegrep åpner det seg et nytt analytisk perspektiv som muliggjør en mer inngående utforskning av prosjektets struktur, meningsdannelse og samspill med publikum. Roberts'

¹³⁷ Den tredje musikalske intervensjonen som opprinnelig saksofonisten Kjetil Møster var invitert til å gjennomføre, ble i istedenfor gjennomført av perkusjonisten Chris Corsano. Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 5, 28-29.

kunstprosjekt involverer ulike medier, teknikker og deltakere, og gjennom Barthes' perspektiv avdekkes et mer fleksibelt forståelsesgrunnlag som tar hensyn til det dynamiske samspillet mellom kunstverk og betrakter.

Dette perspektivet utfordrer også konvensjonelle oppfatninger av kunstnerens rolle. Å klassifisere dette kunstprosjektet som en Tekst legger grunnlaget for en åpen og deltakende tilnærming til verket. Dette harmonerer med prosjektets natur som en vedvarende prosess som kontinuerlig utvikler seg gjennom ulike fremføringer og møter med publikum. Betraktet som en Tekst, gir dette kunstprosjektet oss muligheten til å forstå det som et landskap av meningsfulle fragmenter som blir satt sammen i øyeblikket av interaksjon. Hvert besøk til utstillingene eller konsertene blir dermed en unik utforskning av kunstverket, hvor hver deltaker bidrar til å veve inn nye lag av betydning i det skiftende tekstlige landskapet. Dette perspektivet fremmer også en anerkjennelse av betrakterens aktive rolle i meningsdannelse. Barthes' idé om at leseren er medforfatter av Teksten er en parallell til hvordan hver deltaker i *i call america* blir medskaper av kunstverket gjennom tolkninger og responser, og utfordrer dermed tradisjonelle hierarkiske strukturer, hvor kunstneren alene innehar autoritet.

EN VEV AV BETYDNINGER

Som vi har sett tidligere så er det gjennom de individuelle improvisatorene at vi får en tydelig bekreftelse fra Roberts på at prosjektet er åpent for egen tolkning basert på det estetiske uttrykket. Det er både gjennom de visuelle og soniske signifikantene at musikerne kan gjennomføre en improvisert tolkning. For Roberts er alle verkene i kunstprosjektet grafiske partiturer, og med dette også tolkbare partiturer for en improviserende musiker. Ved å bruke dette som en beskrivelse av kunsten blir Barthes' beskrivelse av Tekstens som en *lesning* (eller mer presist en *spilling*) av et musikalsk partitur, samt hans sammenligning med den postserielle musikken, plutselig et svært godt egnet eksempel. For som Barthes definerer det, så blir leseren av en Tekst invitert til å bli medforfatter på samme måte som musikeren – som skal spille et postserielt partitur – blir invitert til å *fullføre* partituret snarere enn å *fremføre* det.

I forhold til dette så er både publikum og improvisator meningsskapende deltakere i kunstproduksjonen. Noen år før begrepet postseriell komposisjonsmetode ble lansert, men samtidig som musikken sannsynligvis var i emning, utfordret en annen sentral teoretiker den tradisjonelle oppfatningen av et helhetlig kunstverk. I 1962 publiserte den italienske forfatteren, litteraturviteren og filosofen, Umberto Eco (1932-2016), boken *Opera aperta*, som undersøker

ideen om *det åpne verket* som er å gjenkjenne i det moderne kunstverket på tvers av estetiske disipliner.¹³⁸

For å illustrere hva som kjennetegner åpne verk innleder Eco boken med å presentere fire musikalske verk fra hans samtid. Disse eksemplene er Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* (1956), Luciano Berios *Sequenza I* (1958), Henri Pousseurs *Scambi* (1957) og Pierre Boulez' *Troisième Sonate pour piano* (1955-57). Ifølge Eco strider alle disse fire verkene imot den tradisjonelle strukturen til et verk slik vi kjenner det innen klassisk musikk. I klassisk komposisjon er det vanlig at verket som komponisten skaper alltid blir gjenskapt av musikere og dirigenter i henhold til det som er notert i partituret. I motsetning til dette avviser de fire eksemplene et definerende og konkluderende budskap, samtidig som de åpner opp for utallige muligheter for hvordan verkens elementer kan settes sammen til et hele. Verkene inviterer snarere hver individuelle musiker til å ta initiativ til i en mer åpen tolkning av partituret. Eksemplene Eco presenterer er altså ikke *endelige* verk som bestemmer når og hvordan visse repetisjoner skal gjennomføres, samt hvilken avgrenset struktur helheten går under. Ifølge Eco anses verkene heller som *åpne* verk, hvor verket *fullføres* av musikeren i samme øyeblikk som vedkommende møter verket på et estetisk plan.¹³⁹

Denne ideen om at musikeren *fullfører* verket i sin tolkning av partituret stemmer godt overens med Barthes' sammenligning med hvordan en Tekst leses på samme måte som hvordan en musiker tolker et postserielt partitur – musikeren *fullfører* musikkstykket snarere enn å fremføre det. Nå skal det sies at ingen av Ecos fire eksempler er en del av den postserielle musikktradisjonen ettersom begrepet først var i omløp på 1960-tallet. Allikevel velger jeg å ikke se bort fra de påfallende likhetstrekkene dem imellom.

Det som derimot er tilfelle er at Ecos fire eksempler representerer ulike uttrykk innenfor den eksperimentelle musikken på 1950-tallet. Felles for dem alle er at de gir musikeren en betydelig grad av autonomi i måten de kan velge å spille verket. Mens tradisjonell musikk gir musikeren frihet til å tolke komponistens instruksjoner, krever disse stykkene at utøveren tar beslutninger om selve formen på verket.¹⁴⁰ For eksempel gir Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* musikeren et enkelt ark med notegrupper, og de må selv velge rekkefølgen og

¹³⁸ Eco, *The Open Work*, 3. Eco bruker ikke bare musikk som eksempel på åpne verk, til tross for at han i begynnelsen av boken presenterer eksempler fra eksperimentell musikk på 1950-tallet. Han trekker også inn andre estetiske disipliner som blant annet litteratur, film og kunst, for å illustrere konseptet med åpne verk.

¹³⁹ Ibid. Eco bruker ikke bare musikk som eksempel på åpne verk, til tross for at han i begynnelsen av boken presenterer eksempler fra eksperimentell musikk på 1950-tallet. Han trekker også inn andre estetiske disipliner som blant annet litteratur, film og kunst, for å illustrere konseptet med åpne verk.

¹⁴⁰ Ibid., 1.

sveise det sammen til en helhet.¹⁴¹ Luciano Berios *Sequenza I* gir musikeren en fast ramme for notenes sekvens og intensitet, men musikeren kan selv bestemme varighet på hver tone.¹⁴² Henri Pousseurs *Scambi* tilbyr en rekke mulige sekvenser som musikeren kan skape ved å kombinere 16 deler på forskjellige måter, inkludert muligheten for å spille to deler samtidig.¹⁴³ Til slutt gir Pierre Boulez' *Troisième Sonate pour piano* musikeren valgmuligheter ved å la dem velge rekkefølgen på 10 forskjellige ark i første del, og en intern sirkularitet i den andre delen, der musikeren kan starte med hvilken som helst av de fire delene og koble den sammen med de andre.¹⁴⁴

Ecos fire eksempler kan sies å representere en videreutvikling av den serielle komposisjonsmetoden, som hadde sin storhetstid på midten av 1900-tallet. Mens den serielle musikken søkte å kontrollere alle elementene i et musikkstykke på forhånd, gir verkene til Stockhausen, Berio, Pousseur og Boulez musikeren en større grad av frihet til å forme musikken i selve fremførelsen. Dette kan sees som en forløper til den postserielle komposisjonsmetoden som vokste frem på 1960- og 70-tallet, der komponistene i økende grad la vekt på musikkens utførelse og lytteropplevelse, og ikke bare på den abstrakte notasjonsprosessen.

Det skal sies at Eco bruker eksperimentell musikk kun som eksempel på et enda større estetisk konsept innen samtidens estetiske verker. Han trekker også inn andre estetiske disipliner som litteratur, film og kunst. Til tross for dette så passer Ecos innledende eksempel svært godt overs med hvordan jeg mener *i call america* fortsatt skapes i møte med den deltakende improviserende musiker. Musikeren er derimot kun en av de eksterne deltakerne fordi publikum, som vi har observert, tar også del i den meningsskapende prosessen. Som i tilfellet med Eco og Barthes, hvor de begge bruker improviserende musikere som eksempel på hvordan verket skapes igjen og igjen gjennom hver tolkning, så er det samme tilfelle med den besøkende publikumer. For i møte med kunstverket skapes kunstverket igjen og igjen av tilskueren ut ifra en komplekst sammensatt vev av forskjellige signifikanter. Og i møte med disse signifikantene oppstår nye signifikater igjen og igjen i et evig omløp. Hver opplevelse av kunstprosjektet forblir unik for hvert møte.

Det vil si at *i call america* også kan ses på som et av Ecos åpne verk, i tillegg til at det kan ses på som Barthes' Tekst og Stockhouse' helhetskunstverk. Meningen med *i call america* er at den deltakende musikeren skal bidra med å presentere en av verkets mange mulige

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Henri Pousseur sitert i *ibid.*, 1-2.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 2.

betydninger, på lik linje med at den besøkende publikumer skal selv kunne bidra med sin egen mening i kunsten som også inngår i rekken av kunstprosjektets mange betydninger. Uansett om man forsøker å se om *i call america* samsvarer bedre eller ei med ideen om Barthes' Tekst eller tankene rundt Stackhouse' totale kunstverk – for å ikke glemme Ecos åpne verk – så er løsningen å finne i *musikken*. Det er gjennom utførelsen av de musikalske partiturene at kunstprosjektet skapes om og om igjen, og det er via deltakelse i musikken at mening skapes. Dette er spesielt tydelig i den forstand at prosjektet ikke er ferdigstilt per dags dato – det er fortsatt åpent for improviserte tolkninger av både musikere og publikumere.

3

PANORAMISK LYDQUILTING

Kulturell arv og metaforisk quilting i Matana Roberts' kunstpraksis

I forrige kapittel ble Roland Barthes' konsept av en *Tekst* utforsket, og dens relevans for analysen av kunstprosjektet *i call america* ble diskutert. Barthes' teori gir et rammeverk for å forstå hvordan kreativitet og kunstnerisk uttrykk kan tolkes og dekodes. I dette kapittelet skal fokuset rettes mot et sentralt aspekt i Matana Roberts' praksis som hittil ikke har blitt grundig diskutert – hens arbeidsmetode. Roberts' tilnærming til kunstprosjektet kaster lys over spørsmål om forfatterens rolle, kreativ prosess og hvordan kunstverkene kan leses. Selv om Barthes i sin teori ikke gir mye plass til forfatteren – eller skaperen – i hans *Tekst*, viser Roberts' arbeidsbeskrivelser at dette aspektet er viktig. Dette kapittelet vil utforske nærmere hvordan Roberts innpasser sin egen forståelse av «panoramic sound quilting» i sin skapelsesprosess, og hvordan dette aspektet beriker forståelsen av hens praksis og kunstneriske produksjon.

Som tidligere nevnt, motstår kunstprosjektet enkle sjangerklassifikasjoner. Roberts formidler hens praksis ved å anvende begrepet *quilting* som en metaforisk plattform for å forklare hens tilnærming. Hva blir betydningen og konsekvensene av at Roberts velger å beskrive hens praksis som «panoramic sound quilting»? Dette konseptet inviterer til en ny og spennende utforskning av kunstverkene i *i call america*. Det naturlige neste skrittet er å undersøke begrepet quilting med hensyn til sin historiske og kulturelle betydning, spesielt innenfor amerikansk, og da særlig afrikansk-amerikansk, kontekst. Målet er å oppnå en helhetlig forståelse av begrepet på teknisk, historisk og kulturelt nivå, samt å avdekke dets tradisjonelle metaforiske konnotasjoner. Kunstnerisk og kulturell tradisjon vil også bli undersøkt når det gjelder Roberts' valg av quilting som en metaforisk plattform i hens praksis, og hvordan denne tilnærmingen påvirker hens kunstneriske og kreative uttrykk. Til slutt vil det bli diskutert hvordan bruken av quilting som metafor kan gi mulighet for nye tilnærminger til historiefortelling og kunstnerisk uttrykk, samt utfordre etablerte narrativer.

Å bruke *quilt* som metafor er ikke noe nytt i en amerikansk kontekst, og det er kanskje til og med en av de mest brukte tekstilmetaforene. Det er blant annet en av metaforene som har blitt brukt til å beskrive amerikansk identitet. I nyere tid har metaforen «patchwork quilt»

(«lappetepe») mer eller mindre erstattet det mer utdaterte, og negativt ladede, begrepet «melting pot» («smeltedigel») som historisk har blitt brukt for å illustrere Amerikas mangfold av etnisiteter og kulturer.¹⁴⁵ I følge den amerikanske feministiske litteraturforskeren Elaine Showalter var årsaken at: «Americans needed a new metaphor of national identity, one that acknowledged ethnic difference, heterogeneity, and multiplicity, that incorporated contemporary concerns for gender, race and class».¹⁴⁶ Amerikanerne valgte med dette å endre metaforen som skulle representere den amerikanske nasjonale identiteten, fra en som spiller på det å smelte sammen forskjellige materialer til én homogen masse, over til en metafor hvor et mangfold av fragmenter er festet side om side, og som symboliserer det rike spekteret av kulturer og identiteter som utgjør Amerika.

PANORAMISK LYDQUILTING

Som nevnt innledningsvis, bruker Matana Roberts begrepet *quilting* for å beskrive sin kunstneriske praksis, eller rettere sagt komposisjonsmetode. Det fullstendige uttrykket hen bruker er «panoramic sound quilting» som oversatt til norsk betyr *panoramisk lydquilting*. Begrepet brukes først og fremst til å beskrive komposisjonsmetoden brukt i skapelsen av albumserien *COIN COIN*.¹⁴⁷ Denne serien er nært beslektet med kunstprosjektet *i call america* blant annet fordi lydsporet til videoen *Untitled* presentert i Bergen Kunsthall inkluderer deler av det komponerte verket som presenteres i det tredje albumet i serien, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

COIN COIN er et omfattende multimediasprosjekt som Matana Roberts startet i 2005.¹⁴⁸ Prosjektet består av tolv kapitler, inkludert to solostykker og ti ensemblestykker, hver med sitt eget unike uttrykk formet av en variert bruk av instrumenter og strukturer. Til tross for den nummererte kapittelstrukturen, unngår prosjektet å etablere en lineær kronologi eller narrativ.¹⁴⁹ Fem av de tolv planlagte albumene er utgitt, men det betyr ikke at kun de utgitte albumene anses som fullførte verk. En betydelig andel av de tolv kapitlene er allerede enten planlagt eller befinner seg i komponeringsfasen.¹⁵⁰ I tillegg ønsker Roberts å understreke at

¹⁴⁵ Elaine Showalter, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 168-69.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 168.

¹⁴⁷ Peter Margasak, «Matana Roberts: An Ancestral History In Music», *NPR / National Public Radio* 27.07.2011, <https://www.npr.org/2011/07/27/138610315/matana-roberts-an-ancestral-history-in-music?t=1631713495069>.

¹⁴⁸ Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts», 130.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 130-31.

¹⁵⁰ Peter Margasak, «Jazz Genealogy», *Chicago Reader* 05.05.2011, <https://chicagoreader.com/music/jazz-genealogy/>; Albumene er utgitt gjennom plateselskapet Constellation i henholdsvis 2011, 2013, 2015, 2019 og

hvert album kun representerer én spesifikk dokumentert versjon av partituret og konseptet bak verket – og ingen av disse versjonene anses som endelige.¹⁵¹

Prosjektet *COIN COIN* hadde opprinnelig som hensikt å utforske Roberts' private familiehistorie, men utviklet seg til en studie av mer generelle menneskelige erfaringer.¹⁵² Slektshistorieforskning var en avgjørende start på prosjektet, hvor Roberts kartla syv generasjoner i sin familie med en mangfoldig avstamning som inkluderte afrikansk, irsk, nederlandsk, dansk, engelsk og skotsk bakgrunn.¹⁵³ Det er blant annet i fra sin egen familie at tittel på prosjektet er hentet. Som barn fikk Roberts kallenavnet Coin Coin av sin morfar, som hentet inspirasjon fra navnet til en antatt fjern slektning som het Marie Thérèse Metoyer. Metoyer, også kjent som Coincoin, var en historisk skikkelse, en frigitt slave og forretningskvinne som spilte en viktig rolle i etableringen av et kreolsk samfunn i Louisiana tidlig på 1800-tallet.¹⁵⁴ Gjennom å ha hørt historiene om Coincoin fra familien i oppveksten fikk Roberts et sterkt svart kvinnelig forbilde som hen kunne se opp til og la seg inspirere av.¹⁵⁵

Roberts vokste opp i Chicago og hørte mange historier om forfedrene og deres røtter i Mississippi og Louisiana. Spesielt ble hen fascinert av historiene om familiemedlemmer som deltok i *The Great Migration*, en folkevandring som pågikk fra 1910 til 1970, der seks millioner afrikansk-amerikanere flyttet fra sørstatenes landsbygder til storbyene i nord og vest.¹⁵⁶ Disse fortellingene om forfedrene inspirerte Roberts til å utforske historien gjennom musikk.¹⁵⁷ Dette førte til at det første albumet i serien, *COIN COIN Chapter One: Gens de Couleur Libres*, tok utgangspunkt i den historiske karakteren Coincoin og handlingen til albumet begynner året hun ble født.¹⁵⁸ Dette kapittelet i serien omhandler i stor grad en historisk periode i Louisiana som strekker seg fra 1742 til 1830. Metoyer, eller Coincoin, er på mange måter springbrettet som setter i gang albumets løse historiefortelling.¹⁵⁹

Prosjektet som opprinnelig fokuserte på Roberts' egen slektshistorie tok raskt en ny retning mot en mer generell menneskelig oppfatning.¹⁶⁰ I det andre albumet i serien, *COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile*, inkluderte hen et transkribert intervju med

2023. Se Constellation, «Matana Roberts», Constellation; og Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Five: In the garden...», Constellation.

¹⁵¹ Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts», 130.

¹⁵² Margasak, «Matana Roberts: An Ancestral History In Music».

¹⁵³ The Studio Museum in Harlem, «Matana Roberts : COIN COIN Happenings», 25.

¹⁵⁴ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁵⁵ The Studio Museum in Harlem, «Matana Roberts : COIN COIN Happenings», 25.

¹⁵⁶ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁵⁷ Margasak, «Matana Roberts: An Ancestral History In Music».

¹⁵⁸ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁵⁹ Margasak, «Matana Roberts: An Ancestral History In Music».

¹⁶⁰ Ibid.

bestemoren som en del av teksten. Etter dette har Roberts gradvis redusert bruk av biografiske detaljer knyttet til familien, og istedenfor konsentrert seg om deres *familiefolklore*.¹⁶¹ Dette innebærer at fokuset har skiftet fra slektsforskning og familiehistorie til mer subjektive elementer som materielle arvestykker, fotografier, suvenirer og muntlig kommunikasjon som navn, sanger og fortellinger.¹⁶² Dette valget ble tatt for å beskytte familiemedlemmene og deres historier, da det ikke var sikkert at Roberts ville gjengi historiene på en måte som familiemedlemmene selv ønsket.¹⁶³ Dette kapittelet skiller seg klart fra det første, da Roberts dykker dypere inn i livet til sin bestemor – en kvinne som vokste opp i en turbulent periode fra den store depresjonen gjennom andre verdenskrig til borgerrettighetsbevegelsen i USA.¹⁶⁴

I lys av at prosjektet la større vekt på familiens muntlige overleveringer enn på slektsforskning, ble ikke historiene om Coincoin neglisjert. Tvert imot var historiene om Coincoin og hennes slekt en sentral del av Roberts' egen familiære muntlige tradisjon, som hadde blitt overlevert gjennom generasjoner av besteforeldre og andre slektninger. Roberts' bestefar og hans bror ble foreldreløse på 1920-tallet og ble derfor tatt inn av en familie med tilknytning til Coincoin. Som følge av dette ble Coincoin en sentral figur i deres familiehistorier og samtaler.¹⁶⁵ Ifølge Roberts ble hun omtalt på samme måte som Harriet Tubman og Sojourner Truth, to betydningsfulle svarte kvinner som hadde flyktet fra slaveriet og kjempet for borgerrettigheter og likestilling for både svarte og kvinner.¹⁶⁶

Slektsforskningen ga Roberts også innsikt i kompleksiteten av hens egen amerikanske arv, da hens forfedre inkluderte en mangfoldig blanding av nasjonaliteter. I *COIN COIN*-prosjektet har hen derfor forsøkt å belyse denne mangfoldigheten, spesielt i forhold til hvordan nasjonalitet og identitet konstrueres i USA.¹⁶⁷ Det er nettopp dette aspektet som har ført til at hen har rettet prosjektet mot mer allmenne og mangfoldige perspektiver på amerikansk arv.

Det var gjennom prosjektet *COIN COIN* at Roberts utarbeidet arbeidsteknikken «panoramic sound quilting» – eller panoramisk lydquilting. Det hele startet med at hen ønsket

¹⁶¹ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁶² Ifølge Jill Terry Rudy, refererer «family folklore» til de tradisjonelle uttrykkene og skikkene som familier praktiserer for å identifisere seg selv som en gruppe over tid og rom. Dette inkluderer både materielle kulturelementer som arkitektur og kunstverk i hjemmet, og verbale uttrykk som sanger, historier og vitser. Slike uttrykk gir kunnskap om passende handlinger og måter å finne mening i verden på. I Norge kan man bruke tilsvarende uttrykk som «familietradisjoner» og «familiens kulturarv». Jill Terry Rudy. «Family Folklore», i *International Encyclopedia of Marriage and Family*, redigert av James J. Ponzetti, 583-88. New York: Macmillan Reference USA, 2003, 583.

¹⁶³ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁶⁴ Grayson Haver Currin, «COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile», *Pitchfork*, 07.11.2013, <https://pitchfork.com/reviews/albums/18706-matana-roberts-coin-coin-chapter-two-mississippi-moonchile/>.

¹⁶⁵ Jason Moran og Matana Roberts, «Coin Coin Recollections», *LOOP Magazine*, 2016, 47.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ The Studio Museum in Harlem, «Matana Roberts : COIN COIN Happenings», 25.

å skape sitt eget komposisjonssystem fordi flere av stykkene hen skrev ned aldri ble hele komposisjoner – eller mer presist hele verker. Det hen skrev ned var kun fragmenter, som hen ofte brukte mye tid og krefter på å redigere sammen til fulle stykker. Roberts visste heller ikke helt hva hen skulle gjøre med dem, så det hele resulterte i at hen ønsket å lage et prosjekt som inkluderte denne nye komposisjonsteknikken, samt tillot eksperimentering i forhold til fremførelse.¹⁶⁸

En av årsakene til at Roberts virkelig likte å spille improvisert musikk var de ulike lydpanoramaene hen kunne skape. Og i forhold til alt det historiske materialet som var utgangspunktet for arbeidet måtte hen finne en måte å minne seg på at prosjektet gikk ut på å gjøre materiale om til lyd.¹⁶⁹ Når Roberts skulle begynne på prosjektet *COIN COIN* visste hen at hen ikke kunne arbeide konvensjonelt, så derfor valgte hen å utarbeide sin egen arbeidsteknikk. Måten Roberts kom inn på *quilting* som utgangspunkt var ved at hens bestemor fortalte hen hvordan hens oldemor og oldefar pleide å *quilt* – skapte ny tekstil ut av små filler av gammel og slitt tekstil. Denne ideen resonerte med Roberts og hen innså at ved å putte sammen fragmenter, som ikke har stor betydning hver for seg, så kan en skape noe unikt og meningsfullt.¹⁷⁰ Dette systemet med å samle sammen utslitte klær for å skape noe nytt, frembrakte et objekt som var en slags levende, pustende representasjon av fortiden. Det var dette Roberts ønsket å videreføre inn i sitt nye komposisjonssystem.¹⁷¹ Alle de fysiske grafiske partiturene i *COIN COIN*-serien følger denne metoden kalt panoramisk lydquilting.¹⁷²

Det er i det tredje kapittelet i albumserien at Roberts virkelig tar i bruk sin egen arbeidsmetode. Selv om metoden skulle gjelde for hele *COIN COIN*-prosjektet så er det her hen skaper et sonisk og visuelt lappeteppe av feltopptak, loop- og effektpedaler, spoken word-poesi i tillegg til hens egen saksofon og sangstemme. Selv om platen *COIN COIN Chapter Three: river run thee* er delt opp i 12 spor fremstår det snarere som et sammenhengende lydspor dersom man hører på det i sine hele 46 minutter i én omgang.¹⁷³

river run thee er albumet som delvis spilles av i videoen *Untitled* som er en del av kunstprosjektet *i call america*. Dette kapittelet er det eneste i serien som hittil er et komplett soloprojekt og på mange måter er det et album som virkelig *kun* reflekterer Roberts.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁶⁹ Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts».

¹⁷⁰ Margasak, «Matana Roberts: An Ancestral History In Music».

¹⁷¹ Margasak, «Jazz Genealogy».

¹⁷² Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts».

¹⁷³ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

¹⁷⁴ Robert Ham og Matana Roberts, «Matana Roberts on 'Panoramic Soundquilting,' Living on a Boat and Exploring the South» *Paste*, 13.02.2015, <https://www.pastemagazine.com/music/matana-roberts-on-panoramic-soundquilting-living-o/>.

Albumet ble skapt i et lydstudio i løpet av tre dager, men materialet som er brukt i lydsporene baserer seg på diverse lydopptak gjort over en toårsperiode. Dette materialet inneholdt både musikk fra liveopptredener og lydopptak fra ulike kilder.¹⁷⁵ Måten albumet ble skapt på i lydstudio er også ganske unikt for i dag. For i istedenfor å bruke den mer allmenne teknikken *overdubbing* – hvor man lager musikk ved å legge flere lydfiler over hverandre uten å kombinere det før det er helt ferdig – spilte Roberts av lydsporene hver for seg slik at de ble spilt over hverandre på samme opptak flere ganger. Resultatet er et intuitivt lydverk som kombinerer struktur og improvisasjon.¹⁷⁶

Det tredje kapittelet er et unikt album som fremstår som et gjennomgående lydspor fullt med fengslede lyder som klokkespill, vindkast, fuglesang, nynning og buktende saksofon.¹⁷⁷ De tolv sporene i albumet smelter inn i hverandre og skaper en collage av surrende lyder fra av en saksofon, en synth, stemmer som leser og synger, samt feltopptak gjort mens Roberts var på en måneds reise gjennom Mississippi, Tennessee og Louisiana i 2014. Det som er felles for dette albumet sammen med de to foregående, er at de alle søker å navigere gjennom Amerikas historie rundt raserelasjoner. Det som derimot skiller det tredje albumet fra de to første, er at det også tar sikte på å utforske Roberts' egen fortid og fremtid.¹⁷⁸

I løpet av feltarbeidet i Sørstatene foretok Roberts en rekke lydopptak og intervjuer med lokalbefolkningen, noe som utgjorde en integrert del av den omfattende planleggingen av prosjektet. Roberts brukte historien som både en kilde til inspirasjon og en metode for å forstå det innsamlede stoffet, da historien for hen fungerte som en verdifull form for råmateriale. Mens Roberts samlet varierte elementer til prosjektet under feltarbeidet, forble det imidlertid uklart hvordan disse komponentene skulle kombineres i det endelige verket.¹⁷⁹ Roberts uttrykte denne tilnærmingen med følgende ord: «I just felt like I was going to find fabric and then come back to NY and try to weave that fabric together in different ways».¹⁸⁰

Selv om store deler av musikken består av sangtekster og stemmer er det umulig å følge en sammenhengende narrativ fordi tekstene overlapper. Man hører stykkevis hva de handler om. Dette gjenspeiler også hvordan lydene fra blant annet saksofonen og kirkeklokkene overlapper hverandre slik at noen av lydene blir vanskelige å distingvere. Dette er en sentral

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

¹⁷⁷ Jazz Scott, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», *Tiny Mix Tapes*, 15.02.2015, <https://www.tinymixtapes.com/music-review/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee/>.

¹⁷⁸ Ham og Roberts, «Matana Roberts on 'Panoramic Soundquilting,' Living on a Boat and Exploring the South».

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

del av hvordan Roberts arbeider med musikken gjennom lydquilting. Hen er fascinert av hva som skjer når lydene, som ikke nødvendigvis er relatert til hverandre, krysser hverandre i lydsporet. Som hen selv sier det så er hen dedikert til en spesiell type collageestetikk, blant annet fordi det gjennom klipping, liming og overlapping skapes en annerledes sonisk palett ut av fragmentene til noe helt annet.¹⁸¹

DET AMERIKANSKE LAPPETEPPET

Quilting representerer en dypt forankret håndverksteknikk innenfor tekstil, hvor flere lag av stoff forenes for å danne et isolerende tekstilmateriale. Denne teknikken involverer typisk tre lag: to ytre lag med stoff og et indre lag med vatt. Disse lagene sys sammen med jevne sømmer som krysser hele stoffets flate, med hensikt å opprettholde en harmonisk struktur. Ifølge tekstilhistorikeren Santana M. Levey er vattering en praksis som kan spores tilbake flere århundrer i globale sammenhenger. I dens tidlige bruksområder tjente denne teknikken både praktiske formål, som å lage inventar og beskyttende, varmende klær.¹⁸²

Blant det mangfoldige spekteret av tekstilkunst som har beriket den amerikanske kulturarven, inntar quilting en fremtredende posisjon, med historiske røtter tett knyttet til sengeteppe-tradisjonen.¹⁸³ Ifølge Lisa Turner Oshins ble quiltede sengetepper introdusert i kolonitidens Amerika gjennom europeisk import. Innen midten av det 19. århundre hadde teknikken for *patchwork quilting*, som inkluderer *applikasjon* og *lappeteknikk*, etablert seg som en betydelig praksis som ble høyt verdsatt og som hadde universell appell, uavhengig av sosioøkonomiske skillelinjer.¹⁸⁴

Applikasjon (*appliquéd quilts*) innebærer å skjære ut flere stoffstykker i ulike former og figurer, for deretter å sy dem (eller applikere dem) på et stort stoffstykke som danner topplaget.¹⁸⁵ Dette står i kontrast til lappeteknikken (*pieced quilts*), hvor en samling av stoffbiter sys side om side for å danne en helhetlig overflate.¹⁸⁶ Den tredje teknikken, kjent som *whole-cloth quilts*, bygger på to identiske stoffstykker som broderes sammen med tråd gjennom dekorative mønstre, med et lag av vattering imellom.¹⁸⁷

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Santana M. Levey. «Quilting», i *Grove Art Online*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

¹⁸³ Jacqueline M. Atkins. «Quilts», i *Encyclopedia of American Folk Art*, redigert av Gerard C. Wertkin og Lee Korgan, 457-63. New York: Routledge, 2003, 457.

¹⁸⁴ Lisa Turner Oshins. «Quilts and Quilting», i *The Oxford Companion to United States History*, redigert av Paul S. Boyer, 640. New York: Oxford University Press, 2001, 640; Atkins, «Quilts» 457.

¹⁸⁵ Atkins, «Quilts», 459.

¹⁸⁶ Ibid., 460.

¹⁸⁷ Ibid., 457.



Figur 16: En gruppe kvinner samlet for en «quilting bee» i mellomkrigstidens USA. Foto: Lewis W. Hine. Gjengitt med tillatelse til akademisk bruk av George Eastman House.

Lappeteknikken utmerket seg som den mest tidkrevende av de tidligere nevnte teknikkene, ofte bestående av flere tusen nøye utvalgte tekstilfragmenter. Dens økonomiske verdi lå i dens evne til å maksimere bruken av mindre stoffstykker, som ofte var rester fra tidligere prosjekter eller ble hentet fra resirkulerte klær og materialer. Disse fragmentene bar med seg mikrohistorier – spor av tidligere bruksområder og tilknytninger til spesifikke personer, steder eller hendelser. For eksempel kunne tekstilbitene ha blitt bevart fra en kjærlig bevart kjole, en spesiell anledning eller til og med fra klær som tilhørte et avdødt familiemedlem. Gjennom resirkulering av eldre tekstiler ble sengeteppene transformert til bærere av narrativer som ikke bare speilet skaperens liv, men også de omgivelsene som hadde formet dem. Selv om lappede quilts hadde høy affeksjonsverdi, ble de vanligvis betraktet som passende for daglig bruk. På den annen side var applikerte quiltede sengetepper mer kostbare å produsere, da de besto av et grunnstoff med påsydde stoffbiter, og ble derfor primært ment som dekorative elementer.¹⁸⁸

Quiltet gikk ut over sin bruksfunksjon som varmeobjekt. Den tjente også som formidlere av historiske begivenheter, sosiale dynamikker og familiens kronikk.¹⁸⁹ Fenomenet «quilting bees» (**fig. 16**), hvor kvinner samlet seg for å støtte hverandre i ferdiggjøringen av quilts, vitner

¹⁸⁸ Ibid., 460.

¹⁸⁹ Alexandra M. Kokoli. «Quilting», i *Encyclopedia of Gender and Society*, redigert av Jodi O'Brien, 696-98. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2009, 697.



Figur 17: Et afrikansk-amerikansk bryllupsquilt med ananasmotiv laget av mor til datter. Lydia Hardiman, Pineapple quilt gifted to Lucy Hardiman Roundtree from Lydia Hardiman, 1885. Gjengitt med tillatelse til fri bruk av National Museum of African American History and Culture.

om dette aspektet. Disse samlingene bar også en dypere sosial funksjon, hvor kvinner knyttet bånd gjennom felles håndarbeid og samvær.¹⁹⁰ Dette konseptet var ikke bare begrenset til produksjonen av fysiske gjenstander, men strekte seg også til den symbolske overføringen av arv og historie. Ifølge kunsthistorikeren Alexandra M. Kokoli ble quiltene også skapt med intensjonen om å bli videreført som arvestykker fra mor til datter (**fig. 17**).¹⁹¹

Ifølge Jacqueline M. Atkins finnes det i dag tusenvis av quiltmønstre med ulike navn og variasjoner, som har utviklet seg over tid gjennom endringer i quilttradisjonene.¹⁹² Hun påpeker også at det er mange faktorer som har bidratt til den nåværende tilstanden av amerikansk quilting, og at det gjennom flere generasjoner har utviklet seg karakteristiske

¹⁹⁰ Mange av quilting bee-sammenkomstene var knyttet til spesielle anledninger som bryllup, fødsler, bursdager, minnestunder og innsamlinger. Disse sammenkomstene fungerte også som en måte å ære enkeltpersoner eller markere betydningsfulle hendelser i lokalsamfunnet. Dette mangfoldet av anledninger resulterte i en rekke spesielle typer quilter. Noen ganger ble quilter opprettet spesielt for pengeinnsamlinger, der bidragsytternes navn ble inkludert på quiltet, eller hvor de hadde muligheten til å vinne quiltet gjennom en loddtrekning. Videre har quilter også blitt skapt for å hedre kjente personer, æverdige helter og historiske begivenheter av dyp betydning. Dette inkluderer temaer som krig og fred, politikk, valg, avholdenhet, stemmerett, frigjøring, miljøvern, hundreårsmarkeringer, borgerrettigheter, attentater, konsentrasjonsleirer, AIDS og terrorangrepet den 11. september 2001. Se Atkins, «Quilts», 461.

¹⁹¹ Kokoli, «Quilting», 697.

¹⁹² Atkins, «Quilts», 460.

tradisjoner blant ulike amerikanske folkegrupper, som for eksempel amish-folket, afrikansk-amerikanere, hawaiere og det nordamerikanske urfolket.¹⁹³

Det er spesielt i forhold til afrikansk-amerikansk quilttradisjon at Roberts quilteknikk blir av relevans. Ifølge Atkins, er det karakteristiske for denne tradisjonen at designene er dristige, rytmiske og ofte asymmetriske, fargene er til gjengjeld lyse, men med livlige kontraster, og det er ofte flere mønster i et og samme quilt (**fig. 17**). Det er også vanlig å skape bildefortellinger i quiltene.¹⁹⁴ Atkins påpeker også at den afrikansk-amerikanske quilttradisjonen oppsto ved at svarte kvinnelige slaver lærte å quilte av sine hvite husfruer. Mønstrene de lagde var basert på husfruens ønsker, men gjennom å skape quilter for dem, lærte de teknikken og kunne overføre den til å skape quilter for sine egne familier, ved hjelp av rester fra tekstilarbeidet og utslitte arbeidsklær.¹⁹⁵

Ifølge Atkins er det problematisk å definere en *typisk* afrikansk-amerikansk quilttradisjon på grunn av mangelen på dokumenterte eksemplarer som strekker seg tilbake i tid.¹⁹⁶ Hun understreker også viktigheten av å se på *afrikansk-amerikansk quilting* som en del av *den amerikanske quilttradisjonen*, heller enn å klassifisere det som en motsetning til *europaisk-amerikansk quilting*.¹⁹⁷ Atkins argumenterer for at istedenfor å se på afrikansk-amerikansk quilting som én tradisjon, bør quiltene heller sees som representanter for det mangfoldige arbeidet som har blitt påvirket av flere historiske og kulturelle faktorer som utgjør den afrikansk-amerikanske erfaringen, fra røttene i Afrika, gjennom slaveriet og borgerrettsbevegelsen, og inn i vår tids ønske om å oppsøke og minnes ens eget opphav.¹⁹⁸

QUILT SOM ERINDRINGSOBJEKT

Selv om quilt i Amerika først og fremst ble anvendt som sengetepper så er de mer enn bare et varmende teppe, spesielt i en afrikansk-amerikansk kontekst. Det handler om å bevare noe som er vakkert og nært – noe som reflekterer historien til en familie. Som quilteren Mensie Lee Pettway uttrykker det: «A lot of people make quilts just for your bed, for to keep you warm. But a quilt is more. It represents safekeeping, it represents beauty, and you could say it

¹⁹³ Ibid., 462.

¹⁹⁴ Ibid., 461.

¹⁹⁵ Jacqueline M. Atkins. «Quilts, African American», i *Encyclopedia of American Folk Art*, redigert av Gerard C. Wertkin og Lee Korgan, 463-64. New York: Routledge, 2003, 463.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Atkins, «Quilts», 462.

¹⁹⁸ Atkins, «Quilts, African American», 463-64.



Figur 18: Hytter og uthus på den tidligere Pettway-plantasjen. Foto: Arthur Rothstein. Gjengitt med tillatelse til fri bruk av Library of Congress.

represents family history».¹⁹⁹ Kvinnen bak sitatet er en av mange kvinner som utviklet og videreførte en unik quiltradisjon i et lite isolert samfunn i Sørstaten Alabama uoffisielt kjent som Gee's Bend, oppkalt etter den tidligere plantasjeeieren, Joseph Gee.²⁰⁰ Offisielt heter byen Boykin og den er først og fremst isolert fordi den ligger i enden av en av Alabama-elvens mange svingninger (derav *bend*) som skaper en brå bøyning i landskapet – nærmest som en halvøy.²⁰¹

Ifølge kunsthistorikeren John Beardsley er innbyggerne i samfunnet primært afrikansk-amerikanske etterkommere av slaver som arbeidet på Pettway-plantasjen som eksisterte i området før den amerikanske borgerkrigen, og som følger av dette heter flere av innbyggerne Pettway til etternavn (**fig. 18**).²⁰² Siden frigjøringen har innbyggerne over generasjoner livnært seg av å leie jord av hvite godseiere mot en andel av avlingen.²⁰³ Beardsley påpeker også at Gee's Bend befinner seg i Wilcox County, som er et av USAs fattigste områder, både historisk og i nåtid. Mer enn en tredjedel av befolkningen lever under fattigdomsgrensen, noe som har

¹⁹⁹ Mensie Lee Pettway sitert i Alvia Wardlaw, «Rehoboth», i *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley et al. (Atlanta: Tinwood Books, 2002), 384.

²⁰⁰ John Beardsley, «River Island», *ibid.*, redigert, 23.

²⁰¹ Wardlaw, «Introduction: The Quilts of Gee's Bend», 14.

²⁰² Beardsley, «River Island», 23.

²⁰³ *Ibid.*, 22.



Figur 19: Jennie Pettway og en annen jente sammen med quilteren Jorena Pettway. Foto: Arthur Rothstein. Gjengitt med tillatelse til fri bruk av Library of Congress.

tvunget innbyggerne til å pendle eller flytte for å finne arbeid ved fabrikker utenfor kommunen.²⁰⁴

Kunsthistorikeren Alvia Wardlaw forklarer at i tillegg til å arbeide på både mark og fabrikk, har kvinnene i Gee's Bend over flere generasjoner brukt tiden de har hatt til overs til å lage quilter til familien. Hun forklarer videre at for mange av kvinnene var det å quilte et pusterom fra hverdagens øvrige plikter, som til gjengjeld ga familien beskyttelse og varme fra vær og vind.²⁰⁵ Ifølge Wardlaw, valgte kvinnene å utnytte hver minste bit av tilgjengelig stoff, inkludert slitte arbeidsklær, kjoler, tekstilrester og sekker som tidligere hadde vært brukt til bomullsplukking, for å kunne lage quilts, til tross for knappe økonomiske ressurser (**fig. 19**).²⁰⁶

Resultatet ble quilter som ikke var styrt av et definert quiltmønster, men heller av hvilke materialer skaperen hadde for hånden, samt følelsene tilknyttet tekstilene, tiden og skaperen. Det var altså fragmentene som definerte hva quiltet bestod av, samtidig som det var skaperens sammensetning av materialene som resulterte i det helhetlige bildet. Quiltene hadde en estetikk som var preget av irregulære, asymmetriske og ujevne former med uregelmessige sømmer og knuter som var tydelige i sin utforming. Hvert enkelt quilt var et unikt puslespill av ulike stoffer

²⁰⁴ Ibid., 34.

²⁰⁵ Wardlaw, «Introduction: The Quilts of Gee's Bend», 15.

²⁰⁶ Ibid., 10.

som lekte med kombinasjoner av farger, teksturer, mønstre og komposisjoner, samtidig som de spilte på kontrastene til de forskjellige fargene og teksturene til stoffbitene.

Det er taktiliteten i disse quiltene som gir dem en betydelig dimensjon utover deres grunnleggende funksjon som tepper. De tjener som erindringsobjekter og bærer med seg historier om det som en gang var. Ifølge kunstsamleren Paul Arnett besto de fleste quiltene i Gee's Bend faktisk av utslitte arbeidsklær som bar synlige spor i form av flekker, rifter og falmede merker, og denne praksisen vedvarte inntil midten av det 20. århundre.²⁰⁷ Arnett påpeker også at ved å bruke tekstilrester som var biter av en tidligere hverdag, formet quiltene i Gee's Bend personlige og taktilt tilgjengelige arkiver som dokumenterer tidligere liv på åkrene i Alabama over flere sesonger og generasjoner.²⁰⁸

Quiltene i Gee's Bend var ikke bare viktige for å holde på varmen om natten, men ble også ansett som spirituelle objekter som bar på minner, da de ofte var laget av utslitte klær som hadde tilhørt avdøde partnere, foreldre, søsken og barn. Gjennom å blande det personlige med familiehistorie, antyder flere av quiltene en ytterligere dimensjon av mening som er innlemmet i den afrikansk-amerikanske quilttradisjonen og som bærer på kraften av erindringer på tvers av generasjoner og relasjoner.²⁰⁹

Det beste og mest konkrete eksempelet på et quilt som har et ytterligere lag av mening er quiltet skapt av en ung mor etter ektemannen død på 1940-tallet. Som en del av sorgprosessen valgte enken, Missouri Pettway (1900-1981), å skape et quilt ut av hennes avdøde ektemanns arbeidsbukser.²¹⁰ Datter, Arlonzia (1923-2008), som hjalp moren med quiltet husker det som følger:

It was when Daddy died. I was about seventeen, eighteen. He stayed sick about eight months and passed on. Mama say, «I going to take his work clothes, shape them into a quilt to remember him, and cover up under it for love». She take his old pants legs and shirttails, take all the clothes he had, just enough to make that quilt, and I helped her tore them up. Bottom of the pants is narrow, top is wide, and she had me to cutting the top part out and to shape them up in even strips.²¹¹

Ektemannen og faren, Nathaniel Pettway (1898-1941), døde ung i en alder av 43 år etter flere måneder med sykdom. Ut ifra Arlonzias erindring så er det tydelig at moren ønsket å skape et stort quilt hun kunne krype under for både varme og trøst, i tillegg til at det ville være et minnesmerke til ektemannen for hun selv og familien. Quiltet var relativt stort i størrelsen (ca.

²⁰⁷ Paul Arnett, «Work Clothes», *ibid.*, redigert, 62.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Arlonzia Pettway sitert i *ibid.*, 73.

230 cm lang og 175 cm bred) og bar på et enkel komposisjon av firkantede stofffragmenter i ulike størrelser og farger av bomull, kordfløyel og et sekkemateriale i bomull.²¹² Rutene Missouri og Arlonzia rev opp var ensfargede i grått, blått, rødbrunt, beige og kremhvitt, med tydelige falmede merker, samt reparerte hull og inngrodde jordflekker. Gjennom å velge å anvende det slitte arbeidstøyet til ektemannen som quiltmateriale ville man fysisk kunne se de tydelige sporene etter familiefarens mange år med slitsomt arbeid i åkrene. Sannsynligvis ville det også være andre spor i stoffet som kunne spille på andre sanser i tillegg til synet, som både luktesansen og følesansen. Helhetlig var det et multisensorisk minnesmerke for de etterlatte. Etter morens død bevarte Arlonzia, ifølge Arnett, quiltet som feiret minnet etter faren, og for å videreføre tradisjonen skapte hun et quilt av sin egen ektemanns arbeidsklær når hun selv ble enke som 46-åring.²¹³

Kunstsamlerne William Arnett og Paul Arnett påpeker at flere generasjoner av quiltende kvinner i Gee's Bend er forbundet av tydelige bånd som er sentrale for nesten enhver familie. Disse kvinnene har lært teknikker og blitt inspirert av sine mødre, tanter, svigermødre, bestemødre og søstre, samtidig som de har blitt oppfordret til å arbeide intuitivt og utvikle sin egen stil gjennom improvisasjon. Ved å bevare og videreføre båndene til sine forfedre markerer kvinnene hvordan de verdsetter sin egen arv og familiehistorie.²¹⁴ Gjennom å skape quilt av funne tekstiler skaper kvinnene arkiver over familiens historie, samt historien til det lille sammensveide samfunnet. De representerer også en form for slektsforskning og familiefolklore fordi kvinnene oppsøker røttene til sin egen families quilttradisjon, samtidig som de muntlig gjenforteller historiene om sine quiltende forfedre og livene deres gjennom blant annet slavetiden, borgerkrigen og borgerrettighetskampen.

ÅNDELIGHET I QUILTING

Etter å ha utforsket betydningen av quilting i en amerikansk, spesielt afrikansk-amerikansk, kontekst, er det åpenbart at Roberts ønsker å videreføre en klassisk amerikansk håndverkstradisjon gjennom sin egen kunstneriske tilnærming. Som Roberts selv har uttrykt det, ser hen på sin praksis som et håndverk snarere enn kunst. Dette synspunktet har sine røtter

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., 62; Lisa Gail Collins, «Cycles of Mourning and Memory: Quilts by Mother and Daughter in Gee's Bend, Alabama», *Journal of the History of Childhood and Youth* 8, nr. 3 (Høst 2015): 350-51, <https://doi.org/10.1353/hcy.2015.0039>.

²¹⁴ William Arnett og Paul Arnett, «On the Map», i *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley et al. (Atlanta: Tinwood Books, 2002), 42.

i hens dype respekt for mange amerikanske håndverkstradisjoner, deriblant quilting.²¹⁵ For Roberts er quilting gjerne det vi assosierer med quilttradisjonen til afrikansk-amerikanere i Sørstatene, fordi hen fant inspirasjon hos sine oldeforeldre fra Mississippi som begge pleide å quilte.²¹⁶ I likhet med innbyggerne i Gee's Bend var oldeforeldrene til Roberts *sharecroppers*, som vil si bønder som leide jord mot en andel av avlingen, samtidig som oldefaren også var reisepredikant.²¹⁷

Quilttradisjonen har dype røtter i afrikansk-amerikansk historie og kultur, og det finnes mange varianter av denne tradisjonen som har utviklet seg i forskjellige deler av USA. Selv om Gee's Bend er kjent for sin unike quilttradisjon, er det sannsynlig at tradisjonen til Roberts' oldeforeldre har visse likheter med quiltpraksisen i Gee's Bend, ettersom begge tradisjonene er en del av den større afrikansk-amerikanske quilttradisjonen som har spredt seg over hele USA. Spesielt med tanke på at Roberts forteller at de også lagde quilt ut av biter med utslitt tekstil, men også fordi de levde i de amerikanske Sørstatene i en vanskelig periode når quilting var nødvendig for å holde varmen. Det er også sannsynlig at ved å gjenbruke tekstil skapte oldeforeldrene, i likhet med kvinne i Gee's Bend, lappetepper som bar på en ytterlig spirituell mening som var nært tilknyttet det familiære.

I motsetning til det som formidles som vanlig i Gee's Bend, deltok Roberts' oldefar også i å lage tepper sammen med oldemoren. Ifølge Patricia A. Turner var det ikke uvanlig for afrikansk-amerikanske menn å quilte i USA på 1800- og 1900-tallet, da afrikansk-amerikanske mødre ofte lærte både sønner og døtre å sy tepper for å gi dem muligheter til å arbeide i husholdninger i stedet for på åkrene. Siden da har afrikansk-amerikanske menn fortsatt å quilte av både nødvendighet og for å uttrykke seg estetisk, samt for å videreføre en tradisjon som er forankret i familie og fellesskap.²¹⁸

Gjensidig støtte og samhold innenfor afrikansk-amerikanske samfunn i Sørstatene – og i hele USA – har spilt en betydelig rolle i å opprettholde quilttradisjonen. Det som er spesielt med den afrikansk-amerikanske quilttradisjonen, er dens nære bånd til sang og åndelighet. Ifølge Bernard L. Herman er dette spesielt tydelig blant innbyggerne i Gee's Bend, der kristen spiritualitet er tett knyttet til quilterens kreativitet, og mange av kvinnene anser quilting som en mulighet for åndelig refleksjon gjennom sang, bønn og meditasjon.²¹⁹

²¹⁵ Roberts og Stackhouse, «Matana Roberts», 135.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Patricia A. Turner. «Quilting», i *Black Women in America*, redigert av Darlene Clark Hine. Oxford: Oxford University Press, 2005.

²¹⁹ Bernard L. Herman, «Architectural Definitions», i *Gee's Bend : The Architecture of the Quilt*, redigert av Paul Arnett, Joanne Cubbs, og Eugene W. Metcalf Jr. (Atlanta: Tinwood Books, 2006), 216.

Herman utdyper at kvinnene i Gee's Bend quiltet mens de sang religiøse sanger, kjent som *spirituals*, som var fylt med jamring, nynning, ord, utrop og andre lyder.²²⁰ Disse sangene ble brukt til å lovprise Gud og ble ledsaget av andre lyder og uttrykk, som beskrevet av Gee's Bend-quilteren Allie Pettway: «You can sing when you're quilting, when you're sitting there. Yessir, you can sing. Got to be moaning, you know, just making those sounds. Moans mixed with songs».²²¹

Herman påstår at gjennom sang fikk kvinnene styrke til å quilte i de sene nattetimene, og de improviserte lydene, blandet med hymner og bønner, ga quiltene et ekstra lag med åndelig og emosjonell betydning.²²² I tillegg til å prise Gud ga sangene anledning til å erindre over bibelhistorie, de svartes historie og familiens historie – hvor de er i dag i forhold hvor de var i går. Sentralt for dem alle var trolig erindringen tilbake til sangenes opphav i slavetiden da de ble sunget for å finne håp i kristendommen og fremtiden.

I følge Gee's Bend-quilteren Mary Lee Bendolph var det å quilte nært tilknyttet religiøs refleksjon i tillegg til improvisert sang: «When your're sitting there quilting the quilt, your mind be on the Lord and your quilting. You want it to come out right. You sit there and sing, groans, a little hymn or something, and then you sing and you pray».²²³ Som Bendolph beskriver det var ikke kjente hymner det eneste som ble sunget. Innimellom sangene var det også ispedd diverse improviserte bønner, utrop og stønn.

Bendolph er ikke den eneste av quilterne i Gee's Bend som understreker sammenkoblingen mellom quilting og sang. Ifølge Nettie Young er aktivitetene nærmest ensbetydende siden det var slik man lagde quilt i Gee's Bend. Hun utdyper at i Gee's Bend sang man samtidig som man quiltet, til det nærmest var sang innlemmet i selve quiltet:

We do lots of singing when we making a quilt, and it could have music and a song to it, because that's the way we make the quilt. Mostly singing. Quilting is mostly singing. And so it sound like it ought to be music in that quilt, it really do, because that's sure the way we make them. Sewing, singing, sewing and singing.²²⁴

Sang og åndelighet spiller en betydelig rolle i den afrikansk-amerikanske quilttradisjonen, slik Bendolph og Young beskriver det. Det var vanlig å synge mens man quiltet i Gee's Bend, og dette ga quiltene en ekstra dimensjon av åndelig og emosjonell betydning. Sangene var improviserte og inneholdt religiøse hymner, bønner og utrop, noe som ga quiltene

²²⁰ Ibid., 217.

²²¹ Allie Pettway sitert i *ibid.*

²²² Ibid.

²²³ Mary Lee Bendolph sitert i *ibid.*

²²⁴ Nettie Young sitert i *ibid.*

et særegent preg. Oftest sang de *spirituals*, en musikktradisjon med røtter i slaveriet, som fikk ny betydning under borgerrettighetsbevegelsen på 1960-tallet og fortsatt i dag kan gi inspirasjon til den som føler seg undertrykt.²²⁵

Kunstneriske uttrykk var, ifølge historikeren Sterling Stuckey, avgjørende for å bevare slavenes menneskelighet og verdighet i møte med grusomme forhold.²²⁶ Sangene minnet slavene om deres historie og opphav, og ga dem trøst og håp i møte med motgang. I Gee's Bend lever denne tradisjonen videre i dag, og quilting og sang fortsetter å være tett knyttet til hverandre. Dette viser hvordan quilting og sang ikke bare er kunstneriske uttrykk, men også en del av afrikansk-amerikansk kultur og identitet. Ifølge Amy Clements-Cortés er det verdt å merke seg at spirituals var den første tydelig *amerikanske* musikk sjangeren, samtidig som sjangeren også har hatt en stor innvirkning på andre amerikanske musikktradisjoner som ragtime, blues, gospel, soul, jazz, rap og tangomusikk.²²⁷ Disse musikkformene har sitt opphav i afrikansk-amerikanske tradisjoner og er blitt videreført og utviklet gjennom årene, og har gjort afrikansk-amerikansk musikk og kultur til en viktig del av den amerikanske kulturarven.

Det er umulig å vite om quilting og musikk har vært like sterkt sammenkoblet i Roberts' familie som i Gee's Bend, men vi kan anta at begge tradisjonene har stått sterkt i hens families afrikansk-amerikanske arv. I tillegg til dette kan Roberts egen sang i kunstprosjektet *i call america* og albumserien *COIN COIN* minne sterkt om spirituals, samt inkludere bruddstykker av hymner, bønner og utrop – på samme improviserte vis som kvinnene i Gee's Bend. Roberts sang har også åndelige kvaliteter som uttrykker følelser og historier på en intim og lidenskapelig måte.²²⁸ Det vil si at Roberts lydquilting ikke bare er en fusjon av quilt og sang fordi det er musikalske partiturer som kan kalles lydquilt. Hen synger og spiller musikk som er nært tilknyttet det spirituelle – og da spesielt *afrikansk-amerikansk* åndelighet.

Det vil altså si at gjennom å anvende quilting som arbeidsmetode, samt synge og spille musikk som refererer til afrikansk-amerikanske musikktradisjoner, så tar Roberts med seg en større kulturell arv som ikke bare handler om å lappe sammen et teppe av fragmenter til et sammensatt hele. Hen viser også at med arven følger det andre – mer skjulte – tradisjoner, som er unike for den afrikansk-amerikanske kulturelle arven. Det handler om å anvende slitte fragmenter av materiale som i seg selv bærer på sin egen bit med historie – eller betydning.

²²⁵ Amy Clements-Cortés. «Spirituals», i *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, redigert av William Forde Thompson, 1058-63. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2014.

²²⁶ Sterling Stuckey, *Going Through the Storm: The influence of African American Art in History* (New York: Oxford University Press, 1994), 241.

²²⁷ Clements-Cortés, «Spirituals».

²²⁸ Konkrete eksempler på dette vil diskuteres i Kapittel 4.

Samtidig handler det også om aktiviteten, quilting, og hva som inngår i selve handlingen. Det vil ikke bare si handlingen som inngår i å rive opp materiale i fragmenter som settes sammen til et nytt meningsgivende hele, men også den meditative og spirituelle prosessen som skjer gjennom det å quilte. Prosessen inkluderer det å hedre sitt opphav, sine forfedre og deres historie gjennom improviserte bruddstykker med spirituals, hymner, utrop og bønner. Gjennom å beskrive det hen gjør som quilting viderefører Roberts en kulturell arv som bygger både på håndverk og musikk – to kreative uttrykksformer som har røtter i slavetiden og som ga håp gjennom åndelighet.

ARVEN FRA LAPPETEPPET

I dette kapitlet har jeg utforsket Matana Roberts' kunstpraksis anvendt i skapelsen av kunstprosjektet *i call america*, og undersøkt hvordan hen anvender begrepet «panoramic sound quilting» for å beskrive sin unike arbeidsmetode. Denne beskrivelsen har veiledet meg gjennom en utforskning av ikke bare den tekniske siden av hens lydsammensetning, men også de dypere kulturelle og historiske lagene som quilting som metafor bærer med seg.

Quilting har en lang historie, spesielt innenfor afrikansk-amerikansk kultur, der det har blitt brukt som en form for historiefortelling, minnebevaring og en måte å formidle kollektiv identitet på. På samme måte som et lappeteppe består av forskjellige stoffer og mønstre, representerer quilting en fusjon av erfaringer, synsvinkler og stemmer som sammen utgjør den komplekse kulturelle arven til nasjonen. Roberts benytter quilting som en metafor for sin arbeidsmetode, og gjennom denne metaforen viser hen hvordan sammenføyningen av ulike funne fragmenter gir opphav til taktil kunst som bærer personlige minner og historier. Roberts' valg om å anvende denne metaforen peker ikke bare på hens tekniske tilnærming, men også på hens ønske om å reflektere over den mangfoldige og intrikate naturen som definerer amerikansk identitet.

Ved å inkorporere quilting som et metaforisk fundament har Roberts utvidet de kreative mulighetene for hvordan kunst kan utforske historiefortelling og kulturell arv. Hens musikalske komposisjoner syr sammen lydfragmenter og referanser fra ulike tidsepoker i historien, og skaper et komplekst lydlandskap som speiler både fortid, nåtid og fremtid. På denne måten fungerer hens verk som et slags lydlig lappeteppe, som avdekker de underliggende koblingene mellom mennesker, kulturer og erfaringer. Roberts revitaliserer quilting som en form for historiefortelling og formidling av kulturell arv ved å anvende en moderne og eksperimentell tilnærming, og tar dermed en gammel tradisjon og gir den ny relevans i dagens kontekst.

Roberts' tilnærming til panoramisk lydquilting representerer også en kommentar til konvensjonelle måter å fortelle historier på. Ved å bygge opp ikke-lineære narrativer og utforske fragmenterte elementer bryter hen ned hierarkiene som ofte preger tradisjonelle historier. Hens kunstneriske tilnærming til å bruke funksjonene til tradisjonelle materialer gjennom ukonvensjonelle metoder kan betraktes som å ha ett bestemt mål: å gi stemme til de som historien har oversett gjennom bruk av quilting som metaforer. Gjennom quilting oppstår ikke bare kunstverk, men levende arkiver som utfordrer konvensjonell historieskriving og inviterer oss til å utforske krysningpunktet mellom kultur, minner og fortellinger gjennom tekstilens rike og mangfoldige vev.

4

ET LAPPETEPPE AV BETYDNINGER

Fragmenterte historier og mangfoldige perspektiver i Matana
Roberts' *i call america*

Quilting er en dypt rotfestet tradisjon som krever nøye utvalg av stoffer og vedlikeholdes gjennom aktiv leting etter materialer som bærer spor av menneskelig aktivitet. Kombinasjonen av denne tradisjonen og gjenbruk av ressurser er kjernen i Matana Roberts' kunstprosjekt *i call america*. Selv om Roberts teknisk sett ikke bruker quilting i prosjektet, praktiserer hen sin egen metode, kjent som *panoramisk lydquilting*. Dette begrepet, som allerede er utforsket i Kapittel 3, gir et viktig innblikk i hvordan Roberts bruker denne metoden for å skape et unikt kunstnerisk uttrykk som utfordrer tradisjonelle narrativer, gir rom for flere stemmer og perspektiver, og reflekterer kompleksiteten i amerikansk historie og kultur. Roberts' tilnærming til panoramisk lydquilting er mer enn bare en teknisk prosess; det er en kreativ og kulturell tilnærming som binder sammen historie, identitet og kunst.

Roberts' kunstprosjekt omfatter også en intrikat blanding av performanser, installasjoner og verk. Prosjektets struktur er mangfoldig, åpen og ufullstendig, og kan best beskrives som et intrikat lappeteppes av betydninger, i samsvar med Roland Barthes' beskrivelse av *Teksten* som en *vev av betydninger*, et konsept som er utforsket i Kapittel 2. Roberts' kunst er forankret i en metaforisk håndverkstradisjon som er knyttet til en dyp kulturell arv. Likevel gjenstår det å utforske hvilken kultur denne arven tilhører og hvilke spesifikke temaer kunstneren søker å utfordre.

En distinkt karakteristikk ved prosjektet er et ufullstendig sitat som ofte blir presentert for besøkende ved ulike kunstinstitusjoner som har utstilt *i call america*. Sitatet utforsker Roberts' perspektiv på «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century»²²⁹ og fungerer som en nøkkel som åpner døren til en dypere forståelse av prosjektets kjerne og intensjon. I dette kapitlet dykker jeg dypt inn i hvordan Roberts nærmer seg

²²⁹ Matana Roberts sitert av Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; Matana Roberts sitert av Fridman Gallery, «Matana Roberts : I Call America», Fridman Gallery; Matana Roberts sitert av Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 8-9.

kompleksiteten av å være amerikansk i det 21. århundret gjennom kunstprosjektet *i call america*. Jeg undersøker de spesifikke perspektivene og erfaringene som danner grunnlaget for Roberts' tilnærming til denne utfordrende tematikken. Gjennom en grundig analyse av prosjektets visuelle kunstverk og lydopplevelser avdekker jeg hvordan Roberts' konseptuelle forståelse av temaet manifesteres. Denne analysen kaster lys over de forskjellige lagene av betydning og kompleksitet som utgjør *i call america*, og hvordan det oppfordrer publikum til en grundigere refleksjon om amerikansk identitet og kultur.

FRAGMENTERTE MEDIER OG TEKNIKKER

Som nevnt innledningsvis, utforsket jeg i Kapittel 3 begrepet panoramisk lydquilting, som Matana Roberts bruker for å beskrive sin arbeidsmetode. Analysen viste hvordan Roberts' metode baserer seg på en flersensorisk metafor som knytter seg til en rik kulturell arv og mulige historiefortellinger. Samtidig er det viktig å ta i betraktning de tekniske tradisjonene som kunstneren er involvert i. Roberts' kunstneriske praksis kan beskrives som både sammensatt og mangefasettert, da hen benytter ulike teknikker, medier og verktøy for å skape sine musikalske og visuelle verk. Fellesnevneren er imidlertid at hen utforsker, finner, og setter sammen ulike fragmenter for å skape noe nytt.

Tidligere kapitler har vist hvordan Roberts bruker *visuell collage* i sine grafiske partiturer. Dette innebærer en kombinasjon av ulike elementer som tekst, symboler, tegninger, og noter sammen med funne objekter som fotografier, aviser, og magasiner. Alle disse elementene gjennomgår en bearbeidingsprosess gjennom opprivning eller klipping før de settes sammen på en felles bakgrunn, ofte i papp eller papir. Det samme prinsippet finner vi også i videoen *Untitled*, som er en 22-minutters lang *videocollage* som også fungerer som et *grafisk partitur*. Her blir ulike klipp og bilder kombinert på en måte som gir opphav til en *visuell montasje* (fig. 10). Gjennom disse metodene utforsker Roberts en kartlegging av musikken, der partiturelementene representerer forskjellige aspekter av musikken og dens sammenheng.

Roberts benytter også *musikalsk collage* og *sampling* for å skape sin musikk.²³⁰ Musikalsk collage innebærer å kombinere ulike lydkilder for å skape en kompleks musikalsk struktur. Denne teknikken har røtter tilbake på 1900-tallet, der musikalske elementer fra ulike kilder ble satt sammen for å skape en ny og unik musikalsk opplevelse.²³¹ Samtidig bruker

²³⁰ The Studio Museum in Harlem, «Matana Roberts : COIN COIN Happenings», 25; Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

²³¹ J. Peter Burkholder. «Collage», i *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001; J. Peter Burkholder. «Collage in American music», i *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Roberts sampling, hvor hen tar allerede eksisterende lydklipp eller musikkstykker fra andre musikere og inkluderer dem i sine komposisjoner.²³² I Bergen Kunsthalls utstilling presenterte Roberts et lydspor sammensatt av manipulerte opptak fra ulike lydkilder, som stemmer, kirkeklokker og fuglekviser.²³³ Dette resulterte i en form for musikalisk collage der lydene fungerer som tekstilfragmenter satt sammen til et lappeteppe av nye lydlandskap og komposisjoner. Hen inkluderte også lydklipp fra eksisterende opptak, som fragmenter fra historiske opptak, politiske taler og musikkstykker.²³⁴ Gjennom disse metodene utforsker Roberts både musikalisk collage og sampling i kunstprosjektet *i call america*.

Roberts benytter også *spoken word* i musikken sin, hvor hen leser opp deler av sangtekster og annen litteratur som en integrert del av musikkstykkene.²³⁵ Dette tilfører en dypere og mer nyansert måte å uttrykke og formidle komplekse følelser og ideer i musikken på. Med bruk av vokaluttrykk som gjentakelse, frasering og improvisasjon, skaper Roberts en dynamisk og kompleks lytteopplevelse. Denne mangfoldige tilnærmingen skaper en helhetlig kunstopplevelse som forener lyd og bilde gjennom sammensetningen av visuelt og sonisk materiale, som Kapittel 1 også har presentert og diskutert. Sammenstillingen av disse fragmentene gir også innsikt i ulike historiske og kulturelle sider ved det amerikanske samfunnet, og fungerer som en felles kunstopplevelse som engasjerer både multisensorisk og estetisk.

Gjennom lignende tilnærminger innenfor ulike kunstformer har Roberts utforsket følelser, ideer og aspekter ved det amerikanske samfunnet på tvers av musikk, visuell kunst og tekst. Fragmentering spiller en sentral rolle i Roberts' kreative metoder, og disse fragmentene smelter sammen for å danne en helhetlig kunstopplevelse. Videre vil dette kapitlet dykke dypere for å utforske følelser, ideer og aspekter ved Amerikas kultur og historie som kommer til uttrykk gjennom Roberts' bruk av fragmenter og panoramisk lydquilting som arbeidsmetode.

FRAGMENTER AV FUNNET MATERIALE

Selv om tidligere kapitler allerede har utforsket ulike aspekter ved kunstprosjektet *i call america*, gjenstår det å nøye undersøke det funne materialet som Matana Roberts velger å benytte i sine verk. I Kapittel 3 ble det vist hvordan Roberts sammenstiller dette materialet til en metaforisk quilt, en kreativ praksis med røtter i både afrikansk-amerikansk og generell

²³² Will Fulford-Jones. «Sampling», *ibid.*, 2001; Will Fulton. «Sampling and sequencing, hip hop», *ibid.*, 2012.

²³³ Roberts, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

²³⁴ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

²³⁵ *Ibid.*

amerikansk identitet. Dette metaforiske quiltet består av nøye utvalgte fragmenter, hver med historiske og kulturelle referanser som binder dem til Amerika. I denne delen av kapitlet vil jeg analysere disse fragmentene for å utforske hvilke historier som kommer til uttrykk gjennom dem, og dermed oppnå en dypere forståelse av Roberts' kunstprosjekt *i call america*.

Fragmenter av krig, politikk og samfunn

Som tidligere beskrevet i Kapittel 1, består flere av Matana Roberts' visuelle verk i kunstprosjektet *i call america* av funne objekter. Disse objektene blir inkorporert i de fysiske verkene gjennom visuell collage og montasje. Blant disse materialene finner vi fragmenter av gamle og gulnede sider fra aviser eller bøker, som er bearbeidet på ulike måter, for eksempel ved å rives eller klippes i mindre biter. Verk som *nema, nema, nema* (**fig. 13**), *river run thee* (**fig. 15**) og *liberty* (**fig. 12**), inneholder slike små biter av trykt tekst.

En særlig påfallende tematisk tråd som gjør seg gjeldende i verk som *nema, nema, nema* er søkelyset på krig. Fragmentene av gamle og gulnede sider med trykt tekst som er innlemmet i dette verket, fungerer som minner om historiske hendelser, politiske beslutninger og krigsrelaterte handlinger. Ved en nærmere analyse av tekstfragmentene i *nema, nema, nema* (**fig. 13**), spesielt den mest lesbare delen, blir det klart at visse ord peker mot internasjonale hendelser. Ord som «Tehran», «Iran», «Syria» og «American» kan gjenkjennes. Dette indikerer at verkene ikke kun tematiserer krig generelt, men også knyttes til USAs (militære) engasjement i andre land. Ved å inkludere slike konkrete referanser utfordrer Roberts betrakterne til å reflektere over den komplekse dynamikken mellom nasjonal og internasjonal politikk, samt USAs rolle i globale konflikter.

Et annet eksempel på bruken av funne objekter finner vi i verket *all is written* (**fig. 20**), der Roberts inkluderer utydelige børsgrafer fra en gammel, gulnet avis. Selv om grafene ikke kan identifiseres som et spesifikt børskrakk, kan de tolkes som en representasjon av økonomisk ustabilitet og kriser i det amerikanske samfunnet. Disse grafene fungerer som symbolske representasjoner av den historiske volatiliteten i den amerikanske økonomien og blir dermed en påminnelse om tidligere finanskriser, som børskraket i 1929 og finanskrisen i 2008. Gjennom inkluderingen av disse grafene gir Roberts' kunstprosjektet en dypere og mer kompleks betydning, samtidig som det knytter kunsten til historiske økonomiske kriser som har formet landet. Den subtile tilstedeværelsen av disse utydelige grafene inviterer betrakteren til å reflektere over den vedvarende forekomsten av økonomiske svingninger og deres påvirkning



Figur 20: Installasjonsfoto av all is written (2015), mixed media på papp, 19 × 35 cm. Matana Roberts, I Call America, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

på samfunnet. Kunstverket fungerer som et slags kulturelt minnesmerke som knytter sammen historiske hendelser med det komplekse økonomiske landskapet i dag.

Gjennom bruk av varierte materialer og tematikk går Roberts' kunstneriske praksis utover det estetiske og dekorative. Kunstverkene tematiserer sentrale samfunnsproblemer som krig, politikk og økonomi, og oppfordrer betrakteren til refleksjon over historie, politikk og menneskelig atferd. Mangfoldet i materialbruk, inkludert fragmenter av aviser og bøker, samt de tilknyttede temaene, tilfører verkene dypere lag av betydning. Kunstprosjektet blir dermed mer enn bare visuelt tiltrekkende; det fungerer som en stemme som utfordrer betrakterne til å utforske kollektive minner og samfunnets ansvar.

Ved å berike verkene med disse dypere lagene av mening blir Roberts en kritisk stemme som oppfordrer til refleksjon rundt samfunnsansvar og historie. Kunstprosjektet *i call america* ansporer betrakterne til å tenke grundigere om USAs rolle i globale konflikter, utfordringer og de politiske og sosiale konsekvensene av nasjonens handlinger. Den varierte bruken av ulike materialer og tilknyttede tematikk tilbyr ikke bare en visuell opplevelse, men også en intellektuell stimulering som inviterer til dypere refleksjon rundt samfunnets kompleksiteter.

Mangfoldig representasjon i funne fotografier

Et annet funnet materiale som inngår i Matana Roberts grafiske partiturer er gamle fotografier. Disse bildene varierer i stil og form, og kan være i svart-hvitt eller farge, hele eller delte. Denne samlingen representerer et mangfoldig utvalg av eldre fotografier fra rundt 1900, samlet av Roberts selv fra ulike kilder; dette inkluderer loppemarkeder, antikvitetsbutikker og arvede fotografier fra hens forfedrene, hvorav noen er tatt så tidlig som på 1850- og 1870-tallet.²³⁶

Roberts har uttalt at samlingen er inspirert av hens interesse for det forgjengelige, og som kunstner ønsker hen å utforske historiene og sporene etter menneskelige erfaringer som kan være gjemt i små, meningsløse gjenstander eller dokumenter.²³⁷ Dette knyttes til det jeg tidligere observerte i Kapittel 3, der Roberts fra og med albumet *COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile* valgte å skifte fokus fra konkrete historier knyttet til hens egen slekt. I stedet rettet hen oppmerksomheten mot deres unike *familiefolklore*, som inkluderer mer subjektive elementer. Dette omfatter materielle arvestykker, fotografier, suvenirer, i tillegg til muntlig kommunikasjon som navn, sanger og fortellinger.

Roberts' fascinasjon for eldre fotografier har røtter i hens egen slektsbakgrunn som etterkommer av en av de første afrikansk-amerikanske legene i Memphis. Hen har spesielt vært nysgjerrig på historien til hens velstående forfedre som lot seg fotografere over flere generasjoner. Besteforeldrenes fotoalbum, som inneholdt fotografier fra 1870-tallet og frem til 1980-tallet, var en viktig inspirasjonskilde for Roberts' eget arbeid med eldre fotografier. Albumene inneholdt også fotografier tatt av de anerkjente afrikansk-amerikanske fotografene, Hooks Brothers, kjent for sine bilder som dokumenterte livet i Sørstatene og spesielt Memphis.²³⁸

Hooks Brothers Photography Studio ble etablert i 1907 av brødrene Henry A. Hooks og Robert B. Hooks på Main Street i Memphis. Senere flyttet de studioet til Beale Street, en gate som har en spesiell betydning for Roberts, da hens oldefar praktiserte som lege der rundt samme tid.²³⁹ Studioet ble raskt anerkjent som en viktig aktør innen fotografi i Memphis, og deres betydning strakte seg også til de sentrale Sørstatene. Ifølge Earnestine Jenkins var Hooks

²³⁶ Mistry og Roberts, *Matana Roberts on Improvisation and History*; Roberts og Smith, «Traces of People: An Interview with Matana Roberts».

²³⁷ Roberts og Smith, «Traces of People: An Interview with Matana Roberts».

²³⁸ Moran og Roberts, «Coin Coin Recollections», 47.

²³⁹ Deborah Willis, «Photographing Memphis: The *Memphis World*», i *Photographs from the Memphis World, 1949-1964*, redigert av Marina Pacini et al. (Memphis: Memphis Brooks Museum of Art, University Press of Mississippi, 2008), 13; Moran og Roberts, «Coin Coin Recollections», 47.

Brothers de mest innflytelsesrike fotografene i regionen i første halvdel av det 20. århundre.²⁴⁰ De utmerket seg ved å fange hverdagslivet til det afrikansk-amerikanske samfunnet i det urbane sør, og deres fotografier omfattet et bredt spekter av motiver, fra kirker, skoler, idrettslag, parader, bedrifter, samt musikere og filmstjerner. Samtidig dokumenterte de viktige aspekter av det svarte helsevesenet i Memphis, inkludert leger, sykepleiere og sykehus som betjente det afrikansk-amerikanske samfunnet.²⁴¹

Brødrenes omfattende samling av bilder ga en levende representasjon av det svarte livet i Sørstatene og bidro vesentlig til den visuelle dokumentasjonen av den afrikansk-amerikanske erfaringen i det urbane sør.²⁴² Ifølge Deborah Willis spilte tidlige svarte fotografer, inkludert Hooks Brothers, en avgjørende rolle i transformasjonen av stereotypiske oppfatninger om svarte amerikanere gjennom fotografiet. De bidro til å «visualisere» ideene bak en «New Negro», og presenterte afrikansk-amerikanere med nye identiteter, muligheter og livsstiler som krevde full likestilling. Dette gjorde dem til en integrert del av den voksende «New Negro movement» (også kjent som «Harlem Renaissance») rundt overgangen til det 20. århundre, som feiret afrikansk-amerikansk identitet, historie, kunst og kultur.²⁴³ Hooks Brothers befant seg i samme bane som andre kjente fotografer som James Van Der Zee i Harlem og Addison Scurlock i Washington, DC.²⁴⁴

Utover deres bidrag til fotokunsten, spilte Hooks Brothers en avgjørende rolle i det afrikansk-amerikanske samfunnet ved å motarbeide rasistiske fremstillinger av svarte mennesker.²⁴⁵ Gjennom sine fotografier, som presenterte en variert fremstilling av afrikansk-amerikansk liv i Memphis, utfordret de fordommer og avviste dehumaniseringen av svarte amerikanere.²⁴⁶ Som bell hooks bemerket i essayet «In Our Glory: Photography and Black Life»:

²⁴⁰ Earnestine Jenkins, «The Hooks Brothers of Memphis: Artist Photographers of the «New Negro» Movement in the Urban South», i *Memphis : 200 Years Together*, redigert av Karen B. Golightly og Jonathan Judaken (Memphis: Susan Schadt Press, 2019), 85.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Deborah Willis sitert i *ibid.*, 84-85; Willis, «Photographing Memphis: The *Memphis World*», 11.

²⁴⁴ Jenkins, «The Hooks Brothers of Memphis: Artist Photographers of the «New Negro» Movement in the Urban South», 84-85.

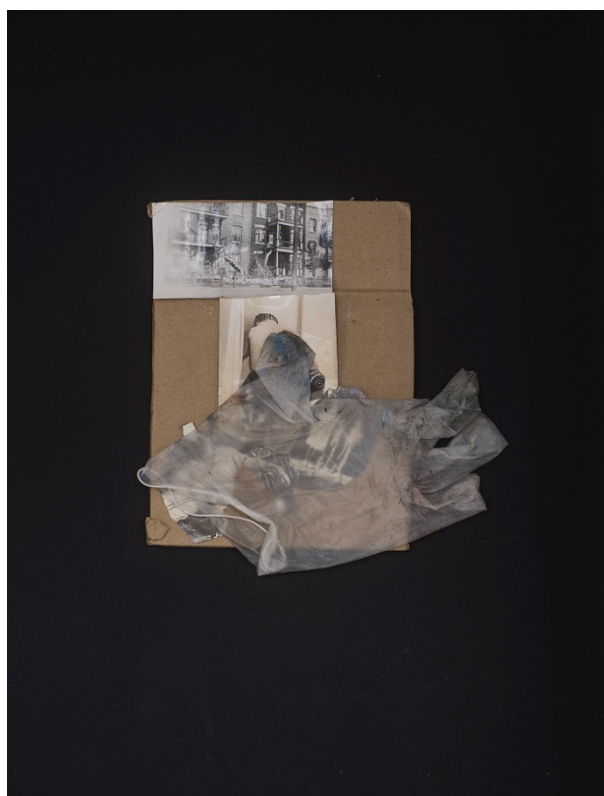
²⁴⁵ Ibid., 99.

²⁴⁶ Ibid., 84.

The camera was the central instrument by which blacks could disprove representations of us created by white folks. The degrading images of blackness that emerged from racist white imagination and that were circulated widely in the dominant culture (on salt shakers, cookie jars, pancake boxes) could be countered by «true-to-life» images.²⁴⁷

Hooks Brothers' fotografistudio forble aktivt i bransjen helt frem til 1970-tallet, og deres fotografier gir et dyrebart innblikk i afrikansk-amerikansk historie og kultur i Sørstatene.²⁴⁸ I henhold til bell hooks vokste de fleste svarte i Sørstatene opp i en kontekst der snapshots og profesjonelle portrettfotografier var de mest tilgjengelige bildene å skape og vise frem. Disse bildene var ikke bare visuelle, men også symbolske uttrykk for motstand mot diskriminering og raseskillepolitikk.²⁴⁹

I utstillingen *i call america* fremhever Roberts hovedsakelig fotografier av den svarte befolkningen i Amerika, men inkluderer også bilder som representerer andre amerikanske etniske grupper. Dette inkluderer profesjonelle portretter av en rekke mennesker i ulike aldre og miljøer, samt amatørfotografier som fanger hverdagslige øyeblikk i hjem, hager og på reiser. Et eksempel er verket *Untitled* (fig. 21), som inneholder flere svarthvite fotografier beskyttet av en delvis gjennomsiktig vinylhanske med malingrester. Blant disse bildene viser ett av dem bygninger med balkonger og vindeltrapper, mens et annet viser en klassisk bil fra tidlig 1900-tall. Enda et bilde i verket viser en hvit duk med kniplinger, og gir et innblikk i det mer allmenne hverdagslivet i Amerika.



Figur 21: Installasjonsfoto av *Untitled* (2014), mixed media på papp, 21 × 15 cm. Matana Roberts, *I Call America*, Bergen Kunsthall, 2017. Gjengitt med tillatelse fra Bergen Kunsthall og fotograf Thor Brødreskift.

²⁴⁷ bell hooks, «In Our Glory: Photography and Black Life», i *Art on My Mind: Visual Politics*, redigert (New York: The New Press, 1995), 59.

²⁴⁸ Earnestine Jenkins, *African Americans in Memphis*, Images of America, (Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2009), 45.

²⁴⁹ hooks, «In Our Glory: Photography and Black Life», 59.

I verket *all is written* (fig. 20) utforsker Roberts en mangfoldig samling funne fotografier som portretterer ulike individer iført varierende antrekk, fra festklær til arbeidstøy. Blant disse fotografifragmentene finner vi et fargebilde av en gravstøtte med en utydelig inskripsjon som antyder navnet «Harriet Tub[...]», hvor resten av teksten er skjult. Dette kunstverket fungerer som en hyllest til Harriet Tubman, en av de mest innflytelsesrike afrikansk-amerikanske kvinnene i amerikansk historie, kjent for sin banebrytende rolle i Underground Railroad-bevegelsen som hjalp slaver til frihet.²⁵⁰ Tubman (1820–1913) er en tidløs inspirasjonskilde og blir høyt ansett som den mest fremtredende afrikansk-amerikanske heltinnen.²⁵¹ Som en ledende redningsleder brøt Tubman radikalt med samtidens kjønnsnormer, ved gjentatte ganger å lede rømte slaver til frihet gjennom risikable fluktruter.²⁵² Tubmans mot ble ytterligere demonstrert gjennom hennes tjeneste i Union Army under den amerikanske borgerkrigen, hvor hun ledet et væpnet angrep bak fiendens linjer.²⁵³

Roberts' kunstprosjekt *i call america* utforsker gjennom funne fotografier både ukjente og ugjenkjennelige individer, samt historiske figurer som Harriet Tubman. Ved å sammenstille disse ulike individene gir kunstprosjektet en unik mulighet til å gi dem en dypere og mer sammenflettet betydning. Gjennom kunstverket *all is written* (fig. 20) feires Tubmans betydning, og hennes motiverende livshistorie formidles engasjert til nye generasjoner. Kunstverket kan tolkes som en hyllest, ikke bare til Tubman, men også til de mange ukjente afrikansk-amerikanske personene som utrettelig kjempet for frihet og rettferdighet, og utgjør en essensiell del av Roberts' prosjekt.

Stereotypiske stereofotografier

Videre i kunstprosjektet *i call america* utforsker Matana Roberts ikke bare tradisjonelle funne fotografier, men tar også for seg en annen dimensjon av fotografi ved å inkludere stereofotografier – en praksis som hovedsakelig kombinerer to nesten identiske bilder på et stereoskopisk kort. Eksempler på dette finnes i verkene *chance* (fig. 11) og *always say your name* (fig. 14). I sistnevnte verk fremstår et spesielt stereoskopisk kort som avbilder to urfolkspersoner i tradisjonelle drakter oppstilt ansikt til ansikt foran en tipi, med steinbygninger i bakgrunnen. På kortet står teksten «Sioux Indians, Two Fine Types of a Dying Race», og dette

²⁵⁰ Kate Clifford Larson. «Tubman, Harriet Ross», i *Black Women in America*, redigert av Darlene Clark Hine. Oxford: Oxford University Press, 2005.

²⁵¹ Jean McMahon Humez, *Harriet Tubman : The Life and the Life Stories* (Madison: University of Wisconsin Press, 2003), 3, Proquest Ebook Central.

²⁵² Ibid., 5.

²⁵³ Larson, «Tubman, Harriet Ross».

illustrerer stereofotografiets etnografiske betydning samt dokumentasjonen av to gjenværende representanter fra den nordamerikanske urfolket kjent som *sioux*.

Dette stereofotografiet gir oss en spesiell innsikt i hvordan det nordamerikanske urfolket, og da spesielt sioux-kulturen, ble fremstilt rundt århundreskiftet. Bildet representerer angivelig to anonyme urfolkspersoner fra sioux-folket og deres antatte livsstil på den tiden. Det visuelle motivet fremstår som en stereotypisk skildring, som understrekes av den formidlende teksten under bildene. Selv om bildet kan gi en viss grad av innsikt i sioux-kulturen mot slutten av 1800-tallet, fremkaller det en nødvendig refleksjon om hvordan slike fotografier gjennom historien har bidratt til objektivisering og eksotisering av urfolk, skapt for å møte vestlige publikums forventninger.

Fotografiet, tatt av George Barker i 1894, ble senere kommersielt distribuert av Underwood & Underwood ved overgangen til det 20. århundre.²⁵⁴ Selskapet spesialiserte seg i kommersiell produksjon og distribusjon av tredimensjonale bilder fra ulike land, og deres arbeid omfattet også dokumentasjon av historiske hendelser, inkludert kriger og verdensmesser.²⁵⁵ Bildene som ble tatt av fotografene i deres tjeneste, gjennomgikk en nøye kurateringsprosess før publisering, og fotografenes identiteter ble ofte holdt anonyme på stereografiens utgivelser.²⁵⁶ Dette betyr at Underwood & Underwood hadde en betydelig innvirkning på produksjonen og distribusjonen av fotografiske bilder i denne perioden.²⁵⁷

I en analyse av bruken av stereofotografier som visuelle representasjoner, blir det tydelig at denne teknologien har hatt en vesentlig innflytelse på måten urfolk er blitt portrettert og forstått innenfor et kolonialt og imperialistisk rammeverk. Ifølge antropologen Rick VanderKnyff, etablerte stereofotografiet seg på midten av 1800-tallet som et kommersielt verktøy for å reprodusere verden og bringe den inn i middelklassens hjem i Europa og Amerika. Bildene ble ofte supplert med tekster som guidede betrakterne i tolkningen av det de så, og disse tekstene ble forfattet av enkeltpersoner ansett som autoriteter på de avbildede stedene eller emnene.²⁵⁸ Dette samspillet mellom bilder og tekst formet publikums forståelse av det som ble presentert.

²⁵⁴ Stackhouse, «Matana Roberts: Before and After Music», 2.

²⁵⁵ Jorge Duany, «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», *Discourse* 23, nr. 1 (2001): 122, <https://doi.org/10.1353/dis.2001.0005>; Underwood & Underwood arbeidet lenge med frilansfotografer, men fra 1897 begynte selskapet å ansette heltidsfotografer, samtidig som de fortsatte å samarbeide med frilansere. Se Rick VanderKnyff, «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa», *African Arts* 40, nr. 3 (2007): 53, <https://doi.org/10.1162/afar.2007.40.3.50>.

²⁵⁶ VanderKnyff, «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa», 59.

²⁵⁷ Duany, «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», 133.

²⁵⁸ VanderKnyff, «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa», 50.

En betydelig egenskap ved stereofotografiet var evnen til å generere en tredimensjonal illusjon som fylte betrakterens synsfelt når bildene ble observert gjennom et stereoskop – et optisk apparat med to separate visningspunkter.²⁵⁹ Ifølge antropologen Jorge Duany, ga denne illusjonen betrakteren en opplevelse av å være fysisk til stede på det avbildede stedet, til tross for at de faktisk befant seg et annet sted.²⁶⁰ Underwood & Underwood beskrev denne opplevelsen som en mental reise gjennom det såkalte *Underwood Travel System*, som tillot betrakteren å oppleve berømte scener og steder tusenvis av mil unna uten behov for fysisk forflytning.²⁶¹ Denne spesielle egenskapen bidro betydelig til stereofotografiets popularitet som kilde til både underholdning, utdanning og propaganda.²⁶² Det understreket også hvordan betrakteren fikk en forsterket rolle som observatør som studerte noe ukjent nærmest direkte gjennom den reisende fotografens øyne.

Som en følge av den økende populariteten til stereofotografiet oppsto også en kolonial og imperialistisk interesse for å dokumentere samfunn og områder som ble ansett som kulturelt «annerledes», spesielt med tanke på kulturer og samfunn utenfor den vestlige verden. Dette fenomenet kan tydelig observeres i VanderKnyffs analyse av stereofotografiske bildeserier produsert av Underwood & Underwood i artikkelen «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa». Mens land som India og Mexico allerede ble betraktet som «eksotiske», hadde Afrika i utgangspunktet mindre relevans for det kommersielle stereografmarkedet. Det var først gjennom kolonial utforskning og den påfølgende kartleggingen av kontinentet at Afrika ble et interessant og betydningsfullt motiv for stereofotografer.²⁶³

Dette fenomenet reflekterer hvordan fotografier ble brukt som verktøy for å kategorisere, definere og til tider til og med konstruere «den andre», som påpekt av etnografen Joanna C. Scherer.²⁶⁴ I sin analyse av Underwood & Underwoods stereofotografier fra Puerto Rico i artikkelen «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», fremhever Duany hvordan amerikanske fotografer og distributører medvirket til å styrke koloniale diskurser.²⁶⁵ Ifølge Duany ble stereofotografier benyttet som et medium for

²⁵⁹ Ibid., 52.

²⁶⁰ Duany, «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», 123.

²⁶¹ Underwood & Underwood sitert i VanderKnyff, «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa», 50.

²⁶² Duany, «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», 123.

²⁶³ VanderKnyff, «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa», 51.

²⁶⁴ Joanna C. Scherer sitert i Duany, «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic Collections», 121.

²⁶⁵ Ibid., 122.

å konstruere kulturelle stereotyper om andre kulturer og fremme imperialistiske mål gjennom historiske perioder av europeisk og amerikansk kolonialisme mellom 1860 og 1920.²⁶⁶

Dette aspektet belyser imidlertid et interessant avvik i Duanys observasjoner, idet han hevder at fotografene til Underwood & Underwood sjeldent fremstilte sine subjekter som «noble savages» truet av utryddelse, som amerikanske urfolk.²⁶⁷ I denne sammenhengen viser stereofotografiet «Sioux Indians, Two Fine Types of a Dying Race» i verket *always say your name* (fig. 14) en bemerkelsesverdig avvikende fremstilling, som både utfordrer denne påstanden og samtidig presenterer urfolk som en utrydningstruet gruppe. Stereofotografiet fremstiller de to oppstilte individene som to noble representanter for en døende rase, stående foran sine primitive hjem. Ifølge Lucy A. Ganje er «the noble savage» en av de mest brukte visuelle fremstillingene av det nordamerikanske urfolket. Med denne stereotypen følger en skildring av urfolk som var både hjelpsomme og venner med de hvite settlerne, ofte på bekostning av sine egne liv og familierelasjoner. Dette var også en fremstilling som understreket hvordan urfolket var en del av en tidligere storslagen, men utdøende, kultur.²⁶⁸

Selv om angloamerikanere historisk sett har følt avsky for urfolket som ble oppfattet som ville, hedenske, listige og krigerske, bar de også på en form for beundring for folket, men dette var for deres «good and gentle nobility» i tillegg til «fine physiques».²⁶⁹ Dette stereotypiske bildet bekreftes i stereofotografiet som fremstiller individene som «Two Fine Types». Hvis man studerer motivet grundig, er individene også ikledd tradisjonelle drakter, noe som ifølge Ganje understreker at det amerikanske urfolket kun eksisterer som symboler fra fortiden, og ikke som en del av vår samtidige kontinuitet.²⁷⁰ Personene i fotografiet er heller ikke identifisert med navn og lignende, kun som «Sioux Indians», en vanlig praksis i dokumenterende fremstillinger av det amerikanske urfolket iført tradisjonelle klær. Ifølge Ganje er dette en subtil form for rasisme som insinuerer at det nordamerikanske urfolket ikke er mennesker med navn eller identiteter, men heller bare en «indianer» – eller som i dette tilfellet, en «sioux-indianer».²⁷¹

Sioux-folket representerer et bemerkelsesverdig historisk og kulturelt mangfold. Tidlige franske oppdagelsesreisende kalte dem opprinnelig «sioux», avledet fra det algonkinske ordet

²⁶⁶ Ibid., 145-46.

²⁶⁷ Ibid., 133.

²⁶⁸ Lucy A. Ganje, «Native American Stereotypes», i *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, redigert av Paul Martin Lester og Susan Dente Ross (Westport: Praeger, 2003), 114.

²⁶⁹ Lucy A. Ganje, «Marketing the Sacred: Commodified Native-American Cultural Images», i *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, redigert av Paul Martin Lester og Susan Dente Ross (Santa Barbara: Praeger / ABC-CLIO, LLC, 2011), 94.

²⁷⁰ Ganje, «Native American Stereotypes», 115-16.

²⁷¹ Ibid., 117-18.

«nadouessioux», som betyr «slanger», på grunn av konflikter med algonkinspråklige grupper som *ojibwa*. Sioux-folket er delt inn i tre hovedgrener: *dakota*, *nakota* og *lakota*, hver med sine egne nasjoner og stammer. De har historiske røtter som strekker seg fra østlige skoger i Minnesota til slettene i Nord-Dakota, Sør-Dakota, Nebraska og Montana, med varierte gruppenavn som *mdewakanton*, *wahpeton*, *yankton* og *oglala*. Denne mangfoldige identiteten er formet av historiske hendelser og modernisering, som gjenspeiles i deres tilknytning til reservater og endringer i gruppenavn.²⁷²

I kunstverket *always say your name* (**fig. 14**) inviteres betrakteren til å reflektere over betydningen av å ære ens eget navn og identitet, spesielt i lys av økende kulturell sensitivitet og respekt for urfolks rettigheter. Tittelen minner om at forståelsen og respekten for urfolkets kultur og historie begynner med en enkel, men symbolsk viktig handling – å hedre ens eget valgte navn. Dette oppfordrer til å se forbi stereotypier og generiske betegnelser, og i stedet anerkjenne den mangfoldige identiteten til sioux-folket og andre urfolksgrupper, samtidig som man deltar i en inkluderende diskusjon om kultur og historie som respekterer urfolkets egne perspektiver og navnetradisjoner.

Samlet sett, illustrerer både de funne fotografiene og stereofotografiene, som Roberts bruker som grunnlag for sine grafiske partiturer, hvor sammensatt og mangfoldig den amerikanske opplevelsen er. Gjennom utforskning av eldre fotografier, spesielt fra Hooks Brothers Photography Studio, gir Roberts liv til historier og opplevelser fra den afrikansk-amerikanske erfaringen. Samtidig utfordrer hen stereotypier og koloniale perspektiver ved å belyse kompleksiteten i etnografiske fotografier, som tydeliggjøres gjennom stereofotografiet av sioux-urfolk. Dette mangfoldet av visuelle fremstillinger reflekterer ikke bare fortiden, men også samtiden omkring temaer som kulturell identitet, sosiale strukturer og historisk kontekst. Roberts' kunstprosjekt *i call america* understreker viktigheten av å utforske og revitalisere funnet fotografisk materiale for å gi stemme til ulike erfaringer og gi dybde til den visuelle fortellingen om en kollektiv historie.

Amerikansk samfunn og historie gjennom bruddstykker av lyd

Som tidligere beskrevet, benytter Matana Roberts seg av visuelle collager og montasjer som grafiske partiturer som kan leses for å utføre et musikalsk verk. Disse partiturene er ikke bundet til en bestemt tolkning, men inviterer til en improvisatorisk tilnærming i lesningen av partituret.

²⁷² Lance M. Foster, *The Indians of Iowa* (Iowa City: University of Iowa Press, 2009), 74-75, Proquest Ebook Central.

Roberts har inkludert et mangfold av lydopptak, samt musikalske og litterære sitater i kunstprosjektet *i call america*. Av hensyn til begrensningene i denne studien vil jeg imidlertid kun sette søkelys på lydopptaket som ble presentert som en del av videoen *Untitled* i utstillingen *i call america* ved Bergen Kunsthall.

Dette lydsporet er en del av samme spor som kan høres på albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*, som ble utgitt samme år som Roberts hadde residensoppholdet ved Whitney Museum of American Art. Dette albumet inkluderer flere fragmenterte lydopptak, samt musikalske og litterære sitater som integrerte elementer i musikken.²⁷³ Roberts' bruk av ulike soniske fragmenter utgjør en sentral del av kunstprosjektet *i call america*. Disse fragmentene blir brukt til å utforske ulike aspekter ved amerikansk historie og samfunn. Deretter blir de inkorporert i musikalske fremføringer på lik linje med funne objekter i grafiske partiturer.

En av de mest sentrale soniske fragmentene i lydsporet er en samling av lydopptak fra Roberts' *#southernsojourn2014*, en 25-dagers reise gjennom Sørstatene Mississippi, Tennessee og Louisiana i 2014.²⁷⁴ Disse opptakene, som inkluderer lyder fra ballspill, kirkeklokker og fuglesang, gir en følelse av sted og miljø, og kan betraktes som en undersøkelse av hvordan forskjellige områder i Amerika påvirker mennesker og kultur.²⁷⁵ I tillegg inneholder lydsporet også lydopptak fra New York City, som gir et innblikk i kaoset og støyen i en moderne, urbant miljø.²⁷⁶ Samlet utgjør disse lydopptakene et viktig element i kunstprosjektet *i call america*, da de representerer en nøye utvalgt samling av hverdagslyder som bidrar til å utforske ulike aspekter ved amerikansk historie og samfunn.

I tillegg til de soniske fragmentene gir lydsporet også et bemerkelsesverdig innblikk i det amerikanske samfunnslivet gjennom en samtale med kvinnen Gertrude, som lever uten fast bopel i sentrum av byen Jackson, Mississippi.²⁷⁷ Denne dialogen kan betraktes som en utforskning av hverdagen til vanlige mennesker, samtidig som den representerer et forsøk på å fremheve stemmer som ofte blir oversett eller ignorert. Den gir en mulighet til å utforske den sosiale konteksten mer grundig og knytte Gertrudes personlige historie til de bredere utfordringene som preger samfunnet. For eksempel kan vi vurdere hvordan hjemløshet i stor

²⁷³ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Roberts, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

²⁷⁶ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

²⁷⁷ Ibid.

grad påvirker de mest sårbare, inkludert minoritetsgrupper, og hvordan det kan reflektere økonomisk usikkerhet og sosial ulikhet.²⁷⁸

Ved å inkludere Gertrudes stemme i lydsporet gir Roberts en plattform for hennes opplevelser og et mulig vindu inn i de utfordringene som mange amerikanske borgere står overfor. Dette konseptet kan også knyttes til min tidligere utforskning av hvordan Roberts bruker funne objekter som symbolske elementer, for eksempel de uklare børsgrafene fra gamle aviser. Disse grafene fungerer som visuelle fremstillinger av økonomisk sårbarhet og kriser som har preget det amerikanske samfunnet. Sammenstillingen av Gertrudes stemme med slike symboler gir en dypere innsikt i de underliggende problemstillingene, inkludert hvordan rasisme og økonomisk ulikhet ofte går hånd i hånd, og medfører betydelige økonomiske utfordringer for ikke-hvite, spesielt svarte, amerikanere.²⁷⁹

En påfallende innsikt er at områder med dype historiske røtter i slaveriet har vist betydelig økonomisk ulikhet mellom svarte og hvite befolkningsgrupper. Dette demonstrerer at arven fra slaveriet har en vedvarende innvirkning på dagens rasemessige ulikheter innen økonomisk marginaliserte grupper, selv etter at vi har tatt hensyn til moderne demografiske og økonomiske forhold.²⁸⁰ Dette plasserer Gertrudes historie i en bredere sammenheng og inviterer tilskuere til å reflektere over de vedvarende konsekvensene av historisk urettferdighet.

I tillegg til denne sammenhengen, gir prosjektet også en stemme til historiske figurer som har kjempet mot rasisme og undertrykkelse. Et av de opptakene som er samlet i dette prosjektet, er en av de siste offentlige talene til Malcolm X (1925-65), kjent som «Confronting White Oppression». Denne talen ble holdt den 14. februar 1965 på Ford Auditorium i Detroit, Michigan.²⁸¹ I delene av talen som er samlet, hører vi Malcolm X si: «[...]distinguished quests, brothers and sisters, ladies and gentlemen, friends and enemies: [...] So I just ask you to excuse my appearance. I don't normally come out in front of people without a shirt and a tie. [...]before I get involved in anything nowadays, I have to straighten out my own position, and which is clear. I am not a racist in any form whatsoever[...]» før resten av talen gradvis sviner til det uhørbare.²⁸²

²⁷⁸ Vincent A. Fusaro, Helen G. Levy, og H. Luke Shaefer, «Racial and Ethnic Disparities in the Lifetime Prevalence of Homelessness in the United States», *Demography* 55, nr. 6 (2018): 2122, <https://doi.org/10.1007/s13524-018-0717-0>.

²⁷⁹ Ibid., 2123.

²⁸⁰ Heather A. O'Connell, «The Impact of Slavery on Racial Inequality in Poverty in the Contemporary U.S. South», *Social Forces* 90, nr. 3 (2012): 728, <https://doi.org/10.1093/sf/sor021>.

²⁸¹ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

²⁸² Roberts, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*. ; Malcolm X. «Confronting White Oppression», tale, holdt 14.02.1965, Ford Auditorium, Detroit, Michigan.

Det bemerkelsesverdige med denne talen er at den fant sted kun få timer etter at Malcolm Xs hjem i Queens, New York, ble angrepet med en brannbombe. Til tross for den sterke reaksjonen fra sin kone, valgte Malcolm likevel å reise til Detroit samme dag. Under talen, som ble beskrevet som lang og noe fragmentert, diskuterte han temaer knyttet til hvit undertrykkelse og betydningen av å konfrontere slike former for undertrykkelse. Dagen etterpå returnerte han til New York. Denne talen ble en av Malcolm Xs siste, da han tragisk ble myrdet søndagen etter mens han holdt en tale i Upper Manhattan.²⁸³ Gjennom inkluderingen av denne opptakten i kunstprosjektet viser Roberts en bevissthet om betydningen av politisk engasjement og et ønske om å gi en stemme til dem som historisk sett har blitt oversett og undertrykt. Talen markerer en betydningsfull tidsepoke i borgerrettighetsbevegelsen på 1960-tallet og symboliserer kampen mot rasediskriminering i USA.

I lydsporet til Roberts' prosjekt gir soniske fragmenter, som inkluderer opptak fra hans reise gjennom Sørstatene og historiske taler som Malcolm Xs, en dyptgående innsikt i det amerikanske samfunnet. Samtalen med Gertrude kaster lys over hverdagslivet og de utfordringene som ofte forbigås. Den soniske utforskningen avdekker også temaer som økonomisk ulikhet og rasespørsmål, og inkluderingen av historiske opptak viser et bevisst politisk engasjement. Disse lydfragmentene utgjør en integrert del av Roberts' visuelle partiturer og gir stemme til de stemmeløse i Amerikas komplekse historie.

Amerikansk identitet gjennom sang og tekst

I lydsporet til videoen *Untitled* og albumet *river run thee*, benytter Matana Roberts seg også av fragmenter fra flere eksisterende musikkstykker for å skape et unikt lydteppe. Hen siterer selv fragmenter gjennom hele lydsporet, inkludert kjente sanger som «Star Spangled Banner» av Francis Scott Key, «Beautiful Dreamer» av Stephen Foster, «My Country Tis of Thee» av Samuel Francis Smith, «Lift Ev'ry Voice and Sing» av James Weldon Johnson og «All the Pretty Horses».²⁸⁴ Dette kunstneriske valget forsterker den kulturelle og historiske dybden i prosjektet, og det gir en tilleggsdimensjon til den overordnede utforskningen av amerikansk identitet og historie.

De siterte stykkene har flere fellestrekk som binder dem sammen, inkludert deres nære tilknytning til amerikansk kultur og historie. Dette forsterker den kulturelle resonansen som

²⁸³ Joe Lapointe, «Flashback: Home firebombed, Malcolm X spoke in Detroit, days before his assassination», *Detroit Free Press* 19.02.2023, <https://eu.freep.com/story/news/local/michigan/2023/02/19/malcolm-x-detroit-speech-assassination-house-firebombed/69907833007/>.

²⁸⁴ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

Roberts søker å formidle gjennom lydteppet. Et fremtredende eksempel er «Star Spangled Banner»,²⁸⁵ som siden 1931 har vært offisielt ansett som den amerikanske nasjonalsangen.²⁸⁶ Diktet bak sangen ble skrevet av Francis Scott Key, en ung jurist som under 1812-krigen mellom Storbritannia og USA observerte den britiske bombarderingen av Fort McHenry i Baltimore.²⁸⁷ Inspirert av det amerikanske flagget som vaiet i vinden under bombarderingen, skrev han diktet «Defence of Fort M’Henry».²⁸⁸ Keys oldebarn, Francis Scott Key-Smith, forklarer at med diktet døpte oldefaren det amerikanske flaggets navn som «The Star-Spangled Banner», samtidig som han evigjorde et bilde av Amerika som et «Land of the free and the home of the brave».²⁸⁹

I tillegg til å sitere deler av nasjonalsangen, inkluderer Roberts også sitater fra to andre sanger som har betydelig symbolsk betydning innenfor amerikansk patriotisme og nasjonal identitet. Den første sangen, «My Country Tis of Thee»,²⁹⁰ er en patriotisk hymne forfattet i 1831 av Samuel Francis Smith, en ung prest. Sangen er også kjent som «America», og interessant nok er melodien den samme som den uoffisielle britiske nasjonalsangen «God Save the King» fra 1744.²⁹¹

I artikkelen «‘Of Thee I Sing’: Contesting ‘America’», beskriver Robert James Branham hvordan sangen har blitt brukt av sosiale og politiske aktivister for å utfordre amerikansk identitet og spørsmålet om hvorvidt landet faktisk er «a land where freedom rings ‘from every mountainside’». Siden sangens debut har over 60 alternative versjoner av «My Country Tis of Thee» – eller «America» – blitt skapt av sosiale og politiske aktivister, inkludert abolisjonister, avholdsbevegelsen, kvinnesaksforkjempere og fagforeningsorganisatorer. Disse versjonene har utnyttet sangen som et medium for å påpeke forskjellen mellom nasjonale prinsipper og praksis, og har blitt en del av en motstandsbevegelse som utfordrer amerikansk identitet og nasjonale idealer.²⁹² Branham understreker sangens betydning for amerikansk identitet, fremmedgjøring, tilhørighet og protest. Aktivistene har brukt «My Country Tis of Thee» til å uttrykke håp,

²⁸⁵ Sangens tittel skrives vanligvis som «The Star-Spangled Banner», men jeg velger å bruke formuleringen Matana Roberts bruker i referanselisten til albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

²⁸⁶ William Lichtenwanger, «Star-Spangled Bibliography», *College Music Symposium* 12 (høst 1972), <https://www.jstor.org/stable/40373313>.

²⁸⁷ Francis Scott Key-Smith, «The Story of the Star-Spangled Banner», *Current History* 32, nr. 2 (1930): 267, <https://doi.org/10.1525/curh.1930.32.2.267>.

²⁸⁸ Ibid., 270; Jacob Blanck, «The Star Spangled Banner», *The Papers of the Bibliographical Society of America* 60, nr. 2 (1966): 176, <https://doi.org/10.1086/pbsa.60.2.24300842>.

²⁸⁹ Key-Smith, «The Story of the Star-Spangled Banner», 271.

²⁹⁰ Sangens tittel skrives vanligvis som «My Country ‘Tis of Thee» og/eller «America», men jeg velger å bruke formuleringen Matana Roberts bruker i referanselisten til albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

²⁹¹ Robert James Branham, «‘Of Thee I Sing’: Contesting ‘America’», *American Quarterly* 48, nr. 4 (1996): 625, <https://doi.org/10.1353/aq.1996.0043>.

²⁹² Ibid., 633.

misnøye og rettferdighetskrav, og den fungerer som en påminnelse om nasjonens løfter og som et mål for avstanden mellom nåværende forhold og det ideelle. Gjennom forskjellige versjoner og framføringer av sangen forestiller sangeren seg nasjonen og sin egen rolle innenfor den.²⁹³

Den andre sangen som Roberts siterer som også har en betydelig symbolsk betydning i amerikansk patriotisme og nasjonal identitet, er «Lift Ev'ry Voice and Sing».²⁹⁴ Sangen ble skrevet av James Weldon Johnson og komponert av John Rosamond Johnson i 1900, og den ble senere erklært som «den svarte nasjonalsangen» av National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) i 1919.²⁹⁵ «Lift Ev'ry Voice and Sing» hadde sin første opptreden da den ble fremført av et skolekor i Jacksonville, Florida, som en del av feiringen av Lincolns fødselsdag. Denne sangen hadde som mål å hedre frigjøringen fra slaveri og uttrykke en dypt forankret tro på en lysere fremtid for afrikansk-amerikanere. Med tiden har den utviklet seg til et ikonisk symbol for kampen for likestilling og rettferdighet. Sangen brukes ofte i arrangementer som fremhever den rike arven til afrikansk-amerikansk historie og kultur. Sangen formidler en sterk følelse av stolthet, motstand og håp som er dypt forankret i afrikansk-amerikanske samfunn.²⁹⁶

«Lift Ev'ry Voice and Sing» har også blitt et uttrykk for protest og utfordring av amerikansk identitet og nasjonale idealer. Sangen har blitt tolket og fremført på ulike måter av sosiale og politiske aktivister gjennom tidene, og den har blitt brukt til å påpeke forskjeller mellom nasjonale prinsipper og praksis. Aktivistene har utnyttet sangen som et medium for å uttrykke misnøye, rettferdighetskrav og behovet for endring. «Lift Ev'ry Voice and Sing» er derfor en symbolsk påminnelse om nasjonens løfter og et uttrykk for gapet mellom nåværende forhold og det ideelle.²⁹⁷

I tillegg til å sitere disse sentrale amerikanske patriotiske sangene i lydsporet, inkluderer Roberts også to amerikanske folkesanger. Noen av sitatene stammer fra Stephen Fosters «Beautiful Dreamer» (1864, posthum) som er en viktig referanse innenfor den amerikanske musikktradisjonen.²⁹⁸ Foster var en amerikansk komponist kjent for å skrive over 200 sanger,

²⁹³ Ibid., 646.

²⁹⁴ Sangens tittel skrives vanligvis som «Lift Every Voice and Sing», men jeg velger å bruke formuleringen Matana Roberts bruker i referanselisten til albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

²⁹⁵ Burton W. Peretti, «Signifying Freedom: Protest in Nineteenth-Century African American Music», red. Jonathan C. Friedman, *The Routledge History of Social Protest in Popular Music* (London: Taylor & Francis Group, 2013), ProQuest Ebook Central. 4.

²⁹⁶ Keith Cartwright, *Sacral Grooves, Limbo Gateways : Travels in Deep Southern Time, Circum-Caribbean Space, Afro-Creole Authority* (Athens: University of Georgia Press, 2013), 65-66, Proquest Ebook Central.

²⁹⁷ Peretti, «Signifying Freedom: Protest in Nineteenth-Century African American Music», 4-5.

²⁹⁸ Jon W. Finson. «Foster, Stephen», i *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, redigert av Joan Shelley Rubin og Scott E. Casper. Oxford: Oxford University Press, 2013; Joyce Kennedy,

hvor flere har blitt betraktet som amerikanske folkesanger.²⁹⁹ Mens noen av Fosters mest kjente sanger ble popularisert gjennom minstrel-show, var hans ambisjon å være en komponist av sentimental salongmusikk som utforsket temaer som romantisk kjærlighet og nostalgisk lengsel. «Beautiful Dreamer» er et eksempel på en slik sang, preget av melankoli og lengsel. Selv om Foster ikke ga en realistisk fremstilling av den afrikansk-amerikanske kulturen i sine minstrel-sanger, har mange av hans verk blitt bredt anerkjent som genuine amerikanske folkesanger.³⁰⁰ Denne inkluderingen av Fosters «Beautiful Dreamer» knytter Roberts verk til den rike musikalske arven i USA og reflekterer en bredere forståelse av Fosters innflytelse og ettervirkning i amerikansk musikk.

Blant de siterte sangene i Roberts' verk finner vi også inkluderingen av «All the Pretty Horses» (ukjent opphav).³⁰¹ Denne sangen har en fremtredende posisjon innenfor den amerikanske folkemusikktradisjonen og er særlig assosiert med amerikanske vuggesanger. I en undersøkelse av amerikanske vuggesanger utført av Bess Lomax Hawes i 1974 identifiseres «All the Pretty Little Horses» som en av de mest rapporterte amerikanske vuggesangene. Sangen innehar tekstlige trekk som er typiske for vuggesanger, og tar opp temaer som vugging, søvn og omsorg for barnet.³⁰²

Ved å inkludere denne sangen i lydsporet styrker Roberts den amerikanske musikalske arven som gjennomsyrrer hans verk, samtidig som den tilfører en følelse av intimitet og ømhet gjennom vuggesangens karakteristiske klang og innhold. Det er interessant å legge merke til hvordan denne vuggesangen, sammen med de andre inkluderte sangene, skaper et mangfoldig lydlandskap som symboliserer ulike aspekter av amerikansk kultur og historie. Gjennom å inkludere en rekke sanger som på hver sin måte representerer nasjonen og det å være amerikansk, utfordrer Roberts ideen om en ensartet nasjonal enhet. I stedet problematiserer hen konseptet ved å la forskjellige stemmer og symboler få plass, og dermed speiler kompleksiteten og mangfoldet som finnes innenfor nasjonen. Dette skaper en dypere refleksjon over hvilke symboler vi bruker for å gi nasjonen mening og hvordan de ulike perspektivene kan bidra til å forme vår forståelse av det nasjonale fellesskapet.

Michael Kennedy, og Tim Rutherford-Johnson. «Foster, Stephen Collins», i *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

²⁹⁹ Kennedy, Kennedy, og Rutherford-Johnson, «Foster, Stephen Collins».

³⁰⁰ David Warren Steel, «Foster, Stephen», red. Bill C. Malone, vol. 12: Music, *The New Encyclopedia of Southern Culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009), Proquest Ebook Central. 229.

³⁰¹ Sangens tittel skrives vanligvis som «All the Pretty Little Horses», men jeg velger å bruke formuleringen Matana Roberts bruker i referanselisten til albumet *COIN COIN Chapter Three: river run thee*.

³⁰² Bess Lomax Hawes, «Folksongs and Function: Some Thoughts on the American Lullaby», *The Journal of American Folklore* 87, nr. 344 (1974): 145-46, <https://doi.org/10.2307/539474>.

I tillegg til å inkorporere musikalske sitater i lydsporet til videoverket *Untitled*, bruker Roberts også litterære sitater som et virkemiddel for å utforske og kommentere politiske og sosiale temaer. Et av de litterære sitatene som hen tar i bruk, er *The Pledge of Allegiance* – en høytidelig troskapsed til USA og nasjonen den symboliserer. Ednen ble opprinnelig foreslått av en redaktør for *The Youth's Companion*, et barneblad, og ble offisielt vedtatt i 1924 med tillegg av ordene «under God» i 1954.³⁰³ Francis Bellamy, en amerikansk prest og redaktør, tilskrives ofte opphavet til ednen. *The Pledge of Allegiance* har en symbolsk betydning som knytter individer til nasjonen og har historisk sett spilt en rolle i amerikansk patriotisme.³⁰⁴ Ved å inkludere dette sitatet i sitt verk, utforsker Roberts betydningen av nasjonal lojalitet og identitet samtidig som hen problematiserer de politiske og sosiale aspektene ved å være en del av nasjonen.

Roberts siterer ikke bare fragmenter av *The Pledge of Allegiance*, men også fragmenter av boken *Dhow Chasing in Zanzibar Waters*, fra 1873, av fra Captain G.L. Sullivan.³⁰⁵ Boken beskriver britiske marineoffiserers patruljering i Zanzibar på 1800-tallet i jakten på *dhower*, en type båt som ofte ble brukt til å smugle slaver.³⁰⁶ Roberts ble først kjent med *Dhow Chasing in Zanzibar Waters* i søken etter historiske fotografier av afrikanske slaver fra slaveskipene. Boken inneholdt slike fotografier, og Roberts lånte boken fra biblioteket og kopierte den i sin helhet. Hen var også fascinert av fortellingen i boken og dens beskrivelse av vannveier, noe som var spesielt relevant for Roberts, som bodde på en båt i flere år i en av Brooklyns bukter og var opptatt av båter, elver og vannveier.³⁰⁷

Roberts' bruk av denne referansen kan betraktes som en kommentar til den globale historien om slaveri og undertrykkelse og som en påminnelse om at denne historien fortsatt har innvirkning på samfunnet i dag – spesielt i Sørstatene. Denne bruken av historiske litterære referanser peker på den kontinuerlige relevansen av disse temaene i dagens samfunn, og den utfordrer oss til å reflektere over hvordan fortidens hendelser og undertrykkelse påvirker moderne holdninger, strukturer og utfordringer knyttet til rettferdighet, likestilling og menneskerettigheter.

³⁰³ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation; «Pledge of Allegiance». i *The Oxford Essential Dictionary of the U.S. Military*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

³⁰⁴ Elizabeth Knowles. «Pledge of Allegiance», i *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Oxford: Oxford University Press, 2006; «Pledge of Allegiance».

³⁰⁵ Constellation, «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», Constellation.

³⁰⁶ G.L. Sullivan, *Dhow Chasing in Zanzibar Waters and on the Eastern Coast of Africa: Narrative of Five Years' Experiences in the Suppression of the Slave Trade* (S. Low, Marston, Low & Searle, 1873). <https://books.google.no/books?id=X7gEoqi5z3kC>.

³⁰⁷ Ham og Roberts, «Matana Roberts on 'Panoramic Soundquilting,' Living on a Boat and Exploring the South».

Samlet sett, representerer Roberts' kunstprosjekt *i call america* og albumet *river run thee* en dyptgående utforskning av amerikansk historie og kultur gjennom en unik kombinasjon av lydfragmenter, musikalske sitater og litterære referanser. Ved å inkludere lydopptak fra forskjellige områder i USA, som Sørstatene og New York City, skaper Roberts et sonisk landskap som utforsker forskjellige aspekter ved det amerikanske samfunnet. Ved å gi stemme til en hjemløs kvinne som Gertrude og inkludere sitater fra Malcolm X og sentrale amerikanske patriotiske sanger, kommenterer Roberts på historisk urettferdighet, politisk engasjement og nasjonal identitet. Den varierte bruken av musikalske og litterære sitater gir et mangfoldig perspektiv på amerikansk kultur og historie, samtidig som den inviterer til refleksjon over de komplekse utfordringene og mulighetene som preger nasjonen.

Musikalske allusjoner til en afrikansk-amerikansk kulturarv

Innenfor rammene av Matana Roberts' kunstprosjekt, *i call america*, spiller lyden en avgjørende rolle i utforskningen av det komplekse lappeteppet av amerikansk historie og kultur. En bemerkelsesverdig strategi som Roberts benytter seg av, er bruken av musikalske allusjoner. Disse allusjonene utgjør en nøkkelfaktor i å etablere en klanglig dialog med amerikanske musikktradisjoner som jazz, blues og spirituals – sjangre som er dypt forankret i den afrikansk-amerikanske kulturarven. Dette samsvarer parallelt med funnene gjort i Kapittel 3 hvor quilting og sang, som en del av afrikansk-amerikansk kultur, vevdes sammen for å bevare historie, åndelighet og identitet.

Roberts' eksperimentelle tilnærming til lyd gir rom for en unik tolkning av de grafiske partiturene (collagene og montasjene) som utgjør de visuelle elementene i kunstprosjektet. Disse partiturene, som kan ses på som visuelle fremstillinger av lyd, åpner for en improvisatorisk tilnærming i lesningen og fremførelsen. Gjennom å tolke partiturene med en betydelig grad av improvisasjon, bruker Roberts sin musikalske kunnskap og ferdigheter til å skape et mangfoldig spekter av lyduttrykk. Dette gir hen muligheten til å alludere til ulike musikktradisjoner som har formet det amerikanske kulturlandskapet.

Som allerede observert i Kapittel 3, har jazz, blues og spirituals en uunnværlig plass i den afrikansk-amerikanske historien og fungerer som kraftfulle kanaler for uttrykk, motstand og overlevelse. Spirituals var faktisk den første tydelig amerikanske sjangeren innen musikk, i tillegg til å ha hatt en betydelig innflytelse på andre betydningsfulle amerikanske musikktradisjoner, som jazz og blues. Disse musikalske formene har røtter i afrikansk-amerikanske tradisjoner, og gjennom tidene har de blitt videreført og utviklet. Dette har ført til

at afrikansk-amerikansk musikk og kultur nå utgjør en essensiell del av den amerikanske kulturarven.

Disse musikktradisjonene har lenge representert både den individuelle og kollektive erfaringen i det afrikansk-amerikanske samfunnet. Ved å inkludere disse historiske sjangrene i sin musikalske praksis, signaliserer Roberts ikke bare hens dype forbindelse til hens afrikansk-amerikanske arv, men også hens intensjon om å berøre publikum på et dypere plan. Gjennom bruk av disse sjangrene som utgangspunkt og en ny tolkning gjennom improvisert fremførelse, belyser Roberts deres kulturelle arv på en unik måte. Ved å inkorporere karakteristiske rytmer, skalaer og tonaliteter i sin musikalske praksis, alluderer hen til de dype emosjonene som er kjernen i disse musikkformene.

Det er vesentlig å erkjenne at Roberts' musikalske allusjoner går utover en enkel reproduksjon av tradisjonene. I stedet representerer de en tolkning og bearbeidelse som reflekterer både deres historiske betydning og den moderne konteksten de eksisterer i. Gjennom hens improvisatoriske tilnærming gir dette rom for en rik variasjon, som på nytt gjenspeiler den mangfoldige virkeligheten av den (afrikansk-)amerikanske opplevelsen. Den musikken som alluderes til, fungerer som en kulturell referanse som oppfordrer publikum til å utforske dypere inn i den historiske og kulturelle konteksten.

AMERIKANSK IDENTITET OG DENS KOMPLEKSITET

Som nevnt tidligere har den tematiske kjernen i kunstprosjektet *i call america* sitt opphav i et sitat fra Matana Roberts selv, hvor hen søker å utforske kompleksiteten av den amerikanske identiteten i det 21. århundret. Dette sitatet ble først introdusert av Whitney Museum of American Art i forbindelse med lanseringen av studiotransformasjonen *i call america* i august 2015 og uttrykker i sin helhet at prosjektet *i call america* har som mål å utforske «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century».³⁰⁸ Sitatet har siden blitt tatt i bruk av andre utstillende kunstinstitusjoner, inkludert Fridman Gallery og Bergen Kunsthall, for å formidle prosjektet i utstillingsform.³⁰⁹ Ettersom delsitatet gjentatte ganger blir brukt i formidlingen av prosjektet, vil jeg hevde at det kan betraktes som en forklarende nøkkel til tematikken som prosjektet sentrerer rundt. Det er derfor relevant å undersøke hvordan Roberts

³⁰⁸ Matana Roberts sitert av Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art.

³⁰⁹ Matana Roberts sitert av Fridman Gallery, «Matana Roberts : I Call America», Fridman Gallery; Matana Roberts sitert av Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 8-9.

dykker ned i denne kompleksiteten knyttet til det å være amerikansk i det 21. århundret, og hvordan hen utforsker dette gjennom de ulike fragmentene av funnet materiale.

Denne siste analysen av prosjektet har avdekket hvordan Roberts komponerer fragmenter av funnet materiale i sine grafiske partiturer, basert på visuelle collager og montasjer. Hvert av disse fragmentene refererer både implisitt og eksplisitt til ulike aspekter ved den amerikanske erfaringen og belyser komplekse spørsmål knyttet til amerikansk historie, kultur og samfunn. Dette samspillet blir reflektert i hens musikalske tolkning av de grafiske partiturene, der hen inkorporerer varierte lydklipp og siterer musikalske og litterære verker ved hjelp av teknikker som musikalsk collage, sampling og spoken word. Gjennom denne musikalske tolkningen, som i stor grad baserer seg på improvisasjon, sammenfører hen de visuelle og soniske fragmentene, og bruker musikalske allusjoner som en sammenbindende rød tråd.

En fellesnevner som går igjen i de fragmentene som Roberts inkluderer som materiale i sitt arbeid, er komplekse spørsmål knyttet til historiske, kulturelle og sosiopolitiske aspekter ved det å være amerikaner. Dette blir tydelig manifestert gjennom inkluderingen av funnet materiale som viser til ulike mikrohistorier, som gir et nært og personlig perspektiv, parallelt med funnet materiale som refererer til makrohistorien, som representerer en mer allment akseptert del av samfunnsbildet. Denne sammenkoblingen mellom mikro- og makrohistorie forsterker betydningen av hverandre og bidrar til en dypere forståelse av den komplekse amerikanske fortellingen.

Som analysen har vist, er et illustrerende eksempel på denne parallellen mellom mikro- og makrohistorie å finne i det fotografiske materialet. Roberts har bevisst plassert private fotografier av svarte amerikanere ved siden av etnografiske stereofotografier av sioux-folket. Dette demonstrerer hvordan ulike perspektiver på representasjon kan eksistere samtidig. Fotografiene av afrikansk-amerikanere, inkludert de som er tatt av profesjonelle svarte fotografer som Hooks Brothers, fungerer som en form for selv-representasjon som reflekterer stolthet og identitet i svart kultur. Samtidig belyser de etnografiske stereofotografiene av sioux-folket en objektiviserende og eksotiserende representasjon av «den andre», som er produsert av kommersielle hvite fotodistributører. Denne sammenstillingen av fotografier illustrerer hvordan historiske representasjoner har påvirket samfunnets oppfatninger av raser og kulturer.

Denne forbindelsen mellom mikro- og makrohistorie blir også tydelig i lydsporet som inkluderer stemmen til den hjemløse kvinnen Gertrude, som representerer en betydelig del av det amerikanske samfunnet som mangler fast bopel. Analysen har også vist hvordan Gertrudes stemme kan ses i sammenheng med den gamle børsgrafen, noe som antyder økonomisk

ustabilitet og kriser. Disse krisene rammer ofte de mest sårbare gruppene hardest. Selv om vi ikke har informasjon om Gertrudes etnisitet, er det verdt å merke seg at hjemløshet i USA, spesielt i urbane områder, ofte rammer etniske minoriteter, spesielt svarte amerikanere.

Noe som kommer tydelig frem gjennom analysen er at et åpenbart fokus i Roberts' prosjekt er den afrikansk-amerikanske erfaringen, som klart kommer til uttrykk gjennom eksplisitte referanser til historiske personer som Malcolm X og Harriet Tubman. Begge disse enkeltpersonene kjempet på forskjellige måter og i ulike tidsperioder for frigjøring og rettigheter for svarte i det amerikanske samfunnet. Dette harmonerer med budskapet i «Lift Ev'ry Voice and Sing», som også legger vekt på kampen for frihet og likestilling, og symboliserer svart amerikansk kultur og kamp. Roberts bruker også musikalske allusjoner til jazz, blues og spirituals for å forsterke betoningen av den afrikansk-amerikanske kulturarven, som historisk sett har vært avgjørende for å uttrykke afrikansk-amerikansk identitet og motstand. Disse musikalske sjangrene blir inkorporert i prosjektet for å videreføre og aktualisere deres betydning, og dermed skaper hen en tidsmessig kontinuitet som knytter sammen historiske erfaringer med dagens samfunnsmessige utfordringer.

Videre har analysen vist hvordan sangene «My Country Tis of Thee» og «Star Spangled Banner» kan ses i lys av henholdsvis borgerrettighetsbevegelsen og nasjonalpatriotisme. Versene «from every mountainside let freedom ring!»³¹⁰ og «O'er the land of the free and the home of the brave?»³¹¹ får nye dimensjoner når de betraktes i sammenheng med borgerrettighetskampen og dagens utfordringer knyttet til sosial rettferdighet i USA. Dette perspektivet kan også kobles til *The Pledge of Allegiance*, som symboliserer både et nasjonalt og unisont fellesskap i tillegg til at det minner om den vedvarende utfordringen med å oppnå et inkluderende samfunn for alle. Det er viktig å erkjenne at begrepet «frihet» har ulike tolkninger blant en mangfoldig befolkning, og historisk sett har noen grupper blitt ekskludert fra de samme frihetene som andre. Denne kompleksiteten gir oss et mer nyansert perspektiv på sangenes betydning.

En annen faktor som forsterker den afrikansk-amerikanske dimensjonen i kunstprosjektet, er Roberts' grundige utforskning av mindre kjente aspekter av svart historie. Dette kommer spesielt tydelig frem gjennom inkluderingen av sitater fra Captain G.L. Sulivans bok *Dhow Chasing in Zanzibar Waters* fra 1873. Disse sitatene kaster lys på mindre kjente aspekter av den transatlantiske slavehandelen i tiden etter dens avskaffelse og kan knyttes tilbake til temaet om Gertrudes hjemløshet og den generelle fattigdommen i Sørstatene. Som

³¹⁰ Samuel Francis Smith, *My Country 'Tis of Thee (America)*. Publisert 1831.

³¹¹ Francis Scott Key, *Defence of Fort McHenry (The Star-Spangled Banner)*. Publisert 1814.

analysen har påpekt så minner denne sammenkoblingen mellom historien og samtiden oss om hvordan arven etter slavetiden kontinuerlig påvirker svarte samfunn i form av økonomisk ulikhet og sosiale utfordringer.

Analysen har også påpekt hvordan kunstprosjektets utforskning av hverdagslydene fra *#southernsojourn2014* fungerer som et auditivt vindu inn i Sørstatenes landskap og kultur. Disse lydopptakene gir sjelden mulighet til å lytte til autentiske omgivelser, som fuglesang, kirkeklokker og barnelek, og beriker vår forståelse av Sørstatene som en unik og mangfoldig del av den amerikanske opplevelsen. Roberts inkluderer også soniske opptak fra New York City, som støy av trafikk og et urbant miljø. Mens opprinnelsen av disse lydene bare er en gjetning, er det likevel en gyldig antakelse at Roberts trolig ønsker å forsterke hvordan disse hverdagslydene er de mest allmenne lydene i bildet. Uavhengig av hvor man er i USA (eller verden ellers), høres disse lydene ganske like ut, og dette fremhever det allmenne elementet i tematikken.

Grunnen til at Roberts inkluderer disse velkjente hverdagslydene i sitt kunstprosjekt kan tolkes som en strategi for å åpne en portal for folk flest slik at de bedre kan forstå og relatere seg til det som blir betraktet eller presentert i prosjektet. Disse hverdagslydene fungerer som et enkelt og forståelig utgangspunkt som kan lede betrakteren inn i et dypere og mer komplekst narrativ. Samtidig bruker Roberts disse allmenne lydene som en strategi for å veve sammen sitater og andre lyder med ulik kontekst. Dette bidrar til å skape et mer komplekst og flerdimensjonalt bilde av temaet, som i dette tilfellet er mangfoldigheten i den amerikanske identiteten, kulturen og historien. Slik sett brukes hverdagslydene som et broelement for å knytte sammen ulike aspekter av kunstprosjektet og skape en rikere forståelse av det som presenteres.

AVSLUTNING

I innledningen av denne masteroppgaven delte jeg mine personlige opplevelser knyttet til å lytte til historier som berører mitt eget liv, selv om kunnskapen jeg besitter om dem er begrenset. Jeg refererte spesifikt til de små, nærmest oversette historiene i det store bildet, hvor jeg diskuterte betydningen av disse fortellingene. I løpet av denne masteroppgaven har jeg nøye analysert kunstprosjektet *i call america* med mål om å kaste lys over Matana Roberts' utforskning av historiefortelling. Gjennom denne undersøkelsen har jeg presentert den betydelige kompleksiteten og omfangsrikheten til prosjektet, samtidig som jeg har fremhevet dets vedvarende relevans i dagens kontekst.

For å forstå omfanget av kunstprosjektet, dets tolkningsaspekter og deltakelse, har jeg anvendt teoretiske perspektiver, spesielt Roland Barthes' ideer om *Teksten*. Dette for å understreke at verket ikke er begrenset til en enkelt betydning, men åpner opp for at alle ideene, tankene og minnene som oppstår i møte med det, er gyldige. Målet er å oppfordre til deltakelse i meningsdannelsen. Verket fungerer som en linse som utvider perspektivet, vekker assosiasjoner og erindringer. Barthes' perspektiv støttes også av Umberto Ecos konsept om *det åpne verket*, som forsterker ideen om hvordan verket inviterer til deltakelse, og hvordan en improviserende musiker spontant må tolke det gjennom sitt eget instrument. Dette kommer tydelig frem i de ulike gjensynene med prosjektet, der deltakelse og tolkning har vært gjennomgående elementer.

Studien har også undersøkt hvordan Roberts faktisk utformer sine verk, og det er tydelig at denne skapelsesprosessen har dype kulturhistoriske røtter både innenfor amerikansk og afrikansk-amerikansk kulturarv. Analysen viser at quilting ikke bare er et kollektivt prosjekt, men også at objektene er ment for erindring. Samtidig skapes de gjennom en aktivitet som like mye bygger på åndelig sang som på å finne og lappe sammen fragmenter.

Denne analysen har også utforsket hvordan Roberts nøye utvelger spesifikke fragmenter for å formidle sin historie og tematikken som styrer prosjektet: «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century».³¹² Her plukker hen ut de fragmentene hen ønsker å videreformidle. Disse elementene utgjør en del av et omfattende arkiv med funnet materiale, som Roberts bruker for å konstruere sitt eget multisensoriske arkiv over amerikansk

³¹² Matana Roberts sitert av Whitney Museum of American Art, «Matana Roberts: i call america», Whitney Museum of American Art; Matana Roberts sitert av Fridman Gallery, «Matana Roberts : I Call America», Fridman Gallery; Matana Roberts sitert av Clark og Sekkingstad, *Matana Roberts : I Call America*, 8-9.

historie. En fellesnevner er funnet materiale hen har samlet fra sitt eget barndomshjem, inkludert fotografier, fortellinger og sitater fra familiemedlemmer. I tillegg benyttes annet materiale hentet fra arkiver, loppemarkeder og biblioteker, samt mer immaterielle fragmenter som lyder og støy fra både landsbygden og byrommet.

Selv om Roberts' fokus er rettet mot Amerika, spesielt mot minoritetsbefolkningen og andre sårbare grupper, som for eksempel hjemløse, vil jeg påpeke at Roberts kun er en «papirforfatter», i tråd med Barthes' begrep om *Teksten*. Dette innebærer at hen bare er en karakter i sin egen fortelling, som utgjør *Teksten*. Roberts' liv er ikke lenger kilden til fortellingen, men en historie som medvirker i den større fortellingen. Dette betyr imidlertid ikke at vi som betraktere mangler frihet til å finne andre fortellinger i Roberts' *Tekst*. Kanskje er det derfor jeg reflekterer over min farfars historier om Karelen. De representerer det nærmeste jeg kommer en fortelling om noe jeg vet eksisterte, men som i dag sjelden blir diskutert.

Den åpne invitasjonen til å delta i skapelsen av verket blir tydelig gjennom Roberts' praksis med å invitere improvisatorer til å tolke verkene. Dette ble demonstrert både under studioperformansen ved Whitney Museum of American Art og i utstillingene ved Fridman Gallery og Bergen Kunsthall, i tillegg til de nyere revisjonene av prosjektet som viser at det fortsatt utvikler seg. På samme måte som betrakteren oppfordres til å tolke verket fritt basert på egne referansepunkter og assosiasjoner, har en improviserende musiker frihet til å tolke det grafiske partituret på sin egen måte. Dette innebærer at tolkningene ikke er bundet til en fast lesning av partituret. Musikerne «fullfører» snarere partituret gjennom tolkningen, en beskrivelse som samsvarer med Barthes' begrep om *Teksten* og Ecos konsept om *det åpne verket*. Denne åpne invitasjonen til å fullføre verket gjelder også for betrakteren.

Selv om jeg argumenterer for kunstprosjektets åpenhet for frie assosiasjoner og tolkninger fra betraktere og musikere, er det uunngåelig å erkjenne at den tematiske kjernen hviler på et sitat fra Roberts, hvor verket utforsker kompleksiteten av den amerikanske identiteten i det 21. århundret. Alle fragmentene hen velger å anvende i sine grafiske partiturer og musikalske tolkninger refererer på ulike måter til Amerika. Ofte dreier det seg om historiske aspekter, men det finnes også anledninger hvor prosjektet utforsker mer aktuelle og konkrete temaer knyttet til Amerika. Dette blir spesielt tydelig i bestillingsverket *i call america: Sandy Speaks* fra 2019, som tar for seg livet og det tragiske dødsfallet til Sandra Bland sommeren 2015.³¹³ Dette fokuset har også nylig blitt reflektert på Instagram, der Roberts har uttalt at

³¹³ Columbia University Arts Initiative, «Composer Portraits: Matana Roberts», Campus Arts Event.

prosjektet *i call america* er dedikert til ære for ofrene for amerikansk statsvold og politibrutalitet.³¹⁴

Er det en spesifikk alternativ historiefortelling Roberts forsøker å formidle? Eller er det flere? Disse spørsmålene har ingen entydige svar; det vil si at det ikke finnes én *alternativ* historiefortelling, men kun bruddstykker av mangfoldige fortellinger. Roberts introduserer ikke bare én ny historie, men et lappeteppe med ulike temaer som forteller forskjellige historier om Amerika. Som den nyeste metaforen om Amerika, er kunstprosjektet et *lappeteppe* snarere enn en *smeltedigel*.³¹⁵ Verket smelter ikke sammen til én historie, men utgjør flere historier og fortellinger som eksisterer side om side.

Det Roberts forsøker å formidle gjennom kunstprosjektet, er et annet fokus i historien og kunsthistorien, som ikke kommer frem i den mer tradisjonelle fortellingen om Amerika – den fortellingen som Whitney Museum of American Art (og andre lignende institusjoner) forsøker å formidle. Dette blir spesielt tydelig i institusjonsutstillingen som Roberts direkte kommenterer innledningsvis, *America Is Hard to See*, som søker å skape et bilde av den amerikanske kunsthistorien basert på sin samling. Gjennom å lappe sammen bruddstykkene skaper Roberts en ny, mer fragmentert fortelling som ikke er låst til en felles amerikansk historie, men heller en som er unik for hvert individ, samtidig som den inngår i en større fortelling som er en del av noe større og helhetlig. Roberts kaller på Amerika for å fortelle hver enkelt historie, i det minste for å legge frem fragmentene som har en unik betydning for hver enkelt som leser dem. Fortellingen varierer for hver enkelt, og det finnes ingen fasit eller tydelig etablert, kanonisert historie av Amerika.

Selv om jeg har argumentert for at kunstprosjektet også inviterer til bredere tolkninger enn bare innenfor en amerikansk kontekst, kan det allikevel konkluderes at den tematiske kjernen i kunstprosjektet *i call america* er en omfattende utforskning av den komplekse amerikanske identiteten i det 21. århundret. Som Roberts selv formulerer det gjennom sitatet som har blitt sentralt i prosjektets formidling, er målet å utforske «the perplexities of what it means to be American in the twenty-first century». Dette temaet gjennomsyrrer hele prosjektet, fra de grafiske partiturene basert på visuelle collager og montasjer, til musikalske tolkninger som bruker improvisasjon, sampling og spoken word. Roberts knytter sammen mikro- og makrohistorie, utforsker afrikansk-amerikansk erfaring, og går i dybden på mindre kjente aspekter av den amerikanske minoritetsbefolkningens historie. Samtidig dykker hen ned i kompleksiteten knyttet til det å være amerikansk i det 21. århundret ved å kombinere historisk

³¹⁴ Roberts (@matanarobertsstudio), «today, soaking up some legend knowledge. [...]».

³¹⁵ Showalter, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, 168-69.

materiale med mer aktuelt stoff. Denne kombinasjonen skaper et komplekst visuelt og sonisk bilde av alle fragmentene som utgjør Amerika.

Ved å veve sammen nøye utvalgte, men samtidig helt ulike fragmenter basert på allmenne sosiopolitiske temaer og personlig historie, skaper Roberts et lappeteppe av betydninger som fremhever de mange trådene i det komplekse vevet av det amerikanske samfunnet. Denne tilnærmingen inviterer betrakteren til å utforske de fragmenterte historiene og mangfoldige perspektivene som utgjør den dynamiske helheten av stemmer og historier i den amerikanske identiteten. Dermed blir *i call america* ikke bare et kunstprosjekt, men også en grundig utforskning av det intrikate lappeteppet av amerikansk historie, kultur og samfunn, hvor hvert fragment bidrar til å berike fortellingen om Amerika.

LITTERATURLISTE

- Arnett, Paul. «Work Clothes». I *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley, William Arnett, Paul Arnett og Jane Livingston, 62-87. Atlanta: Tinwood Books, 2002.
- Arnett, William, og Paul Arnett. «On the Map». I *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley, William Arnett, Paul Arnett og Jane Livingston, 36-51. Atlanta: Tinwood Books, 2002.
- Atkins, Jacqueline M. «Quilts», i *Encyclopedia of American Folk Art*, redigert av Gerard C. Wertkin og Lee Korgan. New York: Routledge, 2003.
- . «Quilts, African American», i *Encyclopedia of American Folk Art*, redigert av Gerard C. Wertkin og Lee Korgan. New York: Routledge, 2003.
- Barthes, Roland. «De l'œuvre au texte». I *Le bruissement de la langue. Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Beardsley, John. «River Island». I *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley, William Arnett, Paul Arnett og Jane Livingston, 22-35. Atlanta: Tinwood Books, 2002.
- Birkut. «Matana Roberts – 'There are some things I just can't tell you about, honey'». *Tiny Mix Tapes*. 20.11.2013. <https://www.tinymixtapes.com/features/matana-roberts>.
- Blanck, Jacob. «The Star Spangled Banner». *The Papers of the Bibliographical Society of America* 60, nr. 2 (1966): 176-84. <https://doi.org/10.1086/pbsa.60.2.24300842>.
- Branham, Robert James. ««Of Thee I Sing»: Contesting «America»». *American Quarterly* 48, nr. 4 (1996): 623-52. <https://doi.org/10.1353/aq.1996.0043>.
- Bucciero, Joe. «America Is Hard to See, But Could Performance Offer the Clearest Lens?». *ArtSlant*. 13.08.2015. <https://www.artslant.com/ber/articles/show/43705/>.
- Buchanan, Ian. «work and text (œuvre and texte)», i *A Dictionary of Critical Theory*. 2. utg. New York: Oxford University Press, 2018.
- Burkholder, J. Peter. «Collage», i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . «Collage in American music», i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Cartwright, Keith. *Sacral Grooves, Limbo Gateways : Travels in Deep Southern Time, Circum-Caribbean Space, Afro-Creole Authority*. Athens: University of Georgia Press, 2013. Proquest Ebook Central.

- Chambliss, Melanie, Brent Hayes Edwards, og Alexandra Mitchell. «Archives from the Black Diaspora: A Roundtable Discussion». *African American Review* 54, nr. 1 (2021): 19-30. <https://doi.org/10.1353/afa.2021.0001>.
- Chilvers, Ian. «Gesamtkunstwerk», i *The Oxford Dictionary of Art*, New York: Oxford University Press, 2004.
- Clark, Martin, og Steinar Sekkingstad, red. *Matana Roberts : I Call America* Vol. 11 (NO. 5), Bergen Kunsthall. Bergen: Bergen Kunsthall, 2017.
- Clements-Cortés, Amy. «Spirituals», i *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, redigert av William Forde Thompson. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2014.
- Collins, Lisa Gail. «Cycles of Mourning and Memory: Quilts by Mother and Daughter in Gee's Bend, Alabama». *Journal of the History of Childhood and Youth* 8, nr. 3. (Høst 2015): 345-52. <https://doi.org/10.1353/hcy.2015.0039>.
- Columbia University Arts Initiative, «Composer Portraits: Matana Roberts», *Campus Arts Event*. 2023, hentet 17.04.2023, <https://artsinitiative.columbia.edu/event/composer-portraits-matana-roberts/>.
- Constellation, «Matana Roberts», *Constellation*. 2023, hentet 28.08.2023, <https://cstrecords.com/pages/matana-roberts/>.
- , «Matana Roberts», *Constellation*. 2023, hentet 20.09.2023, <https://cstrecords.com/pages/matana-roberts/>.
- , «Matana Roberts», *Constellation*. 2022, hentet 05.09.2022, <https://cstrecords.com/pages/matana-roberts/>.
- , «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Five: In the garden...», *Constellation*. 2023, hentet 24.08.2023, <https://cstrecords.com/products/cst170-matana-roberts-coin-coin-chapter-five-in-the-garden/>.
- , «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee», *Constellation*. 2015, hentet 23.04.2021, <https://cstrecords.com/products/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee/>.
- , Matana Roberts Back Room 12tet @ Whitney Museum | New Year's Eve 2015. Publisert 13.08.2018. Youtube video, 08:15, <https://youtu.be/ABO-YrE1eEo/>.
- Currin, Grayson Haver. «COIN COIN Chapter Two: Mississippi Moonchile». *Pitchfork*. 07.11.2013. <https://pitchfork.com/reviews/albums/18706-matana-roberts-coin-coin-chapter-two-mississippi-moonchile/>.
- Duany, Jorge. «Portraying the Other: Puerto Rican Images in Two American Photographic

- Collections». *Discourse* 23, nr. 1 (2001): 119-53.
<https://doi.org/10.1353/dis.2001.0005>.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. [Opera aperta]. Oversatt av Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Farrow, David, og Matana Roberts. «Matana Roberts – The multi-talented craftswoman talks chaos, labor, and new album ‘COIN COIN Chapter Four: Memphis’». *Tiny Mix Tapes*. 12.12.2019. <https://www.tinymixtapes.com/features/matana-roberts-interview-coin-coin-chapter-4-memphis/>.
- Finson, Jon W. «Foster, Stephen», i *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, redigert av Joan Shelley Rubin og Scott E. Casper. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Foster, Lance M. *The Indians of Iowa*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. Proquest Ebook Central.
- Fridman Gallery, «Matana Roberts», u.å., hentet 09.06.2023, <https://www.fridmangallery.com/matana-roberts>.
- , Matana Roberts - Always Say Your Name (2015-17). Publisert 14.02.2017. Vimeo video, 05:59, <https://vimeo.com/204004541/>.
- , «Matana Roberts : I Call America», *Fridman Gallery*. 2016, hentet 05.09.2022, <https://www.fridmangallery.com/i-call-america/>.
- Fulford-Jones, Will. «Sampling», i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Fulton, Will. «Sampling and sequencing, hip hop», i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Fusaro, Vincent A., Helen G. Levy, og H. Luke Shaefer. «Racial and Ethnic Disparities in the Lifetime Prevalence of Homelessness in the United States». *Demography* 55, nr. 6 (2018): 2119-28. <https://doi.org/10.1007/s13524-018-0717-0>.
- Gale, Matthew. «Objet trouvé», i *Grove Art Online*: Oxford University Press, 2003.
- Ganje, Lucy A. «Marketing the Sacred: Commodifying Native-American Cultural Images». I *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, redigert av Paul Martin Lester og Susan Dente Ross, 91-106. Santa Barbara: Praeger / ABC-CLIO, LLC, 2011.
- . «Native American Stereotypes». I *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, redigert av Paul Martin Lester og Susan Dente Ross, 113-20. Westport: Praeger, 2003.
- Grant, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics : Compositional Theory in Post-War Europe*.

- Music in the Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Ham, Robert, og Matana Roberts. «Matana Roberts on ‘Panoramic Soundquilting,’ Living on a Boat and Exploring the South». *Paste*. 13.02.2015.
<https://www.pastemagazine.com/music/matana-roberts-on-panoramic-soundquilting-living-o/>.
- Hartenstein, Greta, Matana Roberts plays Eva Hesse at the Whitney Museum. Publisert 16.06.2015. Youtube video, 01:58, <https://youtu.be/Zqkt3CH0ZaU>.
- Hawes, Bess Lomax. «Folksongs and Function: Some Thoughts on the American Lullaby». *The Journal of American Folklore* 87, nr. 344 (1974): 140-48.
<https://doi.org/10.2307/539474>.
- Herman, Bernard L. «Architectural Definitions». I *Gee's Bend : The Architecture of the Quilt*, redigert av Paul Arnett, Joanne Cubbs og Eugene W. Metcalf Jr., 207-19. Atlanta: Tinwood Books, 2006.
- hooks, bell. «In Our Glory: Photography and Black Life». I *Art on My Mind: Visual Politics*, 54-64. New York: The New Press, 1995.
- Humez, Jean McMahon. *Harriet Tubman : The Life and the Life Stories*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. Proquest Ebook Central.
- ISSUE Project Room, «Matana Roberts: I Call America», *ISSUE Project Room*. 19.01.2019, <https://issueprojectroom.org/video/matana-roberts-i-call-america/>.
- , Matana Roberts: I Call America - January 19th, 2019. Publisert 24.07.2019. Vimeo video, 35:03, <https://vimeo.com/349932217/>.
- Jenkins, Earnestine. *African Americans in Memphis*. Images of America. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2009.
- . «The Hooks Brothers of Memphis: Artist Photographers of the «New Negro» Movement in the Urban South». Kap. 11 I *Memphis : 200 Years Together*, redigert av Karen B. Golightly og Jonathan Judaken, 84-99. Memphis: Susan Schadt Press, 2019.
- Johnson, Jessica Marie. «Xroads Praxis: Black Diasporic Technologies for Remaking the New World». *archipelagos: a journal of Caribbean digital praxis*, nr. 3 (juli 2019).
<https://doi.org/10.7916/archipelagos-4fjd-k774>.
- Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, og Tim Rutherford-Johnson. «Foster, Stephen Collins», i *The Oxford Dictionary of Music*. 6. utg. utg. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Key, Francis Scott, Defence of Fort McHenry (The Star-Spangled Banner). Publisert 1814.
- Key-Smith, Francis Scott. «The Story of the Star-Spangled Banner». *Current History* 32, nr. 2 (1930): 267-72. <https://doi.org/10.1525/curh.1930.32.2.267>.

- Knowles, Elizabeth. «Pledge of Allegiance», i *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. 2. utg. utg. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kokoli, Alexandra M. «Quilting», i *Encyclopedia of Gender and Society*, redigert av Jodi O'Brien. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2009.
- Lapointe, Joe. «Flashback: Home firebombed, Malcolm X spoke in Detroit, days before his assassination» *Detroit Free Press*, 19.02.2023.
<https://eu.freep.com/story/news/local/michigan/2023/02/19/malcolm-x-detroit-speech-assassination-house-firebombed/69907833007/>.
- Larson, Kate Clifford. «Tubman, Harriet Ross», i *Black Women in America*, redigert av Darlene Clark Hine. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lee, Christina, og Matana Roberts. «Inside Matana Roberts' Wildly Ambitious Jazz-Punk Saxophone 12-Album Epic». *Rolling Stone*. 12.03.2015.
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/inside-matana-roberts-wildly-ambitious-jazz-punk-saxophone-12-album-epic-71805/>.
- Levey, Santana M. «Quilting», i *Grove Art Online*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Lichtenwanger, William. «Star-Spangled Bibliography». *College Music Symposium* 12 (høst 1972): 94-102. <https://www.jstor.org/stable/40373313>.
- Luke, Stephen Douglas. *Striking Accord: An Analysis of Effective Interracial Working Relationships Among Jazz Musicians*. Ed.D.-avhandling. Harvard University. 2003.
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/striking-accord-analysis-effective-interracial/docview/305332450/se-2>.
- Malcolm X. «Confronting White Oppression». tale, holdt 14.02.1965. Ford Auditorium, Detroit, Michigan.
- Margasak, Peter. «Jazz Genealogy» *Chicago Reader*, 05.05.2011.
<https://chicagoreader.com/music/jazz-genealogy/>.
- . «Matana Roberts: An Ancestral History In Music» *NPR / National Public Radio*, 27.07.2011. <https://www.npr.org/2011/07/27/138610315/matana-roberts-an-ancestral-history-in-music?t=1631713495069>.
- McMullen, Tracy Marie. *Bands, Orchestras, and the Ideal I : The Musical Stage as Constitutive of the I Function*. Ph.D.-avhandling. University of California, San Diego. 2007. <https://escholarship.org/uc/item/9rc60663>.
- Mistry, Anupa, og Matana Roberts, Matana Roberts on Improvisation and History. Publisert 17.10.2016. YouTube video (med transkripsjon), 02:03:21,
<https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/matana-roberts-lecture/>.

- Moran, Jason, og Matana Roberts. «Coin Coin Recollections». *LOOP Magazine*. 2016, 46-61.
- Munch, Anders V. *Fra Bayreuth til Bauhaus : Gesamtkunstwerk'et og de moderne kunstformer*. Aarhus Universitetsforlag. 2012
- Nicholls, Tracey. «Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable: Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 11, nr. 1-2 (2010): 31-37.
<https://doi.org/10.7202/1054021ar>.
- Nordstrom, Leigh, og Matana Roberts. «Matana Roberts Talks New Performance Series at Whitney Museum». *WWD*. 06.08.2015. <https://wwd.com/eye/people/matana-roberts-whitney-museum-99-objects-jazz10197854-10197854/>.
- O'Connell, Heather A. «The Impact of Slavery on Racial Inequality in Poverty in the Contemporary U.S. South». *Social Forces* 90, nr. 3 (2012): 713-34.
<https://doi.org/10.1093/sf/sor021>.
- O'Halloran, Tom. «A Case for Innovation in Jazz through Integration of the Digital/Moving Image». *Australasian Computer Music Conference 2018* (2018): 51-59.
<https://computermusic.org.au/proceedings/ACMC2018-proceedings/07OHalloran.pdf>.
- Oshins, Lisa Turner. «Quilts and Quilting», i *The Oxford Companion to United States History*, redigert av Paul S. Boyer. New York: Oxford University Press, 2001.
- Owens, Thomas. «Forms», i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Panikker, Dhirendra Mikhail. «*Sound Come-unity*»: *Post-9/11 Brown and the Politics of Intercultural Improvisation*. Ph.D.-avhandling. University of California, Riverside. 2019. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/sound-come-unity-post-9-11-brown-politics/docview/2308216262/se-2>.
- Peretti, Burton W. «Signifying Freedom: Protest in Nineteenth-Century African American Music» I *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, redigert av Jonathan C. Friedman London: Taylor & Francis Group, 2013ProQuest Ebook Central.
- «Pledge of Allegiance». i *The Oxford Essential Dictionary of the U.S. Military*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Pryer, Anthony. «graphic notation», i *The Oxford Companion to Music*, redigert av Alison Latham. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Roberts (@matanarobertsstudio), Matana. «This was a transformational moment for me [...]» Instagram-bilde, 7. februar 2023. <https://www.instagram.com/p/CoXNF33oYIH/>.
- . «today, soaking up some legend knowledge. [...]» Instagram-bilde, 10. november

2022. <https://www.instagram.com/p/CkyK1JtLmWL/>.
- Roberts, Matana, *COIN COIN Chapter Three: river run thee*. Constellation, 2015, 180gLP/CD/DL. Tilgjengelig fra Constellation: <https://cstrecords.com/products/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee>.
- , «About», *Matana Roberts*. u.å., hentet 07.09.2022, <https://www.matanaroberts.com/menu/>.
- , I CALL AMERICA bootleg. Publisert 17.05.2016. SoundCloud audio, 50:12, <https://soundcloud.com/matana-roberts/whitney-layer-1/>.
- , «Matana Roberts/ odds and ends....», *SoundCloud*. u.å., hentet 18.04.2023, <https://soundcloud.com/matana-roberts/>.
- , Sandy Speaks. Publisert 01.06.2020. SoundCloud audio, 46:18, <https://soundcloud.com/matana-roberts/sandy-speaks/>.
- Roberts, Matana, og Britt Robson. «Interview: Composer and Saxophonist Matana Roberts». *Red Bull Music Academy Daily*. 26.02.2015. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/matana-roberts-interview/>.
- Roberts, Matana, og Stewart Smith. «Traces of People: An Interview with Matana Roberts». *The Quietus*. 06.10.2022. <https://thequietus.com/articles/18937-matana-roberts-interview/>.
- Roberts, Matana, og Christopher Stackhouse. «Matana Roberts». *Bomb*. Vår 2015, 130-35. <https://www.jstor.org/stable/24365899>.
- Rodgers, David. «objet trouvé», i *The Oxford Companion to Western Art*, redigert av Hugh Brigstocke. 1. utg.: Oxford University Press, 2001.
- Rudy, Jill Terry. «Family Folklore», i *International Encyclopedia of Marriage and Family*, redigert av James J. Ponzetti. 2. utg. New York: Macmillan Reference USA, 2003.
- Scott, Jazz. «Matana Roberts – COIN COIN Chapter Three: river run thee». *Tiny Mix Tapes*. 15.02.2015. <https://www.tinymixtapes.com/music-review/matana-roberts-coin-coin-chapter-three-river-run-thee/>.
- Showalter, Elaine. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Smith, Matthew Wilson. *The Total Work of Art : From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge, 2007.
- Smith, Samuel Francis, My Country 'Tis of Thee (America). Publisert 1831.
- Stackhouse, Christopher. «Matana Roberts: Before and After Music». I *Matana Roberts : I Call America*, redigert av Martin Clark og Steinar Sekkingstad, 2-3. Bergen: Bergen

- Kunsthall, 2017.
- Stackhouse, Christopher, Yvette Janine Jackson, og Camae Dennis (Moor Mother), *Beyond Afrofuturism*. Publisert 12.03.2017 https://www.facebook.com/borealisfestival/videos/1275440755857088/?autoplay_reason=all_page_organic_allowed&video_container_type=4&video_creator_product_type=0&app_id=165907476854626&live_video_guests=0.
- Stanford Libraries, «65 Stories : Sandra Bland», *Say Their Names : Green Library Exhibit supporting the Black Lives Matter movement*. hentet 17.04.2023, <https://exhibits.stanford.edu/saytheirnames/feature/sandra-bland>.
- Steel, David Warren. «Foster, Stephen» I *The New Encyclopedia of Southern Culture*, redigert av Bill C. Malone Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009 Proquest Ebook Central.
- Stuckey, Sterling. *Going Through the Storm: The influence of African American Art in History*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Sullivan, G.L. *Dhow Chasing in Zanzibar Waters and on the Eastern Coast of Africa: Narrative of Five Years' Experiences in the Suppression of the Slave Trade*. S. Low, Marston, Low & Searle, 1873. <https://books.google.no/books?id=X7gEoqi5z3kC>.
- Sullivan, George Lydiard. *Dhow Chasing in Zanzibar Waters and on the Eastern Coast of Africa*. Cass Library of African Studies: Travels and narratives. Vol. 39, London: Frank Cass & Co., 1968.
- Tchamitchian, Raphaëlle. *Dramaturgie / jazz. Le théâtre de Suzan-Lori Parks : poétique et expérience créatrice*. Ph.D-avhandling. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. 2019. <https://theses.hal.science/tel-02865375>.
- «Texture». i *Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- The Studio Museum in Harlem. «Matana Roberts : COIN COIN Happenings». *Studio Magazine*. Vinter/vår 2011, 25. https://issuu.com/studiomuseum/docs/studio_spring_2011compressed/27/.
- Turner, Patricia A. «Quilting», i *Black Women in America*, redigert av Darlene Clark Hine. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- VanderKnyff, Rick. «Parlor Illusions: Stereoscopic Views of Sub-Saharan Africa». *African Arts* 40, nr. 3 (2007): 50-63. <https://doi.org/10.1162/afar.2007.40.3.50>.
- Wardlaw, Alvia. «Introduction: The Quilts of Gee's Bend». I *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley, William Arnett, Paul Arnett og Jane Livingston, 10-21. Atlanta: Tinwood Books, 2002.

- . «Rehoboth». I *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, redigert av John Beardsley, William Arnett, Paul Arnett og Jane Livingston, 374-421. Atlanta: Tinwood Books, 2002.
- West, Michael J. «Matana Roberts: Gypsy Woman». *JazzTimes*. 26.04.2019.
<https://jazztimes.com/features/profiles/matana-roberts-gypsy-woman/>.
- Whitney Museum of American Art, «99 Objects: Matana Roberts on No Title by Eva Hesse», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 11.02.2023,
<https://whitney.org/events/99-objects-no-title-eva-hesse/>.
- , «America Is Hard to See», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see/>.
- , «Archibald Motley: Jazz Age Modernist», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 24.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/archibald-motley/>.
- , «Eva Hesse, No title, 1969–1970», *Whitney Museum of American Art*. 2023, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/collection/works/5551/>.
- , «Matana Roberts Presents: red, white and blue(s), a Sound Quilt of Sorts Featuring Her New Year's Eve Back Room 12tet», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/events/matana-roberts-presents/>.
- , «Matana Roberts: i call america», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/events/matana-roberts/>.
- , «Matana Roberts: i call america», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 08.08.2022, <https://whitney.org/exhibitions/matana-roberts/>.
- , «Rational Irrationalism», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 09.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see?section=18&subsection=3#exhibition-artworks/>.
- , «Raw War», *Whitney Museum of American Art*. 2015, hentet 11.02.2023, <https://whitney.org/exhibitions/america-is-hard-to-see?section=11&subsection=10#exhibition-artworks/>.
- , «What Does It Mean to Ring in the New Year?», *Whitney Museum of American Art*. 11.01.2016, hentet 05.09.2022, <https://whitney.org/whitney-stories/new-years-eve/>.
- Willis, Deborah. «Photographing Memphis: The *Memphis World*». I *Photographs from the Memphis World, 1949-1964*, redigert av Marina Pacini, David McCarthy, Memphis Brooks Museum of Art og Clough-Hanson Gallery, 11-15. Memphis: Memphis Brooks Museum of Art, University Press of Mississippi, 2008.
- Woods, Peter J. «The Collaborative Pedagogies of Solo Improvisation: Learning through

Performance in Noise Music». *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 15, nr. 1 (2022): 1-12. <https://doi.org/10.21083/csieci.v15i1.6151>.

Zanolini, Adam. *Sacred Freedom: Sustaining Afrocentric Spiritual Jazz in 21St Century Chicago*. Ph.D-avhandling. The City University of New York. 2016.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1617.

ILLUSTRASJONSLISTE

Figur 1: Roberts, Matana. *99 Objects: Matana Roberts on No Title by Eva Hesse*. 2015.

Dokumentasjonsfoto av performance. Whitney Museum of American Art. New York.

Fotografert av Filip Wolak.

Figur 2: Roberts, Matana. *i call america*. 2015. Dokumentasjonsfoto av performance.

Whitney Museum of American Art. New York. Fotografert av Lindsay Keys.

Figur 3: Roberts, Matana. *i call america*. 2015. Dokumentasjonsfoto av performance.

Whitney Museum of American Art. New York. Fotografert av Lindsay Keys.

Figur 4: Roberts, Matana. *i call america*. 2015. Dokumentasjonsfoto av performance.

Whitney Museum of American Art. New York. Fotografert av Lindsay Keys.

Figur 5: Roberts, Matana. *i call america*. 2015. Dokumentasjonsfoto av performance.

Whitney Museum of American Art. New York. Fotografert av Lindsay Keys.

Figur 6: Roberts, Matana. *i call america*. 2015. Dokumentasjonsfoto av performance.

Whitney Museum of American Art. New York. Fotografert av Lindsay Keys.

Figur 7: Motley, Archibald John, Jr.. *Nightlife*. 1943. Olje på lerret. 91,4 × 121,3 cm.

National Gallery of Art. Washington, District of Columbia. Fotografert av Dell Upton.

<https://library.artstor.org/public/32681799>.

Figur 8: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 9: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 10: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 11: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 12: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 13: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 14: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

Figur 15: Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen

Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.

- Figur 16:** Hine, Lewis W.. *Women Quilting*. Foto. Ca. 1920-1940. Foto. Foto: Lewis W. Hine. 1985:0094:0089. George Eastman House. New York.
https://library.artstor.org/#/asset/AEASTMANIG_10313028843.
- Figur 17:** Lydia Hardiman. *Pineapple quilt gifted to Lucy Hardiman Roundtree from Lydia Hardiman*. 1885. Quilt i bomullstekstil, bomullsfyll og bomullstråd gjennomført for hånd med applikasjonsteknikk og delvis lappeteknikk. 182,9 x 149,5 x 0,3 cm. National Museum of African American History and Culture. Washington, District of Columbia. Ukjent fotograf. <https://library.artstor.org/#/asset/31888572>.
- Figur 18:** Rothstein, Arthur. *Cabins on the old Pettway Plantation. Gees Bend, Alabama*. Foto. 1937. 2017775713. Library of Congress Prints and Photographs Division. Washington, District of Columbia. <https://www.loc.gov/item/2017775713/>.
- Figur 19:** Rothstein, Arthur. *Sewing a quilt. Gees Bend, Alabama*. Foto. 1937. 2017775821. Library of Congress Prints and Photographs Division. Washington, District of Columbia. <https://www.loc.gov/item/2017775821/>.
- Figur 20:** Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.
- Figur 21:** Roberts, Matana. *I Call America*. 2017. Installasjonsfoto av utstilling. Bergen Kunsthall. Fotografert av Thor Brødreskift.