

Mellom lyd og bilde?

En undersøkelse av lydkunstserien Blind Film

Sara Jacobsen Høgestøl



Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Ina Blom

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Vår 2014

Sammendrag

Forholdet mellom lyd og bilde i lydlige strukturer er tema for denne undersøkelsen, som tar for seg seks verk tilhørende prosjektet Blind Film (2003). Oppgaven har som mål å plassere lydverkene, som alle kan kalles narrative, inn i et spenningsfelt mellom lyd og bilde, det auditive og det visuelle – med henblikk på film- og radiomediet. Gjennom forfattere som Friedrich Kittler og Michel Chion tegnes det enkelte strukturelle og teoretiske grenseoppganger mellom lydopptak og film, auditiv og visuell persepsjon. Når disse perspektivene anvendes på verkene, blir det tydeliggjort hvordan de som lydarbeider også inneholder referanser til den synlige verdenen og til filmens bildespråk. For eksempel kan en finne spor av filmen og dens projeksjon av enkeltbilder i en ellers språkbasert og konseptuell, lydlig struktur. Slik kan en, med referanse til dekonstruktivistisk tenkning, hevde at bilde, film og det visuelle opptrer som supplement i de lydlige strukturene. Også iscenesettelse av språk og kommunikasjon vil bli løftet frem underveis, samt hvordan bruk av stemmelyd kan nå forbi det semantiske og mot noe materielt – eller musikalsk.

Ved siden av Kittler og Chion benyttes litteratur av blant andre Brandon LaBelle, Douglas Kahn og Salomé Voegelin for å tydeliggjøre verkenes forbindelse til lyd og det auditive innen kunst- og mediefeltet. De seks arbeidene fremviser på forskjellig vis lyd som idé – det kollektive, intersubjektive, fragmenterte, flyktige, usynlige og det reelle. Som bearbejdede strukturer beveger de seg samtidig i retning av musikalske komposisjoner, film og radiohørspill. Når ulike dimensjoner løftes frem, blir det samtidig tydelig hvordan størrelser som tenkes som motsetninger også henger sammen og utfyller hverandre.

Takk

Takk til kunstnere, forfattere og komponister bak de seks Blind Film-verkene, og ikke minst til Yngvild Færøy, Søsja Jørgensen og Elin T. Sørensen i Ballongmagasinet. Takk til veileder, professor Ina Blom, for viktige, faglige tilbakemeldinger. Takk til familie og venner – og selvfølgelig til Alexander, for all tålmodighet og støtte underveis.

Sara J. Høgestøl

Oslo, februar 2014.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Takk.....	5
1. Innledning	9
Problemstilling.....	10
Forskningsslitteratur.....	11
Metode og avgrensing.....	15
Oppgavens struktur.....	19
2. Lyd og bilde i lydkunsten.....	21
En verden av lyder.....	22
Referanser og autonomi.....	23
Tid og rom.....	25
Stemmer, tekst, radio.....	26
Lytting i grenseland.....	28
3. Blind Film.....	30
3.1 Another Place – tre sanger på persisk.....	30
Et lydlandskap.....	31
Narrative spor.....	34
Assosiasjoner og flere lag.....	35
Oppsummering.....	37
3.2. 5 x 17.....	38
Lyd og kollektivitet.....	38
5 x 17 som musikk.....	41
Språkets rammer.....	42
Oppsummering.....	43
3.3. Förändringar i det norska landskapet	44
System, prosess.....	45
Det klunger i ord.....	48
Et språkspill.....	50
Oppsummering.....	51
3.4. God dag, madam Reinholdtsen? God aften, frøken Flink	52
En lytteeksplosjon.....	53
Lyden av kropp.....	57
Overføring.....	59
Oppsummering.....	60
3.5. Nikolaj Ivanovitsj’ eksistens	60
Eksistensielt støy.....	61
Innenfor og utenfor.....	64
Oppsummering.....	66

3.6. Vokteren og inntrengeren	66
En indre film	67
Stemmens nærvær og fravær	70
Oppsummering	72
4. Konklusjon	73
Litteraturliste.....	79

1. Innledning

Blind Film er en serie med seks lydverk produsert for radio og for mørklagt kinosal. Prosjektet ble realisert i 2003, på bakgrunn av en lukket konkurranse. Initiativtakere, produsenter og kuratorer var billedkunstnerne Yngvild Færøy, Søsja Jørgensen og Elin T. Sørensen i Ballongmagasinet, kalt et formidlingsprosjekt for hørbar kunst. Inspirert av blant annet den svenske tekst-lyd-tradisjonen og kunstneren Öyvind Fahlström inviterte de 24 billedkunstnere, musikere, komponister og forfattere i Norge til å sende inn skisser til det de kalte narrative lydverk. Ut fra 13 skisser valgte de i samråd med NRK-produsent Tilman Hartenstein, komponist Lars Petter Hagen og forfatter Øyvind Berg ut seks verk. Bak disse verkene står billedkunstnerne Tommy Olsson, Bodil Furu, Ebba Moi og Anna Carin Hedberg, Iselin Lønn og Päivi Laakso, komponist Risto Holopainen, forfatter Jon Øystein Flink og komponist Trond Reinholdtsen. Hartenstein, Hagen og Berg fungerte også som konsulenter underveis i arbeidet med verkene.

Blind Film ble produsert, mastret og tilrettelagt på Notam, Norsk senter for teknologi i musikk og kunst. Verkene ble først vist for mørklagt kinosal på Kortfilmfestivalen i Grimstad 13.-15. juni 2003. Deretter ble de tilrettelagt for radio og sendt på NRK Alltid Klassisk i desember samme år. 7. desember ble de også vist på Cinemateket i Oslo. Blind Film fikk en del oppmerksomhet i forbindelse med lanseringen, blant annet i Kulturbeinet på NRK P2 og i en lengre presentasjon i Musikk i brennpunktet på samme kanal.

”Med filmens suggesjon og radioens evne til å skape indre bilder, vil vi få oppleve verk som befinner seg mellom lydspor og hørespill,” skrev initiativtakerne om Blind Film i katalogen til Grimstad-festivalen. Foruten den svenske radiotradisjonen på 1960-tallet, viste Ballongmagasinet blant annet til dadaistiske lyddikt som Kurt Schwitters *Ursonate* som en historisk forløper for sitt prosjekt. Kunstnerne skal ha blitt oppfordret til å forholde seg fritt til konvensjonelle komposisjonsregler og fortellende forløp. ”Av de ferdige verkene er det noen som leker med radioteaterformen, noen nærmer seg musikalske strukturer, mens andre lar språket opptre som konkret lyd og når med det et annet sansenivå.”¹ Kunstnerne bak verkene hadde ikke nødvendigvis arbeidet med lydkunst eller hørespill før.

¹ Katalog til den 26. kortfilmfestivalen i Grimstad (Oslo: Kortfilmfestivalen, 2003), 106-107. I Musikk i brennpunktet 3. desember 2003 blir begrepet ”blind film” knyttet til Fahlström og opplevelsen av hans verk i en mørklagt kinosal i Göteborg.

Problemstilling

Masteroppgaven *Mellom lyd og bilde? En undersøkelse av lydkunstserien Blind Film* tar for seg de seks lydverkene som inngår i Blind Film-prosjektet. Hensikten vil være å forsøke å diskutere hvordan de inngår i en dialog mellom det auditive og det visuelle, slik dette kommer til uttrykk på kunst- og mediefeltet. Den overgripende problemstillingen lyder som følger:

Hvordan posisjonerer de seks Blind Film-verkene seg i spenningsfeltet mellom lyd og bilde, det auditive og det visuelle?

Det er altså enkeltverkene som står i sentrum for oppgaven, ikke først og fremst prosjektet som sådan. Samtidig er konteksten som arbeidene inngår i, og måten de ble presentert på, relevant for å forstå hvert enkelt av dem. Allerede i tittelen Blind Film ligger det en spenning mellom lyd og bilde, noe skaperne av prosjektet også tydeliggjorde ved å ”vise” verkene for mørklagt kinosal. Begrepet *film for øret*, brukt av Ballongmagasinet i blant annet *Lydbok* (2007), er også talende for forholdet mellom lyd og bilde, film og radio. Når det er snakk om det auditive og det visuelle, lyd og bilde, vil derfor mediene radio og film, og korrespondansen mellom dem, være vesentlig. Med det visuelle menes dermed først og fremst filmens dynamiske bildespråk, samt erfaringsmåter som kan forstås som karakteristiske for synet. Med det auditive forstås det som knyttes til hørselen og lyttingen som sanse- og erfaringsmåte. At verkene i større eller mindre grad inneholder en form for narrativ, og at bruken av stemmer og tekst er utbredt, sier også noe om tilknytningen til film og radio.

Ettersom verkene består av lyd, en kan si at det er *lyden* som i alle fall materielt sett definerer dem, vil lydaspektet vies særlig oppmerksomhet underveis. Her tenkes det på hvordan verkene avspeiler perspektiver på lyd, lydopptak og det auditive innen kunst- og mediefeltet. Dette gjenspeiler seg også i litteraturen som arbeidene belyses gjennom. Lydopptaket vil like fullt kunne visualisere, eller fortelle gjennom ”lydlige bilder”, noe hørespillet drar nytte av. Bilde og lyd er i prinsippet alltid koblet sammen, fordi vi, all den tid vi ikke er døve eller blinde, ser og hører samtidig. De moderne medieteknologiene film og lydopptak kan likevel forstås som noe som skiller sansene våre fra hverandre. Samtidig etablerer de, gjennom konvensjoner, et forhold til den sansen de ikke rendyrker.

Problemstillingen åpner derfor implisitt for å undersøke hvordan bilder og det visuelle opererer som et supplement i de lydlige strukturene i Blind Film. Dette aspektet kan forstås som en underproblemstilling i den mer generelle, overgripende inngangen til verkene.

I Blind Film etableres ikke bildene gjennom enkle, narrative konvensjoner. Det bildemessige blir gjort mer komplisert, samtidig som selve spørsmålet om den supplementære bildeproduksjonen løftes frem. Dette skjer på ulike måter i de seks verkene. I tilnærmingen til lyd og bilde vil både strukturelle grep og lydmateriale ha relevans. Det er et mål å peke på trekk som er egnet til å skape assosiasjoner, fornemmelser og indre bilder hos lytteren. På den ene siden vil det bli forsøkt vist hvordan lydene avspeiler gjenkjennelige kilder og språklig innhold, på den andre siden hvordan de innehar mer abstrakte, estetiske kvaliteter, som klang og rytme. Her vil også verkenes iscenesettelse av språk og kommunikasjon via stemme få spillerom, samt hvordan bruken av stemme kan nå forbi det semantiske og mot noe materielt eller kroppslig. Oppgaven søker å løfte frem kvaliteter som sier noe om det auditive versus det visuelle og film versus lydopptak som erfaringsmåter. Sentralt står tid og rom, og hvilke innvirkninger medier og teknologi har på opplevelsen av disse størrelsene.

I den påfølgende gjennomgangen av relevant forskningslitteratur og metode, samt kapittel 2 som omhandler lyd/bilde-relasjonen i lydkunsten, vil oppgavens tema og problemstilling bli forsøkt utdypet.

Forskningslitteratur

Når det gjelder lyd i kunsten har særlig Douglas Kahns *Noise, water, meat: A history of sound in the arts* (1999) og Brandon LaBelles *Background noise: Perspectives on sound art* (2006) vært nyttige som bakgrunnsmateriale i arbeidet med oppgaven. Disse bøkene må kunne kalles standardverk om lydkunst. Begge har en bred tilnærming til lyd og det auditive, og de skriver seg inn i feltet også gjennom arbeider som ikke umiddelbart tenkes på som lydkunst. I Kahns tilfelle dreier det seg om hvordan lyd og problemstillinger knyttet til lyd og lytting har manifestert seg i kunst og kultur siden den moderne medievirkeligheten begynte å gro frem. LaBelle utforsker lyd og persepsjon, lyd i rom og lyd i kunsten siden 1950-tallet. Det tverrkunstneriske er vesentlig her, også musikken og musikernes bidrag. Særlig LaBelle ser bevisstheten om, og kunstnernes utforskning av, lydens relasjonelle romlighet i forlengelsen av blant annet konseptkunsten og den stedsspesifikke kunsten.

Jacques Attalis tilnærming til musikkens interaksjon med samfunnet og dets produksjonsformer i *Noise. The political economy of music* er en annen relevant inngang til lyd i kunsten. Attali løfter frem musikkens evne til å ligge forut og bære bud om sosiale endringer. Boken vil ikke bli brukt direkte i analysene i særlig grad, men bør regnes med innenfor forskningsfeltet oppgaven inngår i. Et nyere tilskudd til debatten om lyd og lytting som erfaringsmåte er Salomé Voegelins *Listening to noise and silence: Towards a philosophy*

of sound art (2011). Voegelins prosjekt er å undersøke lyd og lytteerfaring på lydens premisser, som opplevelse og medvirkning heller enn gjennom abstrakte begreper. I møtet med lyd mangler vi den analytiske distansen som blikket gir oss, fremholder hun. Lyden omslutter oss på en mer total måte, vi er *i* den – vi deler tid og rom med den.²

De nevnte forfatterne vektlegger det auditive innenfor felt som hovedsakelig har vært konsentrert omkring bilder og det visuelle, og viser på forskjellige måter hvordan lydkunsten kan formidle mer skjulte eller uhørte dimensjoner ved vår virkelighet. Supplementet som metodologisk perspektiv vil få en tydeligere teoretisk forankring lenger ut i kapittel 1, i delen som omhandler metode og avgrensing.

Fordi Blind Film ble laget for spesifikke medier, og fordi det dreier seg om verk realisert gjennom moderne teknologi, har det vært nærliggende å orientere seg mot litteratur som fremhever nettopp medier og teknologihistorie som vesentlig for vår måte å være i verden på. Et omdreiningspunkt er det materielle aspektet ved mediet og hvordan dette påvirker innholdet i det som formidles. Forenklet sagt dreier det seg om hvordan mediet opererer gjennom gitte, fysiske forutsetninger, hvordan mennesket interagerer med teknologien og hvordan sosiale, kulturelle og økonomiske impulser er med på å forme dette.³ En av dem som har hatt innflytelse på det estetiske feltet er Friedrich Kittler. Perspektiver fra hans bok *Gramophone, film, typewriter* (1986) vil gis plass i lesningen av Blind Film. Viktig i denne sammenhengen er Kittlers beskrivelse av mediesituasjonen før digital konvergens. Med de analoge mediene fremvekst i det 20. århundret ble optikk, skrift og akustikk skilt fra hverandre som autonome felt, og sammen med dem ble også menneskets sansesystem differensiert. Med de nye opptaksteknologiene film og grammofon ble det for første gang mulig å lagre og reproducere tiden direkte. Dataene trengte ikke lenger å gå gjennom symbolsk mediering, slik som i den forutgående skrive- og bokkulturen. Sammen med skrivemaskinen representerer de et epokeskifte i hvordan mennesket forholder seg til virkeligheten, hevder Kittler.⁴

Kittler binder psykoanalytikeren og filosofen Jacques Lacans metodologiske distinksjoner – det symbolske, det imaginære og det reelle – sammen med de tre teknologiene. Skrivemaskinen identifiserer han med det symbolske – lingvistiske tegn i ren materiell form. Filmteknologiens bilder knytter han, ved å ta veien om det Lacan kalte speilstadiet hos små

² Salomé Voegelin, *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*, (London: Continuum, 2010) xi-xii

³ Se Bill Brown, "Materiality" i *Critical terms of media studies*, red. av W.J. T. Mitchell og Mark B. N. Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 59-60

⁴ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, oversatt av Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz (California: Stanford University Press, 1999), 3-23

barn, til det imaginære ved å vise hvordan filmen utnytter vårt behov for et selvbilde – og hvordan vi derfor identifiserer oss med de perfekte, helhetlige kroppene på lerretet. Fonografen, grammofonens forløper som både kunne ta opp og spille av lyd, blir på sin side identifisert med det reelle. Lydopptaket gjorde nemlig ingen distinksjon mellom støy og artikulert lyd:

Finally, of the real nothing more can be brought to light than what Lacan presupposed – that is, nothing. It forms the waste or residue that neither the mirror of the imaginary nor the grid of the symbolic can catch: the physiological accidents and stochastic disorder of bodies.⁵

Det reelle kan, kort forklart, forstås som det som ligger utenfor symbolene og det imaginære. Hos Lacan er det reelle den verdenen vi fødes inn i, før vi begynner å utvikle selvbevissthet og språk, og som vi prøver å kompensere for med språket og med forestillingen om oss selv som et helhetlig subjekt. Det reelle motsetter seg symbolisering, og dermed kan man heller ikke nå frem til det reelle annet enn gjennom forskyvninger og misforståelser.

At det imaginære er filmens domene utdyper Kittler ved å gå gjennom filmens teknologiske forutsetninger. Det vi ser på lerretet er en rask projeksjon av enkeltbilder, som fremstår som en sammenhengende bevegelse. Hele filmens vesen hviler altså på manipulasjon, å kutte opp virkeligheten og reprodusere den som et hele. Kutt, klipp og spleising var vesentlig for tilblivelsen av visuelle dataprosesseringer, og disse teknikkene ble overført til akustiske dataprosessering først senere.⁶

I boken *Radio* (først utgitt i 1936) etterlyser Rudolf Arnheim ”radiofilmen”. Han oppfordrer til å spille inn lyd fra ulike situasjoner på filmbånd, i stedet for å ta opp all lyd samtidig i studio. Dette var allerede en vanlig innspillingsteknikk for lyd på film, og slik kunne man utvikle rikere radiomontasjer. Samtidig løfter han frem radioen som en egenartet kunstform hvor nettopp fraværet av bilder er vesentlig. Hørespillet skulle ikke være bildeskapende, men dyrke talespråk og akustiske kvaliteter i måten å fortelle på. En slik ”blind lytting” er imidlertid et vanskelig prosjekt, ifølge Kahn. Til det er det visuelle for integrert i alle deler av samfunnet, og sansene våre for tett bundet sammen. I *Radio drama* (1999) problematiserer også Tim Crook metaforen om radioen som et blindt medium. Han peker på hvordan mangelen på bilder gir lytteren mulighet til å skape sitt eget filmatiske narrativ. Deltakelsen vil være både intellektuell og emosjonell, og avhenge av lyttesituasjon.

Radioens status som overføringsmedium har historisk sett gitt den et drag av mystikk. Omdreiningspunktet er stemmen, først adskilt fra den fysiske kroppen, siden sendt ut i ”det

⁵ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 15-16

⁶ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 117-118

mørke rommet”, for så å nå frem til lytterne i deres egne omgivelser. Med Kittler som utgangspunkt kan en si at opptaket fanger stemmens struktur og egenart, men sender den tilbake som fysiske signaler, på mediets premisser. Antologien *Wireless imagination* (1992) inneholder tekster som alle kretser omkring lyd, lytting og radiomediet i en historisk og estetisk kontekst, og har fungert utfyllende i tilnærmingen til enkeltverk.⁷

En pioner innen utforskning av forholdet mellom lyd og bilde i film, er komponisten og filmskaperen Michel Chion. Hans bøker *Audio-vision: Sound on screen* og *Film: A sound art* (1990 og 2003) har vært nyttige i arbeidet med materialet. Chion har en ganske annen, og på mange måter mer praktisk tilnærming til filmmediet enn Kittler. Han tar for seg filmen som et *audiovisuelt* fenomen, hvor lyd og bilde virker sammen og gjensidig påvirker hverandre i persepsjonsprosessen. Slik løfter han frem betydningen av det auditive innenfor et felt hvor lyden tradisjonelt har vært viet lite teoretisk interesse.

En viktig egenskap ved lyd i møte med bilde, ifølge Chion, er lydens utstrekning i tid. Lyden kjennetegnes i større grad av å være retningsstyrt i tid, med en irreversibel start, midtdel og slutt, enn det visuelle. Den synkroniserte lyden gir temporalitet til bildet, og dette var et avgjørende trekk i overgangen fra stumfilm til lydfilm. Lyden normaliserte og stabiliserte farten på filmprosjeksjonen. Dermed, konkluderer han, kan lydfilmen kalles ”kronografisk”, den er skrevet i tid som i bevegelse.⁸ Lyd og bilde vil også ha ulike forutsetninger i redigeringsprosessen. En dialog i lyd kan lettere kuttes opp og spleises sammen igjen, uten at en legger merke til det, enn tilfellet er med bilder.⁹

Blind Film omtales i katalogen til Kortfilmfestivalen i Grimstad sommeren 2003, og i Ballongmagasinets *Lydbok* fra 2007. Steinar Sekkingstad skrev dessuten en omtale av serien på kunstkritikk.no etter NRK-premierer. Det ble også publisert en kritikk av Thomas Hervard i Billedkunst. I tillegg er Ballongmagasinet og Blind Film nevnt i *Larm. Från munhåla til laptop: Ljud i nordisk konst*. Boken kartlegger kvinner i Norden som arbeider eller har arbeidet med lyd som kunst. Her er også Bodil Furus *5 x 17* representert i en av artiklene, og Anne Karin Hedberg og Ebba Mois *Förändringar i det norska landskapet* er med på den ene av de to cd-ene som følger utgivelsen.

Lyd er i seg selv et digert felt å gå inn i, og også innenfor kunsthistorisk forskning synes interessen å være økende. I Norge har professor Ina Blom vært en foregangsperson i så

⁷ En nyere ressurs i som også har vært med på å utvide forståelsen av radio i kunstsammenheng, er tekstsamlingen *Re-inventing radio: Aspects on radio as art* fra 2008. Boken utforsker radio som overføring, kommunikasjon og sosialt rom i vid forstand.

⁸ Chion, *Audio-vision: Sound on screen*, oversatt av Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 13-21

⁹ Chion, *Audio-vision*, 41-42

måte. Oppgaven referer til enkelte avhandlinger som har lyd, medier og estetikk som tema, som Steinar Sekkingstads hovedfagsoppgave i kunsthistorie, *Kunstens nye stemme*, fra 2004.

Metode og avgrensing

Analysene er gjort på bakgrunn av gjennomlyttinger av materialet lagret på egen datamaskin, med hodetelefoner. Utgangspunktet har vært et dvd-format med de seks verkene laget i forbindelse med lanseringen i desember 2003, med intro- og utrotekster i hvit skrift på svart bakgrunn.¹⁰ Denne dvd-en skal være formattert i 5.1, og inneholde verk mikset enten i stereo eller i 5.1. Teknologi og lydopplevelse henger tett sammen, og slik sett kan det være en svakhet at min lytting kun baserer seg på denne ene konteksten. Lyden vil eksempelvis oppleves annerledes transportert gjennom flere høyttalere i et surround-system. I arbeidet med oppgaven har det samtidig vært hensiktsmessig å kunne lytte konsentrert hvor som helst og når som helst. I tillegg til at verkene ble presentert i 5.1-surround for film og stereo for radio, viser et en oversikt fra filmfestivalen i Grimstad at det har skjedd enkelte tidsmessige endringer mellom festivalen og den versjonen som er utgangspunkt for min undersøkelse. Dette gjelder først og fremst Olssons og Flink og Reinholdtsens verk, som begge er blitt elleve-tolv minutter kortere. For andre arbeider er det kun snakk om få sekunder. Jeg har ikke gått inn i hvilke andre justeringer som kan ha skjedd med enkeltverk underveis, men forholdt meg til den nevnte dvd-utgaven, hentet fra Ballongmagasinets arkiv.¹¹

De seks lydarbeidene belyses og kontekstualiseres hovedsakelig gjennom litteraturstudier. Spennvidden i *Blind Film* åpner for ulike tilnærminger, hvor enkeltverk kan forstås både som musikk, hørespill og språkorientert konseptkunst. Det har vært et mål å vise frem denne diversiteten, samtidig som analysene også skal ha et samlende mål. Når det gjelder lydens særtrekk i en audiovisuell kontekst, har Michel Chion som nevnt gitt relevante innsikter. I analysene vil begreper og perspektiver fra Chion benyttes for å peke på trekk ved materialet som kan være fortellende, eller for å si noe om forskjellen mellom lyd og bilde når det gjelder tempo og oppbygging i tid og rom. Lydens særegenheter og relasjoner til det visuelle vil også bli belyst gjennom teoretikere og forfattere som står nærmere billedkunsten, som LaBelle, Kahn og Voegelin.

Med bedre lydteknologi og flere kanaler har *støy* fått en styrket stilling i filmverdenen, skriver Chion. Dolby gjorde det mulig å gjengi støy på en tilfredsstillende måte, parallelt med

¹⁰ En kopi av dvd-en er lagt ved oppgaven som skal til sensurering.

¹¹ En udatert melding til deltakerne i forbindelse med ny miks viser at 20 minutter var maksgrensen for sending på radio. Ballongmagasinets regnskap viser at det ble mastret to dvd-en, en til Grimstad og en til Filmens Hus.

skuespillerdialog. Støy forklarer han som lyder som er indisier på virkelighet og materialitet, i motsetning til allerede kodete lydelementer som språk og musikk.¹² En slik forståelse av støy ligger til grunn når begrepet brukes i forbindelse med drøftingen av Blind Film, og har også fellestrekk med Kittlers forståelse av lydopptakets tilknytning til det reelle.

Alle de seks verkene har i seg fortellende elementer, selv om de beveger seg vekk fra fortellerstrukturer som vi kjenner fra klassisk Hollywood-film. Slik sett gir det mening å plassere dem under fanen *narrativ lydkunst*, slik det ble gjort da prosjektet ble lansert. De inneholder stemmer, opplesning av tekst, lydeffekter og opptak av gjenkjennelige lyder, former for utvikling og noen ganger også konflikt. De narrative egenskapene ved hvert enkelt verk er ikke den overgripende hensikten med oppgaven, men vil spille med i undersøkelsen av dem. Enkelte modeller for narrativ utvikling og dramaturgi vil derfor bli trukket inn underveis i analysene, med korte utgreiinger. Målet er å forsøke å vise hvordan arbeidene er bygget opp, og hva det kan ha å si for måten de forteller på.

Begrepet *montasje* dukker opp i analysene. Med montasje menes det å sette sammen flere biter til en helhet, slik en film klippes sammen av flere forskjellige opptak. Montasje brukes også mer spesifikt om filmer og hørespill som eksperimenterer med etablerte fortellerstrukturer, med rytme og kontinuitet, slik at selve formspråket skyves frem. De ulike elementene er gjerne strukturert for å oppnå en bestemt effekt, og her er den sovjetiske filmmontasjen fra 1920-årene i en særstilling. Regissøren Sergej M. Eisenstein utviklet egne teorier om montasje, og undersøkte hvordan abstrakte ideer kunne ta form gjennom klippeprosessen. Dziga Vertov satte seg fore å fange den moderne virkeligheten gjennom kamerateknologi i sine dokumentariske montasjer. Når montasje brukes som betegnelse på Blind Film-verkene, er det kun for å indikere at de er satt sammen av ulike biter og deler, gjerne på en ukonvensjonell måte. *Collage* er beslektet med montasjen og innebærer å inkludere i eller sette sammen et verk av funne elementer. Flere av verkene gjør bruk av lyder og lydstrukturer fra arkiv, hvilket ikke er uvanlig i hørespill. Mer distinkt er nok for eksempel *God dag, madam Reinholdtsen. God aften frøken Flink?*, som også klipper inn lyd fra film.

Blind Film ble til i den digitale tidsalderen. Kunstnerne har blant annet jobbet i det digitale lydproduksjonsprogrammet Pro Tools og arbeidene ble sendt på den tidlige DAB-kanalen NRK Alltid Klassisk. Med det digitale – og utviklingen er kommet mye lengre i dag enn da *Gramophone, film, typewriter* ble skrevet – spleises de tre autonome feltene sammen igjen, ifølge Kittler. Differensieringen mellom syn og hørsel danner like fullt et grunnlag for å

¹² Chion, *Audio-vision*, 155-156

nærme seg kunstverkene på en analytisk måte. I analysene vil det derfor bli vist til trekk ved arbeidene som kan forstås som refleksjoner omkring Kittlers forståelse av lydopptak og film. Medieteoretikeren Mark B. Hansen går for øvrig tettere på kunstverk som kan ses på som manifesteringer av hvordan vi forholder oss til tid og rom på i vår tids digitale medieverden.¹³ Teknologiske og perseptuelle distinksjoner mellom video og film blir ikke drøftet underveis i oppgaven. Jeg går heller ikke inn i problemstillinger knyttet til om verkene – på grunn av konteksten – kan anses for å være mest film når de vises for mørklagt lerret, og mest hørespill når de ble sendt på radio.

Arbeidet med å lytte og fortolke har pågått parallelt med tilegningen av kunnskap, og nye perspektiver har utvilsomt kommet til underveis. Ordene *lesning* og *analyse* vil bli brukt litt om hverandre. Analyse betyr oppløsning, og arbeidet har gått ut på nettopp å løse opp verkene i ulike deler for å kunne beskrive og fortolke dem. Begrepet *lese* i tilknytning til kunstverk stammer fra semiotikken, og baserer seg på en tanke om at alle uttrykk er satt sammen av flere tegn. Dermed vil en også kunne referer til et kunstverk som en tekst, og fortolkningen vil foregå etter de konvensjonene som knytter seg til denne typen tekster.¹⁴

En nøkkelperson innen semiotikken er Ferdinand de Saussure. Han teoretiserte språket som et lukket tegnsystem ved blant annet å vise hvordan et hvert tegn først og fremst artikulere en forskjell til andre tegn i systemet, og at mening alltid blir til i relasjon til noe annet. Strukturalistene overførte dette prinsippet til analyser av mange ulike deler av kultur og samfunn. De viste hvordan språket vi bruker og omgir oss med er basert på konvensjoner, vektla strukturene bak meningsdannelsen og muligheten til å oppnå kunnskap gjennom å systematisere dem. Poststrukturalistene satte spørsmålsteget ved stabiliteten til tegnstrukturene og dermed muligheten for slik systematisk kunnskap. Mening, forholdet mellom tegnet og det det betegner, betraktes som en ustabil størrelse, og variasjoner og ujevnheter i meningsproduksjonen skyves frem.¹⁵

Jonathan Culler peker på at posisjonene strukturalisme/poststrukturalisme ikke nødvendigvis er så lette å holde adskilte. I denne oppgaven er det uansett supplementet som teoretisk og metodologisk perspektiv som er viktigst. Culler viser hvordan dekonstruksjonen, en strategi utviklet av filosofen Jacques Derrida, har som utgangspunkt at alle størrelser i tenkningen vår er utslag av en konstant produksjon av mangler og forskjeller. Slik rettes det et

¹³ Se Mark B. N. Hansen, "New media" i *Critical terms of media studies*, red. W.J. T. Mitchell og Mark B. N. Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 172-184

¹⁴ Anne D'Alleva, *Methods and theories of art history* (London: Laurence King Publishing, 2005), 39

¹⁵ Jonathan Culler, *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 22-23

kritisk søkelys mot den såkalte logosentrismen. Kort fortalt dreier det seg om å avsløre hvordan meningens helhet og enhet konstrueres, hovedsakelig i tekster i tradisjonell forstand. Ulike filosofiske retninger har tatt utgangspunkt i at det finnes noen grunnleggende prinsipper, sanne og ideelle størrelser som alt kan måles etter. Ut av dette springer tendensen til å tenke i motsetningspar, for eksempel ekte/falsk, vokalspråk/skrift, sjel/kropp, hvor det høyest rangerte paret representerer logos, et nærvær eller en positiv gitt størrelse. Det andre begrepet blir det ufullstendige, negative – det som er avledet av det positive.¹⁶

Relasjonen mellom det ”ufullstendige” og det ”fullstendige” tydeliggjør en struktur som Derrida kaller ”supplementets logikk”. Et supplement kan defineres som et tillegg – en addisjon til noe som allerede er komplett. Samtidig kan supplementet forstås som noe som er lagt til for å kompensere for en *mangel* i det som skulle være komplett i seg selv. Derrida viser hvordan filosofen Jean-Jacques Rousseaus tekster dekonstrueres i kraft av egen retorikk, blant annet med ideen om skriften som et supplement til talespråket. Skriften blir av Rousseau og andre filosofer sett på som noe som ligger på utsiden av talen, fremmed for talens rene natur. Beskrivelsen av supplementet avslører likevel en iboende svakhet i talespråket – skriften kan legges til talen bare hvis sistnevnte ikke er seg selv nok. Supplementet blir dermed en vesentlig del av det det skal utfylle.

Derrida peker på at Rousseaus tekster bare avslører en uendelig rekke supplementer. Slik formes også livene våre, måten vi er i verden på. Dette betyr ikke at det ikke er noen forskjell mellom ”nærværet” og ”fraværet”, eller mellom virkelige hendelser og fiksjon. Disse dimensjonene spiller en viktig rolle i våre opplevelser. Det er likevel supplementene, forskjellene, som muliggjør forståelsen av nærvær i første omgang.¹⁷ Dermed kan trådene trekkes til lyd-bilde-relasjonen. I nærværet av lyd – som i *Blind Film*, vil det også finnes bilder og referanser til den synlige verdenen. Slike vekslinger finnes ikke bare mellom de forskjellige mediene: Også i et bilde eksisterer det marginale, usynlige eller ”blinde” dimensjoner – og det vi *ikke ser* kan være like avgjørende som det vi ser. Lyd vil på sin side alltid inneholde noe vi *ikke hører*. Slike perspektiver vil ha betydning for lesningen av de seks verkene. At innfallsvinkelen er hentet fra tekstteori, betyr likevel ikke at lyd som lyd er det samme som tekst. En forfatter som Voegelin vil fremheve det affektive, sanselige og direkte involverende som sentralt ved lytteopplevelsen, meningsdannelse som skjer på andre premisser enn gjennom semiotiske tegn og forskjellene mellom dem.

¹⁶ Culler, *On deconstruction*, 92-95

¹⁷ Culler, *On deconstruction*, 104-106

I tre av analysene blir andre verk fra radiohistorien trukket inn for å vise noen av de tradisjonene som går forut for Blind Film. Det dreier seg om en dokumentar av den canadiske komponisten Glenn Gould, og to kjente verk av den svenske kunstneren Öyvind Fahlström. Det refereres også til enkelte andre verk fra både film, kunst- og radiohistorie

Studioopptakene som ble gjort i forbindelse med kringkastingen på NRK Alltid Klassisk har vært med å utvide forståelsen av arbeidene. Disse tar form som ganske tilbaketente samtaler om hvert av de seks verkene, to om gangen, med sending fordelt på tre kvelder. Samtalene foregår mellom de respektive kunstnerne og programlederne Tilman Hartenstein og vekselvis Færøy og Jørgensen i Ballongmagasinet. De har fungert som kilder til praktisk informasjon om materialet. Tidvis har de også fungert produktivt i tilnærmingen til verkene, som at begrepet ”filmatisk” ble brukt i forbindelse med Olssons *Another Place – tre sanger på persisk*. På den måten kan en si at samtalene har vært med på å styre lesningen i en retning, som så er blitt brukt som utgangspunkt for videre refleksjon. I fortolkningen av et verk vil en samtidig ha med seg den horisonten av andre lesninger som måtte finnes. Her er det også verdt å nevne Sekkingstads omtale på kunstkritikk.no. Som et tillegg til studiosamtalene har de involverte kunstnerne bidratt direkte med enkelte opplysninger om lydmateriale og fremgangsmåte der de har blitt spurt om dette.¹⁸

Oppgavens struktur

Kapittel 2 gir en grundigere gjennomgang av lyd-bilderelasjonen i lydkunsten, og enkelte historiske og teoretiske utslag av fremveksten av lyd innen billedkunsten. Det kan leses i forlengelsen av kapittel 1, og perspektiver som anvendes i analysene hentes også derfra. Kapittel 3 er viet analysene av de seks verkene, hvor hvert enkelt verk blir behandlet separat og fortløpende. Analysene starter med en oppsummerende og fortettet beskrivelse av det aktuelle verket. Fraværet av synlige kilder til lydene vil kunne virke inn her, ettersom mer blir overlatt til forestillingsevnen. Å lytte vil på den andre siden også innebære erfaringer som er delte eller intersubjektive.¹⁹ Enkelte ganger gis det så en grundigere gjennomgang av form og struktur, der dette synes særlig relevant. Andre steder anvendes mer overgripende perspektiver på det samlede uttrykket. Noen av arbeidene har et spekter av ulike lyder og opptak, og her vil kun enkelte uttrykk løftes frem og kontekstualiseres. Dette er gjort av plasshensyn, men hvor hensikten er at eksemplene også skal kunne si noe verket i sin helhet.

¹⁸ Kommunikasjonen har foregått som svar på e-post eller som samtale på telefon. Noen av arbeidene inneholder mange ulike opptak, både egne og fra arkiv (som Notams eget arkiv), og det har ikke vært et mål nødvendigvis å spore opp kilden til alle disse.

¹⁹ Chion, *Audio-vision*, 29

Analysene vil bli oppsummert og konkludert underveis. Siste kapittel tar form som en oppsummerende konklusjon på bakgrunn av det som samlet sett har kommet frem, med utgangspunkt i problemstillingene. Her vil det bli pekt på enkelte likheter og ulikheter mellom arbeidene.

2. Lyd og bilde i lyd kunsten

Lyd kunsten som en retning innen samtidskunsten har fått en styrket stilling siden midten av 1990-tallet.²⁰ Blant praksiser som knyttes til lyd kunsten, finner en alt fra lydinstallasjoner som utforsker romlige egenskaper i arkitektur til ulike former for lydpoesi, hvor ordenes klang og mening utforskes. Lyd kunsten ses gjerne også i sammenheng med elektronisk musikk, slik for eksempel Lydgalleriet og Østre – hus for lyd kunsten og elektronisk musikk i Bergen, eksemplifiserer. Spennvidden kan illustreres med at Ballongmagasinet ga ut *Electric Leak – the north of it* i samarbeid med Office for Contemporary Art (OCA) samtidig som Blind Film ble vist første gang. Samle-cd-en var en del av det nordiske bidraget til Venezia-biennalen, og inneholdt bidrag i det elektronisk-musikalske landskapet.²¹

Bredden i uttrykk gjør at det kan være vanskelig å gi begrepet lyd kunsten en klar definisjon. Steinar Sekkingstad går inn i denne problematikken i sin hovedfagsoppgave. Én strategi, påpeker han, er å sette merkelappen lyd kunsten på all lydlig kunst som faller utenfor musikalske konvensjoner, hvor verdier som tonalitet og rytmikk er innarbeidet. Mange lyd kunstnere vil konsentrere seg mer om lydene i seg selv, og hva de inneholder av referanser. Men musikkbegrepet er tøyelig, og en bred forståelse av musikk vil kunne romme mye av det som får betegnelsen lyd kunsten.²² Former for elektronisk musikk, som beveger seg bort fra metrisk takt, er allerede nevnt.

Samtidig kan det være verdt å klargjøre noen av nyansene i diskusjonen om hva lyd kunsten er og kan være. Slike problemstillinger har betydning for det som er denne oppgavens hovedanliggende, nemlig forholdet mellom lyd og bilde i lydlike strukturer. I det følgende vil dette kort bli forsøkt gjort blant annet ved hjelp av to komponister fra tiårene etter andre verdenskrig som har hatt innflytelse langt utover musikkens domene, med Douglas Kahn og Brandon LaBelles tilnærming til deres utgangspunkt.²³ I tilnærmingen til lyd og bilde i lyd kunsten vil også forholdet mellom tid og rom være av betydning. Mot slutten av kapitlet rettes søkelyset mot bruk av stemmer og tekst i lydlig kunst, med utgangspunkt i de svenske tekst-lyd-komponistenes tilnærming til medielyden og radioens muligheter. Det hele rundes av med noen refleksjoner omkring lytting og det tverrestetiske.

²⁰ Christoph Cox bruker utstillingen Sonambiente ved Akademie der Künste i Berlin i 1996 som et startpunkt for et økt fokus på lyd som kunstpraksis. Se Christoph Cox: "Hvorfor lyd nå? Fremveksten av lyd kunsten ved årtusenskiftet". Oversatt av Steinar Sekkingstad, i *Kunstjournalen B-post* 1 (2007): 58

²¹ Tommy Olssons er representert på utgivelsen med en kortere og mer minimalistisk versjon av sitt Blind Film-verk, kalt *A Better Place*.

²² Steinar Sekkingstad, *Kunstens nye stemme: Noen betraktninger om lyd i samtidskunsten*, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Seksjon for kunsthistorie, Universitetet i Bergen, høst 2004, 17-18

²³ Kahns problematisering blir også tatt opp i Sekkingstads avhandling. Se *Kunstens nye stemme*, 101-102

En verden av lyder

Interessen for lyd utenfor tradisjonelle musikalske kontekster skjøt fart på 1920-tallet, med bedre mikrofoner og opptaksutstyr, og en radio- og filmindustri på fremmarsj. Mye av eksperimenteringen med lyd er knyttet til utviklingen av lydfilmen. I de tidlige Disney-filmene ble lydsporet laget først, og så fikk de tegnede figurene bevege seg etter rytmene – lyden var med å styre den visuelle opplevelsen.²⁴ I introduksjonen til antologien *Audio Culture: Readings in modern music* blir fremveksten av lydkunst satt i sammenheng med en større kulturell vending mot det auditive.²⁵ Forfatterne bruker medieteorikeren Marshall McLuhans tanker som utgangspunkt. I *The global village* argumenterer han for at det vestlige mennesket er blitt sosialisert inn i en virkelighet basert på skrift, linearitet og geometrisk orden. Dette synsbaserte paradigmet har røtter tilbake til det antikke Hellas, og har gjort at andre former for sansing – hørsel og berøring – har kommet i bakgrunnen.

Mens det visuelle erfaringsrommet ligner et alfabet, hvor en størrelse følger en annen, er det akustiske rommet mye mer fragmentert og i stadig forandring, fremholder McLuhan. Lyden når oss fra alle kanter på en gang, samtidig som opplevelsen av den kan være presis og helhetlig.²⁶ Den akustiske måten å erfare på har gjenklang i den muntlige verdenen som vi la bak oss da vi tok steget inn i skriftkulturen. Det er denne mentaliteten som er på vei tilbake i forlengelsen av ny, analog teknologi – og som vil fortsette inn i den digitale tidsalderen.²⁷

Muligheten for registrering og systematisering av lyder kan samtidig leses i forlengelsen av nettopp skriftkultur. Med Thomas Edisons fonograf (1877) lot det seg for første gang gjøre å ta opp og lagre lyd. Slik kunne lydene plasseres direkte inn i en alfabetisk logikk, uten å måtte ta veien om notesystemer. Likevel kan en altså si at ny teknologi, med mulighet for manipulering av lydtkilder og overføring over lange avstander ved hjelp av radio og telefoni, åpnet for en langt mer kompleks og romlig forståelse av lyd enn som så.²⁸

Det moderne livet som vokste fram i byene ved inngangen til det 20. århundre, med effektiv industri og raske kjøretøy, bød også rent konkret på en helt ny verden av lyder. Luigi

²⁴ Kahn, *Noise, water, meat*, 149

²⁵ "Introduction: Music and the new audio culture" i *Audio culture: Readings in modern music*, red. av Christoph Cox og Daniel Warner (New York: Continuum, 2004), xiii

²⁶ Marshall McLuhan og Bruce R. Powers, *The global village: Transformations in world life and media in the 21.st century* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 37

²⁷ McLuhan og Powers, *The global village*, 46-47

²⁸ Douglas Kahn bruker begrepet *transmission* om en type lydtkultur som korresponderer med fremveksten av ny teknologi. Her gis lydene en romlig dimensjon, i relasjon til omgivelsene, samtidig som de beholder sin autonomi. Se Douglas Kahn, "Introduction. Histories of sound once removed" i *Wireless imagination*, red. av Douglas Kahn og Gregory Whitehead (Cambridge: The MIT Press, 1992) 18-20

Russolos futuristiske manifest fra 1913 *L'arte dei rumori* omfavner denne nye virkeligheten. Musikalsk lyd, mente Russolo, var for begrenset i sin klangvariasjon. Støyen fra alt det moderne måtte få større plass: trikker, tog, maskiner og også naturens støy – torden, vind, dyrellyder og menneskelyder som mumling, harking og gurgling. Ørene våre har tilpasset seg støy, og finner glede i den, skriver Russolo. Rene lyder vekker ikke lenger følelser.²⁹

Til tross for at teknologi og modernitet har utvidet vår lydige virkelighet, og åpnet opp for nye avantgarde-praksiser, har tenkemåter som dyrker bildet og det visuelle stått sterkt, også i det 20. århundrets kunsthistorie, påpeker Kahn. Lyden har samtidig alltid vært der som en mulighet – for ingen av kunstartene er helt ”stumme”. Det kunstneriske og sosiale potensiale i lyden har imidlertid ikke blitt utnyttet godt nok, mye fordi det lydige er blitt inkorporert i, og definert innenfor, musikkens domene.³⁰

Referanser og autonomi

I en av sine tidlige tekster, ”The future of music: Credo” (1940), gjør John Cage opprør mot etablerte musikalske praksiser. Han fremhever betydningen av all lyd, også støy – og han foreslår å bytte ut ordet musikk med *organization of sound* (organisering av lyd).³¹ Tidlig i 1950-årene utviklet han sine teorier om tilfeldighet og ikke-intensjon. Hans kanskje mest berømte stykke *4'33* (1952) består av 4 minutter og 33 sekunder med ”stillhet”, hvor de naturlige lydene i rommet får fylle konsertlokalet. Stillhet for Cage skulle komme til å innebære en erkjennelse av at det aldri er helt stille. Lyden er alltid tilstede – om enn som små, små vibrasjoner i rommet som må forsterkes med teknologi for å kunne oppfattes. Stillheten ble et musikalsk materiale som favoriserte tilfeldigheter, omgivelser og lytterens egen omgang med lyden, fremfor komponistens intensjon. Cages frontet både tilstedeværelse og en form for interesseløshet i møte med lyd. Ved å lytte forbi tradisjonelle musikalske representasjonsmåter, gjennom lydets materialitet, kunne man nå frem til lyden ”i seg selv”-tømt for utenforstående referanser.³² Lytting ble en måte å frigjøre lyden – og individet på, og dermed også et sosialt prosjekt.

Også Pierre Schaeffer og retningen *musique concrète*, som ble etablert i 1948, har vært med å utvide forståelsen og bruken av lyd i estetisk sammenheng. Fra sitt studio i rikskringkastingen i Paris eksperimenterte Schaeffer med radioteknologi og opptak av lyder

²⁹ Se Luigi Russolo, *The art of noises*, oversatt av Barclay Brown, (New York: Pendragon, 1986), 23-30

³⁰ Kahn, *Noise, water, meat*, 101-103

³¹ John Cage, ”The future of music: Credo” i *Silence*. 50th Anniversary Edition (Middletown: Wesleyan University Press, 2011), 3-6

³² Brandon LaBelle, *Background noise: Perspectives on sound art* (New York: Continuum, 2006) 25

fra virkeligheten i musikalske arbeider. På samme måte som Cage var Schaeffer opptatt av selve lyttehandlingen. Han var inspirert av Edmund Husserls fenomenologi, hvor opplevelse i seg selv var avgjørende. I arbeidet med elektroniske opptak kunne man fjerne det visuelle opphavet til lydene – for eksempel ”gitaren” – helt. Radio og opptaksteknologi muliggjorde en lyttesituasjon som Schaeffer kalte *akusmatisk*, med henvisning til filosofen Pytagoras elever, som lyttet til ham mens han var skjult bak et forheng. Lydene fikk være fri for utenforliggende kilder.³³ Visuell informasjon, lydens kontekst, virkeligheten utenfor, skulle ikke blandes inn. En kan si at lyttingen, gjennom muligheter for å manipulere og repetere, søker seg mot lydobjektets indre dynamikk og rene, auditive opplevelser.

I tankegodset omkring autonomi og referanser, mener Kahn, ligger det et skille mellom lyd og musikalsk lyd. Cage favoriserte hørselen, og ville rendyrke den som sansemåte – men med musikalske fortegn. Ved å fremheve ”stillhet” for å åpne opp for lyden, retorisk og gjennom et sett av kompositoriske teknikker, stilnet han også det sosiale. For lydene vi omgir oss med bærer også alltid med seg et spekter av visuelle, poetiske, miljømessige og politiske referanser. Ønsket om å løsrive lyden fra utenforstående referanser, føyer seg inn i tradisjonen etter den moderne, vestlig kunstmusikken. Her har det nettopp vært et ideal at musikalske lyder ikke skulle peke ut over seg selv. I Cages tenkning eksisterte lydene løsrevet fra konkrete hendelser, som en vedvarende tilstand, vibrerende i hvert et atom. Ved å gjøre alle ting lydlike og musikalske tok Cage steget inn i en mytisk tradisjon med spor tilbake til Pytagoras og Antikken, ifølge Kahn.³⁴

Både Cage og Schaeffer søker på sett og vis å frigjøre lyden fra visuelle og språklige symboliseringsmekanismer. Cages prosjekt er samtidig annerledes enn Schaeffers, ettersom han fremhever lyden som tilstedeværende i hverdagen, her og nå. Schaeffer søker å fjerne konteksten helt. LaBelle peker på hvordan fordypningen i de lydlike objektene like fullt kan åpne opp for fantasifulle og suggererende opplevelser.³⁵ Å viske vekk de visuelle pekerne til lydens kilde i virkeligheten, betyr ikke nødvendigvis at alt det billedlige forsvinner. I stedet danner det seg indre visjoner hos lytteren. Også Chion poengterer hvordan den konkrete musikken, med sin avvisning av det visuelle, bærer med seg ”visjoner vakrere enn noe bilde”.³⁶

Cages refleksjoner omkring kunstens rolle *gjennom kunsten* peker samtidig fremover mot konseptkunsten og den steds spesifikke kunsten. Hans ”frie”, referanseløse lytting ble

³³ Pierre Schaeffer, ”Acousmatics” i Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), 91-98. Kapittel oversatt av Daniel W. Smith i *Audio culture: Readings in modern music*, 76-81

³⁴ Douglas Kahn, *Noise, water, meat*, 161-199. Kahn bruker begrepet *significant sound* om lyd som ikke lar seg fange av styrende ideer på musikkfeltet. Se Kahn, 4

³⁵ LaBelle, *Background noise*, 27-28

³⁶ Chion, *Audio-vision*, 137

byttet ut med en interesse for ukjente, usette og uhørte dimensjoner i meningsproduksjonen, og en aktiv utforskning av strukturelle og politiske sider ved kunst og hverdagsliv.³⁷

Opgaven har vært innom hvordan størrelsene tid og rom spiller inn i Chions forståelse av den audiovisuelle kontrakten i filmsammenheng. I det følgende vil tid og rom utdypes noe mer, ettersom de begge har betydning for lesningen av *Blind Film*.

Tid og rom

Tross argumentene for synets forrang i vestlig kultur, har tidsbasert kunst, som musikk og poesi, tradisjonelt hatt høyere status enn den romlige – som maleri og skulptur. Skillet mellom tid og rom i kunsten har fulgt historiens løp fra Antikken og videre inn i nyere tid, artikulert i Gotthold E. Lessings *Laocoon* (1766). Også filosofene Immanuel Kant og Georg Wilhelm Friedrich Hegel opphøyet tiden fremfor rommet – tiden var det immaterielle og åndelige, mens rommet representerte det materielle, det kroppslige. Fremveksten av massemedier og trådløs kommunikasjon har siden forandret vår erfaringsverden. Det kan synes som om både tid og rom har implodert, skriver W. J. T. Mitchell og Mark B. N. Hansen i *Critical terms for media studies*. Dette har også fått betydning for kunsten, i og med at kunstartene i dag ofte fremstår som mer tøyelige og relaterte.³⁸

Mary Ann Doane viser hvordan nye problemstillinger knyttet til tid og det å lagre og representere tid gjorde seg gjeldende i overgangen til det 20. århundret. Filmproduksjonens første tiår bar preg av fascinasjonen ved å kunne dokumentere tiden her og nå, bevegelse og det hverdagslige. Men, som Doane skriver, ble narrativet raskt filmens måte å strukturere tiden på.³⁹ Styrkt organisering av tiden har også vært normen overfor det lydlige, med utgangspunkt i musikalske konvensjoner eller kommersielle trender.

En annen tilnæringsmåte til tid finnes i arbeider som Luc Ferraris *Presque rien No. 1* (1970). Som medlem av musique concrète-grupperingen Groupe de Recherches Musicales, benyttet Ferrari seg her av helt andre metoder enn de Schaeffer foreskrev. Verket er et opptak av livet slik det utspant seg en dag i en liten landsby i Jugoslavia, nær Svartehavet, fanget av en liten mikrofon utenfor hans eget vindu. LaBelle fremhever hvordan Ferraris verk tydeliggjør lyden og det auditives forbindelse til det reelle. Det abstrakte og imaginære i musikernes lydstudier konfronteres av det ukontrollerte og virkelighetsnære.⁴⁰

³⁷ LaBelle, *Background noise*, 51-52

³⁸ W. J. T. Mitchell og Mark B. N. Hansen, ”Time and space” i Mitchell og Hansen (red), 102-104

³⁹ Mary Ann Doane, *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency and the archive*. Harvard: Harvard University press, 2002, 67

⁴⁰ LaBelle, *Background noise*, 31-32

Lydens romlige egenskaper danner utgangspunkt for Brandon LaBelles undersøkelser. Et sentralt trekk ved lydkunsten, mener han, er at den aktiverer kontakten mellom lyd og rom. Når lyden beveger seg gjennom rommet, tydeliggjøres arkitektoniske strukturer, kroppslige relasjoner og sosiale kontekster. Lyden finnes i rommet mellom individer, og en lydlig hendelse innebærer derfor et spekter av ulike, samtidige akustiske ”viewpoints” – synspunkter – skriver LaBelle. Lyden er samtidig en *delt* opplevelse mellom flere individer, og dette gir den et intersubjektivt tilsnitt. Han bruker stemmen som eksempel. Når en person snakker, har vi en tendens til å se på vedkommende som om lyden er bundet til ham eller henne. Samtidig er stemmen også, i samme øyeblikk, et annet sted – den har nådd forbi den individuelle bevisstheten og inn til de andre i rommet.⁴¹ Ved å fremheve de sosiale og relasjonelle aspektene ved lyden, viser LaBelle hvordan også visuelle og taktile erfaringer spiller inn i vår auditive virkelighet. Mangfoldet av lydlige *synspunkter* kontrasterer dessuten sentralperspektivet i billedkunsten, som har røtter tilbake til renessansen. I stedet for å ta utgangspunkt i det singulære, betrakterens posisjon foran bildet, vil lydens egenskaper i rom fordre et mylder av ulike perspektiver.

Det teknologiske premisset som ligger til grunn for Blind Film-arbeidene, lydopptaket, kan også forstås som noe som plasserer lyden inn i en mer romlig dimensjon. Med opptaket blir det mulig å spille av den samme lydlige strukturen så mange ganger en ønsker. Slik kan man oppdage nye egenskaper ved lyden, og tilnærme seg den på en analytisk måte.

Det temporale og det romlige er til syvende og sist alltid koblet sammen i kunsten, men på ulike måter. Vektleggingen av det ene vil nødvendigvis nedprioritere det andre, og dikotomien mellom tid og rom blir dermed utgangspunkt for forhandlinger om hva som er sentralt og marginalt, eller synlig og usynlig. Den vestlige kunstmusikken er blitt beskyldt for å nedprioritere det spatiale, og de sosiale og politiske referansene i lydene. Lydkunstnere som i hovedsak plasserer lyden inn i en romlig og relasjonell sammenheng, står i fare for å overse at lyden også alltid har en temporal utstrekning, og som oftest en begynnelse og en slutt.⁴²

Stemmer, tekst, radio

Et markant trekk ved Blind Film som helhet, er bruken av språk og stemme. Flere av arbeidene er også forankret i allerede eksisterende tekster. Filmlyd er *voco- og verbocentric*

⁴¹ LaBelle, *Background noise*, x-xi

⁴² Voegelin tilnærmer seg forholdet mellom tid og rom i lyd som to likeverdige størrelser i en sammenvevd relasjon, ikke som et dialektisk forhold mellom absolutte størrelser. Hun introduserer begrepet *timespace* (tid-rom), og plasserer lytterens aktive sansing i sentrum for sine diskusjoner. Se Voegelin, *Listening to noise and silence*, 124. Voegelins forståelse av det temporale og spatiale i lyd vil ikke bli prøvd direkte i analysedelen.

skriver Chion. Stemme, språk og språktydelighet prioriteres i all hovedsak over de andre lydene. Dette skyldes at mennesket auditive oppmerksomhet er sentrert rundt språk og stemmelyd. I et miljø med flere lyder, vil en først rette øret mot det som eventuelt blir sagt.⁴³ Konsentrasjonen omkring stemme og språk er også tydelig i radiomediet, hvor vokalspråket var en helt sentral faktor fra starten av, i motsetning til i filmmediet.

Innenfor kunstfeltet finnes det et spekter av mer konseptuelle tilnærminger til språket, tradisjoner som en også kan gjenfinne i *Blind Film*. Eksperimentering med stemmens muligheter og semantisk versus lydlig mening peker tilbake på de nevnte italienske futuristene. Gruppens leder F.T. Marinettis onomatopoetiske praksiser og ”parole in libertà” – frie ord – sprengte etablerte syntakser i sin utforskning av både muntlig språk og typografi. Stemmens forhold til ordene og språket ble også utforsket av dadaistiske grupperinger i Europa. På Cabaret Voltaire i Zürich i det nøytrale Sveits under første verdenskrig ble støy og lydpoesi prøvd ut i absurde og burleske forestillinger.

Futuristene og dadaistenes lydpoesi ble ”gjenoppdaget” av kunstnere og poeter som arbeidet innen for en lignende praksis på 1950- og 60-tallet.⁴⁴ Svenske kunstnere og komponister tilknyttet foreningen Fylkingen, den dag i dag en forening for såkalt ny musikk og sjangeroverskridende kunst, videreutviklet tradisjonen elektronisk ved hjelp av ny teknologi i det som fikk navnet tekst-lyd-komposisjoner. I studiosamtalene på NRK blir 1960-tallet og tekst-lyd-komposisjoner nevnt når Hedberg, Moi og Holopainen blir spurt om de har forholdt seg til en bestemt tradisjon. Disse tre, samt Olsson, har vokst opp i Sverige. Svensk radiohistorie, og ikke minst Öyvind Fahlström, som var en foregangsperson for tekst-lyd-tradisjonen, blir som vist også holdt frem som en inspirasjonskilde til prosjektet *Blind Film*.

Begrepet text-ljud-komposition ble introdusert i 1967 for å betegne en ny tverrestetisk kunstform mellom litteratur og musikk. Verkene varierer i uttrykk og grad av teknisk bearbeiding, men Sten Hanson, i sin tid leder for Fylkingens språkgruppe, skiller likevel ut noen sentrale prinsipper. For det første utforsket disse komponistene og poetene ekspressive elementer ved språklyder. Slik skilte de seg fra moderne, skriftbasert poesi, som i hovedsak kommuniserer via ordenes semantiske mening, assosiasjoner og metaforer. For tekst-lyd-komponistene dreide det seg snarere om å ta i bruk ytringens bestanddeler – artikulasjon og førspråklige lyder, eller å manipulere, filtrere og modulere lydene elektronisk. Utøverne var dessuten opptatt av tidsmanipulasjon, og ved hjelp av elektronikk ble det mulig å trekke ut,

⁴³ Chion, *Audio-vision*, 5-6

⁴⁴ Larry Wendt, ”Sound poetry: I. History of electro-acoustic approaches” i *Leonardo*, vol. 18, nr. 1, The MIT Press, 1985, 11-12

komprimere eller stykke opp stemmer. Det ekspressive potensialet i parallelle handlingsforløp som teknologien åpnet for, ble også studert. Komponistene ønsket videre å skape følelse av rom. Det kunne de oppnå ved hjelp av stereofoniske lydteknikker, hvor lyden fikk bevege seg i ulike retninger, og dermed også gjøre de parallelle hendelsesforløpene mer distinkte. Et siste mål var å finne nye måter å presentere kunsten på, og å nå nye publikumsgrupper. Ofte ble verkene laget i to versjoner, én for firesporede bånd til konsertopptredener, og én for tosporede for distribusjon via elektroniske medier som radio.⁴⁵

Tekst-lyd-tradisjonen strekker seg mot både auditiv og visuell kunst, og samspillet mellom dem. Flere av utøverne arbeidet med visuell poesi, hvor diktene tar form som figurer laget av typografiske tegn. Bildeproduksjonen i lydstrukturene skjer både gjennom tekst med et konkret, språklig innhold, og ved hjelp av musikalsk formgiving og lyddesign. Akustiske kvaliteter og stemmens klang og materialitet får spillerom, samtidig som utøverne, blant annet gjennom tilknytningen til Sveriges Radio, rettet seg utover mot et større publikum. Også i Blind Film møtes det fortellende og det mer abstrakte og lydlige i verk som på ulike måter kan sies å forholde seg til eksperimentelle tradisjoner tilknyttet radio.⁴⁶

Radioens potensiale til å nå mange på en gang, og på ulike steder, er med på å understreke det som har vært sagt om lyd, tid, rom og det sosiale. Å lytte til radioen kan beskrives som en slags flyktig ”her og nå”-opplevelse. Med digitaliseringen av radioen er det på den andre siden blitt vanlig å legge ut programmene på nett, slik at en kan gå tilbake å lytte flere ganger. Radiolyttingen vil normalt også forgå i et gitt miljø. Bildene som skapes gjennom lydopptak, språk og radiofoniske teknikker vil derfor måtte forhandle med de visuelle omgivelsene til lytteren. I kontrast til dette står den mørklagte kinosalen, tilrettelagt for total oppmerksomhet om det som utspiller seg i lyd og bilder. Kinoopplevelsen kan dermed sies å ha visse fellestrekk med det akusmatiske, mens radiolyttingen nærmer seg mer sosiale og relasjonelle tilnærminger til lyd og persepsjon.

Lytting i grenseland

Pierre Schaeffer ivret for lytting basert på lydens fysiske egenskaper og utstrekning i tid. Senere teoretikere åpner for mer kontekstuelle tilnærminger, der rom, miljø og det sosiale tas med i betraktningen. I fortolkningen av det lydlige vil individuelle forkunnskaper og erfaring uansett spille inn. Chion kaller den vanligste lyttemodusen for kausal lytting. Det handler kort

⁴⁵ Sten Hanson, ”Text-sound composition during the sixties” i *Literally speaking, sound poetry & text-sound composition*, red. av Teddy Hultberg (Gøteborg: Bo Ejeby Edition, 1993), 23-24

⁴⁶ Utgivelsen *Text-Sound Composition: A Stockholm festival* (Stockholm: Fylkningen Records, 2005) inneholder fem CD-er med tekst-lyd-komposisjoner, og speiler godt mangfoldet innenfor sjangeren.

sagt om å samle informasjon om kilden til lyden, en lytteform som påvirkes av individuelle forkunnskaper og konteksten lyden inngår i. Han minner også om at en lyd kan ha mange kilder, hvilket kompliserer den eksakte identifiseringen av det en hører. Kausal lytting kan godt foregå samtidig med semantisk lytting, som innebærer å forholde seg til koder eller språk i fortolkningen av et budskap.⁴⁷ Helt konkret påvirkes lyden og lydopplevelsen også av den tekniske behandlingen. For radioversjonen av Blind Film ble lyden mikset i stereo, hvilket gjør det mulig å skape dybde og retning. For filmversjonen gjaldt 5.1-surround, slik at publikum kunne få følelsen av å være omsluttet av lyd.

Kapitlet har pekt på noen spor i utviklingen av lydkunsten, og dens forhold til tid og rom, det auditive og det visuelle. Spennvidden i materialet både utvider og kompliserer inntrykket av lyd som kunst. En mulig måte å forstå lydkunst på, er nettopp å se den som en tverrestetisk praksis, hvor flere av de tradisjonelle kunststartene møtes – noe også Sekkingstad fremhever.⁴⁸ Fylkingen er et talende eksempel på en organisasjon som jobber på tvers av ulike sjangre. Også Notam, som støttet Blind Film, jobber tverrestetisk. En slik tilnærming synes fruktbar overfor de seks lydverkene. Ikke alle opphavspersonene er billedkunstnere, og verkene drar veksler på forskjellige tradisjoner. *Förändringar i det norske landskapet* ble for eksempel fremført som performance under visningen på Cinemateket. *5 x 17* fikk et visuelt motstykke i et arbeid hvor deltakerne filmet selv. Resultatet ble mikset sammen med intervjumateriale brukt i *5 x 17*, også disse gjort med videokamera, i videoverket *6 x 17*.

En utprøvende og sjangeroverskridende metode kan også tilskrives initiativtakerne i Ballongmagasinet. Gruppen har presentert lydlig kunst i ulike former og i ulike medier siden 1996. Boken *Lydbok*, et nå nedlagt nettgalleri og nærradioprojektet *Radio Kongo* er eksempler på det. Orienteringen mot NRK radio likeså.

Analysene av de seks Blind Film-verkene vil la lyden og det auditive spille hovedrollen. Samtidig er den overgripende hensikten med oppgaven å vise hvordan Blind Film også står i dialog med filmen og det visuelle. Det sjangeroverskridende vil spille inn i forståelsen av enkeltverkene, og det vil bli gjort referanser til musikkfeltet og praksiser innen billedkunst. Enkelte perspektiver vil kunne passe på flere av arbeidene, men blir kanskje bare bli prøvd på ett av dem. Ved å peke på ulike trekk og strukturelle variasjoner håper jeg å kunne vise bredden i materialet. Samtidig er det et mål å få frem en oversiktlig helhet, hvor analysene også utfyller hverandre.

⁴⁷ Chion, *Audio-vision*, 25-28. Den tredje lyttemåten er den reduserte, som har røtter tilbake til Schaeffer, og som innebærer å lytte til lyden som materiale i seg selv, frigjort referansene.

⁴⁸ Sekkingstad, *Kunstens nye stemme*, 20

3. Blind Film

3.1 Another Place – tre sanger på persisk

Tommy Olssons *Another Place – tre sanger på persisk* bygger på opptak billedkunstneren gjorde i 1986 med sin nabo Vahid Zaboli i Sverige. Zaboli, som hadde flyktet fra Teheran, fremfører tre persiske kjærlighetssanger. Disse har Olsson hatt liggende på kassettbånd. I tillegg til sangene har han brukt opptak av hjerteslag og ulvehyl. Flere av de rytmiske elementene i verket er behandlede hjerteslag. Det skal også inneholde andre lydtkilder, bearbeidet med spesialeffekter. Tittelen er en videreføring av *A Better Place – tre sanger på persisk*, som verket het i en tidligere versjon vist på Kortfilmfestivalen i Grimstad. Sistnevnte spiller på ordene ”the world would be a better place without Saddam Hussain/the world is better off without Saddam Hussein”, tilkjent George W. Bush. Tittelendringen ble gjort av kunstneren fordi han mente verket forandret seg da det ble kortet ned i tid.⁴⁹

Another Place (verket omtales i kortform fra nå av) er til sammen 18 minutter og 19 sekunder langt. Oppbyggingen må kunne kalles lineær, med en definert start og slutt.

Tempoet er stort sett jevnt og nokså saktegående, med senket hjerterytme som en beat i bunn.

Det hele starter med en lav dur eller blåselyd, som om en kan høre trykket fra et aggregat. Etter et halvt minutt utløses taktfaste smell. I bakgrunnen høres ulvehyl. Etter noen sekunder introduseres noe som kan minne om hyl fra prosjektiler som skytes ut. Ett minutt ut i stykket legger det seg en dyp alarmlignende lyd over de andre lydene. Den beveger seg gjennom lydbildet og blir stadig lysere før den forsvinner. Så bryter sangen inn. Den kan gjenkjennes som *Mara Beboos* (Kyss meg), en persisk låt forbundet med sangeren Hassan Golnaraghi. Under den ligger hjerterytmen og enkelte andre lave lydvariasjoner. Sangen kan karakteriseres som lengtende i uttrykket, men også lett og likefrem. Snart øker lydene i bakgrunnen litt i styrke, før de roer seg igjen.

Ved 03.50 skjer det igjen et skifte: Lyden blir mer intens, og en knitrende lyd introduseres. Sangen skiftes ut med en annen, hvor to eller tre spor av samme sang overlapper hverandre, som et slags ekko. Den dominerer lydbildet, og gir et litt mer krevende og kaotisk inntrykk enn den første. Nærmere seks minutter ut i verket stilner sangen, før tredje sang introduseres. Den er enstemmig. Fjernt i bakgrunnen høres enkelte av de andre lydene. Snart

⁴⁹ Opplysninger om dette kommer frem i samtalen som ble gjort med kunstneren på radio da verket ble sendt på NRK klassisk 7. desember 2003, samt i en e-post fra Olsson mottatt 24. oktober 2012. Ulvelyden stammer fra to CD-er, *Huntings songs* og *Love songs*, mens hjerteslagene er fra et lydarkiv. De øvrige lydtkildene kan dreie seg om lydopptak fra gamle kassettbånd, der kunstneren tester ut støynivået på en synthesizer (Korg MS-20) i 1988.

høres to/tre spor med sang igjen, ivrig og insisterende. Et par minutter senere roer sangen seg litt, og en støyende lyd – noe som kan minne om et romskip, bryter inn. Sangen blir enstemmig, og følges av intense lyder. Ved 10.30 slutter sangen, og snart dominerer taktfaste smell med ekko. Nær 14.00 skjer det et skifte. En dyp dur gir en følelse av å bli sugd nærmere. Noe er i ferd med å bygge seg opp, og ulvehylene er ganske markante. Deretter følger et langt, ganske dempet strekk, hvor ulike lyder glir inn og ut. Så øker intensiteten igjen. Flere lag med lyd slynges ut i rytmer, og etter hvert høres igjen noen ulvehyl i det fjerne. Ved 17 minutter og 50 sekunder blir lydene sterkere. Et ulvehyl, så fader det hele ut i en dirrende rytme som brått tar slutt.

Undersøkelsen av *Another Place* vil lete etter trekk ved materiale og struktur som kan være fortellende eller assosiasjonsskapende. Kunnskaper om sangerens bakgrunn som flyktning, krigen mellom Iran og Irak (1980-1988), og den USA-ledede invasjonen i Irak i 2003, vil i større eller mindre grad kunne legge føringer for lytteopplevelsen. Som lydlig kunst står *Another Place* også i dialog med musikkfeltet. I denne sammenhengen er det relevant å peke på at Olssons har bakgrunn fra støymusikk, noe som vil kunne være med å forklare bruken av gamle kassettbånd.⁵⁰

Et lydlandskap

Another Place inneholder det en kan kalle funnet materiale – lyder som Olsson har samlet inn og bearbeidet i lydstudio. Å benytte seg av lyd- eller bildemateriale som allerede er tatt opp for å sette det inn i nye sammenhenger, kalles også sampling. I populærmusikken referer dette først og fremst til det å bruke andre artisters innspillinger i egne låter. Asbjørn Tiller definerer begrepet bredere i sin doktoravhandling ved også å inkludere lyd som er tatt opp av kunstneren eller artisten selv, både egenkomponert musikalsk materiale og miljølyder.⁵¹ En slik forståelse av sampling legges til grunn også her. Sampling er altså knyttet til analog eller digital opptaksteknologi, og gjør det mulig å repetere lydelementer på en identisk måte.

Eksperimenteringen med lydopptak gir *Another Place* et tydelig slektskap til den elektro-akustiske musikken. Som vist jobbet musique concrète-musikerne også med å abstrahere opptakene. Samtidig kan lydene tolkes inn i en kontekst der de gir mening utover seg selv. Kittler viser hvordan lydopptaket gjør tegnsystemene vi kjenner fra skriftkulturen ambivalente, eller overflødige, fordi det ikke går via menneskelig bearbeiding. Tim Crook

⁵⁰ Steinar Sekkingstad påpeker verkets slektskap til såkalt lo-fi-estetikk i en artikkel om Blind Film på [kunstkritikk.no: http://www.kunstkritikk.no/kritikk/blind-film-lydkunst-pa-radio/?d=no](http://www.kunstkritikk.no/kritikk/blind-film-lydkunst-pa-radio/?d=no)

⁵¹ Asbjørn Tiller, *Opplevelse av rom. Kunstens lydeksperimenter og audiovisuelle uttrykk*, doktoravhandling (Det humanistiske fakultet: Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet NTNU, 2011), 84

overfører like fullt begreper fra semiotikken til lyttingens verden. Indekset er etter filosofen C. S. Peirce et tegn med et reelt årsak-virkning forhold til det det betegner. Alle lydopptak vil i prinsippet være indeksikalske, ettersom de er forårsaket av en lydkilde. Hjerteslagene er indeksikalske ved å være avtrykk av reelt hjerte, som Olsson så har bearbeidet. Slagene kan videre ha en symbolsk funksjon, ved å gi assosiasjoner til blod, sirkulasjon og liv. Også ulvehylene vil kunne gi mening i overført betydning – som tegn på fare eller vill natur.

Olsson forteller selv i NRK-samtalen at det er opptak av ulv vi hører. Men hvordan kan man, kun ut fra å lytte, være sikker på at det er ulver og ikke hunder? Chion problematiserer det narrative potensialet til lyden når den kommer uten bilde. Mange faktorer er involvert når vi forsøker å identifisere kilden til en lyd, både interne, som form og klang, og eksterne, som konteksten lyden inngår i. Dessuten spiller tidligere auditive erfaringer inn i fortolkningen. Når vi hører lyden av noe som drypper i jevn takt, og umiddelbart gjenkjenner det som *vann*, og ikke blod eller melk, er det blant annet fordi vi har lært å forbinde visse typer lyd med en spesiell konsistens.⁵² Forstår man intuitivt dyrelydene i *Another Place* som ulv, kan det ha noe å gjøre med at lydene er fjerne, som om de kommer langt borte fra – og at de i forlengelsen av dette minner om ulv en har hørt på film.

Chion er en viktig referanse for Crook. Han tar Chions eksempler fra filmlyden videre inn i en beskrivelse av lydenes egenskaper i en ren auditiv kontekst. Begrepet *rendering* – gjengivelse – kan være relevant her.⁵³ Dette er kort fortalt lyder som er ”illustrasjoner” mer enn reproduksjoner av virkelige lyder. Chion forklarer det som bruk av lyd for å uttrykke følelser eller tanker som er integrert i fortellingen.⁵⁴ Det trenger altså ikke være lyder hvor en umiddelbart kan identifisere kilden, men som gir en assosiasjon om noe. Bearbeidingen av lydopptak slik at de minner om alarmer eller prosjektiler som utløses, kan passe inn her. I dette tilfellet er det imidlertid ikke gitt at det å skape slike assosiasjoner har vært intensjonen til kunstneren.⁵⁵ Mange av lydene i *Another Place* peker heller ikke isolert sett på bestemte kilder forankret i virkeligheten, men åpner for kreativ tolkning, egen fantasi og fordypning i lydstrukturene i seg selv.

Vender en tilbake til Chions vokabular, kan også begrepet *territorial sounds* anvendes. Dette er en måte å definere atmosfæriske lyder på som gir følelse av rom eller omgivelser.⁵⁶

⁵² Chion, *Audio-vision*, 209-210

⁵³ Begrepene er oversatt fra fransk av Claudia Gorbman i den engelske utgaven. Tiller oversetter *rendering* med *gjengivelse* i *Opplevelse av rom*, 115

⁵⁴ Chion, *Audio-Vision*, 109

⁵⁵ I samtalen på NRK fremholder Olsson at de rytmiske lydene ”er tenkt som hjerteslag”, men legger til at innholdet fort blir noe annet når man manipulerer.

⁵⁶ Chion kaller dem også *ambient sound*, se Chion, *Audio-vision*, 75

Er vi i en by, på landsbygda eller i verdensrommet? Crook bruker lyden av kirkeklokker som eksempel. Dersom de gir fra seg ekko vil vi raskt forestille oss et stort, tomt landskap rundt kirkebygget. Gir klokkene gjenlyd, befinner vi oss i en by, mens en mer dempet variant akkompagnert av fuglesang danner en mer rural setting. Dermed beveger vi oss over i Chions *extension* (utvidelse). Ikke ulikt kameravinkler og -avstander i film, gir blandingen av nære og fjerne lyder lydbildet rom og dybde. I *Another Place* gir de fjerne lydene av ulvehyl inntrykk av et digert område eller landskap, fjernt fra menneskelig sivilisasjon. Også smellene, som gir fra seg ekko, indikerer store avstander. Samtidig gir kombinasjonen av lyder, hvor noen er mer for fantasilyder å regne, ”landskapet” et strøk av ambivalens. Med Iran og Iraks historier i bakhodet, og på grunn av smellene, kan en også få følelsen av å være stilt overfor et krigsområde. Noen av lydene beveger seg også fra nært til fjernt.

Stemmen fra Olssons arkiv skiller seg fra de andre lydene ved å være vokalspråklig. De persiske ordene har symbolsk verdi, men for de fleste norske lyttere hvikes meningen ut. Sangen er først og fremst et musikalsk innslag, en stemme uten et konkret budskap. Samtidig har stemmen en menneskelig karakter. Den er litt utrent og likefrem, og skaper stemning og kontrast til de andre lydene. Den er allerede blitt karakterisert som *lengtende*. Roland Barthes ivret for en annen tilnærming til musikk enn den han mente var den dominerende hos kritikere – den språklige, logiske og adjektivstyrte. I essayet ”The grain of the voice” beskriver han hvordan han som lytter opplever teksturer i stemmen til sangeren som setter ham i kontakt med personens kropp – en materialitet som er symbolsk og meningsbærende i seg selv, uten å ta veien om ordene.⁵⁷ Lyden er manet fram fra strupehodet, tungen, slimhinnene og det som er karakteristisk for morsmålet til den som synger – den har en dyp, kroppslig og materiell dimensjon. Lytteopplevelsen får altså tilført mening som ikke er knyttet til musikalske konvensjoner, og som samtidig er uavhengig av det semantiske innholdet i sangen.

Kassettbåndet med sang har Olsson som nevnt tatt vare på siden midten av 1980-tallet. Stemmen er slik sett både nær og fjern, den er reell i det den blir spilt av, og den er egnet til å skape emosjoner hos lytteren. Samtidig er den altså tatt opp for snart 30 år siden og satt inn i en kontekst som knytter den til et land, en krig og til storpolitiske hendelser. På den måten kan den forstås som en slags usynlig bro mellom fortid og nåtid – og kanskje også fremtid. Tid og rom imploderer, slik lyden også alltid er på mer enn et sted om gangen, og slik radioen og andre massemedier når ut til så mange samtidig.

⁵⁷ Roland Barthes, ”The grain of the voice”. I *Image music text* (London: Fontana Press, 1977), 179-189.

Narrative spor

Analysen av *Another Place* har vært innom hvordan de forskjellige lydene kan skape mening og romopplevelse. Lydene i seg selv kan kalles fortellende i den grad de peker tilbake på en gjenkjennelig kilde. Verket har også en temporal utstrekning, hvor klipperytme, tempo og nære og fjerne lydtemaer driver ”handlingen” fremover. Chion fremhever at lyden påvirker persepsjonen av tid og temporalitet i filmen. Lyden kan være med å uttrykke liv og bevegelse, gi inntrykk av suksessjon, at det ene følger eller det andre – eller den kan dramatisere klippene, orientere dem mot et mål.⁵⁸ I NRK-samtalen ble det sagt at verket ”i alle fall har et minimum av narrativ struktur” og at det var ”filmatiske”⁵⁹, og analysen vil forsøke å gå nærmere inn i hva dette kan bety med tanke på komposisjon. Det filmatiske kan også tenkes mer generelt som de abstraherte og suggererende lydenes igangsettelse av lytterens egen imaginasjon

Litteraturviteren Mieke Bal deler tekster inn tre dimensjoner i sine narrative analyser: tekst, story (fortelling) og fabula (historie).⁶⁰ En slik inndeling kan være nyttig i mer inngående kartlegginger av narrative tekster, hvor hensikten blant annet vil være å avdekke retoriske mønstre. Det er samtidig verdt å merke seg at det som her kalles fortellingen, kun inneholder et utvalg av det som skjer i historien – altså det en som lytter har tilgang til gjennom den konkrete lyden. Historien omfatter alt som skjer i det fiktive universet, og må konstrueres på grunnlag av fortellingen. Der fortellertiden kan gjøre sprang frem og tilbake i tid, vil historietiden alltid være kronologisk. I *Another Place* faller fortellertiden sammen med historietiden. Stykket beveger seg fremover i en jevn rytme, uten å gjøre sprang i tid.

Det er ellers litt ulike meninger om hva et narrativ bør inneholde, men en vanlig oppfatning er det i tillegg til utstrekning i tid må finnes en eller flere hendelser som står i en årsakssammenheng.⁶¹ Det bør altså eksistere en form for logisk forbindelse mellom dem. Intuitivt kan en hevde at det ligger en fortelling i relasjonen mellom sangeren og lydlandskapet som omgir ham. Når han gjør entré er de andre lydene ganske nedtonede. I siste del av sangpartiet er de mer kraftfulle, hvilket kan tolkes som at de skyver ham ut av lydbildet. Samtidig er det etter hvert lite i mannens måte å synge på som tyder på at han prøver å kjempe for sin plass. Siste strofe blir også hengende i luften, som om han bare

⁵⁸ Chion, *Audio-vision*, 13-14

⁵⁹ Tilman Hartenstein peker på at Olsson bruker filmens virkemidler, ”en form for komposisjon som framkaller følelser, nesten et slags melodrama – i positiv forstand ...”

⁶⁰ Bal definerer tekstbegrepet vidt; det gjelder ikke bare litterære tekster, men også bilder, bygninger, lyd og film. Se Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, 3. utg. (Toronto: University of Toronto Press, 2009)

⁶¹ Paisley Livingston drøfter ulike tilnærminger til hva et narrativ innebærer i Paisley Livingston, ”Narrative”. i *The Routledge companion to aesthetics*, 2. utg., red. av Berys Gaut og Dominic McIver Lopes (London: Routledge, 2005), 360-362

stopper av seg selv. Den brå slutten er egnet til å skape forventning om at sangeren skal komme tilbake, og det lange partiet etterpå forsterker inntrykket av forsvinning.

En litt annen innfallsvinkel til fortellerpotensialet er å drøfte om verket kan ha en klassisk dramaturgisk oppbygging, med begynnelse/presentasjon, midtdel og slutt. Innenfor disse rammene vil en eller annen form for konflikt normalt drive handlingen fremover. Ideelt sett skal det også finnes et vendepunkt, og en avsluttende løsning.⁶² Startpartiet i *Another Place* gjør lytteren kjent med lydmaterialiet, og setter grunnstemningen. Når sangen bryter inn, beveger stykket seg inn i en slags midtdel, hvor det hovedsakelig er stemmen som dominerer. Snart øker spenningen, før vendepunktet inntreffer: sangens brå slutt. Slutten gir imidlertid ingen løsning utover det en selv måtte forestille seg.

Dersom en forholder seg til *Another Place* som en fortelling, finnes det en mulighet for at han ikke har forsvunnet, men bare sluttet å synge. Han er jo uansett ”usynlig” for oss. Usynlighet var et yndet tema i den tidlige lydfilmen. ”The world’s oldest stories tell us of invisible men and creatures; it was to be expected that the cinema, art of illusion and conjuring, would seize upon this theme with particular relish”, skriver Chion, og bruker James Whales *The invisible man* (1933) som eksempel. Lyden gjorde det mulig å forme karakteren gjennom stemmen, og den usynlige skikkelsen peker frem mot det Chion kaller *the acousmètre* – en ofte mystisk karakter i film som vi kan høre, men ikke se.⁶³ Crook tenker seg en karakter uten noen form for visuelle pekere som en ekvivalent i radiosammenheng, for eksempel den sentrale fortellerstemmen.⁶⁴

Assosiasjoner og flere lag

En annen innfallsvinkel vil være å se *Another Place* i lys av filmer som er laget over det filmteoretikerne David Bordwell og Kristin Thompson kaller *associational form*. Hvordan en slik film er organisert varierer mye, men et gjennomgående trekk er at den setter sammen eller grupperer bilder som ikke nødvendigvis har noen umiddelbar logisk forbindelse. At bildene og lyden er stilt ved siden av hverandre, får oss samtidig til å lete etter forbindelser – eller en form for assosiasjon som binder dem sammen. Denne typen film krever med andre ord høy

⁶² Se for eksempel Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen, *Film: en innføring* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2011), 45-56. Forfatterne bruker begrepet standarddramaturgi om den klassiske måten å bygge opp et dramatisk forløp på, kjent fra helt tilbake til filosofen Aristoteles (384-322 f.v.t.) verk *Om diktekunsten*.

⁶³ Chion, *Audio-vision*, 126-128

⁶⁴ Crook, *Radio drama: Theory and practice*, (London: Routledge, 1999), 86

grad av fortolkning. Formspråket kan også sammenlignes med lyrisk poesi. Her er stemning eller tone det fremste kjennetegnet, ikke fortelling eller handling.⁶⁵

Bytter en ut bildene med lyder og lydpartier, finnes det likheter mellom *Another Place* og overnevnte filmform i måten verket utvikler seg på. Forbindelsen mellom de ulike lydene er vage, men sammensettingen gir likevel et helhetlig inntrykk. Noen av dem overlapper hverandre på suggererende vis. De samme lydene dukker også opp med jevne mellomrom gjennom stykket. Noen lyder ligner på hverandre, som om de er variasjoner over samme tema. Repetisjon og variasjon er vanlige virkemidler i film generelt, og filmer som baserer seg på assosiasjon repeterer også motiver for å skape kontinuitet og gjenkjennelse. I *Another Place* settes lydene noen ganger opp mot hverandre på kontrastfulle måter – som blåselyden og smellene i starten. Samtidig har verket et distinkt driv som til tider kan virke pompøst, og som underbygges av lydenes karakter – ikke minst ulvehylene, smellene og hjerterytmen. En får også følelsen av at omgivelsene er de samme gjennom hele forløpet.

Når filmspråk blir brukt som referanse, vil det også være et poeng at lyd og bilde har ulike, fortellermessige forutsetninger i redigeringsprosessen. Mens filmens bildestruktur består av en suksisjon av singulære enheter, består lydsporet, som i *Another Place*, ofte av flere overlappende lag med lyd – uten at dette virker påfallende eller forstyrrende. Også i sangens struktur finnes det ”flerstemte” partier. Chion fremhever dessuten at to lydsegmenter etter hverandre ikke er egnet til å skape en strukturell og abstrakt forbindelse på samme måte som når en klipper mellom to bildeopptak. Lytteren vil heller orientere seg mot dynamikken i bruddet i seg selv. Dette har å gjøre med at lyden domineres av tiden, i motsetning til bildespråket som også har en sterk, romlig dimensjon, skriver han. Det betyr imidlertid ikke at lydsporet til en film ikke kan bestå av ulike deler og enheter, som setninger, støy og musikalske innslag. Men disse enhetene ligner de vi forholder oss til i virkeligheten – de er ikke spesifikke for filmen som sådan.⁶⁶

Another Place er en lydlig struktur som gjør bruk av abstraksjon, og det ville derfor ikke vært unaturlig å nærme seg det som musikk og å vektlegge fordypning i materielle egenskaper ved lydene. Arbeidet må likevel kunne sies å inneholde referanser til den ytre verdenen. De billedlige forestillingene som springer ut av disse referansene kan forstås som supplementære størrelser. Oppgaven har ikke desto mindre gitt referansene, assosiasjonene og det narrative en sentral plass, også i den innledende beskrivelsen. En slik tilnærming fordrer at

⁶⁵ David Bordwell og Kristin Thompson, *Film art: An introduction*, 8. utg. (New York: McGraw-Hill, 2008), 363-365. Forfatterne bruker Bruce Conners film *A Movie* (1958) som eksempel på en film med et assosiativt formspråk som gjør bruk av repetisjon

⁶⁶ Chion, *Audio-vision*, 41-45

en også gjenkjenner ”kontrasterende” tradisjoner som er med på å definere arbeidet og utfylle forståelsen av det, som Shaeffers *musique concrète*.

Spenningsforholdet mellom *ambient* og fortellende konstruksjon kunne også vært brukt som inngang til *Another Place*. Komponisten Brian Eno, som regnes som opphavsmannen til begrepet *ambient* i musikalsk sammenheng, vektlegger omgivelse og atmosfære i sin tilnærming til sjangeren. *Ambient* definerer seg bort fra populærmusikkens klare rytmer, variasjoner og høydepunkter. Det handler snarere om lydens klangfarge og evne til å aktivere romlige egenskaper og mental tilstedeværelse.⁶⁷ I det lydlige miljøet i Olssons verk vil stemmen imidlertid vekke oppmerksomhet, ikke ulikt hvordan vi vanligvis ikke legger merke til våre vante lydlige omgivelser, helt til noe som er ”annerledes” inntreffer. At stemmen tilhører en som har flyktet til et nytt land, kan også tolkes som noe som iscenesetter en slik tenkt kontrast mellom kjent og ukjent – eller sentralt og supplementært.

Oppsummering

Another Place kan karakteriseres som en komposisjon med en narrativ komponent, men også som en lydlig hendelse som strekker seg utover i dvelende partier. På den ene siden gir det en fornemmelse av noe vertikalt, et landskap, noe romlig og visuelt. Verket har samtidig et jevnt og saktegående tempo, som underbygges av hjerterytmene. Trekket korresponderer med hvordan lyden er med på å drive filmens handling fremover og skape kontinuitet. Stykkets mange lag peker mot det auditive erfaringsuniverset. At sangeren plutselig forsvinner, kan dessuten løftes frem som et bilde på det flyktige ved lyd – men også på tilstedeværelsen av en usynlig karakter. De spredte referansene til den synlige verdenen, og de til dels dramatiske virkemidlene, tar Olssons verk et steg bort fra den moderne kunstmusikken som Kahn retter et kritisk søkelys mot, og inn i en mer tverrkunstnerisk sfære. Å formidle gjennom lyd innebærer å gi lytteren mulighet til å bli en aktiv deltaker i den meningsdannende prosessen, fremhever Crook. Samtidig, konkluderer han, blir lydlige bilder fort vage uten forklarende kontekst, hvilket kan være en fallgrube i radiosammenheng.⁶⁸ I *Another Place* vil kunnskaper om Irans og Iraks historie kunne operere som ”lyttefilter”. Jo mer man vet om sangopptaket og den historiske referansen, jo tydeligere fremstår de billedlige dimensjonene ved verket.

⁶⁷ Brian Eno, ”Ambient music” i Eno, *A year with swollen appendices* (London: Faber & Faber, 1996). Gjengitt i *Audio culture*, Cox og Warner, red., 96-97

⁶⁸ Crook, *Radio drama*, 60

3.2. 5 x 17

Jente: Jeg kan bli stengt inne i et rom. Bli mata en gang om dagen.

Gutt: Jeg tar også en dag av gangen...

Billedkunstner Bodil Furu intervjuer fem 17-åringar fra Lillestrøm-området om deres syn på tilværelsens store spørsmål, om identitet, moral og om politikk. Ungdommene svarer grublende og åpent. Uttalelsene er klippet opp og satt sammen igjen som en montasje, slik at det de sier ofte bare gir halvveis mening, eller inngår i nye sammenhenger.

Furu legger stemmene oppå hverandre og repeterer ord og halve setninger, slik at verket noen ganger hakker litt. Det 9 minutter og 12 sekunder lange stykket har ingen åpenbar begynnelse eller slutt, det er som om vi blir kastet inn i noe som allerede er i gang, og ut av noe som ikke er avsluttet. Det starter med en kakofoni av stemmer. Støyet brytes så opp av hele og halve frittstående setninger, hvor de andre tenåringens snakk tidvis ligger som mumling i bakgrunnen. Noen ganger klippes det inn bare et pust eller starten på et ord, som om noen blir avbrutt. Vi får små pauser, før verket drives videre. Enkelte ganger høres miljølyd i bakgrunnen. Overgangene er ofte påfallende tydelige, en hører små klikk og at lyd kvaliteten eller støynivået i opptakene skifter.

Resultatet blir en slags språklig fortetning, hvor de individuelle forskjellene mellom ungdommene viskes ut, men hvor enkelte setninger likevel fester seg. I studiosamtalen om *5 x 17* på NRK blir det sagt at det finnes en tematisk orden: Starten er fragmentert, deretter dreier refleksjonene seg mer om politikk og moral – og i siste del mer om hvordan ungdommene ser på seg selv. En slik struktur tilkjennegir seg dersom en lytter konsentrert.

Den videre lesningen vil forsøke å belyse *5 x 17* fra flere sider, men med søkelys først og fremst på formspråket. Materialet er dokumentarisk, og verkets tilknytning til dokumentarfeltet blir kort berørt, før oppgaven ser nærmere på gruppefremstillingen av ungdommene. I forlengelsen av dette drøftes også musikalske trekk. Den kanadiske pianisten Glenn Goulds tilnærming til radiodokumentaren vil begge steder bli gitt relevans. Til slutt gjøres det en referanse til filmen som et spenningspunkt i forståelsen av *5 x 17*, og til verkets tematisering av språk og kommunikasjon.

Lyd og kollektivitet

Ved å undersøke det store i det lille, ungdommenes virkelighet i det norske samfunnet, berører Furus prosjekt dokumentaren slik vi kjenner den fra film, tv og radio. Også bruken av

intervju, her gjort med videokamera, peker mot dokumentaren som sjanger. Rent formmessig bryter *5 x 17* like fullt med det en kan kalle tradisjonelle presentasjonsformer. Litteratur om radiodokumentarer vektlegger gjerne behovet for en struktur som fanger lytterens oppmerksomhet og forteller en historie, på samme måte som et drama. Starten og avslutningen må gripe fatt i lytteren, og i mellom bør det finnes et høydepunkt grunnet i menneskelig utvikling eller konflikt.⁶⁹ *5 x 17* har ingen lineær, narrativ utvikling, ingen entydig handling eller motiv å følge. Det er også vanskelig å stedfeste hvor ungdommene befinner seg. Lyden fra omgivelsene gir ikke noe samlende inntrykk av sted eller miljø, og verket blir slik sett mer fragmentert. En mulig innfallsvinkel ville da også vært å drøfte hvordan dokumentaren, i dette tilfellet først og fremst intervjuet, som uttrykksform i seg selv blir tematisert.⁷⁰

En mer åpen montasjeform er samtidig ikke ukjent for radiomediet. Et nærliggende eksempel i denne sammenhengen er Glenn Goulds produksjoner for Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Furu nevner selv Gould som inspirasjonskilde til *5 x 17* i studiosamtalen på NRK. I *Solitude Trilogy* (1967-1972), som består av tre frittstående radiodokumentarer, tar han utgangspunkt i egne intervjuer med mennesker om blant annet lengsler og forhold til omgivelser. Også Goulds intervjuer er montert slik at stemmene noen ganger overlapper hverandre. Det radiofoniske grepet med flere parallelle stemmer kalte Gould kontrapunktradio, med referanse til musikkens begrepsverden. Slik ønsket han å utfordre den lineære og forutsigbare fortellerstrukturen som han mente hadde bitt seg fast i radiodokumentaren. Gould ville åpne opp for et mer aktivt, reflekterende publikum.⁷¹ I arbeidet med analysen av *5 x 17* er det Goulds første dokumentar, *The Idea of North* (1967), som hovedsakelig har vært gjenstand for gjennomlysninger

På samme måte som Furu gjorde Gould intervjuene hver for seg, og redigerte dem sammen i studio i ettertid. Han fremhever selv at dramaturgien ligger i spenningen mellom stemmene og innholdet i det de sier, og hvordan han noen ganger har satt dem opp mot hverandre slik at det høres ut som dialoger.⁷² Stemmene gir med andre ord ikke bare informasjon og tankespinn til lytteren, men de inngår i en integrert struktur som gir stykket

⁶⁹ Tim Crook, *Radio drama*, 215

⁷⁰ Boken *Bodil Furu: Undersøkelsens estetikk* tar for seg kunstnerens arbeidsmetoder og dokumentariske formspråk. Utgivelsen undersøker hvordan virkeligheten og vår oppfatning av den, samt det fiktive, tematiseres i filmene henne Se Svein Ingvoll Pedersen og Helga Marie Nordby, "Forord i Bodil Furu: *Undersøkelsens estetikk*, red. av Nordby og Pedersen (Oslo: Torpedo Press, 2012), 11

⁷¹ "Radio as music; Glenn Gould in conversation with John Jessop" i Tim Page, *The Glenn Gould reader* (Toronto: Lester & Orpen Dennys, Limited, 1984) 374-381. Gould hadde en tanke om at mennesket er i stand til lytte til flere stemmer samtidig, uten at alle ordene nødvendigvis trenger å oppfattes.

⁷² "Radio as music", 377

dramatisk utvikling. I *5 x 17* er stemmene mer oppstykkede, og verket fremstår som røffere og mer rastløst.⁷³ Likevel kan en si at dynamikken i forholdet mellom de fem ungdommenes ytringer driver verket fremover. Noen ganger forteller ungdommene individuelle ting som fanger oppmerksomheten, som når en av jentene forteller at hun er blitt slått, og hvordan hun reagerte. Monologen er klippet i, men fremstår som et selvstendig narrativ.

Den fragmenterte formen og det at ungdommenes personlige ytringer inngår i en integrert struktur, kan relateres til ideer om lyd og det auditive innen estetikken. I NRK-samtalen sier Furu at hun har prøvd å la ungdommene fremstå som en gruppe, en mangefasettert stemme som stikker litt i forskjellige retninger. Det skjer altså en bevegelse, eller et skifte av fokus, fra det singulære og subjektive til det intersubjektive og kollektive. Igjen kan billedlige fremstillinger i kunsten, hvor sentralperspektivet har vært en norm, fungere som kontrast. I siste kapittel i boka *Background noise* tar LaBelle utgangspunkt i hvordan teorier om lytting ofte er basert på ideer om det han kaller diffus eller spredt subjektivitet. I lyttehandlingen utvides individet. Det strekker seg forbi det singulære og mot et mer omfangsrikt og mangesidig rom, hvor grensene mellom subjekt og omgivelser løses opp. Han bruker diskoteker eller danseklubber som eksempel på steder hvor individet inngår i en kollektiv bevegelse, og kan posisjonere seg i relasjon til rom, arkitektur, musikalske rytmer og andres kropper. Linjene trekkes videre til vår tids digitale medievirkelighet, hvor menneskene knyttes tettere og tettere sammen på tvers av tid og rom. LaBelle har McLuhan som utgangspunkt når han peker på et psykologisk skifte, ”... whereby the private and the public interwave in complex patterns that rupture their traditional separation or distinction”.⁷⁴ Dermed får han fram sammenfallende tendenser ved ideer knyttet til lytting og til nye medier.

5 x 17 kan forstås nettopp som et uttrykk for en slik kollektiv enhet bestående av flere enkeltindivider, men hvor gruppen altså er effekten, eller det strukturelle poenget. Ungdommene fremstår samtidig som nokså like, nærmest monotone i sine svar – som om de repeterer en bestemt livsholdning.⁷⁵ Slik sett kan verket tolkes som et bilde på masseproduksjon og *repetisjon*, et paradigme Jacques Attali tilkjenner den moderne virkeligheten, og som musikkindustrien bærer bud om. Kommersialisering og reproduksjon stilner det politiske mangfoldet i musikken, det meste høres likt ut. Pop-musikken genererer gruppetilhørighet – det er gruppens distinkte karakter, identifiseringen med de andre

⁷³ Alle de tre dokumentarene i *Solitude Trilogy* er rundt en time lange. I *The Idea of North*, benytter Gould seg dessuten av en fortellerstemme i tillegg til de fire personene som er intervjuet. Personene er voksne og erfarne.

⁷⁴ LaBelle, *Background noise*, 245-247

⁷⁵ I ”Musikk i brennpunktet” 3. desember 2003 sier Furu at hun har forsøkt å lage en felles mentalitet ut av svarene, og at hun har villet kommentere en utvikling i samfunnet mot en mer individfokuset måte å leve på.

medlemmene, som teller, ikke forskjeller innad i gruppen. Men ettersom musikk som kulturell form strukturer støy og lyder inn i et system, inneholder den i teorien også alltid muligheter for variasjoner og overskridelser, en progressiv dynamikk som peker fremover mot nye former for sosial organisering.⁷⁶

I forlengelsen av dette kan det være verdt å nevne lydkunstkollektivet Ultra-red, som ser det sosiale aspektet ved lyd som en politisk mulighet. Gruppen, som ble etablert i Los Angeles i 1994, jobber i skjæringspunktet mellom teori, kunst, musikk og sosial organisering eller mobilisering. Medlemmene i Ultra-red er blant annet opptatt av muligheten for å forandre og bevege posisjonene i det offentlige rom gjennom former for audio-aktivisme. Utgangspunktet deres kan sies å være relasjoner og interaksjoner mellom mennesker.⁷⁷

Det kollektive som blir holdt frem som sentralt ved *5 x 17* er til syvende og sist ikke mulig uten ”bildene” av enkeltpersonene – singulære størrelser som er tonet ned, men som kan tenkes som supplementer i det gruppepregede og fragmenterte uttrykket.

5 x 17 som musikk

Bak *5 x 17* ligger det et systematisk arbeid, med lytting, sortering og transkribering av materialet. Arbeidet ble utgangspunkt for stykkets historie og dramaturgi. Samtidig kan verket lyttes til som en kompositorisk undersøkelse, hvor kvaliteter som teksturer og tonehøyder er avgjørende.⁷⁸ Gould brukte klassiske, musikalske begreper som fuge og rondo for å beskrive scener i sine dokumentarer, selv om han også vektla radiomediets kompositoriske begrensninger. Et eksempel er prologen til *The Idea of North*, hvor tre stemmer snakker samtidig. Dette partiet sammenlignet han med en triosonate.⁷⁹ Overlappende stemmer finnes også i de første sekundene av *5 x 17*, men her er tempoet og skiftene raskere. Det flerstemmige uttrykket kan mer generelt forstås som en form for polyfoni, hvor alle stemmene er mest mulig melodisk selvstendige.

5 x 17 skiller seg som nevnt fra Goulds dokumentar ved å ha et røffere uttrykk. Ved å repetere halve setninger, som i rekken” hvis det er noe, hvis det hadde vært noe, hvis det er noe, hvis det hadde vært noe” (03.40) eller ”å bare gå rundt åå, å bare gå rundt åå, å bare gå

⁷⁶ Se Jacques Attali, *Noise, the political economy of music*, oversatt av Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) 109-110 og 133-148. Attali ser *composition* som en gryende form for musikalsk praksis. Her vil repetisjon som sentralisert maktfaktor kunne byttes ut med individuelle uttrykk, nye former for relasjoner og kollektiviteten, og et løfte om et samfunn hvor frihet og diversitet får spillerom.

⁷⁷ Se nettsiden www.ultrared.org og teksten ”Introduction. Noise and public space three years later.” Los Angeles, 1997. http://www.ultrared.org/lm_intro.html Søkt opp 10. september 2013

⁷⁸ Opplysninger om fremgangsmåte fra telefonsamtale med Bodil Furu 4. februar 2013. I studiosamtalen på NRK blir det også pekt på at stykket kan lyttes til som en komposisjon.

⁷⁹ ”Radio as music”, 379. Triosonaten kjennetegnes av to likeverdige melodistemmer over en generalbasstemme.

rundt åå” (02.40) skaper Furu en rytmisk effekt ikke ulik den man kan finne i blant annet hip hop og techno. Andre ganger henter hun opp igjen et klipp, som når ”Jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare det. Det er så ...” (01.22) blir repetert ved 01.36. Looping av små, innspilte motiver har røtter tilbake til de første musicque concrète-komponistene. De små pausene i *5 x 17* er også tydelig tilstede, og virker integrert i selve strukturen.

Både Furu og Gould fletter inn annen lyd enn stemmene fra intervjuene i arbeidene sine. Hos Furu akkompagneres de av støy og klikkelyder fra opptaksutstyret. En hører også lyd fra omgivelsene. Dermed bringers det inn spredte spor av atmosfæren eller romligheten som kjennetegnet stedene der opptakene ble gjort. Furu plukker forskjellige lydbiter fra de fem intervjuene og setter dem sammen igjen på nye måter. Hun sampler fra sine egne opptak, ikke ulikt Olsson.

I *The Idea of North* er det først og fremst lyden av et tog som følger stemmene. Toget er både nært og fjernt, som om det er på vei gjennom et landskap, eller inn på en perrong. Noen ganger høres også prating eller klirring i servise – karakteristisk for togets spisevogn. Gould kaller toget for *basso continuo* – generalbassen i stykket. Med den ville han skape kontinuitet i radioarbeidet.⁸⁰ Bruken av miljølyd er på samme tid med på å gi dybde, rom og bilder til lytteopplevelsen. Toget som beveger seg, og døren som går opp i *5 x 17*, er eksempler på dette. Toglyden vil kunne være et indeks for det å reise, og på den måten skape visse assosiasjoner hos lytteren. Samtidig akkompagnerer den personenes egne betraktninger om de øde, nordlige delene av Canada. Slik får toget også en symbolsk funksjon: I overført betydning kan det tolkes som lyden av ensomhet, forflytning langt bort fra et sentrum. Den mer fragmenterte miljølyden i *5 x 17* har også en stemningsskapende effekt – den synes å ta opp i seg og understreke noe av usikkerheten og bråheten i ungdommenes uttalelser. Miljølyden kan dermed både forstås som lydobjekter integrert i en musikalsk struktur, og som effekter som bygger opp under en historie eller et narrativ.

Språkets rammer

Den oppklippede formen kan også være en inngang til å se verket i sammenheng med film og bildespråk. I stumfilmdokumentaren *Mannen ved filmkameraet* (1929) lar den sovjetiske filmskaperen Dziga Vertov kameraet fange rytmen i byen rundt ham, som han så viser frem gjennom et spekter av filmatiske virkemidler. Filmen skulle ikke etterligne noe, det var mediet selv, teknikk og prosess som var viktig. *Mannen med filmkameraet*, en montasje av

⁸⁰ ”Radio as music”, 383. *The Idea of North* ble gjort i mono, de to andre dokumentarene ble gjort i stereo.

filmklipp fra ulike steder og situasjoner, uten narrativ utvikling, skulle være verden sett gjennom kameraøyet. I sin åpne tilnærming til omgivelsene kan en dermed si at Vertovs film nærmer seg lydopptaket. Bak Vertovs undersøkelser lå det samtidig en ideologisk drivkraft. Kameraet fanget den moderne virkeligheten i sin helhet, bedre enn øyet, og kunne dermed hjelpe mennesket til å se, til å utvikle seg innenfor den kommunistiske samfunnsordenen.⁸¹ Materialet i *5 x 17* er også klippet opp og sydd sammen til en ny, villet struktur. Med Kittler kan en si at nettopp her, i manipuleringen, kuttingen, spleisingen, nærmer *5 x 17* seg filmens domene – det imaginære.

Furu legger samtidig til elementer som normalt ville bli redigert bort i radiosammenheng, nøling, pust og korte flir. Hun tydeliggjør det orale språkets naturlige form, fullt av uregelmessigheter som det er. Pust og nøling er påminnere om stemmens kroppslige opprinnelse, og peker tilbake på det Kittler identifiserer som spesifikt for lydopptaket: det reelle. I setningsakrobatikken finnes det også noe som kan forstås som en undersøkning av mulighetene som ligger i språket – og videre kommunikasjonen – som fenomen. Det er noe slikt Adina Popescu kretser inn når hun omtaler *5 x 17* i en artikkel om intervjuet som lydkunst. Hun peker på at det hun kaller dekomposisjonen av stemmer synliggjør ”selve meningsproduksjonen som struktur”. Når Furu bytter om på svarene, rokker hun ved meningsinnholdet i det som blir sagt. Den mangesidige stemmen genererer en spenning mellom individuelle utsagnene og ungdommenes virkelighet, skriver Popescu.⁸²

Dekonstruksjonens undersøkelser omkring forholdet mellom tegn og begivenhet kan være en måte å forstå denne dualismen på. Samtidig med produksjonen av mening blir det dannet forskjeller og forskyvninger, og i disse forskyvningene kan en finne andre og like ”sanne” svar.⁸³ I *5 x 17* blir språket gjort sentralt, samtidig som vi blir minnet på at det er det supplementære støyet og misforståelsene som gjør språklig mening mulig i første omgang. At det er ungdommer som uttrykker seg gir dette språkpoenget en ekstra dimensjon; de representerer stemmer som kanskje ikke blir hørt i samme grad som den voksne majoriteten.

Oppsummering

⁸¹ Se Annette Michelson, ”Introduction” i *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*, red. av Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1984) xv-ixi og Dziga Vertov, ”The essens of kino-eye” (1925) i *Kino-Eye*, Michelson (red.), oversatt fra russisk av Kevin O’Brien, 49-50

⁸² Adina Popescu, ”Intervjuer som ljudkonst”, oversatt av Annika Ruth Persson, i *Larm. Från munhåla till laptop*, red. av Maria Bjurestam, Maria Hägglund, m. fl. (Stockholm: Kabusa Böcker 2007), 71

⁸³ Vektleggingen av strukturene i språket kan også ses i sammenheng med Kittlers teoretisering omkring skrivemaskinen. Med skrivemaskinens mekaniske skrift skilles kropp og papir, skrivning og sjel – og det er bare forskjellene mellom tegnene i systemet som teller. Se Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 14-15

Lyd, teknologi og kommunikasjon kan holdes frem som bærende elementer i *5 x 17*. På samme måte som Gould, utforsker Furu effekten av å flette sammen flere likestilte stemmer. Resultatet er at ungdommene fremstår mer som én stemme, en gruppe med enkelte spredte særegenheter på individnivå. I den gruppepregede strukturen finner en også spor av det personlige og singulære, bilder av enkeltpersoner som er gjort utydelige, men som likevel er en forutsetning for opplevelsen av stykket. Polyfone og rytmiske kvaliteter gjør det også nærliggende å tilnærme seg verket som musikk. *5 x 17* inneholder en historie, men denne formidles ikke som et klassisk narrativ. I stedet skyves de teknologiske forutsetningene frem, noe som også kjennetegner Vertovs *Mannen med filmkameraet*. Oppgaven har antydnet at Furus verk har en link til filmen fordi materialet er manipulert, selv om nettopp bearbeidingen her fremstår som et tydelig og fremskutt poeng. Vertov ønsket å skape et universelt, internasjonalt språk gjennom filmmontasjen, frigitt litteraturen og teateret. *Mannen med filmkameraet* var derfor også uten forklarende mellomtekster.⁸⁴ *5 x 17* må derimot kunne sies å være for tett knyttet til ordenes meningsinnhold til å kunne representere et internasjonalt lydsspråk. Vertovs montasje baserer seg på bilder, Furu og Goulds arbeider på stemmer som snakker et spesifikt språk. I *5 x 17* er språket like fullt i oppløsning, samtidig som inkorporeringen av støy peker forbi symbolsystemene våre.

3.3. Förändringar i det norska landskapet

Förändringar i det norska landskapet er 10 minutter og 22 sekunder langt og er laget av billedkunstnerne Anna Carin Hedberg og Ebba Moi. Arbeidet tar utgangspunkt i en tekst om Varangerhalvøya, øst i Finnmark, hentet fra en turistbrosjyre. Teksten er beskrivende, og sier noe om hvordan landskapet på halvøya har endret seg med innlandsisen gjennom tusenvis av år. Åtte personer med ulike nasjonaliteter gjentar en opplest versjon, setning for setning, eller setningsdel for setningsdel. Hver enkelt uttaler det han eller hun hører sistemann si – men uten nødvendigvis å forstå betydningen. Teksten snor seg og forandrer seg underveis i opplesningen, og meningsinnholdet blir tidvis helt borte.

Verket er strukturert som ett langt strekk satt sammen av sekvenser fordelt på de ulike stemmene. En kvinnelig “ledestemme” leser opp tekstdelene fra brosjyren på korrekt norsk i ni deler. Det er imidlertid en av de fremmedspråklige som starter. Han fremfører ordene sakte, men de gir ingen mening. Deretter gjentar nestemann det som ble sagt, like utydelig. Så neste, og deretter neste. Ved fjerde steg gir ordene mening, og ved femte leser den norskspråklige

⁸⁴ Vertov, ”The Man with a movie camera”, i *Kino-eye*, 82-85

stemmen setningen: “Varangerhalvøya er overraskende flat.” Hun følger opp med neste setning, som repeteres av de andre: ... ”og minner om en stor pannekake som langsomt blir tynnere mot kanten.” Setningen blir mer og mer uforståelig, før innholdet blir klarere igjen. Setningen har nå blitt til en ny setning, den neste fra teksten.

Teksten er kronologisk lest opp fra brosjyren. Men verket er redigert sammen på en måte som gjør det mer vilkårlig om det er den norske stemmen som først starter på en ny del, eller om det er en av de fremmedspråklige.⁸⁵ Ofte skifter en setning til den neste midt i en overleveringsrekke, og det er ikke alltid slik at innholdet blir mer tydelig etter hvert som setningen fremsies. Noen ganger er det bare slutten av en setning som gjentas. I et parti på midten (cirka 05.15-06.30) blir teksten i en periode verken mer eller mindre forståelig, men later til å skifte rytme eller innhold tre ganger. Vi hører kun klangen av stemmene, strippet for semantisk mening, til innholdet gradvis blir mer tydelig igjen. Verket ender med at den norske stemmen leser siste setning: ”I buktene har elvene vasket morenematerialet breen brakte med seg og resultatet er en serie med de mest praktfulle sandstrender”. Slutten av setningen gjentas i stadig mer abstrakt form fire ganger, rolig, før det hele er over.

Förändringar i det norska landskapet fremstår som lineært – vi ledes gjennom teksten fra begynnelse til slutt. Det rettlinjede inntrykket forstyrres likevel av at presentasjonen veksler mellom hvem som starter og avslutter en setning, og nøyaktig hvor en ny setning starter. Dermed kan en si at rekkefølgen i verket beveger seg på to nivå: Det første har å gjøre med teksten som fremføres, det andre med selve opplesningen.

I første del av analysen blir verkets struktur forsøkt belyst med utgangspunkt i minimalisme, såkalt prosessorientert kunst og filmens bildespråk. Deretter rettes søkelyset mot stemmematerialet og de språklige dimensjonene ved verket.

System, prosess

*”Our work is about Norway – as a changing country.”*⁸⁶

Hedberg og Mois verk er bygget opp av bolker som gjentas i mer eller mindre språklig abstrakt form. Bryter en opp strukturen, kan det virke som tallet fem går igjen, fem ganger gjentas setningen eller setningsdelen etter hverandre, før noe nytt skjer. Dette er ikke en helt

⁸⁵ Kunstnerne har spilt inn lyd fra en og en person i studio. Hver person fikk høre hva forrigemann sa, for deretter å gjenta det han eller hun hører. Tilslutt ble opptakene klippet sammen til en struktur hvor innholdet veksler mellom å bli mer eller mindre gjenkjennbart. Disse opplysningene kommer frem i to e-poster fra Ebba Moi, mottatt 22. april og 3. mai 2013.

⁸⁶ Arkiv, i *Larm. Från munhåla till laptop*, red. av Bjurestam med flere, 141

konsekvent strategi, særlig ikke i stykkets midtdel. Takten i stykket gir like fullt assosiasjoner til minimalismens repeterte former. Donald Judds ”one thing after another”, viser en komposisjonsstrategi som brøt med den tradisjonelle estetikkens vektlegging av spenning, balanse og verkinterne relasjoner.⁸⁷ Arbeidene skulle ikke være basert på tanken om en iboende orden, og det skulle heller ikke være noe sentrum i komposisjonen. Rosalind E. Krauss peker på at Judds posisjon må ses i sammenheng med den abstrakte ekspresjonismen, som hadde en dominerende posisjon i tiårene etter andre verdenskrig. Tankegodset rundt denne retningen vektla en estetikk knyttet til kunstnerens indre emosjoner, avsatt på lerretet under selve den kunstneriske ”akten”. Som en kontrast til dette ønsket minimalistene å formidle en form for mening som springer ut av det sosiale rommet, det som er felles, heller enn det private og subjektive.⁸⁸

Fra minimalismen i billedkunsten er det ikke unaturlig å trekke linjer videre til former for minimalisme i musikalsk form. Skribent og komponist Kyle Gann definerer statisk harmoni, repetisjon og lineære prosesser og transformasjoner som noen av elementene i tidlig, minimalistisk musikk – båret frem av komponister som Steve Reich og Philip Glass på midten av 60-tallet. Han vektlegger dessuten tydelige strukturer, lytteren skulle kunne gjenkjenne dem kun ved å lytte.⁸⁹ En annen viktig komponist tilknyttet minimalismen er LaMonte Young. Youngs lydinstallasjoner ble gjort med tanke på å omslutte publikum og forutsatte dermed fysisk og psykisk deltakelse – ikke ulikt minimalismens tredimensjonale skulpturer.

Lydens evne til å aktivere sosiale rom er som vist utgangspunkt for Ultra reds aktivisme. Gruppen løfter frem dette som et positivt og politisk ladet potensiale ved lydlig erfaring. I lyd som lyd, flyktig og foranderlig, finnes det et løfte om endring. Foranderlighet ligger også som et premiss for Hedberg og Mois arbeid – på flere nivå. En form for endring finnes i selve strukturen – ordene og uttalen endrer seg med fremførelsen, de veksler frem og tilbake mellom å være abstrakte lyder og ord med mening. Kunstnerne har kalt verket for en hviskelek, noe som fører tankene over på flyktigheten ved muntlige overføringer.⁹⁰ Hver språklig bolk har sine skjevheter og klangmessige kvaliteter, og krever derfor en viss oppmerksomhet som individuell form. Den tallmessige rytmen, og antall ledd i hver setning som fremsies, er heller ikke konsekvent. Like fullt fungerer hver bolk og hver stemme som del i en rekke eller helhet, uten et klart høydepunkt eller sentrum. De kan kalles variasjoner

⁸⁷ Se Donald Judd, ”Specific objects”, opprinnelig i Arts Yearbook 8, 1965

⁸⁸ Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture*, (Massachusetts: The MIT Press 1981), 256-262

⁸⁹ Kyle Gann, ”Minimal music, maximal impact”, i NewMusicBox 31, vol. 3, nr. 7 (november 2001), <http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/2/>, oppsøkt 2. april 2013.

⁹⁰ Arkiv, i *Larm. Från munhåla till laptop*, 141

rundt ulike tema, hvor ”korrekt løsning” tilkjenner seg med den norske stemmen. Dette kan leses som en vri på minimalismens språkalogi: Den konkrete, språklige meningen er her allmenn kun i den grad en faktisk forstår språket. Fremførelsene fremstår som mer eller mindre mislykkede anstrengelser for å nå et høyere mål.

Latent, strukturell endring finner en også i arbeidene til en grein kunstnere som arbeidet med fysiske objekter i kjølvannet av minimalismen. Eva Hesse er blant annet kjent for å la egenskapene i materialene bestemme form og komposisjon i arbeidene sine. Ett trekk hos henne er variasjoner rundt ett tema, hvor hver repetisjon har sin særegenhet. *Repetition Nineteen I* (1967) består av 19 små bokseformer i pappmasje. Hver enhet er litt skakk på sin egen måte, de har noe ufullendt og nervøst ved seg. Forskyvingene gir dem et kroppslig preg, noe som nok også påvirkes av materialvalget.⁹¹ Hesse gir de repeterte formene en slags merverdi, en sosial dimensjon eller en påminnelse om ujevnheten som finnes både i naturen og i språket. I Blind Film-verkets lydlige form får dette nok en parallell til det Kittler mener kjennetegner lydopptaket, nemlig at det formidler avtrykk av det reelle. Lydopptaket registrerer lyden som fysiske frekvenser, og den gjør ikke noe skille mellom artikulerede lyder og uregulert støy. Det reelle kan dermed forstås som det unngåelige eller uhåndterbare i en prosess, og som dermed blir stående som en motsats til symbolisering.

Prosess er sentralt også for Sol LeWitt når han i 1967 skriver essayet ”Paragraphs on conceptual art”. Utgangspunktet her er først og fremst kunstnerens egen arbeidsprosess, ikke minst tankemessig. LeWitt fremholder at det er ideen, eller konseptet, som er det viktigste aspektet ved verket. Formene trenger ikke å være logiske, og ideen trenger ikke å være avansert – den kan tvert i mot springe ut av intuisjon. Form og materialitet er med andre ord underordnet idé og planlegging.⁹² Selv om Moi og Hedbergs intensjon trolig er mer eksplisitt enn LeWitt så for seg, er den bakenforliggende ideen like fullt en viktig del av *Förändringar i det norska landskapet*. Følger en kunstnerens beskrivelse, gjengitt i sitatet i starten, omhandler verket Norge som et land i endring, fremført lydlig gjennom fortolkninger av det norske språket. Dette kan også leses som den overgripende historien – konseptet – eller innholdet. Mer enn en fortelling om Varangerhalvøyas utforming, kan *Förändringar i det norske landskapet* lyttes til som en refleksjon rundt språk, makt, identitet, tilhørighet og fremmedgjøring. Ordet *forandring* i tittelen får flere betydninger etter å ha hørt verket, både

⁹¹ Se Robin Clark, ”Repetition 19, Area and Tori ” i *Eva Hesse*, red. Elisabeth Sussman (New Haven and London: Yale University Press 2002) 228-230. Hesse laget også skulpturen i glassfiber og startet på en versjon i lateks, materialer som, i likhet med pappmasje, kan gi et ”urent” eller grumsete og forgjengelig inntrykk.

⁹² Sol LeWitt, ”Paragraphs on conceptual art”, *Artforum*, 5: 10 (sommer 1967) 79-84. Trykket på nytt i *Conceptual art*, red. av Peter Osborne (London: Phaidon Press Limited, 2002) 213-215

kulturell og språklig forandring – og forandring i naturen som omgir oss. Form og innhold fremstår slik sett som to sider av samme sak, hvor endring er stikkordet.

Dette innebærer at verket også har et symbolsk eller allegorisk nivå. En kan tenke seg at endringene, eller det prosessuelle, blir brukt dramaturgisk for å fortelle noe – eller illustrere noe, i motsetning til hos minimalistene. Allegorien kjennetegnes i billedkunsten av å være en mer omfattende fremstilling enn symbolet, et slags system av symboler, brukt for å omskrive et abstrakt begrep.⁹³ Verket kan forstås allegorisk i kraft av at innholdet i den opprinnelige teksten fra turistbrosjyren blir abstrahert, samtidig som det tilføres nye lag av mening.⁹⁴

Teksten fra turistbrosjyren er samtidig opphavet til den mest konkrete billeddimensjonen i verket. Bildene tar form som noe som befinner seg i bakgrunnen, bak språket og lydstrukturene. For selv om endring er blitt holdt frem som et viktig kjennetegn – er bildet av Varangerhalvøya til stede som et stabiliserende element. Det dukker frem i små drypp, helt til det har fått sin fulle form. Bildet som springer ut av teksten kan slik sett forstås som supplement både som billeddimensjon i en lydlig struktur – og fordi endring og prosess, som teksten om halvøya jo også formidler, blir gjort sentralt.

I verkets saktegående, prosessorienterte struktur finnes det dessuten en parallell til filmens bildespråk. Filmkameraet fanger opp ett og ett bilde, som så projiseres som en sammenhengende bevegelse. I *Förändringar i det norska landskapet* er det nettopp konsentrasjonen omkring enkeltformene, setningsbitene, som utmerker seg. At verkets lydunivers er saktegående, kan også knyttes til måten vi oppfatter bilder versus lyd på. Øret analyserer og sammenfatter raskere enn øyet, skriver Chion. Øyet oppfatter saktere fordi det må utforske *i rom* samtidig som det må henge med *i tid*. Vi vil for eksempel ha problemer med å oppfatte en rask håndbevegelse som en distinkt figur, mens en like rask lyd vil kunne fremstå som klar og definert.⁹⁵

Det klinger i ord

Går en tettere på det konkrete lydmaterialiet i Hedberg og Mois arbeid, veksler det som vist mellom norske ord og abstrakte lyder. Når meningsholdet forsvinner, forsterkes også

⁹³ Se Store norske leksikon på nett, <http://snl.no/allegori/kunst>. Her blir mannen med ljàen som allegori for døden brukt som ett av eksemplene. Med allegorien avsettes mening som er noe annet enn det som direkte vises.

⁹⁴ I essayet "The allegorical impulse: Toward a theory of the postmodern" argumenterer Craig Owens for at med den språklige vendingen i kunsten, som også knyttes til framveksten av mer tverrkunstneriske praksiser etter andre verdenskrig, er allegorien blitt aktualisert. Det tilkjennegir seg på flere vis, tilpasset vår tid: Appropriasjon, hybridisering og akkumulasjon er noen av linjene han trekker. Til sistnevnte hører strukturer som gjentar sekvenser i en statisk, repeterende form – ikke ulikt Hedberg og Mois verk. Craig Owens, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, (Berkeley: University of California Press 1992), 54-58 og 62-74

⁹⁵ Chion, *Audio-vision*, 10-11

oppmerksomheten om stemmens klang og rytmiske kvaliteter. Starten er i seg selv et eksempel på dette. En mannsstemme gjengir en setning sakte, som om han fremfører poesi. En kvinnestemme følger opp med noe som ligner, lik komposisjon og de samme slepne r-ene. Annerledesheten ved stemmene fremstår som tiltrekkende. Inntrykket kan, igjen via Kittler, løftes frem som et konsentrat av den sanseligheten som lydopptaket formidler ved ikke å ta veien om menneskelig bearbeiding. Når ordene igjen peker ut over seg selv, styrkes konsentrasjonen, naturlig nok, om innholdssiden.

Fahlströms radiokomposisjon *Fåglar i Sverige* (kringkastet første gang 14. januar 1963) skiller seg fra *Förändringar i det norske landskapet* på flere vis, blant annet ved å sample musikk og lydeffekter fra film og radio. Men stykket, som er blitt stående som et pionerverk for tekst-lydkomponistene, har likevel noen trekk som det kan være interessant å se nærmere på i denne sammenhengen. Det dreier seg om iscenesettelse av språk og sammenføyninger av konkrete lydstudier og litterære eller poetiske kvaliteter. Tittelen er hentet fra en svensk felthåndbok i ornitologi fra 1953. Boken inneholder onomatopoetiske transkripsjoner av lydene fugler lager. Fahlström plukker fra hverandre disse fonetiske formlene og setter dem sammen igjen til et såkalt monsterspråk han kalte *fåglo*. I tillegg til *fåglo* bruker han to andre selvlagde monsterspråk: *birdo* (etter en håndbok med engelskspråklige forsøk på å transkribere fuglelyder) og *whammo*, bygget på lydeffekter i amerikanske tegneserier. I en del av *Fåglar i Sverige* sidestilles de onomatopoetiske fuglelydene med Fahlströms egne fåglo-navn på fuglene samt fuglenavn som er lest inn baklengs for deretter å bli spilt av baklengs – for eksempel *gråhakedopping*. Et annet sted oversettes ord fra Edgar Allan Poes dikt *The Raven* til *whammo. Remember* blir til *ringmunchbrrru(p)*, *December* blir *Dringsmekbrrru(p)*. Deretter gjentas whammo-ordene fulgt av lydene de representerer i tegneserieverdenen – som kyss, elefantskrik, bilkollisjon.⁹⁶ Slik oppnår Fahlström en spenning mellom opplest tekst, innspilte lyder fra virkeligheten og oppkonstruerte ord, der sistnevnte er bygget på lydhermende ord.

Fahlströms eksperimentering med form og innhold kan ses i sammenheng med hans manifest for konkret poesi fra 1953, inspirert blant annet av Schaeffers *musique concrète*. Her oppfordrer han til å gå til språkets konkrete former og strukturer, og å manipulere dem for å skape nye sammenhenger. Enhver struktur er nemlig konstruert, og dermed finnes det i prinsippet ikke én korrekt måte å fremstille noe på.⁹⁷ Med *Fåglar i Sverige* løfter Fahlström

⁹⁶ Teddy Hultberg gir en omfangsrik innføring i Fahlströms verk i *Öyvind Fahlström i etern: Manipulera världen* (Stockholm: Sveriges radios förlag, Fylkingen, 1999)

⁹⁷ Se Öyvind Fahlström, ”Håtåla ragulpr på fåtskliaben: Manifest for konkret poesi (1953)”, i Hultberg, 109

språket vårt opp på et metanivå og tydeliggjør den arbitrære forbindelsen mellom tegnet og det det betegner, ord og objekt, påpeker Teddy Hultberg.⁹⁸ En slik spenning gir seg også tilkjenne i vekslingen mellom språklig mening og abstraksjon i *Förändringar i det norska landskapet*. Begge arbeidene er avhengig av opptaksteknologi og muligheten for å skille ut og fremheve enkeltlyder.

Når lydstrukturer kan skilles ut, manipuleres og repeteres forsterkes også de romlige dimensjonene. Lydene blir til ”soniske objekter”, en begrepsbruk som gir assosiasjoner til den synlige verdenen, til bilder, ting og håndfaste størrelser. Musique concrète-artistene fremhevet samtidig, som vist, det autonome ved det lydlige objektet, soniske kvaliteter skulle stå i sentrum for lyttingen, ikke forbindelsene til språk og det visuelle. I Moi og Hedbergs verk er språket der som en forutsetning for meningsproduksjonen, og manipuleringen av det lydlige skjer av kulturelle og språklige årsaker.

Et språkspill

Det er gjennom språket vi former tankene våre og gjør oss forstått, slik monsterspråkene til Fahlström på sitt vis gjør oss oppmerksom på. Når fremføringene i Hedberg og Moises arbeid begynner å nærme seg norsk, nølende og lett skjelvende, får ordene et nærmest morsomt preg. Minst like mye som enn studie i de rå, materielle aspektene ved stemmen, fremstår verket som en påminnelse om makten som ligger i språket. Den som ikke behersker språket, blir stående på sidelinjen uten gode nok redskaper til å trenge inn i fellesskapet, slik kunstnerne også kommer inn på i NRK-samtalen.

Dekonstruksjonens tilnærming til nærvær og fravær i tenkningen vår kan også her være en inngang til refleksjon rundt hvordan verket iscenesetter ideer om annerledeshet, det som er kjent og det som er ukjent. Det som er kjent og stadig inneholder også det som er skakt og fremmed – og omvendt. Ved å holde korrekte norske ord opp mot fremmedspråklige etterligninger i en slags prosessuell serie, blir en slik tenkt dobbelthet i meningsdannelsen tydeliggjort. Parallelt med produksjonen av mening, avtegner det seg dimensjoner av forskjeller, og det er disse forskjellene som gir ordene våre mening. At *Förändringar i det norska landskapet* er laget av to svensker, begge bosatt i Norge, blir her et apropos.

Det kan synes som om både endring og vekslingen mellom kjent og ukjent konstituerer *Förändringar i det norske landskapet*. Holder man de to karakteristikkene opp mot hverandre, fremstår de på sett og vis som to sider av samme sak. Endringsprosesser

⁹⁸ Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 55

fordrer alltid noe som er ukontrollerbart. En alternativ inngang til verkets struktur – med kunstnerens hviskelek-parallell i bakhodet – kunne være å se det i lys av Cages sjanseoperasjoner, hvor tilfeldighetene får spillerom. I så fall er det verdt å nevne at kunstnerne, for å oppnå en mer gradvis abstraksjon, har hatt en planlagt strategi bak rekkefølgen på gjentakelsene i studio.⁹⁹

I verket skjuler det seg for øvrig en kommentar til maktdimensjonen i språket. I studiosamtalen på NRK gjør kunstnerne et ganske stort poeng av at de har tatt med en del av teksten oversatt og fremført på kurdisk, altså elementer som kun kurdiskspråklige kan forstå. De kurdiske partiene, hvor det er en kurdiskspråklig som leser opp tekst som så blir gjentatt, finnes i stykkets midtdel. I gjennomlyttingene er det som om disse sekvensene forsvinner i helheten, men lytter en konsentrert, kan de gjenkjennes som små partier, fire i alt, som i særlig grad avviker fra norske teksten.¹⁰⁰ Her har heller ikke Hedberg og Moi hatt full kontroll i klippeprosessen, ettersom de selv ikke forstår språket. Posisjonene skifter, og den norske majoriteten av lyttere går glipp av språklig innhold – uten egentlig å få det med seg. Sammen med de abstraherte norske setningene kan det kurdiske tenkes som et supplement til den språklige meningen, men like fullt et vesentlig element i verkets struktur og innhold. Samtidig minnes vi på at størrelsene sentralt og supplementært også vil avhenge av mottakeren.

Temaet språk, mening og nasjonalitet kan også knyttes til overgangen fra stum- til lydfilm. I stumfilmen var karakterene og hendelsene gjerne mer abstrakte og filmspråket mer internasjonalt – eller a-nasjonalt, som Chion uttrykker det. Med lyden av stemmer ble filmen tydeligere preget av språk og etnisk eller kulturell identitet, og filmproduksjon i større grad avgrenset til de forskjellige landene.¹⁰¹

Oppsummering

Historien som blir fortalt, budskapet – eller det som illustreres, synes viktig i *Förändringar i det norska landskapet*. Dersom dette tolkes som *forandring* på ulike nivå, kan en hevde at måten verket forteller på er lik det det formidler. Sentralt er også det konkrete aspektet ved stemmene og språket, den rytmiske oppbyggingen og refleksjonene omkring lydene i seg selv. Setningene som fremføres er bildeskapende når de klart og tydelig beskriver hvordan innlandsisen har jobbet med landskapet, og hvordan Varangerhalvøya ligner en stor

⁹⁹ Kunstnerne valgte bevisst personer med litt ulike språkkunnskaper, hvor den som lytter til den norske stemmen kunne litt mer norsk enn nestemann, nummer tre litt mer norsk enn nummer fire, og så videre. Opplysning i e-post fra Ebba Moi mottatt 3. mai 2013.

¹⁰⁰ I *Lydbok* finnes det en tekstlig gjengivelse av verket, og her ser en også hvor de kurdiske partiene befinner seg. Færøy og Jørgensen (red.), *Lydbok*, 30-31

¹⁰¹ Chion, *Film: A sound art*, oversatt av Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009) 85

pannekake. Det er disse setningene selve "bildet" i lydstrukturen springer ut fra. Vekslingen mellom kjent og ukjent åpner videre for tolkninger som har med kommunikasjon, språk samfunn og makt å gjøre. Hvordan verket oppleves og fortolkes vil i avgjørende grad også avhenge av språkkunnskaper. Det prosessuelle kan på den ene siden knyttes til lyd og auditive opplevelser. Den saktegående dvelingen ved formerne peker samtidig mot bildene fremfor lyden i en audiovisuell kontekst. Bildet av Varangerhalvøya er snublende nært, men også marginalt i det det forsvinner inn i det abstraherte språket, i formen og i den vekslende bevegelsen mellom kjent og ukjent.

3.4. God dag, madam Reinholdtsen? God aften, frøken Flink

God dag, madam Reinholdtsen? God aften, frøken Flink er 16 minutter og 14 sekunder langt og er laget og delvis også fremført av forfatter Jon Øystein Flink og komponist Trond Reinholdtsen. Stykket kan sies å være satt sammen av fem deler, med enkelte tema som går igjen og som binder det hele sammen. Lydmaterialet består mange ulike komponenter, både Flink og Reinholdtsens egne stemmer, skuespillere, lydeffekter fra arkiv, innspilt materiale og sampling av blant annet klassisk musikk, opera, jazz, film og fra internett.¹⁰² I det følgende gis en oppsummering av forløpet, før formspråk og enkelte virkemidler kommenteres, blant annet med referanse til Fahlströms radioverk *Den helige Torsten Nilsson*. En langtrukken orgasmescene vil bli belyst med utgangspunkt i stemmens tilknytning til kropp og teknologi. Til slutt ses det nærmere på forholdet mellom lyd, tid og rom i radio.

Stykket starter med et sangparti – et refreng – som gjentar seg før hver nye del, som en introduksjon. Første gang synger Flink og Reinholdtsen "God dag, madam Reinholdtsen, god aften frøken Flink. Et hørespill, et hørespill, et hørespill." Sangen er bygget over et tema som går igjen i både ouverturen og i første akt i operetten *Flaggermusen* av Johan Strauss II. Introduksjonen klippes brått over i en scene hvor en kvinne, som spiller blind, er på vei til veterinæren for å avlive sin manns blindhund, akkompagnert av Guiseppes Verdis *Requiem*. Veterinærens stemme er full av patos når han fremfører setninger som "Så er tiden kommet!" "Ta farvel med din venn!" og "Det er jo berre ein hund..."¹⁰³

Stykket sklir så over i et kort parti med orgasmelyder. En mannsstemme sier "hørespill". Deretter følger lyder som skritt på grus, glass som knuses, en telefon som ringer

¹⁰² Lydsamplingene som nevnes i analysen er delvis sporet opp med hjelp fra Jon Øystein Flink og Trond Reinholdtsen. I tillegg til de som nevnes, er Anton Bruckners symfoni no. 3 i D minor og Beethovens Piano Sonata No. 23 i F Minor, Op. 57 Appassionata 3 Allegro identifisert.

¹⁰³ Sistnevnte kan forstås som en referanse til Per Sivles fortelling *Berre ein hund* (1887), som også ble vist som TV-drama på NRK i 1975.

og en fordreid, fransk stemme. Refrenget fra starten introduserer første telefonsamtale, kalt prolog. Vi hører en norsk fortellerstemme som oversetter fra fransk: ”Denne samtalen er irrelevant – for resten av historien”. Dette gjentar seg også engelsk og tysk. Igjen: ”Hørespill”. En telefon ringer, så følger en lett absurd samtale om penger. Her er det også et parti hvor lydeffekter blir brukt for å illustrere det som blir sagt, for eksempel ”så kommer bikkja til å bjeffe på deg” (*bjeff, bjeff*).

Deretter introduseres telefonsamtale nummer to, mellom Svein og madam Reinholdtsen. En mann og en dame befinner seg i samme hus. Telefonen ringer, og etter en stund tar hun den. En svensk stemme spør etter madam Reinholdtsen. Etter hvert høres kun telefonlyder, tasing og elektroniske lyder, som om et modem starter opp. Refrenget vender tilbake, og forteller at dette er ”telefonsamtale nummer tre – eller fire”.

En slepen fortellerstemme sier ”gutta er på vei til Kafé Sara, der sitter Jens Ivar, han kjenner trøbbel og prøver å ringe dama si, Frøydis.” Telefonen ringer, deretter følger en kort samtale mellom Frøydis og Jens Ivar. Atmosfæren preges av festing, prat, skåling og skrål. Jens Ivar prøver å få tak i nummeret til Frøydis, og ringer til ”operatøren”, men samtalen går i stå. Fragmenter fra forrige samtale med Frøydis klippes inn. Jens Ivar blir fortvilet og begynner å gråte. Igjen høres elektroniske lyder og støy, før en klar ringetone leder videre.

Svensken, eller Svein, fra telefonsamtalen med madam Reinholdtsen er tilbake. Han spør om å få stille henne noen spørsmål til en avhandling. Samtalen brytes av en sang om det å ringe til hverandre, akkompagnert av kassegitar. Så følger en ny, forvirrende telefonsamtale på engelsk mellom en kvinne og en mann om et reservasjonsnummer. Refrenget bryter inn og forteller at siste del er en epilog. Den fader ut og etterlater seg en liten pause.

Telefonen ringer. Fjernt høres stemmen til Jens Ivar. Han og Frøydis har en kort diskusjon angående om han har ringt henne eller ikke. Samtalen blir brutt, Frøydis gråter. Så følger en nesten to minutter lang orgasme. Det tar brått slutt i det en mann sier ”Ja, ja – gå nå, så jeg kan meditere.” Kvinnen følger opp: ”Ja, nå får du meditere darling, så skal jeg gå og fikse noe mat.” I bakgrunnen runger Rickard Wagners *Valkyrie*. Mannen utbryter: ”Da drar vi på fest! Ta plass.” Stykket slutter med et skrik fra en kvinne og en klokke som ringer.

En lytteeksplosjon

God dag, Madam Reinholdtsen? preges av en humoristisk, parodierende tone, hvor stereotypiske kjønnsroller og dramatiske virkemidler som torden og romantisk musikk får spillerom. Bruken av Verdis *Requiem* før kvinnen skal avlive blindehunden, kan forstås som et eksempel på det Chion kaller *empathetic music*, musikk som direkte tar del i følelsene som

uttrykkes på lerretet.¹⁰⁴ Særlig denne scenen hos veterinæren, hvor dialogen har en teatralisk og litt gammeldags valør, kan høres ut som en lek med noe fra radioteaterets repertoar. Flink og Reinholdtsen kaller den da også for ”den store hørespillscenen” i studiosamtalen.¹⁰⁵ Uten å trekke det for langt, er det verdt å nevne at NRK i mindre grad enn tilsvarende institusjoner i land som Sverige og Danmark har utmerket seg når det gjelder estetisk fornying av hørespillet – i alle fall historisk sett.¹⁰⁶ Radioteateret ble i tiår liggende tett opptil sceneteateret, i stedet for å utvikle seg på egne, mediespesifikke premisser. Fra 1950-tallet og utover finnes også flere eksempler på det motsatte. Poet og dramatiker Cecilie Løveid skrev for eksempel tidlig på 1980-tallet en rekke nyskapende hørespill som også fikk internasjonal anerkjennelse.¹⁰⁷

God dag, Madam Reinholdtsen? veksler mellom scener og innslag med en viss narrativ forbindelse, men som ikke umiddelbart synes å ha noe med hverandre å gjøre. Fremgangsmåten skal ha vært utprøvende, til tider improviserende, hvor musikalitet og klippestil etter hvert ble viktigere enn selve innholdet. Den overgripende historien, som blir tydeligere fra og med barbesøket, kan likevel forstås som ulykkelig kjærlighet og kommunikasjon – eller mangelen på kommunikasjon, mellom frøken Frøydis Flink og Jens Ivar, og mellom madam Reinholdtsen og Svein. De forskjellige ringelydene blir dermed et element som binder stykket sammen og skaper kontinuitet. Det samme gjelder refrenget fra starten, som tidvis også fungerer informativt. Overgangen med orgasmelydene etter veterinærscenen peker også fremover mot den avsluttende delen av stykket.

Den eksperimentelle sammensetningen av musikk, fortellerstemmer og dialog deler stykket med Fahlströms andre verk for Sveriges Radio, *Den helige Torsten Nilsson* (1966).¹⁰⁸ Her går Fahlström videre fra å undersøke konkrete lyder til å lage en omfattende radioføljetong – en ”blindfilm”, som han selv kalte det. Verket, som også nevnes kort i den generelle presentasjonen av Blind Film i katalogen til Kortfilmfestivalen i Grimstad, utspinner seg i sin helhet over fire timer, og ble delt inn i fem avsnitt. Handlingen favner et storpolitisk spill med kjente personer og elementer fra datidens virkelighet, romfart, menneskekloning,

¹⁰⁴ Chion, *Audio-vision*, 8.

¹⁰⁵ Scenen kan videre forstås som en kommentar til det auditive aspektet ved radio – og det å høre fremfor å se, slik kunstnerne kort kommer inn på i studiosamtalen. Kvinnen ønsker jo å ta livet av blindehunden.

¹⁰⁶ I *Det usynlige teateret* peker Tilman Hartenstein på spenningen mellom folkeopplysning og kunstnerisk utvikling, hvor førstnevnte sto sterkest, som en viktig grunn til dette. Andre forhold er omdømmet ”amatørmedium” som Radioteateret fikk i mellomkrigstiden og en statisk struktur innad i NRK-avdelingen. Tilman Hartenstein, *Det usynlige teateret*, (Oslo: Norsk Rikskringkasting, 2001), 7-9

¹⁰⁷ Hartenstein trekker frem montasjen *Måkespiserne* (1982), som består av ulike klipp og scener, bundet sammen av et cello-motiv. Han kaller den et ”moderne, akustisk lappeteppes”. Se Hartenstein, 136-137.

¹⁰⁸ Verket er lagt ved Hultbergs bok *Manipulera världen: Öyvind Fahlström i etern*, og det er denne cd-utgivelsen som er min referanse. 15 av de 35 kapitlene er imidlertid her utelatt. *Den helige Torsten Nilsson* ble utgitt som bok i 1968, og her inngår alle kapitlene i skriftlig form, slik at en kan følge hele handlingen.

dop og parapsykologi, hvor Fahlström skrev inn seg selv i en av hovedrollene. Arbeidet skiller seg altså fra Flink og Reinholdtsens både i lengde, struktur og innhold, men kan fungere utfyllende som eksempel på bruk av radio i kunstprosjekter som har andre intensjoner enn å være rene lydstudier. Fahlström lar enkelte lydlige motiver gå igjen, som den såkalte *ljusbågen*, som dermed får en symbolsk funksjon i stykket. De svenske fortellerstemmene, delvis fremført av kunstneren selv, er også med på å binde sammen stykket og skape kontinuitet. Fortellerstemmene, som også spiller andre roller, er vevet sammen med engelsk dialog fra et tyvetalls filmer innen sjangre som skrekk og science fiction, samt klipp fra radioprogrammer. De musikalske innslagene er fra filmenes soundtrack, i tillegg til kunstmusikk, klassisk musikk, populærmusikk og lydeffekter.¹⁰⁹

Hultberg peker på at Fahlström med denne collagen prøvde ut såkalt *bisociation* i praksis – et begrep han lånte fra forfatteren Arthur Koestler. Metoden kan forklares som en sammenblandingsteknikk, der to ulike typer materiale blir satt sammen – for slik å skape ”den vildsinta tændningen”. I dette lå det en intensjon om å få til nye strukturer som stimulerer fantasien og åpner for andre måter å oppleve på enn i mer konvensjonell populærkultur. Fahlström ønsket å ”... generere flere parallelle og ofte kolliderende lesenivåer samtidig” (min oversettelse).¹¹⁰ Ifølge Hultberg forespeilet kunstneren på denne måten den nye, mer fragmenterte medievirkeligheten. Bruken av funne materiale fra hverdagen, og sammensettingen av det i nye og uventede konstellasjoner, har da også en link til datidens gryende videokunstpraksis.¹¹¹

Fahlströms radiokomposisjon leker med lytterens forestillingsevne og referanserammer på flere plan. Det finnes et spekter av sosiale, politiske og kulturelle pekere, blant annet figurerer både sosialdemokraten Olof Palme og daværende kronprins Carl Gustav i stykket. Som vist har han benyttet seg av klipp fra kjente og mindre kjente filmer og filmmusikk, men også i enkelte referanser til filmscener som ikke er sitert direkte, men dramatisert som etterligninger.¹¹² Bildene som dannes i opplevelsen av verket vil derfor både kunne være forankret i virkelige situasjoner, personer og filmer, og være rene fiksjoner.

¹⁰⁹ Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 179. Fahlström bodde på denne tiden i New York, og ifølge Hultberg spilte han inn filmlyd direkte fra sin egen tv.

¹¹⁰ Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 166-168.

¹¹¹ John G. Hanhardt holder frem collage som vesentlig for videokunstens formspråk ... ”in which strategies of image processing and recombination evoke a new visual language from the multitextual resources of international culture.” Se John G. Hanhardt, ”Dé-collage/Collage: Notes toward a reexamination of the origins of video art”, i *Illuminating video: An essential guide to video art*, red. av Doug Hall og Sally Jo Fifer (New York: Aperture, 1990), 79.

¹¹² Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 189

I studiosamtalen på NRK forteller Flink og Reinholdtsen at de har latt seg inspirere av den franske filmskaperen Jean Luc Godard og hans fremgangsmåter og klippestil. Blant det som blir holdt frem som typisk for Godard er episodisk struktur, improvisasjon og såkalte jump cuts, en klippeteknikk som skaper inntrykk av at det rykker i bildet eller lydsporet. Slik øker oppmerksomheten om selve redigeringen, ikke ulikt som i *5 x 17*, noe som igjen skaper distanse til selve handlingen. Temaet komplisert kjærlighetsforhold og den noe *film noir*-aktige stemningen, med barbesøk, uvær og kvinneskriket mot slutten kan dessuten minne om 1960-tallets *nouvelle vague*, som Godard var en av de fremste representantene for. I detektivfilmer finnes det eksempler på at slike skrik blir brukt for å antyde noe som skjer ”utenfor lerretet”, lydbruk Chion, med henvisning til Schaeffer, kaller akusmatisk, og som nevnte *the acousmêtre* er utledet fra. Det er altså snakk om lyder vi hører uten å se kilden.¹¹³ I filmuniverset får lyden en narrativ funksjon på egen hånd. Den *antyder* noe, hvilket kan være vel så ubehagelig eller pirrende som å faktisk se hva som skjer. Skriket i blindfilmen *God dag, madam Reinholdtsen* fremstår mest som et stilistisk virkemiddel, men pirrer også lysten til å gå tilbake og nøste i den tidligere handlingen i stykker.

Flink og Reinholdtsen har også klippet inn lyd direkte fra Godard-filmen *Alphaville* (1965). Musikken som ligger bak skritt på grus, glass som knuser og ringelyden, cirka to og et halvt minutt ut i stykket, er hentet derfra. Deretter høres den fordreide stemmen til Alpha 60, Alphavilles diktatoriske datamaskin. Godards *Alphaville* iscenesetter en kald og mekanisk virkelighet, et sted hvor menneskene kontrolleres og begrenses av overmakten. En by hvor det ikke er rom for å stille spørsmål ved fastsatte størrelser, og hvor følelsene er flatet ut. Som en kontrast til denne virkeligheten kan en tenke seg lyd, støy og det ukontrollerte som forbindes med det reelle. Kahn vektlegger spillet av variasjoner og referanser som finnes i støy og lydlige omgivelser, en sanselighet som det kan være vanskelig å fange inn og sette ord på. Det lydlige beskrives blant annet som immersjon – neddypping – hvilket gir assosiasjoner til vann. Hørselen forstås som en sanseform som setter oss i kontakt med omgivelsene våre på en mer direkte og kompleks måte enn blikket.¹¹⁴ Etter det som har vært sagt om lyd som estetisk størrelse, kan en spørre seg om et *Alphaville*-univers *som lyd* i det hele tatt ville vært mulig.¹¹⁵

¹¹³ Chion, *Audio-vision*, 71

¹¹⁴ Kahn viser blant annet hvordan lyd og det auditive kan fungere som et ”bilde” på Walter Benjamins ideer om mimetiske trekk i sansingen og på surrealistenes overskridelsesteknikker. Se Kahn, *Noise, water, meat*, 25-44

¹¹⁵ *Alphaville* inneholder for øvrig også flere referanser, både til litteratur og til filmverdenen. Setningen som er samlet i *God dag, madam Reinholdtsen?* – ”Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale” – er hentet fra en fransk oversettelse av Jorge Luis Borges essay ”Formas de una leyenda” fra samlingen *Otras inquisiciones* (1952).

Alphaville blir et supplement til den løse, muntre og støyende atmosfæren i *God dag, madam Reinholdtsen?* Klippet er også en påminnelse om at film og det imaginære er en forutsetning å kunne nærme seg lydopptaket og det reelle på en analytisk måte.

Kroppen blir også tematisert i Flink og Reinholdtsens arbeid. Sjel og kropp blir løftet frem som motsetningspar i dekonstruktivismens tilnærming til tradisjonell vestlig tenkning, hvor kroppen blir et eksempel på noe som har vært forstått som supplementært. Med utgangspunkt i stykkets dramatiserte orgasme, vil oppgaven se noe nærmere på kroppen som omdreiningspunkt innen konteksten lyd og teknologi.

Lyden av kropp

Brandon LaBelle beskriver stemmen som noe som både er personlig og delt, intimt og allment. Stemmen er knyttet til ens egen kropp, samtidig som den når ut og blir en del av en felles virkelighet.¹¹⁶ Den er både kontrollert og ukontrollert, slik det ble poengtert i lesningen av *Förändringar i det norska landskapet*. Kroppens plass mellom det subjektive og det objektive blir også et utgangspunkt for performancekunsten, som vokste frem i kjølvannet av minimalismen og fluxus. Orgasmen i *God dag, madam Reinholdtsen?*, fremført av en skuespiller, kan beskrives som intens og kroppslig. I studiosamtalen omtaler Flink og Reinholdtsen den også som en sang, eller en slags sluttarie. Den kan videre fremstå som en liten komposisjon, med tydelige overganger mellom klippene og skifter i tonehøyde og tempo. Samtidig kan en spørre seg om det er mulig å løsrive lyden fra de kroppslige og seksuelle referansene og lytte til opptaket kun som lyd, og om dette i det hele tatt har noe for seg. Kahns kritikk av Cages' musikalisering av all lyd går inn i nettopp dette. Ved å forsøke å tappe lydene for utenforstående referanser, forstummes også de sosiale og politiske aspektene ved lydene som omgir oss.

Den voldsomme orgasmescenen blir en slående kontrast til lydene som vi ikke legger merke til i hverdagen. Den blir stående som en rak motsetning til de små lydene som Cage refererer til i den berømte hendelsen i det lydtette rommet ved Harvard-universitetet i Boston. Selv om det skulle være helt stille, kunne han høre to lyder – en lav og en høy. Etterpå fikk han forklart at den høye lyden var hans eget nervesystem og den lave blodet som sirkulerte i kroppen.¹¹⁷ Opplevelsen fikk Cage til å innse, som vist, at det aldri er helt stille – det er alltid lyd, alltid musikalsk materiale. Den dreide dessuten Cages oppmerksomhet mot ”de små lydene” – på bekostning av de store, ifølge Kahn. For å få frem små lyder, må store lyder

¹¹⁶ LaBelle, *Background noise*, 105-106

¹¹⁷ Cage refererer til hendelsen i ”Experimental music” i *Silence*, 8

forstummes. Kahn peker også på at de små lydene, de som alltid var til stede, om kun som vibrasjoner i rommet, passet bedre til Cages tanker om en evigvarende tilstand av lyd – en lydlig kosmologi. De store lydene var for knyttet til hendelser og spesifikke steder.¹¹⁸ I et slikt perspektiv kan en orgasme leses som brysomt materiale, konfronterende, ute av kontroll og full av referanser – i denne sammenhengen som et emblem på kropp og kvinnelig seksualitet.

På den andre siden forbindes en orgasme med noe intimt og privat. Som lyttende blir man dratt inn i en situasjon hvor man blir usikker på sin egen rolle og tilhørighet.

Orgasmesimuleringen iscenesetter på den måten spenningen mellom det subjektive og det kollektive, utøveren og omgivelsene, mer direkte enn vokalspråket. LaBelle beskriver hvordan kunstneren Vito Acconi får frem en slik form for ambivalens i performansen *Seedbed* (1972). Skjult under en rampe i gallerirommet, onanerende, lot han publikum få kjenne på sin egen tilstedeværelse. Acconi startet når han kunne høre bevegelser på gulvet over seg, og lydene ble forsterket over høyttalere.¹¹⁹

Vissheten om at orgasmen i *God dag, madam Reinholdtsen?* er dramatisert, og den muntre konteksten den inngår i, gir samtidig en distanse til materialet. En annen form for distanse oppstår som følge av at lyden er tatt opp og bearbeidet. Dette gjelder også hos Acconi, i og med at han skjuler seg og lar lydene bli filtrert gjennom en mikrofon. Den fysiske tilstedeværelsen til skuespilleren i *Blind Film*-verket er likevel fjernere enn den var for dem som opplevde Acconis performance i 1972. Det vi hører er et avsluttet opptak, redigert og kringkastet på radio eller avspilt som lydfil på en datamaskin. Dermed er stemmen også på sett og vis tømt for den opprinnelige kroppen – kroppen og dens signaler har skilt lag. Fornemmelsen av tid og rom, representasjon og tilstedeværelse, problematiseres.

Lyden vi hører gjennom høyttalerne bærer samtidig med seg et løfte om en kropp, en slags fantasi om noe usynlig som likevel er tilstede. Kroppen utgjør slik sett et supplement til teknologien. Det samme kan eksempelvis sies om stemmen i *Another Place*, som også bærer preg av å være bearbeidet og filtrert gjennom teknologi. Dette kan også sies å tilføre Barthes' ”the grain of the voice” en ny dimensjon – en ambivalens – i og med at det kroppslige

¹¹⁸ Kahn viser også til at opplevelsen av store, kraftfulle lyder involverer *hele kroppen*. Han bruker Cages mindre omtalte besøk i et resonansrom i London, hvor han lyttet til høye, kraftige lyder, som et apropos. Cage omtalte opplevelsen i rommet som å bli massert av lyden. Hvordan ville Cages musikk ha utviklet seg om han hadde lyttet *med* hele kroppen og ikke bare *til* den? spør Kahn – med referanse til de to små lydene i det lydtette rommet ved Harvard. Kahn, *Noise, water, meat*, 234-236.

¹¹⁹ Beskrivelsen her støtter seg utelukkende på LaBelles tekst. Se LaBelle, *Background noise*, 108-120. LaBelle peker på hvordan kunstnere som Acconi på den måten destabiliserer det fenomenologiske utgangspunktet til minimalistene. Målet er ikke å unnsnippe språket og dets sosiale strukturer, men å trenge inn i det tvetydige forholdet mellom språk og subjekt, se LaBelle, 145.

medieres gjennom noe ikke-kroppslig.¹²⁰ Stemmen til *Alpha 60*, datamaskinen vi i filmen aldri ser – bare hører – bringer også med seg en ambivalens. Den er fordreid og ikke-menneskelig, men mens den snakker hører en også en lav pustelyd i bakgrunnen. Pusting gir stemmen et materielt og kroppslig preg. Samtidig, som Chion skriver, minner den jevne pusten oss om at også kroppen er en maskin.¹²¹

Overføring

En annen lydlig form som fanger oppmerksomhet i *God dag, madam Reinholdtsen?* er den elektroniske komposisjonen i to deler. Lyden kontrasterer orgasmens kroppslige utgangspunkt, og også den eldre, klassiske musikken. Komposisjonen er likevel ikke helt abstrahert, det er mulig å gjenkjenne telefoner og modem. Å ringe til noen har i seg et element av forflytning og avstand, og gir dermed noen av de sammen assosiasjonene som de romskipaktige lydene i *Another Place*. Rendering-begrepet får igjen relevans, lydene kan også forstås som uttrykk for følelser eller opplevelser som er integrert i handlingen.

I *Den helige Torsten Nilsson* finnes det et ikke helt ulikt uttrykk som gjentar seg og slik sett er med på å binde sammen delene: den nevnte *ljusbågen* – lysbuen. Lysbue-motivet er koblet til et gåtefullt romprosjekt, og blir beskrevet som "...elektronisk ljudkurva, osciljerande och stigande till alt högre frekvenser; sjunker vinande ned igjen, oppslukas av en serie glidande kluckanden."¹²² Ifølge Hultberg minner det sterkt om elektromusikken til science fiction-filmen *Forbidden Planet* (1956), komponert av Louis og Bebe Barron.¹²³

Overføringer eller forflytninger i tid og rom er sentrale konsepter i radioestetisk sammenheng. Det dreier seg om utsendelse og mottak av signaler, usynlige nettverk som binder oss sammen, og som stadig ekspanderer og fortettes med internett og smarttelefoner. LaBelle viser til fremveksten av moderne radio- og tv-tårn i forrige århundre som visuelle uttrykk for en slik fysisk, mental og sosial tilstand, utforsket i kunst og urbane designprosjekter. Mens de arkitektoniske nyvinningene nådde kosmiske dimensjoner, der de strakte seg i høyden, sendte de også ut usynlige signaler i alle retninger. Alt i alt ga de løfte

¹²⁰ I artikkelen "Ambient/ambivalent" overfører Ina Blom Barthes' konsept til den rene, maskinelle sfæren. Hun peker på at signalene som maskinene sender ut er med på å konstituere vår auditive virkelighet, en virkelighet som også ligger lagret i kroppene våre. Se Ina Blom, "Ambient/ambivalent", i *Like Virginity, once lost: Five views on nordic art now*, red. av Daniel Birnbaum og John Peter Nilsson (Malmö: Proplexus, 1999), 103

¹²¹ Chion, *Film: A sound art*, oversatt fra fransk av Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009), 332. Chion kaller det materielle aspektet ved lyden, som minner oss om at den har et fysisk eller organisk opphav, for *materializing sound indices* (MSI). Se 244-245

¹²² Öyvind Fahlström, *Den helige Torsten Nilsson*, (Stockholm: Bonniers, 1968), 13

¹²³ Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 185. Lysbue-komposisjonen er mer abstrahert enn Flink og Reinholdtsens komposisjon. Samtidig viser den til et konkret element i handlingen.

om en ny og aktiv atmosfære, en futuristisk fantasi om grenseløshet og frihet – og om hvilke ukjente krefter som potensielt kunne trenge inn i disse trådløse nettverkene.¹²⁴

Oppsummering

God dag, madam Reinholdtsen? beveger seg inn i filmens univers både ved å sample lyd fra film, referere til film noir-sjangeren og ved å nærme seg filmens formspråk, med klipp mellom ulike situasjoner og steder. I den oppstykkede formen finnes det også konvensjoner kjent fra hørespill og musikk. Både dette verket og *Den helige Torstein Nilsson* peker på vår felles populærkulturelle medievirkelighet, selv om referansene ikke alltid er like opplagte. Lydeffektene, klippeform og de dramatiske virkemidlene gjør det til intenst stykke arbeid, hvor mye blir overlatt til lytterens forestillingsevne. Overalt i komposisjonen finnes det bildeskapende og fortellende elementer, men sammensetningen gjør det fristende å lytte til stykket mer som en komposisjon av lyder, referanser og effekter enn en fortelling i tradisjonell forstand. Samtidig har stykket hovedpersoner og fortellerstemmer som skaper kontinuitet og en viss sammenheng. Orgasmen og den elektroniske komposisjonen er uttrykk som også lar seg plassere inn i en mer auditiv kontekst. Dette er lydstrukturer som beveger seg i retning av det flyktige, det mangesidige og det reelle, sistnevnte med tanke på den ukontrollerte merverdien som følger med elektroniske overføringer og kroppslige uttrykk.

3.5. Nikolaj Ivanovitsj' eksistens

Nikolaj Ivanovitsj' eksistens er 15 minutter og 55 sekunder langt og er laget av komponist Risto Holopainen. Stykket bygger på teksten *Om fenomener og eksistenser*, nr. 1 og nr. 2, av den russiske forfatteren Daniil Kharms (1905-1942).¹²⁵

Det hele starter med en dirrende blåselyd, en blokkfløyte spilt uten munnstykke – som imiterer en trompet, slik det blir sagt under samtalen på NRK. Så overtar et saktegående glissando i en stigende, gjentatt kurve, og i flere lag. Etter hvert øker hastigheten. I bakgrunnen høres lav støy fra trafikk og gateliv, etter hvert også mumling. Cirka tre minutter og 15 sekunder ut i stykket sier en mannsstemme rolig: ”Alt er røyk”. Setningen gjentas. Vi hører hvisking, dype pust og snart fremføres setningen ”spirituøse damper” i kor, flere ganger, som i en loop. Ved fire minutter og 45 sekunder bryter en kvinnestemme inn: ”Men spør du meg, så er ikke alt røyk”. Atmosfæren skifter, vi befinner oss utendørs i et muntert, urbant

¹²⁴ Se Brandon LaBelle, ”Transmission culture”, i *Re-inventing radio: Aspects of radio as art*, red. av Heidi Grundemann, Elisabeth Zimmermann, Reinhard Braun, m.fl. (Frankfurt am Main: Revolver, 2008), 63-85

¹²⁵ *Om fenomener og eksistenser (Nr. 1 og Nr. 2)* finnes i Daniil Kharms, *Knakk! Om fenomener og eksistenser*, gjendiktet av Ulla Backlund og Torvald Steen (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1997)

landskap. Noen prater og ler. Fløyten legger seg over miljølyden, senket til cirka en fjerdedels hastighet, slik at den får et litt slapt preg. Vi hører mer byliv, fuglekvitter, en klokke som ringer, raske skritt og snakk.

Så, cirka syv minutter ut i stykket, fremføres fjerde siste avsnitt av Kharms *Om fenomener og eksistenser nr. 1* – om røyk og eksistens. Deretter leser fortellerstemmene på skift opp setninger fra *Om fenomener og eksistenser nr. 2*. Etter hvert forsvinner bakgrunnslyden, og stemmene dominerer. Tidvis følger lydeffekter opp det som blir sagt, for eksempel en flaske som blir åpnet. Teksten handler om Nikolaj Ivanovitsj Serpukhov og hvordan han nyter sin spirituosa – men også om at det ikke finnes noen ting, verken ”innenfor eller utenfor”. Eller om det kanskje gjør det, likevel. Mellom opplesningene høres blant annet kontentum fra en fest og et noe uraffinert fløytespill. Komposisjonen fra startpartiet vender tilbake, i kortere og lengre partier. En kvinne sier rolig og tydelig: ”nei, dette er vitterlig en blindgate – og vi vet ikke hva vi skal si.” En mannsstemme følger opp: ”På gjensyn.”

Holopainens stykke har trekk som kan minne om de andre hittil gjennomgåtte Blind Film-verkene. Den er satt sammen av ulike deler, og med monologer og stemningsbilder mer enn konkret handling. Det undrende og til tider absurde innholdet i Kharms tekst kan sies å legge opp til en slik form. Strukturen synes samtidig enklere enn i *God dag, madam Reinholdtsen?* Det starter og slutter likt, og teksten er fremført mer eller mindre kronologisk, selv om den kun henter et lite utdrag fra den første av de to tekstene i boken. På samme måte som i *Reinholdtsen* og *Flinks verk* brukes lydeffekter tidvis til å understreke ”handlingen” i stykket. Bearbeidede lyder som slynges ut i rytmer peker tilbake på *Another Place*, mens kakofonien av stemmer i starten kan minne om *Furus arbeid*. Verket har også klare musikalske trekk, særlig med tanke på den lange starten, før teksten bryter inn.

Den videre analysen vil se nærmere på den helhetlige kombinasjonen av stemmebruk, litterært innhold og konkret og abstrakt lyd. Et tema vil være hvordan stemmen i stykket løser seg opp og blir et uttrykk for en stemning mer enn å være tilknyttet en spesiell karakter. Her vil en finne paralleller til det som allerede er blitt sagt om lyd og det intersubjektive i *5 x 17*. Derfra går teksten videre inn i det fragmenterte og flyktige ved lyd som estetisk materiale, og hvordan dette kan kontrasteres med filmens evne til å skape ideelle virkeligheter.

Eksistensielt støy

Glissandoet i startpartiet er den samme fløyten som den som åpner stykket, spilt inn og lagt i loop. I bakgrunnen høres loopen spilt av fra høyttalere inne i studio, og med åpent vindu ut mot Grünerløkka i Oslo. Lyden fra gatemiljøet er altså tatt opp samtidig som loopen inne i

studio.¹²⁶ På den måten slipper både det kontrollerte og det mer ukontrollerte til samtidig, opptaksutstyret fanger opp både det som skjer inne i studio, og det som skjer utenfor. Den fjerne lyden fra gaten er med på skape følelse av rom og dybde i komposisjonen. Lydene fra bymiljøet, om enn nokså nedtonede, har også en link tilbake til Russolos krav om å bringe hele verden inn i musikken. Russolo mente dette var nødvendig fordi mennesket hadde tilpasset seg et nytt og støyende lydunivers. Denne mangefasetterte, moderne virkeligheten er også blitt knyttet til subjektets oppløsning i kunst og litteratur. Kharms tekst, slik den blir fremført her, kan forstås som en iscenesettelse av en slik fragmentering. Stemmen, som i utgangspunktet synes å være én, stykkes opp og blir til flere stemmer. Noen ganger rolig, med diksjon, andre ganger mer stresset og andpusten. Samtidig gjør diversiteten i utvalget av stemmer det fullt mulig å lytte til opplesningen mer som en dialog, slik Sekkingstad er inne på i Kunstkritikk-artikkelen. Dette kan skyldes at stemmen i teksten ikke egentlig tilhører en spesiell karakter. Han eller hun henvender seg til leserne, eller lytterne, som en allvitende fortellerstemme.

Innholdet i det som blir fremført er uansett egnet til å skape usikkerhet om hva som er stabile størrelser. Eksisterer Nikolaj Ivanovitsj – eller gjør han ikke det?

Og nå er vi nødt til å si følgende: Egentlig så var det ikke bare bak ryggen på Nikolaj Ivanovitsj og foran og rundt omkring ham at det ikke fantes noe, ikke eksisterte noe, men også inne i Nikolaj Ivanovitsj.¹²⁷

Det eksperimentelle lyduniverset og bevegelsene til nye steder som ikke alltid har noe med innholdet i teksten å gjøre, er også med på å destabilisere følelsen av tid og rom. Igjen kan det auditive og hørselen stå som en innfallsvinkel til en form for sanselighet som motsetter seg faste, stabile størrelser. Bodil Børset peker eksempelvis på hvordan forfatteren Nathalie Sarraute gjennom sine polyfone og stemmebaserte tekster forsøker å ”sanseliggjøre en annen, ukjent og usynlig virkelighet”. Hun beskriver den estetiske erfaringen av tekstene som akustisk, som en lyttehandling.¹²⁸ Referansen er ikke gjort for å antyde noen likhet mellom forfatterne, men for å minne om at en auditiv tilnærming kan legges til grunn også på tekst og andre uttrykksformer enn ren lyd. I dette tilfellet er det riktig nok Sarrautes tekster for oppføring på radio som først og fremst blir belyst.

¹²⁶ Opplysninger om dette kommer frem i en samtale med, og en e-post fra, Risto Holopainen, 6. august 2013.

¹²⁷ Kharms, ”Om fenomener og eksistenser Nr. 2.”, 77

¹²⁸ Bodil Børset, *Støy og stemmer. Radioteknologi og stemme i Nathalie Sarrautes pièces radiophoniques* (Det historisk-filosofiske fakultet, NTNU Norges teknisk-naturvitenskaplige fakultet: 2006), 11-12. Børset anlegger en akustisk tilnærming til hele Sarrautes forfatterskap i sin doktoravhandling om forfatterens radiostykker.

Muligheten for å formidle *indre* tilstander gjennom lyd har vært en viktig drivkraft for utviklingen av hørespillet som kunst. Slik har det også kunnet hevde seg i konkurranse med filmen og dens bildeunivers. Startpartiet av Holopainens stykke, der hvor pust, mumling og stemmer kommer inn – i overgangen fra glissandoet til utescenen – kan formmessig sett tolkes som uttrykk for en indre, fragmentert eller kaotisk tilstand. Her er ordene fremført på en rytmisk og suggererende måte, de glir over i fløytespillet og blir musikalske, som i overgangen mellom drøm og våken tilstand. Et alternativ, også her, vil være å tilnærme seg materialet mer som et konkret, musikalsk uttrykk uten symbolske implikasjoner utover klang og rytme. Den mer dialogpregede andredelen kan som nevnt også forstås som et eksistensielt uttrykk, men da mer litterært forankret.

Et annet omdreiningspunkt ved radiomediet er stemmen uten forankring, den som kommer fra ingensteder. Gregory Whitehead fremhever at radiokunstens materiale ikke bare er lyd. Radio er signaler som befinner seg i en dobbel tilstand, i både ”drømme- og spøkelsesland”. Stemmen som kommer ut av radioen er nær og sensuell, men også langt borte og utilgjengelig. Den snakker til alle, men egentlig ikke til noen spesiell. Radiomediet igangsetter et spill mellom menneskets nervesystem og det store, tomme rommet. Whitehead argumenterer for at det i 1800-tallets litteratur finnes fortellinger som peker fremover mot radiokunsten. Et eksempel er klassikeren *Moby Dick*, hvor kaptein Ahab figurerer som personifiseringen av en ladet, splittet og urolig radiokropp.¹²⁹

Nikolaj Ivanovitsj eksistens har trekk som fremstår som uventede, uforståelige og morsomme. Fløytelyden – slik den presses frem, bråker og vinger, noen ganger manipulert ned i tempo, er et sted å starte. Den bryter med forventninger om hvordan fløyter skal låte, og det er dermed ikke helt lett å vite hvordan en skal gripe den an. Å sette publikum på prøve ved å snu opp ned på konvensjoner var et kjennetegn ved dadaistenes og den tidlige surrealismens forestillinger. Christopher Schiff nevner blant annet fremføringer av Tristan Tzaras tekster i mellomkrigstidens Paris, hvor plutselige og voldsomme lyder kunne bryte inn og forstyrre. Å riste publikum ut av en form for symbolorientert passivitet og inn i en mer aktiv bevissthet om egen virkelighet, skulle, som Schiff fremhever, bli vesentlig for den etter hvert mer teoretisk rettede surrealismen.¹³⁰ Surrealismen antok også en kritisk holdning til musikk som uttrykksform. Det lydlige eller auditive var like fullt tilstede som en kilde til ideer om menneskelig eksistens og sansemessig overskridelse. For forfatteren André Breton ble det viktig å skille de ”ytre lydene” fra de ”indre lydene”, og å rette oppmerksomheten mot det

¹²⁹ Gregory Whitehead, ”Out of the dark: Notes on the nobodies of radio art”, i *Wireless Imagination*, 253-263

¹³⁰ Christopher Schiff, ”Banging on the windowpane: Sound in early surrealism”, i *Wireless Imagination*, 150

indre, det ubevisste. Det var de indre lydene kunstneren skulle gi form, om dog ikke nødvendigvis gjennom musikk.¹³¹

Vender en tilbake til Holopainens stykke, kan en i det minste hevde at fløyten er med på å understreke en generell, absurd stemning. Lyden har dessuten en strukturell funksjon, den repeteres enkelte steder og skaper dermed kontinuitet i komposisjonen. Verket inneholder også mer umiddelbart gjenkjennelige og visualiserende lydeffekter som gir nærhet til innholdet i teksten, om enn på en poetisk eller humoristisk måte. I disse tilfellene er teksten med på å kontekstualisere og forklare lydene. Et eksempel er lyden av glass som knuser i det en av stemmene sier: ”Betyr det at flaska heller ikke eksisterer?” Og et annet sted en klokke som tikker og minner oss om tiden som går, samtidig som den eksistensialistisk ladede frasen ”verken innenfor eller utenfor” gjentas. Disse mer konkrete lydbildene kan forstås som supplementære størrelser i den drømmeaktige stemningen som kjennetegner stykket som helhet. Drømmene og fantasiene våre er også alltid forbundet med den ytre verdenen.

Innenfor og utenfor

Daniil Kharms, hans egentlige navn var Daniil Ivanovitsj Juvatsjov, blir knyttet til avantgarden i Leningrad i 1920-årene og til en russisk absurdisme. Som Thorvald Steen skriver i etterordet til *Knakk!* sto Kharms, i likhet med andre forfattere og kunstnere i samme krets, for en diktning der ”... ’ikke-meningen’ eller ’meningsløsheten’ først og fremst ble sett på som en frigjøringshandling og et middel for å komme frem til en høyere form for erkjennelse.”¹³² Denne linjen ble etter hvert for provoserende for det stalinistiske regimet, og Kharms fikk problemer ved å virke som forfatter. Tekstutvalget i *Knakk!* har i seg elementer som kan ses i sammenheng med det flyktige og forgjengelige. Som Steen skriver, handler tekstene gjerne bare om ”umuligheten av å være til”. Både menneskene og ordene er ”hele tida truet av forsvinning.”¹³³

Også i Holopainens stykke er tingenes stabile, håndfaste tilstand satt under tvil. Det er ikke bare det litterære som bidrar til dette, også det suggererende glissandoet og forflytningen til ulike steder. Særlig miljølyden fra bylivet kan være vanskelig å relatere til meningsinnholdet i teksten. Ordene ”spirituøse damper” blir fremført som et mumlende mantra. Like luftig er ”alt er røyk”. Det eteriske ved ordenes meningsinnhold og iscenesettelsen av dem kan, som nevnt, være egnet til å illustrere en mer auditiv enn visuell

¹³¹ Se Schiff, ”Banging on the windowpane”, 150-177. Schiff løfter frem maleren Giorgio de Chirico og komponisten Alberto Savinio som viktige kilder for surrealismens teorier om musikk og lyd.

¹³² Thorvald Steen, ”Etterord” i *Knakk!* 110.

¹³³ Steen, 114. Utvalget av dikt og tekster i *Knakk!* skal være satt sammen ut fra helhet og representativitet

erfaringsmåte. Å lytte innebærer en aktivt medvirkende og sanselig omgang med verden, fremholder Voegelin.¹³⁴ I den flytende, skiftende verdenen av lyder blekner absolutte størrelser. Resultatet er det motsatte – et mangfold av relasjoner og meninger. Dermed vil ikke alle sider ved virkeligheten være umiddelbart synlige eller kjente, men kreve lytterens imaginasjon og involvering der og da.

Kharms levde under et politisk regime som la strenge føringer på hvordan kunst og kultur skulle utformes. Også de russiske filmskaperne fikk innskrenket frihet utover på 30-tallet. Myndighetene ville ha enkle, sosialrealistiske filmer som lett kunne forstås. Behovet for å propagandere en ideell virkelighet gjennom levende bilder kan historisk sett også knyttes til krigføring. Kittler peker på hvordan det tyske krigsmaskineriet under første verdenskrig betraktet filmen som et viktig og effektivt middel for å overbevise og skape tilhørighet. Filmteknologien kunne brukes til å lage standardiserte fortellinger om helter og fiender, hvor fiksjonen umerkelig kunne overmanne virkeligheten.¹³⁵

I tillegg til krigsfilmene bruker Kittler stumfilmens fremstilling av pasienter på psykiatriske institusjoner som eksempler på simulakrum. Kamera og redigeringsutstyr muliggjorde perfekte scener, ”mer virkelige enn virkeligheten selv”. Filmens reproduksjoner var dermed egentlig produksjoner. Utstyrt med kamera kunne man vente til pasientene oppførte seg på ”rett” måte, for så å filme, lagre og produsere. Slik levde bildene av ”de gale” videre, uten at de egentlig viste noe annet enn det legene ville at de skulle vise.¹³⁶

Det imaginære, og muligheten til å skape standardiserte virkeligheter på film, virker igjen som et supplement til det mer åpne, ukontrollerte og flyktige ved lyd. Bruken av Kharms tekst, og vissheten om det kunstneriske klimaet den ble skrevet under, er en inngang til å se denne dualismen. Samtidig fungerte lyden som et stabiliserende element i de første lydfilmene. Der tid i stumfilmen hadde vært relativ og fleksibel, gjorde den synkroniserte lyden at tiden ble en mer fastsatt størrelse. Som Chion skriver: ”Filmic time was no longer a flexible value, more or less transposable depending on the rhythm of projection”.¹³⁷ Lyden plasserer filmkunsten inn i tiden her og nå. Sovjetunionens avantgardistiske filmskaperne strevde for å finne måter å forholde seg til lyd på uten å forstyrre filmmontasjens særegenhet som kunst. Sergej Eisenstein mente lyden burde utvikles som en egen montasje, asynkront

¹³⁴ Voegelin, *Listening to noise and silence*, 3-11

¹³⁵ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 128-133

¹³⁶ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 144-146

¹³⁷ Chion, *Audio-vision*, 16

med bildene. Han var, som Kahn skriver, redd lyden ville glatte ut konfliktutviklingen i det visuelle språket og gjøre det mer naturalistisk.¹³⁸

Oppsummering

Med utgangspunkt i Kharms tekst og iscenesettelsen av den er *Nikolaj Ivanovitsj eksistens* i sin helhet blitt knyttet til det lydlige, det usynlige, til indre bilder og tilstander og til støymetaforen. Filmens bildespråk og dens evne til å skape ideelle virkeligheter er blitt holdt frem som en kontrast til dette. I det lyd og bilde synkroniseres i en lydfilm, vil lyden samtidig tilføre filmspråket realisme i form av linearitet og temporalitet. Spenningen mellom det romlige og det temporale, det konkrete og det abstrakte, det nære og det fjerne kjennetegner også *Nikolaj Ivanovitsj eksistens* som helhet. Et eksempel er startpartiet, der lyden fra bymiljøet blander seg med det loopede glissandoet. Her fanger opptaksutstyret både livet som går sin gang utenfor, og den bearbejdede fløytelyden spilt av inne i studio.

3.6. Vokteren og inntrengeren

Vokteren og inntrengeren er 18 minutter og 19 sekunder langt og er laget av billedkunstner Iselin Lønn og forfatter og billedkunstner Päivi Laakso. På samme måte som i *God dag, madam Reinholdtsen?*, *Another Place* og *Nikolaj Ivanovitsj eksistens* er det solid bredde i materialet, med opptak av flere ulike lydkilder. Også dette stykket inneholder opplesning av en tekst, fremført på en syngende eller messende måte av Lønn. Teksten, som beskriver ulvens væremåte når den skal angripe, er et utdrag fra filosof Jacob Meløes ”Skikkelser og bevegelser”, hentet fra en nettverksrapport fra Barnevernets utviklingssenter i Nord-Norge (1998). Som helhet tar Meløes tekst for seg hvordan mennesket lærer å lese ansikter, slik Lønn beskriver det i studiosamtalen.

Stykket starter med at tittelen leses opp: ”Vokteren og inntrengeren”. Så begynner stemmen sakte å fremføre teksten, ”både mennesker og ulver kan flekke tenner...”. Bakgrunnen gir inntrykk av at vi befinner oss innendørs, med noe som minner om knitring fra peis og en lett, surklende lyd.¹³⁹ En liten stund får sangen selskap av en lav andrestemme. Snart bærer bakgrunnen preg av utendørslyder, sauer som breker, vind som hylar og en dør som knirker, torden og regn. Lydene øker i styrke, og legger seg etter hvert over sangen. Så overtar en krigsaktig stemning, med noe som høres ut som helikoptre, jagerfly og skudd eller

¹³⁸ Kahn, *Noise, water, meat*, 146-147. Eisenstein hadde fått fullt ut prøvd sine ideer om asynkron lyd i montasjefilmen. Han hadde heller ikke mye erfaring med lyd som den samtidige Dziga Vertov.

¹³⁹ I studiosamtalen blir det nevnt at det er gjort opptak av en kaffetrakter, og det er dette en hører her.

bomber. Vi hører opptak av stemmer som snakker messende på et fremmed språk, knurring og bjeffing. Deretter skjer det en brå overgang, med glass som knuser. Kjenningsmelodien til James Bond bryter inn, spilt av på en fordreid, treg måte. Så blir lydbildet mer sommerlig, med humlesurr og jazzmusikk. En kvinne fremfører en kort monolog, tydelig myntet på en person hun har hatt et forhold til – ”jeg vil ikke ha noe med deg å gjøre”, sier hun. Stemmen er noe fjern, som om hun snakker i en telefon. I bakgrunnen er det en sildrende lyd av vann. Cirka ni og et halv minutt ut i stykket høres en bratsj. Noen styrker buen over strengene, sakte og ensformig. Så blir atmosfæren mer lik den i starten, det regner og den messende stemmen fortsetter å fremføre teksten.

Rundt 13 minutter ut i stykket stanser opplesningen. Vi hører vinden som blåser, så fylles lydbildet av korsang. Det er Sankt Olav unge voksne som synger ”Hellig Hostie”. Samtidig starter et ulende ”kor” av ulver. Vinden blåser, tempoet er sakte og stemningen sakral og melankolsk. Til slutt er det bare ulvene som klynker.

Analysen av *Vokteren og inntrengeren* vil, ikke helt ulikt den som omhandler *Another Place*, konsentrere seg om de billedskapende og assosiative sidene ved verket. Analysen av Olssons verk forsøkte først å knytte det til et narrativt formspråk, for så i bevege seg i retning av mer assosiasjonsskapende fortellermåter. *Vokteren og inntrengeren* fremstår som noe mer fragmentert fordi den er innom flere ”steder”. Heller enn å gå dypt inn i verkets oppbygging, vil Kittlers distinksjon mellom film og lydopptak, det imaginære og det reelle, bli brukt for å kontekstualisere den drømmeaktige uttrykksformen. Tanker om lydopptaket og radiomediet som kilde til imaginasjon, hvor nettopp fraværet av bilder er det avgjørende, blir også trukket inn. Dette er et moment som oppgaven allerede har vært innom, men som her vil bli noe mer utdypet. Med utgangspunkt i den syngende fremførelsen av Meløes tekst, vil dessuten forholdet mellom ord, stemme, prosess og meningsdannelse bli kommentert.

En indre film

Vokteren og inntrengeren beveger seg sakte og dvelende gjennom forskjellige lydlandskaper. I lytteopplevelsen er det som om gamle minner reproduseres, bit for bit. Tekst og lydlig omgivelser har ikke noen klar forbindelse, men utfyller hverandre i en assosiasjonsskapende prosess. Bordwell og Thompsons *associational form*, som ble trukket inn i analysen av *Another Place*, gir mening her. Noen ganger settes lydene opp mot hverandre på kontrastfulle måter; bak humlesurret kan en et sted for eksempel ane våpenskudd. Det er et stemningsbasert stykke, hvor vær og natur er sterkt representert, lyder som også kan forstås som Chions *territorial sounds*. Ulveklynkene, som er hentet fra et arkivopptak, er det som mest konkret

peker mot innholdet i Meløes tekst. At det er *ulver* som figurerer i teksten, gir en pekepinn om at lydene skal forstås som nettopp ulv, i motsetning til i *Another Place*. De andre lydene kan mer fritt assosieres med teksten. Forbindelsen mellom ulver og mennesker i tekst og lydunivers gjør også at ulvene lett kan tolkes som et bilde på mennesket, og vice versa.

Ifølge Kittler hviler hele filmens vesen på manipulasjon, å kutte opp virkeligheten og reproducere den som et hele. Filmbildene er heller ikke direkte relatert til det reelle, filmen lagrer bare de ”kjemiske effektene” av fysiske bølger, skriver han.¹⁴⁰ Altså er det kun avtrykket av et slags avtrykk filmopptaket viser oss. Allerede her blir det hele drømmeaktig, allerede her får filmmediet noe dobbelt ved seg. Kittler kobler inn menneskekroppen og sentralnervesystemet i sine analyser. Filmen produserer en opplevelse av noe som er helhetlig og sammenhengende ut fra noe som er fragmentert. Dette knytter han som nevnt til det idealiserte jeget, det som oppstår i det Lacan kaller speilstadiet, hvor barnet identifiserer seg med sitt eget speilbilde i stedet for sin ”ikke-perfekte” kropp. Samtidig, fordi kameraet opererer som et perfekt speil, er skuffelse og fremmedgjøring ofte resultatet når en ser seg selv på film. Det en ser er ikke det en hadde forventet å se, ikke det bildet en hadde av seg selv. Noe av det samme inntreffer når en hører lydopptak av sin egen stemme, løsrevet fra passasjen gjennom kroppen.¹⁴¹ Kittler bruker dobbeltgjengeren, som figurerte i tidlig film og i datidens litteratur som et uttrykk for en form for filmatisk mentaliteten. En viktig referanse for Kittler er psykologen Hugo Münsterberg (1863-1916) og hans psykoteknikk. Münsterberg setter likhetstegn mellom filmteknologien og menneskets mentale prosesser, hver mekanisme i bevisstheten har ett filmteknisk motstykke. En viktig faktor er oppmerksomheten, som har sin parallell i filmens bruk av nærbilder.¹⁴² I *Vokteren og inntrengerens* skyves enkelte opptak frem, slik at lytteren kommer tett på. Samtidig vil kilden til lyden, vår evne til å gjenkjenne den annet enn i generelle termer, være løsere når den kommer uten bilde.

Kittler peker på at hørespillskaperne bevisst benyttet seg av filmens optiske prinsipper. Det tidlige hørespillet, med sine drømmeaktige suksesser, nære og fjerne scener, fade-in og fade-out, bar preg av at filmteknologi var blitt overført til radio.¹⁴³ Mark E. Cory viser hvordan montasjeteknikker fra filmen stimulerte avantgardistiske former for hørespill i

¹⁴⁰ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 115-119

¹⁴¹ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 150

¹⁴² Hugo Münsterberg, *The Film: A psychological study: The silent photoplay in 1916* (New York, Dover, 1970) 37-38. Münsterberg mente den stumme svart-hvitt-filmens begrensninger når det gjelder å gjengi den virkelige verdenen var avgjørende for dens likhet med mentale mekanismer, og for dens status som kunst.

¹⁴³ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 173. Kittler viser her til A. Brauns ”Hörspiel” (1929) i Hans Bredow, *Aus meinem Archiv: Probleme des Rundfunks*. Heidelberg, 1954, 149

radioens tidlige år. Et eksempel er Walter Ruttmanns lydmontasje *Wochenende* (1928). Her ble lyden tatt opp på bånd og klippet sammen til en ”akustisk film”.¹⁴⁴

Film og filmteknologi supplerer forståelsen av lydopptaket og det lydlig universet som drives frem i *Vokteren og inntrengeren*. Mangelen på bilder gjør samtidig at lytterens forestillingsevne blir satt på prøve, noe radiomediet kan utforske og utnytte. Den elektroniske komposisjonen i *God dag, Madam Reinholdtsen?* kan stå som et eksempel på en lydlig form som trigger lytterens imaginasjon. Også den fordreide James Bond-melodien i *Vokteren og inntrengeren* har noe drømmelignende ved seg, samtidig som den refererer til et konkret, populærkulturelt fenomen. Den resirkuleres i en slags humørfylt fantasiform, ikke helt ulikt fløytelyden i *Nikolaj Ivanovitsj eksistens*. Ingen av disse lydene er likevel utpreget billedskapende, de er mer lydlig uttrykk for følelser og forventninger. Det samme kan sies om stemmen som avslutter et vennskap eller forhold. Den kommer langt borte fra, men har en sårhet, nærhet og noe direkte ved seg som vekker assosiasjoner til et annet akusmatisk medium – telefonen.

Som lytter har en alltid med seg et lager av tidligere auditive inntrykk og erfaringer. Voegelin bruker *On the Machair* fra 2007 som et eksempel på et lydarbeid som inviterer henne inn og gjør henne til en medskapende deltaker. Det inneholder kunstneren Cathy Lanes observasjoner av landskapet på øya Machair på de ytre Hebridene, samt minner og fortellinger om dens historie. I tillegg til Lane høres mannsstemmer, vær, sjø og brekende sauer. Etter hvert også gamle arkivopptak av menneskene som har levd der. Selv om Lane forteller og beskriver, fremstår ikke Machair som et bestemt, geografisk sted, men mer som et fantasisted som produseres i og med Voegelins egen lytting. Dette har også å gjøre med en form for usikkerhet i komposisjonen, igangsatt av kunstnerens lett foplende bevegelser på øya, hvor stykket blir til i en prosess. *On the Machair* blir et uttrykk for en lydlig kunnskap eller bevissthet som er emosjonell, kompleks og involverende, heller enn abstraherende og koherent.¹⁴⁵ *Vokteren og inntrengeren*, med sitt flakkende og saktegående univers av lyder, avspeiler noe av det samme, selv om arbeidet ikke er konsentrert rundt ett spesielt sted. Det krever lytterens aktive involvering i tilblivelsen, basert på tidligere auditive og visuelle opplevelser, og kanskje også en vilje til ikke å kreve logisk sammenheng eller et klart meningsinnhold. Auditive minner trenger heller ikke å være relatert til konkrete situasjoner fra virkeligheten som en har vært involvert i, ikke så sjelden vil det dreie seg om påvirkninger fra film- og underholdningsverdenen. De krigslignende stemningene i både *Vokteren og*

¹⁴⁴ Mark E. Cory, ”Soundplay: The polyphonus tradition of German radio art”, i *Wireless imagination*, 340-342

¹⁴⁵ Voegelin, *Listening to noise and silence*, 21-25

inntrengeren og i *Another Place* vil kunne være eksempler på det. Fiksjon supplerer erfaringer fra virkeligheten, og omvendt, uten at vi nødvendigvis er oss det bevisst.

”... technology literally makes the unheard-of possible,” skriver Kittler. Nærheten og selvbevisstheten som oppstår i det vi setter på en plate og forsvinner inn i lyden, er annerledes enn den vi opplever i en opera eller konserthall, hvor sangeren og instrumentene er synlige for oss. Med lydteknologi, stereoanlegg, høyttalere og øretelefoner viskes også distansen mellom øret til lytteren og stemmen på opptaket bort, og fantasi blir virkelighet.¹⁴⁶

Stemmens nærvær og fravær

Fremføringen av Meløes tekst er blitt karakterisert som syngende eller messende.¹⁴⁷ Det er kontemplativt, rytmisk, nærmest søvndyssende. Som det blir sagt i studiosamtalen glir en inn og ut av teksten, noe som også har å gjøre med det vekslende lydbildet, der andre lyder tidvis legger seg over stemmen. Slik sett blir fremførelsen mer et uttrykk for en tilstand enn en formidling av et litterært innhold. Gyldendals fremmedordbok beskriver *å messe* som halvt å lese, halvt synge noe framfor alteret – altså noe en prest gjør. Stykkets religiøse konnotasjoner forsterkes med korsangen, som er tatt opp i St. Olavs domkirke i Oslo. Alt i alt kan en si at denne siden ved verket peker mot noe åndelig og hellig, noe som ikke kan forklares direkte, men må projiseres gjennom språklige bilder, stemninger og rituelle handlinger.

Effekten av den halvt syngende stemmen kan ses i sammenheng med tekstfremføringen i *Förändringar i det norska landskapet*. Her glipper meningsinnholdet unna i en komposisjon som er sentrert rundt nettopp fravær og nærvær av mening. Ordenes klang og rytme, stemmen som instrument, blir dermed skjøvet frem og utforsket. I *Vokteren og inntrengeren* bevarer ordene hele tiden et semantisk innhold, og tekstfremføringen beveger seg slik sett bort fra rene formeksperimentene. *Förändringar i det norska landskapet* baserer seg likevel også på ord med kjent innhold i bunn. Til sammenligning kjennetegnes for eksempel Berlin-dadaisten Raul Hausmanns lyddikt av lyder generert av typografiske tegn – men uten semantisk byggemateriale. Noe av det samme kan sies om Kurt Schwitters *Ursonate* (1922-32), inspirert av Hausmanns *fmsbw*. Et viktig poeng for utøvere som Hausmann var det materielle aspektet ved stemmen. Dette kan ses i sammenheng med en generell orientering mot det hverdagslige og tinglige, i motsetning til den abstrakte, idealistiske tenkningen i deler av den vestlige kulturen. Kahn viser også hvordan lyddiktene for Hugo Ball, tilknyttet

¹⁴⁶ Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, 36-37

¹⁴⁷ Se også katalog til den 26. kortfilmfestivalen i Grimstad, 110. Følelsen av religiøs stemning i stykket blir også kort kommentert i studiosamtalen på NRK.

dadaistbevegelsen i Zürich, ble et slags gjemmested for noe humant og opprinnelig, mest mulig uberørt av trykkpressen og journalistikkens ”mekaniske abstraksjon”. Her er det verdt å understreke at Ball hadde et annet utgangspunkt enn Hausmann. Balls lydpoesi var forankret i kristendommen, for ham redningen for språket og menneskene.¹⁴⁸

Allen S. Weiss peker på hvordan forfatteren og teatermannen Antonin Artaud brukte språket ikke bare til å få frem semantisk mening, men som handling eller performance. Glossolali, her forstått som det å tale med ord uten mening, dukker opp flere steder i hans arbeider. Artaud tenkte seg glossolali også som katarsis eller en form for eksorsisme, slik Weiss beskriver det; en måte å kvitte seg med Gud og Guds dom over ham på.¹⁴⁹ Tittelen på det siste arbeidet Artaud gjorde før han døde, det radiofoniske verket *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), kan videre forstås som en oppsummering av hans kamp i møte med omgivelsene, symbolsystemene, seg selv og sin skaper.¹⁵⁰ Weiss mener likevel at Artaud ikke fikk utnyttet radiomediets strukturelle muligheter godt nok. Normen for Artaud var den fragmenterte og ekstatiske kroppen, men med monoopptaket ble kroppen hel og normal. Skrikene mistet sin effekt etter å ha blitt spilt inn gjentatte ganger, og sin kraft med reguleringen av styrken på lyden, skriver han.¹⁵¹

Uansett om det dreier seg om en vending mot kropp og materialitet eller mot noe åndelig, kan disse korte eksemplene stå som innganger til hvordan språket, ordene og stemmen er blitt brukt som et middel for å nå forbi språklige og kulturelle konvensjoner og frem til noe dypere eller ”mer ekte”. Culler viser til hvordan filosofien har slitt med tanken om skriften som en sperre for det sanne og autentiske, den rene idé. Det vokalspråklige har blitt holdt frem som et mer direkte uttrykk for den opprinnelige tanken – eller meningen. Denne måten å tenke på har senere filosofi som vist utfordret, blant annet ved å peke på hvordan det vokalspråklige også kan være en form for skrift, et system basert på forskjeller.¹⁵²

I *Vokteren og inntrengeren* blir Meløes tanker mediert flere ganger: fra tekst via stemme og dramatisering, og videre til den teknologiske versjonen på opptaket. Den rytmiske ”syngesende” tekstfremførelsen er på den ene siden egnet til å skape avstand – slik at opplevelsen konsentreres om form og struktur. Fremførelsen gir også assosiasjoner til noe religiøst og åndelig, en stemning som understrekes av korsangen. Samtidig gir den lett

¹⁴⁸ Kahn, *Noise, water, meat*, 49-51

¹⁴⁹ Allen S. Weiss, ”Radio, death and the Devil: Artauds pour en finir avec le jugement de Dieu”, i *Wireless imagination*, 282

¹⁵⁰ Weiss, ”Radio, death and the Devil”, 274

¹⁵¹ Weiss, ”Radio, death and the Devil”, 294. Den franske radiosjefen forbød stykket å bli kringkastet bare dagen før sending, 2. februar 1948. Det tok 30 år før stykket ble sendt på fransk radio.

¹⁵² Culler, *On deconstruction*, 108-109

bristende stemmen en form for nærhet til, eller påminnelse om, kroppen som den har sin opprinnelse i. Vekslingen mellom disse to dimensjonene, på den ene siden det transcendent og på den andre siden det materielle, er med på å gi stykket karakter. Dersom det ene gjøres sentralt, vil det andre følge med som supplement.

Voegelin undersøker som vist det å *lytte* som en måte å ta aktivt del i verden på. Når hun hører et radioopptak av Maurice Merleau-Ponty fra 1948, hvor han foreleser om det moderne maleriet, åpner det opp en opplevelse som er annerledes enn både den visuelle erfaringen av maleriet i gallerirommet og det å lese om det i en tekstlig fremstilling. Maleriet blir til mens Merleau-Ponty snakker – i lytterens imaginasjon, i en uforutsigbar prosess der objektet, Merleau-Pontys stemme, og subjekt, lytteren, utfyller hverandre.¹⁵³ Vektleggingen av publikums, i dette tilfellet lytterens, deltakelse i verkets tilblivelse, fordrer til syvende og sist at en nettopp lytter til det materialet en har framfor seg.

Oppsummering

Vokteren og inntrengeren har røtter i filmens montasjeform, hvor bilder settes sammen til en drømmelignende og assosiasjonsskapende struktur. Veksling mellom ulike lydige ”landskap” kan tolkes som et bilde på en mental prosess, hvor tidligere erfaringer og erindringer kommer til overflaten. Dermed kan en si at stykket er rikt på visuelle inntrykk, samtidig som sammensetningen gir et mer omskiftelig og lydlig uttrykk. Verket inneholder en fortelling om noe, men den er flytende og mangetydig. Som lytter må en danne seg sine egne sammenhenger og bilder, basert på egne opplevelser. Disse vil både kunne være personlige og delte eller intersubjektive. Verket er tekstlig forankret, men innholdet i teksten glipper tidvis unna, og rytme og stemning overtar. Det finnes en religiøs tone som analysen har forsøkt å knytte til den messede tekstfremføringen. Samtidig gir stemmen en sansemessig nærhet til materialet. Fremføringen av Meløes tekst, bratsjen og korsangen er med på å gi stykket en temporal utstrekning, en forankring i tiden her og nå.

¹⁵³ Voegelin, *Listening to noise and silence*, 6-11

4. Konklusjon

Oppgaven har forsøkt å plassere de seks Blind Film-verkene inn i et spenningsfelt mellom lyd og bilde, det auditive og det visuelle, med henblikk på filmmediet og radiomediet. Bruken av språk, og av tid og rom, har vært gjennomgangstema i undersøkelsene. Forholdet mellom sentralt og supplementært har vært løftet frem, med utgangspunktet i tanken om bildet som supplement i lydlige strukturer. De seks lydstrukturene viser på forskjellig vis hvordan lyd kan formes og tilpasses et fortellende medium, men på tvers av vante narrative konvensjoner. I dette kapittelet vil analysedelen bli forsøkt oppsummert, og på den måten også konkludert.

Another Place – tre sanger på persisk kan kalles et visuelt stykke, et lydspor som, hjulpet av tittelen og den historiske referansen, maler rom og landskap for lytteren. De overlappende lydstrukturene peker samtidig mot lyd fremfor bilde i en audiovisuell kontekst. De auditive kvalitetene viser seg også i sangen, som innbyr til en form for meditasjon omkring stemmen og det kroppslige ved den. Samtidig har stemmen en narrativ funksjon i det lydlige landskapet. Det narrative trekket ved strukturen er ikke markant, men kan forstås som supplementært, som noe som skyver stykket et steg nærmere film og andre narrative medier. Ved nettopp å løfte fram det narrative og assosiasjonsskapende, har oppgaven plassert forbindelsen til den elektroakustiske musikken noe i bakgrunnen.

Noen av de samme trekkene finnes i *Vokteren og inntrengeren*, selv om lydbruken her er mer konkret. Forholdet til det visuelle er blitt tematisert ved å peke på hvordan filmen er representert også ved å være en teknologisk forløper for radiomontasjen. Lydene, og kontrastene mellom dem, gjør det til et dramatisk stykke, samtidig som oppbyggingen er mer abstrakt. Teksten utgjør et viktig element i verket og dets historie. Den fremføres på en gåtefull og suggererende måte, en veksler mellom å lytte til innholdet og å hengi seg til stemning og rytme. Spenningen mellom det materielle og det åndelige eller oversanselige, hvor det ene supplerer det andre, er blitt kommentert. Lydinstrykkene og bildene som dannes vil være både subjektive og delte, basert på egne opplevelser og felles kulturelle og sosiale referanser.

Förändringar i det norska landskapet har mindre dybde og rom i selve strukturen, lydbildet er mer renskåret ned til de enkelte stemmene og den matematiske takten. Når meningen ved ordene forsvinner, tydeliggjøres stemmens materialiteten, de sensuelle og klangmessige kvalitetene. Historien og bildene realiseres gjennom kunstnerens idé om å la fremmedspråklige lese opp fra turistbrosjyren, og i forandringene som skjer i løpet av opplesningen. Det skjer en sakte og taktvis bevegelse gjennom teksten fra begynnelse til slutt,

samtidig som rekkefølgen på opplesningen er gjort mer komplisert. Manipuleringen av opplesningsrekkene er likevel ikke det som først og fremst fanger oppmerksomheten, men snarere lyden, strukturene og vekslingene. Bildet som springer ut fra den faktiske teksten, blir et supplement til stykkets tematisering av endring og de politiske konnotasjonene som knytter seg til dette.

Også *5 x 17* har et mer avgrenset og definert materiale, konsentrert omkring dynamikken mellom de fem stemmene og språket de bruker. Også her er formen viktig for innholdet som formidles. Verket åpner for ulike tilnærminger, men hvor spenningen mellom det kollektive og det singulære er påfallende. Det singulære kan forstås som et supplement, elementer som er gjort utydelige, men som er avgjørende for opplevelsen av gruppen. Også miljølyden kan kalles bildeskapende, selv om inntrykket av sted og rom blir gjort diffust ved måten stykket er satt sammen på. Øret oppfatter raskere enn øyet, slik Chion fremhever, og slik sett kan en si at de flytende, saktegående formene i *Förändringar i det norska landskapet* ligger nærmere filmen enn det mer rastløse *5 x 17*. I sistnevnte blir lydopptakets relasjon til det reelle mer tydelig, selv om arbeidet er manipulert.

Vekslingen mellom språklig mening og abstrakte stemmelyder, støy eller misforståelser kjennetegner begge disse verkene. Slik fremviser de hvordan vi i vår omgang med språket orienterer oss mot mening og sammenheng, samtidig som mening også innebærer uregelmessigheter. Forholdet sentralt og supplementært får relevans også her. Både *5 x 17* og *Förändringar i det norska landskapet* kan ses i sammenheng med radioens relasjon til stemme, til musikken, og med mer eksperimentell bruk av radiomediet. Verkene beveger seg i et grenselandet mellom tekst eller dokumentar, fortelling og komposisjon. I forlengelsen av dette har oppgaven referert til Fahlströms tekst-lyd-komposisjon *Fåglar i Sverige* og til Goulds dokumentar *The Idea of North*.

Radioen og hørespillet får også relevans for lesningen av *God dag, madam Reinholdtsen? God aften, frøken Flink*. Det støyende verket leker med konvensjoner fra både radioteater, film og musikk, hvor historien fortelles gjennom bruddstykker og antydninger i de ulike scenene. Flink og Reinholdtsen samler mye forskjellig materiale, og tydeliggjør dermed også arven fra film og videocollage. Lytterens oppmerksomhet settes på prøve, og et mangfold av sammenhenger og meninger muliggjøres. Godards *Alphaville*-univers fungerer som supplement i denne sammenhengen. Det kontrollerte, følelseløse *Alphaville* fremstår som en kontrast til det mangesidige og affektive ved lyd, men blir dermed også en forutsetning for å nærme seg ideen om det lydlige. Forholdet mellom kropp og teknologi er

blitt tematisert i analysen, og hvordan spenningen mellom disse størrelsene gir seg til kjenne i lydopptak og radiosendinger.

Fremføringen av tekst, og bruken av miljølyd fra Oslo og lydeffekter fra arkiv, gir også *Nikolaj Ivanovitsj eksistens* et hørespillpreg. Det er et lekent arbeid, både i komposisjon og i sammensettingen av materiale. Strukturen fremstår som dynamisk og helhetlig, samtidig som det flyktige innholdet i teksten og i mumlingen fremhever det ustabile ved ordene og forbindelsene mellom lydene. Stykket kan forstås som en iscenesettelse av en lydlig virkelighet, hvor faste størrelser settes under tvil, og av radiomystikk knyttet til stemmer løsrevet fra tid og rom. De konkrete, billedskapende lydelementene supplerer denne stemningen, og minner om den ytre verdenen som også er en forutsetning for drømmer.

De ulike formene for supplementaritet som er blitt nevnt i analysene viser tilstedeværelse av bilde og film på ulike nivå. Montasje, assosiasjonsskapende formspråk og antydninger til narrativ, er én tråd å følge. Referansene til den synlige verdenen, tydelige eller mer skjulte, i de enkelte lydopptakene en annen. Varangerhalvøya i *Förändringar i det norska landskapet* og enkeltpersonene i *5 x 17* er blitt holdt frem som eksempler på bilder som ligger nære, men som viskes noe ut i det lydlige som forbindes med gruppe og prosess. Her er det mer snakk om bildedannelse i konseptuelle, språkbaserte strukturer. Perspektiver knyttet til teknologi og psykologiske mekanismer er også blitt brukt som inngang i analysedelen. Det flyktige i Daniil Kharms tekst, og iscenesettelsen av den, har eksempelvis også i seg spor av filmen og muligheten for å propagandere ideelle virkeligheter. Samtidig beveger verkene seg bort fra det reelle og ukontrollerte som forbindes med lydopptaket. Her er det også verdt å nevne at *Blind Film* som prosjekt søker seg mot radio, former for narrativ og bildedannelse. Når ulike dimensjoner løftes frem, blir det samtidig tydelig hvordan størrelser som tenkes som motsetninger også henger sammen og utfyller hverandre. Supplementet kan også være knyttet til verdier som ligger ”bakenfor” språket, som i den nokså konkrete lydverdenen i *Vokteren og inntrengeren*; eller støy og politiske dimensjoner ved den ellers mest morsomme orgasmesimuleringen i *God dag, madam Reinholdtsen?*

Både tid og rom spiller inn i opplevelsen av *Blind Film*. Innholdsmessig har verkene i større eller mindre grad en definert begynnelse og slutt, hvor *5 x 17* nok fjerner seg mest fra en slik form. De er bygget opp av sekvenser eller klipp, eller strukturert mer som ett langt strekk av lyder, som *Another Place*. *God dag, madam Reinholdtsen?* leker med fortellerkonvensjoner, som i bruken av epilog og fortellerstemmer, mens *Vokteren og inntrengeren*, *Förändringar i det norska landskapet* og *Nikolaj Ivanovitsj eksistens* beveger seg gjennom en valgt tekst. Lydens temporale utstrekning gir den andre fortellermessige og

strukturelle forutsetninger enn bildet, og oppgaven har forsøkt å peke på enkelte konsekvenser av dette. Det spatiale viser seg like fullt i bruk av lydeffekter, nær og fjern lyd, imaginære billeddannelser og gjennom ideer knyttet til kropp, overføring og kollektivitet.

Kittlers perspektiver på hvordan moderne medieteknologi stykker opp menneskekroppen, slik at hver sans knyttes til et bestemt teknisk medium, har vært en inngang til å undersøke dynamikken mellom lydopptak og film i *Blind Film. 5 x 17s* ujevnheter og støy kan eksempelvis forstås som et uttrykk for lydopptakets forbindelse til det som ligger utenfor symbolsystemene. Det samme kan sies om den susende starten på *Another Place*, som om en lydopptaker fanger inn den avventende lyden av rom. Tilknytningen til det reelle setter lydkunsten i en særegen stilling overfor tekst og bilder. Lyd som lyd blir et uttrykk for noe som er omskiftelig og ukontrollerbart. De seks arbeidene illustrerer eller iscenesetter på forskjellig vis lyd som idé – det kollektive, intersubjektive, fragmenterte, flyktige, usynlige og det reelle. Det prosessuelle som ble løftet frem i forbindelse med *Förändringar i det norska landskapet* kan også knyttes mer generelt til lyd og sansing.

Samtidig som arbeidene er egnet til å si noe om lyd som estetisk materiale, beveger de seg som nevnt også bort fra lydopptaket som et direkte avtrykk av virkeligheten. Som bearbejdede strukturer slekter de på musikalske komposisjoner, film og radiohørespill. At det er et lydopptak, og ikke en film eller en liveopptreden vi er vitne til, er like fullt avgjørende for persepsjon og meningsdannelse. Radiomediet som formidlingskanal, og kanskje i særlig grad den mørklagte kinosalen, understreker lytterens posisjon som aktivt medskapende.

Alle de seks verkene kan plasseres inn i en historisk kontekst som strekker seg tilbake til den gang filmen og radioen var nye medier, og til musique concrète-komponistenes eksperimenter med lydopptaket. Analysene har vist at både lyd og bilde, det auditive og det visuelle, er til stede i verkene, men på ulikt vis og med ulike teknologiske og historiske konnotasjoner. Scenen med blindhunden i *God dag, madam Reinholdtsen?*, og ulvene og vinden i *Vokteren og inntrengeren* er eksempler på partier hvor assosiasjonene til den visuelle verdenen fremstår som sterke. Oppleserne i *Förändringar i det norska landskapet*, som vi bare kjenner gjennom stemme, fremstår umiddelbart som mindre visuelle. Stemmene er blitt knyttet til oppløsningen av semantisk mening, ord som glir over i ren lyd. Like fullt vil klang, ruhet, rytme og tonehøyde også kunne være opphav til forestillinger om hvordan disse menneskene ser ut, basert på tidligere erfaringer og minner. Slik kan en også si at språket og ordene i de ulike verkene både kan være med å skape bilder i hodet til lytteren, og å frembringe mer lydlige og abstrakte fornemmelser – opplevelser som også kan være emosjonelle og musikalske.

Et trekk ved Blind Film som ikke er blitt drøftet samlet underveis, synes å være tematiseringen av språk og kommunikasjon i et samfunnsperspektiv. Arbeidene er bygget opp rundt sangen til en som er ny i Sveriges, språket som brukes av fem 17-åringer, en i sin tid undertrykket forfatter, språk som makt og språk som forandrer seg, en komplisert kjærlighetshistorie og ulvens reaksjonsmønster. Kanskje kan en hevde at verkene på forskjellige måter forteller om noe sårbart og flyktig, usynlige rom og glemte historier.

Det svenske tidsskriftet Nutida Musik hadde et eget nummer tilegnet radiokunst i 2011 (nr. 02/2011). Her behandles radiokunst ikke bare som hørespill – eller verk laget spesifikt for radio. Søkelyset rettes mot radio som utsending, kommunikasjon og tverrkunstnerisk praksis, og mulighetene digitale teknologier gir for videreføring av radio som arena for lydlig kunst.¹⁵⁴ Samtidig diskuteres marginaliseringen som små eksperimentelle kunstkanaler tilknyttet større, nasjonale kringkastingsselskaper utsettes for, som Sveriges Radios nettkanal SR c, aktiv mellom 2001 og 2008. SR c mistet støtte og ble til slutt lagt ned i 2012. I Norge har nettstedet NRK Ulyd, som ble startet i 2005, fungert som et formidlingssted for lydkunst og såkalte digitale fortellinger. Nettsiden er ikke aktiv i dag, men hadde en periode en egen presentasjon av Blind Film, hvor man også kunne lytte til verkene. Blind Film kan sies å være konsentrert rundt enkeltverk og fordypning i mer ”lukkende fortellinger”. Tilnærmingen til radio som kunst vil også kunne innebære sterkere vektlegging av forholdet mellom persepsjon og overføring, nettverk og sosiale relasjoner.

¹⁵⁴ I artikkelen ”Radiokunst i och utanför etern: Samtid og framtid” fremhever Kersten Glandien hvordan den digitale utviklingen på slutten av 1990-tallet og utover på 2000-tallet ga opphav til en økende interesse blant kunstnere og radiaster for radio utenfor institusjonene. På samme tid økte markedspresset mot offentlige kringkastingkanaler, hvilket bidro til nedlegging av mange radiokunstavdelinger. Nye medier har bidratt til at radio i større grad fremstår som en kollektiv virksomhet, med transnasjonale nettverk. Radiokunsten er blitt integrert i en bredere sfære av lyd- og mediekunst, konkluderer Glandien. Se Nutida Musik no. 02/2011, 16-21

Litteraturliste

- Arnheim, Rudolf. *Radio: An art of sound*. Oversatt av Margaret Ludwig og Herbert Read. New York: Da Capo Press, 1972.
- Attali, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Oversatt av Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Tredje utgave. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Barthes, Roland: "The Grain of the voice". Oversatt av Stephen Heath, i *Image Music Text* , 179-189. London: Fontana Press, 1977.
- Bjurestam Maria, Hägglund Maria, Petersson Mona, Strand Liv, red. *Larm: Fran munhåla till laptop: Ljud i nordisk konst*. Stockholm: Kabusa Böcker, 2007.
- Blom, Ina. "Ambient/ambivalent: Researching sound and vision". I *Like virginity, once lost: Five views on nordic art now*, redigert av Daniel Birnbaum og John Peter Nilsson. 87-103. Malmö: Propexus, 1999.
- Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film Art: An introduction*. 8. utg. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Brown, Bill. "Materiality". I *Critical terms for media studies*, redigert av Mitchell og Hansen. 49-63.
- Børset, Bodil. *Støy og stemmer: Radioteknologi og stemme i Natahlie Sarrautes pièces radiophoniques*. Doktoravhandling. Det historisk-filosofiske fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet NTNU, 2006.
- Cage, John. *Silence*. 50th anniversary edition. Middeltown: Wesleyan Univeristy Press, 2011
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on screen*. Oversatt av Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Chion, Michel. *Film: A sound art*. Oversatt av Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.
- Clark, Robin. "Repetition Nineteen, Area, and Tori". I *Eva Hesse*, redigert av Elisabeth Sussmann. 229-230. Newhaven: Yale University Press, 2002.
- Cory, Mark E. "Soundplay: The polyphonous tradition of German radio art". I *Wireless imagination*, redigert av Kahn og Whitehead. 331-371.
- Cox, Christoph og Warner, Daniel, red. *Audio culture: Readings in modern music*. New York: Continuum, 2004.
- Cox, Christoph. "Hvorfor lyd nå?" Fremveksten av lydkunst ved årtusenskiftet". Oversatt av Steinar Sekkingstad, i *Kunstjournalen B-post* 1 (2007): 58-63.
- Crook, Tim. *Radio Drama: Theory and practice*. London: Routledge, 1999.
- Culler, Jonathan. *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1982.
- D'Alleva, Anne. *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing, 2005.
- Doane, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency and the archive*. Harvard: Harvard University Press, 2002.
- Engelstad, Arne og Tønnessen, Elise Seip. *Film: En innføring*. Oslo: Cappellen Damm Akademisk, 2011.
- Eno, Brian. "Ambient music". I Eno, *A year with swollen appendices*. London: Faber and Faber, 1996. Trykket på nytt i Cox og Warner, red. *Audio culture*, 94-97
- Fahlström, Öyvind. "Håtåla ragulpr på fåtskliaben – Manifest for konkret poesi" (1953). Trykket i Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, 109-119.
- Fahlström, Öyvind. *Den helige Torsten Nilsson*. Stockholm: Bonniers, 1968.

- Færøy, Yngvild og Jørgensen, Søs, red. *Ballongmagasinets Lydbok*. Oslo: Torpedo Press, 2007.
- Færøy, Yngvild og Jørgensen, Søs. ”Om å erobre lufta med kunst: BallongMagasinets radioerfaringer. I *Larm*, redigert av Bjurestad med flere. 82-87.
- Gann, Kyle. ”Minimal music: Maximal impact”. *NewMusicBox* 31, vol. 3, nr. 7. 01.11.2001. Oppsøkt 02.04.2013. <http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/2/>
- Glandien, Kersten. ”Radiokonst i och utanför etern – samtid och framtid”. I *Nutida Musik* nr. 2 (2011): 16-21.
- Hanhardt, John G. ”Dé-collage/collage: Notes toward a reexamination of the origins of video art”. I *Illumination Video: An essential guide to video art*, redigert av Doug Hall og Sally Jo Fifer. 71-80. New York: Aperture, 1990.
- Hansen, Mark B. ”New media”. I *Critical terms for media studies*, redigert av Mitchell og Hansen. 172-185.
- Hanson, Sten. ”Text-sound composition during the sixties”. Oversatt av Paul Pignon. I *Literally speaking: Sound poetry and text-sound composition*, redigert av Teddy Hultberg. 23-29. Gøteborg: Bo Ejeby Edition, 1993.
- Hartenstein, Tilman. *Det usynlige teateret: Radioteaterets historie: 1926-2001*. Oslo: Norsk rikskringkasting, 2001.
- Hervard Thomas. ”Indre bilder”. *Kritikk i Billedkunst* nr. 1 (2004). Oppsøkt 29.11.2013 <http://www.billedkunstmag.no/node/898>
- Hultberg, Teddy. *Öyvind Fahlström i etern: Manipulera världen*. Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999.
- Judd, Donald. ”Specific Objects”. I *Arts Yearbook* 8. 1965. Trykket på nytt i *Donald Judd. Complete writings 1959-75*. 181-189. Halifax/Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
- Kahn, Douglas. *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Kahn, Douglas og Whitehead, Gregory, red. *Wireless imagination: Sound, radio and the avant garde*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- Kharmis, Daniil. *Knakk! Om fenomener og eksistenser*. Gjendiktet av Ulla Backlund og Torvald Steen. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1997.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Oversatt av Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz. California: Stanford University Press, 1999.
- Kortfilmfestivalen i Grimstad: Katalog for den 26. kortfilmfestivalen*. Oslo: Kortfilmfestivalen, Filmens hus, 2003.
- Krauss, Rosalind E. *Passages in modern sculpture*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1977.
- LaBelle, Brandon. *Background noise: Perspectives on sound art*. New York: Continuum, 2006.
- LaBelle, Brandon, ”Transmission culture”. I *Re-inventing radio: Aspects of radio as art*, redigert av Heidi Grundmann, Elisabeth Zimmermann, Reinhard Braun, Dieter Daniels, Andreas Hirsch og Anne Thurmann-Jajes. 63-85. Frankfurt am Main: Revolver, 2008.
- LeWitt, Sol. ”Paragraphs on conceptual art”. I *Artforum* 5:10, (1967). Trykket på nytt i *Conceptual art*, redigert av Peter Osborn. 213-215. London: Phaidon Press Limited, 2002.
- Livingstone, Paisley. ”Narrative”. I *The Routledge Companion to Aesthetics*. Andre utgave, redigert av Berys Gaut og Dominic McIver Lopes. 359-369. London: Routledge, 2005

- McLuhan, Marshall og Bruce R. Powers. *The Global Village: Transformations in world life and media in the 21 st. century*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Meløe, Jacob. ”Skikkelser og bevegelser”. I Erstad Inger, Nergård Jens Ivar og Saus Merete, red. *Seminarrapport 1998*. 5-35. Barnevernets utviklingscenter i Nord-Norge, 1998.
- Michelson, Annette, red. *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. Tekster oversatt av Kevin O’Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Mitchell, W. J. T og Hansen, Mark B. N, red. *Critical terms for media studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Münsterberg, Hugo. *The film: A psychological study: The silent photoplay in 1916*. New York: Dover publications Inc., 1970.
- Nordby, Helga Marie og Pedersen, Svein Ingvoll, red. *Bodil Furu: Undersøkelsens estetikk*. Oslo: Torpedo Press, 2012.
- Owens, Craig. ”The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism.” I *Beyond recognition; Representation, power and culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock. 52-87. Los Angeles: The University of California Press, 1992.
- Page, Tim. *The Glenn Gould reader*. Toronto: Lester and Orpen, 1984.
- Popescu, Adina. ”Intervjuer som ljudkunst”. I *Larm*, red. av Bjurestam, med flere. 66-71.
- Russolo, Luigi. *The art of noises*. Oversatt av Barclay Brown. New York: Pendragon, 1986.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Shiff, Christopher. ”Banging on the windowpane: Sound in early surrealism”. I *Wireless imagination*, redigert av Kahn og Whitehead. 139-189.
- Sekkingstad, Steinar. *Kunstens nye stemme. Noen betraktninger om lyd i samtidskunsten*. Hovedfagsoppgave. Det humanistiske fakultet. Universitetet i Bergen, 2004.
- Sekkingstad, Steinar: ”Blind Film: Lydkunst på radio”. *Kunstkritikk.no*, 09.01.2004. Oppsøkt 25.07.2013. <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/blind-film-lydkunst-pa-radio/?d=no>
- Tiller, Asbjørn. *Opplevelse av rom: Kunstens lydeksperimenter og audiovisuelle uttrykk*. Doktoravhandling. Det humanistiske fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2011.
- Ultra-Red Writings. ”Introduction: Noise and public space three years later”. Los Angeles, januar 1997. Fra artikkelsamling på nett. Oppsøkt 22. februar 2014. http://www.ultrared.org/lm_intro.html
- Voegelin, Salomé. *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2011.
- Wendt, Larry: ”Sound poetry: I. History of electro-acoustic approaches”. I *Leonardo*, vol. 18, nr. 1, the MIT Press (1985): 11-15.
- Whitehead, Gregory. ”Out of the dark”. I *Wireless imagination*, redigert av Kahn og Whitehead. 253-263.

Fra Ballongmagasinets arkiv:

- Blind Film: *Förändringar i det norska landskapet*, 10:22, *Another Place – tre sanger på persisk*, 18:17, *Nikolaj Ivanovitsj’ eksistens*, 15:55, *God dag, madam Reinholdsen? God aften, frøken Flink*, 16:14, *5 x 17*, 9:11, *Vokteren og inntrengeren*, 18:16. DVD. Copyright tilhører de respektive kunstnerne.
- Senmusikk på NRK Alltid Klassisk, søndag 7. desember 2003 kl. 22:00-23.00: Blind Film, del 1: Presentasjon av *Another Place – tre sanger på persisk* og *Förändringar i det norska landskapet*. Samtale mellom kunstnerne og programleder Tilman Hartenstein. Lydfil, mp3.
- Senmusikk på NRK Alltid Klassisk, søndag 14. desember 2003 kl. 22:00-23.00. Blind Film,

del 2: Presentasjon av *5 x 17* og *God dag madam Reinholdtsen? God aften, frøken Flink*. Samtale mellom kunstnerne og programleder Tilman Hartenstein. Lydfil, mp3. Senmusikk på NRK Alltid Klassisk, søndag 21. desember 2003 kl. 22:00-23.00. Blind Film, del 3: Presentasjon av *Nikolaj Ivanovitsj' eksistens* og *Vokteren og inntrengereren*. Samtale mellom kunstnerne og programleder Tilman Hartenstein. Lydfil, mp3. Program Grimstad, 11. juni 2003. Med tidsangivelser for verkene. Dokument. Melding til deltakerne. Udatert. Om frist for ny miks av lyd til radiosending. Dokument. Regnskap for Blind Film til Kulturrådet, sendt med rapport 15. juni 2005. Dokument.

Fra Nasjonalbibliotekets arkiv:

Kulturbeinet på P2, 8. desember 2003, programleder Ugo Fermariello. Intervju med Ebba Moi og Anna Carin Hedberg, og med Trond Reinholdtsen. Musikk i brennpunktet på P2, 3. desember 2003, 21:02-22:00: "Blind Film – Finnes det en lydlig kunst?" Samtaler med kunstnerne og smakebiter på verkene.

Andre kilder:

Öyvind Fahlström, *Fåglar i Sverige*. 1963. I Hultberg, Teddy. *Öyvind Fahlström i etern: Manipulera världen*: Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, CD, 1999.

Öyvind Fahlström, *Den helige Torsten Nilsson*, 1966, utdrag med 20 av 35 kapitler. I Hultberg, Teddy. *Öyvind Fahlström i etern: Manipulera världen*: Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, CD, 1999.

Godard, Jean-Luc. *Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution*. Film/drama, 1965.

Gould, Glenn Gould. *The idea of north*. 1967. På Glenn Gould: Solitude Trilogy: Three sound documentaries for the CBC. CBC Records, 2000.

Vertov, Dziga. *Man with a movie camera*. Film/dokumentar, 1929. Tilgjengelig på Vimeo. Oppsøkt 22. februar 2014. <http://vimeo.com/25840161>

Text-Sound Compositions. A Stockholm Festival. Relansering av LP-serien *Text-Sound Compositions. A Stockholm Festival* (utgitt 1968-77). Samleutgivelse med fem CD-er. Fylkingen Records, 2005.

Telefonsamtaler og e-postkommunikasjon med kunstnere, forfattere og komponister bak verkene. (Ebba Moi 22. april og 3. mai 2013, Tommy Olsson 24. oktober 2012, Bodil Furu 4. februar 2013, Jon Øystein Flink 5. januar og 2. juni 2013, Päivi Laakso 26. august 2013, Iselin Lønn 17. januar 2014, Risto Holopainen 6. august 2013.)