Subjektiva rumsligheter i ljudkonst

En studie av tre samtida ljudinstallationer

Av: Louise Nilsson

Handledare: Åsa Arketeg
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Masteruppsats 30 hp
Estetik | höstterminen 2018

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

ABSTRACT

Subjective spaces in sound art– A study of three contemporary sound art installations

The aim of this thesis is to investigate how subjective spaces are created and experienced in the installations *Whispering Wall III* (2010), *Sound Forest* (2011) and *The Forty Part Motet* (2001). These three contemporary sound installations are examined through the theoretical perspectives of Maurice Merleau-Ponty, based on his work *The phenomenology of perception*. My thesis establishes that the subjective spaces that are experienced in these installations are created through movement, interaction and contextual factors. This thesis does as well establish that subjective spaces are produced and created on the basis of specific conditions.

POPULÄRVETENSKAPLIG SAMMANFATTNING

Subjektiva rumsligheter i ljudkonst – En studie av tre samtida ljudinstallationer

Denna uppsats är en undersökning av hur subjektiva rumsligheter kan skapas och upplevas i de tre ljudinstallationerna *Whispering Wall III* (2010), *Sound Forest* (2011) och *The Forty Part Motet* (2001). Genom att studera dessa samtida ljudinstallationer vill jag undersöka hur lyssnare kan uppleva subjektiva rumsligheter med utgångspunkt från ljudintryck. Ljudinstallationerna undersöks genom Maurice Merleau-Pontys teoretiska perspektiv med utgångspunkt i hans verk *The phenomenology of perception*. Genom min undersökning kommer jag fram till att de subjektiva rumsligheter som skapas i dessa tre ljudinstallationer har skapats genom rörelse, interaktion och kontextuella faktorer. I uppsatsen konstaterar jag att subjektiva rumsligheter framställs och skapas utifrån en ljudinstallations specifika förutsättningar.

Innehållsförteckning

Inledning **4**
Syfte **5**
Material **5**
Teoretiskt perspektiv **7**
Metod **9**
Disposition **10**
Forskningsöversikt **11**

Några nedslag i ljudkonstens historia **14**

Ljudets rumsligheter ur ett fenomenologiskt perspektiv **17**
Tidigare forskning utifrån Merleau-Pontys fenomenologi 17
Ljudkonsten och fenomenologin 20
Gränsöverkridanden 22

Analys av tre ljudinstallationer **25**
Whispering Wall III **25**
Mötet mellan rummet och ljudet 26
Rörelser i ljudkonstverket 28
Ljudets förflyttning 30
Rummets inverkan på ljudet 31
Intensiva zoner av ljud 32
Sound Forest **33**
Auditiv interaktion 34
Kroppen och ljudet 35
Att höra och att lyssna 37
The Forty Part Motet **39**
Subjektets upplösande 40
Virtuella rumsligheter 41
Mörka rumsligheter 42
Kulturell och politisk kontext 44
Tid och rumslighet 46

Slutdiskussion **49**

Litteratur **54**

Elektroniska källor **56**

Inledning

Diskussionen kring ljudkonst har länge innefattat frågor om vad ljudkonst är och hur den kan kategoriseras. Förhoppningar om att etablera ljudkonsten på konstscenen och hitta en plattform för människor att uppleva ljud har varit drivande faktorer då den tidigare fungerat som ett komplement till bildkonsten.[1] Bortom, eller *inom* dessa definitioner och funktioner befinner sig vår mänskliga upplevelse och sinnliga förnimmelse som i sin tur kan belysa ljudkonsten ur ett fenomenologiskt perspektiv.

Ljud har inom konsten använts under större delen av 1900-talet i många konstverk utan att ligga i direkt fokus. Alan Licht skriver ”Sound art holds the distinction of being an art movement that is not tied to a specific time period, geographic location or group of artists, and was not named until decades after its earliest works were produced. Indeed, the definition of term remains elusive.”[2] vilket beskriver ljudkonstens flyktiga och än idag obestämda väsen. Genom historien har visuella bilder av människor och vår omgivande miljö kunnat tecknas och målas av medan ljud beskrivits som något som är omöjligt att fånga. Infångandet och återgivandet av detta auditiva, obeständiga fenomen blev så småningom förutsättningen för den ljudkonst vi känner till idag.[3] Om återgivningen av ett inspelat ljud är autentiskt eller förblir en kopia av det förflutna diskuteras senare i uppsatsen.

I min uppsats riktar jag uppmärksamheten mot tre samtida ljudkonstverk där upplevelser av rumslighet analyseras utifrån ljudets relation till rörelse, tid och kontext. Tidigare forskning kring dessa aspekter har gjorts och min undersökning är härmed en fortsättning och fördjupning på tidigare studier i relationen mellan ljud och subjektiv upplevelse. Något som skiljer min undersökning från tidigare forskning är inriktningen på *rumsliga* upplevelser, vilken i sin tur ämnar utvidga förståelsen av vår varseblivning och närvaro genom ett fenomenologiskt synsätt. Uppsatsens inriktning på auditiva förnimmelser och ljud har valts på grund av dess obestämdhet

[1] Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007, s. 9 - 11.
[2] Licht, Alan, *Sound Art: Origins, development and ambiguities*, Organised Sound, Volym 14 Nummer 1, 2009, s. 3.
[3] Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007, s. 38.

och gränsöverskridande mellan det fysiskt konkreta och det inre subjektiva. Genom att avgränsa mig från ljudkonstens objektiva aspekter så som definition och område vill jag istället undersöka vad vi kan hitta inuti vår subjektiva upplevelse av tre samtida ljudinstallationer. Hur kan ljud skapa subjektiva *rumsligheter* hos lyssnaren?

Syfte

Syftet med uppsatsen är att, utifrån ett fenomenologiskt synsätt, undersöka på vilket sätt ljudkonst kan skapa subjektiva rumsligheter hos lyssnaren. Hur kan ett ljud upplevas som en avskild plats eller rumslighet? Här vill jag, med en fenomenologisk metod, studera hur rumsligheterna skapas hos subjektet och hur ljudkonstverken kan frambringa rumsligheter. Ljudinstallationerna har valts ut med utgångspunkt från deras olika förutsättningar för skapandet av subjektiva rumsligheter hos lyssnaren. Vilka aspekter av ljudkonstverken är av betydelse för upplevelser av subjektiv rumslighet och hur skiljer de sig från varandra?

Material

Jag har valt att studera tre samtida ljudinstallationer där relationen mellan ljud och upplevelser av rumslighet ska undersökas: *Whispering Wall III* (2010) av Mike Kramer, *Sound Forest* (2011) av Minori Nagashima, Hideyuki Nakazato, Sho Kamuro, Kouta Minamizawa och Susumi Tachi samt *The Forty Part Motet* (2001) av Janet Cardiff och George Bures Miller. Dessa ljudkonstverk undersöks för att påvisa hur de kan aktivera olika former av subjektiva rumsligheter hos lyssnaren.

Whispering Wall III av Mike Kramer är en ljudinstallation som ställdes ut på SCHUNCK i Heerlen som ett tillfälligt verk i samband med utställningen ”The anarchy of silence” 2010. Mike Kramer är en ljudkonstnär från Nederländerna som ofta använder fältinspelningar och elektroniska kompositioner i sina ljudverk.[4] Det

[4] https://mikekramer.bandcamp.com, Hämtad 2019-01-25.

som undersöks i ljudinstallationen *Whispering Wall III* är hur rörelsen kan framhäva ljudets rumsliga aspekter och hur lyssnaren med sin förflyttning genom det hörbara fältet kan uppleva en subjektiv rumslighet.

Sound Forest är en ljudinstallation av Minori Nagashima, Hideyuki Nakazato, Sho Kamuro, Kouta Minamizawa, och Susumu Tachi som ställdes ut på Keio-universitetet i Tokyo 2011. Samtliga konstnärer var studenter på Graduate School of Media Design.[5] I konstverket *Sound Forest* undersöks den upplevda rumsligheten, ur ett fenomenologiskt perspektiv, i förhållande till beröring och kroppens sinnen. Genom ett interaktivt moment skapas en ljudatmosfär styrd genom lyssnarens egna handlingar och här skapas även kommunikation mellan sinnen, medvetande, rumslighet och ljud.

The Forty Part Motet är en ljudinstallation av Janet Cardiff som bland annat ställdes ut på Tate Modern i London 2001. Janet Cardiff är en kanadensisk konstnär som varit verksam inom ljudkonst sedan 1990-talet.[6] I ljudinstallationen *The Forty Part Motet* undersöks hur vår känslomässiga och kulturella kontext kan skapa upplevelser av subjektiv rumslighet samt hur tidsaspekten kan ha en framträdande roll.

Då upplevda rumsligheter kan ses som en grundläggande del i vår uppfattning av omvärlden utgår min undersökning från att dessa subjektiva rumsligheter nästan alltid skapas hos lyssnaren i mötet med nya intryck. Det som undersöks i uppsatsen är därför *hur* dessa rumsligheter skapas i de tre ljudinstallationerna. Rumsligheterna som skapas är både känslomässigt framträdande, fysiskt upplevda samt skapade genom lyssnarens egna rörelser och handlingar. Valet av verk visar härmed olika fokus vad gäller kropp och medvetande. Både *Whispering Wall III* och *Sound Forest* undersöker vår fysiska kropps relation till subjektiva rumsligheter medan *The Forty Part Motet* istället fokuserar på hur vårt intellekt och våra känslomässiga intryck kan ha en avgörande betydelse för vår rumsliga upplevelse. Uppsatsens fokus kommer främst ligga på hur *ljudet* kan förstärka och ta fram fler dimensioner av upplevd rumslighet, medvetet och omedvetet.

---

[5] http://sound-art-text.com/post/93310208010/sound-forest-an-art-installation-of, Hämtad 2018-08-17.
[6] https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/index.html, Hämtad 2019-01-25.

Teoretiskt perspektiv

I min analys av ljudverken kopplas upplevelsen av rumsligheter samman med upplevelser av ljud och sinnesintryck med Maurice Merleau-Pontys fenomenologi som utgångspunkt. Då uppsatsen ämnar analysera upplevelser av ljud i relation till skapandet av subjektiva rumsligheter studeras kroppsliga sinnesintryck i överföringen mellan kroppsligt stimuli och psykologiskt medvetande. Då jag vill undersöka hur subjektiva rumsligheter kan skapas utifrån lyssnarens tolkning av auditiva intryck och erfarenheter anser jag att Merleau-Pontys teori kring kroppens fenomenologi och överföringen mellan kroppsliga intryck och medvetande är ett lämpligt perspektiv. Kroppens fenomenologi som teoretiskt perspektiv berör både sinnliga upplevelser och subjektiva tolkningar av varandet vilket sedermera kan översättas till det material som undersöks i uppsatsen.

Phenomenology of perception skrevs 1945 och är Merleau-Pontys mest kända verk.[7] Merleau-Pontys fenomenologi har även använts i tidigare forskning, bland annat i relation till installationskonst och minimalism i delar av Claire Bishops bok *Installation art: a critical history*, där hans perceptionsteori fungerar som teoretisk grund.[8] Genom perceptionella exempel beskriver Merleau-Ponty hur kroppen är en central del i hur vi uppfattar omvärlden och hur tätt sammanflätad fenomenologin och filosofin är med vår subjektiva kropp. Genom denna fenomenologi menar han att kroppen endast kan existera som en subjektiv upplevelse i form av vårt medvetande och därmed aldrig kan bli ett objektivt föremål som vi kan betrakta utanför oss själva.[9] Kroppen är en del av oss och de intryck vi får kommer alltid upplevas genom vår subjektiva kropps sinnesförnimmelser och varseblivning. Uppsatsens perspektiv kring det centrala subjektet används för att göra den psykologiska effekten och tolkningen av kroppsliga intryck tillgänglig för analys.

Ett begrepp som kommer användas genomgående i uppsatsen är ”subjektiv rumslighet” som används som en beskrivning av psykiskt upplevda rumsligheter, till skillnad från fysisk rumslighet som ofta är en platsbunden upplevelse. Begreppet

[7] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012.
[8] Bishop, Claire, *Installation art: a critical history*, Tate, London, 2005, s. 50 – 53.
[9] Merleau-Ponty, Maurice, Kroppens fenomenologi, 1. uppl., Daidalos, Göteborg, 1999, s. 177.

”subjektiv rumslighet” är min egen benämning på den upplevelse som skapas hos lyssnaren, då andra etablerade begrepp inom ljudkonst och fenomenologi inte har varit tillräckligt adekvata för mitt ändamål. En subjektiv rumslighet används här som en känsla av en enskild plats eller upplevd vistelse med den subjektiva erfarenheten i fokus. Då en ”rumslighet” kan innefatta både fysiska och psykiska rum har jag därför valt att kalla de psykologiskt upplevda rumsligheterna för *subjektiva rumsligheter*. Detta begrepp kommer användas för att underlätta förståelsen för vilken rumslighet som behandlas och tolkas i analysen av ljudinstallationerna. Det som undersöks i uppsatsen är inte huruvida subjektiva rumsligheter finns eller inte finns, utan snarare hur dessa rumsligheter tar sig form i lyssnarens medvetande, hur de kan upplevas och genom vilka faktorer de kan uppstå. En subjektiv rumslighet kan skapas och upplevas på olika sätt. Rumsligheten är härmed inte nödvändigtvis beroende av platsen utan snarare av upplevelsen och dess auditiva förankring. Rumsligheten kan härmed även vara fysisk, politisk eller känslomässig.

Ett annat begrepp som används i uppsatsen är ”hörbara fält”, vilket beskriver ljudets hörbara, fysiska omfång. Begreppet ”hörbara fält” är min översättning av begreppet ”auditory fields” som används av Don Ihde för att beskriva ljudets sinnliga inverkan på vårt medvetande.[10] Ihde beskriver det hörbara fältet som en omringande sinnlig upplevelse som påverkar oss både fysiskt och psykiskt, då ljudet finns utanför vår kropp men även inuti vårt medvetande och tolkande psyke. Jag använder begreppet hörbara fält i syfte att definiera och beskriva ljudets övergångar mellan yttre sinnlig påverkan och inre upplevelser i vårt medvetande. Genom det teoretiska perspektiv som används synliggörs hur kroppens sinnesförnimmelser kan överföras och användas i skapandet av subjektiva rumsligheter och upplevelser, då Merleau-Ponty menar att kroppsliga intryck förblir subjektiva genom vår medvetna tolkning.[11]

[10] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound,* (2. uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 207.
[11] Merleau-Ponty, Maurice, Kroppens fenomenologi, 1. uppl., Daidalos, Göteborg, 1999, s. 177.

Metod

Den här uppsatsen kommer utgå från en kvalitativ metod med utgångspunkt från Maurice Merleau-Pontys teori kring perception och kroppen som subjekt. Då metoden fokuserar på enstaka fallstudier betraktar jag denna som kvalitativ. Eftersom undersökningen utgår från tre ljudinstallationer kommer inga generella slutsatser kunna dras om skapandet av subjektiva rumsligheter eftersom konstverken endast kan undersökas utifrån de specifika förutsättningar som finns i respektive konstverk. Det finns heller inte tillräckligt med material för att dra generella slutsatser, då det inte är avsikten med undersökningen.

I analysen av ljudkonstverken kommer flera jämförelser och paralleller göras mellan de tre analysobjekten samt andra ljudverk, men då uppsatsen inte ämnar vara en jämförande studie vore det missvisande att kalla undersökningsmetoden för komparativ. Analyserna av ljudinstallationerna används som utgångspunkt för vidare diskurser inom ljudkonst, fenomenologi och subjektiv rumslighet. Analyserna drivs av hypotesen att subjektiva rumsligheter kan skapas via vår hörsel och tolkning av densamme i relation till vår förståelse och fysiska närvaro i ljudinstallationen. Här bör det förtydligas att studien endast utgår från dessa tre ljudkonstverk, och inte tar hänsyn till andra ljudinstallationer och deras förmåga att skapa upplevelser av subjektiva rumsligheter. Analysen kring de tre ljudinstallationerna ämnas vara individuellt grundlig för varje konstverk för att förtydliga skillnader och likheter mellan de subjektiva rumsligheterna som skapas. Detta för att visa på tre olika perspektiv och ett bredare spektrum av vilka subjektiva rumsligheter som kan skapas i olika ljudinstallationer.

De tre valda ljudinstallationerna som analyseras är alla samtida ljudkonstverk. Samtida ljudkonstverk har valts då analysen inte ämnar ta hänsyn till historiska skeenden som kan påverka tolkningen. För analysen av ljudkonstverken har jag använt mig av inspelade filmer av ljudinstallationerna, vilket kräver att ljudkonstverken finns tillgängliga via filmer. Då många äldre ljudinstallationer inte finns inspelade eller tillgängliga på andra sätt, har samtida ljudinstallationer valts ut. Beskrivningarna och tolkningarna av ljudkonstverken har endast skapats med utgångspunkt från inspelade filmer av ljudinstallationerna, då jag själv inte kunnat

närvara vid utställningarna, vilket kan ha påverkat tolkningen av ljudupplevelsen. Att analysera konstinstallationer utan att fysiskt uppleva dem på plats kan anses problematiskt och i visa fall nästan omöjligt.[12] Att besöka de olika ljudinstallationerna i verkligheten har inte varit möjligt då flera av ljudverken inte funnits tillgängliga i sin fysiska form och möjligheten inte heller har funnits inom den begränsade tidsperioden för uppsatsskrivandet.
Uppsatsen har inte studerat eller tagit hänsyn till hur sinnliga funktionshinder såsom exempelvis dövhet eller blindhet påverkar upplevelsen av ljud och skapandet av subjektiv rumslighet. I min analys studeras upplevelser av rumslighet som personligt upplevda situationer och kan därmed skilja avsevärt mellan individer. Härmed har inga slutgiltiga slutsatser kunnat dras över hur rumslighet upplevs eller skapas allmängiltigt utan snarare hur möjligheter till upplevelser av rumslighet har möjlighet att skapas i förekommande fall.

Disposition

Uppsatsens inledning tar upp de diskussioner och föreställningar som finns om vad ljudkonst är och var den hör hemma på konstscenen idag. Upplevelsen av ljud och dess relation till skapandet av subjektiva rumsligheter introduceras här för att sedan konkretiseras genom en presentation av uppsatsens metod, teoretiska perspektiv, tidigare forskning och material. Här presenteras de tre ljudkonstverken kortfattat.

Uppsatsens andra del behandlar den historiska bakgrunden till ljudkonstens plattform och filosofiska frågeställningar idag. Några klassiska ljudkonstverk presenteras här för att förtydliga hur ljudkonsten har påverkats av och bidragit till nya konstideal och perspektiv. Här presenteras hur ljudkonstverk kan skapa upplevelser som rör sig bortom det sinnliga ljudet och därmed utvidga den diskurs som förs om ljudkonst som fenomen.

Uppsatsens tredje del undersöker hur fenomenologin kan kopplas till ljudkonsten och skapandet av fysiska och psykiska rumsligheter. Merleau-Pontys kroppssubjekt

[12] Bishop, Claire, *Installation art: a critical history*, Tate, London, 2005, s. 6 - 10.

och världsuppfattning relateras till upplevelser av ljud och skapandet av rumsligheter, varav perceptionella förnimmelser och undermedvetna förväntningar av vår omgivning diskuteras. I detta avsnitt beskrivs också hur arkitektoniska rum ömsesidigt påverkas av ljud och hur ljudets känslomässiga aspekter formar vårt beteende och våra föreställningar om en plats.

Uppsatsens fjärde del analyserar de tre ljudinstallationerna och dess relation till skapandet av subjektiva rumsligheter hos lyssnaren. I ljudinstallationen *Whispering Wall III* undersöks hur rörelser, hörbara fält och intensiva zoner av ljud kan skapa subjektiva rumsligheter. Ljudinstallationen *Sound Forest* undersöker hur auditiv interaktion och kroppsliga stimuli påverkar upplevelsen av subjektiva rumsligheter. I ljudinstallationen *The Forty Part Motet* diskuteras hur den mänskliga rösten påverkar vår upplevelse av ljud, hur ljudverkets kontext skapar olika typer av rumsligheter och hur våra subjektiva rumsligheter formas av vår temporala erfarenhet av ljud.

Uppsatsens femte och sista del, slutdiskussionen, sammanfattar analysens resultat. Här diskuteras även hur subjektiva rumsligheter kan upplevas på olika sätt och vad som egentligen är en rumslighet med utgångspunkt från Merleau-Pontys perspektiv. Den subjektiva rumslighetens flyktiga essens tas upp i förhållande till ljud och de förutsättningar som skapats. Här diskuteras även hur dessa subjektiva rumsligheter kan urskiljas och framförallt förstås genom ett fenomenologiskt perspektiv i vår upplevelse av världen.

Forskningsöversikt

Sound Art - Beyond music, between categories[13] som skrevs av Alan Licht 2007 har främst använts i min uppsats för att få ett bredare historiskt perspektiv på ljudkonsten och dess plats i konstvärlden idag. Licht beskriver den samtida ljudkonstens bristande definition och historiska utveckling samt hur ljudkonst har

[13] Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007.

använts inom visuell konst, performance, videokonst och filmljud. John Cages historiska inflytande på ljudkonsten och dess utveckling diskuteras, där Licht menar att Cages intresse av att vända upp och ner på traditionella sätt att komponera och presentera musik har varit banbrytande för ljudkonsten än idag.[14] Licht beskriver ljudkonsten som en konstart som befinner sig mellan kategorier, utan någon tydligt definierad plattform. Vidare menar Licht att den teknologiska och mediala utvecklingen tillåter ljudkonsten att expandera och löser upp tidigare gränsdragningar mellan konstformer.[15]

Listening and Voice - Phenomenologies of sound skrevs av Don Ihde 1976 och nämns ofta som en klassiker inom studier av ljud och dess koppling till fenomenologi. Ihde skriver om ljudet i form av ljudintryck, språk och musik men även om tystnaden och dess inverkan på upplevelsen.[16] Visuella sinnesintryck har ofta diskuterats inom perceptionsteorin, men här står istället ljudet i fokus. Förståelsen för ljudintryck och det analyserande lyssnandet diskuteras och beskrivs utifrån författarens egna erfarenheter, men många perspektiv beskrivs vara influerade av Husserl, Heidegger, Ricoeur, Sartre och Merleau-Ponty.[17] Boken fokuserar på den hörbara upplevelsen och de frågeställningar som vi ställs inför genom de ljudintryck vi möter. Texten är skriven ur ett biografiskt perspektiv för att göra narrativet mer fokuserat och målmedvetet[18], vilket i sin tur gör undersökningarna lättillgängliga för läsarens egen förståelse och erfarenhet. Ihde diskuterar hur den hörbara dimensionen och det hörbara fältet kan inta vårt medvetande och hur vi fysiskt kan befinna oss inom hörbara fält.[19] I likhet med Merleau-Pontys teorier kring visuell perception[20] menar Ihde att vi lyssnar på vår omgivning genom både förväntningar och hypoteser.[21] Förväntningarna måste sedan

[14] Ibid, s. 145.
[15] Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007, s. 210.
[16] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007.
[17] Ibid, s. Xix.
[18] Ibid, s. Xix.
[19] Ibid, s. 206-207.
[20] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 222.
[21] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 49

dekonstrueras eller förbises för att vi ska kunna uppleva det verkliga eller fullständiga ljudet.[22] Ihdes fenomenologiska perspektiv på ljud används i min uppsats som en ingång till vidare diskussioner om ljudkonst och dess ursprung i upplevelser och tolkningar av ljud och auditiva intryck. I min läsning av Ihde undersöker jag ljudets relation till vårt subjektiva medvetande för att sedan studera hur rumsliga upplevelser kan skapas utifrån dessa förutsättningar.

Background Noise - Perspectives on sound art (second edition), skriven av Brandon LaBelle 2015, beskriver ljudkonstens plats i en både samtida- och historisk kontext.[23] LaBelle beskriver hur ljudkonsten fungerar i ett rumsligt sammanhang och hur rumsligheter kan genereras via ljud samt hur inspelade ljud kan skapa en problematik hos både betraktaren och upphovsmannen. Boken behandlar även ljudkonstens kontextuella inramning och möjlighet till vidare kommunikation. Flera ljudkonstverk används som exempel i LaBelles text varav många är klassiska ljudinstallationer från 1960- och 1970-talet. Ljudinstallationerna används för att beskriva flera relationella, kommunikativa och rumsliga aspekter, där konstnärens egna tankar ofta finns inkluderade i beskrivningarna. Texten tar upp många historiska skeenden som bidrar till en bredare bild av ljudkonstens pågående evolution och komplexitet, där relationen mellan rumsligheter och ljud står i fokus. LaBelle menar att rumsligheter och ljud är tätt sammanflätade, då en upplevd rumslighet framträder i samband med vår kroppsliga och känslomässiga anpassning till auditiva intryck. Ljudets performativa spatiala verkan är det som främst diskuteras, där ljudets konkreta förmåga att skapa kommunikativa, sociala och akustiska rum står i fokus.[24] I relation till min undersökning fungerar LaBelles verk som en inledande tolkning av ljudinstallationer och dess individuella och specifika inverkan på spatiala och kommunikativa perspektiv. Då LaBelle undersöker ljudkonstverk och dess förhållande till performativa och fysiskt upplevda rumsligheter fungerar min undersökning som en fortsatt studie av överföringen mellan dessa yttre rumsligheter och förståelsen av dessa i vår inre varseblivning.

---

[22] Ibid, s. 73 - 75.
[23] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015.
[24] Ibid, s. Xiii.

De förhållningssätt och infallsvinklar som tagits upp i detta avsnitt kommer utvecklas och fördjupas ytterligare i kapitlet om ljudets rumsligheter ur ett fenomenologiskt perspektiv. De teser som ytligt presenterats kommer där diskuteras utifrån rumslighet, ljud och fenomenologi.

Några nedslag i ljudkonstens historia

Något som kan ses som en möjlig början av ljudkonsten som konstart är inspelningen av ljud och därefter separationen mellan ljud och bild, i synnerhet inom filmkonsten. Inspelat ljud är dock inget krav för ljudkonst då många ljudkonstverk innefattar ljud som skapas på plats inför en närvarande publik. Ett exempel på separationen mellan ljud och bild kan beskrivas genom lettristen och konstnären Isidore Isous film *Treatise on Venom and Eternity* från 1951 där filmsekvenserna och ljudet spelas upp som två skilda faktorer, utan någon egentlig innebörd, vilket i sin tur ger ljudet en självständig plats i verket. Licht menar härmed att särskiljningen mellan ljud och bild ger ljudet ett eget liv, vilket i sin tur gör konceptet för ljudkonst möjlig.[25]

Den samtida ljudkonsten är i många fall en del av den digitala kulturen, där den moderna teknologin och internet har gjort det enklare för nya medium att få en plats i dagens konstsfär, varav ljudkonsten är en. Trots att ljudkonsten idag befinner sig på en växande plattform befinner den sig fortfarande mellan kategorier, vilket idag nästan kan ses som ett karaktäristiskt drag hos ljudkonsten.[26]

Ljudkonst är en genre som är svår att definiera[27], men något som kan upplevas som en gemensam faktor är närvaron av ljud och auditiva intryck. Ljud kan tyckas vara en vital del av ljudkonsten, men istället för att vara ett konkret sinnesintryck kan ljudet fungera som ett filosofiskt tema eller katalysator. Det konkreta ljudet kan även fylla ett rum med sin frånvaro, vilket då skapar ett ljudkonstverk utan något hörbart ljud.

[25] Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007, s. 38.
[26] Ibid, s. 210.
[27] Ibid, s. 9 – 11.

Frånvaron av ljudet belyser i sin tur den kraft och mystik som ligger inbäddad i det audiologiska fenomenet.[28]

Ett exempel på hur det frånvarande ljudet kan bli ett ljudkonstverk är konstnären och kompositören John Cages verk *4:33*. Publiken ser här en kostymklädd man som sätter sig vid ett piano och omsorgsfullt öppnar pianolocket för att sedan sitta tyst i 4 minuter och 33 sekunder. Lika lång tid hade det tagit att framföra ett traditionellt musikstycke. Musiken förblir frånvarande i detta konstverk, men denna frånvaro kan istället ge plats åt det närvarande *ljudet*, vilket här blir konstverket. Traditionella sätt att presentera och spela musik ifrågasätts och musiken blir istället en andaktsfull förväntan på något frånvarande. Frånvaron av ljud, den bedövande tystnaden, kan här förstärka ljudets inneboende kraft, då den ger situationen en begrundande och eftertänksam karaktär och effekt. Kanske ger även frånvaron av ett förväntat ljud plats åt andra, förbisedda ljud? Stolar som knarrar mot golvet, ens egna andetag och grannens harklingar? Vad är ljud och när blir ljuden musik? Cage skriver i *The Future of Music: Credo* att musik endast är organiserade ljud som fångats och kontrollerats för att transformeras från ljudeffekter till instrumentala ljud och musik. Cage menar att skapandet av musik länge har varit en imitation av 1700- och 1800-talets instrument och att vi därmed endast imiterar vårt förflutna istället för att utvecklas och konstruera en framtid. Här menar Cage att vi har blockerat oss själva från att uppleva nya ljud och ljuderfarenheter. Cage skriver ”I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard, photoelectric, film and mechanical mediums for the synthetic production of music will be explored.”[29] vilket beskriver hans framtidsvision där musik inte längre begränsas till specifika medium eller endast tillåts inom snäva ramar. Ett exempel på hur det fenomenologiska perspektivet kan lyfta fram centrala delar av ljudkonsten skulle kunna vara hur Cages ljudverk 4:33 öppnat upp för vidare tolkning av vardagliga ljud och i sin tur hur lyssnaren medvetet kan lyssna och fokusera på det annars bortfiltrerade bruset. I min tolkning av ljudverket introducerades en utvidgad förståelse av omgivningen,

[28] Ibid, s. 7.
[29] Kelly, Caleb (red.), *Sound*, John Cage – The Future of Music: Credo // 1937, London, 2011, s. 23 – 24.

dess budskap och den subjektiva processen i lyssnandet, som där blev iögonfallande och exponerad. Cage kan ses som en frontfigur för ljudkonsten i en historisk kontext, då många senare konstnärer har influerats av hans ljudkonstverk.[30] Utvecklingen av ljudkonsten som följde därefter expanderade förståelsen av ljud som fenomen, vilket gjorde att konst nu kunde upplevas på helt nya sätt.

Konceptkonstens utveckling och dematerialiseringen av konsten innebar att ljudkonsten kunde träda fram allt mer under 1960-talet. "Six Years: The Dematerialization of the Art Object" skrevs av Lucy Lippard 1968, vilken beskriver konstvärldens förändringar i riktning mot en dematerialiserande fas där det traditionella konstobjektet försvinner för att istället ge plats åt idéer.[31] Idéerna var det verkliga konstverket och objektet ansågs ha blivit en biprodukt. Här blev ljudkonsten en naturlig utveckling, där det dematerialiserade ljudet fick en expanderande plats på konstscenen.[32] Ljudkonsten var under 1960-talet ofta inspirerad av John Cage och av experimentell musik, där ljudet som fenomen började ifrågasättas och sättas i en politisk och social kontext. Här fick ljudet en ny mening, ljudkonstens horisonter utvidgades och det auditiva fenomenet utforskades och konfronterades.[33]

Ett ljudkonstverk som konfronterade publikens uppfattning om dematerialisering, förfluten tid och nuet var ljudinstallationen *Box with the Sound of Its Own Making* av Robert Morris från 1961. Ljudverket innefattade en låda i trä som spelade upp ljudet av sitt eget skapande, ljudet av trä som sågas och spikas ihop, vilket spelades in då lådan konstruerades. Lådans skapelse, i form av ljudet, samt dess uppenbara och fysiska existens fanns här vid samma tidpunkt framför lyssnaren.[34] Detta kan i sin tur ifrågasätta vad som är nuet och vad som är det förflutna. Lådan uppenbarar sig här i fysisk gestalt samtidigt som dess skapelse finns närvarande hos lyssnaren

---

[30] Ibid, s. 145.
[31] Lippard, Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ...*, University of California Press, Berkeley, 1997.
[32] Cox, Christoph; http://sonicfield.org/2017/02/christoph-cox-on-the-history-of-sound-art-full-lecture/, Hämtad 2018-08-17.
[33] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 51.
[34] Morris, Robert, Exhibition Catalogue, October 6 – November 18, 2001, Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York at New Paltz, 2001.

genom dess ljud. Även lådan ifrågasätter vår uppfattning om dess materialitet, då det i själva verket befinner sig två lådor framför oss.[35] En låda är den materiella lådan i trä som kan förnimmas med synen, medan den andra lådan befinner sig framför oss som ett ljud och auditivt konstverk.

Ljudets rumsligheter ur ett fenomenologiskt perspektiv

Det som undersöks i detta kapitel är i första hand hur den tidigare forskningen relaterar till frågor om ljudkonst, rumslighet och fenomenologi. Hur kan dessa delar kopplas samman och hur kan ljudkonst undersökas ur ett fenomenologiskt perspektiv? Dessa frågor behandlas i gränslandet mellan perception, fysisk och psykisk kontext. I kapitlet används Merleau-Pontys fenomenologi som en teoretisk bakgrund till annan forskning och förståelse av rumslighet. Min analys skiljer sig inte avsevärt från tidigare studier där Merleau-Pontys fenomenologi har behandlats och diskuterats, men det som skiljer min studie från tidigare forskning är däremot hur fenomenologin använts för att utforska och utöka de kopplingar som finns mellan upplevelser av *rumslighet* och *auditiva* intryck. Fokuseringen på rumslighet och ljud har diskuterats i tidigare forskning, men sällan med utgångspunkt i verkliga, samtida ljudinstallationer. Denna undersökning kan härmed ses som en fortsättning och fördjupning av tidigare studier.

Tidigare forskning utifrån Merleau-Pontys fenomenologi

Rumsligheten eller rummet som kan upplevas med sinnena eller medvetandet kan te sig som en förnimmelse utan något synligt spår i omgivningen. Upplevelsen av det formlösa rummet, upplevd genom ljud och till synes utan synliga, fysiska spår är en stor del av det som undersöks i uppsatsen, men även det arkitektoniska, fysiska rummet är en central del av den upplevda rumsligheten i några av mina analyser. Att

[35] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 83.

befinna sig i en upplevd rumslighet är en erfarenhet som är svår att beskriva eller kategorisera då den är högst individuell och ibland svårdefinierad även för subjektet. Upplevelser av rumslighet kan vara omedvetna, där rumsligheten uppfattas på ett omedvetet plan för att påverka uppfattningen av händelser eller erfarenheter i det fördolda. Nattens rumslighet är ett exempel där rumsligheten och upplevelsen av platsen skapar ett rum utan synliga fysiska objekt i sin omgivning. Merleau-Ponty beskriver nattens rum som en kvävande och penetrerande upplevelse där rumsligheten blir närvarande trots frånvaron av sinnliga intryck som ytor, djup och avstånd. Rummet skapas av subjektiva tankar som skapats från intet.[36] Mörkrets och nattens subjektiva rum som endast finns i våra minnen och vårt medvetande utan några fysiska spår är i allra högsta grad ett rum som påverkar vår uppfattning av världen. Ett upplevt rum är ett mystiskt fenomen, många gånger med otydliga gränser samtidigt som det är uppenbart närvarande.

Merleau-Ponty menar att vi uppfattar världen och är närvarande genom vår perception och våra kroppsliga intryck. Vi är och förblir vår inkännande kropp och det är även genom denna kropp och dess handlingar som vi kan förstå världen och oss själva. Varken den omgivande världen eller vårt subjekt kan särskiljas från vår kropp som en enskild entitet, då dessa är ett och samma fenomen.[37] I likhet med detta beskriver Amelia Jones hur mötet mellan betraktaren och den framträdande kroppskonstnären förblir en ömsesidig dialog utan särskiljning. Jones skriver att den seende betraktaren och kroppskonstnären smälts samman till både ett subjekt och objekt som också blir densamma som den omgivande världen. Detta beskrivs av Jones som ”There is a ´reciprocal insertion and intertwining´of the seeing body in the visible body: we are both subject and object simultaneously, and our ´flesh´merges with the flesh that is the world. There is no limit or boundary between the body and the world since the *world is flesh*”.[38] Den seende betraktaren blir den synlige konstnären som i sin tur är densamme som den omgivande världen. Vi är härmed våra upplevelser. Edmund Husserl, som influerat Merleau-Ponty i många avseenden, menar att detta *vi*, vårt varande och subjekt, är omgivet och inbäddat i

[36] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 296.
[37] Ibid, s. 370.
[38] Jones, Amelia, *Body art/performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s. 41.

kulturella och historiska system samt involverade med andra seende subjekt.[39] Vidare menar Husserl att det inte finns något *jag* utan snarare ett *vi*.[40]

Att betraktaren och konstverket anses vara en sammanhållen enhet eller ett *vi* kan även översättas till flera ljudkonstverk. Lyssnarna eller publiken i John Cages ljudkonstverk *4:33* anses ofta vara en del av konstverket, som genom sin förväntan, reaktion, tystnad och slumpmässiga läten blir ljudverket. Vidare kan man diskutera om ett konstverk existerar utan en betraktare eller lyssnare? Här blir det fenomenologiska perspektivet där subjekten och den omgivande världen är en och samma subjektiva varelse explicit. Konstverket blir här en universell relation mellan de perspektiv som finns mellan subjekt och ljud. Utan något subjekt, finns då någon relation? Kanske blir ljudet verkligt först i vårt medvetna perspektiv, där ljudet kan tolkas och upplevas? Ljudet som fenomen kan tyckas befinna sig i vårt huvud och i vårt nära medvetande när vi lyssnar på och tolkar vår omvärld. LaBelle har en fenomenologisk förståelse av ljudkonst där han beskriver dess intensiva förbindelse med kroppen och den sinnliga närvaron i *Background noise - perspectives on on sound art*. Lyssnandet beskrivs här som en förhöjd medvetenhet om sin egen kropp, då ljudet rör sig genom örats kanaler, vibrationer uppfattas i luften och huden får gåshud. LaBelles beaktande av kroppsliga företeelser bidrar till en tydligare beskrivning av ljudkonstens starka relation till fenomenologi och perception, där ljudkonsten förblir sinnligt närvarande, världsomspännande men samtidigt osynlig.[41]

Merleau-Ponty skriver vid få tillfällen om ljud och hörsel som en enskild enhet. Han menar istället att de olika sinnena smälter in i varandra i en ömsesidig och unison percetion.[42] Samtidigt som de kroppsliga sinnena samarbetar som en sammanhållen perception menar Merleau-Ponty att relationen mellan det perceptuella och kroppen är komplex och att intellektet och kroppen inrymmer två skiftande världar. Merleau-Ponty beskriver hur människor som lider av konstruktionell apraxi inte kan rita en enkel form, exempelvis en cirkel eller triangel, trots att personen intellektuellt vet

[39] Husserl, Edmund, *Logical investigations*, Routledge & K. Paul, London, 1970.
[40] Carr, Davis, *Interpreting Husserl,* Cogitamus Ergo Sumus: The Intentionality of the First-Person Plural, Dordrecht: Kluwer, 1987, s. 281 – 296.
[41] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 179.
[42] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 238.

hur en sådan ser ut, vilka rörelser som krävs samt har de fysiska möjligheterna. Kroppen och medvetandet är två separata världar, där vi är medvetna om objekt, rörelser och rymd i vår omgivning trots att dessa inte behöver vara närvarande för vår kroppsliga kontroll.[43] För att vårt kroppsliga medvetande ska kunna uppfatta vår omgivning menar Merleau-Ponty att vi medvetet måste *möta* våra sinnesförnimmelser på ett intellektuellt och undermedvetet plan. För att uppfatta färgen blå måste vi vara beredd och öppen för möjligheten att se den blå färgen. Väntar vi oss istället en röd färg skapas en inre kamp som måste avta innan perceptionen av den blå färgen kan ske. Här måste vi hänge oss åt den blå färgen för att kunna uppfatta den. Här skapas en relation mellan vår perception och det yttre objektet, där ett utbyte mellan färgen blå och vår perceptionella värld skapas. Färgen existerar inte utan våra sinnens undermedvetna erkännande, förståelse och hängivelse samtidigt som våra sinnen slutar existera utan uppfattningen av vår omgivning och i detta exempel dess färg. Här sker en ständig växelverkan mellan våra sinnens medvetande och yttre objekt, och i förlängningen mellan vårt intellekt och vår kropps perception.[44] Det som Merleau-Ponty skriver om kan diskuteras i relation till ljudkonst, där en medveten tolkning sker av ljudet och konstverket. Även Joseph Smith skriver i *Further Insights into a Phenomenology of Sound* om hur det fysiska ljudet saknar mening och endast kan få en betydelse och innebörd för oss som lyssnare efter att det har passerat vårt mentala, tolkande och skapande intellekt.[45] I min tolkning förtydligar detta hur vårt inre subjekt och vårt yttre objekt inte är två separata enheter, utan snarare en odelbar komponent och sammanhållen relation i vårt varande.

Ljudkonsten och fenomenologin

Då rumslighet kan förekomma både i den fysiska omgivningen och i det psykiska medvetandet har Merleau-Pontys fenomenologi använts som teoretiskt perspektiv i min undersökning. Både rumslighet och ljud är gränsöverskridande och flyktiga intryck som kan upplevas på olika sätt hos lyssnaren. En rumslighet eller ett ljud kan

[43] Ibid, s. 140.
[44] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 222.
[45] Smith, F. Joseph, *Further insights into a phenomenology of sound*, Journal of Value Inquiry, Volym 3, Nummer 2, 1969, s. 143.

vara konkret och materiellt eller intellektuellt och undermedvetet. Upplevelsen kan vara ett kroppsligt intryck, en individuell tolkning eller en obestämd, konturlös känsla. Likt Merleau-Pontys fenomenologiska perspektiv på perception är även ljud och rumsligheter svåra att kategorisera och beskriva i generella termer utan att gå djupare in i relationen som finns mellan kroppen, sinnena och medvetandets inre kopplingar. Detta är den huvudsakliga anledningen till att fenomenologin blivit en central del av undersökningen.
Claire Bishop skriver i sin bok *Installation art: a critical history* om hur minimalistisk konst har en tendens att lyfta fram konstverket i relation till det omgivande rummets proportioner, färg och ljus. Konstverket, i sin enkelhet, belyser också hur vi som betraktare tar emot och betraktar konsten. Den subjektiva processen blir åskådliggjord i sin klarhet och förhållandet mellan betraktarens egen kropp och konstverket blir en betydelsefull del av konstverket.[46] I min tolkning av Bishop blir därmed även den subjektiva processen en del av den fysiska upplevelsen av konstverket, vilket ytterligare suddar ut gränsen mellan subjektet och den omgivande världen. Den minimalistiska konstens tendens att åskådliggöra betraktarens subjektiva process och intagande av konstverket kan i sin tur liknas vid ljudkonstens benägenhet att inta vårt subjektiva medvetande och fysiskt förnimbara kropp. I dessa fall blir fenomenologin ett sätt att förstå och ta till sig konstverken, där effekterna intar både vår kropp och vårt medvetande utan att på ett konkret sätt kunna definieras eller kategoriseras.

Rawb Leon-Carlyle skriver i *Merleau-Ponty and McLuhan on the Modalities of Perception* att i enlighet med Merleau-Pontys fenomenologi har vårt vetenskapliga indelande och kategoriserande av sinnesförnimmelser tagit ifrån oss förmågan att se, lyssna och känna fullt ut. Enligt Leon-Carlyles tolkning av Merleau-Ponty innebär detta nedbrytande och uppdelande av sinnesförnimmelser att vår perception har förändrats och framförallt försämrats då vår förmåga att känna inkluderande och gränsöverskridande sinnesintryck har försummats. Det som återstår av vår inkluderande perception är endast termer som beskriver undantag så som ”synestesi” eller de tvär-sensoriska allegorier som återfinns i konsten.[47] Merleau-

[46] Bishop, Claire, *Installation art: a critical history*, Tate, London, 2005, s. 53.
[47] Leon-Carlyle, Rawb, Merleau-Ponty and McLuhan on the Modalities of Perception, 2014, s. 35.

Ponty skriver i *Phenomenology of Perception* att dessa ”undantag”, där de olika sinnena kompletterar varandra i en sammanhållen helhet, egentligen är det naturliga och äkta sättet som vi upplever, och även bör uppleva, vår omvärld med.[48]

Gränsöverkridanden

LaBelle beskriver ljudets tendens att sprida sig genom rumsligheter som essensen av dess rumsliga aspekt. Ljud är alltid på flera platser då vi kan uppfatta ljudet både i vårt huvud, mellan våra klappande händer, i vår betraktares huvud och i rummet vi befinner oss. LaBelle beskriver detta fenomen som ”To speak then is to live in more than one head, beyond an individual mind. Listening is thus a form of participation in the sharing of a sound event”[49] vilket beskriver ljudets koppling till subjektet och fenomenologin. Då ljudet förflyttar sig mellan individer och subjekt kan det även förflytta vårt medvetande i tiden. Ett inspelat ljud kan beskriva en annan tid eller ett annat rum då det åter igen kan spelas upp på en annan plats vid en annan tid. Trots att ljudet rör sig bortom tiden och rummet har det även förmågan att förstärka dessa aspekter i form av det upplevda nuet och vår subjektiva närvaro. Ljudet och det fysiska rummet konverserar med varandra genom att de båda har möjlighet att forma och förflytta kärnan av uppmärksamhet, vårt subjekt. Rummet formar ljudet genom att reflektera och absorbera, eka och splittra medan ljudet laddas och växer eller krymper genom varje interaktion den skapar i mötet med rummet. Härmed kan vi konstatera att ljudet sprider sig likt ett levande väsen och att dess uppmärksamhet kan multipliceras, förflyttas och förändras. Ljudet är i allra högsta grad ett rumsligt fenomen som befinner sig både i vårt psykologiska medvetande och i våra fysiska sinnesförnimmelser.[50] Enligt LaBelle innebär således ljudkonstens relation till rummet att ljudet inte bara har perceptuella effekter utan även en djup psykologisk dynamik, där ljudet tillåts konversera och existera i rumsliga gränstrakter, i ett mentalt eko, likt en radiosändning som anländer till osedda, ovetande platser i människors mentala tankar. Därav en sinnlig överföring och subjektiv tolkning som verkar genom olika former av rumslighet från det uppenbara och självklara nuet till

[48] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 238.
[49] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. xiii.
[50] Ibid, s. xii – xiii.

den långväga överföringen. Ljud överskrider rumsliga gränser, samtidigt som det i allra högsta grad är platsbundet.

LaBelle skriver även om hur ljud kan forma vårt sociala beteende i ett fysiskt rum. Han menar att ljudet och tolkningen av densamme inte endast påverkas av den materiella platsen och rummet dit ljudet färdas, utan även av vilka kroppar som är närvarande och hör ljudet och i vilket socialt sammanhang ljudet används. Fysisk förflyttning och närvaro formar och ger dynamik åt ljudet genom påverkan på dess volym, intensitet och reflektion men framförallt påverkar den fysiska närvaron vad ljudet i slutändan kommunicerar. LaBelle skriver ”Sound is produced and inflected not only by the materiality of space but also by the presence of others, by a body there, another there, and another over there. Thus, the acoustical event is also a social one: in multiplying and expanding space, sound necessarily generate listeners and a multiplicity of acoustical ’viewpoints’, adding to the acoustical event the operations of sociality.”[51] Människor placerar sig där ljudet och kontexten är bäst anpassad och därför kommer olika sociala akustiska event forma grupper av människor på olika sätt och därmed ge en fysisk och rumslig karaktär åt ljudet. LaBelle skriver även om hur ett specifikt ljud kan höras annorlunda beroende på i vilket sammanhang det spelas upp då kommunikationen förändras utifrån plats och social kontext. Exempelvis uppfattas en konsert som spelas utomhus ofta annorlunda än om den spelas i ett klassrum trots att det är samma ljud som når betraktaren.[52] Här tolkar jag ljudet som en konkret och sinnlig faktor som människor i en social grupp eller på en offentlig plats medvetet eller omedvetet anpassar sig till. Utifrån LaBelles beskrivning av ljudets sociala inverkan anpassar vi vårt beteende efter både ljudets återgivning och den rådande sociala situationen, vilket i sin tur betyder att den fysiska platsen och dess kulturella kontext samverkar med ljudets akustiska förutsättningar och önskade budskap.

Då ljudet har en tendens att skapa relationer mellan mänskliga beteenden och fysisk placering har även ljudets ursprungliga plats och budskap diskuterats av Don Ihde.

---

[51] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. xii.
[52] Ibid, s. xii – xiii.

Han menar att ljud har en tendens att skapa föreställningar om platser och rumsligheter i samma ögonblick som vi blir medvetna om dess riktning och karaktär. Ljudet kommer från en plats och rumslighet som i sin tur har format ljudet och dess väg till lyssnaren. På detta sätt skapar ljudet en föreställning om ett ursprung, då vi ofta hör *vad* som låter istället för *hur* det låter.[53] Här blir ljudet en källa till rumsliga föreställningar och antaganden då vi vill härleda dess uppkomst och mening. Att höra förflyttar medvetandet till en annan plats, likt hur en berättelse kan berätta om en annan plats och den atmosfär som finns där. En kroppslig och sinnlig förnimmelse, såsom ett ljud, blir här kopplat till subjektiva föreställningar och tolkningar av en plats. Här skapas även föreställningar om ljudets psykologiska budskap och mening för oss som lyssnare då vi vill härleda dess uppkomst och förstå och tolka det meddelande eller den händelse som förmedlas.

[53] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 61.

Analys av tre ljudinstallationer

Upplevelsen av rumslighet infinner sig inte på alla platser, trots att man ständigt befinner sig i ett utrymme. Vad är det som utmärker en subjektiv rumslighet och vad särskiljer den från ett fysiskt utrymme? Här krävs något ytterligare, psykiskt förnimbart, i relation till den plats man befinner sig. Uppsatsen kommer analysera ljudkonstens relation till psykiska upplevelser av subjektiv rumslighet genom att studera de tre konstverken *Whispering Wall III*, *Sound Forest* och *The Forty Part Motet*. Uppsatsens teoretiska grund är Maurice Merleau-Pontys teorier kring kroppens fenomenologi, där subjektet är en genomgående och ofrånkomlig utgångspunkt för våra upplevelser. Ljudkonstverkens kopplingar till kropp, rörelse, tid och kontext diskuteras utifrån detta teoretiska perspektiv som sedermera har stor betydelse för hur ljudet kan skapa upplevelser av rumslighet.

Whispering Wall III

Whispering Wall III är en ljudinstallation av den nederländske ljudkonstnären Mike Kramer som ställdes ut 2010 på SCHUNCK i Heerlen. Ljudinstallationen var ett tillfälligt verk som ställdes ut i samband med en utställning om ljudkonstnären John Cage och samtida experimentell konst som gick under namnet ”The anarchy of silence”. Det som gör detta ljudkonstverk relevant för min undersökning är dess nära relation till lyssnarens rörelse genom ljudinstallationen. *Whispering Wall III* kommer därför undersökas utifrån dess förmåga att skapa subjektiva rumsligheter genom faktorer som lyssnarens rörelse genom ljudkonstverket och upplevelsen av det fysiska rummet.

Ljudinstallationen består av flera högtalare som är utplacerade på väggarna vid en låg trappa som är uppdelad i två etapper. På en vit vägg i anslutning till trappan finns små mörka högtalare med smala svarta sladdar kopplade mellan varandra, utsatta i varierande höjd. Från de små högtalarna spelas ett lågfrekvent brusande ljud, som uppfattas tydligare ju närmare väggen man rör sig. Ljudet kan liknas vid ett smattrande duggregn, vind och torra klädesplagg som gnids mot varandra. Det ljud

som skapas i ett litet tält i en tät vegetation under en blåsig natt är en möjlig liknelse.[54]

Konstverkets bärande idé och förhoppning är att ta fram ljud som vi sällan uppmärksammar i vår vardag och de ljud som har för låg frekvens för att vi ska uppfatta dem med vår mänskliga hörsel, exempelvis ljud från textilier, djur och vind.[55] Konstnären vill bjuda in lyssnare till en intim presentation av ljudet, som skapats genom fältinspelningar kombinerade i en elektronisk komposition.[56]

I ljudverket *Whispering Wall III* är lyssnarens rörelse genom det fysiska rummet och installationen en viktig del av upplevelsen och sedermera även för skapandet av subjektiv rumslighet. Här kommunicerar ljudet i förflyttningen mellan lyssnare och arkitektur, där rörelsen i sin tur skapar hörbara fält i ljudinstallationen. Rörelse är en central del av upplevelsen i ljudinstallationen och det är också det som detta kapitel främst kommer behandla. Hur kan rörelser genom det fysiska rummet skapa upplevelser av subjektiv rumslighet i en ljudinstallation?

Mötet mellan rummet och ljudet

En video av ljudinstallationen *Whispering Wall III* som filmats från lyssnarens perspektiv, visar hur lyssnaren rör sig utmed ljudinstallationens vägg och dess upphängda små högtalare.[57] Det brusande ljudet uppfattas som ett sorl från den fysiska väggen. Ljudinstallationens närhet till rummets befintliga arkitektur tycks förstärka ljudets relation till väggen och det fysiska rummet. Här skapas en unik relation mellan ljud och rum, vilket i detta möte och genom denna specifika kombination förstärker den befintliga arkitekturen. Ett annat rum eller ett annat ljud hade kunnat skapa en annorlunda relation, där arkitekturen förstärks på andra sätt eller kanske försummas genom rummets relation till de hörbara intrycken. Den subjektiva rumsligheten blir i detta fall främst förankrad i det fysiska rummet, där upplevelsen skapas utifrån ljudets relation till de fysiska väggarna. Andra typer av

[54] https://www.youtube.com/watch?v=0vYi7HmQhqU, Hämtad 2018-08-17.
[55] http://sound-art-text.com/post/32660515756/mike-kramer-sound-art-installation-whispering, Hämtad 2018-08-17.
[56] https://mikekramer.bandcamp.com/album/whispering-walls, Hämtad 2018-08-17.
[57] https://www.youtube.com/watch?v=0vYi7HmQhqU, Hämtad 2018-08-17.

subjektiva rumsligheter kan, till skillnad från den som skapas i anslutning till *Whispering Wall III*, istället ta fäste i psykologiska reaktioner och tolkningar som skapas i mötet mellan lyssnaren och ljudet. Ljudkonstverket beskrivs i sin helhet genom lyssnarens rörelse genom den föränderliga omgivningen. Lyssnarens rörelse genom rummet förstärker ljudets relation till väggen och ljudet blir här fysiskt närvarande och förnimbart i anslutning till väggen. Rummets väggar kan upplevas massiva och solida då de förstärks och förvrängs i sitt auditiva framträdande.

Min tolkning av vad som kan ske i mötet med ljudinstallationen *Whispering Wall III* är hur en möjlig upplevelse av subjektiv rumslighet skapas utifrån lyssnarens rörelse och placering i ljudinstallationen, men här kan även andra rumsligheter skapas utifrån lyssnarens individuella tolkningar och upplevelser. I min tolkning av ljudverket blir upplevelsen av subjektiv och fysisk rumslighet mer framträdande i ljudinstallationens närhet. Ju närmare väggen och dess högtalare lyssnaren rör sig desto tydligare blir ljudet och dess inverkan på upplevelsen vilket skapar en enskild rumslighet av ljud som tilltar i väggens närhet och avtar i dess frånvaro. Här skapas en konkret rumslighet utan tydliga gränser, men trots denna otydlighet blir rumsligheten distinkt i lyssnarens sinnliga upplevelse och närhet till väggen. Det fysiska rummet som kan urskiljas med synen finns redan där, men ljudet förstärker i sin tur rumslighetens intensiva atmosfär. Utöver det som kan urskiljas med våra andra sinnen blir ljudet en katalysator och komplement för ytterligare upplevelser av rumslighet. LaBelle beskriver liknande auditiva fenomen som en förhöjd omedelbarhet som förflyttar konstobjektet till en intensivt kroppsligt upplevd rumslighet [58], vilket kan liknas med det som händer i *Whispering Wall III*. Ljudverkets uppbyggnad möjliggör detta skeende, där kroppen blir en del av händelsen och de yttre sinnesförnimmelserna vänds inåt och ombildas till en subjektiv upplevelse.

Något som diskuteras av LaBelle som rör ljudkonsten är hur perceptionen trängs undan eller problematiseras av ljud, då ljudet i många ljudinstallationer först tvingas gå igenom teknologiska apparater för att sedan kunna upplevas av lyssnaren vilket

[58] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 96.

skapar ett skiftande perspektiv som växlar mellan ett här och nu till ett där och då.[59] Det förflutna tas återigen fram till vår nutida närvaro genom det inspelade ljudet vilket också ifrågasätter vad som är originalverk och vad som är en inspelad kopia. Är det möjligt att uppleva ljudkonstverket i originalskick om man inte befinner sig just i det fysiska rummet och vid den exakta tidpunkten då ljudet skapades, eller förblir konstverket alltid ogripbart och endast tillgänglig via denna utställda kopia? Vidare kan man fråga sig om man som lyssnare hör ljudkonstverket spelas upp i ett annat rum vid en annan tidpunkt skapas då inte en ny relation och ett nytt möte mellan ljud och rum, vilket resulterar i ett nytt konstverk som skiljer sig från originalverket? Dessa frågor diskuteras ytterligare i slutdiskussionen.

Rörelser i ljudkonstverket

Merleau-Ponty skriver att kroppens rörelse och motorik inte endast är en erfarenhet av den egna kroppen utan snarare en erfarenhet av ens egen kropp *i en omgivande värld*. Här blir det kroppsliga medvetandet sammanflätat med en fysisk kontext eller rumslighet som kroppen rör sig genom. Att ha ett kroppsligt medvetande blir också ett rumsligt medvetande där kroppen alltid står i relation till sin omgivning. Vidare menar Merleau-Ponty att rumslighet kan upplevas först genom kroppens motoriska rörelser genom världen, där upplevelsen inledningsvis uppmärksammas via sinnen såsom känsel, lukt, hörsel och syn.[60] Relationen mellan den omgivande världen och den egna kroppsligheten beskriver hur rörelser och relativa erfarenheter vägleder oss och skapar en uppfattning om vår omgivning och upplevelse, vilket i min tolkning ger förutsättningar för skapandet av subjektiva rumsligheter. I ljudinstallationen *Whispering Wall III* blir upplevelsen av rumslighet tillgänglig via rörelsen genom det fysiska rummet, där rummet kan förstås i relation till kroppens rörelse och därefter upplevd via sinnena där ljudet fungerar som ett sinnligt och beskrivande fenomen. Ljudet blir här ett förtydligande av den subjektiva rumsligheten, en ökad rumslig uppfattning av den omgivande världen vi befinner oss i och dess relation till kroppens proportioner, ljudintryck och upplevda volym.

[59] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 96.
[60] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 142 – 143.

Don Ihde beskriver i boken *Listening and Voice - Phenomenologies of Sound* hur ljudets omfång, det hörbara fältet, upplevs som en omringande medvetenhet som omsluter oss från alla håll till skillnad från det synbara fältet som endast befinner sig framför oss.[61] Här blir uppfattningen av omvärlden annorlunda än den vi kan se med våra ögon. Vår auditivt förnimbara värld kan uppfattas både bakom, framför, under och ovan oss utan att behöva riktas eller styras av våra kroppsliga rörelser. Den hörbara världen är ständigt närvarande, runt vårt ständiga subjektiva centrum, utan gränser styrda av avstånd eller andra fysiska hinder. Vi blir oförsvarbara inför ljudet som nästintill ockuperar vår sinnliga närvaro. I enlighet med Ihdes förståelse av det hörbara fältet menar jag att ljudinstallationen *Whispering Wall III* blir ett intrång i vår sinnliga närvaro, en ofrivillig del av vår upplevelse där det hörbara fältet vi träder in i omringar oss från alla riktningar, endast möjlig att träda in och ut ur genom vår rörelse genom ljudinstallationen. När vi då träder in i detta hörbara fält befinner vi oss plötsligt i en sinnlig upplevelse som endast tar slut när vi träder ut ur detta fält. Här skapas ett enskilt område, en avgränsad upplevelse av ljud, som i sin tur är kopplad till en specifik fysisk plats, en egen rumslighet som befinner sig i gränslandet mellan kroppslig förnimmelse och subjektiv upplevelse. Det hörbara fältet som omringar oss är inte endast ett intryck som påverkar oss utifrån, utan snarare ett fenomen som befinner sig både inom och utanför oss samtidigt.

Ihde skriver om hur ljudkonst och ljud har en tendens att ifrågasätta materialitet och vad som egentligen är ett konstobjekt då det som uppfattas inte alltid har någon visuell eller fysisk förankring.[62] Ljudinstallationen *Whispering Wall III* har visserligen utplacerade små högtalare längs väggarna vid trappan, men utifrån min uppfattning av ljudverket menar jag att konstverket och konstobjektet i sig inte består av dessa fysiska objekt, utan snarare av ljudet eller möjligtvis en kombination av ljudet, de fysiska högtalarna, trappan och väggarna. Konstverket i sin auditiva form befinner sig härmed inte bara runt din fysiskt förnimbara kropp utan även i ditt medvetande. Konstverkets fysiska objekt kan urskiljas med synen, men ljudet måste upplevas med vårt inkännande och tolkande intellekt. Ljudinstallationen skiljer sig

[61] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 207.
[62] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 89.

härmed från den sedvanliga, konventionella synen på ett traditionellt fysiskt konstobjekt då konstverket i detta fall inte bara befinner sig i det fysiska rummet utan till stor del även skapas i lyssnarens medvetande. Ljudkonsten blir i detta fall en del av konceptkonsten, där de subjektiva aspekterna fått ta mer plats.

Ljudets förflyttning

En central del av verket *Whispering Wall III* är rörelsen av ljudet och lyssnarens förflyttning genom installationen. Bernhard Leitner skriver att rörelse är essentiell för att skapa det han kallar för ”sound-architecture”, där han menar att rumsliga upplevelser skapas av ljud i rörelse.[63] Genom ljudets rörelser genom det fysiska rummet kan rytmen förändras, känslan och skalan kan justeras och anpassas vilket resulterar i att upplevelsen av det rumsliga budskapet förändras.

Leitner menar att en enformig och betungande korridor kan förvandlas till en trivsam plats genom förändringar i ljudets rörelser och rytm. Ljudets rörelse förändrar härmed proportionerna och budskapet av en plats eller rumslighet. Här menar Leitner att det är ljudet som ska förflyttas genom sin föränderliga effekt i rummet, medan det i motsats till detta är lyssnaren som rör sig genom det beständiga men i liten skala varierande ljudet i ljudinstallationen *Whispering Wall III*. Då ljudet har en föränderlig ton genom konstverket kan ljudet fortfarande få en rörlig effekt då det även här finns en rörelse mellan lyssnarens förflyttning och ljudets källa. En skiftande och rörlig inverkan ger ljudet en dynamisk och levande effekt i sin förändring som genereras av lyssnarens förflyttning uppför trappan och genom ljudinstallationen.

Ljudets karaktär i konstverket *Whispering Wall III* kan liknas vid en oregelbunden vind eller material som gnids mot varandra med ett frasande ljud, där man som lyssnare blir dragen vidare in i ljudverkets rörliga inverkan. Eftersom ljudet frambringar en rörelse i ljudinstallationen *Whispering Wall III* menar jag att det skapas en rumslighet och plats för ljudets riktning och bana genom rummet. Ljudet påverkar känslan och kommunikationen gentemot lyssnaren där en specifik plats

[63] Leitner, Bernhard, *Sound-architecture,* Artforum International [Elektronisk resurs], Artforum, Mars 1971.

skapats tack vare den förändrade ljudatmosfären som infinner sig i ljudinstallationen och den rörliga rumsligheten.

Rummets inverkan på ljudet

Upplevelsen av en plats är i många fall beroende av dess fysiska objekt, sinnliga förnimmelser och förändringar som sker i vårt medvetande när vi träder in i ett rum. Även ljudet påverkas av rummets former och strukturer, vilket ger oss ytterligare information om vår omgivning och tolkning av densamma. Rummet och platsen beskrivs via ljudets eko och klang, vilket vidare ger rummet dess karaktär, närvaro och liv.

Det finns flera tidigare verk som använt rummet och dess formande av ljudet för att skapa subjektiva rumsligheter och förändringar som kan upplevas med sinnena. En av dessa ljudkonstverk är en installation av Michael Asher som ställdes ut på Pomona College i Kalifornien 1970.[64] Ashers installation var ett rum med kala vita väggar som formats likt ett timglas för att förstärka det ljud som färdas genom rummet. En ytterdörr var även borttagen i anslutning till installationen för att leda in ljud från utsidan av byggnaden i form av trafik, fotgängare och övrigt brus. Lucy Lippard beskriver ljudinstallationen med följande ord:

> One large irregular-shaped area appears to be two adjoining rooms; the rooms, one much larger than the other, are in the form of right triangels; the triangular rooms converge and flow into one another at their narrowest point, beginning a short passageway connecting the two rooms. One wall of each room has a corresponding parallel wall and corresponding angle in the other room, and both rooms are positioned so they are the reverse of each other. . . . Sound of traffic, of people walking past the gallery — sounds of vibrations of the day that vary from minute to minute, hour to hour — all enter the project. Being exposed to outdoor conditions, the first small room transmits sounds through the pathway into the

[64] Asher, Michael, *An environmental project*, Installation på Pomona College, Februari 1970.

> back room. They are amplified as they pass into the first room, but are further intensified as they enter the second larger room.[65]

I Ashers verk blir upplevelsen av ljudets rörelse genom rummet en vital del av ljudinstallationen och med hjälp av det intensiva formandet av ljudet kan besökaren uppleva den rumslighet och karaktär som skapats på platsen. Rummet får en enskild prägel genom dess förstärkta auditiva närvaro och här kan rummet tolkas på nya sätt. Ljudet berättar om platsen på ett språk som inte synen kan förstå och flera sinnen samarbetar för att skapa en helhetsbild av platsen och dess budskap. En fokuserad, auditiv beskrivning av en plats kan skapas, som i sin tur underlättar för lyssnaren att möta rummet och medvetet ta emot och tolka de intryck som platsen förmedlar. Ashers ljudinstallation visar på aspekter av rumslighet som även aktualiseras i *Whispering Wall III*, där lyssnaren uppfattar en förändring då man träder in i ljudinstallationen och en egen rumslighet bildas, skild från resterande omgivande ljud. Ljudets rörelse genom rummet förstärks genom dess form och skapar ett nytt ständigt föränderligt rum i rummet.

Intensiva zoner av ljud

En viktig aspekt av *Whispering Wall III* är de hörbara zoner eller fält som skapas då lyssnaren närmar sig väggarna i installationen. Detta har även utforskats i andra ljudkonstverk, exempelvis ljudkonstverken *allAROUNDyou, full o´stuff* och *See Hear Now* av Michael Brewster, där intensiva hörbara fält har skapats. Ljudkonstverken innefattar förhöjda zoner av ljud, där ljudet kan upplevas tätare och intensivare. I ljudkonstverket *full o´stuff* finns en fristående pelare med en ensam knapp, som vid nedtryckning spelar ett ljud med frekvensen 3000Hz från en högtalare som finns inuti pelaren. Ljudet som bildas i Brewsters ljudinstallation beskrivs av LaBelle i *Background noise: perspectives on sound art* som ”ett moln av ljud i mitten av rummet” vilket LaBelle menar öppnar upp akustiska möjligheter till att forma och förändra arkitektoniska rum och skapa auditiva rumsligheter i det

[65] Lippard, Lucy R., Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ..., University of California Press, Berkeley, 1997.

fysiska rummet.[66] Jag menar härmed att ljud har möjligheter att förändra arkitektoniska definitioner från enbart fysiska väggar till hörbara och intensiva zoner och ge oss en berikande mångfald av perspektiv och sinnesförnimmelser.

Med hjälp av intensiva zoner av ljud kan rumsligheter skapas och ljudet intar ett nästintill taktilt och materiellt uttryck med tydligt upplevda gränser trots sin osynliga karaktär. *Whispering Wall III* fungerar likt dessa ljudinstallationer som ett auditivt rum utan synliga avgränsningar, men med en förhöjd upplevelse av en avgränsad plats som lyssnaren färdas genom. Jag menar härmed att det befintliga fysiska rummet förändras när ljudet blir närvarande och en ny subjektiv rumslighet skapas, som endast kan upplevas genom ljudet och dess intensiva beskrivning av platsen.

Sound Forest

Sound Forest är en ljudinstallation av Minori Nagashima, Hideyuki Nakazato, Sho Kamuro, Kouta Minamizawa, och Susumu Tachi som ställdes ut på Keio-universitetet i Tokyo 2011. Ljudinstallationen består av åtta klotformade taktila mikrofoner som hänger i tygklädda rep i brösthöjd från en stor kvadratisk stålkonstruktion i rummet. Vid beröring av mikrofonerna förändras det elektroniskt metalliska ljudet från högtalaren och därefter ljudet från samtliga högtalare, vilket ger ljudinstallationen en interaktivt förändrad ljudatmosfär.

Sound Forest är ett ljudkonstverk där interaktiva aspekter används för att kommunicera med lyssnaren. Som konstnärerna också påpekar i sin presentation av verket skapar det interaktiva momentet ett samband och en kommunikation mellan beröring, rumslighet och ljud.[67] Här är lyssnarens handling en central del i skapandet av subjektiva rumsligheter i ljudinstallationen och det är också det som detta kapitel främst kommer behandla. Hur kan en kroppslig handling skapa upplevelser av subjektiv rumslighet i en ljudinstallation?

[66] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 169.
[67] http://sound-art-text.com/post/93310208010/sound-forest-an-art-installation-of, Hämtad 2018-08-17.

Auditiv interaktion

Merleau-Ponty skriver att vi upplever världen via våra kroppsliga upplevelser och sinnesförnimmelser. Han menar att vi *är* vår kropp och att kroppen härmed är subjektet av vår perception.[68] Utifrån Merleau-Pontys förståelse av kropp och perception förtydligas den kroppsliga upplevelsen genom det interaktiva momentet i ljudinstallationen *Sound Forest*. Våra kroppsliga handlingar skapar förnimbara konsekvenser i ljudlandskapet som vidare kan beskriva vår omgivande värld och förståelsen för den. Genom handlingarna förstår vi härmed världen med utgångspunkt från Merleau-Pontys kroppsliga subjekt.[69] Beröringen av de taktila mikrofonerna skapar en direkt koppling mellan kroppen och det som sedan upplevs med vårt hörbara sinne i ljudinstallationen. Konstverket kan härmed visa hur vi upplever världen med vår kropp och genom att kroppsligt kommunicera med vår omgivande fysiska kontext. Kroppens rörelser och handlingar blir här en del av vårt subjektiva medvetande, där handlingar kan kopplas till vårt intellekt, vår närvaro och tolkning av omvärlden. Via våra handlingar befinner vi oss i världen och kan förstå den. Genom den kroppsliga beröringen blir vi varse om vår interaktiva påverkan på ljudatmosfären och här menar Merleau-Ponty att ett medvetande skapas och vi förblir ett subjekt genom våra kroppsliga handlingar.[70]

Då ljudinstallationen *Whispering Wall III* behandlar lyssnarens rörelse genom installationen bör vi i ljudkonstverket *Sound Forest* istället studera hur lyssnarens kroppsliga handlingar och taktila interaktion kan skapa upplevelser av subjektiva rumsligheter. I ljudinstallationen *Sound Forest* sker lyssnarens rörelser i en fokuserad och målinriktad interaktion med ett fysiskt föremål till skillnad från *Whispering Wall III* där endast lyssnarens kropp rör sig genom ljudverket. Kroppens rörelser genom *Whispering Wall III* berättar om ljudinstallationen i relation till kroppsliga proportioner och upplevd volym medan det interaktiva momentet i ljudkonstverket *Sound Forest* istället skapar en direkt kontakt och konsekvens mellan lyssnarens taktila handling och upplevelser av ljud.

---

[68] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 213.
[69] Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, (1. uppl.), Göteborg, 1999.
[70] Ibid, s. 49.

Då uppfattningen av omvärlden kan förstås i relation till kroppens rörelse[71] skapas i ljudinstallationen *Sound Forest* istället en rumslighet i relation till det kroppens rörelser uppfattar, vilket i detta fall är de taktila högtalarna. I ljudinstallationen *Sound Forest* skapas den subjektiva rumsligheten med utgångspunkt från den taktila upplevelsen av högtalarnas yta och den omgivande miljön till denna interaktiva handling. Ljudet som upplevs i samband med beröringen blir här en förstärkning av platsens taktila struktur, upplevda atmosfär och interaktiva kommunikation.

Kroppen och ljudet

Bernhard Leitner beskriver hur ljudet subjektivt kan uppfattas genom kroppen och dess olika kroppsdelar. Ljudet beskrivs som kroppsliga upplevelser där ljudet kan förnimmas genom fotsulorna, huvudets skallben eller vid något annat kroppsligt område. Här liknas ljudet vid en fysisk reaktion som genomtränger kroppen och uppfattas genom de kroppsdelar som ljudet passerar istället för att uppfattas av hela kroppen.[72] Denna kroppsliga upplevelse beskriver hur ljudet kan färdas genom kroppen och inledningsvis upplevas med vår förnimbara kropp för att därefter förstås och analyseras i vårt medvetande. Även Ihde beskriver ljudets kroppsliga effekter, då han menar att man inte endast lyssnar med öronen utan snarare med hela kroppen. Ihde menar att det därför inte finns någon person som kan anses vara totalt döv eller avskärmad från ljudliga intryck, då ljudet även kan uppfattas av kroppens andra organ och kroppsdelar i form av vibrationer och resonans.[73]

I sin beskrivning av auditiva fenomen menar Leitner att andra sinnen blir delaktiga i uppfattningen av det omgivande ljudet. I min tolkning av Leitner kan förmågan att höra ljudet via våra fotsulor eller vårt skallben förstås som en tydligt märkbar förbindelse och kommunikation mellan vår hörsel, känsel och vårt tolkande intellekt. Ljudet blir nästintill taktilt via vår känsliga hud, luftens vibrationer och växlande tryck. Känseln blir här en viktig del av vår auditiva uppfattningsförmåga vilken i sin tur kan förmedla och förstärka ljudets karaktär och intensitet. I ljudinstallationen

[71] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 143.
[72] Leitner, Bernhard, Intervju med Bernd Schulz, *Resonances: Aspects of Sound Art*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2002, s. 83.
[73] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 44 – 45.

Sound Forest blir handens känsel det inledande elementet för uppfattningen av ljudets intensitet och kommunikation. Den fysiska kroppens beröring och aktiva handling startar en auditiv reaktion där känsel och ljud förs samman i ett sinnligt händelseförlopp som sedan tolkas av vårt intellektuella medvetande. Som ett komplement till vår hörsel används här andra sinnen och delar av kroppen i vår subjektiva tolkning av installationen.

Utifrån Leitners förståelse för ljud och dess kroppsliga förbindelser kan *Sound Forest* här förtydliga hur vi kan höra med vår kropp och hur känseln kan ha en framträdande roll i våra upplevelser av ljud. Ljudinstallationen bildar nästintill hörbara fält eller områden som kan nås via vår interaktion och känsel. Kommunikationen mellan våra sinnen blir här en grundläggande del av vår perception, där hörsel och känsel kan komplettera eller förstärka sinnliga intryck som tycks befinna sig i gränslandet mellan de sinnliga intrycken. Förbindelsen mellan sinnena kan härmed förtydliga hörbara fält som finns i vår omgivning. En situation där flera sinnen samarbetar förhöjer vår sinnligt upplevda närvaro, vilket i ljudinstallationen *Sound Forest* befäster känseln och ljudet i en kroppslig och konkret upplevelse. Ett hörbart fält blir tillgängligt i vårt medvetande via kommunikationen och i utbytet med vår känsel.

Dessa hörbara fält blir en avgränsande upplevelse av ett eller flera auditiva rum som framträder med utgångspunkt från ljudinstallationens taktila högtalare. De fysiskt förnimbara fälten blir här subjektiva rumsligheter av ljud, som via känseln framträder med sin fulla kraft. Känseln förstärker här den omedelbara närvaron av ljudet och det auditiva rummet. Kroppens känsel blir här en utvändig perception av ljudet medan vårt medvetande inrymmer och behandlar vår interna perception av ljudupplevelsen.[74] Gränserna blir här alltmer otydliga mellan medvetandets upplevelse av ljud och den kroppsliga upplevelsen av taktila sinnen som känsel och hörsel. Den perceptuella tyngd som upplevelser av ljud bär med sig betonas här av dess abstrakta fenomen, där vår yttre kropp, vårt inre medvetande och våra sinnliga upplevelser sammanförs utan tydliga definitioner eller avgränsningar.

[74] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 175.

Att höra och att lyssna

Att lyssnarens perspektiv påverkar upplevelsen av ljudet har diskuterats av flera författare. Adam Tinkle beskriver hur vårt sätt att lyssna på musik (utifrån John Cages perspektiv) tillåter lyssnaren att bestämma vad som är musik och att detta i sin tur betyder att det är lyssnaren, och inte musikern, som skapar musiken.[75] Om man därmed utgår från det perspektiv som John Cage förespråkade blir ljudet musik i lyssnarens tolkning och förståelse av ljudet. Även Ihde menar att vårt undermedvetna och våra tidigare erfarenheter påverkar hur vi hör och tolkar ljudintryck. Ett välkänt ljud som skapats av något bekant som vi redan känner till och har erfarenhet av har en innebörd för lyssnaren, då ljudet kan sättas i en kontext. Ihde menar vidare att okända ljudintryck blir svårare att förstå då ingen bekant kontext kan kopplas till ljudet vilket innebär att vi inte längre kan *lyssna* på ljudet utan istället *hör* ljudet utan något meningsfullt sammanhang.[76] Att höra beskrivs av Roland Barthes i uppsatsen *Responsilbility of Forms* som ett fysiskt fenomen medan lyssnandet beskrivs som en psykologisk handling.[77] Den psykologiska handlingen blir här det insiktsfulla lyssnandet, där ljuden färdas in till medvetandet för att förstås och analyseras i förhållande till den omgivande miljön. Ett hörbart fält kan uppfattas och lyssnandet skapar i sin tur ett ökat involverande i den omgivande miljön, som härmed både uppfattas av kroppens sinnen i form av ljud som kan *höras* med kroppens organ samt ett medvetet *lyssnande*, där ljuden inte bara hörs utan även bearbetas och tolkas subjektivt i vårt medvetande.

I LaBelles tolkning av Barthes lyssnande blir omvärlden ett nät av auditiva tolkningar och relationer där lyssnandet stärker och stimulerar en förståelse och närvaro där omvärlden och andra subjekt tillåts komma in till det tolkande medvetandet. Helhetsintrycket av dessa auditiva tolkningar ger i sin tur kraft åt den koppling som finns mellan lyssnandets psykologiska upplevelser, det analyserande

[75] Tinkle, Adam, Sound Pedagogy: Teaching listening since Cage, Skidmore College, 815 N Broadway, Saratoga Springs, NY12866, 2015, s. 222 – 223.
[76] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 60 – 61.
[77] Barthes, Roland, Listening, *Responsibility of Forms*, översättning av Howard, Richard, Berkeley, University of California Press, 1991, s. 245.

medvetandet och hörandet i den yttre världen.[78] I min tolkning av Barthes blir yttre stimuli som hörsel och ljud integrerat med vårt psykiska lyssnande efter att vi blivit aktivt närvarande i vår tolkning av ljudet och den relation som skapas mellan det lyssnande subjektet och omvärlden. Här blir den subjektiva förståelsen av ljudet och den yttre omgivningen sammanflätade, men endast möjliga att uppleva genom vår kropp och sedermera dess förmåga att både höra och lyssna på ljud. Jag menar härmed att det psykologiska lyssnandet har en inneboende kraft både för det lyssnande subjektet, som skapar en relation till sin kontext, och för omgivningen som genom denna handling medvetet kan uppmärksammas och tolkas. En uppdelning mellan det inledande, fysiska hörandet och det psykologiska lyssnandet blir här en påtaglig förenkling av en ständigt pågående process för oss som tolkande subjekt.

Ljudinstallationen *Sound Forest* har en tydlig relation till kroppen och dess förmåga att höra och förstå sin omgivning då kroppens beröring och handlingar har en direkt inverkan på ljudinstallationens förändrade ljudatmosfär. Utifrån denna förändring skapas även en subjektiv tolkning av omgivningen, där den aktiva handlingen blir sammanförd med ljudets förändring. Här blir kroppens förmåga att se samband och påverka den yttre världen sammanförd med den psykologiska upplevelsen av ljud och dess mening. Den medvetna tolkningen av omgivningen och den yttre världen blir här en platsspecifik upplevelse, där medvetandet har en stark förankring till den fysiska kroppen, ljudinstallationens fysiska rum och den upplevda miljön. Ljudinstallationens taktila högtalare blir här samlingspunkter för psykologiska och fysiska tolkningar och upplevelser vilket resulterar i en subjektiv närvaro där den yttre världen smälter samman med vår inre förståelse.

Den auditiva upplevelsen visar sig här som en intensiv närvaro i angränsning till de taktila högtalarna i samband med lyssnarens kroppsliga beröring och handling. Dessa upplevelser skapar följaktligen rumsligheter som blir åtkomliga genom kroppens rörelser för att sedan fastställas genom subjektets analysering. De sinnliga förnimmelserna måste sedan analyseras och förstås av intellektet innan en upplevelse av subjektiv rumslighet kan infinna sig.[79]

---

[78] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 158.
[79] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 225.

The Forty Part Motet

The Forty Part Motet är en ljudinstallation från 2001 av Janet Cardiff som har ställts ut i i över femtio olika länder. Cardiffs ljudinstallation innefattar fyrtio högtalare på separata stativ i huvudhöjd. Högtalarna är placerade i en stor oval längs väggarna i ett rum och i mitten av ovalen finns en eller två enkla bänkar. Var och en av de fyrtio högtalarna spelar upp en enskild stämma från kompositionen ”Spem in Alium” från 1573 av Thomas Tallis. Sången spelades in tillsammans med Salisbury Cathedral Choir med hjälp av fyrtio separata mikrofoner. Varje enskild högtalare representerar härmed en individuell stämma ur kören inklusive altstämmor, sopranstämmor, basstämmor, barytonstämmor och tenorstämmor. Då varje sångares individuella röst har spelats in får ljudinstallationen en personlig och dynamisk komplexitet.[80]

Verket beskrivs som ett skulpturalt verk, där stämmorna ger musiken en nästintill tredimensionell effekt i sin komplexitet. Rösterna skapar en volym i rummet som lyssnaren kan träda in i, likt en virtuell kör, rörlig och omslutande med en starkt känslomässig inverkan på lyssnaren. Inspelningen av kören innehåller inledningsvis sångarnas småprat och andetag, vilket ger stämmorna en personlighet som gör kören uttrycksfull, mänsklig och känslosam. Cardiff beskriver verket på sin hemsida med orden:

> While listening to a concert you are normally seated in front of the choir, in traditional audience position. With this piece I want the audience to be able to experience a piece of music from the viewpoint of the singers. Every performer hears a unique mix of the piece of music. Enabling the audience to move throughout the space allows them to be intimately connected with the voices. It also reveals the piece of music as a changing construct. As well I am interested in how sound may physically construct a space in a sculptural way and how a viewer may choose a path through this physical yet virtual space. I placed the speakers around the room in an oval so that the listener would be able to really feel the sculptural construction of the piece by Tallis. You can hear the sound move from one choir to another, jumping back and forth, echoing each other and

[80] http://cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html, Hämtad 2018-08-17.

> then experience the overwhelming feeling as the sound waves hit you when all of the singers are singing.[81]

Cardiff betonar här ljudverkets mänskliga och emotionella aspekter samt den volym och rumsliga karaktär sången kommunicerar. Trots att sången i sin musikaliska gestaltning är en central del av ljudverket kommer den musikaliska aspekten inte diskuteras eller analyseras, då det krävs mer omfattande research där musikens effekter på rumslighet kan studeras ur ett musikaliskt perspektiv. Den känslomässiga effekten, den kulturella kontexten och temporaliteten är centrala delar i skapandet av subjektiva rumsligheter i ljudinstallationen *The Forty Part Motet* och det är också dessa aspekter som främst kommer behandlas i detta kapitel. Hur kan känslor, kontext och tid skapa upplevelser av subjektiv rumslighet i en ljudinstallation?

Subjektets upplösande

En video av ljudinstallationen *The Forty Part Motet* som filmats på Röda Sten Konsthall i Göteborg åskådliggör hur de dynamiska stämmorna inledningsvis skapar en laddad ljudatmosfär i rummet.[82] De dynamiska och enskilda stämmorna i *The Forty Part Motet* bygger upp en effekt av volym och patos som ger ljudet en upplevelse av rymd, människoöden och mänskligt intagande. Den personliga upplevelsen av körens röster och andetag upplöser subjektet hos lyssnaren och lyssnaren kan både vara en del av kören och en betraktare. Genom sin rörliga och frivilliga placering i rummet kan lyssnaren inta samma position som en av sångarna i kören då lyssnarens upplevelse och perspektiv blir densamma som sångarens virtuella position i kören. Här smälter den virtuella sångarens subjekt och lyssnarens subjektiva upplevelse samman och tillsammans upplever de samma fenomen - ljudet.

LaBelle beskriver lyssnandet som ett sätt att utvidga subjektet och upplösa gränserna för varje subjekts identitet.[83] Genom att lyssna intensivt på sin omgivning blir man

[81] http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html, Hämtad 2018-08-17.
[82] https://www.youtube.com/watch?v=23NWj-PNHPo, Hämtad 2018-08-17.
[83] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 243.

en del av densamma och för att tillåta subjektet att uppleva omgivningen tvingas man in i ett passivt tillstånd som därmed även reducerar den egna mänskliga viljan och självcentreringen. Här blir gränserna för subjektet mer otydliga och framför allt obetydliga, medan omvärldens ljud blir alltmer betydelsefullt och blir en del av lyssnarens inre upplevelse av omvärlden. Att lyssna till ett ljud, och i synnerhet en eller flera röster, skapar i samma stund en föreställning om en omgivning och en kontext som här målas fram av ljudets karaktär.[84] Vi hör inte bara rösten eller ljudet, vi skapar samtidigt en uppfattning om från vilken kropp ljudet kan härstamma och genom vilket rum ljudets eko färdats. I ljudinstallationen *The Forty Part Motet* blir körens röster en föreställning och tolkning av kropparna, som är ljudets källa, samt vilken rumslighet som skapat detta ljud. Här omfattar upplevelsen av ljudet även dess kontext och ljudet blir inte längre ett objekt utan snarare en föreställning och förståelse av en subjektiv rumslighet.

Virtuella rumsligheter

Då stämmorna i ljudinstallationen *The Forty Part Motet* är inspelade, vilket tydligt framgår genom installationens fyrtio högtalarstativ, skapas här en form av virtuell rumslighet som trots sin virtualitet fortfarande är högst verklig, närvarande och förnimbar för lyssnaren. Det inspelade ljudet berättar om en annan plats och en annan tid. Ljudet upplevs här i ett annat rum än den ursprungliga inspelningsplatsen och här skapas föreställningar om ett annat rum som trots sin fysiska frånvaro kan upplevas här och nu. Det inspelade ljudet som återigen spelas upp har en förmåga att förflytta oss till andra platser och händelser utan förankring i vår fysiska verklighet eller nutid. En virtuell upplevelse som berättar om en redan förfluten tid och närvaro blir förnimbar utan visuella objekt, endast åtkomlig genom ljudet. Ljudkonstnären Jacob Kirkegaards ljudverk *Four Rooms* från 2006 diskuteras av Christoph Cox som ett ljudverk med virtuella effekter där de inspelade ljuden har förmågan att ge lyssnaren en upplevelse av en annorlunda, ursprunglig tid. En tid där den mänskliga historien passerat och krympt, men dess ljud fortfarande finns kvar för eftervärlden.[85] Här skapar ljudet upplevelser av en virtuell verklighet, där den

[84] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 123.
[85] Cox, Christoph, *Sound Art and the Sonic Unconscious*, Organised Sound, Volym 14, Nummer 1, 2009, s. 25.

mänskliga existensen sätts i andra hand eller har eliminerats. En annan virtualitet, där omgivningen målats upp och formats utan fysiska objekt, avstånd eller visuella sinnesförnimmelser beskrivs av Merleau-Ponty som ”spatialities of the night”, där uppfattningen av den mörka natten fortfarande kan uppfattas som en omslutande rumslighet trots frånvaron av perceptuella objekt. Merleau-Ponty skriver:

> When, for example, the world of clear and articulated objects is abolished, our perceptual being, now cut off from its world, sketches out a spatiality without things. This is what happens at night. The night is not an object in front of me; rather, it envelops me, it penetrates me through all of my senses, it suffocates my memories, and it all but effaces my personal identity. I am no longer withdrawn into my observation post in order to see the profiles of objects flowing by in the distance. The night is without profiles, it itself touches me and its unity is the mystical unity of the mana. Even cries, or a distant light, only populate it vaguely; it becomes entirely animated; it is pure depth without planes, without surfaces, and without any distance from it to me. For reflection, every space is sustained by a thought that connects its parts, but this thought is not accomplished from nowhere. On the contrary, it is from within nocturnal space that I unite with it. The anxiety of neurotics at night comes from the fact that the night makes us sense our contingency, that free and inexhaustible movement by which we attempt to anchor ourselves and to transcend ourselves in things, without there being any guarantee of always finding them.[86]

Natten blir här likt en virtuell upplevelse av verkligheten förnimbar och effektfull trots frånvaron av visuella och objekt och intryck. En subjektiv rumslighet skapas här utan visuella intryck i likhet med hur även ljudets osynliga påverkan kan skapa upplevelser av rumsligheter.

Mörka rumsligheter

Eugène Minkowski skriver i sin bok *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies* om hur våra subjektiva upplevelser av omgivningen och vår närvaro innefattar både ”ljusa” och ”mörka” rumsligheter. Minkowski menar att

[86] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 296.

både ljusa och mörka rumsligheter är en naturlig del av vår vardag och våra liv, men att en störning i relationen mellan dessa enheter kan orsaka psykologiska och fysiologiska hallucinationer.[87] De ljusa rumsligheterna liknas vid visuella platser där jaget kan ta plats och existera tillsammans med andra objekt i en visuellt medveten och tillgänglig omgivning. De ljud som kan höras är direkt kopplade till fysiska objekt, där en röst kan kopplas till människan framför oss och den tickande klockan kan kopplas till ett fysiskt föremål, då allt i den ljusa rumsligheten är visuellt synligt. Omvärlden ter sig klar och lättillgänglig och allt som uppfattas sker utanför vår kropp och utanför vårt medvetande.[88] De mörka rumsligheterna som Minkowski beskriver är istället omslutande platser där ljudet och känseln får större betydelse. Det som når vårt medvetande i dessa mörka rumsligheter sker inte endast utanför vår kropp utan har istället en förmåga att tränga in i och röra vårt medvetande då det som uppfattas kan passera genom oss utan visuella eller perceptuella intryck. Vi blir en och densamma med vår omslutande, mörka omgivning. De mörka rumsligheterna beskrivs som platser eller situationer där man inte kan vara medveten om sina handlingar, en obskyr atmosfär bortom det visuella som kan fyllas med ljud och känslor, utan ytterligare objekt.[89]

Merleau-Ponty använder sig också av uttrycket ”mörka rumsligheter” för att beskriva upplevelser av subjektiv rumslighet. Merleau-Ponty beskriver hur upplevda rumsligheter kan skilja sig från varandra på ett psykologiskt, nästan hallucinatoriskt plan, där de mörka rumsligheterna är likt en annan dimension där andra perceptioner tillåts äga rum. Det är inte längre sinnenas perception utan en medvetet förändrad och förvrängd uppfattning av sinnenas erfarenheter som uppfattas i dessa mörka rumsligheter. Merleau-Ponty beskriver detta genom ljudets och i synnerhet musikens påverkan på uppfattningen av ett rum och dess dimensioner likt en hallucination med förmågan att förändra de visuella intrycken och dubblera vår konkreta dimension till en ytterligare upplevd rumslighet. Ljudet eller musiken förändrar uppfattningen av rummet, utan synliga bevis i den verkliga världen.[90] I min tolkning av Merleau-Pontys mörka rumsligheter tillåter vi ljudet och musiken att

[87] Minkowski, Eugène, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, Northwestern University Press, 1970, s. 416, 431.
[88] Ibid, s. 427 - 428.
[89] Ibid, s. 429 – 430.
[90] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 231.

förändra våra perceptuella upplevelser samtidigt som vi vet att de inte är fysiskt verkliga.

Ljudinstallationen *The Forty Part Motet* kan fungera som ett exempel på hur atmosfären och upplevelsen av en plats kan förändras med hjälp av ljudet och hur det kan skapas en ny dimension där musiken och känslorna tar mer plats. Merleau-Ponty beskriver hur känslorna har en framträdande roll i vår perception då han skriver ”In fact, we hardly perceive any objects at all, just as we do not see the eyes of a familiar face, but rather its gaze and its expression”.[91] Här menar Merleau-Ponty att våra subjektiva förväntningar och frågor förutsätter vad vi sedermera kan uppfatta med vår perception. Vi skapar härmed perceptuella förutsättningar som inte nödvändigtvis tar hänsyn till fysiska objekt eller visuella aspekter, utan snarare tar hänsyn till våra känslor och förväntningar. Likt en omslutande hallucination blir ljudinstallationen *The Forty part Motet* en ny virtuell dimension som vi medvetet låter förändra vår upplevelse av rummet. Den subjektiva rumsligheten som skapas i ljudkonstverket kan härmed liknas vid en mörk rumslighet där lyssnaren träder in i en annan känslomässig och auditiv dimension.

Kulturell och politisk kontext

När vi som lyssnare befinner oss i ljudinstallationen *The Forty Part Motet* är det inte endast de kala väggarna, högtalarstativen och bänkarna i mitten av rummet som vi upplever. Hela ljudinstallationen är uppbyggd på en specifik institution i en viss omgivande, yttre kontext. De strukturer som gör ljudkonstverkets framträdande möjlig är härmed flera relationer som domineras av samtida ideologier och kulturella ideal.[92]

Anna Lundström, som forskar inom konstvetenskap, skriver om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *The Forty Part Motet*. Lundström menar att den noggranna avskärmningen från andra visuella och störande objekt i anslutning till ljudinstallationen är ett tydligt ställningstagande i relation till den yttre kontexten. Även sången ”Spem in Alium”, som är katolsk renässansmusik, bär

[91] Ibid, s. 294.
[92] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 143.

på ett historiskt arv som placerar ljudinstallationen i en historisk och politisk kontext. Här skapas en annan typ av subjektiv rumslighet, som i sin tur tydliggör och belyser dagens sociala klimat och selekterade historia. Alla ljudkonstverk kan ses som en effekt av ett rådande samhällsklimat, men det som jag önskar att förtydliga i detta exempel är hur den subjektiva rumsligheten kan ge upphov till andra reaktioner och följder då det historiska, politiska eller sociala perspektivet blir uppmärksammat och närvarande ur ett känslomässigt perspektiv hos lyssnaren.

Då *The Forty Part Motet* innefattar ett musikstycke som spelas upp på en offentlig plats och inte i en personlig hemmiljö skapar installationen här en offentlighet som i sin tur kan synliggöra de maktstrukturer som finns i vårt samhälle.[93] Ett offentligt rum som delas med andra skapas här i ljudinstallationen *The Forty Part Motet* vilket i sin tur påverkar den känslomässiga atmosfären och hur lyssnare agerar och rör sig genom ljudverket. Här skapas en gemensam subjektiv rumslighet, som dock blir synlig för lyssnaren genom det egna subjektiva perspektivet. I likhet med hur ett fysiskt rum kan delas av flera blir detta ett subjektivt socialt och politiskt rum, delat av flera och betraktat på olika sätt och utifrån olika personliga erfarenheter. En delad subjektiv rumslighet skapas härmed i alla offentligt upplevda ljudkonstverk, men det som förtydligar detta subjektiva rum är de påtagligt historiska och kulturella förhållanden som gestaltas i ljudinstallationen.

För att detta offentliga rum ska förstås som något mer än en allmän plats som innefattar musik krävs det här ett institutionellt inramande av platsen. Här blir återigen kontexten viktig för tolkningen av ljudverket då institutionens presentation, angränsande utställningar, historiska kontext och politiska klimat blir avgörande för förståelsen och tolkningen av ljudinstallationen och dess budskap.[94] Att lyssna och ta till sig ett budskap innebär att många trådar av information ska sammanföras och ett narrativ ska byggas ihop av olika ljud och intryck genom associativa relationer och kopplingar.[95] Här kan något som anses vara sanning vara påverkat av kulturell praxis

[93] Dyrssen, Catharina, *Ljud och andra rum = Sound and other spaces*, Göteborg, 2014, s. 60.
[94] Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1,* Lundström, Anna, Anrop och svar: Om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet*. Stockholm University, s. 44 – 61, 2017.
[95] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 159.

och politiska ideologier, då lyssnaren själv skapar ett auditivt upplevt budskap utifrån de förutsättningar, erfarenheter och förväntningar som finns. Ljudets starka relation till känslomässiga reaktioner kan här ha en avgörande inverkan på hur ett budskap skapas hos lyssnaren och vilken politisk effekt budskapet kommunicerar. Ljudinstallationen skapar härmed ett offentligt rum med förutsättningar för meningsskapande som till en början skapats genom sinnliga intryck som sedan analyserats och tolkats i vårt medvetande. I detta offentliga rum finns utrymme för meningsskapande, exempelvis politiska budskap, som blir följden då våra sinnliga intryck har tolkats utifrån vårt medvetande och yttre kontext. Här har sedermera ett offentligt och politiskt rum skapats, som lyssnaren subjektivt frambringat genom ljudinstallationens kontextuella faktorer och intryck. En offentlig rumslighet, inramad av institutionens kulturella kommunikation, blir här en subjektiv rumslighet som lätt kan identifieras genom sitt tydliga, men ibland svårtolkade, kulturella eller politiska meningsbärande.

Tid och rumslighet

Merleau-Ponty skriver att vår kropp aldrig befinner sig i en rumslighet eller i en tidsaspekt utan snarare *lever* av rummet och i tiden. Som subjekt är vi skapade av rumslighet och tid och genom dessa lever vi och styr våra handlingar. Merleau-Ponty skriver:

> Insofar as I have a body and insofar as I act in the world through it, space and time are not for me a mere summation of juxtaposed points, and no more are they, for that matter, an infinity of relations synthesized by my consciousness in which my body would be implicated. I am not in space and time, nor do I think space and time; rather, I am of space and of time; my body fits itself to them and embraces them. The scope of this hold measures the scope of my existence; however, it can never in any case be total. The space and time that I inhabit are always surrounded by indeterminate horizons that contain other points of view. The synthesis of time, like that of space, is always to be started over again. The motor experience of our body is not a particular case of knowledge; rather, it offers us a manner of reaching the world and the object, a 'praktognosia,' that must be recognized as original, and perhaps as originary. My body has its world,

> or understands its world without having to go through 'representations,' or without being subordinated to a 'symbolic' or 'objectifying function.' [96]

Tiden och rumsligheten ses här som en del av subjektet och dess förutsättningar att existera i världen. Uppfattningen av omvärlden ses som ett ofullbordat perspektiv utan en översiktlig helhet. Ett förändrat perspektiv öppnar upp en oändlighet av nya upplevelser och tolkningar av världen. Tiden vi befinner oss i och platsen vi befinner oss på omringas här av obegränsade perspektiv och relationer. Rumsligheten och tiden vi vistas i förblir obestämd och likt en subjektiv upplevelse blir den aldrig lik en annan.

Att höra musik eller språk beskrivs av Ihde som en temporär form av upplevelse, där ljuden kan höras i en specifik och temporär ordning.[97] Ett ljud kan uppfattas före ett annat ljud medan visuella intryck ständigt finns där utan någon tidsenlig hierarki för betraktaren. Att hänge sig åt att lyssna innebär enligt LaBelle också att tillfälligt uppleva ljudets klangfulla flöde genom tiden, dess rytm och repetitioner.[98] För att ljud ska kunna tolkas och få en mening krävs även en insikt av ljudet i relation till tid. Det finns en stark relation mellan ljudet och tiden då lyssnandet skapar upplevelser av förfluten tid. Tiden låter oss i sin tur uppleva nuet och den ögonblickliga närvaron på den plats vi befinner oss eller där vi föreställer oss vara. Ljudet förändras dock med tiden och med det förändrade ljudet blir platsen en annan. Ljudet beskriver den plats vi befinner oss på och i ljudinstallationen *The Forty Part Motet* befinner vi oss på en plats med ständigt förändrande ljud. Melodin och rösterna förändras under de minuter ljudinstallationens sång spelas upp och ljuden avlöser varandra i ett temporärt flöde av intryck. *The Forty Part Motet* blir här en föränderlig rumslighet, upplevd genom ljudet och tiden. Den subjektiva rumsligheten kan här identifieras genom den ständigt fortlöpande strömmen av ljud. En och samma subjektiva rumslighet står här i en ständig förändring, där nya upplevelser av ljud avlöser varandra.

---

[96] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 141.
[97] Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007, s. 58.
[98] LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015, s. 159.

Min tolkning av detta fenomen är att det kan skapas flera subjektiva rumsligheter efter varandra på samma plats beroende på ljudets karaktär och förändring. Om flera olikartade musikstycken eller ljud avlöser varandra med skiftande associationer och känslomässiga reaktioner bildas flera subjektiva rumsligheter, den ena efter den andra, med utgångspunkt i lyssnarens förändrade perspektiv och upplevelse.

Slutdiskussion

I de tre ljudinstallationerna har olika aspekter diskuterats utifrån deras relation till upplevelser av rumslighet. I ljudverket *Whispering Wall III* kunde det fysiska rummet och lyssnarens rörelse genom installationen skapa upplevelser av rumsligheter medan det i *Sound Forest* istället var den interaktiva aspekten och kommunikationen mellan sinnena. I ljudinstallationen *The Forty Part Motet* undersöktes hur lyssnaren ställdes inför både historiska, kulturella och temporala kontexter med fokus på hur känslorna och fantasin kunde påverkas med utgångspunkt i den virtuella verklighet som skapas i ljudverket. Då min metod för att analysera ljudinstallationerna endast har innefattat inspelade videos av ljudverken blir min analys något ofullständig. Om jag hade haft tiden och möjligheten att i fysisk gestalt besöka ljudinstallationerna hade min analys kanske blivit drastiskt annorlunda. Att analysera ljudverk genom inspelningar kan möjligen ses som ett bevis på okunskap eller naivitet, då ljudet även kommunicerar genom vibrationer, resonans och arkitektoniska aspekter. Trots detta har metoden inte varit helt ofruktsam då ytterligare infallsvinklar kunnat betonas, nämligen ljudets förmåga att förflytta lyssnaren bortom den verkliga och fysiska platsen. Här blir tid och rum mindre ansenliga aspekter och ljudets förmåga att skapa virtuella verkligheter och föreställningar kan belysas. Här blir ljudet ett obestämt väsen som kan kommunicera i en annan tid och på en annan plats än konstverkets fysiska placering, och därmed även möjlig att analysera genom videofilm. Bildkonsten har svårt att mäta sig med ljudkonstens teleporterande kraft i detta avseende.

I analysen av verken finns flera exempel på hur subjektiva rumsligheter kan skapas hos lyssnaren, men då inriktningen har legat på dessa tre specifika ljudinstallationer har mindre fokus hamnat på hur ljud och rumslighet som övergripande fenomen är ständigt skiftande i sin upplevelse och koppling till verkligheten. Analysens resultat berättar endast om hur dessa specifika aspekter skapar rumsligheter utifrån denna specifika tolkning. En liten skillnad i ljudinstallationen eller i lyssnarens tidigare erfarenheter hade kunnat göra stor skillnad i upplevelsen av verket, vilket beskriver ljudkonstens starkt associativa och individuella tolkningsfält. Ljudkonsten är dock inte ensam om att vara mångfacetterad, då samma problematik eller kvalitet kan

appliceras på andra konstgrenar. Ljudkonstens avsaknad av visuella element ger den däremot en egen karaktär som skiljer den från övrig visuell konst, eftersom den egna tolkningen står i fokus och därmed blir det som kan analyseras, bortsett från eventuella tonarter eller andra akustiska termer. Både ljudet och rumsligheten möts här i gränslandet mellan fysisk perception och mental tolkning, då det intellektuella subjektet blir både dess skapare och tolk.

Merleau-Ponty beskriver rummets existens med orden ”Space is neither an object, nor an act of connecting by the subject: one can neither observe it, nor see it emerging from a constitutive operation; and this is how space can magically bestow upon the landscape its spatial determinations without itself ever appearing”.[99] I många fall kan känslan av en rumslighet identifieras först när den medvetet uppmärksammas eller efterfrågas av betraktaren, vilket understryker rumslighetens naturliga plats i vår ständigt pågående tolkning av omvärlden. Rumslighet är ett fenomen som sällan uppmärksammas då det alltid är närvarande med eller utan fysiska objekt. Jag drar slutsatsen att rumsligheter är ett ständigt närvarande fenomen som uppenbaras genom vår egen tolkning. Vår mänskliga natur är fäst vid vår kroppsliga utgångspunkt, där våra erfarenheter ständigt hänvisas till kroppens existens och dess upplevelser. Dessa upplevelser blir härmed rumsligheter, då vi omedvetet placerar vår erfarenhet och vårt subjekt på en verklig eller mental plats, för att kunna förstå och tolka densamme. I tolkningen av våra erfarenheter tvingas vi därmed placera oss själva och känslan i ett fysiskt eller känslomässigt sammanhang, en rumslighet. Här bildas vår subjektiva rumslighet, ständigt förbunden med vår fysiska kropp och intellektuella tolkning. Om vår uppmärksamhet riktas på en händelse eller en känsla medför detta en närvaro och en situation som i vår tolkning blir en subjektiv rumslighet.

Utifrån min undersökning konstaterar jag att det skapas olika subjektiva rumsligheter i samtliga ljudinstallationer som tillåter lyssnaren att uppleva något i verket. Ljudet är här en självklar faktor som oupphörligen upplevs med vår perception och våra förnimbara sinnen. Här kan man fråga sig om alla våra förnimbara upplevelser skapar subjektiva rumsligheter, finns det då någon situation

[99] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 265.

där en subjektiv rumslighet inte skapas? Är inte våra erfarenheter en eller flera ständigt upplevda subjektiva rumsligheter? Det tycks skapas ändlöst många subjektiva rumsligheter med utgångspunkt från lyssnarens personliga upplevelse. Här kan även den subjektiva rumsligheten delas med andra subjekt, ett *vi* skapas i relation till upplevelsen. Det måste dock förtydligas att detta subjektiva *vi* splittrar den subjektiva rumsligheten i gränslöst många perspektiv som skiljer sig från varandra i historiska, politiska och sociala förutsättningar och tolkningar. Merleau-Ponty menar att vi är ett och densamme med vår omgivande värld och i förlängningen är vi, ur ett fenomenologiskt perspektiv, även en och samma varelse som våra kroppsliga handlingar, dess konsekvenser och interaktioner med andra subjekt. Vårt subjekt kan inte skiljas från vår kropps handlingar eller från den värld vi skapat.

Utan några uppdelningar i vår upplevelse av världen, är det då möjligt att studera något eller att förstå något förutom den strida strömmen av kroppsliga och känslomässiga intryck? Här argumenterar jag istället för att man bör vända på påståendet och konstatera att vi skapar vår omgivande värld just för att förstå denna strida ström av kroppsliga och känslomässiga intryck. Intrycken blir här vår utgångspunkt, varefter vi har skapat en omgivande värld för att kunna tolka och förstå dessa upplevelser. Både tidsaspekten och vår upplevelse av rumslighet är obestämda och personliga tolkningar av vår egen subjektiva värld. Ett sätt att förstå oss själva, vilket i denna undersökning har studerats i relation till upplevelser av ljud. Med utgångspunkt från våra subjektiva rumsliga upplevelser kan vi sedan undersöka och tolka den yttre kroppsliga världen, vilket gjorts i denna studie utifrån tre ljudinstallationer.

En subjektiv upplevelse är aldrig lik en annan och jag drar sedermera slutsatsen att en subjektiv rumslighet skapas utifrån rådande specifika förutsättningar. Dessa förutsättningar resulterar i en specifikt upplevd subjektiv rumslighet som aldrig kan återupprepa sig själv i samma utförande. Här kan inga generella slutsatser dras, dock finns likheter och skillnader i skapandet av subjektiva rumsligheter som kan vara talande för hur ljudet påverkar vår subjektiva varseblivning. Då dessa förutsättningar skiljer sig i upplevelser av ljudkonstverk skapas även flera versioner av samma verk, då förutsättningarna förändras. Ljudet som spelades in hade andra förutsättningar

än det färdiga ljudverket som spelas upp på en annan plats och vid en annan tid. På detta sätt befinner sig ljudkonsten i en ständigt förändrande tolkning, där samma ljudkonstverk blir svår att jämföra mellan olika tidpunkter och framföranden.

Genom undersökningen har definitionen och förståelsen för subjektiva och kroppsliga upplevelser bevisat sin komplexitet. Det som vi upplever med kroppen och sinnena blir även en subjektiv upplevelse av oss själva och omvärlden. Kan en gräns mellan dessa intryck överhuvudtaget dras? Merleau-Ponty menar att vi endast är ett kroppsligt subjekt och att allt vi upplever måste tas in genom vår kropp och dess existens i den fysiska världen. Samtidigt menar Merleau-Ponty att nattens och mörkrets rumsligheter kan öppna upp andra subjektiva dimensioner som inte kan uppfattas med våra kroppsliga sinnen. Dessa mörka rumsligheter når oss härmed inte via konkreta eller fysiska intryck. Hur når dessa insikter vårt medvetande utan vår kropps sinnesförnimmelser ur Merleau-Pontys perspektiv? Här menar Donald A. Landes som översatt Merleau-Pontys verk *Phenomenology of Perception* att dessa kroppsliga intryck även innefattar det som vårt kroppsliga subjekt möter i form av rörelser, orientering och frånvaro. Utöver världens fysiska objekt påverkar även våra vanor och mänskliga beteende hur vår omgivande atmosfär kan uppfattas. Andra individer vi möter förblir inte endast kroppar utan snarare beteenden som kan förstås genom våra egna erfarenheter, skapade utifrån våra kroppsliga handlingar.[100] Det kroppsliga subjektet blir alltmer nyanserat och levande vilket än en gång poängterar att subjektet aldrig kan särskiljas från den yttre världen eller samhällsklimatet, utan snarare är en enda varelse.

Även historiska och politiska subjektiva rumsligheter har diskuterats med utgångspunkt från ljudkonstverket *The Forty Part Motet*. Jag drar slutsatsen att ljudinstallationens specifika förutsättningar här haft en framträdande roll i skapandet av en känslomässig och offentligt delad subjektiv rumslighet hos lyssnaren. Här skapas en subjektiv rumslighet som delas med andra besökare, där varje enskild lyssnare har egna personliga erfarenheter som påverkar tolkningen och upplevelsen av ljudinstallationen. Detta ger i sin tur ljudverket outtömligt många

[100] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, A. Landes, Donald, Translator's Introduction, Routledge, London, 2012, s. xliv.

perspektiv och förutsättningar för skapandet av subjektiva rumsligheter. Subjektiva rumsligheter skapas i ljudinstallationer utifrån olika förutsättningar och auditiva intryck, vilket slutligen förtydligar hur vi tolkar och ger mening åt det vi varseblir. Precis som Merleau-Ponty beskriver är vårt perspektiv aldrig en fullständighet, utan endast en del av en oändlig horisont.[101]

[101] Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012, s. 141.

Litteratur

Asher, Michael, *An environmental project*, Installation på Pomona College, Februari 1970

Barthes, Roland, *Listening, Responsibility of Forms*, översättning av Howard, Richard, Berkeley, University of California Press, 1991

Bishop, Claire, *Installation art: a critical history*, Tate, London, 2005

Carr, Davis, *Interpreting Husserl,* Cogitamus Ergo Sumus: The Intentionality of the First-Person Plural, Dordrecht: Kluwer, 1987

Cox, Christoph, *Sound Art and the Sonic Unconscious*, Organised Sound, Volym 14, Nummer 1, 2009

Dyrssen, Catharina, *Ljud och andra rum = Sound and other spaces*, Göteborg, 2014

Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1,* Lundström, Anna, Anrop och svar: Om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet*. Stockholm University, s. 44 – 61, 2017

Husserl, Edmund, *Logical investigations*, Routledge & K. Paul, London, 1970

Ihde, Don, *Listening and voice: phenomenologies of sound*, (2. Uppl.), State University of New York Press, Albany, 2007

Jones, Amelia, *Body art/performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998

Kelly, Caleb (red.), *Sound*, London, 2011

LaBelle, Brandon, *Background noise: perspectives on sound art*, (2. Uppl.), Bloomsbury Academic, New York, NY, 2015

Leitner, Bernhard, *Sound-architecture, Artforum International [Elektronisk resurs]*, Artforum, Mars 1971

Leitner, Bernhard, Intervju med Bernd Schulz, *Resonances: Aspects of Sound Art*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2002

Leon-Carlyle, Rawb, *Merleau-Ponty and McLuhan on the Modalities of Perception,* 2014

Licht, Alan, *Sound art: beyond music, between categories*, Rizzoli International Publications, New York, N.Y., 2007

Licht, Alan, *Sound Art: Origins, development and ambiguities*, Organised Sound, Volym 14, Nummer 1, 2009

Lippard, Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* ..., University of California Press, Berkeley, 1997

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2012

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, (1. uppl.), Daidalos, Göteborg, 1999

Minkowski, Eugène, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, Northwestern University Press, 1970

Morris, Robert, Exhibition Catalogue, October 6 – November 18, 2001, Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York at New Paltz, 2001

Tinkle, Adam, *Sound Pedagogy: Teaching listening since Cage*, Skidmore College, 815 N Broadway, Saratoga Springs, NY12866, 2015

Smith, F. Joseph, *Further insights into a phenomenology of sound*, Journal of Value Inquiry, Volym 3, Nummer 2, 1969

Elektroniska källor

Cardiff, Janet, http://cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html
Hämtad 2018-08-17

Cardiff, Janet, https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/index.html
Hämtad 2019-01-25

Cox, Christoph; http://sonicfield.org/2017/02/christoph-cox-on-the-history-of-sound-art-full-lecture/
Hämtad 2018-08-17

https://www.youtube.com/watch?v=0vYi7HmQhqU
Hämtad 2018-08-17

Kramer, Mike, https://mikekramer.bandcamp.com.
Hämtad 2019-01-25

Kramer, Mike, https://mikekramer.bandcamp.com/album/whispering-walls
Hämtad 2018-08-17

https://www.youtube.com/watch?v=23NWj-PNHPo
Hämtad 2018-08-17

Kramer, Mike, http://sound-art-text.com/post/32660515756/mike-kramer-sound-art-installation-whispering
Hämtad 2018-08-17

http://sound-art-text.com/post/93310208010/sound-forest-an-art-installation-of
Hämtad 2018-08-17