



## OMSLUTTENDE LYD

TEKST AV ROAR SLETTELAND

Ambisonics er en teknologi for å skape tredimensjonale lydlandskap eller akustiske rom ved hjelp av høyttalere. Slike lydlandskap kjenner vi også fra kinosalen eller hjemmekinoens surroundanlegg, de representerer en utvidelse av stereoeffekten i tradisjonelle høyttaleranlegg og hodetelefoner, med en mer realistisk gjengivelse av hvordan lyd i rom høres ut.

De fleste surroundteknologier vektlegger front og sider siden de gjerne skal understreke bildene på en skjerm eller lerret eller gjenskape en konsertlignende situasjon med levende musikere, mens ambisonics behandler alle akser i rommet likt. Teknologien brukes i lydinstallasjoner og elektroakustisk musikk som krever full kontroll over hele det akustiske rommet. Ved å orientere seg i rommet like mye som i tid, egner teknologien seg til både musikk og tilgrensende kunstformer; den befinner seg på et vis på grensen mellom dem, i likhet med mange av de aktivitetene som utfolder seg på Østre.

Konsertsituasjonen er velkjent for de fleste: publikum kommer inn i lokalet, setter seg ned og venter på musikerne; det applauderes, lyttes og applauderes igjen. Applausen, publikums eneste uttrykksmåte, markerer konsertens begynnelse og slutt, og begynnelse og slutt på det enkelte musikkstykke. Om det er et orkesterverk snur dirigenten seg rundt og bukker (og forlater kanskje podiet, rituelt), om det er et rockeband sier vokalistene noen ord i mikrofonen og introduserer neste låt. Mellom disse avbruddene av støy utspiller konserten seg; som helhet er konserten en serie av sekvenser av lyd, musikkstykker eller låter som hver har sin indre utvikling og oppbygging. Musikk er en tidkunst og konserten er dens institusjonelle form. Rommet er stort sett alltid organisert slik at publikum er plassert på ett sted og musikerne et annet; steder definert av stolrader, bord eller åpent gulvareal på den ene siden og en scene på den andre. Arkitekturen viser hvor man skal være, den orienterer rommet langs en enkelt akse som musikere og publikum

er plassert i forhold til, ansikt til ansikt *en bloc*. Musikken strømmer ut i en retning, fra scene til sal, fra instrumenter og høyttalere til publikums ører. Slik sett utgjør konsertformen ikke bare en praktisk måte å distribuere musikk på, men også en sosial form; en bestemt måte å gruppere individer på og tilordne dem ulike funksjoner og plasser, den setter grenser for publikums atferd, deres tid underlegges verkets tid og konsertens dramaturgi, den legger føringer på hvordan verket skal oppfattes og lyttes til – den uttrykker med andre ord en politikk og en poetikk.

Gallerirommet er i så måte en ganske annerledes form. I et galleri er publikum individualisert, overlatt til seg selv, i et åpent rom hvor man selv velger hvor man ser og hva man ser på, og hvor lenge. I motsetning til konsertens sekvens av verk, presenteres de her simultant. Der konserten distribuerer verkene i tid, sprer galleriet dem ut i rommet, tradisjonelt på veggen, mens publikum beveger seg fritt fra verk til verk, i den rekkefølge og varighet de selv finner for godt. Der konserten deler menneskene inn i to grupper og etablerer et maktforhold mellom dem, har galleriet bare en, som forholder seg til objekter snarere enn mennesker og derfor opptrer friere i forhold til dem.

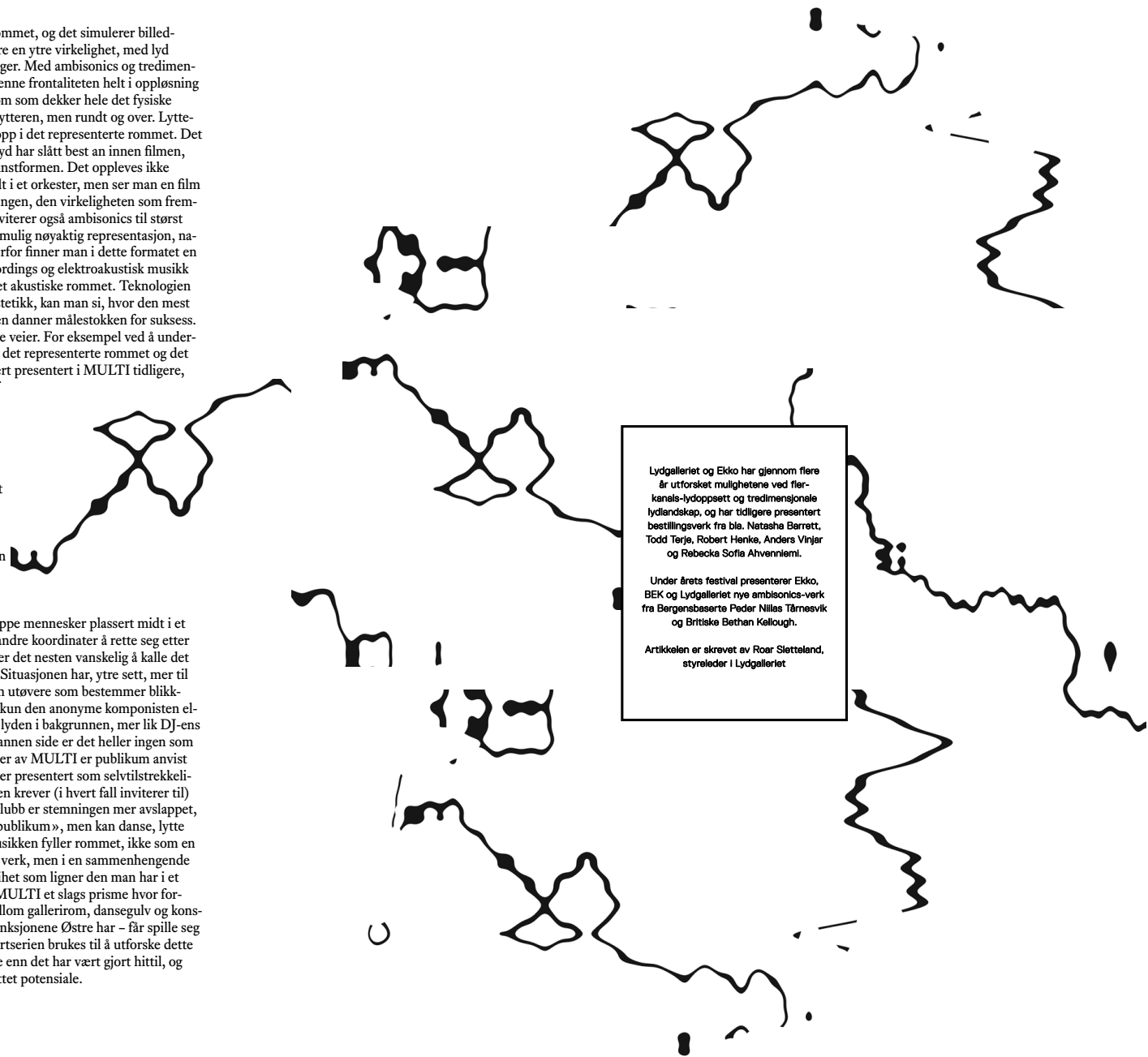
Østre er et hus for lydkunst og elektronisk musikk og hjemsted for et galleri dedikert til lydkunst. Lydgalleriet og Ekko har i flere år jobbet med musikk i ambisonicsformat under merkelappene KANAL, NON-FRONTAL og MULTI, i samarbeid med produksjonsmiljøer som BEK, Notam og Electric Audio Unit, noen ganger inkorporert i festivalene Ekko og Borealis sine program, andre ganger som selvstendige konserter. Som institusjon står Østre og eierne Ekko og Lydgalleriet med ett bein i musikkfeltet og ett i kunstfeltet, og selv om lyd kunsten har utviklet seg til å bli noe som ligner et rent gallerifenomen, har konsertvirksomhet vært en viktig del av Lydgalleriets aktiviteter siden galleriet ble etablert. MULTI utgjør på sett og vis bindeledd mellom de to sfærene, ikke fordi konsertserien liksom skulle være litt musikk og litt installasjon, men fordi den tenker [utforsker] musikk som romlig fenomen og dermed står på grensen mellom konsert- og galleriformatet. Konsertserien blir dermed også en indirekte undersøkelse av lydkunst som fenomen, dens spesielle identitet og plass i det kulturelle landskapet.

Når lyd kunsten prøver å etablere en diskurs rundt seg selv, tar den ofte utgangspunkt i to historiske linjer: en musikkhistorisk og en kunsthistorisk. I løpet av det 20. århundre oppstår en del tendenser i musikken som bryter med det konvensjonelle konsertformatet. Erik Satie

kan regnes som en slags stamfar for et par av dem; hans *musique d'ameublement* krever ikke noen oppmerksomhet eller innstilling, men tilpasser seg den situasjonen vi måtte befinne oss i – i dag det ganske alminnelige fenomenet bakgrunnsmusikk. Hans «uspillelige» stykke *Vexations*, et kort tema som gjentas 840 ganger, med fremføringer på kanskje 20-30 timer, skaper en tidløs tilstand der publikum settes fysisk ut av stand til å lytte til verket i et sammenhengende strekk. Og i løpet av århundret kom flere komponister til å operere langs de samme aksene, som de amerikanske minimalistene med repetitive strukturer uten fremdrift eller utvikling, John Cage skrev verk som ville legge til rette for lydlige hendelser snarere enn å spesifisere forløp, Alvin Lucier og Edgard Varese ville komponere installasjonslignende verk som utfoldet seg i rommet i like stor grad som i tiden. Innen billedkunstfeltet så man også en bevegelse ut i rommet: verkene steg ned fra galleriveggen og fant sin plass blant tingene i rommet, de sluttet å representere en ytre verden, men foldet seg inn om seg selv og sin egen tinglighet, eller de ble objektløse, som i situasjoner, installasjoner og happenings. Man så en radikal utvidelse av anvendelig materiale, fra tilfeldige bruksgjenstander og menneskekropper til landområder og konsepter – og lyd. Disse historiske linjene brukes gjerne for å forklare fremveksten av en ny kunstform som altså kalles lydkunst, i et slags symbiotisk forhold mellom musikk og billedkunst. Man kan merke seg at slike fortellinger i seg selv bidrar til å tenke disse – tross alt ganske ulike – tendensene under ett samlebegrep og dermed til å etablere lydkunst som eget felt. Historiskskrivningen blir således en del av en institusjonaliserings- og legitimeringsprosess. Man kan og merke seg at fortellingen som sådan står i en slags motsetning til det den handler om, nettopp fordi den innlemmer disse tendensene i et homogent narrativ, en form som musikkfeltet selv måtte forlate for å kunne gi opphav til lyd kunsten. Som en alternativ, og kanskje mer passende form, finner vi arenaer som Lydgalleriet, Ekko og Østre, hvor lyd kunsten gis rom til å utfolde seg – ikke som del av en fortelling, men simpelthen ved å bli presentert. En institusjonalisering med diskontinuitet som prinsipp. Utstilling for utstilling, verk for verk, har lyd kunsten utkrystallisert seg som en egen, gjenkjennelig sjanger, uten noen annen formell avgrensning enn at det dreier seg om lyd i rom. Og MULTI markerer på et vis denne grensen fra motsatt side, ved å presentere musikk med en tydelig romlig identitet.

Vi kjenner bildet av hunden som stirrer inn i trakten på en grammofon, lyttende til *his master's voice* som strømmer ut av gjenstanden. Høytaleren og avspillingsteknologien revolusjonerte menneskenes (og dyrenes) lyttemønstre ved at den erstattet levende stemme med et objekt – dødt, mekanisk, men like fullt lokaliserbart, plassert i samme rom som lytteren. Med stereoeffekten forsvinner denne håndgripeligheten, ettersom høytalerens posisjon ikke lenger faller sammen med lydens – i stedet skaper høytalerne en illusjon av et rom. Et lydbilde spennes opp foran lytteren. Stereoanlegget simulerer konsertformen ved å plassere lyttere og lydkilde mot hverandre i samme frontale arrangement

og samme inndeling av rommet, og det simulerer billedkunsten ved å representere en ytre virkelighet, med lyd snarere enn former og farger. Med ambisonics og tredimensjonale lydlandskap går denne frontaliteten helt i oppløsning – høytalerne skaper et rom som dekker hele det fysiske rommet, ikke bare foran lytteren, men rundt og over. Lytteren rom går fullstendig opp i det representerte rommet. Det er trolig derfor surroundlyd har slått best an innen filmen, den mest oppslukende kunstformen. Det oppleves ikke naturlig å befinne seg midt i et orkester, men ser man en film blir man sugd inn i handlingen, den virkeligheten som fremstår på lerretet. Derfor inviterer også ambisonics til størst mulig innlevelse og mest mulig nøyaktig representasjon, naturtro eller kunstig, og derfor finner man i dette formatet en viss overvekt av field recordings og elektroakustisk musikk med total kontroll over det akustiske rommet. Teknologien bærer med seg en egen estetikk, kan man si, hvor den mest mulig troverdige illusjonen danner målestokken for suksess. Men det finnes også andre veier. For eksempel ved å understreke forskjellen mellom det representerte rommet og det virkelige (noe som har vært presentert i MULTI tidligere, med verk av bl.a. Thorolf Thuestad og Julian Skar, hvor visuelle elementer og supplerende lydkilder bryter opp illusjonen). Eller man kan tenke rommet som noe annet enn et illusorisk rom innsatt i et fysisk rom, for eksempel som en sosial størrelse. For dersom stereoeffekten skaper en slags simulert konsertsituasjon, er det like tydelig at ambisonics ikke gjør det. Med en gruppe mennesker plassert midt i et rom, omgitt av lyd, uten andre koordinater å rette seg etter enn de musikken skaper, er det nesten vanskelig å kalle det en konsert i det hele tatt. Situasjonen har, ytre sett, mer til felles med en klubb. Ingen utøvere som bestemmer blikkretning eller fokuspunkt, kun den anonyme komponisten eller teknikeren som styrer lyden i bakgrunnen, mer lik DJ-ens diskrete miksing. På den annen side er det heller ingen som danser. I de fleste versjoner av MULTI er publikum anvist plass på stoler, musikken er presentert som selvtillstrekkelige stykker i rekkefølge; den krever (i hvert fall inviterer til) konsentrert lytting. I en klubb er stemningen mer avslappet, og folk er ikke egentlig «publikum», men kan danse, lytte eller prate som de vil. Musikken fyller rommet, ikke som en sekvens av enkeltstående verk, men i en sammenhengende flow. En åpenhet og en frihet som ligner den man har i et gallerirom. Dermed blir MULTI et slags prisme hvor forskjellene og likhetene mellom gallerirom, dansegulv og konsertsal – de tre viktigste funksjonene Østre har – får spille seg ut. I prinsippet kan konsertserien brukes til å utforske dette spillet atskillig grundigere enn det har vært gjort hittil, og her finnes det mye uutnyttet potensiale.



Lydgalleriet og Ekko har gjennom flere år utforsket mulighetene ved flerkanals-lydoppsett og tredimensjonale lydlandskap, og har tidligere presentert bestillingsverk fra bl.a. Natasha Barrett, Todd Terje, Robert Henke, Anders Vinjar og Rebecka Sofia Ahvenniemi.

Under årets festival presenterer Ekko, BEK og Lydgalleriet nye ambisonics-verk fra Bergensbaserte Peder Nillas Tårnesvik og Brittske Bethan Kellough.

Artikkelen er skrevet av Roar Sletland, styreleder i Lydgalleriet