

Lyd og mening

Innledning

Lyd er en konstant; den er alltid til stede, vi hører alltid noe. Men vi vil ikke alltid ha det slik. Når vi vil ha det stille, blir all lyd plutselig til støy, uønsket lyd. Og selv om vi skulle være så heldige å få det nesten helt stille rundt oss, er det allikevel lyd – lyd fra vårt indre, lyd fra blodsirkulasjon og andre deler av kroppen. Så lyd er alltid tilstede, og ørene skrur seg aldri av. Vi slipper ikke unna, men tilvenner oss, og reflekterer ikke over det. Med årene mister vi også noe av førligheten. Vi mister noe av evnen til å høre hva som foregår, evnen til å følge med i det som skjer rundt oss. Dette har konsekvenser, blant annet fordi hørselen er vårt første og beste varslingsystem; den forteller oss hele tiden hvordan det står til i våre omgivelser., Vi vekkes til oppmerksomhet enten det nå plutselig blir veldig stille, eller det dukker opp lyder som ikke hører til i sammenhengen – eller som er helt ukjente.

Lyd forteller noe om handlinger og sammenhenger, og dermed noe om forholdet mellom mennesker, natur og kultur. Det finnes vel knapt et samfunn i verden hvor lyd ikke inngår i seremonier eller viktige ritualer med betydning for samfunnets orden. Det knytter seg også mye undring til lyd. I de fleste tilfeller er det lett å høre hva det er som forårsaker en lyd, men i vår tidsalder er det også slik at teknologien har gjort det mulig å skille lyd og lydkilde fra hverandre, og derfor må vi lære hva meningen kan være med alt det forskjellige vi hører. Det er for eksempel ingen selvfølge at en bestemt pipelyd skal fortelle at det er på tide å gå over gaten eller ta av kaffen, og det er heller ingen selvfølge at påkallingen av oppmerksomhet i forskjellige signalsystemer skal skje gjennom å spille en liten ters. Hva lydene betyr må læres gjennom deltagelse i en kultur, og dermed er lyden også med på å forme våre *sosiale* rom – lyd skaper bilder av sammenhengene rundt oss, og påvirker dermed hvordan vi forholder oss til hverandre. Forståelsen og opplevelsen av lyd er kulturelt betinget.

Mot dette bakteppet er det lett å forstå hvorfor oppmerksomheten på lyd øker i samfunnet, og interessen tar mange former. Det finnes forskning fra naturvitenskapelige, samfunnsvitenskapelige og humanistiske innfallsvinkler, lyd fokuseres i reguleringsspørsmål og miljøvern, i teknologiutvikling, i medieproduksjon, og i musikk og kunst. Denne tekstens anliggende er det kunstneriske, og spesielt det relativt nye begrepet *lydkunst*. Ordet lydkunst kom ikke i bruk før utover på 70-tallet, og det er først i løpet av de siste fem til ti år at det har blitt et hverdagsord i musikk- og kunstkretser. Men hva betyr det? Hva slags kunstuttrykk er det egentlig ordet beskriver? I denne teksten skal jeg se litt nærmere på noen viktige innfallsvinkler til begrepet lydkunst, og diskutere noen eksempler. Målet med teksten er dermed å bidra til refleksjon rundt verkene på utstillingen, og bidra til den bredere orientering om viktige verk i lydkunstens historie. Artiklene av Bergman, Landy, Norman og Sekkingstad i denne katalogen gir sine vinklinger på viktige aspekter ved lydkunsten generelt, og Sekkingstads tekst tar for seg et utvalg av viktige verk og satsninger fra den norske konteksten.

Tidlige spor

Lydkunsten har spor tilbake til tidlig på 1900-tallet, til den nokså ferske industrialiseringens jevnt sterkere rolle i samfunnsutviklingen, hvor den akustiske hverdagen i økende grad ble preget av nye mekaniske lyder og industriell støy. Den tidligere klangverden var, om ikke forstummet, så i stor grad overdøvet av den nye mekaniske larmen – både byer og landsbygder var fulle av motorer og andre maskinlyder, og lydlandskapene fortalte at livsbetingelsene hadde gjennomgått dramatiske endringer. Kunstnere og komponister søkte radikale uttrykk som skulle holde kunsten i kontakt med samfunnets nye drivkrefter og den moderne verden de hadde begynt å se konturene av. Kazimir Malevich (1916) beskriver en kunstners syn på de store endringene i denne perioden:

The new life of iron and the machine, the roar of automobiles, the glitter of electric lights, the whirring of propellers, have awoken the soul, which was stifling in the catacombs of ancient reason and has emerged on the roads woven between earth and sky. If all artists could see the crossroads of these celestial paths ... then they would not paint chrysanthemums.¹

Dadaisme og futurisme var viktige retninger i denne eksperimentperioden, og begge bevegelser utviklet formspråk som åpnet for nye tenkemåter – kartet måtte tegnes på nytt. Dynamikk og bevegelse skulle inn, lydmalende poesi og musikk vred og vrenget på språket. Hugo Balls berømte lyddikt *Karawane* fra 1916, kan tjene som et godt eksempel på dette. Ball tok språket fra hverandre og brukte enkeltstavelser til å lage nye ord hvor lyden av ordene, ikke den normale semantikken hvor ordene har sin faste betydning, skulle bære frem ideen, eller meningen. For å understreke at det dreide seg om en helt ny tilnærming, ikledte han seg også et spesielt kostyme før han fremførte diktet.² Det var flere som gjennomarbeidet språket på liknende måter, og her finner vi spiren til det som senere ble tekst/lyd-tradisjonen, altså lyddikt som baserer seg på nye lydmalende ord eller enkeltstavelser. Vi husker Kurt Schwitters *Ursonate* (1922-32), slik den ble fremført under Ultimafestivalen helt i begynnelsen av 90-tallet i regi av festivalens grunnlegger, John Persen:

Fümms bö wö tää zää Uu,
 Pögiff
 Kwii Ee.

.....

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,

.....

dll rrrrr beeeee bö,
 dll rrrrr beeeee bö fümms bö,
 rrrrr beeeee bö fümms bö wö,
 beeeee bö fümms bö wö tää,
 bö fümms bö wö tää zää,
 fümms bö wö tää zää Uu:

III.: Kurt Schwitters, *Ursonate*, innledning.

Vi ser at det er utvikling og sammenheng i hvordan lydene settes sammen, og at sonaten lett kan forstås både som tekst og som et musikalsk verk, både når vi leser inne i oss og når vi leser høyt, selv om meningen ikke skapes annet enn gjennom opplevelse av form.

Maskinstøy ble også tatt inn som kunstmateriale, og maleren Luigi Russolo publiserte i 1913 det berømte futuristiske manifestet *L'arte dei rumori*, (*Støyens kunst*). Han laget også senere støyinstrumenter som ble brukt i konserter sammen med vanlige instrumenter. De så ut som store kasser påmontert en trakt, og det var forskjellig type friksjon i kassene som laget ulyden. Når det kommer til industrilyder, var imidlertid Arseni Avraamovs verk *Symfoni for sirener* enda større tenkt. Verket var skrevet for en besetning bestående blant annet av skipsflytter, fabrikk sirener, maskingeværer, artilleri og fly, og verket ble fremført i byen Baku i 1922.³ Ideene og ambisjonene var på plass.

¹ Kazimir Malevich (1916), "From Cubism and Futurism to Suprematism". Sitert i Andersen, T. ., ed. (1968): Malevich: Essays on Art, 1915-1933. New York. George Wittenborn. s. 29.

² John Elderfield., ed. (1974): Flight out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball. Berkeley. University of California Press.

³ Arseni Avraamov (1923): The Symphony of Sirens, i Douglas Kahn (1992) (red.), Wireless Imagination, Cambridge. MIT Press. s. 245-252

Muligheten til å bruke støylyder ble radikalt større med oppfinnelsen av båndopptakeren, som ga mulighet til å klippe og lime sammen forskjellige biter av båndet, kopiere, stokke om, og spille langsomt og fort. Arbeidet med denne teknologien skjøt fart i årene rett etter den 2. verdenskrig. Det ga støtet til en voldsom utvikling i musikklivet, både for *elektronisk musikk* og *musique concrète*. Riktignok fantes det tekniske forløpere til båndopptakeren, blant annet opptakere hvor man spilte inn på ståltråd (!), men redigeringsmulighetene der var ikke helt de samme. Det viktige med denne utviklingen var imidlertid ikke teknologien, det var de muligheter den ga for abstraksjon. Lyder kunne spilles inn, bearbeides og settes sammen på nye måter, og fjernes fra sitt opphav slik at man ble sittende igjen med en 'ren' musikalsk form. Dette var en særdeles modernistisk påstand som senere har møtt mye motstand, men på den tiden var dette et perspektiv som åpnet for nye kunstneriske muligheter. Den samme teknologien lå i bunnen i utviklingen også av genren 'elektronisk musikk,' som med sin mer serialistiske utvikling ikke var mindre avhengig av lydbåndet som verktøy i utvikling av klangene. Lyden ble oppfattet som satt fri fra sitt opphav – fra tid, sted og kilde.

Rom

Lyd er vibrasjoner i vårt hørbare område, lyd er trykkbølger, lyd er en konsekvens av en eller annen handling eller begivenhet. Lyd finnes ikke i et vakuum, der er det helt stille. All lyd vi hører utspiller seg i et eller annet rom, indre eller ytre, og det kan derfor kanskje være greit å ta tak i nettopp rommet.

Å avgrense forholdet mellom rom og sted er vanskelig. Alt farges av sammenhengen det inngår i, og sammenhengen er både fysisk og sosial. Vi lytter annerledes i et galleri enn vi gjør i en konsertsal, og vi lytter på en annen måte i en konsertsal enn vi gjør i en rockeklubb. Som nevnt innledningsvis, er lytting ikke noe som kun angår hørselen; lytting er kulturelt betinget, og vi kan si at den er *situert*. Et analytisk perspektiv på forhold mellom lyd og rom er derfor å spørre om verket er *avhengig* av et bestemt rom, sted, eller miljø for å gi mening og komme til sin rett.

Allerede hos antikkens grekere konstruerte man bygninger for å forme og tydeliggjøre lyd for spesifikke formål. Kombinasjoner av materiale, form og dimensjon gjorde for eksempel datidens utendørs amfiteatre til velegnede arenaer for sang og tale. Teatrene var datidens massemedier, og rommet samfunnets offentlige diskusjoner. Det var derfor viktig at samme budskap kunne nå mange mennesker samtidig. Kunnskapen om rommets betydning har ikke gått tapt, og komponister har i hundrevis av år visst å utnytte akustikken i kirkerom og konsertsaler, og skrevet musikk som i tempo og melodiføring avhenger av bestemte typer akustikk. Raske pianopassasjer i store kirkerom er en umulighet, mens melismatiske verk for kor lar oss bade i samklang når akkordene flyter over i hverandre. Mye brukte eksempler på slik komposisjon finner vi hos renessansekomponisten Gesualdo fra slutten av 1500-tallet, hvor han faktisk også distribuerte grupper av sangere på forskjellige steder i katedralene hvor madrigalene hans ble fremført. Han brukte slik hele rommet til å gi musikken uttrykk, og på grunn av de store kirkerommene lange etterklang, var formutviklingen langsom, med mange stemmer som vevde seg inn i hverandre i kontrapunktisk strengt konstruerte forløp.

Mange kunstnere og komponister i mer moderne tid har utforsket akustiske effekter og forskjellige konstruksjoner av rom i verkene sine. Et mye brukt eksempel er verket *I am Sitting in a Room* fra 1970 av komponisten Alvin Lucier. Verket er mer enn 45 minutter langt, og viser hvordan rommets akustikk ved av- og innspilling endrer materialet over tid. I Katharine Normans tekst i denne boken beskriver hun dette verket mer i detalj når hun på en innsiktsfull og personlig måte diskuterer forholdet mellom lyd, lytter og rom. Teoretikere som David Toop⁴ og Brandon La Belle⁵

⁴ Toop, David (2004). I oppslaget på "Environmental Music" in Sadie and Tyrrell (2004), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Oxford University Press.

⁵ Labelle, Brandon (2006). *Background noise*, London, Continuum. (s. ix)

fremholder at det er undersøkelse og aktivering av forholdet mellom lyd og rom som er lydkunstens viktigste kjennetegn. Det tenkes da mest på hvordan lyden fremtrer, dens hørbare kvaliteter, dens sanselige overflate. Det er gjennom denne overflaten lytteren må trenge for å oppnå kontakt med de underliggende forholdene kunstnerne behandler.

En kunstner som med ekstrem tydelighet fokuserer på noe annet enn lyden – men som allikevel arbeider med det som betraktes som lydkunst – er Felix Hess. For Hess er alle endringer i lufttrykk punkter i et sansbart kontinuum, og i sine installasjoner fokuserer han på dette bredspektrede perspektivet. Et eksempel er verket *Air*, hvor han transponerer barometriske endringer, altså bevegelser mellom høy- og lavtrykk, opp til hørbart område. Vi klarer altså å høre både godvær og vind, og vi følger utviklingen i døgnet slik den også spores i menneskelig aktivitet. For eksempel høres trykkendringene som plutselig oppstår når dører blir lukket temmelig godt – og dem er det lite av nattetid, men desto mer om morgenen når alle skal ut på arbeid. Hess gjør oss dermed oppmerksom på at vi inngår i større sammenhenger, og at sammenhengene er der hele tiden, om vi konsentrerer oss om dem eller ei. Et annet av Hess' verk er *It's in the Air*, hvor mange små hvite papirflagg er montert i et gallerirom på en slik måte at de beveger seg ved den minste bevegelse i rommet – faktisk i forhold til så små luftstrømmer som dem en varm kropp skaper i et ellers kjølig rom, eller dem som settes i gang av en langsom armbevegelse. Hess viser oss at vi alltid er til stede, og at våre handlinger betyr noe, selv om vi verken er oppmerksom på dem eller lager lyd. Hess sier selv at han ikke utforsker lyd; han utforsker *følsomhet* – men det er oftest lyd som er materialet hans.⁶

Sted

Lyd i rom har også mer eksplisitte konnotasjoner, og kunstnere griper gjerne inn for å kaste lys på sammenhenger vi ellers ikke er oppmerksom på. Dette foregår enten gjennom å trekke frem lyd som allerede er der, eller gjennom å lydsette, sonifisere, spesielle aspekter ved rommene. Sonifisering betyr å bruke lyd til å formidle data, eller mer presist, informasjon om dem. Geigertelleren er et mye brukt eksempel på sonifisering, hvor hyppigheten av små klikk sier noe om nivået på radioaktivitet. Fokuset på rom som en generell størrelse avløses dermed av et fokus på spesifikke rom og sammenhenger som gir bestemte rammer, både akustisk og for meningsproduksjon. Det fysiske rommet utvides til også å omfatte sosiale rom, og verkene knyttes til bestemte handlinger, situasjoner og steder – verkene ville rett og slett ikke være de samme om vi hadde møtt dem et annet sted; de blir stedsavhengige.

Her er det fristende å komme med to eksempler: Et tidlig verk i lydkunstgenren er Max Neuhaus' *Times Square* (1977) som er installert under gatenivå på en trafikkøye i nettopp Times Square på Manhattan. Jeg oppdaget faktisk dette verket som tilfeldig forbipasserende tidlig på 80-tallet, uten å vite hva det var, og sprang senere på dagen tilbake med en båndopptaker for å gjøre opptak av lyden, som jeg fant fascinerende. Men hvorfor opptok den meg slik? Lydinstallasjonen er usynlig, og man hører den bare dersom man krysser gaten på et sted hvor det ikke er fotgjengerfelt. Lyden er som en during fra flere store transformatorer – de har toner, og tonene endrer seg ikke. Neuhaus har satt slike toner sammen på en måte som samlet gir et harmonisk spekter forskjellig fra det transformatorer normalt gir. Lyden jeg hørte fremsto som noe mer; noe som var estetisk formet; noe som hadde en egen identitet – noe *villet*. At dette var usynlig, og at installasjonen heller ikke var merket med noen messingplate eller liknende, gjorde at verket fremsto som en organisk del av byen. Jeg opplevde at Neuhaus ga næring til fornemmelsen av Gotham City, en besjelet fremtidsby med egne premisser, egen identitet, eget liv – og et eget sosialt rom hvor enkeltindividets rolle reduseres til å bli et smådyr i tapeten. Inntrykket ble naturligvis forsterket av at trafikken på begge sider av trafikkøya er blant Manhattans travleste, og at lyden fra installasjonen heller ikke var spesielt sterk. En flytting av verket til en liten by som for eksempel Oslo, ville utvilsomt gjort det til noe annet. Og hvor skulle det stått?

⁶ Schulz, Bernd (2001). Felix Hess - Light as Air, Heidelberg, Kehrer

Vi har også fra Norge et eksempel på et stort anlagt verk som blant annet handler om enkeltindividets sosiale rom i både urbane og landlige omgivelser, og som problematiserer 'sted' som hvor vi kommer fra, hvor vi hører til, og hvilke utfoldelsesmuligheter vi har. I 2002 produserte NRK og NOTAM i samarbeid installasjonen *Norge et lydrike – Norway remixed* på Oslo sentralbanestasjon⁷. I den ene av verkets to deler kunne det passerende publikum (mange tusen hver dag i løpet av utstillingsperioden) oppleve lyder som ble sendt i sanntid fra forskjellige deler av landet, plukket ut lokalt på grunn av sin betydning i lokalmiljøet, og som typiske representanter for noe som var viktig der. Verkets gjestebok er full av beretninger om hvordan de besøkende husket og gjenopplevde begivenheter, selv om de sto under en lyddusj i landets traveleste transittområde. Den andre delen ga publikum mulighet til å bygge videre på de assosiasjonene lydmaterialiet ga dem, gjennom å rekonponere denne *remedieringen*⁸ av lydene, ved kombinasjon og lydbehandling. Slik kunne de skape sine egne fortolkninger, eller litt mindre ambisiøst, leke med de tankene lydmaterialiet ga. Verket var teknisk sett en krevende øvelse, med mange deltakere på teknologisiden. Det var bygget over en design og idé av Asbjørn Blokkum Flø, en komponist og lydkunstner som har gjort omfattende og avansert lydarbeid i mange installasjoner opp igjennom de siste ti år⁹. På grunn av dets umiddelbare natur, og at det var så uventet tilstede i dette offentlige rommet, grep lydmaterialiet de besøkende direkte, og flyttet dem fra transittkonteksten og tilbake til opplevelser og erindringer. Et lignende prosjekt, Lane's og Parry's verk *Voices from the Past*, er trukket fram av Norman i hennes diskusjon i denne boken.

Det andre eksemplet på tydeliggjøring av sosiale rom som sted jeg vil nevne, finnes hos Christina Kubisch, en tysk lydkunstner med mange års arbeid i feltet bak seg. Ved hjelp av spesialbyggede hodetelefoner etter eget design gjør hun elektromagnetiske felt hørbare. Gjennom lydvandring og installasjoner viser hun oss aspekter ved vår kultur som vi ellers tenker lite på, men som like fullt er nødvendige forutsetninger for vår moderne livsførsel. Vi hører de elektromagnetiske feltene, alt fra mobilmaster til butikksperrer og kabelføringer, og vi hører hvor enormt *mye* det er, hvordan feltene gjennomtrenger byrommet på måter som er overveldende. Kubisch *velger* selvfølgelig hvilke lyder som knyttes til elektromagnetismen, og det ville vært en smal sak å pynte lydbildet slik at det ville kunne høres som middelalderkoraler – men det gjør hun altså ikke. Gjennom sitt valg av lyder velger hun hvordan denne delen av miljøet vårt skal representeres, og viser oss sin intensjon gjennom hvordan hun velger å tegne dette inn i våre sosiale rom. I hennes elektriske lydvandring får vi et ganske annet inntrykk av det urbane miljøet enn det vi normalt ser og hører.

Naturen som sted for kunstnerisk behandling unnslipper heller ikke vår oppmerksomhet. Helt siden 70-tallet har lydene fra naturen og vårt forhold til dem vært materiale for kunstnere og komponister i tradisjonen *soundscape*, og Norman beskriver mye av dette i sin tekst. Hennes eksempler gir innsikt i komposisjon av lydverk med utgangspunkt i natur- og kulturopptak, og peker også på den mer kontekstuelle lyttingen der lydene får 'være seg selv', kun løftet frem av de rammene de oppleves innenfor, enten det dreier seg om en konsert med Cages musikk, eller om lydene opptrer som fremmedelementer i nye sammenhenger, som i Bill Fontanas installasjoner. Normalt legges det stor vekt på at *soundscape*-verk er knyttet til et bestemt sted eller miljø, men de kan fremføres hvor som helst. Verkene fremstår i så måte som konvensjonelle komposisjoner.

Fra Norge har vi et liknende eksempel i Kjell Samkopfs *Mårådalen Walk* fra 1994¹⁰. Her hører vi komponistens skritt i fjellheimen, og aner motstand og vanskeligheter i terrenget gjennom ganglag,

⁷ Rudi, J. (2003). 'Norge et lydrike – Norway remixed: A sound installation, in *Organised Sound*, 8 (2). Cambridge: Cambridge University Press. s. 151-155.

⁸ Fotnote fra Palmyre – bra refs for denne diskusjonen

⁹ Det dreier seg om store samarbeidsprosjekter mellom flere kunstnere. Verkene det tenkes på er Spranget og Erotogod. Mer informasjon på hjemmesidene til Asbjørn Blokkum Flø (<http://www.notam02.no/~asbjornf/>) og Ståle Stenslie (<http://www.stenslie.net/stahl>). Begge besøkt 4. oktober 2008.

¹⁰ Utgitt på plateselskapet Hemera, HCD2907.

pustelyder og støy fra underlaget han går på. Vi får en følelse av hvordan det er å være der og gjøre som han gjør. Etter hvert fletter komponisten inn musikalske fremmedelementer, og komponerer varsomt i materialet – men ikke stort mer enn at han bare rusker det i håret. Komposisjonen er varsom og lavmælt, og fokuserer på at det er forsiktighet og oppmerksomhet på detaljer og nyanser som gjelder dersom man skal få noe inntrykk av hva som foregår. Et litt mer pågående verk er John Persens *Fuglan Veit* fra 90-tallet, hvor han ved hjelp av 48 fuglekasser forandrer fuglenes lydmiljø. Han spiller fuglesangliknende lyder ut av hullene i kassene der fuglene ellers ville seilt inn, og etter at kassene har hengt oppe en uke eller to, så kan publikum høre hvordan den naturlige fuglesangen rundt har tatt opp i seg elementer fra denne kunstige sangen. Begge verkene ligger nær soundscapekomposisjon, og henvender seg til lytterne med direkte tale – gjenkjennelige lyder. De oppfordrer på hver sin måte til oppmerksomhet på naturens egne lyder som estetisert materiale.

Materiale fra naturen er også råstoff for komposisjon av mer kjent merke, og komponistene beveger seg dermed bort fra soundscapets ønske om gjenkjennelighet, selv om man også her ofte ønsker å formidle viktige aspekter ved et miljø. For eksempel tar komponister og lydkunstnere som Natasha Barrett og Jana Winderen begge sjanser med vår oppfattelsesevne. De bruker mikrofonen som forstørrelsesglass, og trekker frem lyder og detaljer som enten er så små eller så vanskelig tilgjengelige at de er ukjente for oss. Når en lyd er ukjent, gir det større rom for refleksjon rundt lyden som en abstrakt form. Barrett tar i verkserien *Barely*¹¹ tak i nettopp dette refleksjonsrommet og komponerer med det ukjente lydmaterialiet. Slik gir hun enkeltlydene nye betydninger gjennom å sette dem inn i en sammenheng; inn i en estetisk form, og vi hører lydene annerledes enn vi ville hørt dem i naturalistisk form. Det er ofte lydenes emergente egenskaper som bærer den formmessige utviklingen, slik det ofte er i akusmatisk musikk, og vi lokkes inn i en verden hvor vi må forbinde detaljene i den sammenheng komponisten skaper for oss. Winderen på sin side bruker hydrofoner for å gjøre lydopptak for eksempel 25 meter under havets overflate, eller inne i smeltende isklumper. Slik stiller hun våre skjulte omgivelser frem som objekter for betraktning¹². Det er lydenes opprinnelse i den skjulte virkeligheten som bærer verkene, og Winderen redigerer forsiktig i materialet, konsentrerer og forsterker naturens egne handlingsforløp gjennom å finne en essens i de miljøene hun undersøker. Å trekke frem essensen av et naturlydmiljø gjennom handlinger og opptak var også den tydeligste tendensen i utstillingen *Sleppet* fra 2007, som beskrives nærmere i Sekkingstads tekst i denne boken.

Vinnerverket i NOTAMs lydkunstkonkurranse, *Stone Piece* av Øystein Wyller Odden, er bygget rundt ideen om hvordan en institusjon behandler og forholder seg til det som trenger inn i den; handlinger, verk og publikum. Wyller Odden knuser et vindu med en stein, og både vinduet og steinen stilles ut sammen med glassbitene. Wyller Oddens verk viser resultatet av en kunsthandling som en størknet etterlevning, nøyaktig bevart og omhyggelig plassert, og hvor lyden av det knuste glasset er bearbeidet og strukket til ukjennelighet. Denne strukne lyden er så 'silt', og de viktigste komponentene gjengitt i form av et partitur for en strykekvartett. Stykket blir fremført på utstillingsåpningen, og lever videre gjennom fire høyttalere i resten av utstillingsperioden, hvor et studioopptak av musikken blir spilt i en kontinuerlig sløyfe. Verket er totalt avhengig av en formalisert museums- eller gallerikontekst for å fastholde det institusjonskritiske aspektet, og denne ironien i verket forsterkes av den kommersielle delen, hvor objekter med avbildning av hullet i det knuste glasset kan kjøpes i museets butikk. For eksempel i et lite kunstnerdrevet galleri, ville det institusjonskritiske aspektet vært usynlig, og hele verket hadde blitt et annet. Dette verket er utstillingens tydeligst stedsavhengige.

Tid, lytting og meningsskapning

¹¹ <http://www.natashabarrett.org/barely.html>, besøkt 24. September 2008.

¹² Et eksempel på dette er verket *Kangia*, hvor opptakene er gjort inne i en smeltende bre. (Kangia er innuitenes navn på Isfjorden utenfor Ilulissat, Grønland.) Flere av verkene hennes vil bli utgitt av plateselskapet Touch senere i 2008.

Det påstås ofte at forholdet til tid er forskjellig i musikk og lydkunst. Man fokuserer på at musikkens narrativ utvikles gjennom klang og rytme, og at tiden porsjoneres slik at rekkefølgene blir klare og dermed gjør det mulig å følge utviklingen av det musikalske materialet. Den trente lytter husker ting som har skjedd tidligere i musikken, og opplever at musikken henger sammen på måter som ikke er opplevbare uten at hendelsene knyttes sammen. Opplevelsen knyttes til porsjonering av tid, den finner sted i tid.

Dette er utvilsomt riktig for musikkens del, og det er vanskelig å se hvordan tid kan være mindre viktig for lydkunstens del, uavhengig om det er utstilte objekter med lyd, eller rene lydforløp som utspiller seg. Når for eksempel publikum ble utsatt for John Cages stykke 4'33" for første gang, fantes det ingen eksisterende fortolkninger. Publikum satt stille og så en pianist som ikke spilte noe som helst, og ble i løpet av stykkets varighet, (som er nettopp 4 minutter og 33 sekunder), etter hvert klar over at de allikevel hørte *noe*, det var ikke stille rundt dem, og de var kanskje ikke helt stille selv heller. De ble klar over sine omgivelser, samtidig som de sanset at de selv var del av de samme omgivelsene – pustelyder, snufsing, skubbing av sko, øresus, hva det nå måtte være. Det hører også med at premieren fant sted i relativt landlige omgivelser, at det regnet ute, og at vinduene sto åpne. Det kan ikke på noen som helst måte ha vært stille! Dette musikkstykket er blant de beste eksemplene på at både kontekst og prosess er avgjørende i musikken, og at opplevelsen dreier seg om lytting og måter å lytte på over tid.

Opplevelse av rominstallasjoner – ikke ulike de vi har i utstillingen *Absorpsjon og resonans* – finner også sted i tid. Det vil si at refleksjonen øker når man tar seg tid til å sanse overflaten – lyden – og ikke bare nøyer seg med å skjønne referansen. Et godt eksempel fra utstillingen er Bjørn Erik Haugens verk *Transfer*, der han gjennom lydopptak har fanget bevegelser fra skrivingen av en bestemt tekst. Den kan skrives raskt og temperamentsfullt, langsomt og grundig, eller veldig langsomt og grunnende. Forholdet til det som skrives vises gjennom måten det skrives på. Temperaturen og intensjonen i skrivingen kan kun høres i tiden det tar å skrive teksten ut, og verket lar seg ikke fullt oppfatte uten tid, selv om man kjapt kan 'skjønne ideen.' Lydkunsten folder seg også ut i tid, og den sanselige overflaten er neppe mindre viktig der enn i musikken. Narrativet skaper vi når vi lytter og når vi opplever.

I forsøkene på å sette ord på den følte forskjellen mellom musikk og lydkunst, gripes det ofte til begrepet *kunstnerisk praksis*. Det hevdes da gjerne at lydkunsten oppstår ved sammenføring av musikalsk materiale med praksis fra bildekunsten. Hva som skiller kunstnerisk praksis for en komponist fra kunstnerisk praksis for en bildekunstner har Brian O'Doherty uttrykt slik:

Komponistens overflate er en *illusjon* som kles med noe konkret – lyd. Malerens overflate er noe *virkelig* som brukes til å skape en illusjon.¹³

Her er O'Doherty inne på kunstnerens eller komponistens intensjoner og hvilke roller materialet – lyd eller lerret – spiller i å oppfylle disse intensjonene. Komponisten påstås i utgangspunktet å ha en idé om en form, et abstrakt, som så fylles med lyd eller en eller annen notemessig representasjon av klangfarger. Dette gir så ideen en konkret og sansbar kropp, som så kan fremføres for publikum. Kunstneren, på sin side, arbeider med konkrete materialer, og sammenstiller dem på en slik måte at de blir til noe større og annet enn det de er hver for seg. Dette er vel essensen i O'Doherty's synspunkt, og det virker tilforlatelig så lenge vi bare forholder oss til en beskrivelse av den sansbare overflaten. Imidlertid er det kjent at kunsten settes og oppleves alltid i en kontekst – alt avhenger av sammenheng: En kniv hos en slakter overrasker ingen på samme måte som en kniv under puten. Musikken yrer av referanser utover seg selv – historiske, politiske, kulturelle, og naturligvis musikalske. For eksempel er det vanskelig bare å høre en stemme som bare roper ut stedsnavn når

¹³ Morton Feldman, "Between Categories," i *Give my Regards to Broad Street: Collected Writings of Morton Feldman* (Cambridge: Exact Change, 2000, s.85. Sitert i Licht (2007), og oversatt til norsk av forfatteren.

man hører Steve Reichs stykke *Different Trains*, dersom man kobler stykkets tittel sammen med stedsnavnene som blir sagt – navnene på kjente tyske konsentrasjonsleirer under den annen verdenskrig. Eller mer subtilt, Judy Kleins *Rail Car* som arbeider seg gjennom den samme tematikken, men hvor man bare i et kort glimt får servert komponistens undertekst. Hun krever altså både konsentrasjon og referanser. Fokuset på overflaten, det vil si form, blir dermed utilstrekkelig også når det gjelder musikken.

O'Doherty referer i sitatet den modernistiske ideen om at musikken skulle være fri for referanser og dermed funksjon. Selv om ideen om ren form er umulig å forsvare uten parodisk forenkling av alle prosesser som har med musikk å gjøre, så kan vi huske at ideen var nyttig når en ny musikk skulle dyrkes frem i ruinene etter nettopp den annen verdenskrig. Fokuset på form stilles gjerne opp mot fokus på kontekst, men i sammenhengen her har vi kanskje større nytte av O'Dohertys sitat om vi anvender det på forskjellige musikktyper – den som er basert på notemessig representasjon og den som baserer seg direkte på konkrete lydobjekter og elektronisk lyd – i stedet for på skillet mellom lyd og bilde.

Landy argumenterer i denne boken for at lydkunst og musikk som er laget direkte med lyd, har til felles at det er sammenstilling av kjente konkrete som gir noe nytt, fordi referansene peker utover hva objektene betyr hver for seg. Hans hovedpoeng er at lydkunst lett kan klassifiseres som musikk, selv om den retter seg mot andre opplevelseskontekster enn konsertsalen. Et annet synspunkt i denne boken kommer frem når Bergman beskriver at dagens verktøyer med lyd ikke lett lar seg innplassere i eksisterende kategorier. For Bergman hører deler av musikken til i det han, med referanse til Rosalind Krauss, beskriver som et utvidet felt, og dette er i hovedsak den samme koblingen mellom musikk og lydkunst som Landy peker på. Begge bruker begrepet *organisert lyd* som premissgivende utgangspunkt.

Prosser i både kunst og musikk handler om å skape mening – og det skjer i forhold til det vi har av begreper, referanser, og kunnskap – vår situerte resonansbunn. Vår resonansbunn har gjennomgått store endringer i løpet av bare de siste ti år. Teknologien har blitt billig, vanlig og lett å bruke, og dette har åpnet muligheter for arbeid med lyd for langt flere enn tidligere. Definisjonen av hva som er interessant arbeid med lyd lages ikke lenger av etablerte smaksdommere som plateselskaper og store institusjoner. Grensene flyter, og lydfeltet oppleves som åpent. I musikken ser vi dette tydelig i for eksempel elektronika, hvor utviklingen er så mangesidig at det knapt finnes andre fellestrekk enn ønsket om avstand til den 'tradisjonelle' elektroakustiske musikken, med dens krav til konsertmessig lytting på linje med ensemble- og orkestermusikk. Lydkunstens nyfunne popularitet må ses i sammenheng med disse store endringene, den er et barn av musikkteknologiens voldsomme utbredelse og uttrykker et ønske om å nærme seg lyd utenfor de etablerte konvensjonene. Dette betyr også at fokuset på det tradisjonelle elektroakustiske håndverket – den tekniske kyndigheten om hvordan man kan arbeide med en lyddetaljer for å gjøre det filigransarbeid elektroakustikk ofte innebærer – må tåle en støyt. For mange lydkunstnere er ikke dette håndverket viktig, det kan tvert i mot virke mot den kunstneriske hensikten, hvor nærhet og direktehet i uttrykket er viktigere. I det perspektivet kan litt rufsete lydarbeid fungere vel så bra.

Absorpsjon og resonans

I utstillingen *Absorpsjon og resonans* brukes lyd til å skape narrativer der tradisjonell musikalsk lytting må suppleres med assosiativ lytting. Utstillingen definerer ikke en preskriptiv lyttesituasjon, hvor lyttemodus er valgt på forhånd – verkene krever forskjellige tilnærminger. For noen verk er lyd kvalitet uviktig, for andre ligger poenget i overflatens detaljer. Det som er felles, er at lyden opptrer som assosiasjonsskaper, om verket er fokusert på et lite, intimt uttrykk, eller er en mer grovklippet henvisning til tematikk langt utenfor museumsrommene. Det er ikke lydene i seg selv, eller deres abstrakte forløp, som gir verkene innhold – det er verkens referanser som er viktig. Men den sansbare overflaten – lyden – er forutsetningen for å finne dem.

Flere av verkene i utstillingen går rett på hva lydene i ubehandlet form kan fortelle oss. Siri Austeen viser sammenhengene i en nordlandskommune gjennom opptak av lyd fra hverdagsliv og omgivelser og bryter på den måten med de mer naturromantiske bilder som oftest brukes til å forklare hvordan livet på dette *stedet* må være. Hun kommer nær livet i kommunen, og prosjektet er også utviklet sammen med befolkningen. Slik sikrer hun at det hun trekker frem faktisk *er* viktig. Verket er slik i slekt med verket *Norge et lydrike*, som er diskutert ovenfor. Den digitale verden er temaet til Christian Bermudez, og han stiller spørsmål ved utvalg og fokus i våre forhold til den digitale virkeligheten. Lydene han har valgt er på samme vis som hos Austeen usminket og direkte, men der hvor Austeen gjengir ekthet, stiller Bermudez spørsmål om hva ekthet er i digital representasjon. For å anskueliggjøre problemstillingen ytterligere, griper han til middelalderens Bestiarier og deres førvitenskapelige sammenfatning av kunnskap, mytologi, religion og moral.

Øystein Wyller Odden og Ewa Jacobsson problematiserer kunstprosessen og hvordan kunstens identitet blir til, i og utenfor institusjonen. Wyller Oddens verk leses lettest som en mangefasettert institusjonskritikk, elegant og paradoksalt fordi den er avhengig av nettopp en institusjon for å fungere som verk. Han knytter en besnærende klanglig overflate sammen med en kritisk refleksjon om hvordan institusjonen skaper og bevarer mening, gjennom dens transformasjon av handlinger til det ukjennelige. Jacobsson diskuterer blant annet kunstens identitet gjennom sammenhengen mellom skrap og løgn. Det som kastes bort har hatt en verdi, og er den egentlig borte? Kanskje kunstneren heller forandrer den ved sin (gjen)bruk, og at den tillagte verdien og meningen blir en fiksjon i forhold til opprinnelsen – en løgn? Jacobsson komponerer forsiktig til oss, og lydene taler direkte, uten særlige studiomessige omskrivninger.

Institusjonens behandling av kunsten problematiseres også i Øyvind Torvunds verk, hvor han spør om ikke noe av innholdet blir borte i overføringen inn i en institusjonell ramme. Det ligger ingen tydelig påstand her, som i Wyller Oddens verk, spørsmålet legges åpent frem for publikum gjennom den kobling av video, lyd og objekt som Torvund presenterer. Der Jacobsson diskuterer hvordan kunstneren tillegger verdi og kanskje lyver, viser Torvund at verdien og dermed sannheten blir borte. Fokuset på musikkens rituelle sider deles av Espen Sommer Eide, som har installert verket *Karusell* utenfor museets inngangsparti. Han deler ikke Torvunds bekymring om at kunstens rituelle aspekter svekkes ved innlemming i institusjonen. Derimot knytter han sammen historie og lek med tradisjonen, og lar kroppen utløse verkets rituelle forutsetninger. Hans verk er utstillingens eneste interaktive verk som må oppleves gjennom fysisk deltakelse.

Lydforming og komposisjon med utgangspunkt i elektroakustiske teknikker går igjen i flere verk, men er tydeligst i verkene til Bjørn Askefoss og Stian Skagen. Stian Skagen fremfører under åpningen en kombinasjon av støy og støyrock, mens installasjonen hans inneholder visualiseringer av de strengere komponerte spektra som kombinasjonen består av. Bjørn Askefoss benytter seg av en avansert teknikk for distribusjon av klanger mellom mange høyttalere som står i ring rundt installasjonens agora, dit publikum også ledes. Begge arbeider med abstrakte klanger, Skagen med elektronisk klingende spektra, og Askefoss med språkets minste bestanddeler – fonemer – som han distribuerer mellom høyttalerne slik at publikum nærmest kan komme inn i overflaten.

Fokuset på språk og mening deler Askefoss med Emil Bernhardt, som i sin installasjon søker å komme Ludwig Wittgenstein nærmere under huden gjennom montasje av lyder med tilknytting til ham, og opplesing av deler av hans tekster oversatt fra tysk. Assosiasjonene i språket kombinert med det klingende materialet skaper forbindelser som man ikke kan lese seg til – vi får et inntrykk av Wittgensteins resonansbunn. Noe av den samme tanken om tekst har også Bjørn Erik Haugen, som gjennom studiomessig behandling av den krassende skrivelyden lar oss oppleve *skrivebevegelsen*, med dens tempo, styrke og temperament. Haugen bringer frem det skrevne språk

slik det ikke kan leses, men må høres. En slik tilnærming kan si oss vel så mye om intensjonen i teksten som bokstavene gjør.

Man kan si at verkene i utstillingen sonifiserer kunstneriske ideer, og lyd brukes som et materiale på lik linje med for eksempel pigmenter, stein, plast og metaller. Utgangspunktet er at lydens egenskaper kan bære frem assosiasjoner og aspekter ved problemstillinger som ikke lett kan representeres på annen måte. Utstillingen *Absorpsjon og resonans* er bygget opp i dette perspektivet, hvor lyden og dens referanser gir overflate til kunstnerisk behandling av sammenhenger og problemstillinger som vi kan høre finnes. Verkene i utstillingen oppmuntrer til å erstatte lyttingen etter abstrakt form med lytting etter spor og forbindelser, og det er med denne bakgrunnen lydene kan løftes frem fra det som ellers bare er uidentifiserbarhet og støy. Når vi assosierer, flyttes ting ut fra støyen og blir tanker og refleksjon. Lydkunsten behandler samtiden på en måte som avdekker elementer og aspekter der andre kunstformer ikke strekker til.