



Lamento, Åsa Stjerna (2007). Ljudinstallation för en skog, detalj.

Ljud, affekt och det offentliga rummet

Åsa Stjerna i samtal
med Christoph Cox

»ATT ARBETA KONSTNÄRLIGT I DET OFFENTLIGA RUMMET ÄR ALLTID EN POLITISK MANIFESTATION. DET HANDLAR OM ATT KRÄVA PLATS OCH TA SIG RÄTTEN ATT GÖRA DET.«

CC: Dina verk brukar vara platsspecifika och situerade i offentliga rum, snarare än i gallerier eller museum. Vad intresserar dig med det offentliga rummet?

ÅS: Det finns flera olika ingångar till det offentliga rummet som tema och utgångspunkt för en konstnärlig praktik, så det kräver nog ett längre svar ...

Å ena sidan, måste det naturligtvis förstås som en ideologisk konstruktion som länkar an till själva frågan om den västerländska demokratin – rätten att göra sin röst hörd, som historiskt pekar hela vägen tillbaka till födelsen av demokratin i den antika Grekland. Å andra sidan, är det offentliga rummet den punkt mitt i vardagen där ideologi uttrycks som plats, materiellt likväl som socialt, eller som idag – genom den avancerade kapitalismen – snarare genom frånvaron av de där »torgen«, »gatorna« och »biblioteken« som vi så lättvindigt och oftast utan att reflektera närmare över, refererar till som »offentliga rum«.

Men viktigt att fråga sig är också vad vi faktiskt menar med det offentliga rummet som ett uttryck för demokrati. Tror vi på det som den plattform där det politiska verkligen kan representeras i en social sfär – ett slags traditionell syn på det offentliga som uttryck för konsensus som brukar kopplas till tänkare som Jürgen Habermas? Eller, som en kontrast till detta: ska vi förstå det som ett gränssnitt där samhällets heterogena icke-representerade krafter får lov att framträda eftersom det politiska aldrig kan representera det sociala – en mindre vedertagen men alltmer framväxande syn på demokrati som företräds bland annat av tänkare som Jaques Rancière?

Den här senare utgångspunkten, som jag skulle säga att jag ställer mig bakom, tillbakavisar det representativa, där det offentliga rummet tenderar att bli en projektyta för politiska ideal. Istället kan det förstås som den knutpunkt där ett samhälles existerande men inte alltid artikulerade krafter kan uttryckas. Det är precis just detta som konst eller konstnärlig praktik i det offentliga rummet handlar om för mig. Att förstå det som en disparat uppsättning praktiker som kan föra upp till ytan vad ett samhälle – förstätt i sin allra mest öppna form, från det mest politiska till det mest poetiska – innefattar och framför allt vad det kan bli.

Att arbeta konstnärligt i det offentliga rummet är också alltid en politisk manifestation. Det handlar alltid om att kräva plats och att ta sig rätten att göra det. Från mitt perspektiv som konstnär, handlar den konstnärliga praktiken om rätten att erbjuda andra regioner av sinneserfarenhet som öppnar upp nya, hittills okända sätt att uppleva livet. Med detta som utgångspunkt, rymmer det politiska rätten till erfarenheter

ÅSA STJERNA är konstnär med ett tjugotal soniska platsspecifika projekt bakom sig. Hon skriver också texter om sonisk kultur och ljudkonst och har publicerat artiklar bland annat i *Organised Sound* och *Leonardo Music Journal*. Just nu genomför hon slutfasen i ett konstnärligt forskningsprojekt vid Högskolan för scen och musik i Göteborg om sonisk platsspecifik praktik i det offentliga rummet.

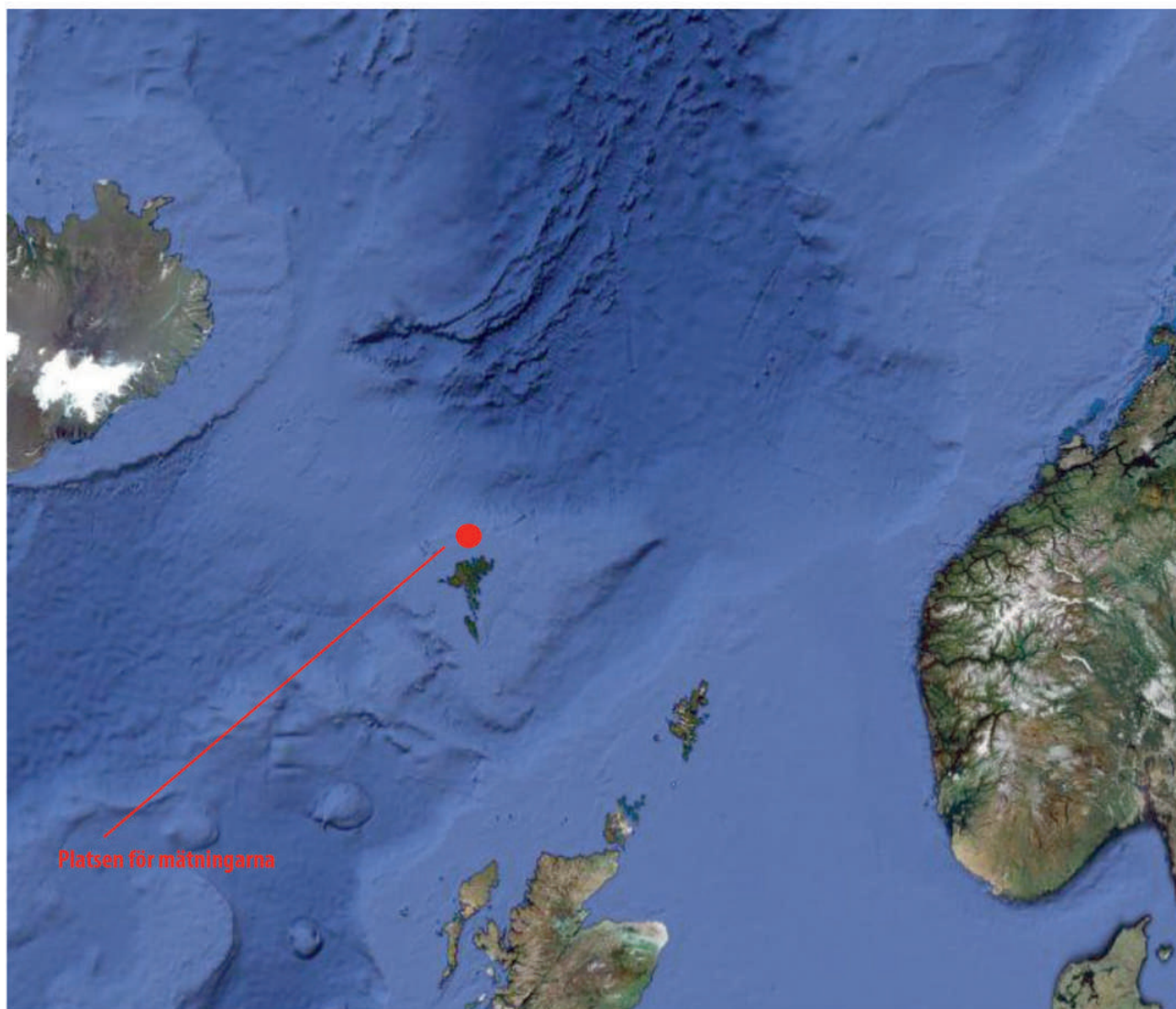
CHRISTOPH COX är en amerikansk kritiker, teoretiker och curator specialiserad i samtida sonisk konst. Han är professor i filosofi vid Hampshire College och har en stor mängd publicerade texter bakom sig och är bland annat författare till *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics* (kommande) medredaktör till *Realism Materialism Art* (CCS/Sternberg, 2015) och *Audio Culture: Readings in Modern Music* (Continuum, 2004).

och upplevelser som finns inbäddade i det sensoriska; en rättighet som idag är undertryckt och utslätad genom kapitalismens allfartsvägar. Konst har kapaciteten att sensibilisera oss när det gäller hur vi ser på och närmar oss livet. På så sätt går alltid politik och perception hand i hand.

Här skiljer sig också min förståelse av vilken typ av konstnärlig praktik i det offentliga rummet som kan kallas för »politisk konst« eller »aktivistisk konst« från exempelvis Chantal Mouffe som praktiskt taget enbart refererar till konceptuellt baserad konst där den materiella-affektiva potentialen att konstnärligt beröra har en underordnad roll, som så ofta inom samtida konst. Exempelvis skulle jag vilja hävda, för att ta ett välkänt exempel, att Max Neuhaus *Times Square*, med sitt sätt att verka i högsta grad är politisk. Genom ljud som strömmar upp ur ett ventilationssystem mitt i rusningstrafiken vid en av Manhattans mest trafikerade korsningar skapar verket en perceptuell »Verfremdungseffekt« som genererar en kontrast mot den soniska omgivningen, som öppnar upp för helt andra sätt att uppleva sin omgivning.

... Ja det blev ett långt svar det här ...

CC: Så du ser på din praktik som ett motstånd mot framväxten av neoliberalismen, som transformerar de demokratiska offentliga rummen till privata platser eller ägda och sponsrade av bolag?



Currents, Åsa Stjerna (2011). Detalj.

»DET OVÄNTADE KAN VARA ETT VÄLDIGT STARKT KONSTNÄRLIGT VERKTYG.«

ÅS: Alltså, jag är emot alla maktsystem som underminerar heterogenitet, och naturligtvis är kapitalismen en sådan kraft. Från ett personligt perspektiv, som konstnär, gillar jag också den direkthet som arbetet i och genom det offentliga rummet tvingar mig till. Jag har kanske fem sekunder eller så för att fånga den potentiella publiken; jag älskar de där fem sekunderna, för det är det ögonblick när allting måste stämma, annars går folk bara iväg, eller hur? I en gallerisituation kan du åtminstone räkna med ... en minut?

CC: I en gallerisituation närmar sig folk konstverken med vetskapen om att det är konstnärliga arbeten. Så överraskningsmomentet eller förvirringen finns inte där.

ÅS: Exakt. Upplevelsen av att vara i en vardaglig situation där konst inte tas för given ... Jag tror att den upplevelse konsten bidrar med har en unik kapacitet att omförhandla vad man ofta tar för givet. Det oväntade kan vara ett väldigt starkt konstnärligt verktyg. Jag är intresserad av hur konsten kan omförhandla förhållandet till omgivningen, platser som tas för givna, passager som man inte ser längre utan bara passerar förbi.

CC: Och det är inte möjligt i en gallerisituation?

ÅS: Det handlar om att när man arbetar i den urbana sfären så försöker man fånga människor i ett specifikt ögonblick i deras liv. För mig är konst i gallerier också på många sätt tillägnade ett speciellt skikt av samhället. Jag är intresserad av att göra konst som *alla* kan uppleva. Så, på ett sätt, är det ett demokratiskt förhållningssätt, därför utifrån mitt sätt att se saker är varje människa högst kapabel att uppleva och ta till sig komplex samtida konst, även om han eller hon kanske inte ställts inför faktum – och inte skulle ha gjort det annars.

Jag tycker också om utmaningen i att arbeta i en situation där jag som konstnär verkligen måste förhålla mig till vad platsen uttrycker. I ett galleri gör man saker som ...

CC: Som redan förutsätter vissa saker hos din publik.

ÅS: Exakt.

CC: I dina teoretiska texter, är du väldigt uppmärksam på ljudets affektiva register, som du kopplar ihop med platsrelaterad politik. Kan du säga något mer om din uppfattning om sonisk *affekt* och hur du tror att ett filosofiskt begrepp som *affekt* hjälper att förklara hur ljud opererar platsligt?



Currents, Åsa Stjerna (2011). Operan i Oslo. Installationskiss, detalj.



Klangwäldchen, Åsa Stjerna (2007) Nordiska ambassaderna i Berlin. Översiktsskiss.

»JAG ÄR EMOT ALLA MAKTSYSTEM SOM UNDERMINERAR HETEROGENITET, OCH NATURLIGTVIS ÄR KAPITALISMEN EN SÅDAN KRAFT.«

ÅS: Affektteori är för det första ett stort och brett område som kommer från en mängd olika discipliner, men många av dessa kan kopplas ihop med immanensfilosofi eller post-humanism som på olika sätt gör upp med den dualism eller, för att använda ett filosofiskt fackbegrepp, transcendens som präglat förståelsen av produktion inom den västerländska kulturen. Inte minst produktionen av plats. Traditionellt har man förstått platser utifrån en traditionell euklidisk förståelse av rumslighet: en tom tredimensionell behållare som fylls med aktiva subjekt, en *form* som fylls med *innehåll*. Den franske filosofen Gilles Deleuze som var kraftigt inspirerad av 1600-talsfilosofen Baruch Spinoza, har hjälpt mig att etablera en förståelse att tänka platser utifrån hans kropps- eller assemblagebegrepp. Förenklat kan man förstå en plats som en organism som hela tiden förändras. Den genereras genom ett oändligt antal komponenter, humana, icke-humana, materiella, ickemateriella som etablerar transversala relationer med varandra – relationer som innehar specifika kapaciteter att påverka, det vill säga att *affektera*. Varje komponent innehar agens. Ett ljud lika mycket som ett torg. Detta skapar en vokabulär att tala om ljudets specifika agens i en platsrelaterad kontext: det vill säga kapacitet att verka – eller skapa affekt på samma villkor som andra mer självklara delar av det urbana rummet. Och vi vet alla att ljud i allra högsta grad har en stark kapacitet att verka eftersom ljud trots sin osynlighet, är extremt perceptuella och kraftfulla. Ett enda ljud kan förändra hela upplevelsen av en plats. Så att tänka affekt handlar om hur ljud kan förändra en hel uppsättning av ett platsligt assemblage. Man sätter inte in ett ljud i ett rum, utan adderar ljud som en agent eller komponent bland andra.

CC: I det avseendet är det inte helt korrekt att kalla någonting för en ljudinstallation eller ett soniskt assemblage eftersom alla element – arkitektoniska, materiella et cetera är lika mycket komponenter i ett assemblage som ljud.

ÅS: Precis. Och jag tror att en sådan utgångspunkt kan bidra till att utmana ett förlegat sätt att tala om platsspecifik praktik. Det handlar inte om att »installera« ett ljudverk utan hur man kan artikulera det assemblage eller sammansättning som utgör en specifik plats.

CC: Jag skulle vilja komma tillbaka till vad du sa om att installera ett verk. Ett sätt att skapa ett soniskt verk är att skapa det i en studio och sedan uppföra det eller placera det någonstans. Så skapas troligtvis en stor

del av den offentliga konstens skulpturer: du skapar skulpturen och sedan placeras den någonstans och eventuellt, då staden förändras, flyttas den några meter eller installeras på en helt annan plats. Men du vill att dina arbeten ska vara mer verkligt platsspecifika än så, i det att verket skulle förändras fundamentalt om det uppfördes någon annanstans.

ÅS: Alltså, folk frågar ofta vad som är platsspecifikt och inte, och om något verkligen kan vara icke platsspecifikt. Det är inte intressant för mig. För mig handlar frågan om det plats-specifika om att förstå det som en *praktik* som kräver ett slags *förmåga*, en slags *känslighet* för de sätt som specifika relationer formar eller har format en specifikt site eller platslig kontext. Ett exempel är *Currents* (2011) som uppfördes i den monumentala foajén i Oslos operahus och som under högsäsong har tusentals besökare per dag. Väldigt kortfattat beskrivet är *Currents* en 18-kanalig realtidsstyrd sonifikation av Golfströmmen. Genom ett vetenskapligt forskningsprojekt som mätte hur Golfströmmens flöde påverkas av Arktis smält-ningsgrad kunde jag använda mig av de mätdata i realtid som forskningsprojektet extraherade i Atlanten utanför Färöarna och kontinuerligt skickade till Stockholms universitet. I verket skickade jag dessa mätdata vidare till en dator i operahuset i Oslo där jag lät verkets styrsignaler – bland annat för hur ljud panorerades i rumsligheten och valen av ljudsyntes – bokstavligen styras av inkommande data från Golfströmmen.

Några kritiker frågade mig varför jag arbetade på den nedre gränsen av varseblivningen vad gäller verkets volym, men det hade inte fungerat annars. Då hade någon helt enkelt bara klippt högtalarkablarna. Det handlar om att hitta tröskelvär-det mellan för mycket och för lite. Mellan möjligheter och begränsningar. Det är en fråga som verkligen handlar om att tänka på perceptuella strategier, hur jag kan skapa en verkan inom ramen för det möjligas parametrar.

2014 gjorde jag *Brunnen*, ett permanent verk för Svenska institutet i Paris. Jag fick en förfrågan att göra någonting för deras trädgård. Det är en mycket liten plats och det var av ytterst vikt att inte störa människorna som arbetar och bor på platsen. Detta fick till följd att verket inte kan höras mer än ett par meter från sin ljudkälla. Verket tar sin utgångspunkt i en gammal brunn i mitten av trädgården och man måste gå över en gräsmatta och luta sig över brunnen för att höra verket. Verket är på många sätt en konsekvens av allt man inte kan göra på platsen. Man exkluderar allt som inte går att göra tills någonting finns kvar. Det kan verka frustrerande och oglamoröst, men ändå är det alltid ett slags utmaning att



SubAqua (2010), SPOR Festival, Århus.



Brunnen, Åsa Stjerna (2014). Permanent verk, Svenska institutet i Paris.

»VERKET ÄR PÅ MÅNGA SÄTT EN KONSEKVENNS AV ALLT MAN INTE KAN GÖRA PÅ PLATSEN. MAN EXKLUDERAR ALLT SOM INTE GÅR ATT GÖRA TILLS NÅGONTING FINNS KVAR.«



Brunnen, Åsa Stjerna (2014). Permanent verk, Svenska institutet i Paris.

arbeta kontextspecifikt och hur jag utifrån det kan skapa en sonisk gestaltning.

I det här fallet utgick jag från arkivmaterial från människor som bott och verkat på platsen sedan mitten av 1500-talet. I den officiella historien om platsen är det berömda och rika människor som finns inskrivna, men min utgångspunkt var att föra fram alla vanliga människor som bott där genom århundradena, att låta de bortglömda människorna få en röst så att säga. Här kan man också tala om verket som ett assemblage, eller uppsättningar av relationer som går långt bortom själva det soniska materialet.

CC: Ett »assemblage« inte bara förstått rent konceptuellt utan verkligen rent konkret som en maskinisk struktur?

ÅS: Exakt. Komponenter länkas till komponenter – etablerar relationer som sammantagna utgör den komplexa affektiva struktur verket utgör: Arkivmaterialet kopplas ihop med en patch i supercollider, patchen kopplas ihop med en förstärkare som kopplas ihop med högtalarkablarna, högtalarkabeln

kopplas ihop med högtalaren och högtalaren med brunnen, ljudvågorna kopplas ihop med brunnen stenväggar som skapar en resonans som kopplas ihop med trädgården ... och så vidare. Allt detta sammantaget som skapar det man sedan hänvisar till som verket, enligt mitt sätt att se det. [*Åsa spelar upp ett ljudexempel från materialet*]

Namnen pendlar mellan en textur där dessa är klart urskiljbara, som över tid sakta bryts ner till en droppande porlande textur som refererar till brunnen historia.

CC: Även de mest abstrakta delarna härbärgerar rester av namnen.

ÅS: Javisst, det är praktiskt taget ett algoritmiskt realtids-genererat arkiv baserat på namnen, där nya kombinationer av namn hela tiden exekveras. När jag lyssnar till materialet får jag fortfarande ett rejält stresspåslag eftersom projektet var förenat med så mycket stress.

CC: Vad gjorde det så stressigt?

ÅS: I det här fallet var det detaljer i situationen som gjorde det hela väldigt komplext. Även om det tekniskt sett bara är en monoinstallation – den enda monoinstallation jag någonsin gjort – måste jag exempelvis arbeta väldigt hårt med filterringar på plats, för att få till rätt frekvensomfång. Brunnen har sin egenresonans och tillsammans med ljudmaterialet uppstod märkliga resonanser som hördes över hela området. Jag tror jag satt i en vecka på plats och arbetade bara på detta. Ett annat exempel är faktumet att delar av utrustningen är installerad i en tunnel under trädgården, där luftfuktigheten konstant är nittio procent.

CC: Kan du utveckla lite mer varför du upplever Deleuzes idé om »assemblage« och »affekt« mer fruktbara och produktiva än, låt oss säga, den fenomenologiska diskurs som utvecklas av soniska praktiker och teoretiker?

ÅS: Begreppet assemblage öppnar upp för att tänka produktion – platslig liksom konstnärlig – som heterogena processer, där i sig disparata element kopplas ihop och etablerar relationer med varandra. Alla dessa processer som sammantagna skapar en plats är del av konstnärens verklighet och verkligt små förändringar i tillägg eller genom att ta bort något omförhandlar relationerna och kan ha verkligt stor påverkan på helheten. Så begreppen assemblage och affekt är fruktbara för att synliggöra delar av den konstnärliga praktikens perspektiv vi vanligtvis inte brukar tala om.

CC: Och, som vi talat om vid andra tillfällen, ett av problemen med den fenomenologiska utgångspunkten är att den bara utgår från ett mänskligt perspektiv och mänskliga handlingar?

ÅS: Absolut ...

CC: ...medan din utgångspunkt är att alla material har en kapacitet till att vara aktivt verksamma, som agenter, snarare än bara ren materia som konstnären använder och stöper i sin egen form enligt önskemål?

ÅS: Exakt.

CC: För att återgå till en tidigare fråga, tror du att ljud är specifikt lämpade för att tänka i termer av processer, assemblage och affekter?

ÅS: Jag tänker att det gäller för alla material, tror inte du det?

CC: Jag håller med. Men jag tänker att ljud, genom sitt flux och flyktighet hjälper oss att förstå all materialitet i termer av flöden och processer och hjälper dessa flöden och processer att bli hörbara.

ÅS: Ja, att tänka och förstå ljud handlar om att tänka och förstå livet som process. Det här är en typ av medvetenhet som vi ofta glömmer bort i vardagen, men den soniska upplevelsen påminner oss om detta.

CC: Och det påminner oss om att inte tänka på konstverk som objekt men att tänka på dem som processer och uppsättningar av relationer, eller som du säger, affekter.

Åsa Stjerna har översatt och vidarebearbetat denna text för Nutida Musik. En tidigare, engelsk version finns i *Dirty ear report #1, sound, multiplicity, and radikal listening* (Errant Bodies Press, Berlin 2016). Boken ingår i en serie om hittills fem utgåvor, som utgår från Dirty Ear Platform, ett forskningsforum med fokus på bland annat ljudkonst och sound studies.

Läs mer: dirtyearforum.net

»JAG GILLAR DEN DIREKTHET SOM ARBETET I OCH GENOM DET OFFENTLIGA RUMMET TVINGAR MIG TILL. JAG HAR KANSKE FEM SEKUNDER ELLER SÅ FÖR ATT FÅNGA DEN POTENTIELLA PUBLIKEN; JAG ÄLSKAR DE DÄR FEM SEKUNDERNA.«



Circulus, (2008) Gamla Uppsala museum, Uppsala, dokumentation från verkprocessen.