

Soundscape i kunsten

av Jøran Rudi

Lyd omgir oss på alle kanter, den invaderer vårt personlige rom; den *blir* vårt personlige rom. Nær sagt alt som skjer, har i seg eller resulterer i lyd, og lydlandskaper er gjerne breddfulle av all slags informasjon om det som utspiller seg rundt lytteren, enten det er betydningsfullt eller mindre viktig.

Lydens invaderende karakter gjør forming av lydlandskap til et kraftig kunstnerisk virkemiddel, og i de siste årene har man sett en markant økning i bruken av lydopptak i flere kunstarter. Tydeligst har denne tendensen gjort seg gjeldende blant kunstnere som viser arbeidene sine i gallerier og på nye fremføringsarenaer. Det er åpenbart at elektroakustiske teknikker, som tidligere bare relativt få kunstnere hadde tilgang til og gjorde bruk av, nå har vist seg anvendelige for større kunstnergrupper. Avansert utstyr har gjort lydopptak med profesjonell kvalitet tilgjengelig for en billig penge, og ny opptaksteknologi har gjort det mulig for disse praksisene å kunne spre seg til alle former for lydbasert kunst. Det er vanskelig å se hvordan interessen for lydlandskapsarbeider hadde kunnet bli så sterk uten dette utstyret.

Den økte interessen lar seg imidlertid ikke fullt ut forklare av at utstyret er blitt lettere tilgjengelig. Brukervennligheten er helt klart en annen faktor, så vel som støtteteknologi som billige bærbare pc-er og rimelig lydbehandlings- og avspillingsutstyr med høy kvalitet. Alt utstyret kan lett kobles sammen, og dette har understøttet en markant bevegelse mot digitale medier innen nesten alle kunstarter, i både produksjon og distribusjon.

Denne utviklingen har i seg selv medført nye muligheter for å arbeide tverrfaglig, og resultatene har ikke latt vente på seg. Materiale og data kan lett overføres fra ett domene til et annet, og mulighetene for slike forbindelser åpner for eksperimenter og nyvinninger innen alle genrer. Parallelt med denne teknologibaserte optimismen kommer også nye sosiale problemstillinger til syne; problemstillinger som tar utgangspunkt i teknologiens innvirkning på vår livssituasjon i liten og stor målestokk.

En annen medvirkende årsak til den økte interessen for lydlandskap, er den allmenne oppmerksomheten rettet mot miljøspørsmål,

særlig mot de direkte og dramatiske endringene i menneskelige lydlandskaper som har fulgt i kjølvannet av for eksempel byutvikling, ringetoner fra mobiltelefoner i nær sagt alle sammenhenger, vilkårlig utformede digitale lyder i massevis av produktgrupper, og så videre. Det er betydelig mer og høyere lyd, og høyere signaltetthet nå enn for bare en generasjon tilbake. Her finner vi kanskje også forklaringen på hvorfor bruken av private mp3-spillere er blitt så vanlig; de danner en brannmur som gjør det mulig for lytteren å kontrollere sitt eget lydmiljø gjennom å stenge ute de mindre attraktive lydombegivelserne.

Men den viktigste årsaken til den økte interessen kommer sannsynligvis fra kunsten selv, fra kunstnerens ønske om å arbeide med et (nytt) materiale som ennå ikke er fullstendig utforsket. Og når mulighetene oppstår, er kunstnerne raskt ute med å benytte seg av dem.

Intensjoner og referanser

Kunst springer ut av intensjon; at noen hevder at noe er kunst, at det finnes lyttere som ønsker å oppleve noe som kunst, eller ganske enkelt at det å medvirke i en meningsskapende prosess i seg selv utgjør kunsten. Lytterne kan sies å iscenesette sine lytteopplevelser slik at de gjøres til gjenstand for estetisk vurdering. Oppmerksomheten blir rettet mot lydfenomener og lydstrømmer gjennom bevisst lytting, snarere enn gjennom den bevisste eller ubevisste registrering av hendelser som hørselen normalt forsyner oss med. Når lydlandskap blir gitt denne formen for oppmerksomhet, gjøres de til resultater av menneskelig fortolkning i mer enn én forstand – de blir *konstruert*. Musikk og kunst synes både teknisk og estetisk å befinne seg i en tilstand av konstant ekspansjon, hvor kunstneriske hensyn og utviklingen av nye presentasjonsarenaer følger tett på hverandre; konstruksjonene tar stadig nye materialer i bruk.

Lydlandskap er selvfølgelig estetiske i den opprinnelige betydningen av ordet *aesthesis* – det som kan oppfattes gjennom sansene. At lydlandskap oppfattes som kunst, reflekterer en utvidelse av hva som regnes som relevant kunstnerisk materiale, mye på samme måte som lydopptak i sin tid ble inkludert, eller også støy, som de enda tidligere futuristene gikk i bresjen for. Dette innebærer en mer omfattende, holistisk måte å lytte på, som et middel for å fremheve viktigheten av all lyd som informasjonsbærer. Enhver form for auditiv informasjon kan approprieres som kunstnerisk materiale, og

fungerer for lytteren mye på samme måte som lydene fra velkjente musikkinstrumenter.

Lydlandskap-perspektiver har for lengst fått fotfeste innen gener som film og musikk, og mer nylig i lydarbeider med forankring i billedkunsten. I den lydbaserte delen av billedkunstens uttrykksformer kan man se en tendens i retning av sosiale perspektiver. Her eksisterer ikke lyd som et rent formalt språk, slik hovedtendensen har vært innen kunstmusikken, men gir i stedet mening gjennom kontekster og referanser som går langt utover de tradisjonelle arenaene for estetisk nytelse. Symbolverdiene blir viktige. Billedkunstens lydlandskap deler denne avhengigheten av referensialitet med den mer etablerte lydkunstgenren, der temaene ofte er bestemte handlinger, akustiske fenomener, bruken av rom eller andre klart avgrensede spørsmål.

Autentisitet – berørt eller uberørt?

Fellesnevneren for mange lydlandskap-presentasjoner er at de gir et inntrykk av å være autentiske; at det man hører, er en virkelighetstro representasjon av et lydlandskap. Ideelt sett får lytteren en fornemmelse av å *være der*; en følelse av tilstedeværelse, en opplevelse av hvordan det høres ut på stedet der opptakene er gjort. Denne følelsen av å være omsluttet kan sies å være det viktigste aspektet ved et godt lydlandskapsarbeid, og kombinasjonen av innspilte representasjoner og intensjonelle konstruksjoner skiller seg fra det vi vanligvis finner i både den absolutte musikken og i programmusikken, der musikkens verdi enten hviler i seg selv eller oppstår gjennom den vellykkede behandlingen av et valgt tema. Betydningen av tilstedeværelse skiller også lydlandskaper fra det man normalt forbinder med lydkunst, som gjerne befatter seg mer med å representere bestemte kunstneriske ideer gjennom utvalgte lyder, enn med holistiske gjengivelser av lydsituasjoner.

Et godt eksempel på et arbeid som gir en slik følelse av tilstedeværelse, er *Mårådalen Walk*¹ av komponisten Kjell Samkopf. Verket blir behandlet i mer detalj et annet sted i denne boken. Ut fra Samkopfs opptak av skritt kan lytteren få en god følelse av hvordan en bestemt vandring artet seg – man kan høre lyden av klær, hvor vått det var på bakken, støvlene, takten og anstrengelsen i skrittene og så videre. Enhver gjenkjennelse fra lytterens side baserer seg på tidligere opplevelser, i dette tilfellet vil det sannsynligvis dreie seg om erfaringer med lignende terreng eller bevegelser.

I *Mårådalen Walk* er det også av betydning at komponisten har tatt sine egne bevegelser inn i arbeidet. Dermed er hans tilstedeværelse en del av lytteopplevelsen, den deles mellom lytteren og komponisten.

I likhet med de fleste arbeider som baserer seg på lydopptak, går spørsmålet om representasjon i soundscape-arbeider hånd i hånd med utvelgelsen av materiale. På det mest grunnleggende nivået skjer utvalget alltid gjennom valg av mikrofontype og plassering, men enda viktigere er hvorvidt man sikter mot å presentere lydlandskapet som det faktisk er, eller som en idealisert versjon, renset for forstyrrende elementer som for eksempel motorstøy fra fly. Dette handler om hvorvidt det å finne lydobjekter for estetisk bruk skal skje på objektenes egne premisser, slik man gjør det i tradisjonen etter Cage, eller om abstraksjonsprosessen som gjør dem til estetiske gjenstander avhenger av at de isoleres. I bidragene til Samkopf og Vinjar i boken argumenteres det for å akseptere lydlandskapene slik de er. Opptakene de beskriver understreker dette synet – den menneskelige tilstedeværelsen er en del av opplevelsen; man kan på et vis høre kunstnerens øre. Denne tilnærmingen fungerer godt når man tar opp lyder med en viss størrelse og styrke. Lyder i liten skala, som må forsterkes gjennom mikrofonbruk og studioteknikk, blir utydelige med denne tilnærmingen; de blir vanskelige å identifisere. Det er rimelig å hevde at den inkluderende tilnærmingen bare er fullt ut mulig når man ikke risikerer å renonsere på gjenkjennelsesgrad og kildeidentifisering.

Winderen uttrykker skepsis overfor ideen om autentisitet, og fokuserer arbeidene sine på bevisste konstruksjoner med basis i hennes egne opplevelser av de lydlandskapene hvor hun har gjort opptak – målet hennes er å gjenskape opplevelsene så sannhetstro som mulig. I sitt intervju forklarer hun sin tilbakeholdenhet med å behandle og forandre lydene og sin vektlegging av den personlige oppdagelsen. Denne oppdagelsen har klare paralleller til fremgangsmåter vi kjenner fra tradisjonell elektroakustisk komponering, der komponisten fra lydopptakene utvinner alt som kan tjene komposisjonsideen.

I sitt essay problematiserer Vinjar spørsmål knyttet til moral og utvalg av materiale, og presenterer flere filosofiske perspektiver på kunstens vesen, og hvorvidt det er mulig å representere noe fra naturen uten at moralske implikasjoner finnes. Vinjars perspektiver rommer en implisitt kritikk av arbeid med feltopptak der hensikten

er å fremme vår miljøbevissthet, siden den moralske dimensjonen dette innebærer grensesetter opplevelsen og gir en bruksanvisning.

Ukjent, skjult, eksotisk

I arbeider basert på feltopptak er det vanligst at man lar den fysiske tilstedeværelsen av mennesker være uørlig. Komponistens interaksjon med lydlandskapet begrenses dermed til studio-prosessen. Gode eksempler på denne tilnærmingen kan finnes i arbeidene til Monacchi og Winderen, der de ved hjelp av forsiktig redigering leder oppmerksomheten mot en stor mengde detaljer i lydlandskapene de presenterer. Winderen er fascinert av lydlandskap som befinner seg under vann, og denne interessen ledsages av hennes engasjement for miljøet. Fokuset på miljøspørsmål finnes også hos Monacchi, som eksplisitt knytter sin befatning med lydlandskap i flere av jordens tropiske regnskoger til en økopolitisk agenda. Opptakene deres stammer ofte fra fjerntliggende biotoper og fremstår som eksotiske ettersom de færreste lyttere vil støte på disse lydlandskapene i løpet av livet. I tillegg til fremragende opptak inneholder også Monacchis arbeider elementer av tradisjonell elektroakustisk komponering. På nennsomt vis legger han til syntetiske lyder, romklang og spatialiseringer. Slik utvikler han det foreliggende lydlandskapet og gjør det lettere tilgjengelig som lyttegjenstand. Monacchis arbeider baserer seg på velutviklede opptaksteknikker, og i hans tekst i denne boken gir han en detaljert redegjørelse for flere aspekter ved dette håndverket, som ligger til grunn for enhver utførelse av kunstneriske ideer der lydopptak inngår. Han skriver om teknikker for å gjøre opptak av rom; selektive teknikker for å filtrere ut uønsket materiale, inkluderende teknikker for å fange opp større kontekster, og konserverende teknikker for en virkelighetstro gjengivelse av helhetlige miljøer. Opptaksteknikkene henger sammen med presentasjonsmetodene, og dette behandles også.

Komponistene Barrett og López gjør bevisste og omfattende endringer i materialet de benytter seg av, og fokuserer på lyddetaljer så vel som gjennomgripende omdisponeringer av hendelsene langs tidslinjen i komposisjonene. De bruker også data fra opptakene sine på en svært strukturert måte; Barrett legger vekt på gjenkjenning og lydkildeidentifisering, mens López gjør det motsatte. Begge arbeider med et tilsiktet abstrahert materiale i forlengelse av arven etter *musique concrète*, Barrett gjerne etter prinsipper hentet fra

vitenskapelige tilnærminger til naturen, mens López arbeider med total og intens omslutning av lyd, abstrahert bort fra enhver kildebinding. Spatialisering spiller en avgjørende rolle i begge arbeider. Barrett er, med sitt fokus på vitenskapelige tilnæringsmåter til romgjengivelse gjennom ambisoni, mindre opptatt av en kunstnerisk motivert mimesis av rom og spatiale forløp enn av å få til en presis gjengivelse. López omtaler sin tilnærming som et ønske om et abstrahert, personlig og fullstendig dypdykk, alltid med en eksplisitt komponent av fremføring. Barretts tekstbidrag til denne boken ser også på Pierre Schaeffers betydning for lydlandskapkomponering gjennom en drøfting av det schaefferske paradoks og en kort gjennomgang av hans lyttemodi. Gjennom å gjøre endringer i materialet og sette det sammen på nye måter, skaper Barrett og López uvante lydlandskap av velkjent stoff og gjør bruk av abstraherte utdrag fra sine konkrete innspillinger.

Å skape sted, å skape kontekst

Menneskelig hørsel er ekstremt god til å gjenkjenne lyder – hvor de fysisk kommer fra og hvordan lydkildene beveger seg. Denne prosessen pågår døgnet rundt, og når noe utenom det vanlige skjer, spisser vi ører, enten det er dag eller natt.

Den vestlige kulturen domineres allikevel helt klart av det visuelle, og vi orienterer oss i omgivelsene først og fremst ved hjelp av synet. Kontekst og atmosfære, for å bruke Gernot Böhmes termer,² defineres i stor grad av lyd, som gir oss informasjon om aspekter ved omgivelsene som ikke kan sees. Lyd omgir oss på alle kanter og definerer rommet som omgir oss.

I sine *resonansarbeider* (re-soundings), der han flytter lyd fra ett miljø til et annet,³ leker Bill Fontana både med lydens invaderende egenskaper og vår evne til gjenkjennelse. Et godt eksempel er *Entfernte Züge*, der lyder fra Tysklands største jernbanestasjon i Köln ble avspilt i ruinene fra Anhalter Bahnhof i Berlin, Europas største jernbaneknutepunkt før andre verdenskrig. Han gjenskapte lydmiljøet i en ruin, og nettopp det faktum at det var denne ruinen endrer betydningen av lyden som ble sendt inn. Camille Norment bidrar i boken med en innsiktsfull analyse av Fontanas arbeid, der hun leser arbeidet hans som science fiction, en genre som ofte bruker dagens situasjon som utgangspunkt i beskrivelsen av en mulig fremtid. Innledningen til hennes essay bringer tankene hen på det berømte sitatet fra Francis Bacons *New Atlantis*,⁴ der han forestiller

seg en lysere fremtid enn datidens England. Denne fremtiden ble en gryende realitet i 1970-årene.

Fontana bruker som regel velkjente, hverdagslige lyder, og for det meste lytter han fra et normalt ståsted der vi kjenner igjen lyttevinkel og -avstand. Arbeidet *Harmonic Bridge* er imidlertid et eksempel på det motsatte. Her ble vibrasjoner i brokonstruksjonen forsterket og avspilt i Tate Modern-museet, og utfordringen lytterne sto overfor, handlet mer om å oppdage musikken enn å identifisere kilden eller måten lydene var konstruert på. Ved å re-lokalisere lydene fra det opprinnelige stedet får Fontana oss til å se og lytte på en annen måte, og ved å kombinere assosiasjoner fra begge kontekstene oppstår en ny stedsfornemmelse i lytteren. Fontana er nøye med å overlate mest mulig til lytteren og forsøker ikke å fremme noen bestemt agenda. På et vis er dette en avvisning av forestillingen om at et kunstverk kan være fullstendig og avsluttet, og at det slik kan ha en klart definert identitet.

Skulptøren Kristof Georgen har en annen tilnærming til lydens evne til å definere sted. Han tar opp lyder og inkorporerer dem i installasjoner, der han gjerne fokuserer på små, hverdagslige lyder som normalt går oss hus forbi. Tilnærmingen hans inviterer til en større oppmerksomhet på hverdagslivet, og lytteren får hjelp til å gjenoppdage sin egen hverdag når den presenteres i galleri- eller utstillingskontekst, med den iscenesettingen det innebærer. Steder som er definert som kunstarenaer kvalifiserer, og gir innholdet en kulturell status som kunst og som materiale for refleksjon. Georgens tekst i denne boken beskriver hans nennsomt konstruerte verk og utvalg av lydmateriale, noen av hans nyere arbeider, og hvordan han bruker gallerikonteksten for å rede grunnen for en opplevelse av intimitet og selvrefleksjon.

Den kunstgenren som mest eksplisitt konstruerer hele lydlandskap ved å sette sammen lyder bit for bit, er film. I film legges det stor vekt på lydens evne til å skape steder og perspektiver gjennom metoder som pendler mellom realisme og vektlegging av bildenes kunstneriske understrømmer. Et heller ekstremt eksempel på denne typen lydlandskap beskrives i Gisle Tveitos intervju med Owe Svensson. Svensson var ansvarlig for all lyddesign og alle lydopptak til Andrej Tarkovskijs film *Offeret*, som ble vist offentlig for første gang i 1986. I intervjuet diskuterer Tveito og Svensson arbeidsprosessen og spørsmål knyttet til designen av dette lydlandskapet. Alle lydene i filmen ble tatt opp, synkronisert, mikset og postprodusert

etter at filmingen var ferdig, og Svensson forklarer hvilke hensyn man måtte ta for at lyden skulle passe til bildene. Han forteller også om hvordan han enkelte steder i filmen fritt konstruerte lyder for å trekke oppmerksomheten bort fra det visuelle innholdet, og beskriver sin ekstremt detaljfokuserte tilnærming til det å gjenskape lyder som passet til bildene.

Den personlige oppdagelsen

De fleste musikkformer bygger på kjente lyder, instrumenter, toner og klangutvikling. Innen mye av den moderne lydbaserte kunsten har utviklingen imidlertid gått mot å bruke uvanlige lyder, nye metoder for å kontrollere lyden, og fremheving av forbindelser til underliggende hendelser og kontekster. Det å høre og ganske enkelt registrere hendelser er erstattet av bevisste forsøk på å finne musikken i dem. Denne formen for holistisk lytting trekker veksler på lytternes bevissthet om sin egen reaksjon, det presenterte materialet og presentasjonssammenhengen. I tillegg kommer de mer konvensjonelle parameterne som musikk oftest baserer seg på. Lytternes forhold til disse situasjonene blir viktig – uten lytternes aktive deltagelse oppløser arbeidene seg i støy, og situasjonen blir umulig eller uinteressant.

I sitt essay spør Hellstenius om vi lytter på en annen måte til musikk enn til et lydlandskap, og om vi gjør bruk av de samme kognitive begrepene. Videre spør han om hvilken grad av intensjon en komponist og publikum må ha i skaping av og lytting til lydlandskapskomposisjoner.

Mange av bidragsyterne til denne boken er mer opptatt av lytternes intensjoner enn av komponistens. Det synes logisk å forstå lydlandskapsarbeider som en retning innenfor den utviklingen av lydkunst som setter spørsmålsteget ved sin egen identitet – objekt eller prosess, troverdig konstruksjon eller individualisert persepsjon. Til en viss grad kan man si det samme om den elektroakustiske musikkens insistering på at alle typer lyd kan inngå i en komposisjon, og om det cageanske standpunktet om at alle lyder kan være musikalske.

Beslektede tanker presenteres i flere av essayene i boken. Samkopf har for eksempel gjort opptak av folk som lytter, og ved å gjøre lytteaktiviteten eksplisitt har han tilført et nytt lag med mening – han har gitt arbeidet sitt et menneskelig nærvær. I sitt bidrag beskriver han hvordan hans komposisjonsmetoder for det

meste baserer seg på samhandling med gjenstandene lydene skriver seg fra, plassert i – og bragt i balanse med – en kontekst. Samkopf og hans mangeårige samarbeidspartner Floris van Manen, forklarer at lytting er tidkrevende, at det å oppleve noe er tidkrevende; at tid må til for at tingene skal få utfolde seg og for at hukommelsen og tanken skal kunne kappes med den rent sanselige opplevelsen av lyden. Den samme insisteringen på tålmodighet gjør seg også gjeldende i intervjuet med Bill Fontana, som går enda lenger i å vektlegge konteksten, der hans resonansverk tvinger frem kontraster og refleksjon. Den utvidede lyttingen som alle forfatterne målbærer, rommer både referensielle og ikke-referensielle forhold og de komplekse metaforiske forbindelsene som i ulike skikkelser gjennomsyrrer alle lydbaserte kunstformer.

De politiske overtonene man gjerne tilskriver lydlandskapskunst, ser ikke ut til å være knyttet til genren i seg selv, til tross for det flere kunstnere hevder. Felles for kunstnere med virke i lydlandskapskunst er imidlertid bevisstheten om lydombudsene som et middel til å utvide lyttingen, og utvidet lytting innebærer at nytt materiale blir iscenesatt for estetisk vurdering. Inkorporeringen av nytt materiale er noe man kjenner fra flere kunstarter; musikk, film, billedkunst og arkitektur, og inkluderingen av lydopptak i et holistisk perspektiv peker på den dype forbindelsen mellom lyd og handling i den virkelige verden. Lydlandskapskunst eksisterer i verden, men har som utgangspunkt at verden blir til kunst om lytteren lar den bli det. Dette krever varsomhet og respekt, ikke minst for vår evne til å ta tak i og benytte oss av de mulighetene som omgir oss hvert øyeblikk av dagen.

1. Samkopf, K. (1994). *Mårådalen Walk* Oslo, Hemera HCD 2097.
2. Böhme, G. (2000). Acoustic Atmospheres. I *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, årgang 1, nr. 1. s. 14 – 18. Vancouver, World Forum for Acoustic Ecology.
3. Fontana bruker ordet «resound», som både kan bety gjenklang, og at noe blir hørt på nytt. I oversettelsen til norsk har vi valgt å bruke ordet resonans, som omfatter begge deler.
4. Bacon, F. (1626). *The New Atlantis*. P.F. Collier & Son, New York. «Vi har også lydhus, der vi skaper og demonstrerer alle mulige lyder og måten de skapes på. Vi har harmonier dere ikke har, med kvarttoner og enda mindre inndelinger. Likeså flere musikkinstrumenter som dere er ukjente med, noen av dem mer velklingende enn deres egne; dessuten klokker og ringer som er utsøkt velklingende. Vi kan gjøre små lyder dype og mektige; likeledes flere forskjellige former for vibrerende og dirrende klanger som er fullstendig enestående. Vi representerer og imiterer alle tenkelige lyder, bokstaver, dyre- og fuglestemmer. Vi har hjelpemidler som skjerper hørselen kolossalt når man setter dem på ørene. Vi har også mange ulike underlige og kunstige former for ekko som får stemmen til å mangedobles, som om den ble kastet rundt omkring; og noen av dem kaster stemmen tilbake sterkere enn den var, andre dypere; ja, noen ekko endrer stemmen slik at man får tilbake andre ord og lyder enn dem man ga fra seg. Vi har også midler som overfører lyder i rør og kanaler, i alle mulige retninger og avstander...»