

Stemme, lyd og lytning i samtid og kunst: Hvordan “stemmer” kunst med samtiden?

Hvad foregår der egentlig, når kunstnerisk intenderet lyd bliver en del af de tidligere så tavse museers haller for moderne kunst og samtidskunst? Hvad gør vi besøgende med multimedie- og samtidskunstens konkret klingende stemmer – på museet og uden for museet, hvor der er endnu flere kunstneriske, lydende stemmer? Hvad kan stemmer og lyd til forskel fra billeder og anden visualitet, og hvordan kan vi tale om og erkende vores lydlige erfaringer og oplevelser?

I denne artikel undersøger eksempler på samtidskunst og dens udforskning af lyd som kunstnerisk materiale – med et særligt fokus på lytning og stemme og generelt på lyd og lytning som et diskursivt problem i teori og i praksis. Lyd som kunstnerisk materiale er i dag udbredt i samtidskunsten, og museer og gallerier udstiller og indkøber multimediale og audiovisuelle værker som fx video- og installationskunst. Der foregår altså parallelt en undersøgelse af lyd i en multisensorisk og audiovisuel kontekst i såvel samtidskunstens praksis som i den voksende tværdisciplinære akademiske udforskning af lyd.

Indtil for nylig havde jeg ikke tænkt på at studere den menneskelige stemme som del af mit forskningsprojekt, *Lyd på museum – Lyd og samtidskunst*, selvom den menneskelige stemme tydeligvis optræder på museer og i samtidskunst inden for fx *mixed media* og multimedieinstallationer. Det er dog ganske oplagt, at langt den største mængde vokal lyd og vokal kunst befinder sig uden for museumsrummet, i særlige samtidskunstgenrer som fx lydkunst, elektroakustisk musik, audiopoesi, *music and poetry*, vokalmusik, musik med stemmen i front, indtalt poesi, oplæsning mm. I denne artikel har jeg ganske overlagt valgt at undersøge stemmen i værker såvel fra samtidskunst, som er eller har været udstillet på et museum, som fra cd'er med vokal samtidskunst uden for museumssammenhænge. Således består mit analytiske objekt af vokalt materiale eller “stemmer” inden for et meget bredt, men af kunstnerne selv og af kunstteorien for længst formuleret samtidskunstbegreb.

Begrundelsen for dette valg er, at jeg ønsker en mere fundamental metodologisk diskussion af, hvordan vi kan udforske og forstå klingende stemmer som kunstnerisk materiale på tværs af genregrensere og i forskellige typer af kontekster og iscenesættelser, samt en diskussion af, hvordan den klingende stemme evt. kunne fungere som en analytisk kategori repræsenterende og forstået som æstetisk-kunstnerisk lydmateriale i meget bred forstand. Jeg har valgt at foretage lytninger af fire meget forskellige værker, som jeg vil bruge som empiri i artiklen:

1. Pipilotti Rist: *Selbstlos im Lavabad* (1994), *mixed media* installation
2. Tony Oursler: *Unk* (2004), Kunstmuseet AROS, De 9 rum, multimedieinstallation
3. Frederik Arsæus Nauckhoff: *Utan ord* (2006), fra *Academic Noise*, Nutida Musik/Caprice Records, CD-bilag i Nutida Musik 3/2008
4. Schweppenhauser/Thomsen/Morten Søndergaard: "Fra Støjens øjne", *Hjertets abe sparker sig fri*, Geiger Records, Lyd + Litteratur, CD 2007

Jeg har valgt netop disse fire værker for at kunne præsentere vidt forskellige, kunstnerisk praktiserede versioner af fænomenet stemme, hvoraf nogle i forskellig grad også repræsenterer uklarheden mellem menneskelige og ikke-menneskelige stemmer, således som vi muligvis lytter til dem i vores aktuelle kulturelle kontekst. Desuden fungerer de fire stemmeverker som repræsentative for fire meget forskellige æstetiske strategier, der tilsammen signalerer aktuelle kunstneriske strategier med stemmen som materiale, og som hver især desuden artikulerer forskellige metodologiske problemstillinger vedr. stemmen. Mit ærinde er også under en "hat" at samle lytning til stemmer, som ellers er adskilte i genrer og i rum, og som alle kalder på en refleksion over lytning og analytisk praksis. Fælles for de fire værker er, at stemmen indgår som et materiale blandt andre "medier": de er alle multimediale, dvs. de opererer med flere medier såsom lyd, tekst, lys/billede, rum (iscenesættelse). I den forstand er de oplevelses- og betydningsmæssigt multisensoriske og "polyfone", jf. nedenfor om Don Ihdes ide om "*the polyphony of experience*", dvs. sanseerfaringens polyfoni eller multimodalitet.¹

Jeg er i dette forehavende i høj grad inspireret af Don Ihdes bog *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, publiceret første gang i 1976 og genudgivet i en redigeret og suppleret version i 2007. Don Ihde beskæftiger sig ikke primært med den klingende menneskestemme. Han beskæftiger sig derimod med vores auditive opmærksomhed specifikt rettet mod stemme. Mere præcist undersøger han stemme og lytningens fænomenologi som en sammenhængende enhed. Således er Ihdes begreb om stemme ikke begrænset til den menneskelige stemme. Det omfatter derimod "stemmen" fra alle ting, som giver eller producerer lyd i vores lyttende aktiviteter:

Listening to the voices of the World, listening to the "inner" sounds of the imaginative mode, spans a wide range of auditory phenomena. Yet all sounds are in a broad sense "voices" of things, of others, of the gods, and of my self....A phenomenology of sound moves ...toward full significance, toward a listening to the *voiced* character of the sounds of the World.²

I det følgende vil jeg foretage nogle "lyttende fænomenologier" inden for Ihdes rammesætning af lytning til stemmen – som stemmekarakteren i al verdens lyd – men også lyttende til de specifikke og klingende stemmer som del af og materiale i forskellige kunstværker. Inden jeg gør det vil jeg kort præsentere min læsning af Don Ihdes bog.

- 1 Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, 2. ed. (New York: State University of New York Press, 2007), s. 115-129.
- 2 Ihde, *Listening and Voice*, s. 147.

Ihdes fænomenologiske metodologi er primært baseret på Husserl og Heidegger. Det centrale begreb hos Husserl er *epoché*, den fænomenologiske reduktion, det at parentes-sætte eller udvise en tilbageholdenhed og moderation over for en såkaldt "naturlig" attitude til verden. Ihde forstår dette fænomenologiske greb som:

... a means of gradually approximating a certain stratum of experience ... a beginning which, through both the deconstruction of taken-for-granted beliefs and the reconstruction of a new language and perspective, becomes a prototype for a *science of experience*.³

Det fænomenologiske dictum – tilbage til tingene selv, som de fremtræder for os⁴ – omsættes i Ihdes bog og hans analytisk-fænomenologiske praksis til: tilbage til vores lytning til verden.

Det centrale spørgsmål om at finde et nyt sprog for vores auditive erfaring er for Ihde først og fremmest et spørgsmål om at undgå visuelle metaforer, og her trækker han især på Heidegger:

This Heideggerian expansion from musical phenomena is one which in turn points back to that methodology. In the Heideggerian model, with its concepts of "call", "silence" and the "voice (of conscience)", the fundamental thing that occurs is a thinking with roots in auditory metaphor. And to follow the implications and pathways from that metaphor as a shift from the traditional visual metaphors of our philosophies may open a new direction for Western Thought.⁵

Ihde taler om afstanden som fremkommer mellem erfaringens centrum, dens periferi og dens horisont, ligesom han taler om sanseerfaringens polyfoni, hvori alle sanser indgår, men hvori lyden af stemmen indtager en særlig position:

If I listen, I may begin in the midst of word for there is a *center* to my experience of language. It is that strange familiarity that lies in the very conversation that shows things, others, the gods, and myself. *The center of language is located in the voiced and heard sounding of word*. From this center I may proceed "outward" toward the horizons of sound and meaning that embody significance within the world.⁶

For Husserl er et centrum for opmærksomhed og for al erfaring et spørgsmål om intentionalitet – vores valg af fokus eller den erfaringens kerne, som der sigtes efter. For Heidegger og Ihde er horisonten eller grænsen for lyd lig med stilhed/tavshed, og den

3 Ibid., s. 18.

4 "Fænomenologien er en erfaringsfilosofi; dens slagord "til sagen selv" udtrykker et krav om, at man skal undersøge måden, hvorpå noget viser sig, før det indordnes i et begrebsligt system. Dette fører til en afvisning af alle spekulative metafysiske teorier og tillige af den traditionelle empirisme, som fænomenologerne kritiserer for at bygge på fordomme om erfaringens natur snarere end på erfaringen selv." Søren Harnow Klausen, "Fænomenologi", *Den Store Danske. Gyldendals åbne Encyklopædi*, tilgået 4.4.2012 <http://www.denstoredanske.dk/>.

5 Ihde, *Listening and Voice*., s. 223.

6 Ibid., s. 116.

koncentrerede opmærksomhedsretning i lytning er en "gesture toward silence".⁷ At orientere eller "bevæge" sin opmærksomhed hen imod stilhed forstærker lytning.

Endelig vil jeg nævne Ihdes lyttende metode vedr. erfaringen/oplevelsen af tingenes form, overflade og indre, når tingene bliver sat i bevægelse af menneskelige eller af naturens agenter (aktiviteter): vi hører former, overflader, størrelse og det indre af ting, som vi ikke (nødvendigvis) kan se; og sidst, men ikke mindst: Ihde's karakterisering af det generelle *field-shape of sound* (lydfeltets "form") som værende både retningsangivende (*directional*) og omsluttende (*surrounding*): vi hører og vil måske følge lydens retning, og på en og samme tid er vi omsluttet af lyden. Herfra stammer måske lydets nærværelseffekt, dens evne til at gøre tingene og verden levende, livlig, i bevægelse og bevægende: "The auditory field, continuous and full, penetrating in its presence, is also lively. Sounds "move" in the rhythms of auditory presence.... The fullness of auditory presence is one of an "animated" liveliness".⁸

Nedenfor vil jeg præsentere mine lytninger af de fire værker i forlængelse af Ihde, og til slut i artiklen vil jeg reflektere over perspektiverne i Ihdes metodologi.

Den retningsangivende og omsluttende stemme i Selbstlos im Lavabad

Pipilotti Rists *mixed media* installation *Selbstlos im Lavabad* (1994) var en del af Kunstmuseet ARoS udstilling *Fairy Tales Forever* (26. august – 31. december 2005), kurateret under titlen *Hans Christian Andersen and the Adventurous*. Ud af 24 værker, herunder en del installationsværker, gjorde kun fire værker brug af lyd. Disse fire var imidlertid dominerende i den samlede oplevelse af udstillingen, især Pipilotti Rists værk. Nedenfor vil jeg forklare hvorfor.

Allerede i nummer 2 udstillingsrum, som er halvåbent, og hvor alle værker var lydløse, høres en fjern, skinger og insisterende kvindestemme. Afhængigt af antallet af museumsbesøgende høres stemmen mere eller mindre tydeligt, men under alle omstændigheder som en *trigger* eller en uidentificerbar støj, der forstyrrer den koncentrerede interaktion og mødet med de indledende, visuelle og tavse værker i de første udstillingsrum. Stemmens lyd omslutter den besøgende – den er en slags overgribende og vedvarende "underlægning", et mix af en *keynote* og en *signal sound* i samtlige rums *soundscape*,⁹ samtidig med at den stresser og retningsangivende trækker i de besøgende, som accelererer deres bevægelser og vandring gennem de mange forskellige udstillingsrum. Når man endelig kommer frem til Pipilotti Rists installation, sker det for mange besøgende, at de overser den: nedfældet i en svagt hævet gangbro af rå træ og ikke meget større end en femkrone passerer det lille runde skærm-interface ubemærket af de fleste besøgende – på trods af den skingre stemmelyd (se ill. 1).

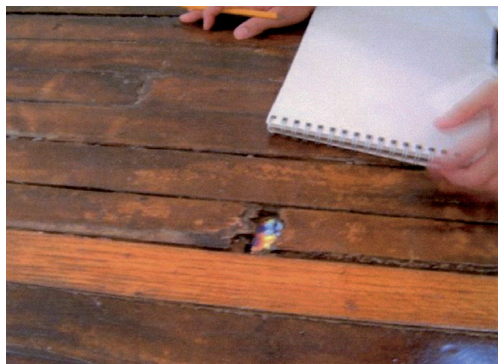
7 Ibid., s. 222.

8 Ibid., s. 82.

9 R. Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1977/1994), s. 9, og R. Murray Schafer: *The music of the environment. No. 1 of an Occasional Journal devoted to Soundscape Studies* (Wien: Universal Edition/Unesco, 1973), s. 10-11.



Ill. 1



Ill. 2



Ill. 3

Hvis man får øje på skærmen, vil man måske bøje sig ned og sætte sig på hug på gulvet for bedre at kunne se, hvad der foregår. På den måde vil man kropsligt og visuelt tiltrække andres opmærksomhed mod installationen, hvorefter de evt. også stopper op og bøjer sig ned mod den diminutive skærm (se ill. 2).

Den lillebitte skærm fremviser en film, hvori en nøgen kvinde (kunstneren selv) taler på en visuel baggrund af "vulkansk" ild og lava, idet hun kigger opad mod de besøgende og henvender sig til dem i en uafbrudt talestrøm med en og samme sætning, som imidlertid varieres på flere forskellige sprog og med en enerverende stemme i den høje diskant: "I am a worm and you are a flower. You would have done it all much better, help me, excuse me!" Sammen med den appellerende og nu klart retningsbestemte stemme høres en svag knitrende lyd af ild (se ill. 3).

Det besynderlige er, at da jeg endelig når frem til dette tampen brænder-værk, opleves ikke kun billedet, men også lyden som "lille". Synssansen har taget over, og den før så skingre lyd af hendes stemme – som umiddelbart før gik gennem marv og ben og gennem samtlige de foregående udstillingsrum nåede besøgeren over lang afstand – den samme stemme bliver nu i den audiovisuelle perception tydeligvis reduceret af visualiseringen. Stemmen høres ikke mere i centrum af min opmærksomhed, men i

kanten af mit auditive oplevelsesfelt, begrundet i skiftet i min intentionalitet og mit fokus mod det visuelle. Samtidig fastholder installationens auditive aspekt den stærke og direkte henvendelseskarakter til den besøgende, som gennem stemmen på den måde bliver "objekt" for og audiovisuelt fastholdes af den performende stemmeagent i installationen.

I resten af min vandring gennem udstillingen klinger hendes stemme med, nu for altid "erkendt" og mig bevidst, men til gengæld tilbagetrukket og ude i horisonten af min perception. På denne måde "forurener" og kommenterer stemmen i Pipilotti Rists installation hele udstillingen og dens øvrige værker. Med stemmelyden skaber udstillingens visuelt mindste *Tommeliden*-værk den største perceptuelle effekt. Muligvis af samme grund blev et billede af dette værk i en kæmpestor forstørrelse brugt som reklamebanner udenfor på ARoS' mur.

Tony Ourslers primale stemme – nedsunket og synkende i en glastank: Unk

Den amerikanske *mixed media*-kunstner er kendt for sine videoprojektioner af et ansigt – ofte kunstnerens eget – på forskellige slags skærme eller materiale. Se illustration af værket på ARoS' hjemmeside. Dette værk fra 2004, som indgår i ARoS faste samling af multimedia værker i kælderen, *De 9 rum*, består af en solid glastank eller kube (2x2x2 m) fyldt med vand. På bunden af tanken ligger et kæmpestort hoved: en videoprojektion af et levende, grimasserende ansigt på en æg-agtig elipseform lavet af hvidt fiberglas. Installationen er placeret i et mørkt rum, som kun er oplyst af videoprojektionen og en svag spejling heraf på det mørke gulv.

Jeg sætter mig på en bænk tilbage i rummet, og nu og da går jeg frem til glastanken, hvor jeg stiller mig tæt på glasset. Fra tanken hører jeg den analoge lyd af rindende vand. Fra to højtalere bagved og over mig hører jeg lyden af en dyb stemme langt fremme i lydfeltet (soundspace) og dermed centralt i mit samlede lyttefelt eller auditive felt. Længere tilbage i lydfeltet hører jeg en eller flere stemmer, ligeledes i relativt dybe frekvenser og derfor perifert i mit lyttefelt eller auditive felt. Alt i alt hører jeg en polyfon stemmeartikulation af levende væsner, dog uden præcist artikulerede ord i sproglig-leksikalsk forstand, men i min samlede (audiovisuelle) perception oplagt forbundet med projektionen af det menneskelige ansigt i vandtanken og derfor oplevet som menneskelyd.

Efter at have lyttet i lang tid mens jeg ser på og næsten synker ind i ansigtsgrimasserne – som hele tiden foregår med lukket mund på grund af vandet, selvfølgelig –, begynder jeg gradvist at lytte til lydene som fjerne og i periferien af mit auditive felt, idet jeg nu hører dem som elefantagtige, som ur- eller primal-stemmer.

De fleste voksne museumsbesøgende står uden for døråbningen til installationen, i periferien af installationens auditive felt. Af samme grund bevæger de sig temmelig hurtigt videre og bort, eftersom deres lyttende opmærksomhed aldrig for alvor bliver aktiveret i denne perifere lytteposition. De når simpelthen aldrig ind i et egentligt lyttefelt (auditivt felt). Men en ca. 7-årig dreng går helt frem til glastanken, stiller sig tæt op ad glasset og mellem projektorens lys og det kæmpestore "ansigt", således at hans egen skygge bliver delvist projiceret ind på ansigtet. Drengen står der et pænt stykke tid i centrum af den omgivende lyd. Efter han har forladt rummet, vender han kort efter tilbage til døråbningen, kigger på stemme-"tingen" i tanken og siger: "hej", før han løber væk igen med et skævt, smilende ansigtsudtryk. Dette kan tolkes som et tegn på, at han netop har fuldført værket oplæg til publikum om en lyttende interaktion.

Frederik Arsæus Nauckhoff: "Utan ord" – akademisk støj?¹⁰

Min lytning til dette og det efterfølgende cd-værk foregår via hovedtelefoner – dvs. meget lig den måde, vi ofte lytter til musik på: individuelt, koncentreret mod og indfældet i et virtuelt rum, som er et andet end det, vi rent fysisk befinder os i.

Næsten i midten af og lidt tilbage i et forholdsvist stort lydfelt (*soundspace*) foran mig hører jeg til højre nogle støjende, tørre og blæsende lyde af noget, som jeg ikke er i stand til at dechifrere. Lydene sætter sig i bevægelse og forsvinder igen fadende bort mod horisonten og ud af lydfeltet. Sammen med en ny, hurtigt vibrerende og "våd" lyd på kanten af horisonten og kommende ud af stilheden hører jeg stemmer nærme sig i en langsom, melodisk, men ordløs og gentaget artikulation. Alligevel er jeg straks sikker på, at det drejer sig om stemmelyd af en menneskelig slags og fx ikke "stemmer" af ting eller af Gud! De første tørre og støjende lyde sætter ind igen nærmende sig centrum af mit auditive felt. Samtidig kommer menneskestemmerne tættere på i et crescendo, idet de når centrum af det auditive felt med en aggressiv, tunge-vibrerende lyd: "rrhr" – helt tæt på og næsten op i ansigtet på mig. På det tidspunkt ophører alle andre lyde, og kun tungelyden genlyder og fader ud og væk. Under alt dette har der været andre lydbegivenheder: en kommen og gåen af korte lydartikulationer eller lyd"agenter". Sammen med (menneske)stemmerne kreerer den "våde" vibration og de tørre, støjende lyde en polyfoni af netop "en kommen og gåen" mellem et centrum tæt på (eller i) mig og horisonten langt borte i det auditive felt.

Lidt senere, efter at den tunge-vibrerende lyd næsten er fadet bort i horisonten, vender den tilbage meget tæt på og *attacca*, dog transformeret til et overdrevet og pustet "T" (1:13). Senere i det 6 minutter og 54 sekunder lange værk går denne "kommen og gåen" over i en meget mere kompliceret dynamik af lydartikulationer, mestendels menneskelige i deres stemmekarakter: latter og hummen, men kombineret med lyden af ting og natur og måske dyr i en slags lyd-morphing, som skifter og oscillerer mellem menneskelige og andre stemmeagenter. I den sidste tredjedel af værket bliver alle lydagerne samlet i en klar harmonisk, syngende del, som dog stadig varieres og omformes til skingre og støjende ikke-menneskelige artikulationer, som til slut fader ud og bort hinsides lydhorisonten og ud (ind) i stilheden.

*Schweppenhauser/Thomsen/Morten Søndergaard: "Fra Støjens Øjne"
– sparker hjertets abe sig fri?¹¹*

Som om den symfonisk orkesterlignende, men elektronisk-digitale klang bliver nødt til at forcere en usynlig mur, bryder den igennem og ind i det auditive felt, som den næsten fylder ud, fuldtone og harmonisk. Nogle andre scratched lyde forsøger også at bryde igennem horisonten og komme ind i det auditive felt, men kun indtil – efter en rytmisk, forberedende markering, men ud af intet og uden at jeg hører den komme – en deklamerende mandestemme pludselig begynder at recitere en lyrisk

10 Titlen på cd'en er *Academic Noise*.

11 Titlen på cd'en er *Hjertets abe sparker sig fri*.

tekst i centrum af det auditive felt. Under alt dette forbliver den først "penetrerende" symfoniske lyd tæt på, omsluttende såvel mig som den reciterende stemme. Denne stemme lyder relativt hverdagslig og ligefrem, og med en klar timbre reciterer den teksten i en fri rytmisk stil og hverken specielt synkront eller i beat med den øvrige omsluttende lyds rytme og puls.

Min lytning er nu fuldstændig fokuseret på menneskestemmen, dels fordi den markerer sig gennem den ligefremme måde at artikulere en poetisk tekst på, dels fordi den gør det i en heterogen modus mellem tale og recitation: han trækker vokalerne en anelse længere end ved normal tale, og han gør det i en tydelig, intentionel, rytmiseret artikulation og stil, hvilket bliver forstærket af hans præcise og rytmiske vejtræknin-ger. Samtidig med at han tydeligvis henvender sig direkte – retningsbestemt, intentionelt og fra centrum af det auditive felt – som sprogartikulerende menneskestemme til mig, så bliver jeg i høj grad ikke blot omsluttet, men også forført af stemmens sonori-tet, hvilket ikke gør sig gældende for den øvrige lyd. Endvidere opleves stemmen mu-ligvis også som en anelse tættere på (lige foran mig) end den øvrige lyd.

Mens den reciterende stemme pauserer – hvilket den gør flere gange gennem vær-ke-t – bryder den tidligere omsluttende lyd igennem igen, nu sammen med den scratchede lyd og idet den fastholder en fuldtonende klang og et stærkt nærvær, dog på et volumenmæssigt svagere niveau. Næste gang den reciterende stemme kommer ind i det auditive felt (1:20), ved jeg, at den kommer: igen ud af intet, men rytmisk rettidigt og centralt i det fuldtonende auditive felt: "Fortsætter vi uden punktum", reciterer han med en luftfyldt stemme. Nu har den omsluttende lyd næsten trukket sig tilbage og er transformeret til mestendels støj med en svag toning, idet den scratchede lyd rytmisk følger og akkompagnerer stemmen i dens accentueringer: "Hvor – var det – vi kom – fra?" hører jeg den recitere (1:45). Jeg reflekterer over, hvorvidt jeg hører dette som et eksistentielt eller et fænomenologisk spørgsmål.

En kort refleksion over perspektiverne i at bruge Don Ihdes metodologi

Uden at jeg har brugt samtlige koncepter og principper i deres fulde udstrækning, vurde-rer jeg at Ihdes metodologi er banebrydende. Den lyttende fænomenologi fungerer pro-duktivt, når der skal gøres rede for lytteoplevelsen (erfaringen) og dens betydning, og det netop i et auditivt sprog, som forsøger at undgå fælden med at bruge visuelle metaforer.

Gennem mine lyttende fænomenologier og efter at have lyttet til værkerne som "tingene selv" bliver min lyttende erfaring og oplevelse sprogliggjort i en forsøgsvis auditiv diskurs. Ihdes meget omfattende og brede begreb om stemme – det at alle ting: jeg selv, andre mennesker, genstande, naturen og Gud "afgiver" eller "er" stemme, når de bliver lyttet til – kunne være en mulig metode og generator for praktiseringen af den akustemologi, som musikanthropologen Steven Feld definerer som "knowing and being in the world through sound".¹² I mine lytninger af værkerne viser det sig imidlertid ganske tydeligt, at det brede stemmebegreb i praksis er vanskeligt at operere

12 Steven Feld: "A Rainforest Acoustemology", in Michael Bull and Les Back (red.), *The Auditory Culture Reader* (Oxford og N.Y.: Berg Publishers, 2003), s. 226.

med. Det ligger åbenbart dybt i vores kultur, erkendelse og sprog, at begrebet stemme hovedsageligt er reserveret den menneskelige stemme.

Ikke desto mindre giver det analytisk og erkendelsesmæssigt god mening at *tænke* med det brede stemmebegreb. På den måde kan vi støttes i den lyttende aktivitet, eftersom det kulturelt er vedtaget, at stemme fordrer og kalder på lytning til forskel fra lyd, som kulturelt ofte fordrer det modsatte: at vi ignorerer og fortrænger den og lytningen. At installere et bredt stemmebegreb er at insistere på en lyttende kultur, en lyttende væren, en lyttende erkendelse. Det ligger for så vidt allerede i titlen på Ihdes bog, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*: sammenkoblingen af lytning og stemme kan læses som sikringen af, at vi lytter og at lytningens "objekt" ikke "bare" er lyd, men netop verdens "stemme".

Steven Felds akustiske epistemologi eller akustemologi ("knowing and being in the world through sound") implicerer en fundamental ny måde at forstå vores auditive væren og betydningsproduktion på. Men en sådan forståelse er afhængig af brugen af en adækvat auditiv diskurs, som igen har brug for adækvate lyttemetoder. Når vi verbaliserer vores lydlige erfaringer og oplevelser gennem et lytningens sprog, skaber vi muligheden for at interagere med vores erfaring på en måde, som ikke blot overskrider dikotomien mellem subjekt og objekt, men som også åbner for en fælles og interaktiv kommunikation om lyd og lytning.

I hverdagen kan det være vanskeligt på en gang at lytte og sprogliggøre samme lytning. Et kunstværk derimod, som intentionelt iscenesætter en lyttende interaktion, tilbyder os – især inden for den hvide kubes¹³ sensibilitetsskærpende ramme – muligheden for både at lytte og verbalisere lytningen. Således forekommer de værker, jeg har valgt at analysere, at aktivere nogle af de samme erfaringer og pointer, der er centrale i Ihdes fænomenologiske metodologi, hvor denne imidlertid primært er udviklet på baggrund af helt almindelige hverdagslige erfarings- og oplevelseseksempler. Vi kan altså bruge – har brug for? – kunstværker, som kan iværksætte vores akustemologiske aktivitet og ageren.

Samtidig vil jeg vurdere, at hvis vi holder os til et lyttende fokus og en auditiv diskurs, når vi skal forklare og verbalisere vores auditive oplevelse med "stemmer" eller lyden af alting – menneskeligt som ikke-menneskeligt –, vil vi kunne undgå eller modvirke de visuelle metaforers fælde, men også tendensen til ekstremt subjektivistiske fortolkninger, som ofte lukker betydningen i en auditiv erfaring på en måde, så den forbliver privat. Vi har videnskabeligt og kulturelt brug for en fælles og *semantisk åben*, dvs. auditiv, diskurs om auditiv erfaring nu til dags – men det er en lidt anden problemstilling og en anden artikel.

Udforskningen af lyd, lytning og stemme

Afslutningsvis kunne det diskuteres, hvilken status de ovenstående værklytninger har. Kan de betragtes parallelt med "læsninger", som er en tekstanalytisk, fortolkende di-

13 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press 1976/1999).

sciplin, og er de deskriptive eller er de fortolkende? Det korte svar vil være: de er et forsøg på "doing listening phenomenologies"¹⁴ med fokus på det principielle, metodologiske aspekt heraf og i denne artikel i mindre grad fokuseret på en egentlig fortolkning af konkrete lytteerfaringer (oplevelser). Det sidste ville også være interessant, men kan ikke rummes inden for denne artikels rammer. Omvendt kan disse lytninger *ikke* reduceres til rene deskriptioner (parafraser), som disse ofte praktiseres i den metodologiske procedure i stort set alle "læsninger" af tekster, billeder, multimediale værker, hvor deskriptionen oftest vil være funderet i en visuel diskurs – heraf termen "læsning".

Det lange svar lyder som følger: hvis al lydartikulation er "stemme" og netop perceptionen og oplevelsen heraf er central for erkendelsesinteressen i lytninger, som jeg har forsøgt at demonstrere det, så må fortolkende lytninger nødvendigvis fokusere på det mellemværende og det åbne betydningsfelt, som findes mellem "det, vi hører, der er der" og "det, vi gør det til" – mellem præsentation og repræsentation, mellem syntaks/materiale og semantik, mellem væren og betydning. Præcis i dette felt ligger et meget stort potentiale for det at erkende og være i verden gennem lyd, som vi kan opdage, undersøge og artikulere os sprogligt om. Når vi således aktiverede begynder at "svare" på verdens mange "stemmer", vil det som minimum betyde en større lydlig-æstetisk sensibilitet og erfaringsrigdom, i et større perspektiv en udvikling af lydhørhed og lydlig (dialogisk) omgang med verden – og med andre mennesker.

Hvis man vil dele lytninger med andre – dvs. skabe fælles erkendelse og erfaringer herom – bliver det selvfølgelig først rigtig interessant i en egentlig udveksling af en betydningsfortolkende aktivitet. I dag foregår en stor del af vores lyttende aktiviteter i individualiserede rum – jf. min lytning af de to fonogramværker – gennem mobile (individuelle) medier som fx iPod, iPhone m.fl. Samtidig er der imidlertid ved at udvikle sig en omfattende udveksling af og et fællesskab omkring (audiovisuelle) lytteoplevelser i nye sociale medier som Youtube, hvor fællesskabet netop etableres gennem de sprogliggjorte erfaringer, som de enkelte brugere og lyttere udveksler med hinanden på nettet.

Endelig er nye sites (netradioer) som www.thirdear.com, www.lydværk.com, www.soundsfromdenmark.org, www.radiolab.org/ eksempler på en ung (ny) type *lydradio*, som har fornyet radiomediet netop gennem en reflekteret lydæstetisk og -kunstnerisk praksis, som ligeledes udpeger og "udstiller" lyd og dermed fokuserer på lytning som mulige fælles æstetiske rum og praksisser.

I museumsrammen, hvorfra mine to første værklytninger er hentet, er der allerede et konkret (analogt) fælles rum, hvori de besøgendes lytninger foregår. Fra et empirisk pilotprojekt, foretaget i januar 2011 i forbindelse med udstillingen *David Lynch – The Air is on Fire*, 26. sept. 2010-16. jan. 2011 på udstillingsstedet Gl. Strand, tyder mine interviews med 10 udstillingsbesøgende på, at en udstilling med lyd igangsætter og befordrer en anden museumsadfærd og -erfaring netop via lydens "påkaldende" effekt. En del af de interviewede omtaler en større snakkesalighed under museumsbesøget, hos sig selv og blandt de øvrige gæster, ligesom de ikke mindst og ganske uopfordret

14 Ihde, *Listening and Voice*, s. 17.

har meget at fortælle om lyd og lytning i udstillingen og generelt. Den *udstillede* lyd indebærer en markeret, rammesat og ikke-hverdagslig lyttende erkendelsesmulighed: jeg ser og lytter og ser og hører de andre se og lytte (og se mig se og lytte). Dette vil være interessant at undersøge nærmere og drøfte med samtidskunstmuseerne og deres besøgende i de kommende år.