

The background features several abstract, thin green lines of varying lengths and orientations, creating a dynamic, geometric pattern. One line starts from the top left and extends diagonally towards the center. Another line starts from the left edge and extends horizontally across the middle. A third line starts from the left edge and extends diagonally towards the bottom right. A fourth line starts from the left edge and extends horizontally across the bottom. These lines intersect and create a sense of movement and depth.

Lytte til landskap

En kvalitativ undersøkelse av
kunstneriske strategier i arbeid
med lydlandskap

Bjørg Marie Tønnessen

Masteravhandling
Master i estetiske fag - Kunst i samfunnet
OsloMet – Storbyuniversitetet
Kandidatnummer: 104
Våren 2019

Lytte til landskap – en kvalitativ
undersøkelse av kunstneriske strategier i
arbeid med lydlandskap

Master i estetiske fag, Kunst i samfunnet
Kandidatnummer: 104

OsloMet – Storbyuniversitetet
Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag
Emnekode: MEST5900

Takk til

Takk til mine veiledere Venke Aure og Elin Tanding Sørensen for innspill, materiale, tilbakemeldinger og gode råd i denne prosessen.

Takk til mine intervjupersoner Hanne Hammer Stien og Ilaria Sartori, som tok seg tid til å dele sine tanker og interessante erfaringer med meg.

Takk til mine kjære foreldre for all støtte og gode ord.

Takk til min snille mor for omhyggelig korrekturlesing.

Takk til min kjære, Richard, for tålmodighet og forståelse gjennom dette året.

Takk til mine herlige, ærlige og alltid støttende venner.

Takk til Silje for oppmuntring og nyttige råd.

Takk til alle mine kunnskapsrike og gode medstudenter for diskusjoner og nyttige råd.

Takk til Terese for alle fine samtaler og moralsk støtte gjennom hele denne prosessen.

Sammendrag

Lyd omkranser oss og er alltid en del av våre liv. Den fyller og former de landskap som vi ferdes i og er en aktiv del av hver eneste dag. Denne masteravhandlingen har som hensikt å undersøke om kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap kan bidra til å belyse et estetisk potensial i urbane landskap. Estetisk potensiale er i denne avhandlingen definert, etter Gernot Böhme sitt estetikkbegrep, og befatter seg med estetikk som sanselig erkjennelse (Böhme, 2001). Problemstilling for undersøkelsen er;

Hvordan kan en undersøkelse av kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap bidra til å belyse det estetiske potensiale i urbane landskap?

I dette masterprosjektet er det blitt gjennomført tre avgrensede casestudier bestående av intervjuer og teoristudier. Simultant med denne undersøkelsen er det blitt gjort en mindre auditiv etnografisk undersøkelse i form av lytteøvelser, feltopptak og lyd-logging.

Lydfeltet er omfattende. For å danne et fundament for forståelse av dette komplekse området er avhandlingen situert på et teoretisk fundament. Det teoretiske rammeverket er basert på den historiske utvikling innen lyd-og lydkunstfeltet. Lyttekultur, og ulike former for lytting, relasjonelle aspekter, samt perspektiver på det stedsspesifikke og kunst i offentlige rom.

I denne undersøkelsen er problemstillingen belyst gjennom tre avgrensede case; lydverket *Rats – Secret Soundscapes of the City*, kunstprosjektet *Tromsø Soundline* og lytteøvelser og feltopptak. De tre forskjellige casene er praksiser som befatter seg med ulike, dog noen ganger sammenfallende, kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap.

Abstract

Sound constantly surrounds us and is always a part of our lives. It occupies and shapes our surroundings, every single day. In this master's thesis, the aim is to investigate whether artistic strategies working with soundscapes can elucidate an aesthetic potential in urban landscapes. The aesthetic potential in this thesis is defined, in accordance with Gernot Böhme's definition, as sensory experience (Böhme, 2008). The research question for the discourse is;

How can a study of artistic strategies, working with soundscapes, elucidate the (aesthetic) sensory potential of urban landscapes?

In this dissertation, three confined case studies have been explored through qualitative semi-structured interviews and a study of relevant theory. Simultaneously, an auditory ethnographic study has been carried out. This exploration has consisted of listening exercises, field recordings and sound logging.

The field of sound studies is extensive. To establish a means of understanding for this complex field, the dissertation is based on a theoretical foundation. The theoretical framework is constructed from a study of the historical development of sound and the field of sound art. As well as a study of listening culture, listening exercises, relational aspects, and perspectives on the site-specific and art in public spaces.

In this study, the research question is elucidated through the following three cases; the sound work *Rats - Secret Soundscapes of the City*, the art project *Tromsø Soundline* and the methodical practice of listening exercises and field recordings. The three different cases are all practices that work with different, though sometimes coinciding, artistic strategies in the exploration of soundscapes.

Innhold

1	Innledende ord	1
1.1	<i>Oppgavens disposisjon</i>	3
1.2	<i>Problemområdet</i>	4
1.2.1	Problemstilling	5
1.2.2	Estetisk potensial	5
1.3	<i>Bakgrunn og nøkkelbegrep</i>	6
	Som en metode for å øke lyttekompetansen, og utforske de auditive landskapene.....	6
2	Perspektiver	9
2.1	<i>Historiske riss</i>	10
2.1.1	Det moderne lydlandskap	10
2.1.2	Lyden og kunsten	12
2.1.3	Acoustic ecology.....	14
2.2	<i>Lyttekultur</i>	15
2.2.1	Referensiell og reflekterende lytting.....	16
2.2.2	Deep listening	16
2.2.3	Lyttekompetanse	18
2.3	<i>Estetiske aspekter</i>	18
2.3.1	Relasjonelle perspektiv	18
2.3.2	Relasjonell estetikk	19
2.3.3	Atmosfære	20
2.3.4	Emansiperte tilskuere	21
2.3.5	Dérive.....	22
2.4	<i>Kunst i offentlige rom</i>	22
2.4.1	Stedsspesifikk	23
2.4.2	Lyd og rom.....	25
2.4.3	Site-Sound.....	25
3	Oppbygging av undersøkelsen	27
3.1	<i>Pragmatisk tilnærming</i>	27
3.1.1	Vekselvirkning	28
3.2	<i>Gjennomføring av undersøkelsen</i>	28
3.2.1	Casestudie	28
3.2.2	Utvalget.....	29
3.2.3	Kvalitative intervju	30
3.2.4	Intervjusituasjonen	31

3.3	<i>Analyse</i>	32
3.3.1	Teoretisk analyse	32
3.4	<i>Sanselig etnografi</i>	33
3.4.1	Auditiv etnografi.....	34
4	Auditiv utforskning	36
4.1	<i>Egen auditiv utforskning av lydlandskap</i>	36
4.1.1	Lytteøvelser.....	37
4.1.2	Feltopptak	37
4.1.3	Analyse av lydlandskap	38
4.1.4	Egen praktisk auditiv utforskning.....	39
4.1.5	Det praktisk-estetiske arbeidet.....	41
5	Belyse et estetisk potensial	42
5.1	<i>Utvalg og analyse</i>	42
5.2	<i>Rats – Secret Soundscapes of the City</i>	45
5.2.1	Forholdet mellom lyd og sted	47
5.2.2	Lyd som relasjonsbygger	48
5.2.3	Lyd som bevissthetsforsterker	49
5.3	<i>Tromsø Soundline</i>	53
5.3.1	Forholdet mellom lyd og sted	56
5.3.2	Lyd som relasjonsbygger	59
5.3.3	Lyd som bevissthetsforsterker	62
5.4	<i>Lytteøvelser og feltopptak</i>	64
5.4.1	Forholdet mellom sted og lyd	66
5.4.2	Lyd som relasjonsbygger	67
5.4.3	Lyd som bevissthetsforsterker	68
6	Oppsummerende refleksjon	72
7	Avsluttende ord	77
	Kildeliste	78
	Figurliste	82
	Vedlegg	83

1 Innledende ord

Lyd omkranser oss og er alltid en del av våre liv. Den fyller og former de landskap som vi ferdes i og er en aktiv del av hver eneste dag. Som lydkunstner Susan Philipz sier i sitatet innledningsvis så har lyden den egenskapen at den både kan forme de spatiale strukturer som omgir oss, men samtidig vekke minner og forflytte oss til imaginære rom. Likevel har lyden gjerne vært tilsidesatt i et samfunn dominert av visuelle inntrykk.

I en samtid hvor vi konstant blir overveldet av visuelle inntrykk har det etter hvert utviklet seg en bekymring for, og således et fokus på vår visuelle kompetanse. Men i like stor grad er vi alltid eksponert til lyder. Når vi ligger i mors mage, er hørselssansen en av de første vi utvikler. Det er også en av de sansene vi bruker absolutt mest for å orientere oss i samfunnet, og verden. Llikevel virker det ikke å ha en like prominent fremtoning i litteraturen og forskning som den visuelle kompetansen.

Tendensen har lenge vært at om man tar fatt i og omtaler de auditive inntrykkene rundt seg, er det i en negativ forstand, det vil si, at vi først blir oppmerksom på og omtaler våre lydlandskap i en negativ kontekst, som *støy*. Oppløftende nok har det har i nyere tid formet seg en endring, en vending mot det auditive, mot å se lyd som noe som etablerer og utvikler de urbane landskap. Lyd fremstår som klangbilder som kan forme landskap og fortelle oss noe om samfunnet vi lever i. Noe Frank Kaltenbach fremsetter i følgende sitat.

«Etter at det visuelle har dominert vår persepsjon i årtier synes en vending å avtegne seg. En ung generasjon av kunstnere og forskere fornemmer ikke byens lyder som støy, men som klangbilder som det gjelder å avdekke og transformere estetisk. Jo mer lydløs og samtidig fortettet fremtidens by med sine el-biler vil bli, desto viktigere forekommer den artifisielle utformingen av byens klang»

(Kaltenbach, 2015, <https://www.goethe.de/ins/no/no/kul/mag/20574047.html>).

I dette masterprosjektet har jeg ønsket å undersøke hvordan utforskning av, og kunstnerisk arbeid med lydlandskap i offentlige rom, kan belyse det sanselige potensiale i de urbane landskap. Det fremgår som tydelig for meg, basert på egne møter med kunstnerisk bearbejdede lydlandskap, at det finnes et enormt potensial for bevisstgjøring rundt det sanselige møtet med urbane rom.

En av grunnene til interessen for denne tematikken var at jeg selv, helt tilfeldig, møtte et verk av den norske kunstneren Jana Winderen. Som så mange ganger tidligere, var jeg ikke særlig bevisst på mine omgivelser. Luktene, bildene og lydene som omkranset meg var redusert til signaler eller markører som kun fortalte meg når jeg kunne krysse gaten eller at et tog ankom nærmeste plattform på Sentralbanestasjonen. Da jeg den gangen nærmet meg Nylandsbrua rett i nærheten av Østbanehallen var det som om sanseintrykkene ekspanderte, og jeg ble plutselig mye mer bevisst omgivelsene. Under broen ble en omkranset av et helt nytt og uventet lydbilde som fylte hele rommet rundt meg. Det blandet seg med lydene av toget, bilene og kollektivtrafikken, men isolerte meg samtidig der inne.

Etter denne opplevelsen satt jeg igjen med mange spørsmål. Jeg ble nysgjerrig på hvorfor og hvordan det dro meg så inn. Hvilke grep og virkemiddel kunstneren hadde benyttet. Men mer enn noe annet ble jeg nysgjerrig på lytteopplevelsen. Lydlandskapene som omgir oss, hvilken effekt lyd har på oss og hvordan den kan bidra til å forme opplevelsen av rom, var noe jeg ikke hadde reflektert særlig over tidligere. Dette ledet meg til et ønske å undersøke hvordan kunstnere og lydpraksiser arbeider med dette i sin praksis. Hva som motiverer og former en slik type utforskende praksis, og hva bevisstgjøring rundt lytteopplevelsen kan gjøre med vår fornemmelse av et sted

1.1 Oppgavens disposisjon

Denne avhandlingen består av syv kapitler. I tillegg til disse kommer litteraturliste, figurliste og vedlegg ved oppgavens slutt.

Kapittel 1, *Innledende ord*, tar for seg min motivasjon og feltforståelse og fungerer som en introduksjon til det aktuelle fagfeltet.

Kapittel 2, *Perspektiver*, skisserer noen historiske og teoretiske innganger til tematikken. Historiske riss, lyttekultur, estetiske aspekter samt kunst i relasjon til offentlige rom blir beskrevet i dette kapitlet.

Kapittel 3, *Oppbygging av undersøkelsen*, presenterer mitt vitenskapelige ståsted, metodiske valg, og undersøkelsenes konstruksjon.

Kapittel 4, *Auditiv utforskning*, tar for seg min egen auditive, etnografiske undersøkelse. Noen teoretiske perspektiver tilknyttet sanselig og auditiv etnografi presenteres, før en kort redegjørelse av det praktiske arbeidet.

Kapittel 5, *Belyse et estetisk potensial*, tar for seg undersøkelsen og analysen av de tre ulike casene. I dette kapitlet presenteres, analyseres og drøftes de ulike tilnærmingene i lys av det teoretiske rammeverket presentert i kapittel 2 og 4.

Kapittel 6, *Oppsummerende refleksjon*, består i en oppsummering der avhandlingens problemstilling blir reflektert over i lys av funnene fra casestudiene og den auditive utforskningen.

Kapittel 7, *Avsluttende ord*, består av en kort oppsummering av avhandlingens tematikk, samt noen avsluttende refleksjoner.

1.2 Problemområdet

I sin bok *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) fremsetter komponist R. Murray Schafer at vi fra samfunnet kan lære hvordan mennesket forholder seg til, og med lyd. Fra kunsten kan vi lærer hvordan en konstruerer ideelle lydlandskap, hvordan imaginære og fabulerende lydrom skapes. Igjennom denne kryssdisiplinære soundscapeforskningen kan vi begynne å legge et fundament for akustisk design (Murray Schafer, 1977, s.4).

Schafer forklarer at lydkunsten kan skape nye og fabulerende lydrom. Dette var noe av det som umiddelbart vekket min interesse. Ikke bare i relasjon til lydverk som konstruerer disse rommene, men også i henhold til hva som skjer med våre daglige omgivelser når disse verkene plasseres i dem. I forbindelsen med dette er det mange spørsmål som melder seg, men spesielt er jeg interessert i hva disse verkene kan gjøre med lytterens møte med sine omgivelser. Hva verket gjør med rommets fysiske og sansbare dimensjoner. Jeg er interessert i å undersøke hvordan det arbeides med disse sansbare dimensjonene, og om det å rette søkelyset mot lyden kan gjøre noe med lesingen av de andre sansemessige inntrykkene.

Soundscapefeltet er omfattende og består av en rekke ulike praksiser og tilnærminger. Mange av praksisene på feltet befatter seg med en økologisk innfallsvinkel ved å dokumentere naturlige lydlandskap gjennom et bevisstgjøringsperspektiv. Til denne avhandlingen er det valgt å innsnevre undersøkelsen til å befatte seg med de urbane landskap. Byen består av et til tider overveldende mylder av auditive inntrykk. Det er der befolkningstettheten er absolutt høyest, og flest mennesker befinner seg. Samtidig er det også der lydlandskapene er mest utsatt for å miste informasjon. Inflasjonen av lyder fra maskineri, trafikk og industri har ført til at de auditive landskapene er overmettet med inntrykk, men det er også i disse områdene vi er minst oppmerksomme på dem.

I forbindelse med dette masterarbeidet har jeg valgt å undersøke hvordan praksiser som benytter kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap kan bidra til å belyse et estetisk potensial i våre urbane landskap. Undersøkelsen tar utgangspunkt i tre ulike praksiser; ett lydverk, et kunstprosjekt bestående av flere lydverk og en utforskende og dokumenterende praksis som befatter seg med lytteøvelser og feltopptak.

Avhandlingen består i en todelt undersøkelse. Den ene komponenten består av tre casestudier med intervju, og den andre av en auditiv etnografisk undersøkelse. Med støtte i begge disse komponentene er ønsket å kunne fremsette et nyansert utgangspunkt for analyse og fortolkning. Begge delene av undersøkelsen er bygget opp for å best mulig kunne svare til min problemstilling.

1.2.1 Problemstilling

Hvordan kan en undersøkelse av kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap bidra til å belyse det estetiske potensialet i urbane landskap?

1.2.2 Estetisk potensial

På midten av 1700-tallet introduserte Alexander Baumgarten (1714-62) begrepet *estetikk* som en måte å skille mellom den forstandsmessige, og den sanselige erkjennelsen. Begrepet estetikk, kommer opprinnelig fra det greske *aisthesis*, og betyr fornemmelse, eller sans (Bale & Bø-Rygg, 2008). Det en kan oppfatte igjennom sansene.

I 2001 ga Gernot Böhme ut boken *Asthetik*. Han knytter seg her opp mot Baumgarten sitt estetikkbegrep med estetikk som sanselig erkjennelse, men han argumenterer også for å utvide begrepet ved å tillegge design og natur (Böhme, 2001). Han fremsetter at det i tillegg burde finnes en økologisk naturestetikk som kan befatte seg med forholdet mellom mennesket og naturen. I denne masteavhandlingen har jeg valgt å ta utgangspunkt i Böhme sitt estetikkbegrep. Ved henvisning til estetisk erfaring videre i denne teksten, vil det være i referanse til estetikk som sanselig erkjennelse.

Den estetiske erfaringen kan således forklares som hvordan vi oppfatter og fortolker samfunnet, kulturen, naturen og landskapet igjennom sansene. Når begrepet estetisk potensial benyttes i denne avhandlingen vil det referere til alle disse sansemessige inntrykkene. Det å kjenne, lukte, smake. Hvordan en leser de visuelle og auditive inntrykk. Det vil også vise til hvordan vi benytter sansene i en noe mer utvidet forstand. Hvordan vi *føler* omgivelsene, og hvordan de sansemessige inntrykkene kan igangsette disse emosjonsbaserte utforskningene.

1.3 Bakgrunn og nøkkelbegrep

Innledningsvis i denne avhandlingen ønsker jeg å gjøre en redegjørelse av teori knyttet til lydfeltet, samt noen nøkkelbegrep som er særlig relevant for tematikken som undersøkes. Jeg vil kort beskrive de ulike begrepene, for å bedre kunne legge til rette for en forståelse av hva begrepene rommer samt hvilken definisjon eller tolkning som benyttes i oppgaven.

Begrepet *soundscape* ble først introdusert av komponist, forsker og lytteentusiast Raymond Murray Schafer. Schafer var initiativtaker for The World Soundscape Project (WSP), en forskningsgruppe ved Simon Fraser University som ble opprettet på slutten av 1960-tallet. WSP studerte, analyserte og dokumenterte ulike lydlandskap, urbane og naturlige. I sin bok *The soundscape – our sonic environment and the tuning of the world*, fra 1977 heretter referert til som *The Soundscape* definerer Schafer soundscape som *our sonic environment* (Murray Schafer, 1977, s.274). Han statuerer også at alle soniske miljøer kan være et soundscape.

En noe utvidet definisjon kan en finne hos komponist og forsker Barry Truax. Truax var en del av det originale teamet i The World Soundscape Project. I boken *Handbook for Acoustic Ecology* (1984) beskriver han soundscape som et landskap av lyd, eller et sonisk miljø, hvor hovedfokuset ligger i hvordan det blir oppfattet av et individ, eller et samfunn. Hvordan et soundscape så blir oppfattet er avhengig av forholdet mellom individet og dette miljøet (Truax, 1984). Begrepet kan både referere til lyden i faktiske miljøer eller landskap og til konstruerte lydlandskap, slik som til eksempel musikkkomposisjoner (Truax sitert, Levack Drever, 2002, s.21-22).

Noe av bakgrunnen for utgivelsen av Schafers *The Soundscape* (1977) var en bekymring for det stadig endrende lydbildet i verden. I denne boken hevdet han at støyforurensning var på vei til å bli et verdensproblem, og at konsekvensen, i verste fall, kunne være universal døvhet (Murray Schafer, 1977, s.3). Det visuelle fokuset i samfunnet, som jeg opplever at vi også har i dag - var en problematikk som opptok Schafer. I sin forskning fremmer Schafer at det finnes problemer i vår lyttekultur, og hvordan vi tyder eller leser lyder.

Som en metode for å øke lyttekompetansen, og utforske de auditive landskapene introduserte The World Soundscape Project *soundwalks*. En soundwalk er en vandring, hvor

hovedhensikten er å lytte til landskapet og det omliggende miljøet. Hvor enn en beveger seg under soundwalken så er det ørene, og lytteopplevelsen som har fokus. Det viktige i en soundwalk er at vi *åpner ørene* for å ta inn så mange lyder som mulig (Westerkamp, 1974). Lytteopplevelsen har lenge vært nedprioritert, men i en soundwalk er denne det aller viktigste. Schafer presiserer at det kan være nyttig å distingvere mellom en *listening walk* og en soundwalk. En listening walk er også en vandring hvor en fokuserer på økt bevissthet i henhold til sine omgivelser, mens en soundwalk har en mer undersøkende, metodisk og analytisk profil (Murray Schafer, 1977, s.213).

I boken *Soundscape i kunsten* (2011) av komponist Jøran Rudi har komponist Henrik Hellstenius bidratt med en artikkel om lytting og lytteintensjoner. Han skriver først og fremst at det å lytte er en svært omfattende prosess. Lytting kan både være en måte å orientere seg i et landskap, eller i samfunnet. Men det kan også fungere som et verktøy som kommuniserer referanser, signaler, eller steder (Rudi, 2011). Dette kommer også frem av Murray Schafers forskning, hvor han poengterer at lyd også kan fungere som indikatorer på sosiale forhold, og således fortelle oss noe om et samfunn, eller et steds utvikling og forbindelser (Murray Schafer, 1977).

I *Relasjonell estetikk* (1998), av kunstkritiker Nicolas Bourriaud står det at «byen er det håndfaste symbolet, og den historiske rammen for samfunnets tilstand» (Bourriaud, 2007, s.18). Hvordan byen, og de urbane landskap ekspanderer så utrolig hurtig er kanskje et av de tydeligste tegnene på vår sivilisasjons utvikling, og fortetning. Siden den industrielle revolusjon har industri, arkitektur og maskineri utviklet seg til å bli en del av vår hverdag – og lydbilde.

Den amerikanske historikeren Emiliy Thompson har i sin bok *Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (2004) gjort en historisk undersøkelse av det moderne lydlandskapet. Hun beskriver en stor endring i lydlandskapet fra begynnelsen av 1900-tallet og frem til i dag, de store endringene begynte å forme seg etter den industrielle revolusjon, med ny industri, mekanikk og nye fremkomstmidler. Denne utviklingen førte, ifølge Thompson, ikke bare til en endring i lydlandskapet, men også i måten vi lytter på, og hvordan vi forholder oss til lydene rundt oss (Thompson, 2011). Det er i de urbane landskap vi mest tydelig kan bli utsatt for støy, men også kanskje overser eller er vant med den. Da den er så indoktrinert i våre daglige liv.

2 Perspektiver

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere resultatene av min teoriinnsamling. Disse perspektivene har bistått i å skape et slags teoretisk fundament for avhandlingen og danner grunnlaget for forståelsen av den valgte tematikken. Før jeg går nærmere inn på *kunstneriske strategier* og det *estetiske potensialet* i lydarbeid vil jeg først skissere noen historiske riss på lydens utvikling etter den industrielle revolusjon.

I den første delen av kapittelet kommer det en kort oppsummering av et utvalg relevante praksiser. Disse har som hensikt å vise til hvordan lyd har blitt utforsket og arbeidet med i skapende og kunstneriske praksiser fra tidlig på 1900-tallet og frem til nå i dag. Praksisene som presenteres i denne delen av avhandlingen har bidratt til å forme, og skape et fundament for hvordan en i dag arbeider med lydlandskap i kunstfeltet. På bakgrunn av dette kan de bistå i å skape et rammeverk for lesingen av de utvalgte praksisene undersøkt i dette masterprosjektet.

Lyd, og det å lytte er fundamentalt i vår forståelse av verden omkring oss. I en undersøkelse av det sanselige potensiale i lydarbeid er en grunnleggende forståelse av det å lytte og møtet med lyden elementært. Videre i dette kapittelet vil jeg derfor frembringe noen teoretiske perspektiver på det å lytte. Jeg vil kort gjøre rede for hva som skjer i lytteprosessen og frembringe ulike øvelser og lytte-praksiser. I tillegg vil det gjøres rede for noen perspektiver på lyttekultur, og lyttekompetanse.

Professor og lydkunstner Brandon LaBelle skriver om det relasjonelle aspektet ved lyden. Jeg har valgt å trekke linjer fra dette til kurator Nicolas Bourriaud sine teorier til den *relasjonelle estetikken*. En undersøkelse av hva som kan oppstå i møtet mellom sted, lyd og kunsten er blitt belyst ved å se på begreper som *stedsspesifikt*, *site-responsive*, *site-sound* og kunstens rolle i det offentlige rom.

2.1 Historiske riss

2.1.1 Det moderne lydlandskap

Den amerikanske historikeren Emily Thompson har i sin bok *Soundscape of Modernity* (2004) gjennomført en undersøkelse av det moderne lydlandskap. I denne boken beskriver hun utviklingen i lydlandskapet fra begynnelsen av 1900-tallet og frem til nyere tid.

Emily Thompsons definisjon av soundscape er noe annerledes enn den R. Murray Schafer benytter i sine arbeider. Der Murray Schafers forskning tar utgangspunkt i soundscape som våre soniske miljøer, definerer Thompson det mer som auditive eller sansemessige landskap. Hun skriver at som andre landskap er et soundscape både et fysisk miljø, men også en måte å lese dette miljøet på. Det er både noe som eksisterer i landskapet, men også en del av kulturen konstruert for å forstå det (Thompson, 2011, s.117).

På den ene siden dekker begrepet soundscape ikke bare lydene selv, men også de faktisk materielle tingene som kan bidra til å skape eller ødelegge dem. På den andre siden er soundscape det kulturelle aspektet på hvordan vi forholder oss og lytter til lyder basert på vårt forhold til miljø og sosiale kontekster (Thompson, 2011, s.118). Thompson argumenterer for at begrepet soundscape befatter seg mer med sivilisasjon enn med kun natur, og derfor vil være i konstant utvikling og endring.

Siden tidlig på 1900-tallet har det skjedd en enorm utvikling i lydlandskapet, men også i måten vi lytter på, altså i vår lyttekultur. Denne utviklingen i lydbildet oppsto i hovedsak på bakgrunn av den industrielle revolusjon og teknologisk utvikling. Maskiner, store fabrikker, tog og radioteknologi ble en realitet. Denne utviklingen bidro til å forme det nye lydlandskapet, og lyden av det mekaniske samfunnet gjorde seg stadig mer gjeldende. I sin bok *The Soundscape* (1977) refererer Schafer til disse lydlandskapene som *Lo-Fi soundscape*. Lo-Fi soundscape defineres av Schafer som miljøer hvor det er altfor mange ulike lydsignaler på en og samme tid. Dette fører til at de ulike lydene maskerer hverandre og blir utydelige (Murray Schafer, 1977, s.272). Under den industrielle revolusjonen ble det introdusert en rekke nye lyder i lydlandskapet. Dette gikk, ifølge Schafer, direkte på bekostning av det naturlige lydlandskapet som ble overdøvet av alle disse nye lydene (Murray Schafer, 1977, s.71).

Som en konsekvens av denne nye utviklingen i lydlandskapet skjedde en endring i vår lyttekultur. Plutselig oppsto det i større grad enn tidligere et behov for å ha kontroll over lydenes oppførsel. Dette førte til en ny tankegang innenfor konstruksjon, byggeteknikk og arkitektur for bedre å kunne behandle det nye lydbildet (Thompson, 2011, s.118-120). Gjennom dette behovet oppdaget en nye måter å manipulere materialer i arkitektoniske konstruksjoner på - for å få kontroll over lydenes fremtreden.

Det utviklet seg en ny bevissthet rundt lyd og rom, og man begynte å lytte mer kritisk. En av grunnene til denne endringen i lyttekulturen var en respons på de nye tiltakene for å undersøke hvorvidt disse hadde ført til noen endring. På mange måter førte dette til en rekonstruering av forholdet mellom lyd og sted. Etterhvert som de nye lydlandskapene tok form, ble lyden, nærmest som en direkte konsekvens, i større grad avsondret fra sted.

Den elektroniske revolusjonen fører Lo-Fi soundscapet inn i en ny fase. Et nytt spekter av lyder blir introdusert, i tillegg til dem som allerede preger lydlandskapene. Nye teknikker for å behandle lyd blir introdusert og fører blant annet med seg muligheten til ikke bare å ta opp, men også overføre og lagre lyder. Nå kan man separere lydene fra sitt naturlige miljø og skille dem fra sitt opphavssted (Murray Schafer, 1977, s. 90). Disse mulighetene medførte at forholdet mellom lyd og sted gradvis ble mer utvasket, da lydene ikke nødvendigvis var knyttet direkte til sine omgivelser.

En viktig del av utviklingen innenfor spredningen av lyd var radioens inntreden i begynnelsen av 1900-tallet. Rundt 1930-40 var radio allemannseie og bidro til å spre og skape en hel rekke nye lydlandskap verden over. Lyd kunne nå forflytte seg fra ett sted til et annet, og separasjonen mellom lyden og dens opprinnelse ble fullstendig utvasket.

Ettersom disse teknikkene utviklet seg, oppsto også muligheten for teknologisk fremstilling av lyder. Lyden trengte ikke lenger en opprinnelse, men kunne konstrueres gjennom elektronisk representasjon. På dette tidspunktet, skriver Thompson, blir lydene omgjort til signaler. Med dette ble også kriteriene for hvordan lydene evalueres og oppfattes endret. Det oppsto et ønske om tydelige, sterke, elektroniske signaler (Thompson, 2011). Behovet for et kontrollert lydbilde førte til at en i arbeid med konstruksjon gjorde alt en kunne for å få fjernet uønskede, utydelige lyder.

2.1.2 Lyden og kunsten

Den 13. juni 1930 ble den eksperimentelle lydkomposisjonen *Weekend* første gang presentert på radio. Verket ble laget av Walter Ruttmann (1887 – 1941), en tysk filmskaper som praktiserte innenfor det eksperimentelle filmfeltet på 1920-tallet, men som også arbeidet utforskende med lyd. *Weekend* er et 11:20 minutter langt verk, som ble laget på oppdrag fra Berlin Radio Hour i 1928 (Shapins, 2008, 14 januar). Verket markerte seg, da det var det første montasje-baserte lydverk for radio. *Weekend*, som er blitt beskrevet som en slags audio-dokumentar, er en collage av ulike lyder fra Berlin. I dette stykket er det byen som er hovedpersonen, og det kan på mange måter sies å være et slags auditivt portrett av Berlin.

For å samle inn lydene til stykket kjørte Ruttmann rundt i Berlin en hel helg, fra lørdag ettermiddag til mandag morgen. Gjemt på bilen hadde han en mikrofon. Ruttmann hadde benyttet denne teknikken tidligere, men da med et kamera. Han besøkte alt fra fabrikker og togstasjoner til travle handlegater for å innhente lydene. *Weekend* er komponert av de ulike lydene fra byen, men også ispedd noen få noter laget med klassiske instrument som piano og fiolin. I tillegg til disse notene la Ruttmann inn lyder fra ikke-tradisjonelle instrumenter som sag og hammer i etterarbeidet (Shapins, 2008, 14 januar).

Ruttmann har blitt beskrevet som en pioner på feltet, og la på mange måter et grunnlag for kunstnere som i senere tid har benyttet byens lyder i sin kunstneriske utforskning. En kan trekke linjer fra Ruttmanns dokumentariske utforskning av urbane landskap til hvordan lydantropologer og kunstnere senere har benyttet lyd for å dokumentere og kartlegge ulike områder. Det kan hevdes at Ruttmann sitt arbeid markerer en form for begynnelse på denne utviklingen.

Det er nærliggende å tenke at komponister som Walter Ruttmann var foregangsfigurer da *musique concrete* oppsto på midten av 1900-tallet. *Musique concrete* refererer til en bevegelse innen musikk og lydfeltet som oppsto i 1948, med komponisten og musikkforskeren Pierre Schaeffer (1910-1995). I *musique concrete* ble det tradisjonelle musikalske materialet laget av instrumenter erstattet med andre lyder. Slik som støy, stemmer eller lignende (Kaaby, 2017). Dette materialet ble så elektronisk bearbeidet og omkonstruert til musikk bestående av dagligdagse – *konkrete* lyder.

I et intervju fra 1987 uttalte Pierre Schaeffer at «lyd er naturens vokabular» (Hodgkinson, 1987). *Musique concrete* kan bestå av både lyder i sin naturlige form, det vil si råmaterialet, som

ikke er blitt bearbeidet eller redigert på noen måte. Men det kan også ta form ved bruk av manipulert «kunstig» materiale som er blitt redigert, vrent og bearbeidet.

De tidlige verkene, slik som *Etude aux chemans de fer* befinner seg et sted mellom «støy» og musikk, de konkrete dagligdagse lydene smelter sammen i en slags hverdagssymfoni, og byr på et mangetall med assosiasjoner. På flere måter er det klare likhetstrekk til Ruttmanns *Weekend*. *Etude aux chemans de fer* var en slags lyd-montasje sammensatt av lyder fra seks ulike lokomotiv (Griffiths, 2003). Opptakene ble gjort på en togstasjon i Paris, og besto av lyden fra togene som akselererte, sporene som flyttet seg og togenes distinkte hissing og tuting.

Schaeffer var en pioner innen den elektroniske musikken, og *Musique concrete*-bevegelsen markerer begynnelsen av manipulering innenfor lydarbeid og musikk ved å ta i bruk loops, sampling og lignende. Det var på mange begynnelsen til den elektroniske musikken som i aller høyeste grad er aktuell i dag.

Med teknologiens fremmarsj har kunstnere og musikere funnet inspirasjon i sitt arbeid. Teknologien har fungert som en forutsetning for utvikling av nye former, og har skapt muligheter både for konstruksjon, inspirasjon, lagring og spredning av lyd. Pierre Schaeffer var en av de første som tok i bruk den nye teknologien. I 1948 laget han fem ulike elektroniske lydstudier. I sitt arbeid benyttet Schaeffer fonografplater og senere magnetbånd-opptak. Han laget ulike lydcollager ved å klippe i og splitte opp magnetbåndene i forskjellige båndbiter. Med denne teknikken kunne han skape nye sammenhenger, loope, øke eller redusere hastigheten på klippene. Dette var forløperen til det senere begrepet *musique concrete*.

En annen pioner innenfor lydkunsten er den amerikanske eksperimentelle komponisten John Cage (1912-1992), kanskje aller mest kjent for sitt verk *4:33*. I denne komposisjonen er det ingen musikk. Ved urfremførelsen i 1952 satte pianisten David Tudor seg ned ved pianoet og åpnet tangentlokket. Han rørte ikke tangentene i eksakt fire minutter og trettitre sekunder, lukket lokket igjen og reiste seg for å motta applaus (Gann, 2010, s. 2-3). Cages intensjon med dette verket var å fokusere på lytterens møte med stillheten eller med de ikke intenderte lydene. For Cage var ikke fraværet av musikk et fravær av lyd, men et fravær av de intenderte lydene. Han skal senere ha uttalt “what they thought was silence, because they didn’t know how to listen, was full of accidental sounds” (Gann, 2010, s.4).

Som flere av pionerne innen den moderne avantgardismen, lot Cage seg også inspirere av Pierre Schaeffers teknikker. Etter et møte mellom de to i Paris benyttet Cage en teknikk som lignet den Schaeffer hadde utviklet i sitt verk *Williams mix*, fra 1952/53. I *Williams mix* klippet og limte han sammen lydfragmenter fra seks ulike lydopptak (Trust, 2016). Lyder hentet fra den pulserende byen, fra elektronikk og fra vær og vind ble manipulert sammen i et uttrykk som har blitt tolket som en beskrivelse av det overveldende moderne samfunnet.

2.1.3 Acoustic ecology

Som nevnt introduserte komponisten R. Murray Schafer på 60-tallet begrepet *soundscape* som en beskrivelse av våre auditive landskap. Han var bekymret for den overveldende støyforurensningen i verden, og initierte *The world soundscape project* for å dokumentere de eksisterende, - og de stadig endrende lydlandskapene. Han ønsket større oppmerksomhet rundt denne problematikken, og hevdet at våre soniske landskap sto i fare for å ødelegges av støyforurensning, og at vi måtte ta grep om vi ikke skulle utvikle et samfunn hvor den ytterste konsekvens var universell døvhet. WSP arbeidet med å gjøre målinger og opptak av de omkringliggende lydlandskapene i Vancouver og formidle skriftlig dokumentasjon om disse. (Wrightson, 2000, s.10).

I sin bok *The Soundscape* (1977) fremmer Schafer en tverrfaglig forskningstilnærming for å skape en felles forståelse for hensiktsmessig og bærekraftig akustisk design. Soundscape kan romme mange ulike grener innen det akustiske feltet. Radio, musikk eller lyden av et akustisk landskap kan alle betegnes som et soundscape. Murray hevder at de akustiske miljøene kan benyttes for å lese eller si noe om et samfunn og de sosiale kontekstene i det. Lydlandskapet kan fortelle oss noe om samfunnet på en annen måte enn visuelle uttrykk. Schafer trekker frem at det finnes et kollektivt ansvar for våre lydlandskap, siden vi alle er konstruktører av disse. Ut fra forskningen til WSP ble begrepet *acoustic ecology* formet. På samme måte som økologi er studier av forholdet mellom levende organismer og deres miljøer, er akustisk økologi studien av relasjonen mellom lydlandskapet og hvordan levende vesen påvirker og/eller blir påvirket av det (Murray Schafer, 1977, s.271). Bevisstgjøring og den økologiske tankegangen er fundamentale begreper i forskningen til R. Murray Schafer og The World Soundscape Project.

Flere kunstnere og komponister har videreført arven og den økologiske tankegangen etter The World Soundscape Project. En av disse er den italienske komponisten David Monacchi, som

arbeider med feltopptak, dokumentasjon og fremheving av naturlige lydlandskap. I en artikkel hentet fra boken *Soundscape i kunsten* (2011) har han uttalt «som kunstner er målet mitt å fremme bevisstheten om lydens rolle i vår opplevelse av naturen» (Rudi, 2011, s.61).

Gjennom de siste tiårene opplever vi en markant utvikling og vekst innenfor kunsten i bruk av lydopptak og ikke minst feltopptak. At den tidligere noe vanskelige teknologien nå er blitt mer tilgjengelig, må sees som en viktig faktor i dette. I tillegg er det skapt en ny interesse for lydens egen autonomi. Soundscape-begrepet har i økende grad gjort seg gjeldende i kunstfeltet hvor ulike kunstnere arbeider med estetisk behandling av soundscaper. Et eksempel på dette er kunstnerisk behandling og sonifisering av ikke-auditive data (Rudi, 2011).

Ønsket om å fremheve, belyse og dokumentere er medvirkende årsaker til den økende interessen. Tilgangen på internett har gjort lettere å kommunisere og dele på en helt annen måte enn tidligere. Det finnes utallige lyddelingsplattformer på internett, og rundt disse har det dannet seg ulike forum. På plattformer som *Freesound* kan hvem som helst dele lydopptak fra hele verden, med koordinater som plasserer dem på riktig sted geografisk, med henvisning til opptakssted. Opptak og deling på sosiale medier synes å være i tråd med Schafers tankegang om at alle har et ansvar for våre omkringliggende lydlandskap. Delekulturen oppfordrer til bevisstgjøring og belyser ulike lydlandskap verden over.

2.2 Lyttekultur

Det å høre kan beskrives som følsomhet overfor vibrasjoner som kommer i ulike frekvenser og med ulik intensitet. Det menneskelige øret er stort sett svært godt rustet til å identifisere lyder og hvor de stammer fra. (Rudi, 2011, s.14). Hørselen er aldri hel skrudd av, ikke en gang når vi sover. Lyder er noe av det som lettest kan vekke oss. For et menneske strekker den vanlige rekkevidden av hørbare frekvenser seg fra 20 til 20.000 Hz, men vi benytter sjelden hele dette spekteret. I praksis er det øvre området sjelden over 18 000 Hz for unge voksne, og med støyeksposering og alder faller dette tallet drastisk med tiden (Truax, 1984).

I den lave enden av spekteret finnes det et område hvor følelsen av tonehøyde gradvis forsvinner, og følelsen av fysisk vibrasjon tar over. Dette området er mellom 20 og 25 Hz, og kommuniserer til den regionen av hjernen som ikke kan skille ut separate hendelser. Individuelle pulser eller sykluser i lydbølgen kan føles på under 20 Hz, dette på grunn av deres

evne til å frembringe vibrasjon og stimulere kroppsresonanser. Frekvenser i dette området er for lave til å bli hørt, men kan kjennes. Av den grunn opplever man en sammenheng mellom den lave enden av høreapparatets rekkevidde og den kroppslige erfaringen av rytme og vibrasjoner (Truax, 1984, s.13).

2.2.1 Referensiell og reflekterende lytting

I sin bok *Soundscape i kunsten* (2011) beskriver Jøran Rudi lytteopplevelsen med hovedsakelig *referensiell* og *reflekterende lytting*. Når vi først møter et lydbilde, benytter vi oss av det han kaller referensiell lytting. Vi hører det som skjer rundt oss og oppfatter gjerne hvordan og hvorfor. Vi opplever at lydene speiler våre omgivelser og miljøet vi befinner oss i. Disse lydopplevelsene går så igjennom vårt psykoakustiske filter. Det psykoakustiske filteret er de prosessene som oppstår i hjernen i møte med lyden, hvordan hjernen oppfatter og fortolker lyder basert på våre allerede eksisterende referanser. Etter at lydene har vært igjennom dette psykoakustiske filteret, vurderer vi hvorvidt de behøver nærmere undersøkelse. Hvis dette er tilfelle, vil en være i fasen *reflekterende lytting*. I *reflekterende lytting* blir lytteopplevelsen omgjort til en estetisk opplevelse. Vi fortolker lydene, kontekstualiserer og tilknytter våre assosiasjoner. Både referensiell og reflekterende lytting befinner seg innenfor paraplybetegnelsen *kontekstuell lytting* – da de forholder seg til selve lyttesituasjonen (Rudi, 2011, s.29).

Det finnes et stort spekter av ulike måter å lytte på. En teknikk finnes i teoriene til opphavsmannen bak *musique concrete*, Pierre Schaffer. Schaffer bygget sin teknikk på en teori om at en bevisst skulle overse lydenes identitet eller opphav og i stedet rette fokus mot lydenes fysiske egenskaper. Denne formen for lytting kalles *reduert* eller *akusmatisk lytting* (Rudi, 2011, s.27). Denne filosofien knytter seg på mange måter opp mot et modernistisk, autonomt kunstsyn, hvor de kunstneriske uttrykk fokuserer på struktur, oppbygging og materialitet heller enn et samfunnsansvar.

2.2.2 Deep listening

Deep listening er en meditativ praksis i å lytte. Hensikten med deep listening er å heve kompetansen og øke bevisstheten i møte med lyd (Oliveros, 2005, s. XXI). Begrepet, og senere denne måten å praktisere lytting på, krediteres den amerikanske komponisten Pauline Oliveros. På slutten av 1980-tallet utforsket Oliveros og to andre musikere ekko, klang og gjenklang i en

gammel cisterne. Ettersom de improviserte frem musikk i denne cisternen, ble det klart at de måtte lytte på en annen måte enn tidligere; en mer bevisst lytting til hverandre og sine omgivelser (Oliveros & TEDxTalks, 2015). For Oliveros innebærer deep listening det å være bevisst lyttingen, og koblingen mellom kroppen og sinnet i lytteopplevelsen. «Øret hører, hjernen lytter, og kroppen oppfatter vibrasjoner» (Oliveros & TEDxTalks, 2015).

Deep listening bygger på et grunnlag av sonic meditations, som er en rekke øvelser man som lytter kan benytte seg av. Øvelsene tar utgangspunkt både i bevisst lytting, og bevisst respons på det en lytter til. Et eksempel på en sonic meditation kan være *The world wide tuning meditation*;

Begin by taking a deep breath and letting it all the way out with air sound.

Listen with your mind's ear for a tone.

On the next breath using any vowel sound, sing the tone that you have silently perceived on one comfortable breath.

Listen to the whole field of sound the group is making.

Select a voice distant from you and tune as exactly as possible to the tone you are hearing from that voice.

Listen again to the whole field of sound the group is making. Contribute by singing a new tone that no one else is singing.

Continue by listening then singing a tone of your own or tuning to the tone of another voice alternately.

Pauline Oliveros, (Oliveros, 2007)

2.2.3 Lyttekompetanse

Dagens samfunn og vår kultur preges i utstrakt grad av et fokus på det visuelle, og i de fleste tilfeller er det synssansen som først benyttes når vi skal orientere oss i landskapet. R. Murray Schafer så dette som svært bekymringsfullt og ønsket et retningsskifte. I sin bok *The Soundscape* stiller Schafer seg kritisk til det han oppfatter som en merkbar skjev fordeling i forholdet mellom den visuelle kulturen og lyttekulturen. Han benytter begrepet *eye culture* som betegnelse på den dominerende posisjonen til det visuelle. Han uttrykker bekymring for neste generasjons lyttekompetanse, som han mener er i ferd med å destrueres. Schafer ønsker at lyttekompetanse skal bli en del av enhver skoles pensum og undervisning (Murray Schafer, 1977).

Som virkemiddel for det han betraktet som auditiv inkompetanse introduserte han en rekke øvelser. En av disse øvelsene eller eksperimentene, gikk ut på å få studenter til å liste opp fem ulike lyder fra sitt miljø, som ikke var musikk og som de kunne huske å ha hørt den dagen. Videre skulle de liste opp fem lyder de likte og fem de ikke likte. I mange tilfeller kunne ikke studentene engang liste opp fem lyder de kunne huske å ha hørt (Wrightson, 2000, s.10). Som et grep i arbeidet med utvikling av den auditive kompetansen foreslo Schafer en rekke *ear cleaning* øvelser. En av disse, som også ble benyttet av The World Soundscape Project, er *soundwalking*.

Soundwalking tar utgangspunkt i en slags meditativ vandring, hvor en fokuserer på høy bevissthet rundt det en faktisk hører mens man beveger seg rundt (Wrightson, 2000). Lyttingen er i fokus under en soundwalk, og kan på mange måter sammenlignes med Oliveros deep listening. Fokuset ligger på å nå et punkt av bevissthet i forhold til landskapet en beveger seg i.

2.3 Estetiske aspekter

2.3.1 Relasjonelle perspektiv

Det å lytte er en sanselig erfaring. Lyd er erfaringer som registreres av hørselen og senere fortolkes av hjernen. Som Rudi forklarer, skjer det i den reflekterende lytteprosessen en fortolkning og omgjøring, hvor lytteopplevelsen blir en estetisk opplevelse. Lyden får en relasjonell dimensjon. I sin artikkel *Acoustic Spatiality* hevder lydkunstner og professor ved Universitetet i Bergen, Brandon LaBelle at det i enhver lytteopplevelse ligger et strekt

relasjonelt aspekt. Lyd har potensiale til å sette oss i kontakt med de omkringliggende miljøer, rom, kropper og hendelser (LaBelle, 2012).

Lyd kan erfares som beroligende og godt, eller oppleves som påtrengende og ubehagelig. På sitt vis er lyd alltid noe som viser spor av et område, en plass eller lignende. De auditive inntrykkene former ikke kun våre faktiske omgivelser, men også de imaginære. LaBelle refererer til dette som det *akustiske paradigme* (LaBelle, 2012). Med dette begrepet menes hvordan lyd ikke bare setter den materielle verden i bevegelse, men også den imaginære, basert på assosiasjoner og minner.

Lyd kan fungere som et bindeledd mellom ulike strømninger, steder, mennesker og materialer. Den skaper relasjoner og er i kontinuerlig bevegelse. Den flyter gjennom miljøet og landskap som temporært materiale (LaBelle, 2012). Lyden påvirker vår oppfatning av steder og rom, men også til opplevelser vi deler med andre mennesker. De auditive inntrykkene bygger bro mellom den konkrete virkeligheten og det ubevisste.

Samtidig kan lyden være flyktig. Den kan tilhøre deg, men samtidig ikke. Et godt eksempel på dette er stemmen. Din stemme er din, den tilhører subjektet. Men med en gang den lager lyd som forlater kroppen, er den både ens egen og samtidig ikke. Den kommer innenfra, men markerer og sprer seg i et rom utenfor en selv (LaBelle, 2012). På denne måten vil den så også tilhøre rommet utenfor subjektet. Lyden kommuniserer og forplanter seg fra ett sted til et annet. Den forlater et opprinnelsessted til fordel for et annet. Den binder oss sammen og former nye rom og forbindelser, og i så måte er den alltid relasjonell.

2.3.2 Relasjonell estetikk

Kunstkritiker og kurator Nicolas Bourriauds teorier om den relasjonelle kunsten definerer den som kunstneriske praksiser som har mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som utgangspunkt, fremfor et autonomt og privat rom (Bourriaud, 2007).

Den relasjonelle estetikken er teorien om å bedømme kunstverk i lys av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, produserer eller fremkaller (Bourriaud, 2007). Bourriaud hevder at som en respons på den økende urbaniseringen i samfunnet har det oppstått en økende urbanisering i kunsten, byen har muliggjort opplevelsen av nærhet og gjort den

vanlig (Bourriaud, 2007 s.18). Den tilbakevendende sentrale tematikken hos Bourriaud er møtet mellom verket og dets betrakter.

Kunsten har alltid, til en viss grad, vært grunnleggende for dialog og påvirket sosiale sammenhenger. I så måte har den alltid vært relasjonell (Bourriaud, 2007). I *Relasjonell estetikk* tar Bourriaud for seg tendenser i kunsten fra rundt 1990, en utvikling der kunstnere blir mer opptatt av deltagelse og relasjoner i de sosiale konvensjoner.

Bourriaud benytter seg av begrepet *interstice* som referanse til sosiale (mellom)rom. Begrepet har sin opprinnelse hos Karl Marx, som benyttet det til å beskrive de utvekslingsamfunn som unnslipper den kapitalistiske økonomien. Disse rommene er frie for kapitalistisk drevne motiver som kan influere motivasjonen. Bourriaud hevder at en i møte med noe av samtidskunsten kan oppleve disse mellomrommene. Han mener at samtidskunsten kan utvikle et politisk prosjekt når den trenger inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer (Bourriaud, 2007), og at det i møte med visse verk kan oppstå mikrosamfunn, delt av de som opplever verket. Det oppstår et fellesskap hos deltagerne og en relasjon mellom verket og de som erfarer det.

2.3.3 Atmosfære

Lyden omgir oss på alle kanter og definerer rommet vi befinner oss i (Rudi, 2011, s.14). Denne definerende kvaliteten som gir oss informasjon om de ikke-visuelle trekkene i et landskap, er med på å konstruere det Gernot Böhme definerer som *atmosfære*. Atmosfære, sier han, er det som befinner seg i mellomrommet mellom kvalitetene av et miljø, og menneskets måte å være i det miljøet (Böhme, 2000).

I artikkelen *Acoustic Atmospheres* i magasinet *Soundscape Journal* skriver Böhme om lydens rolle og utvikling innen den økologiske naturestetikken. *Om en forestiller seg en tidlig vårdag, duggfrisk med solens første stråler som varmer - men uten lyden av fuglekvisper*. Det kan virke tomt, øde og unaturlig. Denne følelsen av at noe ikke stemmer er det som virkelig får oss til å reflektere over situasjonen i samfunnet. Tegnene på den økologiske krisen er ennå ikke overtydelig manifestert i våre daglige liv, men om vi fjerner viktige elementer som lukter eller lyder, vil dette plutselig få en kraftigere virkning. Böhme sier at sanseintrykkene kan være sterke og tydelige indikatorer på tingenes tilstand (Böhme, 2000, s.14). Det er de elementer vi plukker opp ved bruk av sansene våre som virkelig slår oss, - og som også har muligheten til å påvirke.

Når Böhme skriver om hvordan vi oppfatter miljøet via sansene, forklarer han det med en henvisning til hvordan vi *føler* våre omgivelser ved hjelp av lukt, auditive eller taktile inntrykk. For å begripeliggjøre forholdet mellom det omkringliggende miljøet og de menneskelige sansene har han benyttet atmosfære. Atmosfære blir derfor i oversatt betydning, det som finnes mellom sansene og omgivelsene, det som befinner seg mellom subjektet og objektet (Böhme, 2000, s.15).

Lydlandskapene vi omgir oss med er identifiserende for steder og hendelser, og bidrar til å skape atmosfæren der vi oppholder oss. Disse auditive inntrykkene skaper assosiasjoner og bidrar til å vekke minner og erindringer. Når vi for eksempel *føler* på det å være hjemme et sted, er dette sterkt influert av lydene vi knytter til denne følelsen. Et steds atmosfære kan være sterkt knyttet til det identifiserende lydlandskapet (Böhme, 2000, s.16).

Videre i sin artikkel skriver Böhme at den teknologiske utviklingen ikke kan oversees i forbindelse med utviklingen av akustisk atmosfære. Teknologien har ført til at lyder kan spres, uten å være i kontakt med sin opprinnelige kilde. For å eksemplifisere benytter han musikk. Musikken, sier han, omgir oss hele tiden (Böhme, 2000, s.16). På mange måter overskygger den andre lydlandskap, samtidig som den også integreres inn i dem.

2.3.4 Emansiperte tilskuere

I *Den emansiperte tilskuer* fra 2008 belyser den franske filosofen Jacques Rancière tilskuerens rolle, og hvilket potensial som ligger i betrakterens opplevelse. I Rancière sine tekster om betrakteren forholder han seg stort sett til den visuelle kunsten, men hans teorier kan på mange måter overføres til lydfeltet, om en velger å se betraktere som lyttere. Han frembringer at tilskuerens posisjon alltid vil befinne seg i senteret av diskusjonen av forbindelser mellom kunsten og politikken. I *Den emansiperte tilskuer* ledsages kontinuerlig filosofien av samspillet med politikken. I etterordet av boken frembringer professor Kjersti Bale at Rancière deler sin tolkning av politikk inn i *politi* og *politikk*. Med *politi* refererer han til den rådende orden og struktur som former våre samfunn. Med *politikk* mener han imidlertid de demokratiske prosesser som kan bryte inn i politiordenen for å kunne fremvise verden slik den kunne vært (Rancière, 2012, s.218).

I *Den emansiperte tilskuer* (2008) forklarer Rancière at tilskueren er den som betrakter, være det et teaterstykke, maleri, skulptur eller andre uttrykk. Slik tingenes tilstand er, så kan dette være en uheldig rolle å inneha da det å være tilskuer gjerne oppfattes som en passiv rolle. Ideen om en passiv tilskuer er derimot paradoksal, hevder Rancière, da det uten en tilskuer ikke ville vært noen forestilling (Rancière, 2012 s.9). Tilskueren er medskaper av mening. Rancière kritiserer hvordan vi i samfunnet utdeles ulike roller, som passiv eller aktiv, vitende eller uvitende, utøvede eller betraktende. Det faktum at vi ofte tildeles disse rollene burde utfordres. Tilskueren er ikke passiv overhode, den observerer, tar valg, sammenligner, tolker, og komponerer sine egne verk ved bruk av det den blir presenter med. Således er tilskueren alltid deltagende, da den deltar via å forme sin egen opplevelse (Rancière, 2012 s.26).

2.3.5 Dérive

I henhold til en undersøkelse som befatter seg med det sanselige potensiale i urbane landskap er det nærliggende å trekke tråder til situasjonist-bevegelsen og Guy Debord sitt begrep *dérive*. Begrepet oppsto med den franske filosofen Guy Debord og Situationist International-bevegelsen på 1950-tallet. Medlemmene i Situationist International ønsket å gjøre skillet mellom kunsten og konsumentene mindre, og fordret at den kulturelle produksjon skulle indoktrineres mer i det daglige livet (International, u.å). I artikkelen *ON FRAMING: The Situationist Strategies of Détournement and Dérive* av Aron Fry og Sally Mclaughlin forklares *dérive* som en vandring som fører med seg en utforsking av urbane miljøer. Ved en *dérive* skal en legge fra seg sine vanlige motiver for bevegelse i landskapet, og heller fokusere på de ulike kvalitetene en kan finne i sine omgivelser (Mclaughlin & Fry, 2001).

I sin artikkel *Walking the everyday* trekker arkitekt Matthew Bissen frem *dérive* i forbindelse med en mer aktiv utforsking av byen. Han forklarer at det å vandre rundt i byen i en form for *dérive*-tradisjon kan tilføre nye perspektiver på det urbane landskapet en tar del i (Bissen, 2014).

2.4 Kunst i offentlige rom

I et utdrag fra teksten *A Public Realm* fra 1958 beskriver filosof Hannah Arendt offentlighet som et begrep om noe som kan sees og høres av alle, noe som dermed er universelt tilgjengelig. For mennesket vil det vi hører, ser og oppfatter bli akseptert som en realitet når det blir bekreftet

av andre, når en form for felles konsensus av det vi opplever, forekommer. Med denne bekreftelsen hviler vi trygt i denne realiteten og i oss selv (Arendt, 2009, s.108).

Offentlig kunst kan sees som et variabelt utvalg av form, format og medium som tar for seg, griper inn i eller engasjerer seg i steder og situasjoner i det offentlige rom (Doherty, 2015). Kunst i offentlige rom har en lang tradisjon. Den har gjerne vært minnesmerker satt opp til minne om historiske personer eller hendelser, kunst og ornamenter i kirkerom som bygger opp under de liturgiske tekstene, eller som utsmykninger i offentlige bygg, rådhus, sykehus eller lignende. I disse tilfellene blir kunstens rolle mer et middel for formidling enn et inntrykk i seg selv (Solhjell & Øien, 2012).

I sin bok *Det norske kunstfeltet, en sosiologisk innføring* (2012) skriver sosiologene Dag Solhjell og Jon Øien at en som betrakter stadig møter kunst i de offentlige rom. Men i motsetning til når vi oppsøker et galleri eller et museum, er vi ikke alltid like innstilt eller forberedt på dette møtet. Det kan skje impulsivt eller tilfeldig. Den offentlige kunsten åpner også for andre formål enn «kun» det å bli betraktet, da den ikke kan stille seg isolert fra sin kontekst eller omkringliggende omgivelser (Solhjell & Øien, 2012). Kunst plassert i det offentlige rom kan inneha en politisk karakter eller tjene andre forhold. Verkene kan oppleves som mer åpne, da de kanskje ikke bærer med seg den samme konteksten som i museets eller galleriets stramme strukturer, der rommene styrer rammen rundt ens opplevelse og fortolkning. Med offentlige verk kan opplevelsen bli mer frigjort. Utenfor institusjonene åpnes det så for en friere fortolknings situasjon.

Offentlige verk har fordelen av at de i større grad kan påvirke og forme sine omgivelser. Her er det stedsspesifikke avgjørende; hvordan verket kan være laget både som en respons eller en kommentar på området, men også hvordan det faktisk former det omkringliggende området ved å være stilt ut akkurat der. Ofte har vi allerede visse assosiasjoner og symbolske verdier eller forhold knyttet til ulike områder. Også derfor kan temporære verk som blir utstilt i disse rommene bryte inn og ha en stor effekt på vår lesning av dette rommet.

2.4.1 Stedsspesifikk

Tradisjonelt sett er stedsspesifikke verk blitt definert som arbeider som er laget til et spesifikt sted. Ofte vil verket kunne være laget som en respons på, eller som en kommentar til noe ved eller i dette stedet eller rommet. I stedsspesifikke verk skapes det en relasjon mellom verket og

sted. Originalt var tanken bak stedsspesifikke verk at om en fjernet de fra den spesifikke konteksten, så ville de miste sin verdi (Hayes, 2017, s.85).

I sin bok *One place after another – Site-specific art and locational identity* (2004) skriver Miwon Kwon at begrepet stedsspesifikt gjennom tiden har fått et tvetydig bruksområde, og benyttes ukritisk i kunstinstitusjonen. I sin bok gjør hun en gjennomgang av ulike verk og prosjekter over tid og introduserer tre paradigmer i den stedsspesifikke kunsten. Disse tre paradigmene overlapper hverandre, og er i så måte ikke ekskluderende, men gir noen knagger for de ulike bevegelsene innen denne kunstretningen. Kwon fremsetter at de tidligste bevegelsene innen stedsspesifikk kunst var i utstrakt grad basert på en fenomenologisk forståelse av sted (Kwon, 2004, s.3). I sin bok refererer hun til dette paradigmet som *art-in-public-places*. I dette paradigmet befattet en seg kun med de fysiske rammene av sted eller rom, og forståelsen av et steds størrelse, teksturer og dimensjoner. Innen det første paradigmet kan det sies at en var mer fokusert på å kunstens dekorative funksjon i offentlige rom (Kwon, 2004, s.60).

I det neste paradigmet, som Kwon kaller *art-as-public-spaces* former det seg en måte å se på sted som noe mer statuert gjennom sosiale, økonomiske og politiske rammeverk. Innen dette paradigmet befattet kunstnerne seg mer med sted i form av de sosiale rammene, ikke kun de fysiske dimensjonene (Kwon, 2004). Innen dette paradigmet var en mer stedsorientert kontra objekt-orientert. Med Kwons siste paradigme, *art-in-the-public-interest* refererer hun til en senere utvikling på det stedsspesifikke feltet. Innen dette paradigmet er ikke forholdet til sted nødvendigvis direkte knyttet til noe spesifikt, fysisk rom (Kwon, 2004). *Site* får en mer symbolsk betydning, og kan favne bredere over sosiale, kulturelle eller diskursive felt. Site blir på mange måter omgjort til felt, og kan være tilknyttet mer abstrakte ideer og konsepter. Kunst som aktivisme, eller samfunnsorienterte kunstprosjekter er eksempler innen dette paradigmet.

Det har med tiden oppstått flere ulike begreper i tilknytning til termen stedsspesifikk, et av disse er *site-responsive*. Assisterende professor ved Arizona State University Lauren Hayes har i sin artikkel *From Site-specific to Site-responsive: Sound art performances as participatory milieu* knyttet begrepet site-responsive opp mot den relasjonelle estetikken til Bourriaud. Hun trekker paralleller mellom den relasjonelle estetikkens tanke om arbeid som tar for som relasjoner som oppstår over tid og skapes ut av et samspill gjennom ulike aktører og den australske musikkprofessoren Christopher Small sin tanke om at musikk oppstår via forhandlinger mellom mennesker, og rom (Hayes, 2017, s.86). Hun frembringer at begrepet site-responsive i

lydkunstpraksiser kan tilknyttes begge disse tankegangene, da den tillater utforskningen av disse forholdene. I sin artikkel har hun hovedsakelig undersøkt begrepet i henhold til live musikkopptredener, men benytter det også på lydkunsten. Hun frembringer at begrepet site-responsive fremsetter en måte å undersøke det komplekse dynamikken mellom betraktere, utøvere og det omkransende miljøet. Site-responsive tilbyr en mer bevisst form for praksis der utøveren må utforske og respondere på de sosiale, kulturelle og akustiske dimensjonene i et gitt rom (Hayes, 2017, s.91).

2.4.2 Lyd og rom

I boken *Background Noise* skisserer Brandon LaBelle noen perspektiver i lydkunsten, på bakgrunn av ulike bevegelser og hendelser i lydkunstheltet. Han fastslår at man gjennom praksiser i lydkunsten kan beskrive, analysere og avdekke lydets tilstand og hvordan den opererer (LaBelle, 2015, s.XI). LaBelle hevder at man innen lydkunsten har visse relasjoner mellom sted og lyd å forholde seg til, og at lyd aldri vil befinne seg kun ett sted, men alltid er på flere steder samtidig. Om en klapper hendene sammen, vil lyden være både mellom hendene, men også i det omliggende rommet. Det er en dynamisk situasjon hvor lyd og rom kommuniserer ved at rommets dimensjoner og materialitet former hvordan lyden oppfører seg (LaBelle, 2015, s.XII).

Hans neste poeng er at lyd er en form for sosial hendelse, at den forekommer rundt og mellom kropper. Lyd skapes og formes av materialiteten i et rom, men også av kroppenes nærvær. Lyd har lyttere og får på den måten en sosial dimensjon gjennom de ulike synspunktene til lytterne. Dette fører oss videre til LaBelles tredje punkt, at lyd aldri er privat. I tråd med hans teori om lydets relasjonelle perspektiver, hevder LaBelle at lyden aldri vil være en privat sak. Ens egen stemme er både hos subjektet, men også i rommet og hos andre personer med en gang den forlater kroppen.

2.4.3 Site-Sound

I sin artikkel *Site-Sounds: On strategies of sound art in public space* trekker den tyske lydkunstneren og komponisten Georg Klein frem begrepet *site-sound* som en definisjon på et rom sin egen akustiske identitet. Han skriver at man gjennom lydkunsten har fått en ny mulighet for å utforske rom. Gjennom kunstnerisk arbeid med lyd kan de spesifikke kvalitetene ved et rom belyses ved at kunstneren befatter seg med rommets atmosfære (Klein, 2009, s.101). I sine

tekster viser Brandon LaBelle til en resonerende tankegang. Han hevder at et grunnleggende prinsipp i kunstnerisk arbeid med lyd er ønsket om en aktivisering av forholdet mellom lyd og sted (LaBelle, 2015, s.XII). I artikkelen *Acoustic spatiality* undersøker LaBelle hvordan det akustiske paradigmet er med på å artikulere temporære og romlige strukturer (LaBelle, 2012). Lyd har muligheten til å betegne romlige strukturer og plassere oss i dette rommet. På denne måten kan lyd også operere som megler mellom ulike rom, som lager kontakt og driver frem relasjoner.

Når en jobber stedsspesifikt i et område, arbeider en med et steds atmosfære, og både de akustiske og visuelle elementene, samt de arkitektoniske karakteristikkene, ligger til grunn for arbeidet. En site-sound vokser frem av en form for analyse eller undersøkelse av et rom. Man tar utgangspunkt i hvordan rommet åpenbarer seg arkitektonisk, visuelt og akustisk. Man vil undersøke hvilke kontekster som ligger i rommet, både sosialt og materielt og finne ut hvilket meningsinnhold som ligger i rommet eller landskapet.

Klein trekker frem at lydkunsten har en fordel i formidling av rom i kontrast til for eksempel en konsertopplevelse. Når du opplever et lydverk ute i det offentlige rom kan du gjerne si at du opplever et slags *rom i rommet* - som konstrueres av lydene som omslutter en. I en mer tradisjonell konsertsetting vil det visuelle fokuset ligge på lydkilden, og det hender ofte at man kun blir en observatør. I forbindelse med mange lydverk har betrakteren en mulighet til å bevege seg fritt innen lydrommet, noe som skaper en mer kraftfull helhetlig spatial opplevelse av rommet. Det å se og det å lytte komplementerer hverandre, og opplevelsen blir intensivert. Den spatiale opplevelsen blir sterkere når sansene får arbeide i samspill med hverandre gjennom bevegelse, lytting og det visuelle.

Det er utfordrende å gjøre en akustisk intervensjon på lik linje med den vi ser i til eksempel performance-kunsten eller i deltagende verk. I dagens samfunn blir vi konstant utsatt for akustiske inntrykk, og støyforurensning gjør det vanskeligere å bryte inn i lydbildet med noen særlig effekt. Dette er en vedvarende og stor utfordring, og ofte benyttes visuelle virkemidler for å oppnå en effekt, eller forsterke og fremme opplevelsen. For at et lydverk alene skal ha en konkret effekt, vil man ofte være avhengig av et overraskelsesmoment, - noe som bryter inn og gjør lytteren oppmerksom på at lydbildet er annerledes enn ellers. Dette overraskelsesmomentet vil være viktig for å bryte inn i den dagligdagse *lydrutinen*.

3 Oppbygging av undersøkelsen

3.1 Pragmatisk tilnærming

I dette masterarbeidet utforskes kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap, en tematikk som belyses innenfor det kvalitative forskningsparadigmet. Det kvalitative paradigmet fremsto som mest hensiktsmessig da undersøkelsen dreier seg om å gå dybden for å belyse det særegne som kan betegne materialet (Postholm, 2010). Ønsket har vært å gjennomføre en kvalitativ undersøkelse basert på tre avgrensede casestudier. Data er blitt innhentet gjennom en studie av relevant fagstoff, verksanalyse, kvalitative intervjuer, samt en egen mindre auditiv etnografisk utforskning.

I dette masterarbeidet er det tatt utgangspunkt i et hermeneutisk perspektiv. Hermeneutikk betyr fortolkningslære og har sitt utspring i tekstfortolkning. Dette perspektivet bygger på tanken om at meningen i en bestanddel bare kan forstås ved å sees i sammenheng med helheten, og således at helheten kun kan forstås ut ifra de ulike bestanddelene (Alvesson & Sköldberg, 2008, s.93). Med et hermeneutisk utgangspunkt må en stadig bevege seg frem og tilbake mellom helhet og de ulike delene, og befinner seg så innen den hermeneutiske spiral. Tekstfortolkning er utgangspunktet i hermeneutiske studier, og alle data som kan omgjøres til skriftlig materiale kan sees som tekst (Postholm, 2010, s.99).

Undersøkelsen er gått inn i med en pragmatisk tilnærming til metoden, en pragmatisk tilnærming indikerer en form for vekselvirkning i bruk av metode. Jacobsen skriver i sin bok *Hvordan gjennomføre undersøkelser* (2015) at den pragmatiske tilnærmingen baserer seg på *abduksjon*. Han fremsetter at all vitenskapelig tenkning starter med observasjon. Man sanser noe som overrasker, og dette igjen fører til spørsmål (Jacobsen, 2015, s.34). Det Jacobsen her beskriver er svært nærliggende til hvordan jeg selv gikk inn i dette masterarbeidet. Jeg hadde selv en overraskende opplevelse i møte med et verk, som satte i gang en undrings-prosess. Dette igjen ledet frem noen antagelser og spekulasjoner som bisto i å forme forskningsspørsmålet. Begrepet abduksjon kjennetegnes av en vekselvirkning mellom teori og empiri. Med en pragmatisk abduktiv tilnærming søker en etter sannsynlige forklaringer i denne kontinuerlige vekselvirkningen (Jacobsen, 2015, s.35).

3.1.1 Vekselvirkning

Denne utforskningen har gjennomgående funnet sted via en veksling mellom teori og empiri. Denne vekselvirkningen i utviklingen av kvalitative undersøkelser benevnes av Alvesson og Sköldberg som *abduktion*, eller abduksjon på norsk. Abduksjon innebærer at et tilfelle eller *case* tolkes ut ifra et hypotetisk generelt mønster, som om riktig, forklarer den aktuelle *case*. Denne fortolkningen burde så styrkes gjennom en undersøkelse av andre *cases*. Metoden trekker fra både induksjon, som tar utgangspunkt i empiri og deduksjon, som trekker mer fra teori. Det er likevel ikke kun en sammensmelting av de to, men en egen metodisk tilnærming som tilfører nye, egne momenter til forskningen.

I løpet av en abduktiv prosess utvikles det empiriske området gradvis, og teorien en benytter blir dels justert og sortert ut. Abduksjon utgår fra empiriske fakta, men avviser ikke teoretiske forforståelser og ligger i så måte tettere opp mot deduksjon. Analysen av empirien kan veldig gjerne kombineres med en undersøkelse av eksisterende teori på feltet. Teorien kan belyse tidligere avdekte mønster som kan bidra til å skape forståelse. Under sleve forskningsprosessen skjer det en veksling mellom teori og empiri, hvor begge komponenter fortolkes i lys av hverandre (Alvesson & Sköldberg, 2008, s.55-56).

3.2 Gjennomføring av undersøkelsen

3.2.1 Casestudie

Når en velger å benytte seg av casestudie som metode er dette gjerne på bakgrunn av at en er interessert i helheten av et avgrenset fenomen. Med en case studie ønsker en å skaffe seg et konsentrert og detaljert blikk på et enkelt fenomen eller *ting*. Det som er av interesse er det unike ved prosjektet, personen, hendelsen eller lignende (Thomas, 2010, s.3). Casestudien vil alltid være kvalitativ, idet en på bakgrunn av en case ikke kan generalisere. Ofte betegnes ikke en casestudie som en metode i tradisjonell forstand, men heller som en måte å fokusere sin forskning på, eksempelvis det å studere et fenomen fra mange ulike vinklinger for å få en dyp og helhetlig forståelse. I arbeid med denne undersøkelsen har ønsket har vært å undersøke hvordan tre ulike lydpraksiser stiller seg i henhold til den sanselige opplevelsen av offentlige, urbane rom.

I en casestudie er en opptatt av å undersøke sakens *hvordan* og *hvorfor* gjennom å se på fenomenet fra ulike ståsteder. På denne måten kan man danne seg et rikere og mer nyansert bilde – et slags tredimensjonalt inntrykk. Det vil alltid i en casestudie handle om å se noe i sin helhet, ikke om å finne frem til noen generell sannhet. En er på leting etter det unike ved casen en studerer (Thomas, 2010, s.23).

I sin bok, *How to do your Case Study* sier Gary Thomas at en casestudie er sammensatt av to ulike deler, *subject* og *object*. Fra Thomas' bok vil *subject* kunne oversettes til emnet for forskningen, og *object* som den analytiske rammen. Begge komponentene må være med, og er nødvendige for å gjennomføre en casestudie (Thomas, 2010, s.15). Forskningen vil ikke være relevant om en kun støtter seg på for eksempel en redegjørelse av emnet.

I dette masterprosjektet vil *subject*, eller emnet for utforskningen bestå i de tre ulike prosjektene eller praksisene jeg har valgt ut. Et verk, et kunstprosjekt, og en utforskende og dokumenterende praksis. Den analytiske rammen består av å undersøke hvorvidt, og i så fall hvordan, disse ulike praksisene og prosjektene belyser eller fremhever det sanselige potensialet i urbane landskap. Forskningens *object* kan sies å være det teoretiske rammeverket, og erfaringer jeg tar med fra den auditive utforskningen av urbane landskap.

3.2.2 Utvalget

I dette arbeidet har jeg valgt å se tre på ulike lydpraksiser som befatter seg med kunstneriske strategier i utforskende arbeid med urbane lydlandskap som avgrensede case. Disse vil så analyseres og vurderes i lys av min problemstilling. Utvelgelsen av disse er gjort på bakgrunn av et ønske om å finne frem til ulike typer prosjekter som alle kan knyttes opp mot problemområdet. Det har vært ønskelig å undersøke en bredde på feltet, men fortsatt holde seg innenfor kunstfeltet, om enn i noe utvidet forstand. Den ene av de utvalgte casene er ikke et kunstprosjekt eller et kunstverk, men en undersøkelse av lytteøvelser og feltopptak. Denne metodiske måten å arbeide på er ofte benyttet i kunstneriske praksiser som befatter seg med lyd. Det fremsto derfor som et relevant emne for denne undersøkelsen. Med dette utvalget har ønsket vært å finne frem til forskjellige praksiser, som kunne representere ulike tilnærminger til den valgte tematikken.

De utvalgte casene har en del fellesnevner, noe som var viktige kriterier under utvelgelsen. I alle casene er det snakk om prosjekter som befatter seg med arbeid i offentlige, urbane uterom. Alle casene bærer med seg et element av dokumentasjon og utforskning av urbane landskap. De innebærer alle noe feltarbeid i form av feltopptak og er laget til eller oppleves på et sted som stedsspesifikke praksiser. I henhold til alle mine caser, men kanskje spesielt den tredje, så har mine egne utprøvinger og utforskning bidratt i å danne en forståelse av hvordan en arbeider med utforskning av lyd. På denne måten fletter den siste casen seg tettere opp mot den auditive utforskningen.

3.2.3 Kvalitative intervju

I denne undersøkelsen valgte jeg å benytte meg av semistrukturerte intervjuer. Intervjuguidene som ble laget var sentrert rundt de samme overordnede tema og spørsmål, men ble noe tilpasset til de ulike prosjektene og intervjupersonene. Hovedmålet med intervjuene var å lære noe om de ulike informantenes perspektiver på den aktuelle tematikken, men også å innhente informasjon om de ulike prosjektene og praksisene. En klar intensjon var å ikke legge for mange føringer for samtalen, slik at intervjupersonene kunne få snakke så fritt som mulig. Derfor var det også et mål å formulere åpne intervju spørsmål som ikke la for tydelige føringer for dialogen.

På mange måter kan det kvalitative intervjuet sees som en prosess for kunnskapsproduksjon. I løpet av et forskningsintervju kan det oppstå en samtalebasert erkjennelsesprosess, der den som blir intervjuet og intervjueren blir samskapere av kunnskap (Kvale & Brinkman, 2009, s.37). I mitt masterprosjekt har dette vært ønskelig og forsøkt oppnådd gjennom å se intervjuene som en fri og åpen prosess uten for mange styrende forutsetninger. Spørsmålene er spisset og konkret formulert, men samtidig har det vært åpent for refleksjon og kreativitet i samtalen.

Når en i sin forskning velger å holde seg innen det kvalitative paradigmet, kan det fenomenologiske begrepet sees som en pekepinn på en interesse for å forstå fenomenene slik som de oppfattes fra intervjupersonenes perspektiver. Motivasjonen ligger i å kunne beskrive verden slik den trer frem for intervjupersonen, og få et inntrykk av det virkelige slik mennesket oppfatter virkeligheten (Kvale, 2009). En søker å få et innblikk i fenomenene sett via informantens *livsverden*. Livsverden refererer til verden slik vi møter den i våre dagligliv, hvordan den fremtrer i den umiddelbare og middelbare opplevelse, uavhengig av alle forklaringer (Kvale, 2009 s.48).

3.2.4 Intervjusituasjonen

Intervjuene som ble gjennomført i forbindelse med denne masteravhandlingen kan sies å plassere seg innenfor det Postholm introduserer som den fortolkende tradisjonen. Innenfor den fortolkende intervjutradisjonen konstrueres virkeligheten innenfor en ramme av sosial, historisk og kulturell kontekst. Postholm bringer frem at intervjuer som foregår innenfor denne tradisjonen gjerne former seg som jevnbyrdige samtaler, hvor det er åpent for at intervjupersonen også kan komme med spørsmål og bringe fram tema i samtalen (Postholm, 2010, s.75).

Alle mine intervjuer har foregått via Skype, da intervjupersonene befinner seg i fortrinnsvis Tromsø og Barcelona. Det å gjennomføre intervjuer over et media som Skype kan medføre noe usikkerhet i form om tekniske utfordringer. I begynnelsen kan det være litt utfordrende å etablere kontakt med intervjupersonen, og dette har påvirket intervjuene noe. Heldigvis er ingen av intervjupersonene er fremmed for audiovisuell teknologi, og fremsto som ganske komfortable med intervjusituasjonen. En av de største utfordringene med å gjennomføre intervjuer på denne måten er likevel at det oppstår en form for teknologisk vegg mellom intervjuer og intervjupersonene. En mister noe av nærheten som en får i en *ansikt til ansikt* situasjon og det er vanskelig å forme seg noe bilde av mimikk eller kroppsspråk. En annen utfordring er at teknologien ikke alltid er på ens side ved at lyd, og derfor hva som blir sagt kan forsvinne. Dette medførte til en viss grad at det til tider var behov for å gjenta, eller få presisert spørsmål og utsagn.

For å dokumenter intervjuene ble de tatt opp på en ekstern opptaker, eller via opptaksfunksjonen i Skype. Som et middel for å forsikre at viktige synspunkt og utsagn ikke gikk tapt, gjorde jeg i tillegg noen notater underveis. Dette har på mange måter også fungert som en del av den kontinuerlige analysen. Allerede i intervjusituasjonen begynte jeg å fortolke og analyse basert på det intervjupersonene brakte frem. I begge intervjuene ble det frembragt nye spørsmål og tema både fra meg og intervjupersonene. Dette førte til en mer flytende samtale, hvor nye oppfølgingsspørsmål ble stilt underveis for å klargjøre og presisere.

3.3 Analyse

I denne delen av kapittelet vil jeg kort redegjøre for den teoretiske analysen av mitt materiale. I henhold til at dette er en todelt undersøkelse med ulike metoder for datainnsamling har tilnærmingen til analyse foregått på litt ulike måter. Allikevel preges begge delene av gjennomgåelsen av det som Postholm refererer til som teoretisk analyse. I en teoretisk analyse benytter en selv hele tiden av teori for å analysere deler av sitt materiale. I min utforsking har nærheten til teorien vært gjennomgående, også i henhold til den auditive utforskningen. Det har kontinuerlig foregått en veksling mellom lytteøvelser, feltopptak, intervjuer og teorien.

3.3.1 Teoretisk analyse

I boken *Kvalitativ Metode – En innføring metode med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2010) fremsetter May Britt Postholm teoretisk analyse som en måte for å behandle innsamlet teori og empiri. Hun forklarer at teoriene en har tilegnet seg, sammen med erfaringer fungerer som briller under prosessen når en innhenter og analyserer materialet. Den teoretiske analysen kan knyttes opp mot abduksjonsbegrepet.

Postholm skriver at ved bruk av teoretisk analyse vil det konstant være en vekselvirkning mellom teorien og empirien, og at disse bidrar til å danne en forståelse av hverandre. I dette mastearbeidet har det foregått en form for teoretisk analyse igjennom hele prosessen. Postholm forklarer at en bestanddel av den teoretiske analysen er å kontinuerlig lese teori gjennom hele forskingsprosessen, samt å notere ned umiddelbare refleksjoner, analyser, eller fortolkninger under intervjuet (Postholm, 2010, s.104). Dette arbeidet har foregått med elementer av hva Postholm her skisserer. Jeg har kontinuerlig notert ned refleksjoner både ved innsamling av teori, under intervjuene, og i forbindelse med den auditive etnografiske undersøkelsen.

I etterkant av intervjuene har jeg transkribert så tidlig som mulig, for å ha inntrykk og refleksjoner mest mulig friskt i minne. Under transkriberingen har det også foregått en form for analysearbeid, og alle refleksjoner som kom frem under selve transkriberingen har blitt notert ned. Postholm skriver at etter endt datainnsamlingen vil det være nyttig å gjennomlese sine transkriberinger flere ganger, for så å kunne se hvilke analysekategorier som begynner å forme seg. I prosessen med å finne frem til analysekategoriene har mitt arbeid foregått på denne måten. Via gjennomlesingen av notater og transkribering formet det seg ulike knagger. I denne delen

av prosessen begynte det å forme seg tråder mellom informasjonen fra intervjuene, den auditive utforskningen og teorien. Ut ifra dette begynte det så å markere seg ulike kategorier. Analysen som følger videre i denne avhandlingen er resultatet av denne prosessen. Analysen har foregått som min fortolkning og refleksjoner over tematikken fra intervjuene. I analyseprosessen har disse blitt knyttet opp mot relevant teori som kontekstualiserer og knytter empirien opp mot det relevante fagfeltet.

3.4 Sanselig etnografi

En del av min utforskning har foregått som en form for auditiv etnografisk undersøkelse. Før jeg redegjør for denne undersøkelsen ønsker jeg å frembringe noen teoretiske perspektiver for begrepene sanselig etnografi og auditiv etnografi

Den etnografiske forskningen har sin opprinnelse i antropologien, men der antropologiske studier har som hensikt å klassifisere, beskrive og sammenligne atferd på tvers av samfunn, har etnografiske studier kun ett mål; å beskrive én kultur.

I denne masteroppgaven vil jeg hovedsakelig ta for meg Sarah Pink sine definisjoner for etnografiske undersøkelser, som skissert i bøkene *Doing Visual Ethnography* og *Doing Sensory Ethnography* fra 2009. I sine bøker beskriver Pink en mer sansebasert tilnærming til etnografiske undersøkelser. I dette masterprosjektet har ønsket vært å undersøke et estetisk potensial i byens landskap. I en studie som dette er det hensiktsmessig å benytte seg av en metodisk tilnærming som setter den multi-sensoriske utforskning i fokus. Det fremstår også som tydelig at mange av de kunstneriske praksiser som befatter seg med til eksempel feltopptak tar utgangspunkt i en tilnærming som har mange likehetstrekk til sanselig etnografi. Med begrepet *sensory ethnography*, som jeg i denne masteavhandlingen velger å oversette med sanselig etnografi, refererer Pink til etnografiske undersøkelser som tar for seg hvordan det multi-sensoriske er integrert både i livet til de som er involvert i forskningen, men også hos forskeren selv. Hun hevder at det i senere tid har skjedd en utvikling innen etnografisk forskning, med et stadig økende fokus på det sansbare i relasjon til de ulike aspektene ved det individuelle. Fokuset på en sansbar innfallsvinkel til etnografiske undersøkelser er i ferd med å danne en slags ny metodologi (Pink, 2009).

Begrepet etnografi refererer til en rekke kvalitative forskningspraksiser. Etnografisk praksis kan ofte innebære intervju, dokumentasjon, observasjon eller deltagelse, men det er ingen fast

standard for hvordan etnografiske undersøkelser skal gjennomføres. Pink fremsetter følgende definisjon for etnografi;

Ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographers' own experiences. It does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced (Pink, 2007, s.22)

Sansing er elementært for hvordan vi lærer om, fortolker, forstår, og presenterer det vi oppfatter som virkeligheten, og er fundamentalt i sosiologien, og humaniora. Å gi plass til det sansbare i en etnografisk undersøkelse kan bidra til utallige muligheter og åpne for nye forståelser. Denne nye vendingen mot det sansbare i forskningen har antropologiprofessor David Howes kalt *the sensorial turn*. Med dette refererer han til hvordan den akademiske debatten går nye veier gjennom teoretisk utforskning av den sanselige erfaringen (Pink, 2009, s.7).

3.4.1 Auditiv etnografi

I *Doing sensory ethnography* uttrykker Pink at det i økende grad utpeker seg en interesse for sensorisk etnografi i kunstneriske praksiser. Hovedvekten av denne type materiale finnes i form av film eller video som befinner seg i en krysning mellom kunst og etnografi. Det er også blitt trukket paralleller mellom lydkunsten, i form av soundwalking og feltopptak, og etnografiske praksiser. Som eksempel trekker Pink frem forskning av professor i acoustic ecology John Levack Drever, som har identifisert likheter mellom etnografisk utforskning og lydlandskap komposisjoner.

I sin artikkel *Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music* skisserer Drever hvordan en kan se likhetstrekk mellom noen praksiser innen lydlandskap og en de etnografiske. Han skriver at hvis det fundamentale ønsket for soundscapekunstneren er å belyse og presentere lyder fra våre miljøer, kan en sette dette i en mer metodologisk ramme og velge å plassere det i det etnografiske feltet (Levack Drever, 2002, s.21). Han begrunner dette med at det i etnografiske undersøkelser, som i mye arbeid med feltopptak og soundwalking, er et sterkt fokus på feltarbeid gjennom den sanselige erfaringen.

Auditiv etnografi har vært benyttet av lydforskere og antropologer siden 1960-tallet, spesielt gjennom praksisen til R. Murray Schafer og The World Soundscape Project. En ofte benyttet teknikk forbundet med WSP er *soundwalking*. Denne form for praksis er senere også brukt av

en rekke lydantropologer. The World Soundscape Project gjorde grundige, kryssdisiplinære undersøkelser av verdens lydlandskap, og dokumenterte sosiale, kulturelle og historiske forhold systematisk (Murray Schafer, 1977). The World Soundscape Project arbeidet i tillegg for å skape offentlig debatt og fremme dialog rundt støyforurensning.

Soundwalking-praksis knytter seg på mange måter til en form for auditiv etnografi, da målet ved disse lydvandringene er å danne et helhetlig, inngående bilde av lydene en hører, for så å analysere hva de forteller oss om samfunnet og vår kultur. Som nevnt har Barry Truax som definert soundscape som soniske miljøer, slik de blir oppfattet og forstått av individet eller et samfunn (Truax, 1984). Relasjonen mellom individet og dette miljøet er også en viktig faktor.

4 Auditiv utforskning

Undersøkelsen som er gjennomført i forbindelse med dette masterprosjektet består av to komponenter, en praktisk auditiv undersøkelse og tre avgrensede casestudier med intervju. Disse utforskingene har foregått simultant. I forbindelse med begge deler av undersøkelsen har det pågått en vekselvirkning mellom teorien, og den innhentede empirien.

I denne delen av avhandlingen vil jeg presentere den praktisk-estetiske delen av undersøkelsen. Her vil jeg redegjøre for min egen auditive utforskning, hvilken teori jeg har benyttet, og hvilke metoder jeg har tatt utgangspunkt i for mitt eget arbeid.

4.1 Egen auditiv utforskning av lydlandskap

I sin bok *Doing Sensory Ethnography* presiserer Pink at etnografisk praksis er en praktisk lærings- og opplevelsesbasert utforskning. Det er ikke noe man kan lese seg til, men noe man må gjøre for å danne seg kunnskap om. I en forlengelse av Pinks og Drevers teorier, besluttet jeg å gjennomføre en mindre auditiv etnografisk undersøkelse simultant med mine casestudier med intervjuer. Det å lytte er en aktiv og eksplorativ handling. For å kunne danne en bedre og dypere forståelse av lydfeltet har det vist seg å være elementært å selv lytte til omgivelsene.

Den auditive etnografiske undersøkelsen vil jeg definere som en utforskning basert på lytteøvelser og arbeid med feltopptak. Jeg har benyttet ulike lytteøvelser og utført feltopptak ved ulike punkter i Oslo, som egen utforskning av urbant lydlandskap.

Denne utforskningen representerer kun en liten del av arbeidet med denne masteravhandlingen, og har hatt som hensikt å bidra til en bredere og mer inngående forståelse av informasjonen innhentet fra intervjuer og teoristudiene. Kombinasjonen av feltopptak og lytteøvelser har for meg fungert som en del av en egen bevisstgjøringsprosess i møte med lyd og soundscape-feltet. Min tanke er at denne utforskingen kan føre til en bredere forståelse av slike måter å arbeide på, samt danne grunnlag for en bedre evne til å gjennomføre øvelser basert på aktiv eller dyp lytting. Denne utforskningen har også som hensikt å danne grunnlaget for den praktiskeestetiske komponenten av masterprosjektet.

4.1.1 Lytteøvelser

Til gjennomføring min egen utforskning innen lytting, har jeg tatt utgangspunkt i en rekke lytteøvelser laget av R.Murray Schafer. Det er også benyttet øvinger formidlet av en av mine intervjupersoner, musikolog og lydantropolog Ilaria Sartori. Disse er inspirert av, og videreutviklet etter Murray Schafer sine *ear cleaning* øvelser.

Schafer skriver i *The Soundscape* at det første steget mot å kunne utvikle sin relasjon til lydlandskapet er å lære seg å lytte. Han kaller dette *ear cleaning*. Han trekker frem at det er mange øvelser en kan benytte for å gjennomføre dette, men at det viktigste, og første punktet er å lære seg å respektere stillheten. Det å lytte handler i stor grad om det å anerkjenne stillheten, for så å bli mer observant lydene som omgir en.

I sin bok *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-making* lister Schafer opp ulike øvelser en kan benytte i lytte-arbeid. Den første øvelsen i boken tar utgangspunkt i å liste opp alle øvelsen en hører på det gitte tidspunktet. Han forklarer at om en gjør denne øvelsen i en gruppe, så vil alle som gjør øvelsen i etterkant ha forskjellige lister (Murray Schafer, 1992). Han trekker frem at det å lytte er en svært personlig handling, og at lydlandskapet vil oppfattes ulikt av de ulike deltagerne.

Et eksempel på en lytteøvelse formidlet fra Sartori tar utgangspunkt i å liste opp lyder en hører etter ulike motsettede kategorier;

Close your eyes. List sounds by opposite categories; close/far, loud/soft, high-pitched/low-pitched, natural/mechanical etc.
(Sartori, personlig kommunikasjon, mars 2019)

4.1.2 Feltopptak

I sin artikkel *Urban Soundscapes as Narrative: Intentions and Interpretations of Field Recordings* siterer Matthew Ronnie Seaward, Virostek med følgende “The power of field recording, is its ability to add duration and therefore, unlike photography, provide a narrative that shifts and changes with the passing of time”(Ronnie Seaward, 2015, s.300)

I boken *Soundscape i kunsten* fra 2011 finnes et intervju med komponist og lydkunster David Monacchi. Monacchi arbeider med feltopptak og representasjon av lydlandskap fra naturlige

og urørte økosystem (Rudi, 2011, s.334). I sin artikkel nevner Monacchi noen viktige prinsipper i forhold til arbeid med feltopptak. Han sier at det første en må gjøre er å foreta en vurdering av de spatiale kjennetegnene i rommet. Man må også være bevisst på hvilket system man skal benytte for å gjengi lydbildet til lytterne (Rudi, 2011, s.61). Hvordan en gjør opptakene sine og hvilket utstyr og avspillingssystem en skal bruke, vil være relevant i selve feltopptakssituasjonen. Disse faktorer må være egnet til å kunne gjengi miljøets lydperspektiver på en hensiktsmessig måte.

Videre trekker Monacchi blant annet frem to ulike metoder for arbeid med opptak av et lydlandskap; *romselektiv*, *rominkluderende*. Når man benytter romselektiv metode vil kun en del av det omliggende lydfeltet fanges opp. Med denne teknikken fanger man opp en snever, liten del av det omkringliggende lydlandskapet. Hvis man derimot benytter rominkluderende metode, vil hele det omliggende lydfeltet bli tatt opp. Det kan være en fordel å benytte seg av sistnevnte i arbeid med lydlandskap, da man kan fange opp all lydinformasjonen. Ingen lydkilder eller feltkarakteristikker går tapt (Rudi, 2011, s.63-67).

4.1.3 Analyse av lydlandskap

I sin bok, *The Soundscape* (1977) fremsetter R. Murray Schafer ulike signifikater som en må ta høyde for i analysen av et lydlandskap. Disse er *keynote sounds*, *signals* og *soundmarks* (Murray Schafer, 1977, s.9). I det eksplorative, auditive arbeidet gjort i forbindelse med dette masterarbeidet er det tatt utgangspunkt i disse begrepene samt refleksjonsnotater og lyd-og lyttelogg.

Begrepet *keynote* som kan oversettes til grunntone, er et begrep som kommer fra musikken og som brukes til å definere grunntonen i for eksempel en komposisjon. Keynote i forbindelse med et lydlandskap kan sies å være de fundamentale tonene som oppstår på bakgrunn av geografi, miljø og klima. Lyden av vann, vind, skog, dyr, fugler og insekter er alle slike keynote-lyder. *Signallyder* er lyder som befinner seg på overflaten av keynote-lyder. Det er lyder som vi hele tiden er bevisst på, da de bærer med seg en form for varsling. Signallyder kan være alarmer, sirener eller klokker. Signallyder kan gjerne være formet i ulike mønster eller repetisjoner som bærer med seg en form for kode. *Soundmarks* er knyttet til begrepet landemerke, og refererer til lyder som er spesifikke for et visst område eller sted. Soundmarks er unike, og knyttet direkte til stedet de stammer fra. Slike soundmarks er unike for sitt miljø, og det vil derfor være viktig å ivareta de når de blir funnet/identifisert.

4.1.4 Egen praktisk auditiv utforsking

Det som er blitt gjort i forbindelse med denne avhandlingen er en utforsking av ulike måter som lydkunstnere, soundscapekomponister, lytteentusiaster og antropologer arbeider på. Målet har ikke vært å oppnå best mulige resultater eller lage soundscapekomposisjoner, men å danne et bilde av hvordan en kan arbeide med feltopptak på denne måten, og ikke minst, hvilken form for bevissthet i forhold til lydlandskapet dette kan føre med seg.

I mitt eget arbeid har jeg hovedsakelig benyttet en Zoom H4n. Zoom H4n er en bærbar opptaker, den har to innebygde mikrofoner X og Y, disse gir opptakene et stereoperspektiv. En kan også velge å benytte seg av andre mikrofoner ved å koble dem til opptakeren, men i mitt arbeid har jeg foreløpig kun benyttet meg av dette stereoperspektivet. Ved å benytte denne Zoomen i mine utprøvinger har jeg gjort opptak av det omkringliggende lydlandskapet. Det kan tenkes at opptakene jeg så har gjort kan plasseres under det Monacchi refererer til som rominkluderende, da dette er en innstilling som tar opp mye av den omliggende informasjonen i lydbildet. Jeg valgte å benytte meg av Zoom H4n grunnet tilgjengelighet, og at det regnes som en relativt god opptaker. Den er også ganske lett håndterlig for noen som ikke har så mye erfaring med å arbeide med lydopptak. Selv om tanken på å utforske arbeid med annet utstyr og mikrofoner hadde vært interessant og kanskje kunne bidratt til nye og spennende resultater, har jeg ikke forsøkt meg på det i denne omgang. Hensikten med å gjennomføre feltopptak i forbindelse med denne undersøkelsen har vært å danne seg et bilde av de mest elementære prinsippene.

Min utforsking av urbane landskap har hovedsakelig foregått i eget nærområde Oslo. Jeg har gjort utprøvinger på soundwalks i området rundt St.Hanshaugen og utført feltopptak ved Vår Frelses gravlund, Nationaltheateret togstasjon, i Stensberggata og ved ulike punkter i Ullevålsveien. Målet med det praktisk-estetiske arbeidet i denne mastergraden er å få gjennomført ytterligere opptak flere steder rundt om i byen. Grunnen til at disse områdene ble valgt er at dette er steder jeg kjenner godt og hvor jeg opplever at jeg har et ganske godt mentalt bilde av lydlandskapet. Det er i tillegg områder som faller inn under begrepet *urbane landskap*, da de tydelig preges av lyder ofte assosiert med urbanisering. Jeg ønsket å undersøke hvordan disse lydlandskapene fortonet seg igjennom en mer utvidet, bevisst lytteprosess. En av mine intervjupersoner, Ilaria Sartori, forteller at en av de første øvelsene hun gjør med sine studenter er å lytte og gjøre opptak i egne nærmiljøer. Hun forklarer at det ofte er svært mange faktorer

og bevegelser i våre daglige lydlandskap vi gjerne ikke er bevisst på (Intervju, Sartori, mars 2019).

I etterarbeidet har jeg behandlet data med hjelp av loggføring. Jeg har tatt utgangspunkt i skjema for lyd-og lyttelogger samt skrevet ned mine umiddelbare refleksjoner forbundet med lytte- eller opptakssituasjonen.

Eksempel på lydlogg

Utforsking #3	Ullevålsveien, Oslo
<i>Info</i>	<i>Input</i>
Author/s	Björg Tønnessen
Device	Handy Recorder H4n, (WAV) Waveform Audio File Fromat
Location	Ullevålsveien/Akersgata
Purpose/motivation/interest of recording/listening	Utforske/øvelse i lytting og feltopptak, innsamling av lyddata i forbindelse med masteravhandling
Listening/recording technique	Utvidet lytting med opptaker/hodetelefoner
Placement and distance from sound source and recording level	Utendørs opptak i krysningen mellom Ullevålsveien og Akersgata (urbant område med mye trafikk) klart vær og opphold, lite vind. Opptaksnivå 90, zoom i 120 °

<i>Info</i>	<i>Input</i>
Date/place	28.02.2019, Krysning Ullevålsveien/Akersgata
Track	UV.AK. WAV (04:40)
Marco (general description)	Trafikkert vei
Meso (breaking the recording into smaller parts – sound articulation)	Noe vind, noe lyd fra opptakeren, signal-lyd fra veiovergang, stemmer, trafikk, gange mot asfalt, motorlyder
Micro (pitch, timbral aspects, layers)	Rytme, noe repetisjon, veksling i intensitet

4.1.5 Det praktisk-estetiske arbeidet

Til den praktisk-estetiske komponenten av dette masterarbeidet er ønsket å lage en form for installasjon eller presentasjon av lydopptak. Denne presentasjonen tar utgangspunkt i en videreutvikling av opptakene jeg har gjort under min auditive etnografiske undersøkelse. Ønsket er å presentere tre ulike lydopptak fra urbane lydlandskap rundt omkring i Oslo. Disse vil presenteres via tre ulike avspillingskilder komplementert av dokumentasjon fra min undersøkelse.

For meg har prosessen med å utføre ulike lytteøvelser vært svært givende og øyeåpnende. Det er derfor ønskelig å trekke inn noen elementer fra dette i presentasjonen av det praktiske arbeidet. I utforskende arbeid med lytteøvelser, feltopptak og soundwalking er det nyttig og nødvendig med dokumentering og registrering. Deler av min utforskning har derfor bestått i å loggføre og analyse ulike opptak samt nedskrivning av umiddelbare refleksjoner etter erfaringen. I forbindelse med presentasjonen av det praktiske arbeidet er tanken derfor å samle noen lytteøvelser, utdrag fra lydloggene, samt refleksjoner i en liten katalog.

5 Belyse et estetisk potensial

5.1 Utvalg og analyse

I dette kapittelet vil jeg presentere funnene fra mine casestudier. Empiri og teoretiske perspektiver er ervervet igjennom casestudier med intervjuer, teoristudier og den auditive etnografiske utforskningen beskrevet tidligere i oppgaven. I dette kapittelet vil disse funnene presenteres, analyseres og drøftes i lys av det teoretiske rammeverket.

Utvalget består av et verket *Rats – Secret Soundscapes of the City* av kunstneren Jana Winderen, kunstprosjektet *Tromsø Soundline* med intervju av kurator Hanne Hammer Stien, og de metodiske praksisene lytteøvelser og feltopptak med intervju av lydantropolog og musikolog Ilaria Sartori. Hver case vil bli presentert, analysert og drøftet for seg. Til slutt i oppgaven vil funnene fra de ulike casene sammenlignes og drøftes opp mot problemstillingen i en oppsummerende refleksjon.

Problemstillingen; *Hvordan kan en undersøkelse av kunstneriske strategier i arbeid med lydlandskap bidra til å belyse det estetiske potensialet i urbane landskap?* er blitt dekonstruert inn i ulike bestanddeler. Med kunstneriske strategier menes de aktiviteter og strategier som kan bidra til å skape relasjoner eller forbindelser ved blant annet å belyse, ekstrahere, komponere, demontere, overraske eller lignende. Det estetiske potensiale er, som nevnt innledningsvis i denne oppgaven, en referanse til sanselige erkjennelse, og hvordan vi oppfatter virkeligheten gjennom sansene. I henhold til det å skulle belyse et estetisk potensial, kan det å belyse i denne avhandlingen sammenfalle med det å bevisstgjøre.

På bakgrunn av teoristudiene, intervjuene og den auditive utforskningen har det formet seg tre analysekategorier; *forholdet mellom sted og lyd, lyd som relasjonsbygger og lyd som bevissthetsforsterker*. Disse kategoriene er ikke ekskluderende overfor hverandre, og overlapper til tider. Likevel har det fremstått som mer hensiktsmessig å skille mellom de ulike kategoriene.

Sted er et nøkkelord i denne avhandlingen. I den første analysekategorien; *forholdet mellom sted og lyd*, vil de ulike casene blant annet analyseres ved å se på dialogen mellom lyd og rom, det steds spesifikke, kunsten i det offentlige rom og atmosfære. Den andre analysekategorien; *lyden som relasjonsbygger* favner begreper om lyden som sosial hendelse, som konstruktør av sosiale (mellom)rom og relasjonelle aspekter. Den tredje, og siste kategorien; *lyd som bevissthetsforsterker* befatter seg med lyden sin evne til å aktivere og igangsette bevisstgjørende prosesser gjennom å overraske, fremheve eller belyse.

For å tydeliggjøre analysekategorienes ulike bestanddeler er hver case satt inn i skjemaet som følger. Med dette skjemaet er ønsket å klargjøre hvilke kunstneriske strategier de ulike casene bærer preg av, samt hvordan de forholder seg innen de ulike analysekategoriene. I skjemaet illustreres det hvor de ulike casene møtes, eller differensierer.

Case	Kunstneriske strategier	Forholdet mellom lyd og sted	Lyden som relasjonsbygger	Lyd som bevissthetsforsterker
<i>Rats - Secret Soundscape of the city</i>	Fremhever & belyser	Dialog mellom lyd og rom	Lyd som sosial hendelse	Aktivering av rommet / ny måte å forholde seg til rommet
	Bearbeider	Forsterker inntrykket av omgivelsene	Sosialt (mellom)rom	Overraskende, lytteren aktiveres, undersøker
	Komponerer		Kobler det fysiske rommet til et mer åpent fortolkningsrom	Gjør ikke-hørbart lydlandskap tilgjengelig
	Ekstraherer	Stedsspesifikt		
	Kontraster	Site-sound	Relasjon mellom verket og det allerede eksisterende lydbildet	Fremmer en kommentar til sine omgivelser
	Overrasker	Atmosfære		
	Romlighet	Offentlig rom		
<i>Tromsø Soundline</i>	Fremhever & belyser	Dialog mellom lyd og rom	Skaper et imaginært rom for lytteren	Aktivering av rommet / ny måte å forholde seg til rommet
	Komponerer	Forsterker inntrykket av omgivelsene	Kobler det fysiske rommet til et mer åpent fortolkningsrom	Elementer av soundwalking / bevissthevende vandring
	Ekstraherer			
	Bearbeider	Aktivering av byrommet	Relasjon mellom verket og det allerede eksisterende lydbildet	Forsterker kobling mellom verk og sted
	Romlighet	Stedsspesifikt	Kunstnerens relasjon til stedet	
		Site-responsive		
	Atmosfære			
	Offentlig rom			
<i>Soundwalking & lytteøvelser</i>	Fremhever & belyser	Dialog mellom lyd og rom	Sosialt (mellom)rom	Metodisk arbeid med lyd som bevisstskapende verktøy
	Komponerer	Forsterker inntrykket av omgivelsene	Lytte som assosiativ handling	Deltagende & aktiverende
	Bearbeider		Atmosfære	
	Opplyser	Stedsspesifikt	Relasjonen til områder, og andre	Lytting som en kreativ prosess / det melodiske i lydene som omgir oss
	Ekstraherer	Offentlige rom		

5.2 Rats – Secret Soundscapes of the City

Jana Winderen er en norsk kunstner som hovedsakelig arbeider med lyd og feltopptak. I sine prosjekter beveger Winderen seg ofte mellom ulike faglige disipliner. Det er en tverrfaglighet i arbeidene, og hennes praksis befinner seg et sted imellom, eller i kombinasjon av kunsten og naturvitenskapen (Rudi, 2011).

I dette masterprosjektet har jeg valgt å ta for meg Winderens verk *Rats – Secret Soundscapes of the City*, heretter referert til som *Rats*. Verket er en lydinstallasjon som ble laget på oppdrag fra Munchmuseet i bevegelse, et samarbeid mellom kunstneren, museet og nyMusikk. Verket ble oppført fra 7. september til 14. oktober 2017 og lansert som en del av Ultimafestivalen. Installasjonen var å finne under Nylandsbrua, i Trelastgata i Oslo fra syvende september til fjortende oktober 2017 (Hope ODonnell, 2017).

Verket besto av ti høyttalere, montert opp rundt de ulike søylene under broen. Selve lyden i verket var basert på feltopptak av ultralyd som Winderen hadde gjort på kvelds- og nattestid i hovedstaden. *Ultralyd* er betegnelsen på lydbølger med en frekvens på over 20 000 hertz. En så høy frekvens vil føre til at lydene ikke kan plukkes opp av det menneskelige øret. Winderen har i dette verket strukket ut opptakene, noe som fører til at lydene blir tilgjengelige for oss. For å oppsøke sine hovedrolleinnehavere, rottene, benyttet Winderen seg av infrarødt kamera for å plukke opp deres bevegelse i landskapet langs Akerselven.

Installasjonen tok for seg det lydlandskapet som mennesket ikke hører, men som oppfattes av andre arter enn oss, som hunder som kan høre frekvenser opptil 45000 hertz, eller katter som kan høre frekvenser helt opptil 64000 hertz (Hope ODonnell, 2017, s.4). Winderen har i dette verket konsentrert seg om de skapninger vi lever sammen med i byen, men ikke nødvendigvis er bevisst på vår sameksistens med.



Figur II
Rats – Secret Soundscapes of the city
Foto Jana Winderen, nyMusikk (2017)
(<http://nymusikk.no/en/artikler/foto-jana-winderen-rats>)

5.2.1 Forholdet mellom lyd og sted

Det å utforske forholdet mellom sted og lyd er et nøkkelement i mye av det eksplorative arbeidet med lyd, og stiller seg som svært fremtredende i alle casene i denne undersøkelsen. I henhold til arbeidet på kunstfeltet benytter en gjerne begrepet stedsspesifikt. Jana Winderens *Rats* kan i mange hensyn sees som et stedsspesifikt arbeid. Det er laget på bakgrunn av lyder tatt opp langs Akerselven i Oslo, og utstilt i Bjørvika, hvor samme elv munner ut mot fjorden. Miwon Kwon forklarer at ofte vil tradisjonelle stedsspesifikke verk være laget som en respons på, eller som en kommentar til noe ved eller i stedet eller området (Kwon, 2004, s.12). Til *Rats* har Winderen tatt utgangspunkt i det omkringliggende området som utgangspunkt for opptakene da hun stort sett har tatt opp lydene omkring den samme elven som munner ut ved visningsstedet.

Bjørvika skal være et symbol på den nye byen, innovativ, ren og klinisk. Det faktum at *Rats* er stilt ut nettopp i dette området virker neppe å være en tilfeldighet. Verket er laget på oppdrag av Munchmuseet i bevegelse, som har som mandat å fremme dialog mellom ulike aktører i området mellom det gamle, og det nye Munchmuseet. Prosjektet har som mål å lage midlertidige kunstprosjekter av yngre kunstnere, både inne og i uterom som befinner seg i området mellom Tøyen og Bjørvika (Munchmuseet, 2018).

I dette verket er det bruk av mange ulike kontraster. Det organiske i lyden av rottene, levende vesen mot den mekaniske lyden av byen, byggearbeidet, alt som foregår rundt i dette området. De skarpe lydene av et område i utvikling; konstruksjon, trafikkstøy fra broen, togene som passerer satt opp mot de knitrende og summende lydene av rottene som snakker med hverandre. En hel verden som vi ikke egentlig har tilgang til og som plutselig åpner seg for oss.

Ved sin plassering i nettopp dette området, midt mellom kapital og stadig økende kvadratmeterpriser har Winderen valgt å skape et verk som fremhever noen av de mer forglemte skapninger i vårt urbane landskap. En kan ikke unngå å reflektere over hvor vidt kunstneren her ønsker å fremme en kommentar til hvordan, og på hvilken måte denne nye utviklingen skal foregå. Kunsten i det offentlige rom har nettopp denne muligheten, å spille på sine omgivelser. Slik som Solhjell og Øien (2012) trekker frem kan kunsten, spesielt den i offentlige rom, stille seg friere til å kommentere. Da den gjerne er fristilt fra de mer konservative institusjonelle rammer. Dette kan både finne sted i form av å fremheve visse trekk ved de omkringliggende områder, men også ved å skape en kommentar til dem. Ved å skape et nytt fortolkningsrom. I

denne sammenhengen kan en muligens knytte *Rats* opp mot Kwons tredje paradigme, nærmest som en form for samfunnskritikk. En kan tolke det slik at *Rats* på mange måter virker å ville forholde seg til *sted* også i henhold til å si noe om de sosiale og kapitalistiske strukturer.

Winderens sitt *Rats* kan med andre ord sies å ha *gjort noe* med det offentlige rommet det var utstilt i. Området under bruen i Trelastgata er velkjent, men egentlig ikke et rom som har noen særlig *funksjon*, for mange er det kun en gjennomgangsportal fra Barcode til Østbanehallen. Verket gjør noe med dette rommet og gir det på mange måter en ny egen verdi, utover det å være en gjennomgangspassasje. Det gjør at en stopper opp, reflekterer over hvor en er, og kanskje også hva som kan befinne seg i dette området. På mange måter kan en si det slik at verket tilførte en ny dimensjon til det opprinnelige området.

5.2.2 Lyd som relasjonsbygger

I sin bok *Background Noise* (2015) trekker Brandon LaBelle frem lyd som en form for sosial hendelse (LaBelle, 2015, s.XII). Lyd forekommer som en kroppslig erfaring og kan skape en opplevelse av samhörighet. I *Relasjonell estetikk* (1998) benytter Bourriaud seg av begrepet *interstice* som en referanse til sosiale (mellom)rom som kan oppstå mellom et verk og dets betraktere eller deltagere (Bourriaud, 2007). Det oppstår en relasjon mellom selve verket og den eller de som deler erfaringen. Plutselig har alle som opplever det noe til felles i den sanselige erfaringen.

I møte med et verk som *Rats* kan man hevde at det oppstår et slikt sosialt fellesskap. De som opplevde verket under Nylandsbrua høsten 2017 har delt en opplevelse. Det har oppstått en relasjon mellom de som var der og sammen opplevde verket, men også mellom alle som har sett det. Temporalitet har vært en faktor med tanke på dette møtet, i det verket sto i Trelastgata kun i en liten periode. Denne temporaliteten diskuterer også Brandon LaBelle i artikkelen *Acoustic Spatiality*. Ut fra denne artikkelen virker det som om han mener at lyd kan operere som *spirende samfunn og flette kropper, som nødvendigvis ikke leter etter hverandre, sammen, om så bare for et øyeblikk* (LaBelle, 2012, avsnitt 3). Basert på dette, kan man si at det sosiale (mellom)rommet som oppsto under Nylandsbrua flettet sammen sine betraktere i en form for fellesskap.

Under perioden som *Rats* sto utstilt under Nylandsbrua ble lydbildet som strømmet ut av de ti høyttalerne blandet sammen med det eksisterende, men alltid endrende lydlandskapet. Lyden

av togene til og fra sentralbanestasjonen, mennesker til og fra og duren fra motorveien skapte alle ulike lag som sammen med *Rats* skapte et slags nytt lydrom. En kan se det slik som at det oppstår en form for relasjon imellom alle disse ulike lagene, og i disse lagene en ny temporær akustisk atmosfære. Böhme skriver i sin artikkel at et sted sin atmosfære kan være sterkt knyttet til det identifiserende lydlandskapet (Böhme, 2000). Lydene som vanligvis assosieres med områder som der *Rats* var utstilt havner gjerne i kategorien lo-fi lydlandskap, altså landskap der det er for mange ulike lydsignaler på en og samme tid, og de ulike lydene maskerer hverandre (Murray Schafer, 1977). Da Winderens verk sto utstilt i Trelastgata ble komponenter fra det omkringliggende lo-fi lydlandskapet en del av verket, og bidro kanskje til å fremheve byens takter i en ny og annerledes innramming.

5.2.3 Lyd som bevissthetsforsterker

I sin artikkel *Sonic art as critique of the listening act* for Leonardo Music Journal skriver kunstner og forsker Camille Robinson om skjema vi benytter når vi hører og fortolker lyder. For å eksemplifisere bruker hun lyden av et klapp. Når vi hører lyden av et klapp, igangsetter dette bruken av skjemaene. Vi oppfatter lyden ved at vi identifiserer kjennetegnene, og opplever at vi kjenner opprinnelsen; to hender som møter hverandre med en viss styrke (Robinson, 2016, s.39). Når vi oppfatter denne lyden vil vi undersøke dens opprinnelse og forvente å se noen som klapper hendene sammen. Om dette ikke innfris, det vil si at vi ikke kan finne klappets opprinnelse, vil dette medføre et behov for å undersøke nærmere.

Behovet for nærmere undersøkelse oppstår også i møte med Jana Winderens *Rats*. Idet vi entrer området under broen hører vi lydene som strømmer ut fra de ulike høyttalerne, men disse lydenes opprinnelse virker noe uklart. Dette trekker oss nærmere, gjør at vi vil undersøke, og således stopper opp. Vi klarer ikke umiddelbart å avklare hva lydbildet *viser oss*, noe som fører til en undrende og fortolkende tilstand.

Rats omfavner deg i det du ankommer området, du blir umiddelbart oppmerksom på at noe er annerledes og at det *vanlige* lydbildet er i endring. Det er noe nytt og ubeskrivelig som gjør at en stopper opp. Kunstneren Georg Klein skriver i sin tekst, *Site-Sounds: On strategies of sound art in public space*, om dette som *overraskelsesmomentet*. Han mener at elementer av overraskelse kan benyttes som et effektfullt virkemiddel i akustiske verk. I vårt dagligliv er vi konstant eksponert for sterke visuelle og auditive inntrykk, men også for ganske konstant støyforurensning (Klein, 2009). For å bryte inn i dette allerede overveldende lydbildet, vil et

auditivt verk ha fordel av slike overraskelsesmoment og gjøre oss bevisst på endringen i det totale lydbildet. Det kan påvirke den daglige rutine og få oss til å stoppe opp. I artikkelen *Urban Soundscapes as Narrative: Intentions and Interpretations of Field Recordings* trekker Seaward frem et synspunkt fra komponist og lydkunstner Suk-Jun Kim sine teorier. Kim forklarer at lyder som er trukket ut av en sammenheng, og presenteres separat fra sitt opphav, vil framprovosere et behov hos lytteren til å aktivt søke etter forståelse og lydens opprinnelse (Ronnie Seaward, 2015, s.300). Dette kan sies å korrespondere med både hva Klein og Robinson fremmer i sine artikler. I møte med lydverk, slik som Winderens *Rats* kan en oppleve en følelse av forvirring og således begynne å lete etter svar og lydenes opprinnelse. Dette igangsetter en form for utforskning for lytteren.

Lydbildet som Winderens *Rats* bærer med seg skiller seg såpass mye ut fra det en forventer å møte, at en ikke kan unngå å stoppe opp. Man får et behov for å undersøke hva dette skyldes. Det er noe underlig og nesten mystisk som en ikke vanligvis hører. På den måten gir Winderen oss en ny estetisk opplevelse ved å gjøre det usynlige synlig, både i praksis og i overført betydning. Jøran Rudi trekker frem at vi som en del av en kontekstuell prosess sender lydopplevelsene gjennom vårt psykoakustiske filter. Det psykoakustiske filteret er de prosessene som oppstår i hjernen i møte med lyden, og som fortolker lyder basert på våre allerede eksisterende referanser. I møte med Jana Winderens *Rats* vil man ha behov for å bearbeide de auditive inntrykkene via en form for kontekstuell lytting. En tar innover seg de omkringliggende faktorer, både i form av de fysiske dimensjonene som Klein refererer til, men også ved at lydene en oppfatter igangsetter den imaginære fortolkningen som LaBelle omtaler. Vi fortolker lydene, kontekstualiserer og tillegger våre egne assosiasjoner.

I sin artikkel *Transcendigital Imagination: Developing Organs of Subtle Perception* trekker komponist Kim Cascone frem at vi ofte forholder oss ganske passivt til vårt *daglige lydlandskap*, eller som Murray Schafer sier, at vi ser de kun som signaler. Ofte forekommer det at vi i det daglige liv overser verdien i disse. Ved å bli konfrontert med en lytteopplevelse slik som i *Rats* så vil det muligens kunne igangsette noen prosesser. Det kan muligens skape en form for forvirring hos lytteren og føre til at en ikke bare undersøker verkets faktiske lyder, men også lydlandskapet i det omkringliggende området.

I et område som Bjørvika, med jernbane og motorvei som nærmeste naboer, oppstår det et overveldende lydbilde preget av industri og konstruksjon, et bevis på en by under utvikling og et område i konstant endring. I et område som dette er det sannsynlig at de mer subtile lydene

av byen forsvinner i kaoset. I de urbane miljøer finnes det mange små, innholdsrike lydlandskap som vil være uhørlig for oss mennesker, men det betyr ikke at de ikke eksisterer. Rotter kommuniserer på en ultralydfrekvens som ligger i dette spekteret, utenfor vår rekkevidde. I *Rats* har Winderen strukket ut opptakene av rotnenes kommunikasjon, slik at de blir tilgjengelig for det menneskelige øre.

I et intervju med Jøran Rudi, publisert i boken *Soundscape i kunsten* (2011), påpeker Winderen at vi mennesker ofte oppfører oss som om vi har evnen og muligheten til å ha oversikt over og kunne måle alt. Faktum er imidlertid at vårt sansespekter er relativt begrenset. Dyr kan høre frekvenser som ikke er tilgjengelige for oss mennesker. Fisk benytter seg både av lyd og lavfrekvente vibrasjoner for å orientere seg under vann. Sammenlignet med andre levende vesen har vi et ganske snevert sansespekter. Det kan virke som om Winderen ikke bare ønsker å fremheve dette uhørbare for å opplyse oss, men kanskje også som en kritikk mot hvordan mennesker har en tendens til å glemme andre skapninger vi deler landskapene med. I det samme intervjuet forklarer Winderen at hun i sin praksis er opptatt av innhold. «*Har jeg ikke noe jeg vil si, har jeg heller ikke et prosjekt*», uttaler hun (Rudi, 2011, s.85).

I sin artikkel kritiserer Kim Cascone det han mener er en ukritisk holdning til soundscape-opptak. Han frembringer at en økende tilgang til opptaksutstyr har ført til at flere gjør opptak i lydlandskapene uten å forholde seg kritisk til opptakenes validitet. Han frembringer det han mener er en tendens ved at flere kunstnere gjør opptak av lydlandskap uten å forholde seg til det faktum at disse opptakene ofte ikke vil kunne fange opp kompleksiteten og de mer subtile nyansene som finnes i lydlandskapet (Cascone, 2014). En kan tolke det slik at Cascone er av den oppfatning at det å dokumentere lydlandskap gjennom opptak ikke vil være effektivt, da en ikke vil kunne få en helhetlig korrekt fremstilling av hvordan dette lydlandskapet fortoner seg.

Cascone fremsetter et viktig poeng i henhold til de etiske utfordringene ved å arbeide med feltopptak, og rundt opptakenes autenticitet. På den annen side kan en argumentere for at selv om mange lydkunst-prosjekter befatter seg med en form for feltopptak i sin utvikling, slik som i *Rats*, så står de kanskje noe friere i henhold til bearbeiding og fremstilling av disse opptakene. I arbeidet med *Rats* benyttet Winderen seg av ultralyd feltopptak. Lyden som brukes i verket fremstår å være ganske nært kildematerialet, bare transponert ned til et område som er hørbart for oss mennesker.

I intervjuet med Jøran Rudi sier Winderen at hun alltid benytter sine egne lydopptak, og anvender lydene på en ganske direkte måte i sine arbeider. Hun fremsetter at hun bearbeider opptakene, men at mye av denne komponeringen forekommer allerede i selve opptakssituasjonen. Men hun poengterer også at teknologien alltid vil farge det arbeidet en gjør (Rudi, 2011, s.88-90). En kan hevde at en i forbindelse med kunstneriske strategier står noe friere i sin fortolkning av opptakene en gjør. Selv om Winderen benytter seg av relativt lite manipulering av sitt materiale, så vil nødvendigvis utstyret og teknologien ha en innvirkning på resultatet. I forbindelse med lydkunsten, som er feltet Cascone hovedsakelig problematiserer i sin artikkel, har en ikke nødvendigvis som hensikt å speile eller reprodusere inntrykkene. Men kanskje heller å fremstille noe som stiller seg mer åpent for fortolkning av sine lyttere. En kan også argumentere for at om Winderen ikke hadde manipulert disse opptakene ved å transponere de ned til frekvenser som er hørbare for oss, så ville dette lydlandskapet fortsatt vært gjemt for de aller fleste av oss.

5.3 Tromsø Soundline

Tromsø soundline er et kunstprosjekt laget på oppdrag for Tromsø kommune med støtte fra KORO, organ for offentlig kunst i Norge. Prosjektet er inspirert av urfolkmetodologi og ny teknologi, og setter tradisjon opp mot modernitet. I prosjektet blir seks ulike, nylagede lydverk presentert sammen i en mobilapplikasjon, som kan lastes ned på din mobiltelefon (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018). I oktober 2018 ble en betaversjon av prosjektet lansert under Insomniefestivalen i Tromsø.

Hanne Hammer Stien er kunsthistoriker og kurator. Hun har tidligere arbeidet som daglig leder ved Polarmuseet i Tromsø og vært kunstkonsulent i KORO. Hammer Stien underviser i teori ved masterprogrammet til Kunstakademiet i Tromsø og er kurator for kunstprosjektet *Tromsø Soundline*.

I prosjektet *Tromsø Soundline* er hvert verk laget til, eller som en respons på, et spesifikt sted i byen. Publikum kan bevege seg rundt i byen, der hvert lydverk blir avspilt ettersom de entrer området det er laget til. Etter hvert som publikum beveger seg rundt og aktiverer de ulike verkene, samles disse i en spilleliste i mobilapplikasjonen. Man får kun tilgang til verkene via denne applikasjonen; det er ingenting utstilt i de aktuelle områdene (Hammer Stien, intervju, januar 2019). Til prosjektet er det valgt ut seks ulike kunstnere som alle på en eller annen måte har en tilknytning til Tromsø. Kunstnerne har bakgrunn fra både musikk, og billedkunstfeltet.

Verket *I min favn* (2018) er laget til Tromsøbroen av billedkunstner Margrete Pettersen. Pettersen arbeider prosessorientert med verk som gjerne befatter seg med tid og rom. Hennes prosjekter tar gjerne utgangspunkt i fysiske steder. Fra Tromsøbroen, som verket er laget til, kan en se de omkringliggende fjellene. Dette inntrykket, mot det moderne, urbane livet som broen kan sies å representere danner bakteppet for Pettersen sitt verk (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

Voices on the Sea (2018) av Simon Daniel Tegnander Wenzel er laget for Skansen i Tromsø. Dette er et område som opp igjennom tiden har hatt betydning for skipsfart og handel og som den siste tiden er gått igjennom en transformasjon. I sitt verk har Wenzel arbeidet med møtet mellom havet og det stadig utviklende urbane landskapet ved Skansen. Wenzel arbeider ofte i

skjæringspunktet mellom musikk og kunsten, og har gjerne en sansemessig tilnærming til sitt materiale (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

Mirovia (2018) er et verk laget for Torghuken av Geir Jenssen. Jenssen er musiker, som lager ambient, elektronisk musikk. I sitt arbeid er Jenssen opptatt av ideer knyttet til havet. Torghuken befinner seg nede ved havet, og er et område som har blitt benyttet som lossested, og utsalgspunkt for fiskerne (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

Female or otherwise (2018) er laget av musiker Charlotte Bendiks for Lehnesmottet i Tromsø. Lehnesmottet er en passasje som nylig har gjennomgått en renovering, men som tidligere var noe dunkel og mørk. I sitt arbeid har Bendiks latt seg inspirere av denne mørke passasjen, både som fysisk sted, men også i en mer overført betydning (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

White Noise (2018) laget til Prostneset av billedkunstner Marit Følstad. Prostneset har opp igjennom tidene vært et knutepunkt i Tromsø. Med sitt verk balanserer Følstad på grensen mellom hva vi oppfatter som støy eller ikke. Med tittelen *White Noise* henviser hun til et uforutsigbart signal hvor effekttettheten i signalet er konstant, uavhengig av absolutt frekvens (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

På hjørnet (2018) er laget av Peder Niilas Tårnesvik. Tårnesvik arbeider ofte med mørke og harde lydlandskap, men med et fundament i melankolske harmonier. Til sitt verk *På hjørnet* har han latt seg inspirere av kjøpesentret og de kapitalistiske motivene som finnes i området. Strandtorget har vært et viktig sted for handel i Tromsø i lang tid. Men for Tårnesvik er det ikke bare de kapitalistiske rammene som er interessant, men også den subkulturelle ungdomskulturen som manifesterer seg rundt områder som dette. Det er møtet mellom disse motstridene kreftene som har dannet inspirasjonen for verket *På hjørnet* (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober, 2018).

Tromsø Soundline er delvis inspirert av *songline*-tradisjonen man kan finne hos urbefolkningen i Australia. I denne tradisjonen kan en *songline* beskrives som en sti som krysser land og vann. Stiene blir presentert gjennom blant annet sang, dans eller fortellinger. Med den rette forkunnskapen vil en person kunne navigere seg gjennom et landskap ved bruk av *songlines* (Hammer Stien, personlig kommunikasjon, oktober 2018).



Figur III, Tromsøbroen
Foto Kristine Dragøy, KORØ (u.å)
(<https://koro.no/aktuelt/lyden-av-tromso/>)

5.3.1 Forholdet mellom lyd og sted

I *Tromsø Soundline* er hvert av lydverkene laget til et spesifikt sted i byen, og kan på mange måter sees som en fortolkning av sted gjennom lyd. Hele prosjektet kan med andre ord regnes som et stedsspesifikt prosjekt. Under intervjuet trekker Hammer Stien frem at den kunstneriske utforskningen til dette prosjektet har foregått utelukkende mellom kunstneren og stedet. De ulike kunstnerne har brukt sin egen opplevelse eller forhold til stedet som utgangspunkt for å lage et verk som kan sies å respondere på dette. Etter prosjektet sin ferdigstilling vil denne auditive fortolkningen bli gitt over til publikum, og utforskningen vil foregå mellom lytteren og stedet.

I henhold til denne dynamikken mellom både kunstneren, stedet og publikum kan en si at prosjektet nærmer seg det som Kwon omtaler som *art-as-public-spaces* paradigmet. Hele prosjektet er tett knyttet opp mot *sted* i alle ledd av prosessen, både for kunstneren og lytteren. Prosjektet befatter seg med å skape nye rom idet allerede eksisterende byrommet. Igjennom verkene i *Tromsø Soundline* etableres det et sterkt bånd, både gjennom kunstnerens opplevelse av det faktiske fysiske rommet, men senere også mellom betrakteren og stedet. Kwon frembringer at en del verk innen den stedsspesifikke kunsten gjerne krever den fysiske nærheten av sine betraktere for sin fullføring (Kwon, 2004, s.12). I *Tromsø Soundline* vil ikke verkene kunne spilles av i applikasjonen før betrakteren faktisk er i fysisk nærhet av stedet det er laget for. Verkene krever med andre ord nærværet av betrakteren for å kunne realiseres.

Det kan også virke nærliggende å knytte prosjektet opp mot begrepet *site-responsive*, som Lauren Hayes frembringer i sin artikkel. Hayes benytter *site-responsive* om praksiser som utforsker dynamikken mellom betraktere, utøvere og miljøet de befinner seg i (Hayes, 2017). I og med at verkene i *Tromsø Soundline* både er blitt laget som en respons på stedet, men også er helt avhengig av betrakterens deltagelse kan en argumentere for at det kan høre hjemme innenfor rammene som dette begrepet statuerer.

Mange av verkene i *Tromsø Soundline* virker å befatte seg med de historiske rammene som omfavner de utvalgte områdene. I sin artikkel *Ethical Questions about Working with Soundscapes* trekker Andra McCartney frem at det er mange ulike tilnærminger til det å fortolke, og arbeide med lyd, og at for noen så har historiske rammer og konteksten mye å si i fortolkningsprosessen (McCartney, 2016). Brandon LaBelle fremsetter at lyder kan sette oss i

kontakt med imaginære rom, basert på minner og assosiasjoner. I henhold til Tromsø Soundline virker dette også å ha foregått i en nærmest omvendt prosess. Der de historiske rammene for stedet har bidratt til å forme de lydlige fortolkningene.

Et av verkene laget til dette prosjektet er *I min favn*, av Margrethe Pettersen. Dette verket er laget til Tromsøbroen, som er blitt nærmest et symbol på det moderne, urbane Tromsø (Personlig kommunikasjon, Hammer Stien, oktober 2018). Hammer Stien forklarer at kunstneren bak dette verket har benyttet seg av feltopptak i sitt arbeid, men at det allikevel ikke har det som kan sies å være et speilende forhold.

Hammer Stien forteller at når en går over broen, som også kan sees som et naturlig startpunkt for vandringen, vil det være nesten uunngåelig at ikke andre lyder bryter inn, og fletter seg sammen med lydbildet fra *I min favn*. Hun frembringer at noen ganger kan det være vanskelig å skille mellom hva som faktisk stammer fra lydopptaket, og hva som kommer utenifra. På denne måten blir også disse lydene nærmest en del av selve verket. Det er mange faktorer som spiller inn i henhold til dette. «Vær og vind vil ha en stor effekt på lydlandskapet, spesielt med det klimaet som finnes i Tromsø» sier Hammer Stien (Hammer Stien, intervju, januar 2019).

I sin artikkel trekker Georg Klein frem at et steds *site-sound* oppstår ut ifra arbeid med stedets atmosfære, og de akustiske, arkitektoniske og visuelle elementene (Klein, 2009, s.101). En *site-sound* er således både et resultat av de fysiske rammene, men også immaterielle sansbare inntrykkene. Om en trekker dette opp mot hva Hammer Stien forteller kan en tolke det slik at Pettersen til sitt verk har befattet seg med elementer fra Tromsøbroens akustiske atmosfære. Når bearbeiding av disse inntrykkene så blir levert over til lytteren kan det muligens kan oppstå en ny form for *site-sound*, basert på en kombinasjon av verket og det allerede eksisterende lydlandskapet. På denne måten konstrueres det et nytt rom som er en sammensmelting av alle de auditive inntrykkene. Både de kontrollerte lydene, som finnes i verket, og de ukontrollerte, som oppstår på bakgrunn av at blant annet vær og vind fletter seg sammen med det. Kanskje vil opplevelsen av denne sammensmeltingen lede til en forsterkning av det sansemessige inntrykket av Tromsøbruen, og føre til at det for betrakteren oppstår en ny form for *site-sound* tilknyttet dette området.

Lyd hjelper oss med å orientere oss i landskapet, og samfunnet. Men dette er også bundet til et samspill med de andre sansene, slik som synet eller det å kjenne. Hammer Stien forklarer at

begrepet *Songlines*, som *Tromsø Soundline* er inspirert av, bygger på nettopp denne tradisjonen. I Songline-tradisjonen benytter en sanger for å orientere seg i landskapet, men også historier, tegninger, og andre visuelle markører. Hammer Stien presiserer at det er viktig å være bevisst på hvordan sansene våre arbeider sammen. Dette prosjektet fokuserer seg inn mot det auditive landskapet, og hvordan et fokus på dette kan bistå i fortolkningen av visse rom. Det er imidlertid et viktig poeng å presisere at lytteopplevelsen alltid vil være influert av de andre sansemessige inntrykkene, slik som hva en faktisk ser når en beveger seg rundt. Hammer Stien forklarer at sansene våre stort sett alltid arbeider sammen for å fortolke den stedlige erfaringen. Hun presiserer at i lys av dette vil også hvilken tid på døgnet, eller når på året man gjør vandringen til *Tromsø Soundline* ha en stor effekt på den sanselige erfaringen. Som hun selv sier «så vil nok hvordan en opplever en dyp, rungende bass-lyd være svært forskjellig basert på om det visuelle inntrykket preges av natt, dag, mørketid, eller midnattssol» (Hammer Stien, intervju, januar 2019) I denne masteroppgaven defineres uttrykket *estetisk potensial* som potensialet i de sansemessige erfaringene. Det Hammer Stien trekker frem her kan på mange måter sees som et slik estetisk potensiale. Ikke bare former lydene vår opplevelse av omgivelsene, men påvirkninger fra vær, vind, lyset og mørket vil også kunne influere vår fortolkning av lyden vi hører. Det oppstår i så måte en likeverdig influerende relasjon mellom det visuelle og det auditive.

Hammer Stien trekker frem at et av ønskene med dette prosjektet har vært en aktivisering av byrommet. At publikum skal benytte seg av byen og ved å bruke denne applikasjonen kan måten en beveger seg rundt i byen kanskje bidra til å endre lytterens gå-mønster. Ofte er det slik at vi har vi faste mønster vi beveger oss i og at vi gjerne benytter oss at de samme rutene. Dette er ofte basert på vane eller av praktiske hensyn. I sin artikkel *Walking the Everyday* trekker Matthew Bissen frem at det å vandre i byen kan bidra med spatial, taktil, kroppslig, og sosial kunnskap om våre omkringliggende landskap (Bissen, 2014, avsnitt I). Han forklarer at det vandre kan sees som et verktøy for å forstå byen, og knytter denne typen utforskning Guy Debord sine teorier om *dérive*. Med prosjektet *Tromsø Soundline* virker det å være en tanke om at det å gjennomføre en mer bevisst type vandring kanskje kan bidra til å påvirke hvordan en som betrakter, og lytter er tilstede i rommet. I så måte kan en muligens trekke noen form for paralleller mellom dette og tankegangen til Debord.

Måten vandringen gjennomføres på i henhold til *Tromsø Soundline* skiller seg fra *dérive* i form av at den benytter seg av et allerede etablert mønster. Prosjektet består av ulike punkter som må besøkes, for å få tilgang til verkene. Debord var opptatt av at en *dérive* ikke var en vandring

med et spesifikt mål. Men det var en utforskende vandring, med et bevisst fokus rettet mot sine omgivelser (Mclaughlin & Fry, 2001). I henhold til dette kan en trekke noen linjer mellom *Tromsø Soundline* og den utforskende tilnærming i en *dérive*.

I dette prosjektet fremstår det å være et ønske om å få betrakteren mer involvert i de offentlige rommene. Alle verkene som er laget er blitt komponert til eller som respons på offentlige steder, som er tilgjengelig for alle i byen. I boken *Det norske kunstfeltet, en sosiologisk innføring* (2012), skriver Solhjell og Øien at kunsten som befinner seg i det offentlige rom gjerne kan oppleves som mer åpen og tilgjengelig, da den ikke bærer med seg de samme kontekstuelle rammene som galleriet eller museet ofte statuerer (Solhjell & Øien, 2012). Ved å gjennomføre et prosjekt som *Tromsø Soundline* i de offentlige rom, og ved bruk av et såpass tilgjengelig media som en mobilapplikasjon kan prosjektet muligens oppleves som noe mer åpent enn de som befinner seg innenfor museet eller gallerienes institusjonelle rammer.

5.3.2 Lyd som relasjonsbygger

LaBelle forteller hvordan lyd ikke bare setter i gang den materielle verden, men også den imaginære. Våre assosiasjoner og sanselige inntrykk av lyden kan starte prosesser i oss som bidrar til å forme et nytt rom for forståelse (LaBelle, 2012). I forbindelse med prosjektet *Tromsø Soundline* sier Hammer Stien at når man beveger seg rundt i Tromsø by, vil det fysiske byrommet kobles sammen med et slags psykisk rom som publikum får ta del i. Det kan tenkes at Hammer Stien med psykisk rom refererer til en form for nytt fortolkningsrom. LaBelle mener at det relasjonelle aspektet ved lyd kan føre imaginasjonen til nye steder, skape nye assosiasjoner, og på denne måten åpne for nye forståelser og tolkninger. Han trekker frem at lyd har lyttere og derfor oppnår en sosial dimensjon gjennom de ulike synspunktene til disse (LaBelle, 2015, s.XII). Lyden i et rom eller et område kan føre med seg utallige subjektive fortolknninger, som gir stedet en subjektiv verdi, så vel som en kollektiv.

I intervjuet trekker Hammer Stien frem at alle de utvalgte kunstnerne i *Tromsø Soundline* har jobbet selvstendig i prosessen. Hun sier at det aldri var planlagt noe samarbeid mellom de ulike kunstnerne, da verkene tar utgangspunkt i den enkelte kunstnerens opplevelse av stedet de har tatt for seg. Ut fra denne prosessen er det, ifølge Hammer Stien, kommet svært ulike typer verk, og alle kunstnerne har forholdt seg til ulike måter å arbeide med det stedsspesifikke på. Hun forteller at kunstnerne i stedsspesifikke kunstprosjekter ofte kommer utenfra og skal gjøre noe

med det spesifikke området eller stedet. Kunstneren har ikke nødvendigvis noen tilknytning til det aktuelle stedet fra før. I dette prosjektet valgte *Tromsø Soundline* å forespørre kunstnere som både kjente til områdene fra tidligere, men som også hadde et ønske om å gjøre noe på nettopp disse stedene.

Hanne Hammer Stien forteller at det kan være en utfordring i alle prosjekter at kunstneren ikke har noe forhold til stedet, men kanskje spesielt i Nord-Norge, da det ofte eksisterer såpass mange stereotypiske forståelser rundt landskapet der. Det var derfor viktig for prosjektets initiativtagere at kunstnerne som ble valgt ut hadde et forhold til de aktuelle stedene. En kan tolke det dithen at *Tromsø Soundline* ønsket seg nære og mer personlige fortolkninger av byens rom. Ved bevisst å velge kunstnere som hadde en relasjon til byen, ble resultatet verk som har en utpreget personlig dimensjon. Resultatet er at historier, fortellinger og fortolkninger som kunstnerne allerede har knyttet til disse stedene, gjerne har bidratt til den kunstneriske fortolkningsprosessen av stedet.

Videre forklarer Hammer Stien at en del av kunstnerne har arbeidet med områdene på et ganske personlig plan. For å eksemplifisere benytter hun Charlotte Bendiks sitt verk, *Female and otherwise*, som er laget for Lehnsmottet i Tromsø. Lehnsmottet er et smug som opprinnelig har stått siden 1800-tallet, men i nyere tid har gjennomgått en oppgradering. Før oppgraderingen var det imidlertid et mørkt, dunkelt sted, som vekket ubehagelige assosiasjoner. Det er denne tidligere utgaven og mørket, Bendiksen har latt seg tiltrekke og inspirere av i sitt verk (Johansen, 2018). Hammer Stien forteller at verket har en svært dyp basslyd, som fører til at verket påvirker en kroppslig, og er veldig *embodied*. Noe av bakgrunnen for verket stammer også fra Bendiksens personlige erfaringer med byen. Bendiksen har, ifølge Hammer Stien, trukket inn sine egne erfaringer, om hvordan hun opplever at byen både omfavner, og støter henne fra seg, på en og samme tid. Bendiksen virker så å ha benyttet anledningen ved dette prosjektet til å fremstille en personlig kommentar på sin opplevelse av og i Tromsø.



Figur III, Lehnsmottet, Tromsø
Foto Kristine Dragøy, KORO (u.å)
(<https://koro.no/aktuelt/lyden-av-tromso/>)

5.3.3 Lyd som bevissthetsforsterker

Hanne Hammer Stien fremsetter at prosjektet *Tromsø Soundline* oppsto på bakgrunn av at Tromsø kommune ønsket å lage et prosjekt med kunst i offentlige rom. Kommunen så for seg at det skulle være et temporært prosjekt. Ifølge Hammer Stien ønsket kommunen seg en aktivering av byrommet, men på en noe mindre tradisjonell måte enn det som har vært tilfellet i tidligere prosjekter. I offentlige prosjekt i Tromsø tidligere er mer tradisjonelle medier som til eksempel skulptur flittigere benyttet.

Måten Tromsø Soundline har valgt å løse formidlingen, og aktiveringen av byrommet på kan sies å bære med seg elementer fra soundwalking-tradisjonen. Som Hildegard Westerkamp forklarer i sin definisjon så er soundwalking en vandring med lytteopplevelsen i fokus (Westerkamp, 1974). Tradisjonelt har soundwalking som hensikt at en skal åpne ørene for å få med seg så mye informasjon som mulig fra landskapet. *Tromsø Soundline* kan ikke sies å være en soundwalk i så måte, men det er mulig å trekke noen paralleller. Som Hammer Stien trekker frem så vil kontakten mellom sansene være svært viktig, og kanskje kan det å *spisse ørene* også bidra til at en *åpner øynene*. I *Tromsø Soundline* vil naturligvis ikke det hele omkransende lydlandskapet bli med under vandringen, da prosjektet spiller av verkene via høretelefoner. Men bevisstheten til sine omgivelser vil kanskje økes under vandringen, og derfor kunne sies ha paralleller til soundwalking-tradisjonen. En kan argumentere for at en igjennom lytteopplevelsen får skjerpet bevisstheten i henhold til de omkringliggende omgivelser.

Hammer Stien trekker frem at vi stadig lener oss på de auditive signaler for å orientere oss i landskapet. Hun sier at vi ofte er mer tilstede i det vi lytter til, men samtidig er det vi lytter til ikke nødvendigvis i kontakt med stedet vi befinner oss. Med dette virker Hammer Stien å referere til det faktum at mange ofte benytter høretelefoner og lytter til musikk, podcast eller lignende når vi beveger oss rundt i landskapet. Om så, så er dette noe som virker å samsvare med hva Böhme skriver om teknologien sin rolle i utviklingen av den akustiske atmosfære.

I sin artikkel skriver at Böhme at utviklingen av teknologien har ført til at alt kan spres til mange, hele tiden (Böhme, 2000). Han trekker frem at den store spredningen av musikk er tydelig eksempel på dette, ved at lyder, som ikke nødvendigvis har direkte tilknytning til stedet vi er, omgir oss hele tiden. Han sier denne overeksponeringen i visse tilfeller har formet et samfunn med *ikke-lyttere*, men samtidig et samfunn hvor en er mer bevisst i henhold til lyd. En kan tolke det dithen at Böhme med dette refererer til *høretelefon-kulturen*, hvor man ganske

selektivt forholder seg til lyder. I prosjektet *Tromsø Soundline* benytter man en mobilapplikasjon, og gjerne høretelefoner som del av opplevelsen. I henhold til dette kan en se det slik at prosjektet, med denne tilnærmingen, har benyttet seg av en ganske samtidsaktuell tendens. Ved å anvende samme type teknologi som til eksempel Spotify eller iTunes plasserer de seg i en relativt tidsmessig formidlingssituasjon.

Hammer Stien forklarer at det tidlig i prosessen var et ønske å benytte noen form for teknologi i prosjektet. Hun frembringer at det for henne var viktig at om en først skulle skape en slik type prosjekt, så var det viktig at prosjektet foregikk i selv teknologien. Og at det ikke kun ble benyttet som et lag oppå selve arbeidet. Det fremstår at det i prosjektet er en tydelig sammensveising mellom verkene og formidlingsverktøyet. Særlig fremstår dette som tydelig i det faktum at en uten applikasjonen ikke kan få tilgang på verkene. Ved å anvende en type teknologi som knytter den fysiske nærheten av betrakteren til avspillingen av lydverket vil det umiddelbart oppstå en relasjon mellom stedet der en er og det en lytter til. Det fremstår som en tydelig motivasjon for prosjektet å forsøke å etablere en ny form for kontakt mellom sted og lyd - også i henhold til valgt formidlingsplattform.

5.4 Lytteøvelser og feltopptak

Med denne casen har ønsket vært å se nærmere på lytteøvelser og feltopptak som kunstneriske strategier i arbeide med lydlandskap. For å lære mer, og få innsikt i denne typen praksiser har det blitt gjennomført et todelt intervju med lydantropolog og musikolog Ilaria Sartori. Sartori har spesialisering innen etnomusikologi og har tidligere arbeidet for UNESCO med forskning, dokumentering og konservering av kulturarv og immateriell kulturarv.

Sartori har arbeidet med forskning innen musikk med fokus på tradisjonelle musikalske uttrykk. Innenfor dette feltet arbeidet hun spesifikt med repertoaret til kvinner og barn; den musikken som kun ble formidlet oralt og vanligvis ikke finnes i noen nedskrevet form. I sin forskning undersøkte hun forholdet mellom musikk og identitet. Gjennom denne utforskningen fant hun at musikk, men også resten av lydlandskapet, var svært relevant i utformingen av en *sensuous identity*, eller sansbar identitet, i et samfunn eller individets relasjon til sted. Hun begynte å utforske lydlandskap i forbindelse med arbeidet i å dokumentere immateriell kulturarv (Intervju, Sartori, september 2018).

Som Schafer skriver i sin bok *The Soundscape* (1977) så er det første steget mot å kunne utvikle sitt forhold til lydlandskapet å lære seg å lytte. Mange av øvelsene som Sartori benytter i sin praksis bygger på teoriene til R.Murray Schafer. Med sin praksis fremmer Sartori bevisstskapende arbeid i henhold til våre akustiske miljøer.

Sartori arbeider mye med lytteøvelser i sin forskning og undervisning. Hun forteller at vårt samfunn til en viss grad er dominert av visuell kultur, og at dette er en av grunnene til at de aller fleste lytteøvelser begynner med at en skal lukke øyene. Det å ekskludere en av sansene kan bidra til å forsterke de andre. Hun forklarer at ved å lukke øynene vil hørselssansen automatisk spisses fordi vi ofte blir distraheret av visuelle inntrykk. «Sometimes in order to enhance our listening capacity we have to turn down our visual instinct, because it is often our first instinct to approach reality through our sight». (Intervju, Sartori, mars 2019)



Figur IIII
Eget foto, (2019)

5.4.1 Forholdet mellom sted og lyd

Sansene skaper vår spatiale og følelsesmessige forståelse av rommene omkring oss, og som Brandon LaBelle frembringer i sin artikkel *Acoustic Spatiality* kan lytteopplevelsen sette oss i kontakt med det som omgir oss (LaBelle, 2012). Sartori forklarer at dette resonerer med hennes egne erfaringer med lytte-arbeid. Hun fremholder at når en går inn i en bevisst lyttende prosess så kan lyden forme hvordan vi erfarer og fortolker våre omgivelser. Spesielt fremhever hun hvor tydelig dette forekommer på steder en kjenner godt. Hun mener at dette er noe man blir bevisst på ut fra erfaring og med øvelse i å bevisst lytte til sine omgivelser. For å eksemplifisere, forklarer hun at lytteøvelser med studenter ofte begynner med velkjente steder som de besøker hver eneste dag. De beveger seg i gangene rundt undervisningsrommet, spisesalen eller hagen utenfor universitetet. Hun sier erfaringen av å aktivt lytte og å faktisk reflektere over lyder som former de stedene vi ferdes hver eneste dag endrer stedets karakter, og «makes their daily space into another space» (Intervju, Sartori, mars 2019).

Dette harmonerer med erfaringene fra mine egne utprøvinger av lytteøvelser i omkringliggende nærmiljøer. Som Emily Thompson og R. Murray Schafer hevder, er dagens lyttekultur preget av forhold til lyder som *signaler*. De lydene vi legger mest merke til er *signallydene* som på en eller annet vis varsler om noe. I egne utprøvinger forsøkte jeg å lytte mer aktivt og utvidet, og jeg erfarte at det var et mylder i det akustiske miljøet som jeg vanligvis filtrerer ut. Schafer mener at *keynote*-lyder sjelden lyttes til på en bevisst måte, men at vi gjerne blir klar over dem hvis de endres eller forsvinner (Murray Schafer, 1977, s.60). Med *keynote*-lyder refererer Schafer til de lydene som oppstår på bakgrunn av geografi, miljø og klima. Dette harmonerer med hva Gernot Böhme skriver i sin artikkel *Acoustic Atmospheres*. Han mener at disse *keynote*-lydene også er brikker i å forme atmosfæren i de rommene og stedene vi ferdes hver dag, men at vi kanskje ikke reflekterer særlig over dem før de eventuelt er borte (Böhme, 2000).

Både *keynote*-lyder og *signallyder* kan gjerne fungere som en form for markører i landskapet. Markørene vi benytter for å orientere oss arbeider i et samspill av alle sansene, spesielt kanskje også de visuelle. Sartori trekker frem at det er viktig å poengtere at selv om hennes virke fokuserer på det auditive så er det ikke dermed tilsagt at hun plasserer den auditive sansen fremfor de andre sansene. Hun forklarer at det bevisstskapende arbeidet hun gjør med lytting gjerne kan overføres til de andre sansene. Det handler om å være mer bevisst i møte med sine sansbare omgivelser. Hun forteller at vi ofte ubevisst går igjennom ulike overganger i våre

omgivelser. For å eksemplifisere sier hun “Sometimes we go through these shifts unaware, but they do happen. Like when we go from an open space to a closed space - the acoustics change suddenly – but we don’t notice it, because we are not conscious to it» (Intervju II, Sartori, mars 2019). Hun presiserer at dette ofte også forekommer i møte med det visuelle landskapet, og at ingen av de sanselige inntrykkene burde forglemmes. Det vil være viktig å være klar over at den visuelle sansen og den auditive går *hånd i hånd*. Og at det å fokusere på lyd faktisk kan øke vår bevissthet rundt de visuelle inntrykkene, eller i hennes egne ord «sound can help us open our eyes» (Intervju II, Sartori, mars 2019) Sartori frembringer et interessant poeng – at det å lytte kan gjøre oss bedre rustet til å fortolke de visuelle inntrykk.

I sin artikkel *Against Soundscape* argumenterer antropologiprofessor Tim Ingold for at begrepet *soundscape* er noe utdatert. I hans mening står nå lydstudier i fare for å miste kontakten med den faktiske lyden (Ingold, 2007). Han begrunner sin påstand med at de sansbare landskapene som omgir oss ikke drar fordel av å deles opp i ulike *scapes*, da de alle er sammenflettet på en uløselig måte. Han hevder landskapene sin virkningskraft ligger i det faktum at det ikke kan formidles ved kun en av sansene. Det er derfor ikke mulig å studere de separert fra hverandre, uten at noe vil gå tapt.

Det Ingold her virker å formidle er en oppfatning av at studier som befatter seg med lydlandskap har en tendens til å forglemme de andre sanseintrykkene. På den ene siden virker Ingolds argument å harmonere med det Sartori sier. Sansene vil aldri operere alene, og en vil alltid måtte ta høyde for de andre sanseintrykkene i enhver analyse av lyd eller lydlandskap. På den annen side kan en argumentere for at motivasjonen for å inndele i ulike *scapes* ikke kommer fra et ønske om en separering av de sansbare inntrykkene. Men heller på bakgrunn av en tanke om at det å rette søkelyset mot en av sansene kan bidra til bedre kompetanse i henhold til fortolkning av andre sansbare inntrykk.

5.4.2 Lyd som relasjonsbygger

Brandon LaBelle trekker frem hvordan lyd kan sette oss inn i kontakt med ulike kontekstuelle rammer. Samtidig så kan lytteopplevelsen bringe tilbake minner og bidra til å ta oss tilbake til visse imaginære rom. Lyder kan påminne oss om ulike steder eller hendelser (LaBelle, 2012). En av lytteøvelsene som Sartori beskriver tar utgangspunkt i at en skal lage en liste over lyder som produserer følelser eller minner. Hun forklarer at man med denne øvelsen skal forsøke å

knytte emosjonen og de korresponderende lydene sammen; at man for eksempel kan tenke på stedet der man vokste opp og forsøke å minnes hvilke lyder en assosierer med det. Denne øvelsen, og måten å forholde seg til lydene på, virker å korrespondere med det Böhme trekker frem i sin artikkel. Han opplyser at når vi *føler* på det å være hjemme et sted, er dette også sterkt influert av lydene vi knytter til denne følelsen, og til stedet (Böhme, 2000). De auditive inntrykkene skaper assosiasjoner og bidrar til å vekke minner.

I sin bok, *Deep Listening, A Composers Sound Practice*, distingverer Pauline Oliveros mellom det å *høre*, og det å *lytte*. Å høre, er i følge Oliveros, den fysiske prosessen som fører til oppfattelse, det å høre omgjør vibrasjoner til lesbare lyder. Det å lytte er å vie sin oppmerksomhet til det en oppfatter, både auditivt og psykologisk. Det å lytte omformer så oppfattelsen av de lesbare lydene, basert på en konstant kobling mellom det en oppfatter i det gitte øyeblikket og tidligere erfaringer. I deep listening tradisjonen utforsker en forskjellene mellom det å lytte og det å høre (Oliveros, 2005). Selv om Sartori selv ikke benytter begrepet deep listening da hun snakker om sitt arbeid kan en se likheter i metode. Flere av øvelsene Sartori trekker frem avhenger av en mer bevisst tilnærming til lyttingen. Et godt eksempel på dette er øvelsen med å knytte minner og assosiasjoner til spesifikke lyder. I denne øvelsen er det en tydelig kobling til lydminner og tidligere erfaringer. LaBelle skriver at et av de relasjonelle aspektene ved de auditive erfaringene er at de har evnen til å fremstille mentale bilder hos mennesket. Ut ifra dette kan en se det slik at det å knytte lyder til minner, slik som Sartori foreslår, også kan knytte oss nærmere til de auditive erfaringene.

5.4.3 Lyd som bevissthetsforsterker

Sartori trekker frem at for henne er bevisstgjøring ett nøkkelord i henhold til motivasjon, både på personlig og kollektivt plan. Hun bringer frem at hun i sin praksis inviterer lytterne til å finne kreative eller konstruktive elementer i lydene en oppfatter. Hun forklarer at vi ofte har en tendens til å identifisere byens lyder som støy. I stedet for å fokusere på de negative aspektene ved lydlandskapet ønsker hun å fremme et fokus på å finne de rytmiske mønstrene. Dette være i til eksempel lydene fra tog og kollektivtrafikk, eller de harmoniske frekvensene i veiarbeid. Det å endre sitt fokus gjør det også til en form for bevissthetsøvelse. «To try to go beyond what we hear at first - or first of all to switch on the listening capacity, but also to go beyond our first impression and try to find something more» (Sartori, Intervju, mars 2019).

Videre forklarer hun at det vil være viktig å legge fra seg ideen om at en må ha en formell utdanning for å kunne ta tak i lytteopplevelsen. Hun siterer R.Murray Schafer, og sier at «We are all composers of our own soundscapes»(Murray Schafer, 1977) - “so we should feel responsible for it” (Sartori, Intervju, mars 2019). Hun forklarer at vi er alle i disse lydlandskapene hver eneste dag og bidrar hele tiden i å forme de, intensjonelt eller ikke. Sartori mener den beste vi kan gjøre er å forsøke å gjøre dette intensjonelt, ved å lytte og interagere med lydlandskapet – slik at vi kan agere, og ikke forbli passive i forhold til våre egne lydlandskap.

Den amerikanske lydkunstneren Bill Fontana sier i et intervju i boken *Soundscape i kunsten* (2011) at lytting er en personlig prosess, en prosess der lytteren oppdager og avdekker lyder, og således trekker dem frem i lyset. Han forklarer at kunstnere ofte arbeider med å belyse dette i landskapet og legemliggjøre det. Fontana sier han er fascinert av de omfattende nettverk av mening som kommer til syne hvis en ser på lytting som en kreativ handling. Han ønsker å belyse det faktum at verden lager musikk, og gjennom verkene sine bevisstgjøre mennesket på dette (Rudi, 2011, s.101-108).

Sartori på sin side, frembringer noe lignende. Hun forklarer at det å lytte ikke bare er viktig i form av å være en metode for å avdekke de detaljer som blir tilsidesatt i et samfunn dominert av visuelle inntrykk, men også som en mulighet til å få reflektere over det å lytte som en kreativ handling. Hun formidler at det er viktig å reflektere over lytting som praksis både i henhold til sensorisk forskning, men også i vår kultur generelt. Hun forklarer at det å vie det auditive fokus i dagens samfunn kan være en mulighet for å spre bevissthet rundt lyttekulturen. Det frembringer også en mulighet for å understreke at offentlig deltagelse er et essensielt element i dette. Som Sartori selv sier, “acoustic space is public space – so public participation is key”. Videre formidler hun at «the public is always inside the soundscape» og at det derfor vil være svært viktig å fremme bevisstgjøring og forståelse av hvordan en tar del i det (Sartori, Intervju, mars 2019).

Sartori forklarer at alle som arbeider med undersøkelser av lydlandskap søker etter ulike betydninger og at undersøkelser av soundscape foregår på en rekke ulike felt. Hun trekker frem at mange disipliner befatter seg med undersøker av lydlandskap, både teknologi, biologisk mangfold, kulturarv, eller metodologi, for å nevne noen. Det er en tverrfaglig relevans i studier av lydlandskap.

Hun forklarer at utviklingen av vår lyttekultur kan dra fordel av offentlig deltagelse. Tidligere har dokumentering, arkivering og fortolkning av lyd-data stort sett vært noe som har vært forbeholdt forskningsfeltet. men nå, takket være den teknologiske utviklingen, så har det utviklet seg en multiplikasjon i mengden av data og lyttepunkter. Hun forklarer at enda er det ikke den samme økningen av fortolkninger av disse dataene, men det er et potensial for det. Sartori trekker frem at om en utvikling av lyttekultur kunne nådd bredt ut til offentligheten så vil dette kunne bidra til å innhente mer signifikant data for forskning. Hun presiserer at akademisk forskning med fordel kan dra nytte av en økning i relevant data og fortolkninger av ulike lyttepunkter.

Argumentet som Sartori frembringer støttes i konferanseartikkelen *Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes* fra Proceedings of the Institute of Acoustics. I denne artikkelen frembringes det at soundwalking benyttes av flere ulike forskere som metode i arbeide med de urbane miljøer. Det har oppstått ulike fortolkninger og metodologier for soundwalking som en forskningspraksis. Noen praksiser tar utgangspunkt i egen fordypning i utforskningen, da andre kanskje heller har benyttet det som metode for å få andre engasjert i lytteøvelser, beskrivelser og fortolkning av de urbane landskap. Artikkelen frembringer nyttigheten og validiteten av begge disse metodene i forskning som befatter seg med urbane miljøer (Adams et al., 2008, Januar, s.2).

“Use the public space and play it as an instrument – use the soundscape and be the composer of it. Listen creatively, listen consciously, make the connection through disciplines, through areas of interest, and it can really improve the perception of, and action within the soundscape” (Intervju II, Sartori, mars 2019).

Sartori frembringer at mange lydpraksiser som befatter seg med kunstneriske strategier kan også knyttes til utdannende metoder. Hun trekker frem at det å befatte seg med fremgangsmåter som er vanlige i kreasjon av lydkunst, med til eksempel barn, kan være en god måte å skape bevissthet rundt lyd for de kommende generasjoner. Sartori virker å stille seg innen tradisjonen fra Schafer, som fremmet et fokus på tidlig utdanning innen lyttekompetanse. Hun trekker frem at ved å benytte seg av disse strategiene i arbeide med barn og unge vil de kommende generasjoner muligens også kunne utvikle en forståelse av hva som er viktig å bevare, men også implementere i samfunnet. En kan skape bevissthet rundt det å identifisere og ivareta immateriell kulturarv.

6 Oppsummerende refleksjon

I denne avhandlingen har problemstillingen; *Hvordan kan en undersøkelse av arbeid med kunstneriske strategier i henhold til lydlandskap bidra til å belyse det estetiske potensialet i urbane landskap?* blitt undersøkt og analysert gjennom en vekselvirkning av empiri innhentet fra tre ulike caser og en studie av lydteori, samt en avgrenset auditiv etnografisk undersøkelse.

Gjennom dette masterprosjektet har ønsket vært å undersøke hvorvidt eksplorativt arbeid med lyd kan bistå i å avdekke et sanselige og bevisstgjørende potensial i møte med sted. I denne delen av avhandlingen vil jeg gjøre en oppsummerende refleksjon i henhold til hovedtrekkene av mine funn.

Lyden og rom har et nærmest parallelt forhold. På den ene siden kan en si at lydene i et rom vil formes av de romlige strukturene, resonans kan være et godt eksempel på dette. Samtidig kan også denne samme resonansen bistå i å forme rommet. Resonansen i et rom kan både være en indikator på rommets størrelse, men også hvilke materialer som er benyttet i konstruksjonen. Den kan nærmest skape en form for fortelling om rommet. I så måte er resonansen en form for akustisk signatur, som formidler det aktuelle rommets karaktertrekk (Thompson, 2011).

Prosjekter som arbeider med kunstneriske strategier i henhold til lyd befatter seg ofte med en undersøkelse av dynamikken mellom sted og lyd. I prosjektet *Tromsø Soundline* er denne hensikten svært tydelig, prosjektet bygger på en grunnleggende tanke om at steder skal utforskes, for så å formidles igjennom lyd. Det er en direkte kontakt mellom lydene i verkene og områdene de er tilknyttet. Også Winderen sitt verk, *Rats* kan sies å ha denne direkte kontakten med sine omgivelser, og stedet der verket var utstilt virker å ha bidratt til å forme uttrykket. Opptakene er gjort i det nærliggende området, og verket fremstår på mange måter som en tydelig respons på det urbane landskapet som omgir utstillingsstedet. I lys av dette kan en hevde at stedene her har vært instrumentelle i å forme de kunstneriske lydlige uttrykkene.

På samme sett som sted har bidratt til å forme de lydlige uttrykkene kan en si at verket, i alle fall i henhold til *Rats* bidro til å forme stedet. Det unike og annerledes lydlandskapet som formet seg under Nylandsbrua høsten 2017 førte betrakteren inn i en forundrende prosess, hvor et behov for å undersøke meldte seg. Sartori trekker frem at det å bli mer observant på lydene kan føre til at vi får en bedre forståelse av lydenes opprinnelse. Det opprettes en tydeligere

kontakt mellom lyden, og omgivelsene. I løpet av denne prosjektprosessen er det blitt gjennomført lytteøvelser, feltopptak og soundwalking. En av refleksjonene etter disse erfaringene er at det å gå inn i en lytte-prosess på en mer aktivt og bevisst måte kan igangsette en utforskende prosess. Når en aktiverer lyttekapasiteten blir lydene i omgivelsene ikke bare tydeligere, men behovet for å undersøke melder seg raskt. Som Robinson trekker frem i sin artikkel, så vil det å bli konfrontert med lyder som en ikke umiddelbart kan identifisere føre til et behov for å undersøke, og lete etter lydens opprinnelse. Om en ser dette i henhold til *Rats* kan en påstå at dette verket bistår i å belyse et estetisk potensial. Ved å trekke oss inn i en utforsking av omgivelsene, i en søken etter å identifisere.

I dette skiller de to kunstprosjektene seg fra hverandre. I henhold til prosjektet *Tromsø Soundline* kan en heller si at det forekommer det en mer aktivt oppsøkende form for utforsking. Det er ingen mulighet for å overraske lytteren i dette prosjektet, da det er fullstendig avhengig av at publikum selv oppsøker både applikasjonen, og det aktuelle stedet. Lydene som en blir konfrontert med i dette prosjektet vil ikke på samme måte som i *Rats* igangsette noen form for undersøkelse av det lydlike landskapet, da det allerede er en form for klarhet over hva en går inn i. Det som derimot er et fellestrekk mellom de to prosjektene er hvordan de begge må forholde seg til hvordan det eksisterende lydlandskapet blander seg inn i lydverkene. Både i *Tromsø Soundline* og i *Rats* innrammes det eksisterende lydbildet i en ny form for kontekst. Det omkringliggende akustiske landskapet blander seg med lydene fra verkene, og skaper så nye lydlandskap. Som et resultat av dette kan det tenkes at det formes en ny form for bevissthet i henhold til de allerede eksisterende lydene i områdene.

Når vi beveger oss igjennom det urbane landskapet som byen er så er sansene i konstant arbeid. De former og behandler byen mens vi beveger oss, både som temporære rom på veien, men også i form av geografiske markører. Dette forekommer hele tiden, uten at vi nødvendigvis er så bevisst på det. Dette trekker Sartori frem da hun sier vi i dagliglivet ofte går igjennom ulike overganger i lydlandskapet uten å egentlig legge merke til det. LaBelle forklarer i sin bok at lydkunsten både kan beskrive, analysere, forstyrre eller belyse lydets væren (LaBelle, 2015). En kan tolke det slik at han med dette mener at lydkunsten kan trekke frem og bevisstgjøre om visse dimensjoner ved lyd som vi til daglig ikke tenker over.

Det kan tenkes at det er nettopp her praksiser som befatter seg med lytteøvelser og soundwalking kan å bidra til en form for holdningsskifte i henhold til våre lydlandskap. Alle

disse endringene og overgangene i våre sansbare landskap forekommer hele tiden, uten at vi vier de noen særlig oppmerksomhet. Ved å fokusere vår bevissthet mot en av sansene, vil kanskje aktiveringen av de andre følge etter.

Det kan også tenkes at et prosjekt som *Tromsø Soundline* kan tjene et lignende formål. Alle verkene er laget som en respons på et gitt område i byen. Ved å trekke de frem, og belyse de på denne måten kan kanskje relasjonen til dette rommet for lytteren få en form for ny dimensjon, en kan kanskje bli mer oppmerksom ovenfor ulike detaljer, og sansbare inntrykk som blander seg med verkene. Det å legge et nytt sansbart lag over det aktuelle stedet skaper kanskje en intensivering i de andre sansbare inntrykkene. Det kan argumenteres for at et prosjekt som *Tromsø Soundline* innehar et potensial til å bevisstgjøre oss på landskapet vi tar del i, ved å trekke det frem i lyset

I de urbane landskapene er vi omringet av sterke og intense lydinntrykk hver eneste dag. Sartori forklarer at en nyttig metode kan bestå i å behandle de sansbare lydinntrykkene på en kreativ måte. Ved å endre tankesettet til å lete etter rytmer, melodier eller lignende så kan en kanskje endre sin persepsjon av disse lydene. Basert på egne erfaringer under denne utforskningen fremgår det som tydelig at denne vekslingen kan forekomme ganske fort. Ved å endre sin intensjon i møte med lydbildene, ved å lete etter mønster, rytmer og harmonier. Det forekommer som at det å endre perspektiv i henhold til byens lyder kan føre til en ny form for bevissthet. På denne måten fremstår kreativitet som en tydelig bevisstskapende strategi.

Det er også mulig å se paralleller fra denne tankegangen til hvordan kunstnere som Pierre Schaeffer, Walter Ruttmann eller John Cage arbeidet med byens lyder i sine verk. Kanskje spesielt i henhold til hvordan Cage med *Williams Mix* søkte å formidle et uttrykk for den noe overveldende urbaniseringen. En kan også muligens trekke noen linjer til Winderens *Rats*. *Rats* består ikke av noen form sampling eller kunstnerisk bearbeiding av trafikk eller hastende folkemengder. Men det kan likevel sees som et slags portrett av den urbane byen. I dette verket har Winderen trukket frem en populasjon som både opptar, og er et resultat av urbanisering. I så måte belyser hun noen av de mer maskerte delene av de urbane landskap.

Noe av det som markerer seg aller tydeligst i alle casene er at det å fordre et mer bevisst forhold til lydene kan bidra til å belyse de visuelle inntrykkene. Sartori trekker frem at det å fokusere på kompetanse innen lytting kan føre til at vi åpner øynene for våre visuelle

inntrykk, og slik blir mer bevisst de andre sansemessige inntrykkene. Hammer Stien trekker frem at samspillet mellom sansene, hvordan det å fokusere på én sansbar erfaring kan bidra til at en blir mer bevisst de andre sansemessige inntrykkene. Dette er kanskje noe av det som stiller seg sterkest i henhold til denne avhandlingens problemstilling. Lyden som vi oppfatter kan bistå i vår lesning og bevissthet i henhold til det vi ser. Ved å fokusere på én sanselig opplevelse så kan kanskje bevisstheten overfor de andre sansemessige inntrykkene også forsterkes. En kan hevde at tegn på dette forekommer i alle de utvalgte casene.

Det å føle, å ta på noe og kjenne strømmingene gjennom fingertuppene er kanskje den næreste og mest personlige av alle sansene. Når en trekker frekvensene ned, slik at lyd blir til taktile vibrasjoner møter lyttesansen det å føle. Det å høre kan på mange måter sees som å føle, å ta på, på avstand (Murray Schafer, 1977). Lyd er en fysisk og kroppslig erfaring – vi kjenner vibrasjoner og føler fysisk lyden av trikken som stormer forbi. Av de utvalgte casene i denne undersøkelsen er det definitivt øvelsene som Sartori frembringer som knytter seg tettest opp mot dette. Mange praksiser og teorier som befatter seg med et fokus på det auditive trekker også frem at det å lytte, og det å motta lyd er en kroppslig erfaring. Barry Truax forklarer at det er visse lyder som havner utenom vårt hørselsspekter, men som en kan føle kroppslig. Når Hammer Stien trekker frem at en rungende basslyd kan påvirke en rent fysisk kan det tenkes at hun refererer til hvordan lyd kan erfares via vibrasjoner i kroppen. Kroppen kan på mange måter sees som en slags resonanskasse, som lydene reiser og forsterkes igjennom.

Den kroppslige erfaringen som det her refereres til gjorde seg også tydelig i min egen auditive utforskning. Under opptakene gjort ved Nationaltheateret togstasjon ble følelsen av togenes tyngde, og friksjonen mellom luften og det tunge maskineriet betydelig bestyrket ved et auditivt fokus. Togenes buldring kan på mange måter oversettes til en form for buldrende basslyd, og manifesterte seg i en kroppslig erfaring. Denne erfaringen ville naturligvis ha blitt oppfattet av sanseapparatet uansett, men ble betydelig forsterket ved å fokusere på den auditive dimensjonen. På denne måten førte arbeidet med disse strategiene i henhold til det auditive miljøet til en forsterking av det taktile landskapet. Det å fysisk erfare at lyd påvirker kroppen kan definitivt sies å være en tydelig sanselig erfaring. På denne måten kan en hevde at lyden her bistår i å belyse et merkbart taktilt potensial.

Det å rette et fokus mot lyden kan bidra til å belyse andre estetiske potensial, men det kan også bidra til en bevissthet i henhold til lydens væren. Som til eksempel når lydene i *Rats* eller

Tromsø Soundline blander seg med de eksisterende lydlandskapene. I dette øyeblikket kan det tenkes at en ikke bare får en ny relasjon til de visuelle inntrykkene, men kanskje også til det omkringliggende lydbildet. Dette er også noe som tydeliggjør seg i arbeid med lytteøvelser og feltopptak, hvordan det å fokusere på en lyd, eller et lydbilde kan tydeliggjøre de andre auditive inntrykkene. Som Sartori forklarer så er dette noe man kan bli mer bevisst med erfaring og øvelse. Det kan imidlertid tenkes at det å oppleve verk som *Rats* eller *Tromsø Soundline* også kan bidra til dette. At det på et sett kan fungere som en form for øvelse i det å lytte. At det igangsetter noen prosesser og at man med dette begynner å utforske lyden. Det kan tenkes at lydverk som disse kan bidra til en utvikling innen lyttekompetanse.

7 Avsluttende ord

I denne avhandlingen har ønsket vært å undersøke hvorvidt arbeid med kunstneriske strategier i lydlandskap kan bidra til å belyse et estetisk potensial i urbane landskap. Problemstillingen har blitt belyst gjennom en undersøkelse av teoretiske perspektiver, tre avgrensede casestudier samt en auditiv etnografiske undersøkelse. Igjennom undersøkelsen har lydens mangefasetterte potensialer kommet til syne. Den er alltid omkring oss og både former, og blir formet av de omkringliggende romlige strukturer. Den kan synliggjøre visuelle og taktile sanseintrykk, og bidrar hele tiden i vår lesing og fortolkning av verden.

Gjennom å aktivt lytte til våre landskap og omgivelser kan disse potensialene synliggjøres. Det å lytte kan knytte oss nærmere til bevissthet og forståelse av våre auditive landskap, men det kan også belyse andre sanselige potensial.

Et av de sterkeste relasjonelle potensialene som lyden har er dens evne til å skape assosiasjoner og produsere mentale bilder hos mennesket. Lyden kan skape imaginære rom, frembringe minner og knytte oss til steder eller hendelser. Dette kan kanskje ikke anses som et direkte sanselig potensial. Det er ikke noe en kan kjenne, smake, lukte, høre eller se. Det er en annen form for estetisk erfaring. Det er nærliggende å vende tilbake til hva Böhme trekker frem om det å *føle* seg hjemme et sted (Böhme, 2000). Denne følelsen er i stor grad knyttet opp mot våre sansede erfaringer, hvordan det lukter, kjennes eller høres ut. Disse ulike sanselige erfaringene har en form for sammenflettet relasjon.

Veldig ofte er vårt forhold til ulike steder nært tilknyttet våre emosjoner, disse igjen er nært forbundet til de sanselige erfaringer. I henhold til dette viser lydens relasjonelle aspekter seg tydelig. Lyden har den egenskapen at den kan vekke ulike følelser, som vi igjen gjerne assosierer med en tid og et sted. På denne måten kan lyden forflytte oss.

Kildeliste

- Adams, M., Bruce, N., Davies, W., Cain, R., Jennings, A., Carlyle, A., ... Plack, C. (2008, Januar). *Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes*. Innlegg presentert ved Proc. Institute of Acoustics Reading, United Kingdom. Abstract hentet fra; https://www.researchgate.net/publication/38303920_Soundwalking_as_a_methodology_for_understanding_soundscapes
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolking och reflektion : vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. oppl. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Arendt, H. (2009). A Public Realm. I C. Doherty (Red.), *Situation*. London: Whitechapel Gallery
- Bale, K. & Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk teori, En antologi* (2. opplag. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bissen, M. (2014). Walking the Everyday. *NANO*, (6). Hentet fra <https://nanocrit.com/issues/issue6/walking-everyday>
- Böhme, G. (2000). Acoustic Atmospheres - A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics *Soundscape - Journal of Acoustic Ecology*, 1(1), 14-18.
- Böhme, G. (2001). Estetikk som teori om det sanselige erkjennelse. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori - En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Cascone, K. (2014). Transcendigital Imagination: Developing Organs of Subtle Perception. *Interference, A Journal of Audio Culture*, (4). Hentet fra <http://www.interferencejournal.org/transcendigital-imagination-developing-organs-of-subtle-perception/>
- Doherty, C. (2015). *Out of time, out of place, public art (now)*. London: Art Books Publishing
- Gann, K. (2010). *No Such Thing as Silence : John Cage's 4'33"*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Griffiths, P. (2003). *Musique Concrète*. I *The Sea on Fire: Jean Barraqué*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

- Hayes, L. (2017). From Site-specific to Site-responsive: Sound art performances as participatory milieu. *Organised Sound*, 22(1).
<https://doi.org/10.1017/S1355771816000364>
- Hodgkinson, T. (1987). An interview with Pierre Schaeffer - pioneer of Musique Concrète. *ReR Quarterly Magazine*, 2(1). Hentet fra
<http://www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf>
- Hope O'Donnell, N. (2017). Rats - Secret Sounscapes of the City. I M. i. bevegelse (Red.). Oslo Muchmuseet.
- Ingold, T. (2007). Against Soundscape. I A. Carlyle (Red.), *Autumn Leaves: Sound and the Enviroment in Artistic Practice* (s. 10-13). London: CRiSAP, Association Double-Entendre.
- International, S. (u.å). Situationist International. I *Tate Art Term*. Tate Museum. Hentet 13.02.2019 fra <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/situationist-international>
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Johansen, I. G. (2018, 25. oktober). Med Tromsø på øret. *PLNTY*(Issue). Hentet fra <https://www.plnty.no/2018/10/med-tromso-pa-oret/>
- Kaaby, M. (2017). Konkret musikk. I M. Kaaby (Red.), *Store Norske Leksikon* Hentet 12.11.2018 fra https://snl.no/konkret_musikk
- Kaltenbach, F. (2015). AKUSTISK VENDING – HVEM EIER BYENS KLANG? [AKUSTISK VENDING – HVEM EIER BYENS KLANG?]. Hentet 26.05.18 2018 fra <https://www.goethe.de/ins/no/no/kul/mag/20574047.html>
- Klein, G. (2009). Site-Sounds: On strategies of sound art in public space. *Organised Sound*, 14(1), 101-108. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000132>
- Kvale, S. & Brinkman, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kwon, M. (2004). *One place after another - site-specific art and locational identity*. Cambridge Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- LaBelle, B. (2012 Juni). Acoustic spatiality. *Sic Journal - a journal of literature, culture and literary translation*, 2(2). <https://doi.org/10.15291/SIC/2.2.LC.1>
- LaBelle, B. (2015). *Background Noise, Second Edition - Perspectives on Sound Art*. New York: Bloomsbury Academic - Bloomsbury Publishing Inc.

- Levack Drever, J. (2002). Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7(1), 21-27. Hentet fra https://www-cambridge-org.ezproxy.hioa.no/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E0A54A9E60CAE6258CD623B1DA7F26F4/S1355771802001048a.pdf/soundscape_composition_the_convergence_of_ethnography_and_acousmatic_music.pdf
- McCartney, A. (2016). Ethical Questions about Working with Soundscapes. *Organised Sound*, 21(2), 160-165. <https://doi.org/10.1017/S135577181600008X>
- McLaughlin, S. & Fry, A. (2001). ON FRAMING: The Situationist Strategies of Détournement and Dérive *Architectural Theory Review*, 6(2), 56-64. <https://doi.org/10.1080/13264820109478431>
- Murray Schafer, R. (1977). *The Soundscape - Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Murray Schafer, R. (1992). *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-making* Indian River, Ontario: Arcana Editions.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening, A composer's Sound Practice*. New York: iUniverse, Inc.
- Oliveros, P. (2007). The World Wide Tuning Meditation. *Leonardo Music Journal*, 21(1), 85.
- Oliveros, P. & TEDxTalks. (2015). *The difference between hearing and listening | Pauline Oliveros | TEDxIndianapolis* [Videoklipp]. Hentet fra https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8
- Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography*. London: SAGE Publications
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. London: Sage Publications Ltd.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode - En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo Universitetsforlaget
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Robinson, C. (2016). Sonic art as critique of the listening act. *Leonardo Music Journal*, 26, 39-43.
- Ronnie Seaward, M. (2015). Urban Soundscapes as Narrative: Intentions and Interpretations of Field Recordings. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 299-303. Hentet fra <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083362>
- Rudi, J. (2011). *Soundscape i kunsten*. Oslo: NOTAM.
- Shapins, J. (2008, 14 januar). Walter Ruttmann's Weekend:

- Sound, Space and the Multiple Senses of an Urban Documentary Imagination. Hentet 23.10 2018 fra <https://radiotekst.files.wordpress.com/2011/07/walter-ruttmanns-weekend-sound-space-and-the-multiple-senses-of-an-urban-documentary-imagination-by-jesse-shapins.pdf>
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tate. Who is Susan Philipsz? Hentet 20.03 2019 fra <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/philipsz-introduction>
- Thomas, G. (2010). *How to do your Case Study*. London: SAGE Publications.
- Thompson, E. (2011). Soundscape of Modernity. I C. Kelly (Red.), *SOUND, Documents of Contemporary Art*. London, England: Whitechapel Gallery, MIT press.
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Trust, J. C. (2016). Database of work, Williams Mix. Hentet 12.12.18 2018 fra https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=246
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage, III*(4). Hentet fra <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>
- Wrightson, K. (2000). An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape - Journal of Acoustic Ecology, I*(1), 10-13.

Figurliste

- Figur 1: Egen illustrasjon, (2019)
- Figur 2: Installasjonsbilde, «Rats – Secret Soundscapes of the city» (Winderen, J, 2017) Hentet fra NyMusikk, (<http://nymusikk.no/en/artikler/foto-jana-winderen-rats>)
- Figur 3: «Tromsøbroen» (Dragøy, K, (u.å)) Hentet fra KORO, (<https://koro.no/aktuelt/lyden-av-tromso/>)
- Figur 4: «Lehnsmottet» (Dragøy, K, (u.å)) Hentet fra KORO, (<https://koro.no/aktuelt/lyden-av-tromso/>)
- Figur 5: Eget foto, (2019)
- Figur 6: Egen illustrasjon, (2019)

Vedlegg

- Vedlegg 1: Godkjennelse fra NSD
- Vedlegg 2: Informasjonsskriv deltagere
- Vedlegg 3: Informasjonsskriv deltagere, engelsk
- Vedlegg 4: Intervjuguide I
- Vedlegg 5: Intervjuguide II

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Arbeidstitel: En auditiv etnografisk undersøkelse av det estetiske potensial i urbane lydlandskap

Referansenummer

400049

Registrert

12.09.2018 av Bjørg Marie Tønnessen - s178148@stud.hioa.no

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet - storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Venke Aure , vau@oslomet.no, tlf: 67238797

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Bjørg Marie Tønnessen, s178148@oslomet.no, tlf: 97626127

Prosjektperiode

01.09.2018 - 01.08.2019

Status

21.11.2018 - Vurdert

Vurdering (1)

21.11.2018 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 21.11.2018. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 01.08.2019.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1 f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Vil du delta i masterprosjektet
«Soundscape i urbane landskap»

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et masterprosjekt hvor formålet er å gjøre en undersøkelse av det estetiske potensialet i urbane lydlandskap. I dette skrivet finner du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Prosjektet har som hensikt om å utføre en undersøkelse av det estetiske potensialet i urbane lydlandskap ved å se nærmere på ulike praksiser som benytter utforskning av lydlandskap i sitt arbeid – *På hvilken måte arbeider ulike kunstnere med lydlandskap for å belyse det estetiske potensialet i urbane landskap?*

Prosjektet er en del av en masteroppgave ved masterprogrammet «Kunst i samfunnet», ved institutt for estetiske fag ved OsloMet – Storbyuniversitetet.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet – Storbyuniversitetet, ved professor Venke Aure.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

I denne undersøkelsen er ønsket å få innsyn i praksiser som på ulike måter utforsker lydlandskap. Jeg ønsker å intervju deg på grunnlag av din faglige kompetanse på lydfeltet, at du arbeider eksplorativt med lydlandskap, og grunnet din utøvende virksomhet på lydfeltet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Om du velger å delta i dette prosjektet vil det innebære å ta del i et åpent intervju. Intervjuet vil ta omlag én-to timer. Opplysningene som samles inn vil registreres ved lydopptak og/eller notater.

Om du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Oppbevaring og bruk av dine opplysninger

Opplysningene om deg vil kun bli benyttet til formålene som er opplyst om i dette skrivet. Opplysningene vil bli behandlet i samsvar med personvernregelverket. De som vil ha tilgang til materialet ved OsloMet er studenten/veiledere.

Deltagerne i dette prosjektet vil kunne gjenkjennes i publikasjon (masteravhandlingen), opplysninger som publiseres vil i så fall være navn, stilling/virke og om relevant, arbeidssted.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes innen 01.06.2019, personopplysninger og eventuelle opptak og notater vil slettes ved prosjektslutt.

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, å få rettet personopplysninger om deg, å få slettet personopplysninger om deg, å få utlevert en kopi av dine personopplysninger eller å

sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

Hvor du kan finne ut mer om undersøkelsen

Hvis du har spørsmål til studien kan du kontakte student Bjørg Tønnessen på epost s178148@oslomet.no, eller veileder Venke Aure på epost vau@oslomet.no.

Om du ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med: Veileder OsloMet, Venke Aure på epost vau@oslomet.no, student ved OsloMet, Bjørg Tønnessen på epost s178148@oslomet.no, eller personvernombud ved OsloMet, Ingrid S. Jacobsen på epost ingridj@oslomet.no.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
Venke Aure

Student
Bjørg Tønnessen

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «Soundscape i urbane landskap» og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes ved navn og arbeidssted eller stilling

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca.01-06-19.

(prosjektdeltaker, dato)

Would you like to partake in the master's project "Soundscape in urban landscape"?

This is a request for you to partake in a master's project where the objective is to examine the sensory potential in urban soundscape by studying different practices that explore urban sound and soundscapes in their work and research.

The project is part of a master's thesis at the MA program Art in Society, at the Department of Art, Design and Drama at Oslo Metropolitan University.

Who is responsible for the research project?

Oslo Metropolitan University, Professor Venke Aure.

Why are you asked to partake in this research project?

In this study, the goal is to gain insight into different practices that explore soundscapes. I wish to interview you because of your professional expertise in the field of sound studies, and because of your extensive experience in working exploratively with soundscapes.

What will it entail for you to participate?

If you choose to participate in this project, it will entail taking part in an open interview. The interview will take about one to two hours. The information collected will be documented by audio recording and / or written notes.

If you choose to participate, you may at any time withdraw your consent without giving any reason. All information about you will then be anonymized. It will have no negative consequences for you if you do not want to participate or later choose to withdraw.

Storage and use of your information

The information about you will only be used for the purposes stated in this document. The information will be processed in accordance to privacy policies. Those who will have access to the material at Oslo Metropolitan University is the student, and the student's supervisors.

Participants in this project will be identifiable in the publication (the master's thesis). The information that will be published is the name and position/work title and, if applicable, workplace.

What will happen to your information after the end of the project?

The project is scheduled to be completed by June 01, 2019, personal data and any recordings and written notes will be deleted at the end of the project.

As long as you can be identified in the material, you have the right to know what personal information is registered about you, to have your personal information corrected or deleted, to be provided with a copy of your personal data, or to send a complaint to the General Data Protection Regulation or the The Norwegian Data Protection Authority about the processing of your personal data.

We process information about you based on your consent.

Where to find out more about the project

If you have any questions about the study, please contact student Bjørg Tønnessen at e-mail s178148@oslomet.no, or supervisor Venke Aure at e-mail vau@oslomet.no.

If you wish to use your rights, please contact: supervisor at Oslo Metropolitan University, Venke Aure at e-mail vau@oslomet.no, student at Oslo Metropolitan University, Bjørg Tønnessen at e-mail s178148@oslomet.no, or Data Protection Officer at Oslo Metropolitan University, Ingrid S. Jacobsen by email ingridj@oslomet.no.

Best regards

Supervisor
Venke Aure

Student
Bjørg Tønnessen

Declaration of consent

I have received and understood all the necessary information about the project "Soundscape in urban landscape» and I have been given the opportunity to ask questions. I agree to:

- Participate in the interview
- That information about me is published so that I can be recognized by name and title, work place, or position

I agree to that my information is processed until the project is completed.

(Project participant, date)

Intervjumatikk for masterprosjektet:

«Lydlandskap i urbane rom»

En kvalitativ undersøkelse av lydkunst i offentlige byrom

Masterprosjekt ved «Kunst i samfunnet», Master i estetiske fag, Institutt for estetiske fag, Teknologi, kunst og design, OsloMet – Storbyuniversitetet

Intervjuspørsmål:

Beskrivelse, bakgrunn og motivasjon

- Kan du gi en kort beskrivelse av prosjektet Tromsø Soundline?
- Hva er bakgrunnen, og motivasjonen for prosjektet, og hvordan har verkene blitt laget?

Forholdet mellom lyd og sted

- Hva tenker du er de viktigste aspektene i henhold til det å utforske forholdet mellom lyd og sted?
- På hvilken måte tenker du lydkunsten kan influere den sanselige opplevelsen i offentlige rom?
- Hva tenker du Tromsø Soundline tilfører opplevelsen i offentlige rom, og hvordan?
- Hva tenker du en slik type auditiv erfaring kan tilføre lytterens opplevelse av et sted?

Lyttekultur og den auditive erfaring

- Hva er dine refleksjoner rundt vår lyttekultur, og lyttekompetanse nå i dag?
- Hva tror du det å sette fokus på lytteopplevelsen i møte med et sted kan gjøre med oss?
- I Tromsø Soundline blir lydverkene presentert til lytteren via en mobilapplikasjon, hvilken effekt tenker du dette har på lytteopplevelsen?

Simple interview guide

“Soundscapes in urban landscape”

In this project the objective is to examine the sensory potential in urban soundscape by studying different practices that explore urban sound and soundscapes in their work and research.

- What is your motivation for working with listening exercises and exploring soundscapes in your research?
- What are your thoughts on the listening culture in today's society?
- In your opinion, how can the listening experience affect or shape our perception of a certain space, or landscape?
- Do you think that creating awareness around the listening experience can change the way we perceive our surrounding soundscapes?
- Do you think that sound art can contribute in creating some kind of awareness in regard to the listening experience and how we perceive our surrounding soundscapes?

