



Fra Grønland, Disco Bay 2009.
Foto: Julia Barlay

Ut i lyden av det vi ikke kjenner

– intervju med Jana Winderen

av Jøran Rudi

Jana Winderen er bildekunster med et mangefasettert virke i lydkunst, gjennom formidling av egne feltopptak og gjennom faste og midlertidige installasjoner, konserter og andre fremføringer. Hun benytter materiale fra mange miljøer, og er mest kjent for sitt arbeid med opptak gjort under vann verden rundt. I dette intervjuet diskuterer Winderen sin bakgrunn og virksomhet, sin holistiske tilnærming til arbeidet, og sitt forhold til de problemstillinger som ofte reises om soundscape-verk som kunstuttrykk.

JR: Jana Winderen, du har bakgrunn i både naturvitenskap og kunstutdanning, kan du si noe om hvordan utviklingen i dine interesser har ført deg til arbeid med soundscape-perspektiver?

JW: Jeg arbeider ikke spesielt innenfor feltet soundscape, men jeg er opptatt av å vise bruken av lydbølger, ekkolokalisering og eksistensen av kompliserte lydlandskaper under vann. Gjennom også å bruke hørselssansen til å forstå havets innbyggere og lydforholdene under vann, kan vi øke respekten for, og kunnskapen om dyrene der, og bedre forstå vår påvirkning av lydmiljøet under vann.

Jeg har ikke problemer med begrepet soundscape som sådan, men for meg blir begrepet en begrensning; det oppleves som en formatering av arbeidet mitt, og jeg er ikke opptatt av metoder, men av innhold. Derfor har ikke betegnelser som soundscape, lydkunst eller andre kategoriserende begreper mening for det jeg er engasjert i å holde på med, selv om jeg naturligvis er interessert i å diskutere hvordan man kommuniserer det man gjør. Enhver form eller et hvert format eller situasjon innebærer visse føringer, forutinntatte ideer og historiske referanser, og det er viktig å være bevisst hvilke intensjoner som ligger bak ønsket om å arbeide innenfor et format eller medium. Man kan heller ikke vite hvordan ting fungerer i praksis før det er prøvd ut. Har jeg ikke noe jeg vil si, har jeg heller ikke et prosjekt.

Jeg kan begynne med å snakke om hva som har brakt meg dit hvor jeg er nå, hvor jeg like gjerne eller kanskje heller leser en bok

om forskning innen marinbiologi enn en bok om soundscape eller lydkunstteori. (Selv om bokhyllen min er full av slike bøker også...)

Jeg har vært ved havet hver eneste sommer siden jeg ble født, og har alltid vært opptatt av det som foregår der. Som 13-åring skrev jeg for eksempel om Henry the Herring som var ute for å finne Henriette. De klaget over oljeutslippene til menneskene, over hvordan laksens sanseapparat ble ødelagt av forurensing osv. På den tiden bodde jeg ved Mjøsa, og Mjøsa var den gangen i ferd med å dø. På slutten av 80-tallet hadde jeg siktet meg inn mot å bli marinbiolog, men etter fire års studier ved Matematisk-naturvitenskapelig fakultet på Universitetet i Oslo, måtte jeg slutte på grunn av voldsomme eksemutbrudd fra arbeidet med organisk kjemi. På den tiden tok jeg også kveldskurs på Strykejernet Kunsthøgskole. Etter mye reising rundt i Europa til alle slags museer, bestemte jeg meg for å dra ut av Norge, og i 1993 gikk jeg ut fra Goldsmiths College i London med en BA i Fine Arts. Da jeg var nesten ferdig med studiene der, hadde jeg bestemt meg for ikke å produsere flere nye ting inn i verden, men heller arbeide med eksisterende rom og immaterielle installasjoner. Jeg begynte å arbeide med lyd, opprinnelig ut fra ønsket om å skape stille rom, og hadde allerede på den tiden begynt å gjøre feltopptak ute i bybildet, for eksempel av Themsen. Jeg arbeidet også med lyden som fysisk sansbar størrelse, menneskets forhold til det elektromagnetiske spektrum, og med fenomenologi; spesielt Maurice Merleau-Ponty.

Etter jeg kom tilbake til Norge, arbeidet jeg i flere år i Nattjazzzen (Bergen) med Jon Skjerdal, og samarbeidet også på noen prosjekter med Jørgen Træen, Trond Lossius og senere Jørgen Larsson. Årsaken til at jeg ble opptatt av opptak med hydrofoner, var nok arbeid med sensorer, kontaktmikrofoner og arbeidet mitt med interaktive lydinstallasjoner.

I 2002 traff jeg Carl Michael von Hausswolff på Ars Electronica. Året etter var han kurator for *Sound as Space Creator* på *Disturbances* i København, der jeg var en av kunstnerne. Dette prosjektet ble senere til *freq_out*,¹ som jeg i samarbeid med Mike Harding fra Touch (UK) fikk til Oslo under Ultima i 2004. NOTAM² stilte med teknologien og Atelier Nord³ med produsent, redskaper og regnskapshjelp.

Gjennom Mike Harding traff jeg Chris Watson, som jeg nå har vært på flere opptaksreiser med, og som jeg for tiden samarbeider med i et prosjekt som heter *Voices from the Deep*. Vi følger torskens

vandring fra Barentshavet til norskekysten. I forbindelse med dette prosjektet har jeg også vært med Havforskningsinstituttet på tokt i Barentshavet, og blitt intervjuet i programmene *World on the move* og *Shared Earth* på BBC Radio4. På en måte er ringen sluttet, jeg gjør det jeg først hadde tenkt: Å arbeide med havets innbyggere.

JR: Du gir uttrykk for bekymring for livsforholdene i havet, for hvordan vår menneskelige aktivitet påvirker og skader miljøene. Dette gir jo arbeidet ditt en politisk dimensjon, og du blir dermed en aktør i miljødebatten. Får dette ønsket om å påvirke en betydning for verkene dine, blir de mindre selvstendige?

JW: Jeg ser på mitt kunstneriske virke som helheten av alt jeg gjør. Jeg har ikke noe ønske om å være politiker, men jeg vil som du sier være med å påvirke, for eksempel gjennom å vise publikum at det faktisk går an å arbeide på min måte; at det går an å stille slike spørsmål som jeg gjør. Jeg er ikke festet til kun lyd som et medium, på et annet tidspunkt kan det hende jeg arbeider med andre former for uttrykk, for eksempel tegning eller film, hva vet jeg. Derfor kaller jeg meg ikke lydkunstner selv, men jeg er kunstner av yrke. Jeg kaller konsekvent ikke arbeidene mine for verk, men arbeider. Det er en kontinuerlig utforskende prosess.

For en tid tilbake gjorde Chris (Watson) og jeg opptak i Lindåspollen nord for Bergen av hva vi trodde var knipsereker.⁴ Men disse rekene finnes ikke så langt nord som Lindåspollen; jeg undersøkte med en marinbiolog i Tromsø, som så undersøkte gjennom sitt nettverk hva denne lyden kunne stamme fra. Såvidt jeg vet har de kommet til at det antakeligvis er leppefisk som spiser skjell, men jeg vet fortsatt ikke sikkert.

En journalist fra Tyskland hadde på et eller annet tidspunkt blitt fortalt at jeg hadde sagt at disse rekene hadde flyttet nordover på grunn av klimaforandringene (noe jeg ikke hadde sagt). Han hadde så tatt kontakt med Polarinstituttet og spurt om de trodde dette var tilfelle. De trodde egentlig ikke det, men gjorde allikevel noen undersøkelser, og fant at rekene faktisk hadde flyttet lenger nord. Så at jeg, med de sære tingene jeg holder på med, kan bidra til å bevege en sånn spørsmålsstilling, er helt perfekt. Min undersøkelse av hva denne lyden kan være har blitt til kassetten *The Noisiest Guys on the Planet*, og den kom ut i 2. opplag i 2010 på Ash International.

I tillegg til å spille konserter, delta i radioprogrammer, lage installasjoner og gi ut på CD, vinyl, kassett og USB-minnepinner, holder jeg foredrag. Da arbeider jeg mer dokumentarisk – forteller om de forskjellige lydene, hva det er som har laget dem, hvor de kommer fra, historier fra de stedene jeg har vært, osv.

JR: Du gjør opptak av lyder fra livsformer vi normalt verken ser eller hører, på steder de færreste av oss har vært – betyr det noe for deg at dette er litt hemmelig?

JW: Det er ikke noe hemmelig med det jeg gjør; jeg bringer lyder vi ikke vanligvis hører eller legger merke til inn i fokus. Det gjelder også lyder utenfor vår sanseevne, som for eksempel lydene som flaggermus bruker til ekkolokalisering. I opptakene av dem har jeg transponert signalene ned i hørbart område. Jeg har med meg Bat-boxen³ min alle steder jeg reiser, og overalt jeg har vært i det siste, er det flaggermus. Jeg liker å gå ut i skumringen eller på morgenkysten og finne dem, nå senest i Porto, hvor jeg fant flere flaggermus som opererte i et frekvensbånd rundt 45 000 Hz.

Vi mennesker oppfører oss som om vi har oversikt over og kan måle alt. Men vi har jo egentlig ganske begrensede sanser – tenk for eksempel på det lysspekteret vi ser – insekter kan se lysspektra med lavere frekvenser enn de vi kan se. Mange dyrearter hører både høyere og lavere frekvenser enn det vi gjør, og fisk gjør seg tydelig nytte av både lyd og mer lavfrekvente vibrasjoner i vann til orientering og kommunikasjon.

JR: Soundscapekomposisjon kan ha mange siktemål, og annetsteds i boken beskrives et spenn mellom dokumentasjon, rekonstruksjon og transformasjon. Plasserer du verkene dine i forhold til disse begrepene?

JW: Jeg tar alltid utgangspunkt i en ide jeg har, og i hvilken sammenheng eller i hvilket format arbeidene skal formidles. Jeg vet ikke om det jeg gjør kan kalles komposisjoner, musikk, eller billedkunst. Jeg vet hva jeg gjør, men jeg vet ikke hva det kalles, det får holde. En komposisjon kan for meg være en historiefortelling. Jeg bruker bare egne opptak, ikke materiale fra Internett, arkiver eller lyder som er tatt opp av andre, fordi opptakene mine er forbundet med steder, folks fortellinger, og selvfølgelig med min motivasjon

for å gjøre opptakene. Men prosjektene mine handler allikevel ikke om meg selv, absolutt ikke.

Jeg skal for eksempel nå snart til Han-elven i Korea og gjøre opptak. Jeg vet at elven er mye trafikkert, og dermed vil trafikken bli del av både opptakene og det jeg lager med dem. Lyden av trafikken blir da et dokumentarisk element, men jeg forsøker aldri å gjenskape miljøene, for jeg tror ikke at man kan flytte en slik totalopplevelse av lyd fra et sted til et annet. For å få den autentiske opplevelsen, så må man reise dit opptakene er gjort. Jeg lar ofte folk som kommer forbi eller som kjører båten jeg er i, lytte gjennom hodetelefonene mine der og da. Å se smilene deres mens de lytter er en utrolig bra opplevelse. Det er også del av det jeg driver med.

JR: Vi gjør jo ofte opptak med en intensjon; at opptakene skal brukes til noe, og at de er egnet til å fortelle oss noe. Opptaksteknikken man bruker viser perspektivet man lytter ut fra. Næropptak gir for eksempel et annet perspektiv enn opptak av større lydmiljøer, og valg av mikrofon, hvor man plasserer den, avstand til kilden, osv. har mye å si for hva man får ut. Eksempelvis kan opptaksteknikk gi et høyt abstraksjonsnivå slik det ofte gjøres i elektroakustisk musikk, hvor lydene i seg selv kan være veldig fascinerende og rike – men hvor det er umulig å høre hvor de er fra. Arbeider du med slik perspektivering i dine komposisjoner?

JW: Jeg arbeider ikke strengt med slike perspektiver; det tekniske oppsettet er ikke viktig for meg. Jeg lytter meg frem til de beste opptakene ved å flytte meg rundt og forfølge lyden, og leter til jeg finner noe interessant. Det handler veldig mye om ekstremt konsentrert lytting under opptakene, og ofte ser jeg nok ganske rar ut der jeg står og fisker med kablene i vannet. Det føles som å spille, jeg kan bli nokså revet med. Det kjennes ikke ulikt det å ta bilder. Man vet at når man konsentrer seg om en komposisjon, så vet man når det sitter; det er den samme følelsen. Ukonsentrerte opptak, enten det er lyd eller bilder, blir ikke bra. Magefølelsen må være med. (Jeg vil forresten ikke utelukke de muligheter tilfældigheter gir; et tilfeldig opptak kan også bli bra, men for min del skjer det sjelden, jeg bruker ikke tilfældighet som strategi. Men det hender jeg forfølger tilfældigheter, jeg blir nesten alltid overrasket over hva jeg hører, og da forfølger jeg det.)

Jeg bruker lydene temmelig direkte, selv om jeg også bearbeider dem når jeg arbeider med en komposisjon. Jeg arbeider alltid bevisst med de ulike frekvens- og avstandslagene i selve opptaket ute i feltet, og på den måten lager jeg mye av komposisjonen allerede i opptaksfasen. Jeg arbeider alltid i tre lag. Med tre lag mener jeg de tre lagene hvor det første beskriver den store sammenhengen, i det andre går jeg så nærmere inn på hva det handler om og til slutt det nærmeste laget, som blir stemmen, detaljene. Jeg bearbeider ikke stemmene og detaljene, jeg rydder bare, slik at de er tydelige.

Jeg bruker ulike mikrofoner og oppsett for å få frem de ulike lagene, men bruker ofte teknikken og utstyret på måter det ikke er laget for. Et eksempel er å ta opp murtuer med hydrofoner, å bruke en Telinga parabol til andre ting enn fugler, eller Batboxen til å ta opp andre høye frekvenser enn dem fra flaggermus. Man må utfordre teknikken og være kreativ selv, snu ting på hodet, være kritisk til ferdig programvare og plug-ins for eksempel. Teknologien vil farge hva du gjør.

Et eksempel på en installasjon hvor jeg lot lyden være slik den hørtes ut via mine hydrofoner, en Mackie mixer og fire Genelec høyttalere (som selvfølgelig farger lyden), var et live hydrofon-arbeide som jeg gjorde for noen år siden ved Molde, i et prosjekt kuratert av Sissel Lillebostad. Jeg tok lyden inn i et naust, og de besøkende kunne ikke se fiskene og dyrene som laget lydene, men man kunne høre lyden fra dem direkte. De hørte også naboen som kom forbi i båt – og det var ekstremt høyt i forhold til fiskelyden – og de utbrøt: «uutholdelig bråk, stakkars fisken». Vi tenker jo ikke særlig på støynivået under vann, men det er høyt, og for noen arter direkte livstruende. Jeg arbeider for tiden med akkurat det. For hvithvalen for eksempel er dette kritisk.

Det du sier om perspektiv fungerer også under vann, og gjennom å bruke minst to mikrofoner kan jeg høre hvor lyden av fisken kommer fra, og om én fisk svarer en annen. Dybden betyr også mye; det er store forandringer vertikalt. Havstrømmer, temperaturforskjeller og saltinnhold påvirker hvordan lyden forflytter seg. I Mjøsa fikk jeg for eksempel en spesiell resonans på 30 meters dyp. Det var midt på vinteren, og resonansen kom fra land. Det var ingen slik resonans på andre dybder, og jeg har ikke senere hørt akkurat den resonansen andre steder. Alle steder høres forskjellig ut, og i havet hører man store forskjeller på forskjellige dybder. Nå om dagen bruker jeg alltid 3 eller 4 hydrofoner på forskjellige dybder. Jeg har begynt å arbeide



Fra Glimma, Hamarøy, 2010.
Foto: Jana Winderen

mer og mer med høyttaleroppsett for kvadrofoni eller flere kanaler i både komposisjoner for installasjoner og konserter, nå senest 50 høyttalere i installasjonen *Between Dry Land The Morning Line* for Thyssen-Bornemisza Art Contemporary i Istanbul, programmert av Tony Myatt og hans team ved the Music Research Centre på York University.

JR: Du lager forskjellige typer uttrykk – for konsertfremføring og for installasjon – og formidler til publikum på mange arenaer. Hva ønsker du sterkest at publikum skal sitte igjen med, er det for eksempel oppmerksomhet på økologiske perspektiver, strukturen på komposisjonen, eller fascinasjon av enkeltlyder? Hvilke aspekter av materialet er det som bærer mest mening for deg?

JW: Det må røre folk. Jeg møter mange mennesker i arbeidet, og får ofte spørsmål og kommentarer. Jeg har flere eksempler, som da jeg etter en konsert med materiale fra Coquet-elven i Northumberland (under AV-festivalen i Newcastle), ble spurt av en dame om hun kunne få opptak fra konserten, fordi den minte henne så mye om hvordan hun selv opplevde elven. Et annet eksempel er fra da jeg gjorde opptakene til denne konserten. En gjeng 11-årige gutter kom forbi og spurte om å få høre på fiskene. De hadde utrolig fine beskrivelser av hva de hørte, umiddelbare og direkte; «It is so soothing listening to the water». Det er også mange som forteller meg «fiskehistorier» fra sine egne opplevelser og møter med fisk. Slike opplevelser er viktigere for meg enn enkeltaspekter ved lydene eller konstruksjonen, men lytteopplevelsen er selvfølgelig også viktig. Det tar tid å lage komposisjonene slik at de fungerer, for eksempel tok det tre år å lage CDen *Energy Field* som kom ut på Touch i 2010.

Det er en ro for meg med vann, is og snø, og jeg føler meg hjemme ved og i havet. Akkurat det er vel ikke så uvanlig. Grønland er det stedet jeg har følt meg aller mest hjemme, og er et sted jeg alltid vil dra tilbake til. Men det er også ekstremt skummelt å være ute i båt på et bekmørkt, iskaldt Barentshav; å se trålen gå ut og vite at om du faller uti, så er du død – eller å henge i en bresprekk og se mikrofonkabelen forsvinne ned i mørket... Det er noe eksistensielt ved slike opplevelser, og jeg har fryktelig stor respekt for naturens krefter. Av og til har jeg tenkt at jeg burde være veldig redd nå, uten at jeg er det – det som setter meg i gang er ikke ekstremsportens ønske om adrenalinrush, det er ønsket om å dra ut for å finne ut av noe og å lære mer, ute i verden.

1. *Freq_out* er en installasjon som er komponert i gallerirommet; 13 lydkunstnere komponerer hvert sitt stykke innenfor hvert sitt tildelte frekvensbånd. I installasjonen spilles alle 13 komposisjoner av samtidig. (Red.)
2. <http://www.notamo2.no>
3. <http://www.anart.no>
4. Knipsereker bruker lyd for å paralisere byttet sitt, ved hjelp av en boble de lager med den største av klørne sine. <http://no.wikipedia.org/wiki/Pistolreker>
5. Batbox er en ultrasonisk flaggermusdetektor. (Red.)