

Opplevelsen av gjenklang – et intervju med Bill Fontana

av Jøran Rudi

I intervjuet belyser Bill Fontana sin tilnærming til lytting som en personlig prosess der lytteren oppdager og avdekker lyder og slik trekker dem frem i oppmerksomheten. Tilnærmingen er formet av hans fascinasjon for lyden i seg selv og de omfattende nettverk av mening som kommer til syne dersom man betrakter lytting som en kreativ handling. Dette utgangspunktet er tydelig hørbart i hans verker, og han beskriver hvordan han velger materiale og komponerer med det. Fontana illustrerer sine poenger med mange eksempler og anekdoter fra sitt arbeid og hvordan det har blitt mottatt, og presenterer de håp han har for sitt publikum.

JR: Bill Fontana, du har arbeidet med lyd i kunsten din siden tidlig 70-tall og har laget et stort antall lyd- og soundscapearbeider. Dersom du skulle beskrive de brede linjene i hvordan dine interesser som kunstner har utviklet seg, hva ville du trekke frem?

BF: Den gangen jeg begynte med dette, var jeg interessert i hvordan verden lager musikk. Lytting er å finne denne musikken; man skaper gjennom å lytte. Jeg har forsøkt å lage en kunstform som lar publikum oppdage det magiske i lyttingen, og dette er grunnen til at så mange av prosjektene mine har vært stedsspesifikke, og konstruert slik at publikum kan utvikle sine egne oppfatninger i rommene.

Min forståelse av teknologien har utviklet seg gradvis, og nå om dagen er jeg opptatt av at lyd ikke bare er i luft, men også i andre, faste materialer. Jeg arbeider mye med måleteknologi for vibrasjon og lyd, og tett med ingeniørfirmaet Arup i London. Så jeg begynte ett sted, og har gradvis utvidet arbeidsfeltet over tid.

JR: I arbeidene dine later du til å lytte på forskjellige måter. I *Sound Island* fra Paris brukte du for eksempel høyttalere med lyd fra kysten, mens du under gaten hadde et undervannsperspektiv, og på toppen av monumentet lyd som ble strømmet inn fra forskjellige steder rundt i byen. På den ene siden lytter du til detaljer

i enkeltlydene i seg selv, på den andre lytter du også til lydene fra handlinger slik de foregår på forskjellige steder rundt i byen. Dette virker som forskjellige lyttestrategier.

Du arbeider også på forskjellige nivåer i forhold til lyddetaljer, fra småskalaspiktralt fokus som i *Harmonic Bridge* fra 2006, til massive storskalalyder som i *Vertical Water* fra fasaden på Whitney-museet i New York, 1991. Tror du at disse forskjellige fokusene – stor eller liten skala – gir forskjellige lytteeferinger? Tror du at publikum lytter annerledes til lyder som er usynlige – som ikke kan knyttes til en bestemt kilde – enn til kilder som er lett gjenkjennelige?

BF: Min bruk av lyder er ikke passiv eller objektiv, fordi jeg tar lydene og endrer radikalt konteksten der de kan oppleves: Dette endrer lydenes mening betraktelig. Å stå nær hesteskofallene og ha Niagarafossen rett foran seg, er veldig forskjellig fra å stå foran Whitney-museet. Men man kan bli like overveldet av lyden, og man forbinder den like fullt med Niagarafossen. Med hensyn til usynlige lyder kan vi tenke på lydene fra Millenniumbroen, som jeg brukte i installasjonen i Tate Modern i London. Disse lydene ble skapt av vibrasjonene i selve brostrukturen, og når de ble spilt inne i turbinhallen, var det nesten (jeg liker egentlig ikke å bruke dette ordet, men allikevel) magisk hvordan de interagerer med rommets egenakustikk.

Jeg arbeider med et prosjekt nå, et steds spesifikt verk for Museum of Modern Art i San Francisco, hvor lydene i verket kommer fra selve bygningen museet er i. Jeg oppdaget at de mest interessante lydene i bygningen kom fra fyrrommet; fra varmeanlegget og sirkulasjonen av varmt vann, osv. Så jeg oppholdt meg der sammen med et par virkelig gode ingeniører, og i løpet av et par måneders tid hadde jeg flotte opptak fra tolv aksellerometere som var montert på maskiner og rør i rommet. Aksellerometerne kapret vakre og musikalske spektra og lyd fra vann som strømmer gjennom rørene, og det hele høres faktisk veldig naturlig ut i installasjonen. Den er en slags hybrid, fordi jeg i tillegg til vanlige høyttalere også bruker uvanlige ultralydhøyttalere som er montert på motoriserte braketter slik at de kan justeres i alle retninger. De projiserer lyden veldig smalt og lineært i installasjonen, samtidig som de gjør det mulig å lage veldig interessante og raskt skiftende mønstre. Inne i bakveggen i rommet hvor dette er montert, er det skjult et

8-kanals Meyer lydssystem som mottar det samme signalet som blir sendt til ultralydshøytalerne. Signalet til Meyerne går gjennom en sekvens av tidsforsinkelser, så når de blander seg i miksen, skapes det en illusjon av et digert rom. Jeg vil si at denne installasjonen er et eksperiment med å endre romdimensjoner ved hjelp av vanlige lyder.

Man kan ha mange lyttestrategier, og jeg tror ikke at det finnes noe sånt som objektivitet i lytting – lytting er alltid en personlig handling. I Paris-prosjektet var jeg interessert i Trimfbuens eksteriør, og i det faktum at lyden fra sjøen var en form for naturlig hvit støy som kunne brukes til å forandre både publikums forhold til monumentet, og til å fjerne følelsen av trafikkstøy på det som må være et av de mest trafikkerte stedene i Paris. I fotgjengerundergangene inn til monumentet var det også lyder fra Normandie, med de var ikke sanket inn fra luften, de var lyder fra under vannet. Og da jeg studerte Triumfbuen ble jeg naturligvis opptatt av den flotte utsikten over Paris som man har fra toppen. Da jeg så utover Paris, forestilte jeg meg hvordan lyden var på de forskjellige stedene jeg kunne se, og det virket som en interessant idé å forsøke å lage en opplevelse som kunne gjøre det mulig for publikum å høre like langt som de kunne se.

JR: Ja, jeg kjenner igjen ideen om å øke den akustiske horisonten fra flere av dine andre arbeider, du øker den ofte gjennom å endre konteksten.

I det sterke verket *River Sounding* fra London i vår (2010), arbeider du med mange næropptak fra forskjellige steder langs Themsen, og du har komponert et tydelig strukturert stykke som man kan laste ned fra nettsiden din.¹ Du har gjort et utvalg av lyder med utgangspunkt i flere måneders forarbeid. Kan du si noe om hvilke kriterier du bygget på da du valgte materiale for dette arbeidet?

BF: Installasjonen ble gjort i Somerset House, et flott, gammelt palass som Admiral Nelson brukte som base den gangen han styrte den britiske marinen i Napoleonskrigene. På den tiden kunne mindre fartøyer faktisk komme fra Themsen helt inn til bygningen, men forbindelsen til elven ble brutt da Londons T-banenett ble bygget. Rommene som jeg arbeidet i var på samme nivå som elven, og normalt stengt for publikum.

Jeg gjorde mye forarbeide om Themsen; elvens historie og

historien til de forskjellige stedene langs den. Før jeg besøkte stedene, satte jeg opp en lang liste over dem og forestilte meg hvordan lyden ville være der. I alt dette forarbeidet hadde jeg stor hjelp av en virkelig flott organisasjon, Sound and Music,² og de var veldig godt organisert i forhold til å gjøre avtaler slik at jeg kunne få gjort opptak overalt – det hele var svært systematisk. Fordi jeg var interessert i stedenes historie, snakket jeg mye med dem som var ansvarlige der, og fikk på den måten en god innsikt i det som hadde skjedd på stedene.

Jeg brukte mye tid på å reise opp og ned langs elven for å finne spesielle steder som jeg trodde kunne ha noe for seg, og så laget jeg en akustisk reise gjennom disse stedene. Jeg må også nevne at jeg nærmer meg ethvert opptak med den samme seriøsiteten som man nærmer seg det å gjøre opptak av for eksempel en symfonikonsert, og jeg bruker den beste opptaksteknologien jeg har tilgang til. Alle opptak for Somerset House-verket ble gjort med en 8-spors Sound Devices-opptaker, med DPA-mikrofoner. Og jeg har alltid hatt vanen med å få lydene til å bli slik jeg vil ha dem allerede i opptaket. For meg ligger magien i selve lyttingen, og jeg vil finne frem dit også i opptakssituasjonen.

Dette prosjektet er allikevel litt annerledes enn andre prosjekter jeg har gjort; det var antakelig første gang jeg brukte video. Ruten man fulgte gjennom bygningen som jeg brukte i installasjonen, gikk via små, huleliknende rom som tidligere hadde blitt brukt som lagre. Der hadde jeg små videoinstallasjoner med bildemateriale fra forskjellige steder jeg hadde gjort opptak, tatt med stillestående kamera. Når publikum kom inn i disse rommene, stoppet de litt og så på bildene og fortsatte så vandringen etter en liten stund. Noen av lydene de hørte i disse rommene fantes også i den store miksen, så det hele hang ganske organisk sammen. Jeg lærte en del av å legge til video på denne måten.

JR: Og så, etter å ha forberedt arbeidet, etter å ha valgt steder, så er du i studio med opptakene. Da du valgte lyder til installasjonen eller stereomiksen som ligger på nettet, valgte du da ut fra lydenes narrativ og de stedene opptakene var gjort, eller ut fra lydenes enkeltkarakter?

BF: Jeg valgte ut fra lyd-kvalitetene. Og da jeg mikset, forsøkte jeg å simulere hva opplevelsen i Somerset House kunne bli, siden jeg

hadde 64 spor med lyd som hele tiden beveget seg og skiftet plass, og som til sammen ble noe veldig immersivt. Jeg hadde behov for å gjøre denne stereomiksen som en slags skisse for meg selv, slik at jeg hadde en idé om hva jeg kunne få til når jeg skulle gjøre den store miksen i installasjonen.

JR: Utsnittet på nettsiden din³ har en klar, komponert karakter, hvor materialet veves detaljert sammen til et hele. I komposisjonen setter du dermed opp et rammeverk for lytterens opplevelse av vannlydene. Hadde du en spesiell idé om hva du ville at lytterne skulle bli oppmerksom på? Hvor mye av deg er det vi hører?

BF: Jeg forsøkte å lage en reise, fordi dette er lyder som man normalt ikke hører samtidig på ett og samme sted. De finnes på forskjellige steder, og jeg forsøker å skape en helhet av alle delene og så la det være opp til lytteren å finne ut hva dette betyr. Jeg fokuserer ikke på lydbehandling og forandring av enkeltlydene, jeg kombinerer dem for å lage en historie.

Eksempelmiksen du refererer til er bare en modell av hva dette verket kan være, men mimer den virkelige installasjonen og dermed hvordan den kunne oppleves. Den var en reise gjennom arkitekturen, og lytteren, som var på reisen, definerte hva hun hørte og hvordan hun hørte det, hvilken kombinasjon av lyder hun hørte. Gjennom sin reise og hvordan den ble opplevd, bestemte de besøkende selv opplevelsen, og jeg tenker på den miksen jeg gjorde mer som et startpunkt enn et sluttpunkt.

JR: En viktig metode i arbeidene dine er det du beskriver som *resounding*. Ordet knyttes til det å flytte lyd fra en kontekst til en annen, for slik å forandre hvordan den nye konteksten oppleves når man innfører andre assosiasjoner enn dem som allerede finnes der. Sannsynligvis forandres også oppfatningen av lyden som transporteres. Metoden gjør at arbeidene dine blir veldig avhengige av referansene til både den nye konteksten og de «omplasserte» lydene. Hvilken rolle spiller referensialitet i dine arbeider? Spiller referansene en hovedrolle i hvordan du bygger opp arbeidene, eller fokuserer du mest på de konstallasjonene du skaper i hvert enkelt verk?

BF: *Resoundings* har vært navnet på nettstedet mitt siden 1998. Ordet har å gjøre ikke bare med repetisjonen av en lyd, men også

med å «få tak i den», at den gir resonans og aktiverer noe i lytteren. Vi hører mye lyd uten å være særlig oppmerksom på den, så ideen med resounding er at noen «får noe ut av» lyden, altså at den gir gjenklang.

Jeg er interessert i sammenstillingen av lyden som jeg bringer inn i et rom og de lydene som allerede er der, men for meg innebærer den perfekte installasjonen av en lyd at den kjennes naturlig ut dit den flyttes; at den ikke kjennes fremmed; at den godt kunne ha vært der i utgangspunktet. I prosjektet fra turbinhallen i Tate Modern, *Harmonic Bridge*, trodde mange at lydene jeg brukte der kom fra selve bygningen – og det var jeg glad for å høre. Jeg nevnte tidligere i intervjuet at lydene i installasjonen var fra vibrasjoner og resonanser fra Millenniumbroen som krysser Themsen.

JR: Så det er ikke så viktig for deg, i hvert fall ikke i dette arbeidet, at publikum refererer tilbake til konteksten lyden er hentet fra?

BF: Mange gjør jo det, men med et så bredt publikum som Tate Modern har, vil noen være oppmerksom på utgangspunktet og andre ikke. Og de som ikke var klar over opprinnelsen, trodde at lydene kom fra bygningen, mens andre visste hva lydene var, at de kom fra Millenniumbroen. Jeg synes begge deler er ok, og synes det var flott at noen som ikke tenkte på dette, kunne gå forbi verket og oppleve at lydene hørte naturlig hjemme der.

JR: Et annet arbeid med sterk identitet er *Vertical Water* fra 1991, også nevnt tidligere i intervjuet – var referansen til akkurat Niagarafossen viktig?

BF: Grunnen til at jeg brukte Niagarafossen var først og fremst at jeg forsøkte å forandre opplevelsen av trafikkstøyen på Madison Avenue; den var veldig sterk. Jeg kom tilfeldigvis til å se opp-ned på et postkort av Whitneymuseet, og arkitekturen minnet veldig om en barnetegning av en foss. Jeg tenkte at jeg trengte en foss, og Niagarafossen var interessant fordi den er så stor.

JR: Mange soundscapekomponister presenterer materialet sitt i så opprinnelig og uendret form som mulig, tilsynelatende urørt. Autentisitet fremstår som et viktig ord, og en ikke-manipulert gjengivelse av miljøet gir også troverdighet til argumenter som har

politiske og miljøvernmessige siktemål. Du har tidligere sagt at du ikke har noen slike agendaer med verkene dine, men har du noe forhold til spørsmålet om autentisitet?

BF: Jeg har ingen ytre agendaer med verkene mine, og dette er hovedårsaken til at jeg så sjelden deltar i symposier, fordi mange av dem er bygget rundt slike agendaer.

Jeg tror nok også at autentisitet er et forvirrende ord. Jeg har stor respekt for lydene, men jeg forsøker alltid å kapre essensen av dem når jeg gjør opptak. Jeg tror ikke at det finnes objektivitet i arbeid med lyd, det er alltid personlig, og man har alltid et perspektiv på situasjonen. Min tilnærming er å forsøke å forstå dynamikken i situasjonen, og så forsøke å gjøre opptakene på best mulig måte i forhold til den – skal jeg bruke binaural- eller surroundteknikk, skal jeg bruke omni-mikrofoner med stor avstand eller aksellerometere. Jeg tenker på lyd som et dynamisk system, og forsøker å finne en opptaksmetode som vil gjøre det mulig å vekke det til live i en installasjonssituasjon. Jeg er ikke sikker på om jeg liker ordet autentisk.

JR: Tror du at ytre agendaer for kunstverk påvirker deres kunstneriske troverdighet på en eller annen måte, at de reduserer verkernes kunstneriske integritet?

BF: I min oppfatning fungerer det slik, og jeg tror at dersom man har en politisk agenda, finnes det bedre metoder for å fremme den enn gjennom lydkunst. Men forskjellige kunstformer er veldig forskjellige; Michael Moores filmer har for eksempel vært viktige i politisk forstand – dokumentarnarrativet generelt kan ha god effekt for å fremme eksterne agendaer.

Jeg tror at det viktigste man kan gjøre med lyd, er å skape en erfaring som gjør at publikum blir oppmerksom på lyttingen. At lytting er en skapende handling der lytteren lager musikken.

JR: Tror du at resoundings kan gjøre det lettere for lytterne å oppfatte sine urbane eller naturlige omgivelser som musikk, og at den musikalske opplevelsen av omgivelsene kan bringe lytterne mer i kontakt med sine miljøer?

BF: Jeg håper da det, men jeg tror at dette er litt av en motbakke i vår kultur, fordi så mange går rundt med mp3-spillere; de er i en

akustisk boble som isolerer dem fra omgivelsene. Jeg forsøker å skape opplevelser som kan få dem til å koble seg til omgivelsene og gjenoppdage det å være fullt tilstede og oppmerksom i øyeblikket.

Jeg har arbeidet med tidsbasert kunst og har hatt mulighet til å bruke mange mikrofoner, slik at jeg har kunnet lytte til for eksempel by- og naturmiljøer samtidig. Slik har jeg utviklet en følelse for hvor oppslukende et øyeblikk kan være, og hvor mye som skjer på samme tid. Jeg tror at jeg har villet skape muligheten for andre til å oppleve det samme.

Jeg kan også fortelle en morsom historie om en liten installasjon jeg laget for mange år siden i en by i Midtvesten der det ble produsert lokomotiver. Jeg brukte lyder fra togfløyter, og etter at verket var avsluttet og demontert, fikk arrangøren en telefon fra en innbygger som syntes at toglydene var for sterke. Det som hadde skjedd var at hun plutselig var blitt oppmerksom på, og hørte, lyder som hun hadde ignorert i storparten av sitt liv. Verket mitt hadde på en eller annen måte fått henne til høre dem igjen, og hun var nok ikke klar over at disse lydene hadde vært endel av omgivelsene hennes gjennom hele livet. Hun trodde at det var meg som spilte lydene siden hun plutselig hørte dem! Så det er et ganske sterkt ja som svar på spørsmålet ditt!

1. <http://www.resoundings.org>
2. <http://soundandmusic.org/>
3. http://resoundings.org/Pages/River_Sounding.html