



**En undersökning av gränssnittet mellan
auditiv och visuell platsgestaltning**

**Landskapsarkitektprogrammet
Självständigt arbete vid LTJ-fakulteten, SLU**

**Frans Gillberg
Alnarp, 2009**

En undersökning av gränssnittet mellan auditiv och visuell platsgestaltning

EX0375 Examensarbete för landskapsarkitekter, 30hp Avancerad E
Fakulteten för landskapsplanering, trädgårds- och jordbruksvetenskap,
SLU, Sveriges Lantbruksuniversitet
Alnarp, 2009

Frans Gillberg

En undersökning av gränssnittet mellan auditiv och visuell platsgestaltning

An investigation regarding the interface between an auditory and visual architecture of place

Nyckelord: Scaniaparken, plats, platsupplevelse, gestaltning, ljudkonst, ljudinstallationer, platsspecificitet, landskap, landskapsarkitektur, musik, intervention, relationell estetik, embodied criticality, det bärande/det burna, gestik.

Handledare: Peter Dacke

Examinator: Maria Hellström, Biträdande examinator: Ann Bergsjö

Omslag: Ian Hamilton Finlay (with John Andrew) *See Poussin/ Hear Lorrain*. Foto: Andrew Griffith

En undersökning av gränssnittet mellan auditiv och visuell platsgestaltning

– *Trots att vi var tjugo meter ifrån varandra och såg i olika riktningar, så var det en upplevelse av att kommunicera, ordlöst.*

Luca Frei, konstnär, om ljudinstallationen i Scaniaparken

– *Creating, showing and interpreting art is about creating our world, about creating reality.*

Paul Cézanne, konstnär

– *Det här är verkligen vad man kan kalla en total plats!*

Förstagångsbesökare i Scaniaparken

Förord

Att fördjupa mig i ljudliga relationer till landskapsupplevelsen har sin upprinnelse i att musik och ljudkonst blev min specifika ingång till landskapsarkitektur. Mina experiment med ljudkomposition sedan drygt tio år tillbaka tog sig ofta uttryck i analogier med landskapet, både i avseende dess rumsliga dramaturgi, topografi och materialitet liksom genom ett medvetet arbete med representationer och minne. Via John Cages¹ formulering av *lyssnandet som handling*, det vill säga det som gör ljud till musik, och via R. Murray Schafers² tankar om platsers *soundscape*, så intresserade jag mig för att skapa musik som skulle kunna beskrivas som en rörelse mellan auditiva platser – ett assemblage av atmosfärer. Omvänt tänkte jag mig att också ett fysiskt landskap kunna gestaltas utifrån dess ljudliga dimension. Det skulle innebära ett arkitektoniskt partitur buret av gåendets temporala och spatiala aspekter där ljudet av markmaterialet under fötterna och klangerna av gräs och differentierade lövverk interfolieras (för att inte tala om ljuset och dofternas rymder).

Tillsammans med studier i sociologi och vetenskapsteori, ett flanerande i sfären kring konst och cultural studies linjerat med intresset för parker och det offentliga rummet så ledde detta till studier i landskapsarkitektur. Men egentligen hade den grundläggande faktorn ägt rum redan 1998 genom besöket på ett snödisigt *Skogskyrkogården* – även om jag vid den tiden inte kände professionens namn.

Några år senare upptäckte jag Scaniaparken i Malmö, en då mycket utlokaliserad hamnpark. Parken innehöll en amfiteater med dolda högtalare i gräset vilka spelade upp musik på ett sätt som om ljudet kom *ur platsen*. Systemet spelade musik som, i mitt tycke, däremot inte kommunicerade med landskapsupplevelsen. Jag intresserade mig för dessa potentialer och inledde en nu sjuårig involvering i parken som också utvecklats på flera sätt. Genom arrangerande av konserter med elektronisk musik, utformning av det permanenta musikprogrammet för parken, och genom att producera platsspecifika ljudinstallationer så har jag utarbetat erfarenheter och en rad frågeställningar om vad som konstituerar Scaniaparken som landskapsarkitektur och som rum för konstnärliga undersökningar. Med examensarbetet vill jag utveckla dessa tankar och formulera några möjligheter med att arbeta i gränssnittet mellan auditiv och visuell arkitektur.

¹ John Cage. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press (1973)

² R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*. Knopf (1977)

*

Kapitel 1. Inledning

1.1 Examensarbetets syfte	5
1.2 Metod för ett examensarbete och en praktik	5
1.3 Avgränsningar	7
1.4 Reflektion	7
<i>Passus 1: Hörbara aspekter av skulpturen »See Poussin/Hear Lorrain»</i>	9
<i>Passus 2: Vindspelet på Gamla Väster</i>	9

Del A Intention

Kapitel 2. Plats: Att lägga två strån i kors

2.1 Topos och topiarius	10
2.2 Föreställningen om en plats hänger kvar	11
2.2.1 Platsskapandet som praktik	11
2.3 Tre ljudinstallationer som exempel på platskapande	13
2.3.1 Punktierter Garten, Berlin	13
2.3.2 Sound Garden, Seattle.	14
2.3.3 30 Bar, Baruth	15
2.4 Slutsatser	15
<i>Passus 3: Synestesi som kunskap</i>	16
<i>Passus 4: Resonans som att förstå</i>	16

Del B. Tolkning

Kapitel 3. Scaniaparkens landskapsarkitektur

3.1 Vilken slags plats är Scaniaparken	17
3.1.1 Hur kan platsen tolkas	17
3.1.2 Parkens kulturgeografi	17
3.1.3 Något om parkens formspråk och dess högtalare	18
3.1.4 Dramaturgin	21
3.1.5 Arkitekturens gestik	22
3.1.6 Landskapet och parkens symboliska komponenter	24
3.2 Tre modeller belyser Scaniaparken som bärande av det auditiva	25
3.2.1 Galateas hage i Pildammsparken, Malmö	25
3.2.2 Amfiteatern i Delfi, Grekland.	26
3.2.3 Rundkyrkan Sant Angelo i Perugia, Italien	27
3.2.4 Tre modeller belyser en auditiv arkitektur som bärande det visuella	27
3.2.5 Reflektion	28
3.3 Slutsatser	
<i>Passus 5: Ljud i landskapsarkitekturens historia</i>	31

Del C. Handling

Kapitel 4. Fallstudier i Scaniaparken

4.1 In Situ I: Installation och konsert 2008	
4.1.1 Bakgrund	32
4.1.2 Produktion och ställningstaganden	32
4.1.3 Genomförandet	35
4.1.4 Utvärdering	38
4.1.5 Slutreflektion	40
<i>Passus 6: Kännande</i>	41
<i>Passus 7: Claude-glasen</i>	41
4.2 In Situ II: Musikprogram för Scaniaparken 2006–2008	42
4.2.1 Reflektion	43
<i>Passus 8: Atmosfärer som estetik</i>	44
<i>Passus 9: Montaget som mellanrum</i>	44
4.3 In Situ III: Plug and Play the Park 2008	45
4.3.1 Reflektion	45
<i>Passus 10: Trädgården som scen och skådespel</i>	46
Kapitel 5. Avslutande noteringar	
5.1 Den curatoriska intentionen, reflektion över en platsgestaltning	47
5.2 Det att ackumulera kunskaper som blir överföringsbara till en praktik	48

Appendix

Kapitel 1. Inledning

Detta avsnitt ger en överblick av examensarbetets ställningstaganden, dess utgångspunkter i den gestaltande handlingen som bas i projektet och om det reflexiva skrivandets intentioner. Syftet besvaras bara delvis explicit och slutsatserna fördelas på olika avsnitt.

1.1 Examensarbetets syfte

Det överordnade syftet med examensarbetet är att *agera* platsskapande landskapsarkitektur. Studiens syfte är därför att formulera hur ett curatoriskt handlande med ljudinstallationer, musik och performance kan betraktas som *platsgestaltning* och som arkitektur. Det innebär att formulera vad en plats är och hur dess auditiva och visuella arkitektur intervenerar, det vill säga agerar mellankommande eller förmedlande mellan iscensatta ljud, lokalitetens egna ljud och dess landskapbild. Jag intresserar i denna studie för *plats* som fenomen och inte som dess bruksmässiga funktion. *Plats* ser jag som länken mellan individ, kollektiv och landskap, mellan språk, perception, handling och kunskap. Jag intresserar mig för en landskapsarkitektonisk praktik där ljudkonst är en möjlighet att förstå någonting om världen, vår relation till landskapet och fenomenet plats.

För att gestalta interventioner i Scaniaparken kommer jag att undersöka hur platsen för fallstudierna är utformad. Det innebär att formulera hur landskapets egenskaper förmedlas och hur dess arkitektoniska gestik genererat en plats *att lyssna till*. Det innebär att undersöka gränssnittet mellan auditiv och visuell arkitektur. Relationen kommer jag att undersöka genom begreppsparet *det bärande/det burna* sett som en *gestik* som kan belysa hur ljud *förankras* i en plats och hur olika arkitektoniska uttryck kan förmedla strategier för ny kunskap.

Min intention för den curatoriska delen av studien är att skapa interventioner för kunskapsproduktion och meningsskapande upplevelser mellan musik, konst och landskap i en social och offentlig kontext. Det innebär att gestalta något som inte är estetisk eller funktionell och därmed söka gränserna för en landskapsarkitektonisk handling. Det kan innebära att genom interventioner generera kunskap om vad som händer med platsen genom en mångfacetterad aktivering av dess egenskaper. Implicit syfte blir att med gestaltningarna exempelvis synliggöra strukturer som färger vår läsning av landskapet och naturen och problematisera hur landskapet planeras (programmeras). Frågor genereras kring hur konstens representationer växelverkar med vardagsupplevelsen och hur detta påverkar skönhetsupplevelserna och vårt sätt att arbeta med platsgestaltning. Avsikten är däremot *inte* att leverera ett akademiskt svar utan att involvera människor i en tolkande process genom aktiveringar av en lokalitet vilket blir förutsättning för fenomenet *plats*.

De projekt jag har arbetat med *in situ* i Scaniaparken avser berika upplevelsen av musiken och platsen som samtidigt innebär en ny läsning av landskapet. De exempel jag tar upp visar på kontinuiteten i utforskandet av detta gränssnitt genom trädgårdshistorien och grundar mina projekt i en traditionellt landskapsarkitektonisk praktik. Sammantaget handlar studien om att skaffa mig ett mer nyanserat *förhållningssätt* till gränssnittet snarare än att formulera enskilda svar. Det är ett naivt undersökande av möjliga strategier för att försöka förstå någonting. Det handlar om att skapa en klarhet om dess komplexitet – alltså en oklarhet. Här är det kanske är rimligare att tala om en rik mening snarare än en klar mening. Min anspråksfulla hållning innebär en önskan att de arkitektoniska interventioner jag genomför i Scaniaparkens unika och offentliga rum bidrar till ett skapande av mening, kunskap och närvaro hos dem som *upplever* och skapar *platsen* genom sitt deltagande.

1.2 Metod för ett examensarbete och en praktik

Undersökningen innebär ett reflexivt skrivande och experimentell ljudsättning av Scaniaparkens befintliga förutsättningar. Arbetet förhåller sig till en kvalitativ metod men arbetet är först och främst ett gestaltungsarbete. Skrivandet är alltså inte ett akademiskt avhandlande utan ett försök att gå runt resultatet – *platsen och erfarenheten* – och antyda den genom att beskriva omgivningen genom referenser, tankar och handlingar. Texten kan i bästa fall involvera läsaren i en syntes som är analog med de projekt jag iscensatt i parken och ambitionen tar sig uttryck i dispositionen. Examensarbetets upplägg har en övergripande A-B-C struktur; från *intentionerna* om platsen, via *tolkningen* av lokaliteten till den *gestaltande* handlingen. Vägen

bryts av ett antal passusar, alltså fristående och avgränsade texter, som fungerar som associativa block i avsikten att förmedla observationer som varit betydelsefulla för studiens tankegång. De avses som *montage*, där betydelsen av dem ligger mellan de respektive bilderna och vars syfte är att förmedla fler aspekter och frågor än denna studie explicit kommer att ställa eller besvara. Passusarna kan läsas i valfri ordning eller hoppas över.

Arbetet med ljudkonst och landskap rör sig i ett fält som får betraktas som en konstnärligt färgad verksamhet. En curatorieell eller konstnärlig praktik är ett fortskaffningsmedel för skapandet av nya begrepp och ny kunskap där tidigare former att tänka kring ett givet fenomen inte räcker för att förstå dess egenskaper eller komplexitet. Mitt arbetssätt lånar konturer från begreppet *embodied criticality* formulerat av curatorm och professorn i Visual Culture, Irit Rogoff.

Arbetsättet syftar till att vända på föreställningen om att en undersökande handling kan *avtäcka* en underliggande sanning genom rätt sorts argumentation och genom att utöva en viss sorts *kritik*. Detta innebär att skifta från antagandet att verkligheten visar sina latent värden och sanningar genom att vi undersöker den kritiskt genom synliggöranden, till att istället skapa mening och värden genom att *bebo* och *agera* ett fenomen som en fysisk och social situation. Det innebär att förhålla sig till ett fenomen vars sammansatta egenskaper inte reduceras till ett *problem* vars *lösning* kan frigöras från sin plats, sitt sammanhang eller individuella erfarenhet. Embodied criticality skall förstås som att handla med en medvetenhet om att vår närvaro påverkar det fenomen vi studerar, oavsett valet av metod. Rogoff understryker att *mening och kunskap genereras som ett socialt och temporalt skeende via sammankopplingar på en mängd olika plan*. Det innebär att engagera sig performativt i en kulturell praktik där *mening* och kunskap är något som *tar plats* genom handling och socialitet. Vi kan betrakta detta engagemang som att ha en kunskapande, omformande kraft på våra förhållningssätten till omvärlden som är så betydligt större än vad som åstadkoms genom att bara uttala sig om ett fenomen.³

Genom handling uppstår en specifik kunskap knuten till platsen och den sociala situationen. Jag intresserar mig här för en kunskapsmodell som utgår utifrån den poetiska förnimmelsen som en kunskap eller begriplighet av de i situationen ingående komponenterna. Att generera embodied criticality ser jag som en produktion av abstrakta begrepp, tolkning och icke verbal kunskap. Den framstår som motsatsen till produktion av tecken och kunskap som är möjlig att avhandla. Begreppet är relevant i denna studie för att beskriva det sätt på vilket vi kan förstå det fenomen som uppstår genom platsen och relationen mellan individ och kollektiv, mellan landskapet och konstverket. Det är en relationell situation vars resultat är en ackumulerad erfarenhet. Situationen innebär att förhålla sig med en kritisk medvetenhet och med en uppmärksamhet på potentialer och skillnader vars mening inte är inneboende utan framstår i den sociala och verkliga kontext där dessa egenskaper möts genom vår perception. Begreppet ger plats för det komplexa och det poetiska som verklig kunskap (se också passus 3).

Låt oss slutligen betrakta landskapsarkitekten som det offentliga rummets motsvarighet till konsthallens *curator*. Jag kommer i detta avsnitt att använda ordet trädgårdsarkitekt för att understryka en skillnad i förhållningssättet till uppgifterna.

Den traditionella intendenten på ett konstmuseum har förenklat sett sysslat med vårdande eller sammanställning av verk reproducerande en viss föreställning eller en viss riktning – alltså en typ av tolkningsföreträdare. Befattningen ges nu ofta mer eller mindre missvisande namnet *curator*. Ett samtida och dynamiskt arbetsätt i rollen som curator är, som det beskrivs av Rogoff, det som kan kallas det *curatorieella*. Denna handling syftar till att skapa utställningar vilka kan engagera betraktare att dröja kvar i interferensen *mellan* olika fenomen eller historieskrivningar.⁴ Det är en handling som framförallt har konstnärliga möjligheter och som idealt leder detta till nya riktningar för begrepp och kunskap som inte kunnat förutses.

Under historien (se passus 5.) finns många exempel på hur trädgårdsarkitekten har arbetat med att skapa trädgårdar med ett brett konstnärligt och tvärvetenskapligt innehåll. Trädgårdarna innehöll stilerade mytologiska föreställningar som gavs nya sammansättningar och berättelser. I trädgårdarna kunde exempelvis musik,

³ s. 1 Rogoff, Irit 'Smuggling' *An Embodied Criticality*. [08_2006] <http://transform.eipep.net>.

⁴ s. 2 Rogoff, Irit 'Smuggling' *An Embodied Criticality*. [08_2006] <http://transform.eipep.net>.

skulptur, dans och ljudinstallationer samverka på olika sätt. Trädgårdarna innehöll tematiska överlappningar av representationer ur många sfärer. Konst, makt, vetenskap och skönhetsideal konfronterade platsens egenskaper. I dessa nya kontexter genereras ny mening och kunskap och sammantaget handlade det, som jag ser det, om att ge verkligheten form och begrepp genom en viss gestik. Sammansättningarna möjliggjorde handling och tolkning, upplevelser och erfarenheter i nya sammanhang både socialt och rumsligt. Trädgården är uttrycket för ett ideal, en världsbild, ett koncentrat av kunskaper och möjligheter. Trädgården är ett rum för konstnärlig handling genom sin form. Ett rum för hemligheter och upptäckter. Den senare hälften av nittonhundratalet har, som jag ser det, tenderat att reducera *trädgårdsarkitekten* till en *landskapsarkitekt*. Samhällets tendenser till rationalisering och storskalig planering (på en landskaps skalnivå) innebar att uppgifterna och utbildningen formats till den hos en teknokrati; att anpassa, efterorganisera och estetisera redan givna rationalistiska strukturer. Att göra tillrättalägganden av s.k. restytter, att planera kommunikation mellan funktionella enheter eller att skapa s.k. gröna strukturer är en slags efterkonstruktionens och det goda samvetets lappande och lagande istället för det konstnärligt och tvärvetenskapligt medvetna handlandet. Mitt arbetssätt med Scaniaparkens offentliga och kommunikativa rum har ambitionen att följa en praktik av den historiska trädgårdsarkitekten och den samtida curatoriska handlingen.

1.3 Avgränsningar

Examensarbetet är i första hand att betrakta som en praktik före ett »talande om den». Det sätt på vilket jag »talar om den» är en reflektion i avseende att göra nya mer nyanserade handlingar. Studien involverar inte den diskussion som just nu är relativt vanligt förekommande beträffande ljudet och akustikens reducerade roll inom arkitekturen under nittonhundratalet, negligeringen av byggnaders eller platser akustiska egenskaper eller dess eventuellt nya möjligheter inom design och planering. Studien förhåller sig medvetet tyst till samtidens höjda intresse för ljudkonst och ljudets möjligheter men uppehåller sig socialt *i relationen* mellan interventionerna i Scaniaparken, landskapet och upplevelsen.

Uppsatsen avser inte att göra en heltäckande beskrivning eller utredning av ljud i trädgårdshistorien eller om ljud- och installationskonst i en konsthistorisk kontext. De exempel som förekommer är till för att beskriva egenskaper hos mina egna projekt och för att sätta dem i ett sammanhang. En fråga som inte fördjupas är hur *tystnad* eller andra specifika ljudliga omständigheter bedöms som *kvalitet*, studien intresserar sig bara för relationen mellan kontext och verk som återfinns oavsett förutsättningar. Det är i mitt synsätt landskapsarkitekturens kärna och handlar om det platsspecifika gestaltandet.

De examensarbeten som tidigare genomförts relaterade till ljud vid landskapsarkitektutbildningen är Gunnar Cervén⁵, Karolina Alvaker⁶ och Fredrik Måring⁷ samt forskningen av Per Hedfors. Cervén har undersökt atmosfären hos bakgrundsljudet hos olika platser, Alvaker har gjort en fördjupad historisk översikt över ljud i trädgårdar. Måring har tittat på några grundbegrepp kring *soundscape* och egenskaper hos några olika platser och hur de kan förstärkas med ljuddesign. Hedfors har närmast tittat på landskapsplanering och hur den kan ta hänsyn till platser *soundscape*, dess *sonotop*⁸. Jag har valt en annan ingång till gränssnittet än mina kollegor vilket innebär en reflexiv praktik före en akademisk studie.

1.4 Reflektion

Mitt intresse för gränssnittet mellan auditiv och visuell platsgestaltning är en poetisk och personlig önskan om mening. Det skall dock på nytt understrykas att kraften i projekten är socialt buret. Utan mottagare, en social resonans och människors reaktioner är interventionerna meningslösa – platsen finns bara genom de relationer som skapas till och genom den. Det innebär också att möjligheten att förhålla sig kritiskt till resultaten är svårt då arbetet inte är akademiskt resultatriktat. Resultatet är

⁵ Gunnar Cervén, En känsla av bakgrundsljud.

Examensarbete inom landskapsarkitektprogrammet 2008 Ej publicerat.

⁶ Karolina Alvaker, Akustisk trädgårdskonst Att ge sonisk karaktär åt en plats.

Examensarbete inom landskapsarkitektprogrammet 2008:34

⁷ Fredrik Måring, Ljud i landskapsarkitektur – från buller till kvalitet.

Examensarbete inom landskapsarkitektprogrammet 2008:57

⁸ Per Hedfors, Site Soundscapes Landscape architecture in the light of sound, Doctoral thesis Swedish University of Agricultural Sciences Uppsala 2003

inbyggt i relationer till platsen och kan inte skiljas från den. *Plats* är resultatet i en vid mening. Landskapsarkitekturens uppgift i sammanhanget är att göra *rumsbeskrivande* och artikulerande ställningstaganden som förmedlar möjliga bärande potentialer och platsgestaltning handlar för mig om att göra platsen läsbar, att bli möjlig att förstå och sätta sig själv i relation till. Det föreliggande skriftliga resultatet har framställt en uppsättning slutsatser om möjliga arbetssätt med platsskapande, den beskriver hur en plats kan förankra ljud genom arkitektur till att låta den auditiva och visuella arkitekturen utgöra ett gränssnitt där rollerna *oscillerar* mellan att vara det bärande och det bärande. Här har några modeller och begrepp *utbildats*, alltså bildats ut, till att bli verktygsmässiga och möjliga att använda i nya sammanhang. Genomgående låter jag begrepp bli *instrumentella* betraktat i ljuset en arkitektonisk praktik som avser omforma aspekter av det fysiska rummet. Men också detta är bara en aspekt av resultatet. Däremot kan kvalitet bedömas i resultatet av min curatoriska handling i hur den kan värderas som att ha uppfyllt mina intentioner.

Den långa upptagenhet jag har haft kring projekten har medfört en viss blindhet i frågan om att problemformulera. Vidden av de intressanta aspekterna är inte enkla att reducera till mindre enheter med det att de samtidigt skall vara intressanta. Jag har därför inte haft för avsikt att förklara det komplexa mer än att förhålla mig till det. Snarare är min förhoppning att jag lyckats göra precisa men dunkla påståenden (och interventioner) där tolkningen och den relationella interaktionen blir viktigare. Resultatet är en kunskap som inte kan reduceras till fråga och svar.

Min ursprungliga intention om att nyansera mitt språk, mina förhållningssätt och att generera nya frågeställningar är ett annat resultat. Det framstår klart att en sorts tyst kunskap utbildas genom agerandet i platsen genom utarbetandet av en embodied criticality, en annan sorts kunskap genom reflektion och skrivande. Det är en upptäckt för min egen del hur skrivandet som handling förändrar förhållningssätten och kunskaperna. Att låta texten ta form genom att medvetet använda dissonanta element, obevisade påståenden, hugskott och misstolkade teoribildningar har blivit ett arbetssätt för att för att komma åt någonting som kan leda vidare till nya undersökningar. Arbetet med texten har genererat ett raster att över tid fylla med fördjupade referenser och mer genomtänkta ställningstaganden. Texten är en reflektion över personliga upplevelser, ett utarbetande av mina tankar till en lite tydligare form.

Examensarbetet har medfört en utveckling av mina förhållningssätt till ljud som arkitektur och till ljud som konst. Studien har genererat ett vokabulär för att förhålla mig till andras verk, att formulera vad konst kan utträta och vad jag uppfattar som meningsfullt. Inte minst har det nära samarbetet med konstnären och författaren Brandon LaBelle genererat en nyansering av mitt förhållningssätt till en konstnärlig praktik, något som i stora delar påverkat riktningen av detta examensarbete. Inledande diskussioner och samarbetet med skribenten och landskapsarkitekten Thilo Folkerts i Berlin gav språkliga begrepp för att arbeta med undersökningen av parken och bidrog till en initiering av examensarbetet.Handledningen av min formföreläsare, konstnären Peter Dacke, har med sitt precisa språk förmedlat dynamiska förhållningssätt till arkitektur och konst och utgjort den motor som behövdes för att arbetet skulle kunna fullföljas.

Det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta? Arbetssättet jag nått fram till innebär att låta någonting bli sagt via någonting annat i avsikten att inte precisera och reducera ett fenomen. Det som kan bli sagt är det som finns *mellan* beskrivningarna och *det som kan läsas in*. Jag intresserar mig bara för det som inte kan sägas direkt, utan det som kan uppmärksammas genom något annat. Där verkligheten inte är reducerbar till logiska sammanhang. Finlays skulptur på omslaget pekar på det som finns mellan det vi ser och det vi hör, mellan två perspektiv på landskapet och mellan konstformer. Att ställa två bilder bredvid varandra genererar alltid en tredje bild för vårt inre. Det är denna bild som ligger i mitt intresse. Mellanrummet är också landskapsarkitekturens fält, det är i detta fält som någonting kan uppstå.

**

F Gillberg
Malmö, november 2008

Passus 1: september

Hörbara aspekter av skulpturen »See Poussin Hear Lorrain«

Den skotske konstnären Ian Hamilton Finlay arbetade konsekvent med text som del sin trädgårdsgestaltning. Finlay var ursprungligen verksam inom vad som kallades konkret poesi, en konstform där layout och material utgör en betydlig del av verket. Skulpturen »See Poussin/Hear Lorrain« har texten inskriven i neoklassisk stil på ett stenblock vilket är placerat invid en damm i trädgården Little Sparta. Både Poussin och Lorrain var sextonhundredratalsmålare där landskapet hade en framträdande och symbolisk roll. Finlay vill att vi skall höra den ena målningen och se den andra. Jag tolkar det dels som att han vill visa på att vi uppfattar landskapet genom dess ljud och att vi associerar en landskapsbild till en viss ljudlig miljö och omvänt; dels att vår uppfattning och tolkning av platsen är formad av våra referenser och att de överlagras på olika sätt. Han säger att vi kan se landskapet som representationer av de kanoniserade bilder som konsthistorien skapat, att vi kanske inte ser det verkliga landskapet framför oss utan bara de referenser vi har med oss. Men om vi samtidigt »hör« en parallell aspekt så måste vi konfrontera dessa motsägelsefulla referenser och möta landskapet så som det visar sig. Han skulle kunna säga att om vi kan låt-sas vara Lorrain eller Poussin i vårt sätt att se platsen, kan vi kanske därmed se det sätt på vilket vi själva betraktar. Vi kan se Poussins stränga kompositioner tolka landskapet och höra de lyriskt pastorala teman som genomsyrade Lorrains mer atmosfärsiska målningar och jämföra dessa perspektiv på naturen och landskapet.



Ian Hamilton Finlay: When the Wind Blows Venerate the Sound
Foto: Andrew Griffiths

Passus 2: juli

Vindspelet

På gamla Väster i Malmö upptäcker jag ett vindspel av glas som också är en lamp-skärm ovanför nedgången till ett café. Ljudet utgör ett tecken för vind, en slags representation. Ljudet indikerar att det blåser och hur det blåser. Ljudet av glas gör vinden taktill, översatt och närmast ömsint mot glaset. Klick, kling, klang, klong, klick, klong... Vinden blir förståelig genom denna översättning och genom min identifikation med objektet. Olika typer av vindspel på olika sidor av huset kan användas för att veta varifrån vinden kommer och därmed vilket väder det är. »Väderbilderna« kan säkert också avgöras hos akustiken i den specifika klangen, påverkad av luftfuktighet och lufttryck. Det är ett system av tecken, ett språk som utgör en läsbarhet. Ett vindspel av trä eller metall skulle uttrycka sig på andra sätt, med andra klanger. Skulle de förmedla samma saker eller skulle vinden tolkas på andra sätt? En ljudskulptur eller installation kan kanske göra översättningar av andra tecken, uppmärksamma, filtrera, flytta fokus till nya associativa banor och glömda minnen?

Kapitel 2. Plats: Att lägga två strån i kors

Avsnittet gör en ansats att beskriva fenomenet plats och vilka aspekter av mina projekt som det kan förklara. Kapitlet undersöker därefter tre ljudinstallationer och hur dessa blir platsskapande genom de begrepp jag aktiverar.



En plats är utmärkt. En korsläggning som genererar en föreställning om något.

2.1 Topos och topiarius

Skaparen av trädgårdar kallades under antiken för *topiarius* (av grekiskans *topos* = plats) och kan tolkas som *platsskapare*. Landskapsarkitektur framställs emellanåt vara en »platsens konst» som exempelvis den profilerade landskapsarkitekten Torbjörn Andersson uttrycker det i Nationalencyklopedin.⁹ Professionens självbild utgår gärna från denna hållning tillsammans med ett närmast mytologiskt förhållningssätt till platsen och dess själ, dess *genius loci*. Om landskapsarkitekten skapar platser, vad innebär det då egentligen? Går *platsen* att skapa, eller kan vi bara skapa förutsättningarna? Kanske är det inte möjligt att svara på, men avsikten här är att öppna frågeställningen till en större medvetenhet och utarbeta några *förhållningssätt* snarare än konkreta svar.

Vi söker hela tiden en *plats* och vi *finner* platser. Människor tycks instinktivt känna om det är en »bra» plats eller en »dålig» plats, en del kan föreställa sig vad platsen har för historia utifrån dess laddning av vad som har utspelats där. Författaren Italo Calvino skrev om anspråket på att visuellt beskriva en plats att »det är inte detta som är staden, utan staden är förhållandet mellan måtten på dess utsträckning och händelserna i det förflutna».¹⁰ Calvino antyder att en plats är *minnet* av vad som utspelats där vilket visas i de spår som efterlämnats och den atmosfär som det avspeglas i. Kanske är det därför vi kan känna historiska platsers signifikans i relation till andra platser? *Plats*, *topos*, framstår som ett elementärt behov och en grundläggande mänsklig handling. Plats är centrum för handling och intention. Plats är »ett fokus var vi upplever det meningsfulla i vår existens» menar arkitekten och författaren Norberg-Schulz.¹¹ Att betrakta begreppet plats som ett existentiellt fenomen och som bärare av kunskap och minne är grundläggande för mitt intresse i denna studie. Att reflektera över hur ljudkonst kan uttrycka och förmedla nya aspekter av en plats liksom att se hur en auditiv arkitektur kan utgöra en ram för skapandet av nya platser utgör fokus i detta avsnitt.

⁹ Nationalencyklopedin, Andersson, Torbjörn Stockholm 2000, »Landskapsarkitektur»

¹⁰ s. 16 Calvino, Italo. Städerna och minnet 3, Bonniers (1978),

¹¹ s. 41 Relph, Edward. Place and placelessness. Pion, London (1976) citerar s.19 Norberg-Schulz, Ch. Existence, place and architecture. Praeger, New York (1971)

2.2 Föreställningen om en plats dröjer kvar

Lokaliteter är i min diskussion punkter på kartan som vi inte har en relation till. Platser däremot, skiljer ut sig från geografiska lokaliteter genom att den har en historia och en mening för att tala med geografen Yu Fi Tuan.¹² Edward Relph, också han geograf med ett fenomenologiskt synsätt, menar att plats innebär en koncentration av våra intentioner, attityder, mål och upplevelser och är det främsta elementet för att strukturera vår upplevelse av världen. Dess essens ligger i den omedvetna *intentionalitet* som definierar platser som grundläggande centra vår existens. Intention skall förstås inte bara som en avsikt att utföra en viss handling, utan som medvetandets riktadhet, den meningsskapande relationen mellan människan och omvärlden. All medvetenhet är inte bara medvetenhet om *något*, utan om *något i relation till plats* enligt Relph och dessa plats definieras i hög grad genom sina objekt och sin mening.¹³ Dessa synsätt på platsen framstår meningsfulla för att förhålla sig till hur kunskap kan vara beskaffad och bärs av relationen till plats. Det innebär inte att dess mening är inneboende i det som vi betraktar utan snarare uppstår genom vårt möte med situationen. Jag ser det som förenligt med en produktion av *criticality* där de kunskaper och erfarenheter som vi skaffar oss har en direkt relation till landskapet, socialt och geografiskt. Vi kan betrakta landskapet som en emotionell topografi där lokaliteter ges signifikans genom sitt innehåll för oss.

Religionshistorikern Mircea Eliade visar att heliga platser skapas genom handlingar som »*star plats*» och manifesteras genom symboler och ritualer. *Plats* måste också upprätthållas, reproduceras, genom återkommande handlingar och platsskapandet kan här betraktas som ett urskiljande av heligt och profant. Tuan menar att detta också kan förklara profana eller sekulära platsers skapande och där varje definition av rum är en ansats att skapa ett ideal, en ordning ur kaos. På något vis handlar det om att uttrycka den plats man befinner sig på som världens centrum i relation till meningslösa platser.¹⁴ Detta tar jag som utgångspunkt för att försöka förstå platsskapandet och hur arkitektur, och därmed dess ljudliga aspekt, blir bärare av en gestik som leder mot upplevelsen av *plats*.

Det som Norberg Schulz och andra fenomenologer refererar till som *platsens ande*, föreställningen om *genius loci*, uppfattar jag inte som något *i sig självt* oavsett vår närvaro. Om platser har en utstrålning och ett minne så kan vi se det som ett uttryck för vår genom att vår observationsförmåga och känslighet ofta är större än vad vi medvetet registrerar och att vi har en gestaltningförmåga och identifikationsförmåga med omständigheterna. Min föreställning om plats och platsens betydelse är grundad i att vi förhåller oss till platser så som de visar sig för oss och att vår uppfattning om omvärlden måste utgå från kontext, språk och upplevelse. Min relation till platsen som fenomen utgår inte ifrån att platsen är något i sig, utan vad platsen får för *mening* för mig som betraktare genom hur jag agerar och i vilket sammanhang platsen får sin berättelse. En given lokalitet har förutsättningar på flera plan, exempelvis arkitektoniska, strukturella, symboliska och figurativa tecken i relation till en kollektiv bank av representationer. På detta kan en *platsspecifik arkitektonisk handling* svara och så generera en *helhet* och som blir en ram för intentioner, en plats. En konstnärlig intervention inom ramen för dessa förutsättningar genererar nya oförutsedda fält för kunskap och mening. Ett platsspecifikt verk är beroende av sin plats och existerar inte utan den. Det kan förstås som motsatsen till föreställningen om ett konstverk, en handling eller en kunskap som autonom och bärande på samma betydelse var det än placeras. Det platsspecifika innebär att om relationen mellan verk och plats upplöses så upplöses verkets mening.¹⁵ Vi kan se det platsspecifika som en reaktion på någon enskild eller sammansatt egenskap hos en viss plats och som motor att för att skapa närvaro i en svagt artikulerad lokalitet.

2.2.1 Platsskapandet som praktik

Om uttrycket att lägga två strån i kors innebär att statuera *den minsta möjliga insatsen* i något avseende (oftast brukat som ställningstagande i avsikten inte uträtta något), så vill jag använda denna metafor att betrakta skapandet av *plats*. Att lägga två

¹² s. 7-9 Olwig, Kenneth. Global Ground Zero: Place landscape and nothingness. Landscapes of the new cultural economy. Dordrecht Kluwer (2005) citerar s. 213 Tuan, Yu Fi, Space and Place: A Humanistic perspective. Progress in Geography.6 (1974) s. 211-252

¹³ s. 42 Relph, Edward. place and placelessness. Pion, London (1976)

¹⁴ s 46 Tuan, Yu-Fi. Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values. Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall (1974) citerar s. 20-65 Elade, Mircea. Sacred and Profane New York: Harper Torchbook (1961)

¹⁵ s. 5 Suderburg, Erika. Ed. Space Site Intervention. University of Minnesota Press, Minneapolis (2000)

strån i kors skulle kunna innebära att tillverka ett kryss– ett välbekant sätt att märka ut en punkt, en plats på kartan (där skatten finns). Att märka ut en plats är också skapa en föreställning om en lokalitet före en annan och här uppstår föreställningen om en plats laddad med en representation, ett *namn*. Platsen skapas i överlappningen mellan gräsets strån och jag blir närmast tvungen att knyta intentioner till denna lokalitet för att den finns och genererar associationer genom att framstå som ett »som om». Den påstår någonting och blir en ram för mina intentioner, en lokalitet som kan innehålla någonting. Jag betraktar denna handling som en gestik, en intervention av omgivningens förutsättningar, en handling som genererar en respons. Vi kan alltså se platsskapandet som att tillhandahålla en arkitektonisk ram som innebär en möjlighet att hålla intentioner, känslor och meningsfulla upplevelser där relationen med omvärlden framstår.

En arkitektur för platsskapande kan härmed beskrivas som en inledande *intention* om att skapa förutsättningar för en plats vilket fordrar en nyanserad *tolkning* av landskapets lokalitet. Den handling som sedan gestaltas utgör ramverk för att de delaktiga personernas intentioner, upplevelser och känslor. När dessa knyts till lokaliteten som individuella och kollektiva relationer utbildas *lokaliteten till en plats*. Aktiveringen av lokaliteten kan skapas med visuella, sociala eller auditiva medel. På vilket sätt och med vilka laddningar denna aktivering sker påverkar vilken atmosfär som uppstår och vilken slags plats det blir. I gränssnittet mellan det auditiva och det visuella kan nya fenomen uppstå genom resonans eller dissonans dem emellan.

Det är också relevant att se den här typen av platsskapande handling genom en samtida konstriktion, relaterad till den form av *embodied criticality* som jag diskuterar ovan. Inom ramen för så kallad *relationell estetik* har iscensättandet av en social situation avsikten att nya identifikationer, möten och samtal skall kunna uppstå och där *det* är den essentiella handlingen. I studiens kontext innebär det att lokaliteten för denna sociala praktik blir aktiverad och intentioner och känslor aktiverar *platsen*. En relationell estetik har, som den formulerats av curatorn Nicolas Bourriaud, inte avsikten att likt tidigare konstformer, formulera något utopiskt och evigt ur den interaktiva och sociala situation som skapats. Ett provisoriskt skapat kollektiv genererar gemensamt mening, kunskap och berättelser. I en allt mer splittad och alienerad samtid framstår det enligt honom som mer omedelbart angeläget och produktivt att skapa relationer till de människor som finns i ens närhet. Dessa interventioner, eller performance, är ett skapande av vad han kallar fungerade »*microtopias*».¹⁶

Här avslutas detta avsnitt med konstaterandet att plats, topos, kan betraktas som den bärande centrat för vår relation till omvärlden och där denna ram kan organiseras på olika sätt. Landskapsarkitekturen kan utgöra en förmedlande gestik i avsikten att göra landskapets tecken läsbara och för att identifierbara och aktivera olika beteenden. Detta kan generera relationer mellan människor och mellan människan och landskapet.

¹⁶ s. 54-58 Bishop, Claire. Antagonism and Relational aesthetics. October 110, (2004) citerar s.13, 19, 45 Bourriaud, Nicolas. Relational Aesthetics. Les presses du réel, Paris (1998)

2.3 Tre ljudinstallationer

Följande avsnitt undersöker tre ljudinstallationer och deras egenskaper som plats-skapande interventioner. På vilka sätt kan dessa handlingar generera relationer, kunskap och intentioner? Slutsatserna från kapitlet leder vidare mot nästa avsnitt som innebär en läsning av den lokalitet jag kommer att arbeta med i projektet.

2.3.1 Punktierter Garten, Berlin.

I en inaktiv experimentträdgård i Berlin gjorde konstnärerna Dyffort-Driesch under 2008 en ljudinstallation kallad *Punktierter Garten*, vilket kan översättas till ungefär »trädgård försedd med punkter». Ljudinstallationen kunde höras som små klickande ljud som tillsynes slumpmässigt spelades upp i det hundratal små högtalare som var utspridda längs kanterna på det avlånga trädgårdsrummet. Installationens disposition tog här upp rumsliga strukturer och aktiverade både landskapet, besökarens medvetande och fysiska närvaro. Efterhand framträdde en struktur, en auditiv arkitektonisk form som sedan bröts och lämnade det »naturliga» ljudlandskapet att framstå.

Min första association var likheten med ljudet av syrsor som inte kan riktigt placeras rumsligt och som pågår och interagerar med varandra som om i ett hemligt samtal. Trots att man inte kan placera dem tycks de utgöra en beskrivning, en auditiv kartläggning av rummets utbredning. Den utgör ett skikt, ett läsbart mönster som tycks vara någon slags berättelse att dechiffrera. Installationen utgör en ljudlig matris, ett ortogonalt raster som blir en ny horisontal där platsen kan framstå i kontrast. Den laddar platsen med ett filter som blir ett nytt sätt att förstå och relatera till platsen.



Tafelgarten, Berlin. Trädgårdens rum är rasterat av små högtalare längs väggarna.

Jag ser det som om additionen prövar platsens autenticitet genom uppställning av en konfrontation av *något som inte är platsen*. Ljudet gör platsen till en annan än den var förra gången, det är ett skådespel som pågår, ett ställningstagande som aktiverar dialog och associationer. Vad är det som låter, vad styr, varför gör man så här? Ljudet associerar till andra berättelser om kommunikation, övergångsställen som tickar, fyror som blinkar, och databaser som utför sina programmerade manövrar. Detta subtila tillägg ger mening till en inaktiv lokalitet, ett vitt fält på kartan, och genererar därmed en väg till en ny platsupplevelse.

2.3.2 Sound Garden, Seattle.

Douglas Hollis *A Sound Garden* (1983) i Seattle är en vindpåverkad skulptur, en vindorgel, vars tjugoen stålpipor ger ifrån sig toner beroende på vindstyrka och riktning. Vindskulpturer har en historia som parkelement sedan antiken och dess klang blir en inbjudan till att skapa en relation till geografien. Vindspelet blir till en översättning av luftens rörelser, en visualisering av något osynligt som blir påtagligt och läsbart. Översättningen av vinden till ljud och blir ett observatorium *för att medvetet lyssna till vind*, att *spela* på vinden med sin gestaltningsförmåga och därmed uppfatta en poetisk eller musikalisk aspekt.



A sound garden, Seattle. Fören framkallar toner av vinden. Foto: Rachel Larris

Hollis formulerar det som att vind, ljus och ljud porträtteras genom orgelpiporna.¹⁷ »I think of my pieces as excuses for conversations on the site about the site. They [...] act as sensory extensions that make the ongoing phenomena more perceptible». »I am not sure I care whether my work is called art, music or science. But I do know it is an investigation of my perceptions and maybe that is a pretty good definition of art». ¹⁸ Jag menar att det är känslan av att *förstå* som är bärande för upplevelsen. Det är transparensen i dess konstruktion, i översättningen och mekaniken som gör den till en skönhetsupplevelse. Just därför att vi begriper hur ljudet blir till genom sin imitation kan jag som betraktare bli medskapare i suggestionen. Att lyssna till det som *liknar* vinden förmedlar skillnader och det gör att vi kan förstå något om fenomenet. Samtidigt är det fortfarande någonting egenartat hos det att det osynliga har blivit gestaltat och blivit *översatt till musik* framför ögonen. Geografien där skulpturerna är placerade har getts en inramning och platsen har blivit låtande. Platsen blir *den som låter av vinden*

Det frapperande är också vindens argumentation: det som bekräftas, berörs och talar genom vinden är verkligt och av världen. Vi känner att det blåser, det är en fundamental förnimmelse av att existera. Vinden kan användas för att legitimera helt andra saker utanför vindens eget fenomen där fanans politiska sanktionering utgör ett sådant exempel.

¹⁷ www.douglashollis.com/

¹⁸ s. 66-71, Kelly, Jeff. (1985) »Conversation with Doug Hollis», *Places*: Vol. 2: No. 3, Article <http://repositories.cdlib.org/ced/places/vol2/iss3/Kelly>.

2.3.3 30 Bar Pocketpark. Barth, Tyskland

Installationen *30 Bar* av Thilo Folkerts för en trädgårdsutställning oktober 2008 skapar en föreställning om plats där det egentligen saknas en fysisk plats. En väska har försetts med en vattenslang och är inuti ljudsatt med ljudet av bevattningssystem »tsk, tsk, tsk...». Ljudspåret är komponerat i flera lager av ljud av bevattningsanläggningar vilka är mixade så att det skapar en iscensättning av rumsliga avstånd motsvarande en stor park där bevattningen hörs från flera lokaliteter samtidigt.



Ur väskan hörs ljudet av en sprinkleranläggning. Foto: Thilo Folkerts (ljudproduktion F Gillberg)

Ljudet väcker minnen och erfarenheter, kanske av smak och lukt, en atmosfär. Det är ljudet av ett arbete som utförs. Ljudet återspeglar en polyrytmik som är analog med parkens egna sekvenser av rum och planteringar. Det *låter* som musik och vi måste pröva våra begrepp med tanken. Det är en plats, en trädgård genererad bara genom betraktarens gestaltningsförmåga. Ett ideal, där trädgårdens parallella och rikare verklighet blir en värld att *längta* till.

2.4 Slutsatser

De beskrivna installationerna fungerar som interventioner genom ljudsättning och utgör fortskaffningsmedel för att transformera lokaliteter till platser. De konstnärliga intentionerna kan vara många, men de engagerar oss i nya relationer och riktar vår medvetenhet mot olika fenomen. Ljudinstallationen i Tafelgarten kommenterar ljudsättningen av Scaniaparken - additionen av en artificiell ljudsvit lägger ett nytt skikt till platsen och blir en ny referens att läsa landskapet genom. Detta lager kan genom betraktarens tolkning bli till översättningar av föreställda relationer och poetiska analogier. De utgör en tolkningsram både av det fysiska rummet, av ljuden (eller musiken) i sig och av mina egna preferenser.

Väskan med ljudinstallation ställer konceptet på sin spets kring hur ljud kan utgöra en plats i rummet och hur det är kopplat till minne och föreställning. Översättningen av vind till musik i Hollis skulptur är att göra läsbara tecken av något som inte annars visar sig. Även om skulpturen är tyst när det är vindstilla så pekar den på fenomenet. För en besökare framstår den möjliga handlingen att lyssna och detta fenomen finns också i Scaniaparkens konstruktion genom dess observatorielika, arkitektoniska representationer. I Scaniaparken kan ljudsättningen göras så att en föreställning om översättningar uppstår. Vad det är som är översatt blir en associativ gestaltande handling av betraktaren genom vad som visar sig i landskapet tillsammans med en given ljudsättning. Ljudsättningen riktar fokus mot nya aspekter. En intervention kan filtrera omgivningen i avsikten att skapa nya relationer och tolkningsramar.

Synestetik som kunskap

Musik kan göra visuella fenomen hörbara. Socialpsykologen Johan Asplund har undersökt synestetiska metaforer som kunskapsteori. Frågan »Hur låter en soluppgång?» blir begriplig om ett stycke musik har utgett sig för att förmedla en tolkning av den. Men, om musiken hade getts en annan titel hade vi inte förstått frågan om soluppgången och det är den plasticiteten hos vår föreställningsförmåga som ger utrymme för konst menar han. »Hur smakar åskan?» skulle framstå som en omöjlig fråga. Åskan har ingen smak och frågan framstår som meningslös. Asplund: »låt oss nu låtsas att åskan skulle kunna smaka någonting. Tre smaker kunde vara följande: Åskan smakar salmiak, Åskan smakar malört, Åskan smakar vitlök. Nu inträffar något förunderligt, dylika låtsassmaker framstår inte, när de väl blivit angivna, som meningslösa. På något vis förstår vi de ovanstående svaren.» Det vi samtidigt förstår är någonting om åskan och om människans förhållande till verkligheten genom våra sinnen. Det ger oss en ny kunskap. Detta kan kallas för att skapa ett simulacrum, där något framstår »som om» och där diskrepansen mellan illusion och verklighet blir utrymme för att säga någonting nytt. Asplund menar att »kvalificerad kunskap genereras i mellanrummet, glappet mellan det som är och det som kunde vara»¹⁹.

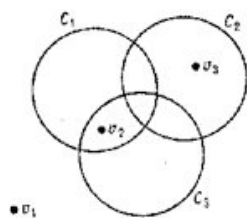


Bild: Public domain.

Resonans som att förstå

För att tala med sextonhundratalsmystikern och filosofen Jakob Böhme, så är det möjligt att förklara en upplevelse av världen med musikinstrumentet som modell. Alla kroppar och materia skall enligt Böhme förstås som resonanskroppar och med vilken karaktäristik som en kropp kan komma till uttryck är genom dess »tuning», dess »signatura». Böhme kan genom denna metafor förklara upplevelsen av att förstå någonting genom att detta någonting får vår »inre klockan» att vibrera. Att begripa någonting kan alltså förstås som resonans. Vi kan alltså vi beskriva interaktion som ett resonansfenomen och för Böhme visar sig världen som en stor konsert. Kanske är det som vi kallar musik just en del av denna stora konsert²⁰.

Det är resonans som uppstår genom att konstarter och åtskilda sensoriska intryck överlappar varandra i en synestetisk form och att disparata kulturella referenser tillåts komma i samklang och därmed skapar ny kunskap och språkliga begrepp. Att betrakta hur musiken verkar i Scaniaparken som en typ av social resonans är också mycket träffande. Det är ett sätt att förstå hur lyssningen förändras genom den sociala situationen genom det kollektiva lyssnandet. Dissonans är en strategi för att nå nya relationer men som vilar på resonansens fenomen.

¹⁹ s. 61-77 Asplund, Johan. Hur låter åskan, Förstudium till en vetenskapsteori. Bokförlaget Korpen Göteborg (2003)

²⁰ s. 47 Böhme, Gernot. The Great Concert of the World. Tam Tam Stadtmusik, Theory. Volio Verlag Wien 2007 citerar Jakob Böhme, De signatura Rerum ur Sämtliche Schriften W.E. Peuckert Stuttgart 1730/1955

Kapitel 3: Scaniaparkens landskapsarkitektur

För att förstå Scaniaparken i avsikten att gestalta de platsspecifika projekten följer här en tolkning av landskapet och parkens specifika egenskaper. Inledningsvis ges en översikt över dess historik, en beskrivning av parkens arkitektoniska gestik, dess symboliska och metaforiska skikt. Kapitlet avslutas med en jämförelse med tre andra platser som kan belysa hur arkitekturen kan växla mellan det bärande och det burna i gränssnittet mellan det auditiva och det visuella.

3.1 Vilken slags plats är Scaniaparken

3.1.1 Hur kan platsen tolkas

Följande tolkning har sin grund i en fenomenologisk tradition som går ut på att liv och plats är en enhet som kommer till uttryck i platsens identitet. Analysen beskriver omgivningen genom hur den framträder som en helhet med rumsstruktur och karaktär, och där helheten står för det vi uppfattar, känner igen och minns. Landskapet kan förstås genom att beskriva de strukturer som kännetecknar platsens egenskaper. Där är denna icke mätbara karaktär som en kvalitativ platsanalys försöker förstå.²¹ I bedömningen av dessa egenskaper betonar jag också, utöver det som diskuterats i kapitel 2 de samtidshistoriska och kulturella processer som laddat platsen genom landskapets sociala och symboliska dimension. Väsentligt för mitt sätt att mig förhålla mig till platser beskrivs också av stadsplaneraren och författaren Kevin Lynch, det vill säga att ingenting upplevs som en enskild företeelse utan alltid i förhållande till omgivningen och kan förstås som identitet, struktur och betydelse.²² Jag tolkar det som att den sekvens av intryck som leder fram till upplevelsen av en plats framstår genom *minnet av hur man kom dit*. Det kan beskrivas som en typ av dramaturgi där tid och rum sammanfaller i en upplevelse av plats.



Scaniaparken sträcker sig som det mörka fältet längs strandlinjen vars utsträckning avgränsas med cirkelarna. Cirkelarnas centrum är placerat i amfiteatern och de respektive radierna är 600 m och 250 m. Daniaparken tar vid i sydväst vid cirkelns begränsning. Saabfabriken återfinns i bildens nederkant.

3.1.2 Parkens kulturgeografi

Scaniaparken är en ungefär 900 meter lång och 50-75 meter bred remsa längs Västra Hamnens yttersta spets. Den smala och långa parken ritades av Jörgen Carlsson för Malmö Stad 1990. Halvön består helt och hållet av utfyllnadsmark anlagd under ett antal olika sekvenser under nittonhundratalet. Den yttre spetsen där parken ligger fylldes så sent som under 1980-talet och markerar samtidigt slutet för en industriepok. Hela Västra hamnen expanderade ut i havet parallellt med det industriella behovet, främst genom fartygstillverkaren Kockums som haft nära samarbete med staden sedan industrialismens början. Halvön Västra Hamnen är sedan knappt tio år

²¹ s. 15 Schibbye, Bengt. *Landskap i fokus. Utvärdering av metoder för landskapsanalys*. Riksantikvarieämbetet, Stockholm (2001)

²² s.18. Schibbye, Bengt. *Landskap i fokus. Utvärdering av metoder för landskapsanalys*. Riksantikvarieämbetet, Stockholm (2001)

tillbaka i snabb ombildning från industriområde till ett nytt bostadsområde. Den industriella bakgrunden är av stor betydelse för landskapets symbolik och laddning och är en del av hur vi förstår platsen. Som slutgiltig markör för industriella perioden i Västra Hamnen anlades den enorma Saab-Scania fabriken kring 1990. Fabriken symboliserade en ny start för en stad där varvsindustrins nedgång fått allvarliga konsekvenser sedan sjuttioalet. Parallellt med denna etablering skapades Scaniaparken tillsammans med markägaren Malmö stad. Parken kunde återställa en vattenkontakt för staden som varit avstängd för större delen av Västra hamnen sedan dess tillkomst. Det ironiska är att den nya industri som initierade förändringen av landskapet lade ner efter bara några få år i produktion. Byggnadens framtid är inte avgjord men händelserna pekar på förändringar i samhället på flera olika plan.²³



Västra Hamnen. Scaniaparken konkluderar halvön och möter det öppna havet.



Västra Hamnen i Malmö återfinns som den nedre geometriskt formade halvön i mitten av bilden.

1991 Scaniaparken uppförs av Peab för Malmö stad och ritas av Jörgen Carlsson
1999 Ljudsystemet byggs in av gatukontorets Bo Andersson. Ett program med pop och rockmusik spelas.
2000 Den södra hälften byggs om i samband med bomässan Bo01 till Daniaparken ritad av Torbjörn Andersson
2002 De första konserterna i parken initieras av F Gillberg och blir årligt återkommande.
2004 De första installationerna med specialskrivna ljudverk initieras av Mathias Holmberg & F Gillberg
2006 Det första platsspecifikt sammansatta musikprogrammet sammansatt av F Gillberg

²³ Muntliga källor: Gatukontorets Bo Andersson och Landskapsarkitekten Jörgen Carlsson

3.1.3 Något om parkens formspråk och dess högtalare

Scaniaparken är mycket reducerad och innehåller några få grästäckta geometriskt formade jordvolymen och försänkningar. Parken saknar fritt växande träd men har en diskret naturlig plantering som avgränsar parken mot inlandet. Parkens korridorlika form, med öppningar bara i ändarna, genererades av Saab-Scania fabriken markbehov. Detta sätter rörelsen genom parken till en formgivande princip.

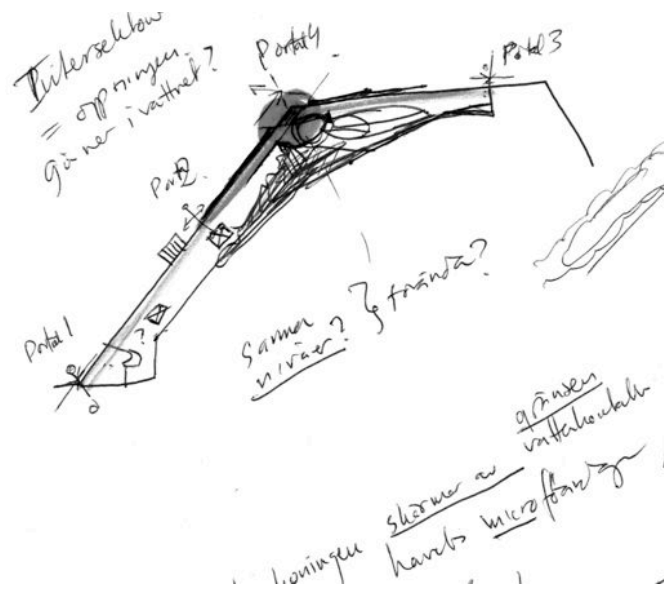
Parken saknar i övrigt alla naturlika former och dess form är snarare strikt skulptural och artefaktisk. Den centrala punkten, själva hemligheten att upptäcka efterhand som det långa gångavståndet är övervunnet, är en 45 meter bred amfiteater i gräs. Dess form skulle enligt arkitekten Jörgen Carlsson ligga någonstans naturlig och konstgjord och utgöra ett självklart mål i parken. Dess funktion skulle vara antydd snarare än programmerad och utgöra en öppen del för framtida utveckling. Under 1998 byggdes amfiteatern ut med högtalare på initiativ av Bo Andersson som då arbetade med olika stadsförnyelseprojekt »folk gillar att ha musik på stranden, låt oss bygga en strand som har musik».²⁴ De fyra omringande högtalarna är försänkta i gräsytan och blir närmast osynliga. Ljudet kommer på så viss *ur* platsen och framstår som en del av den. Själva amfiteatern har getts olika namn, Ljudkullen, Sjungande kullen, Ljudgropen eller Ljudvallen. Jag använder främst namnet Scaniaparken i texten syftande på amfiteatern och dess beroende av parkens hela landskap.

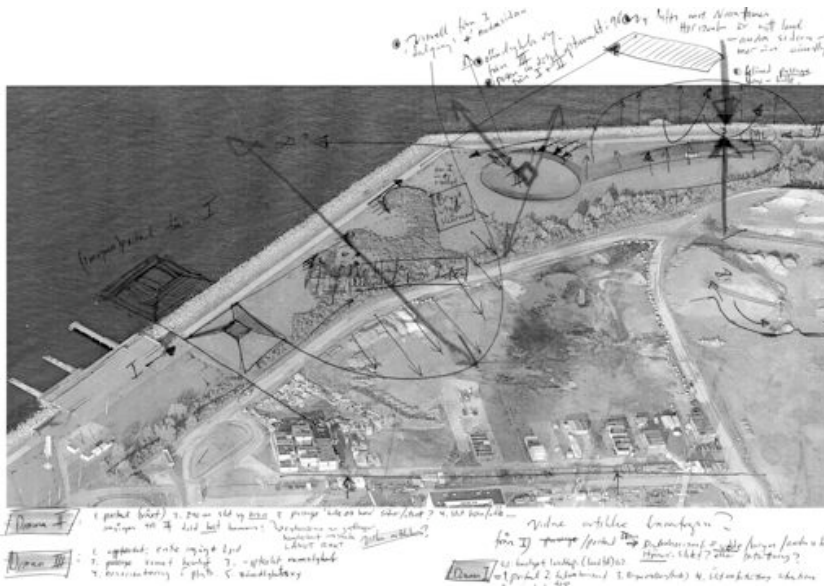


Flygfoto över Scaniaparken från sydöst.

²⁴ Muntlig källa Bo Andersson

Planskiss och visuell dokumentation
 Angöring från väst betraktat från portal 2
 Amfiteatern
 Angöring från öst betraktat från portal 3



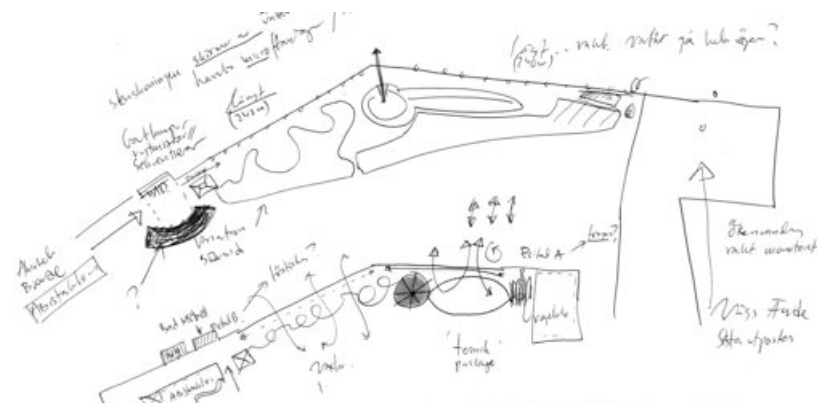


Analys av rumslig dramaturgi vid angöring från väst respektive öst.

3.1.4 Dramaturgin

Själva amfiteatern, *ljuddkullen*, är parkens självklara pivot och kraftcentrum. Dess laddning byggs upp av erfarenheten att ha tagit sig dit. Själva dramaturgin i upplevelsen består av några få element. Lokaliseringen några kilometer ut i hamnen medför en investering av arbete för att nå dit, ett ackumulerat arbete som förlöses med havet, en passage mot det öppna. Från att ha nått ingången till parken är promenaden till amfiteatern 250 meter när man angör från öst och närmare 600 meter när man angör från väst, och från båda dessa riktningar utbildas några portaler som växelvís regisserar rumsuppfattningen mellan hav och land. Vid angöring från väst har Daniaparkens avslutning en inledande roll och därefter blir den geometriska jordvolumen en portalfunktion som markerar ett halvvägs övervunnet avstånd. Från öst utgör den stora höjdryggen ett passageliknande portalmotiv där en komprimering av rummet sker parallellt med önskan om att bestiga höjden och betrakta landskapet från den. Avstånden sekvenseras av lyktstolparnas rytm och blir läsbara.

När udden tar slut och vägen byter riktning ser betraktaren inte fortsättningen som döljs skickligt av kullens volym, vilken fortfarande bara framstår som just »en kulle». Denna gest är *dramaturgiskt precis*. Upptäckten av kullens *inre* – amfiteatern och musiken – sker inte förrän betraktaren befinner sig på den yttersta spetsen. Vid denna punkt visas vägen vidare längs vattnet men också vägen in i amfiteatern och upptäckten av musiken inifrån densamma. Betraktaren befinner sig på tröskeln mellan två delar av parken och mellan horisonten och kullens cirkelformade inre rum ställda rakt emot varandra.



Analys av rumslig dramaturgi och komposition

3.1.5 Arkitekturens gestik

Parken använder beståndsdelarna hos sin landskapliga placering och sitt material som tema och ställningstagande. Den arkitektoniska formen förmedlar sig själv som en unik plats samtidigt som den exponerar kontexten genom att rikta uppmärksamheten utåt, likt ett observatorium. Arkitekten skapar en länk mellan landskapets industriella historia och samtiden och genererar havets scenografi. Stillheten i platsens utpostkaraktär bjuder in till många olika beteenden och bruk som inte ges plats på andra utrymmen i staden. Den artefaktiska representationella naturen pekar på våra förhållningssätt och förväntade bilder av landskapet. Amfiteaterns riktade form och dess slänter bjuder genom sin gestik in till att pausera, att stanna, att observera och att sätta sig själv i relation till landskapet; att generera en *plats*. Likt ett förstöringsglas eller *observatorium* skapar teatern genom sin form ett scenografiskt landskap tillgängligt att betrakta. Isolerat framstår landskapets egenskaper i relief.

Observatorium framstår som ett relevant begrepp för att beskriva egenskaper hos landskapsarkitektur. Eftersom ordet främst är bekant från vetenskaplig terminologi skapas kanske föreställningar om astronomi eller geometri. Det blir intressant när man istället ser situationen som en förhöjd perception, som ett instrument för att se och känna, att bli medveten om någonting. Observatoriet skapar skillnad och fokus som ramar in och skiljer ut något från en total omgivning. Genom att filtrera det visuella fältet höjs medvetandet om just det speciella. Utrymmet som skapas ger möjlighet att förhålla sig till, och skapa intentioner riktade mot något. Detta är en viktig aspekt av studiens tema och denna gestik är genom sitt strukturerande att betrakta som arkitektur.

Konstnären Dan Grahams skulpturer/paviljonger är både skulpturer och observatorier och jag uppfattar likheter med situationen i Scaniaparken. Grahams arbete undersöker perceptionen och relationen mellan betraktare, andra betraktare och det betraktade. Halvtransparenta speglar återkastar bilden av dig själv som betraktare samtidigt som du betraktar det som du ser genom spegeln. Du upplever omgivningen synliggjord, som i ett observatorium, men till detta adderas en varseblivning om att du är betraktad genom att du ser andra som ser dig i spegelglaset.²⁵ Denna komplexa situation understryker perceptionen, om att bli medveten om det man blir medveten om. Det *scenformade* rummet i Scaniaparken medvetandegör dig som besökare och om de andra som vistas i samma rum. Det gör dig också till betraktad, där betraktaren internaliserar den Andres blick. Det som Graham gör med semi-transparenta speglar uttrycks här genom en arkitektonisk gestik. Den förhöjda medvetenheten om relationen mellan landskapet och dig själv och mellan dig själv och andra personer i rummet förmedlas. När människor samlas i platsen uppstår en speciell social atmosfär, en resonans genererad via ett kollektivt subjekt som upplever någonting gemensamt. Det är en effekt av en viss gestik hos platsens arkitektoniska geometri och dess symboliska representationer.



Dan Grahams paviljong i Wanås agerar som observatorium. Foto: Wanås Foundation

Scaniaparken framstår som en plats formgiven att lyssna till och dess arkitektoniska arv har en tydlig koppling till akustik och lyssnande. Den paraboliska formen fungerar som en *väldig tratt* som samlar in atmosfäriska ljud och gör dem hörbara och mer tydliga samtidigt som rummet i sig är tystare än den närmaste omgivningen. Själva rummets gestik leder mot ett observerande och ett lyssnande, via rummets uppdelning i scen och publik, dess egenskap som observatorium blir en maskin för seende.

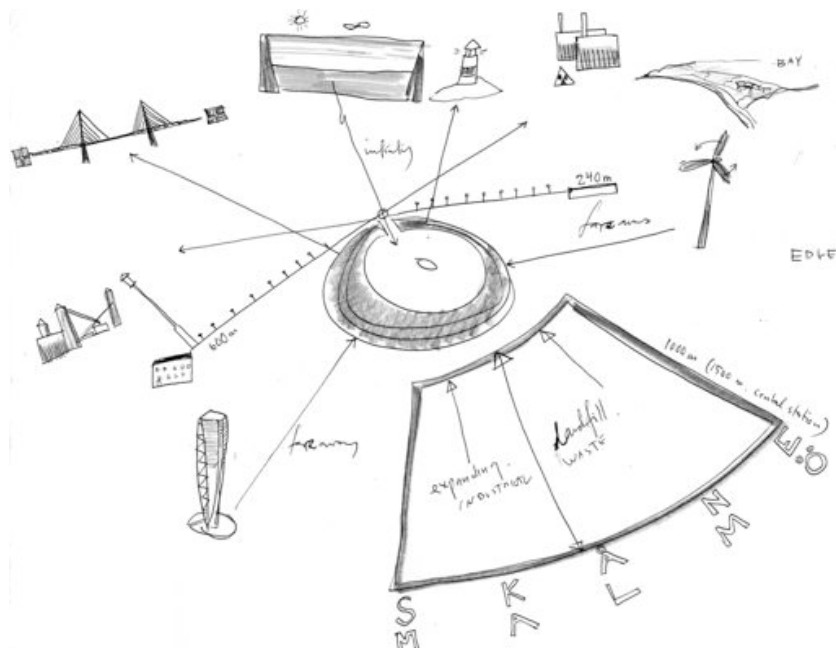
²⁵ s 10 ff. Österby, Anette Dan Graham Two different anamorphic surfaces. Wanås Foundation Knislinge (2000)



Landskapsbilden, en scenografi synliggjord genom av parkens gestik.

Den *mise en scène*, den havets scenografi, som utbildas genom denna strukturerande gestik framstår som en *landskapsbild*. Denna föreställning om landskapets visuella egenskaper, dess representationer (av riktiga eller falska konnotationer) i relation till olika berättelser kan här betraktas, framställas eller kontrasteras med det som spelas upp i högtalarna. Vad som också framstår är *gränsen* mellan land och vatten. Scaniaparken är en kustlinjepark med upplevelsen av landets yttersta rand som betydelsebärande moment. Det är kontakten med landskapet som intensifieras, upplevelsen av gränsen mot horisonten, vinden och havet. Parken definierar och artikulerar denna gräns och gör den möjlig att förstå. Gränsen mellan land och vatten är av stor symbolisk valör och blir förnimmelbar genom parkens bärande uttryck. Parkens sträckning visar havet som *den andra sidan*. Land framstår å sin sida och parken blir en form av kartläggning av kusten och refererar så till sin kontext, pekande på omgivningen.

Så sist, en självklar del av kompositionen: horisonten, den längtar alltid bort samtidigt som den utgör referensen för att läsa resten av landskapet och möjligheten till att sätta sig själv i ett geografiskt sammanhang. Platser som saknar koppling till horisonten, vare sig det är en stadssiluett eller öppet naturlandskap, har en karaktär präglad av oklarhet. Rum med axiala perspektiv som korridorer eller alléer, liksom horisontala linjer i landskapet, agerar *ställföreträdande horisont*.



3.1.6 Landskapets symboliska komponenter

Scaniaparkens amfiteater är en omfattande skulptur som engagerar besökaren fysiskt. Skalan fodrar att man med kroppen interagerar med dess arkitektur och rör sig runt för att upptäcka dess helhet och för att förstå dess sammansättning. I och med det aktiveras olika sinnen, beteenden och relationer som är både temporala och spatiala. Dess modernistiska form alluderar mytologiska jordformer och hedniska ritualplatser som paradoxalt knyter den till arkaiska tidsperspektiv och formar platsens laddning. Artefakten skulle kunna läsas genom en mängd Land Art projekt men Scaniaparken gavs inga intentioner som konstverk utan ritades pragmatiskt och intuitivt av dess arkitekt.²⁶ Att det också visat sig, genom mina undersökningar, att slitsen i cirkelns form linjerar solnedgången under sommarsolståndet är en tillfällighet. Upplevelsen av platsen kan förstås i relation till föreställningar om naturlandskapet och parkens abstrakta och artificiella form understryker definitionerna av dessa egenskaper. Det är ett nytt land, öppet för experiment och ansvar. Scaniaparken var en första respons på landskapets symboliska förutsättningar.

Platsen är omgiven av en rad landmärken och naturfenomen. Jag avstår att tolka dessa mytologier men vi kan konstatera att platsen laddas av sin landskapliga orientering, utfyllnadsmarkens ytterspets och därmed en karaktär av utpost. Relationen till horisonten, skyskrapan, kärnkraftverket, fyror, industribyggnader, hamnen, vindkraftverket och bron mot kontinenten och Köpenhamns siluett laddar ytterligare landskapet och upplevelsen. Geografiskt kan vi se det som en form av triangulering, vi kan erfara vår position tydligt i relation till dessa starka navigationspunkter och avstånden blir förnimbara. Den ljudmiljö och de aktiviteter som fortgår och som utgör platsens ljudlandskap laddar också platsen med berättelser. Fraktfartyg och flygplanen från Kastrup kopplar platsen till resten av världen. Fyrarnas blinkningar framstår som hörbara i skymningen, eller som ett hemligt partitur till platsens musik. Fyrarna, redan i sig själva är representationer av kurage och ensamhet, ett tidlöst alter ego vid havet.

Asketismen i parkens utförande och uttryck genom betydelsen av avstånden framstår en form av reningsprocess att jämföra med den knuten till vissa av de japanska trädgårdarna. Dessa kräver ceremoniella ritualer för att förbereda inträdet till trädgården vilket förmedlar nya förhållningssätt till upplevelsen och pekar mot sakrala egenskaper. Cirkelformens symbolik får sin pendang i horisonten och formen sluts till en komplett cirkel när man betraktar horisonten genom öppningen från det inre av ljudkullen. Denna serie symboliska representationer bidrar alla på olika sätt till upplevelsen av platsen.

²⁶ Muntlig källa: Jörgen Carlsson

3.2 Tre modeller belyser Scaniaparkens bärande av det auditiva

För att förstå Scaniaparkens amfiteater och dess egenskap att förankra ljud sett genom begreppsparat *det burna/det bärande*, så ställs den bredvid tre andra arkitekturer där lyssnande förmedlas. Kapitlet identifierar därefter exempel på en omvänd situation där ljudlig arkitektur blir bärande för det visuella.

3.2.1 Galateas hage i Pildammsparken, Malmö

Galateas hage i Pildammsparken har en specifikt kontemplativ, sakral laddning. Dess nyklassicistiska form är hämtad ur renässansens formspråk och har geometrin gemensam med ganska allmän föreställning om ett kyrkorum. Entrén till rummet sker genom ett förmak i en sekvens som dramatiserar inträdet genom avskärningen av blicken. I den motstående sidan av rummets slut finns den halvt hippodromformade absiden bakom vilken *utblicken* över de romantiskt formade dammarna sträcker ut sig.



Stramheten och klarheten i formen hos det inre rummet skapar en atmosfär och dess sakrala konnotationer förmedlar ett allvarligt rum. Dess asketism innebär en uppmärksamhet och enskildhet som reducerar omgivningen och fokuserar på de närvarande detaljerna. Platsen framhåller ljudet genom sin fokuserade och *lyssnade* arkitektur, formen förankrar och bär ljudet som del i sin strukturerande gestik. Det kan belysas genom likheterna med ett kyrkligt rum där akustik, en speciellt färgad tystnad (ljudlighet) och lyssnande är ett bärande uttryck. Ställer vi denna plats jämte Scaniaparken framträdet vissa aspekter, vissa familjelikheter. Upplevelsen av Scaniaparken färgas genom associationen till andra rum och det framstår som att vissa former stödjer ett givet beteende och ett givet perceptivt fokus.

Det yttre landskapet och det inre trädgårdsrummet är ömsesidigt beroende av varandra. Dammarna utanför palissaden skapar ett avstånd till den bortre gränsen, det land som utgör projektyta för längtan, berättelseskapande och identifikationer. Här kan vi betrakta vyn som en scenografisk uppställning av olika element, en skapad bild, en *Mise en Scène*.²⁷ Detta begrepp från teater- och filmterminologi, betyder bokstavligen »uppställa scenen» och refererar till allt som framträder framför kameran som bildens komposition. Relationen mellan det inre och yttre landskapet, den ljudliga och scenografiska arkitekturen, leder Galateas hage mot Delfi

²⁷ s 34 Bordwell, David; Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction, 7th ed. McGraw-Hill New York (2003).

3.2.2 Amfiteatern i Delfi, Grekland

I amfiteatern är ljudet av det som framförs en bärande gestaltungsprincip tillsammans med relationen till landskapet. Teatern placerades med största avvägning i landskapet och dess plats innehöll en *omphalos* »världens navel». Akustiken är välkänd för dess egenskap att förkorta avståndet mellan publik och aktör. På samma gång måste också landskapets ljud samlats upp och blivit en del av upplevelsen genom samma funktion. Eftersom vyn från publiken sträcker sig ut till ett bortre landskap startar en serie länkar mellan *här* och *där*.



Foto: Public Domain

I amfiteatern i Delfi utgjorde det yttre landskapet ett lånat landskap, inte primärt till föreställningen som utspelades framför en byggnad, men ofrånkomligen en betydelsebärande eller associativt element till det drama som utspelas i teatern, ett sammanhang till världen. Vi kan se situationen i Scaniaparken som att stå i direkt relation med det som finns i landskapet utanför scenrummet. Att det vi hör omedelbart läses samman med det vi ser i landskapet och på olika vis genererar olika berättelser, illustrationer eller begrepp. Formen är enligt Vitruvius en analogi till cirklarna när en sten släpps i stilla vatten – det visuella resultatet står alltså i förbindelse med ljudet. Vitruvius fördjupade sig mycket i harmonik och för teaterrummet rekommenderades att man utplacerade kärn av koppar som förstärkte rösten från scenen genom resonans.²⁸ Att addera ljud genom högtalare i Scaniaparken kan ses som en analogi med Vitruvius resonanskärl som förmedlar det ohörda i överförd bemärkelse. Formen hos amfiteatern och relationerna mellan inre och yttre landskap leder oss genom Galateas hages sakrala valör till Perugia.

²⁸ 138-139, 145 Vitruvius Ten books of architecture. Translated by Morris H. Morgan. Kessinger Publishing (2005), originalutgåvan Cambridge, [Mass.] : Harvard University Press, (1914)

3.2.3 Rundkyrkan Sant Angelo i Perugia, Italien

Det sakrala rummets cirkulära form utgör pendang till Scaniaparkens rum. Dess form utgörs av ett fönsterlöst cirkulärt rum med ett inre förhöjt rum, koncentriskt inskrivet i det yttre. Rummet i kyrkan saknar visuell koppling till det yttre landskapet annat än via porten men det yttre och det inre står i relation till varandra genom vårt minne av vägen dit. Fönsteröppningarna i taket hos det inre cirkelformade rummet alluderar Scaniaparkens rum och dess axiala relation till himmeln. Utblicken genom porten blir en gräns mot det yttre landskapet. Ett rum som i sin grundläggande mening förmedlar plats för kontemplation. Rummets färgade tystnad förmedlar lyssnandet och föreställningen om dess akustik genererar en förväntning om platsen. Det är en plats som bärs av sina ritualer och reproducerande handlingar, sin gestik.

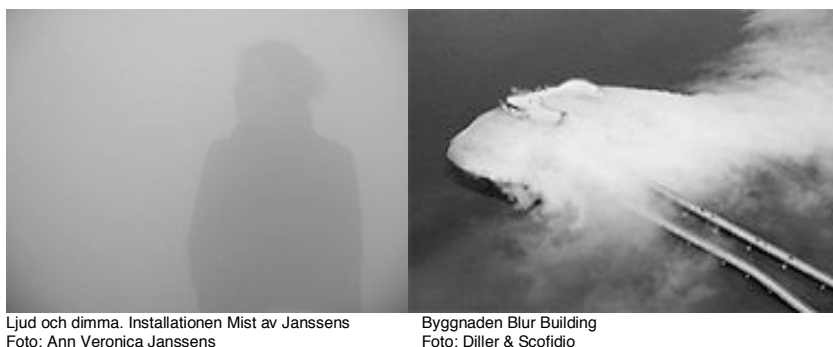


Rundkyrkan Sant Angelo i Perugia, Italien Foto: Public Domain.

3.2.4 Tre modeller belyser en auditiv arkitektur som bär det visuella

För att beskriva musikens verkan i Scaniaparken så kan vi betrakta musiken som ett fortskaffningsmedel för att initiera berättelser och en social interaktion. Den sociala resonansen är en grundläggande egenskap hos musik och ljud. Det kan beskrivas som att befinna sig i ett ljudfält vars utsträckning och begränsning inte enkelt kan avgöras men där de som erfar samma sak genererar en kollektiv perception. Lyssnandet blir en socialt färgad upplevelse. En visuell analogi skulle vi kunna finna i dimmans förenande av perceptionen hos dem som befinner sig i samma situation och kan iakta varandra. Det kan ses som en specifik situation där det blir närmast nödvändigt att relatera till varandra vilket innebär en typ av interaktion och identifikation. Begränsningen av visuella element leder också till att det auditiva blir den bärande arkitekturen.

Som exempel kan vi betrakta *Ann Veronica Janssens* installation *Mist* på Rooseum (*Om det sublima*, år 2000). Den fönsterlösa källaren med vita väggar är fylld med en vit dimma och ur högtalare hörs en inspelning av en urban miljö. Frånvaron av visuella platsen tillsammans med den sociala interaktionen innebär en stark suggestion. Besökaren är medveten om konstruktionen och iscensättningen och det är det som är förutsättningen för den reflexiva upplevelsen. Genom att det visuella ställs i bakgrunden blir ljudet framträdande. Genom att dimman närvarar som en ljudlig analogi återskapas en dubbel mening förenad social perception och identifikation.



Ljud och dimma. Installationen Mist av Janssens
Foto: Ann Veronica Janssens

Byggnaden Blur Building
Foto: Diller & Scofidio

Byggnaden *Blur Building* av Diller & Scofidio²⁹ under Expo 2002 visade genom att säga att det inte finns något att se – vi ser bara dimma, en suddighet – att vad vi ser är vår egen syn och vårt beroende av synintryck. Byggnaden brusar intensivt av de tusentals munstycken som skapar dimman och blir till en ljudlig arkitektur. Genom att byggnaden inte går att *se*, så har projektet kastat om det visuella överordning gentemot det auditiva. Arkitekturen kan bara uppfattas som ljud, ljudet bär byggnaden som fenomen. Exemplet visar liksom Janssens installation på ett sätt att genom reduktion av det visuella ge plats åt det auditiva. Det är naturligtvis högst elementärt och självklart, men möjligheterna att åstadkomma ny sammansättningar och därmed specifika kunskap kan dra nytta av dessa experiment.

Konstnären Marc Bains ljudinstallationer och performance löser upp gränssnittet mellan det auditiva och det visuella. Ljudet *är* arkitektens *resonans* och ljudet upplevs lika mycket genom lyssnarens kropp som en registrering av örat. Ljudet blir fysiskt och till och med en visuell upplevelse. Som lyssnare vet du inte om du känner det, om du hör det eller om du ser det. Vibrationerna får kroppen att vibrera med frekvenserna så att synen rubbas, ljudet är *massa* snarare än *massivt*. Bain registrerar resonansfrekvenserna med mikrofoner på byggnaden och kan genom detta spela på arkitekturen vilket gör att vi förstår någonting om byggnadens kropp. När allt vibrerar i resonans är ljudstyrkan oerhörd, dock utan att anstränga örat nämnvärt. Vi *hör* med synen. Arkitekturen och ljudet är här i en sällsynt tydlig upplösning av sina gränser där tillkomsten är gemensam, där det *burna* är det *bärande*.

3.2.5 Reflektion

Arkitektur betraktar jag som organisationen av ljus och ljud genom en begränsning av möjligheter. Det är en slags reduktion som blir till former för att förhålla sig till verkligheten. Det innebär att filtrera fältet för blicken, hörseln och rummet och därmed skapa möjligheter till läsbarhet och orientering. Oftast är den visuella arkitekturen prioriterad men gränsen kan förskjutas eller helt vändas. Ljud blir en arkitektur när det är ett element i gestaltningen som genererar rumsliga relationer och samtidigt förankras i det visuella genom en avvägd ömsesidighet. Det är också relevant att notera hur ljud skapar den visuella arkitekturen - ljud formar platsen genom det sätt på vilket ljudet bidrar till *hur vi uppfattar det visuella*. I detta fält kan konstnärliga interventioner generera nya betydelser och relationer till platsen.

Att betrakta situationen genom begreppspar det *burna* och det *bärande* är verkansfullt för att beskriva relationen mellan det auditiva och det visuella innehållet i en arkitektonisk situation. Gränssnittet mellan auditiv och visuell arkitektur skall förstås som på vilket sätt det ena påverkar det andra och hur fältens inbördes relationer kan förskjutas mellan varandra. Detta begreppspar ser jag som en beskrivning av en dynamisk relation där det ena kan möjliggöra det andra i en ömsesidigt beroende situation. Någonting kan framstå genom att någonting annat träder tillbaka men samtidigt är en nödvändig och förmedlande potential – någonting bär och någonting annat blir buret. Vi kan se det som att en form eller ett uttryck får olika verkan i olika rumsliga placeringar och att nya betydelser kan genereras genom detta arkitektoniska och konstnärligt verkande begreppspar. Denna form av relation vill jag betrakta som en *gestik*, en tyst handling genom relationer som inte är språkliga. Med filosofen Giorgio Agambens ord innebär gestik något som inte

²⁹ http://www.arcspace.com/architects/DillerScofidio/blur_building/

ageras eller produceras utan snarare möjliggörs och understöds. Gestik är varken är *medel* eller *mål* utan en process som gör medlen tillgängliga, synliga som sådana. Det innebär kommunicera det att kommunikation är möjlig utan att reduceras till språk eller tecken och utan att reduceras till medel eller mål.³⁰ Jag föreställer mig detta som en möjlighet till att undvika att reducera arkitekturens och kunskapers möjlighet och fenomen till delar och istället förstå dess väsen parallellt med skulptur och performativiteten hos dans. Gestik kan ta sig uttryck som något som förmedlar och riktar, där någonting förstås genom någonting annat.

De ingående komponenterna samverkar i en dynamisk situation och blir till ett uttryck i detta gränssnitt. Genom att betrakta ljud som en arkitektur och experimentera med en sådan relation finns det möjlighet att förmedla nya begrepp. De tre exemplen på visuell arkitektur är både en specifikt ljudande miljö och ett rum riktat mot närvaro och att *lyssna*. Den visuella arkitekturen förmedlar den auditiva och omvänt, i ett växelspel där potentialer utvecklas. Det är en typ av gestik som förmedlar olika relationer och betydelser. De tre exemplen visar på Scaniaparkens immanenta laddningar vilka ligger till grund för ljud och musiksättning

3.3 Slutsatser

De inledande frågeställningarna i arbetet sökte besvara hur Scaniaparken kunnat bli ett rum att lyssna till och på vilket sätt dess arkitektur fångar upp landskapets egenskaper till att bli den plats som det är. Det har visat sig vara en rad tillfälligheter som resulterat i en plats med specifika egenskaper. Arkitekten Jörgen Carlsson agerade utifrån helt annorlunda förutsättningar än de vi ser idag. I *industriområdet* Västra Hamnen skapades en parkremsa inklämd mellan en enorm parkeringsplats för Saabfabrikens nya bilar och Öresund. Staden hade återfått en kontinuerlig vattenkontakt men parken låg länge i ett terra incognita för de flesta malmöbor. Nästan tio år efter dess gestaltning byggdes högtalare in som en spontan ide av gatukontoret. Amfiteatern och Scaniaparken blev genom sina förutsättningar och Malmö stads arbetsätt en helt unik park med ett permanent ljudsystem med oöverskådliga potentialer. Att högtalarna är försänkta i marken medför att vi gärna låter oss uppleva att ljudet kommer *ur* platsen, därmed i ett avseende lösgjort från sin källa och sin produktion.

Landskapets experimentella och artefaktiska grund byggs på utfyllnadsmarkens grundton. Scaniaparkens gestaltning responderade på detta och denna experimenterande logik leder fram till de projekt denna studie har iscensatt. Parkens gestaltning fångar upp landskapets konnotationer, jordvolymernas geometrier skapade väl avvägda sekvenser och amfiteaterns placering, mått och antydda form (då utan högtalare) var ställningstaganden som idag visar sig ha varit riktiga. Dessa förutsättningar utgjorde en form som kunde utvecklas med nya behov och de experimentella möjligheter som präglar detta nya landskap. Att halva parken revs och byggdes om har enligt mitt sätt att se medfört att narrativa och tematiska element i parken har reducerats till dess fördel. Kvar är avstånden, portalerna och amfiteatern. Att parken lyckat fånga upp landskapets laddningar är ett prov på en sällsynt träffande formulering av en park utan konfronterande agenda, en park som framstår närmast som en *claude-spegel* (se nedan) av det yttre landskapet att framstå med starkare tydlighet. Det är ett ovanligt landskap i sin koncentration av symboliska och mytologiska komponenter och dessa får fullt utrymme att framträda och samtidigt lokalisera parken geografiskt och idéhistoriskt genom triangulering. Scaniaparkens egenskap som utpost gestaltas genom denna landskapets absoluta målpunkt i amfiteatern vid vägens krökning och landets slut. Dramaturgiskt samlar den relationen mellan himmel och jord, relationen mellan horisonten och teaterns inre rum. De sakrala och mytologiska konnotationerna balanseras av dess sociala och offentliga gestik.

Parkens egenskaper och amfiteaterns verkan i gränssnittet mellan auditiv och visuell arkitektur kan beskrivas som en *lyssnande* arkitektur. Den kan förstås som en arkitektur som genom ett begränsande av de visuella åstadkommer en balans mellan det bärande och det burna i det undersökta gränssnittet. Den auditiva arkitekturen kan i gengäld framträda med ny intensitet och därmed peka på egenskaper i det visuella fältet som annars hade varit osynliga eller abstrakta. Vi kan se det som att rollerna växlar, att de *oscillerar* mellan att vara bärande och buret. Det ena träder fram, det

³⁰ s12. Miles, Jonathan. *Gesture between worlds*. Domobaaal Editions, London (2006). refererar Agamben, Giogrio, *Notes on Gesture ur Means without ends: notes on politics*, Minnesota (2000)

andra tillbaka. Tillsammans med en väl avvägd grad av *abstraktion* hos utformningen förmedlas arkitekturens *transparens*. Sammantaget medför det att ljudet förankras i platsen och blir meningsfullt. Platsen blir hörbar genom att vara läsbar. Abstraktionsgraden i utformningen, att vi förstår hur något fungerar, och frånvaron av en överordnad tematisk agenda (annat än perception) medför möjligheten för att involvera det tolkande subjektet i en transparent upplevelse.

Ljud och musik i landskapsarkitekturens historia

Trädgårdar har genom historien varit ett rum för experiment med synkretisering av olika konstarter genom iscensättningar, artificiella tillägg och suggestioner. Musik har varit en självklar del av innehållet. Arkitekturprofessorn Dillon Ford har sammanställt några korrespondenser mellan landskapsarkitektur och musik: Ordet musik anses komma av »musernas teknik», mousikh tecnh. Musik är i mytologin också den teknik som användes som medel för arkitektur - staden Thebe byggdes av Zeus son Amphion genom musikens kraft. Tonerna från lyran flyttade stenarna på plats genom luften. Vidare har myten om Apollo och muserna tolkats som en musikalisk representation av landskapet – solens strålar är klangen från Apollos lyra, bergsbäckens ljud är musernas dans och sång. Knuten till vatten är också myten om nymfen Castalia, som av Apollo förvandlades till en fontän vid berget Parnassos fot. Att dricka av källan eller lyssna till dess ljud ansågs inspirera geniet till att skapa poesi.

Vatten har genom historien på många sätt använts till att ge röst åt annars livlösa stensulpturer, exempelvis skulpturen av Memnon i Thebe med sin inbyggda vattenorgel. Principen går ut på att ett kärl med vatten expanderar via solens uppvärmning och får instängd luft att passera genom ljudande pipor. Detta får skulpturen att ljuda vid soluppgången vilket laddar skulpturens fenomen. Under medeltiden gavs fontäner levande röster av vatten, exempelvis de milda grymtningarna från de liggande vargarna i fontänen Gaia på Piazza del Campo i Siena.

Under renässansen fick vattenorglarna än större betydelse. De försågs med figurer från mytologierna och hade rörliga delar. Tonerna från piporna synkroniserades med figurerna vilka framstod som om de spelade musik. En av de mest kända fontänenläggningarna är vattenorgeln i Villa d'Este. Här blir ikonografen av Apollo och Orfeus hos vattenorgeln en återkoppling till de grekiska myterna om musikens egenskaper. Vattnets rytm i anläggningen växlar mellan starkt och mjukt analogt med samtidsmusikens disposition. Skulpturen, installationen, gavs alltså en musikalisk gestik. Två moderna exempel på musikaliska fontänenläggningar är Lovejoy Plaza (1961) av Lawrence Halprin. Här är vattnet orkestrerat efter ett musikaliskt partitur och i the Water Garden (1966) av Philip Johnson lånar vattenanläggningarna sekvens av symfonins satser.



Samtidens vindharpa har sin specifika klang. Lillgrund, Malmö Foto: Public Domain
(t.h) Apollofontänen, Versailles Fontänens vattenkaskad är trumpetens klang och intensitet Foto: Public Domain

Under romantiken blev vindharpan utomhusinstrumentet par excellence. Konstruktionen är känd sedan antiken och fungerar genom att dess strängar sätts i vibration av vinden och ger ifrån sig långa lidelsefulla ackord som stiger och sjunker med vindens styrka. Instrumentet gjorde vind till musik via en föreställning om en mytologisk gud som med vinden spelar på instrumentet (Aeolian harp – Aeolus var vindarnas gud i den grekiska mytologin). Detta sätt att arbeta med översättningar av naturfenomen fick ny betydelse med nittonhundratalets konst, bland annat av Harry Betoia (ljudskulpturer påverkade av vinden eller av handens anslag), Max Eastley (tidvattendriven vattenorgel och andra analogier) och ovan nämnda Douglas Hollis. Klangen hos vindharpan kunde associeras till starka emotioner och fick också poeter att använda fenomenet för att beskriva andra upplevelser. Den brittiske poeten Coleridge (1785-1834) beskrev genom harpans klang både längtan efter sin älskade, liksom poetens omformande föreställningsförmåga av landskapets representationer och, för att slutligen likt i det antika grekland, spekulera över univer-

sums egenskap som musikaliskt instrument spelat av gudarna; vinden betraktad som en »intellectual breeze».

I Vauxhall, som var en av Londons första offentliga parker var musik en viktig del av upplevelsen. Från 1600- talets mitt och framåt skapades föreställningar som hade avsikten att sammanfläta ljudet av musiken med ljudet av den djupa fågelrika skogen i parken. Orgel och stränginstrument harmonierade lärkan och näktergalen och hade avsikten att ge publiken upplevelsen av att besöka arkadiska landskap utan farorna det skulle innebära att företa sig en verklig resa. Även i Versailles var musik i landskapet centralt och Louis XIV, som gärna identifierade sig med Apollo, lät musik framföras utomhus till fest och på slagfältet. Operor och konserter var ofta iscensatta i Versailles antingen med existerande strukturer eller genom skapande av nya. Apollofontänen triumferar med sina dånande vattenkaskader genom de mytologiska figurernas trumpeter.³¹

*

Trädgårdarna i historien är en plats för musik och skådespel och där de olika tekniska bländverken var fantasieggande maskiner som lät som musik eller översatte det ohörda. Ljudsättningarna fungerar som illusioner, föreställningar och som överlagrade konstformer via sammankoppling av referenser. Vattnet i fontänerna har alltså en representationell funktion, en gestaltning som ger skulpturen röst och just därför kommer vattnet ur munnarna på skulpturerna. Vattnet varierar i intensitet, klang och flöde och i relation till skulpturens uttryck blir detta en syntes av ljud och bild. Det är den mimetiska egenskapen i vattnet, dess transparenta simulation och abstraktionsgrad som blir suggestiv.

Det intressanta hos vattenorglarna är att de tycks ha intentionen att likna musik och blir en gest som gör det möjligt att uppfatta ljud på ett nytt sätt. För betraktaren innebär det att använda sin gestaltsförmåga och sina föreställningar för att skapa mening, betydelser och struktur. Ljuden blir ett skådespel och samverkar och reagerar med de andra ljud som finns i omgivningen, ett lackmuspapper. Att skapa en intention om lyssnande brukar hänvisas till en Cageiansk hållning där ljuds egenskap som musik ligger i hur vi lyssnar på dem. Det innebär att formulera lyssnandet som den kreativa handlingen. Intentionen kan vi läsa in redan i de historiska trädgårdarna. Det är en form av inramning av ljud och fenomen som lyfts ut och blir observerbara. Vi kan se trädgården som ett observatorium i detta avseende och översättningar av vind och vattenrörelser till ljud ger fenomenen nya begrepp och tolkningsrymder.

Författaren och teoretikern Allen S. Weiss menar att trädgården, med just Versailles som kvintessens, var allkonstverket under sextonhundratalet. Trädgården är både scen och skådespel, platsen för sammankoppling, representationer och synteser med alla andra konstformer. Trädgården är inte bara ett visuellt skådespel utan ett syntetiskt amalgam för alla sinnen anlagt med symboliskt bruksvärde. Här blir upplevelsen av platsen större än summan av delarna och inkorporerar ljud, konst, magi, fascination, observation, historia och mytologi till rik upplevelse. Han menar att det är just av detta skäl, dess egenskap att kunna utgöra en estetisk heterogenitet som tillåter synkretism, rekombinationer och konfrontationer, som har gjort att trädgårdskonsten senare inte räknats in i de så kallade högre konsterna. Det är å andra sidan denna egenskap som gör trädgården till platsernas plats och fundamentet för all konst under den här perioden.³²

Det artificiella ljudet i trädgårdarna var önskade och suggestiva element utan vår tids ekologiska estetik. Dagens estetiska preferenser för »det naturliga» står långt från de fågelburar med exotiska arter som gärna hängdes upp i träden under barocken eller de mekaniska fåglar som fick utgöra associativa ljudlandskap. Dessa simuleringar utgör i mina ögon metaforer och tolkningsbara diskrepanser. Scaniaparkens högtalare utgör en analogi med det artificiella ljudet som gestaltande möjlighet via språk, abstraktion och landskap.

³¹ s1-8 Ford, Joseph Dillon. From vocal Memnon to the stereophonic garden: A short history of sound and technology in landscape design. (1995). http://www.newmusicclassics.com/resume_folder/cela_1995.html

³² s.115 Weiss, Allen S. Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture. Princeton Press (1998)

Del C. Handling

Kapitel 4. Fallstudier i Scaniaparken

Tre projekt redovisas till fullo i relevansordning och sammantaget understryks tre möjliga arbetssätt med platsen utarbetade mellan 2002 och 2008. Varje avsnitt drar slutsatser som sedan blir överförda i en slutdiskussion i följande kapitel.

4.1 In Situ I: Installation och performance 2008

En ljudinstallation och ett performance/konsert ställs samman i relation till mina erfarenheter och tankar om Scaniaparkens möjligheter. Avsikten är att involvera en publik i en process i relation till upplevelsen av landskapet och studiens gränssnitt.

4.1.1 Bakgrund

Under perioden 2002-2007 utfördes sex konserter och tre ljudinstallationer som involverat närmare trettio musiker och konstnärer, många namnkunniga också inom en internationell scen. Dessa får ses som förstudier till årets projekt och var färgade av ett mer formmässigt förhållningssätt. Föreliggande arbete är karakteriserat av en intention om ett nyanserat curatoriskt ställningstagande. Det innebär att problematisera platsupplevelsen med ett konstnärligt förhållningssätt till de ljudliga installationer jag iscensätter. Beträktat de förutsättningar som landskapet och Scaniaparken har ges ett antal möjliga utgångspunkter för undersökningar. Centralt för projektet är att skapa en situation med en förhöjd närvaro och läsbarhet av landskapet och musiken.

Ljudinstallationer 2004-07

2007. Petteri Nisunen & Tommi Grönlund, FM3, Lina Selander
2006. Andreas Bertilsson, Johannes Helde'n, Abinadi Meza, Henrik Rylander
2004. Jon Eriksen, F Gillberg, Johan Gustafsson,
Mathias Kristersson, Andreas Kurtsson, Åsa Ståhl

Musik 2002-07

2007. Jo'hann Jo'hannsson + Hildur Gudnadottir, VerheverbekeWiderberg
2006. Ekkehard Ehlers, Minit
2005. The Idealist, Fria Konstellationen
2004. BJ Nielsen, Dead Letters Spell out Dead Words
2003. Erik Mikael Karlsson, Mathias Kristersson
2002. Ronnie Sundin, Son Of Clay

4.1.2 Produktion och ställningstaganden

Under vintern genomfördes ansökningar för de stipendier och kulturbidrag som är nödvändiga för att genomföra projektet och under en vistelse i Berlin i maj tar detaljerna i årets projekt form. En rad konstnärer och musiker övervägs för projektet men under ett besök i bokhandeln på Almstadtstrasse hittar jag en avhandling av den amerikanske konstnären Brandon LaBelle kring ljudkonst och platsspecificitet (*Background Noise, Perspectives on Sound Art, Continuum, New York, 2006*). Författaren, som också är känd från den experimentella musikscenen, är rätt person för att utforska platsen på det sätt jag är intresserad av. Jag tänker mig att LaBelles dubbla bakgrund i både forskning och konstnärlig praktik kring ljud och plats kan formulera och precisera ett intressant projekt.

I bokhandeln beslutar jag att spanjoren Francisco Lopéz sätt att arbeta med är idealiskt för en musikhändelse som närmar sig platsspecifikt performance. Lopéz är en mycket meriterad musiker med lång erfarenhet som skapar dynamiska ljudupplevelser av inspelade ljud från platser och dess atmosfärer. Han arbetar alltid med omringande ljudsystem och med hög volym för att skapa en specifik ljudupplevelse. Han framför normalt musiken i totalt mörker för en publik med ögonbindlar för att låta människor fokusera helt på det som är hörbart. Själva genomförandet och rummets organisation liknar någon form av ritual där publiken placeras i en cirkel vänd ifrån honom. Lopéz befinner sig i mitten av rummet och genom det upplöses den hierarkiska organisationen av scenen i förhållande till publiken. (jämför med avsnittet om observatorium ovan). Det innebär att upplösa den situation som påverkar hur vi lyssnar genom de förväntningar vi har på ett framträdande (en viss social organisation och en viss visuell illustration av ljudet). Genom dessa metoder försöker han närma sig ett absolut lyssnande, ett fullständigt utlämnade till den auditiva arkitekturen.

Mitt intresse för Scaniaparkens sociala laddning för kommunikation och lyssnande samt dess något ritualistiska och arkaiska konnotationer kan jag kontrastera och expandera med Lopéz arbetssätt och se vad som händer med platsen. I den

här situationen måste han också förhålla sig till platsens egna ljud och den visuella omgivningen. Lopéz egna ställningstaganden till lyssning och plats kan kort uttryckas i följande två avsnitt; hans egen presentation och en konversation inför projektet i Scaniaparken.

Francisco Lopéz is internationally recognized as one of the major figures of the underground experimental music scene. Over the last twenty-five years he has developed an astonishing sonic universe, absolutely personal and iconoclastic, based on a profound listening of the world. Destroying boundaries between industrial sounds and wilderness sound environments, shifting with passion from the limits of perception to the most dreadful abyss of sonic power, proposing a blind, profound and transcendental listening, freed from the imperatives of knowledge and open to sensory and spiritual expansion³³.

From: franciscolopez@franciscolopez.net
To: frans.gillberg@komplott.com
Date: torsdag 17 jul 2008 18.12.34 GMT+02:00

[...] In the particular case of this performance in an outdoor park in Malmoe with an underground built-in speaker system, I'll be bringing a variety of sonic materials that I believe could be appropriate for such a system and space. Then I'll test that system-space for different combinations of layering and spatilization of sounds and proceed accordingly. In other words, despite the unusual peculiarities of this situation, this is an example of the constant challenge for me of going through the development of a site specific live performance whose sonic and structural features will depend on the specifics of the sound system and location. In different ways, all my live performances have this site-specific character. [...] The space provides all the reflection, diffusion and details of timbre /texture in the sound. Because of this, it has to be worked out in a phenomenological manner, not a theoretical one. That's why acoustics is such an empirically based discipline when it comes to work with the actual sound in any space, despite all the advanced theoretical knowledge in acoustics.

Det är en mängd tankar som skall sammanföras i valet av den artist som kompletterar det framförande som Lopéz gör. Jag vill att framförandet innehåller ett fysiskt och visuellt moment, ett musikinstrument. Jag är intresserad av gestiken knuten till instrumentet och att detta blir ett performativt uttryck i platsen, där någon handlar fysiskt och översätter aspekter av omgivningen till någonting hörbart. Tyskan Birgit Ulher spelar trumpet och radio visar sig vara rätt val. Hennes sätt att agera är mer att skapa ljud med trumpeteten så att den inte låter som en trumpet. Hon låter radions brus sändas in i trumpeteten och spelar så i reaktion till detta ljud. Trumpeteten blir en sändare och mottagare. En detalj med detta framträdande är översättningen av bruset i »i etern». Handlingen uttrycker det osynliga genom en *visuell gestik*.

Parkens paraboliska form kommer fånga in ljuden från omgivningen och Ulhers användning av pauser i framförandet ger plats för att göra platsens egna ljud hörbara och uppmärksammade. Det performativa handlandet blir en ram, en kontrasthandling, till att se och höra omgivningen som sådan. Samtidigt expanderar musiken med platsen i detta växelspel. Vi diskuterar dessa begrepp i en konversation under sommaren och ett utdrag kan här belysa aspekterna av platsspecificitet och det performativa.

From: birgit@birgitulher.de
To: frans.gillberg@komplott.com
Date: Tisdag 15 jul 2008 21.52.31 GMT+02:00

[...] Your description is already very good, especially concerning the layers of sounds. There will be the outside sounds, the radio- and trumpet sounds. I work with a lot of breaks and like the image of a sculpture with its positive and negative shape. If you look at the sounds like a sculpture the breaks acts as the space around or in-between. I imagine the situation as a sculpture or installation, where you can walk around (figurative), see the angles and look in-between the parts. I use only the radio sounds, which appear between the radio stations, no 'music', but noisy sounds. In this specific situation I'm including the outside sounds as well as the radio sounds [...]

³³ www.franciscolopez.net

4.1.2 Genomförandet

Under juli är konstnärerna Brandon LaBelle och hans samarbetspartner för projektet, Ken Ehrlich, här och gör fältinspelningar i Scaniaparken. Inför besöket föreslår LaBelle att vi arrangerar ett *artist talk*. Det utvecklas till en möte i slutet av juli där ett samtal kring platsspecifik konst, Scaniaparken och om ljudkonstens möjligheter kan involvera en publik i samtal. Det är en kreativ och relationell situation, ett genererande av *criticality* vars begrepp också diskuteras.

Materialet som de har bearbetat returneras i mitten av augusti med deras ställningstagande (se appendix). Installationen öppnades den 23 augusti och pågick mellan 10 och 24.00 varje dag i 4 veckor. Verket är en timme långt och är uppbyggt av de rundgångsljud som togs upp genom parkens eget ljudsystem.



LaBelle och Ehrlich spelar in ljud i Scaniaparken och håller ett artist talk på kvällen i Krets lokaler i Malmö.

Konserten den 7 september inleds av Birgit Ulher som med sin trumpet och radiomottagare skapar ett pågående, någonting statiskt men rörligt. Nästan orörlig agerar hon i rummet. Fraktfartyget lämnar hamnen. I pausen delas ögonbindlarna ut. Lopéz inleder med att introducera sitt sätt att framföra sin musik. Han ber publiken att sätta sig i mitten där ljudet är bäst och rekommenderar publiken att använda ögonbindlar för att fokusera på lyssnandet. Han framhåller att om publiken tittar på honom så missar de vad framträdandet fokuserar på. Publiken följer instruktionerna: på marken sitter ca nittio personer med svarta ögonbindlar i solljuset och lyssnar på ljud från det omringande ljudsystemet. (Samtliga moment kommenterades i Sydsvenskan, se Appendix).



Scaniaparken under Lopéz framförande.



Birgit Ulher. Scaniaparken september 2008.



Francisco Lopéz framför ljud för en publik med ögonbindlar. September 2008

4.1.4 Utvärdering

Under ett antal dagar i september vistas jag i Scaniaparken för att se hur människor reagerar och interagerar med ljudinstallationen. Generellt handlar det om korta intryck, avsky eller fascination för ljudet. Få tycks däremot likgiltiga. Misstänksamheten mot det konfronterande ljudet kan jag notera hos flera men också barns öppenhet för det som sker. De fascinerar och springer gärna runt och tittar in i högtalargallren som sprider det mystiska ljudet. De tycks inte ha samma reflexmässiga reaktion mot det skarpa höga ljudet. Några yngre kvinnor håller för öronen eller kommenterar »misslyckad konst». Generellt är folk oavsett ålder nyfikna och läser gärna informationsskylten, lyssnar ett ögonblick och går vidare. De gånger jag noterar att personer stannar upp och reflekterar, då har en process satts igång och verket får en ny mening. Det kan noteras att informationsskylten påverkar upplevelsen men kanske också riktar den. Ofta går besökare in i rummet, läser skylten och får skeendet namngivet och är sedan nöjda med att bekräfta att det de hör och upplever har en titel. Vad skulle hända om skylten inte fanns, om verket saknade titel och därmed sin definition?

Medverkan av Brandons LaBelle och hans arbetssätt, en form av *criticality*, har inspirerat och påverkat riktningen i studien. Hans ambition om interaktion och samtal har förnyat min syn på en konstnärlig praktik. Installationen agerade som en representation av platsens konstruktion, ett verk som refererar till sin egen uppkomst genom systemets utformning och interaktion med omgivningens ljud. Samtidigt framstår verket musikaliskt och associativt trots frånvaron av dessa avsikter.

Installationen är en möjlighet att se platsen som den är byggd och iakttas dess representationer och fundera över tillkomst och framtid, dess konstnärliga möjligheter. Verket pekar på vad som finns och vad som är möjligt istället för att deklarerar en agenda. Samtidigt blir beskrivningen innehållet och framstår som agenda. LaBelles arbetssätt visar ett ställningstagande i förhållande till platsens öppenhet kontra dess planering och programmering av bruket. Verket består framförallt av två toner. Det dova ljudet kunde associera till mistlur eller signaler mellan båtar, eller som när vind blåser över en flaska. En analogi uppstår med dimma, hav, vind, sjöfart och den märkliga kombinationen av hot och trygghet i mistlurens dån. Dess horisontella ljud speglade horisonten och blir ett ljudligt rim på den visuella situationen, som en översättning och en större berättelse. Det högfrekventa ljudet var mer provocerande, ett ljud som inte kunde associeras till något annat än sig själv och var påfrestande för örat. Verket växlade mellan dessa toner och små frasande ljud av vind inledde de högfrekventa ljuden. Dessa detaljer berikade verket.

Ljudverket har ytterligare graverat parkens historik och skapat nya minnen knutet till geografin för de uppskattningsvis 2-3000 människor som passerat den. Genom interventionerna har rummet har aktiverats och nya relationer och representationer har skapats.



Besökare i ljudinstallationen

Performancet

Lopéz ljudliga aspekt rör sig i rummet mellan högtalarna. Flera partier är mycket lågmälda och sammanflätas med platsens ljud. Vid ett tillfälle passerar ett flygplan inför landningen på Kastrup samtidigt med en musikalisk rörelse med en stark spänning mellan plats och konst. Under konsertens gång uppstår en enorm förtätning, ögonblick som lösgör sig ur flödet. Lopéz platsutforskande performance tar form genom vilka ljud han väljer att addera till den atmosfär och ljudliga förutsätt-

ningar som platsen har för ögonblicket. Hans inspelningar av andra platser, väderlek, industriella klanger och rörelser adderades till platsens ljud som framstår svåra att skilja för en publik med ögonen förbundna. Performancet med Lopéz utgör extremformen för att låta ljudet bli en bärande arkitektur som leder mot ett annat sätt att uppfatta platsen. Det blir en ny sammansättning av överlappningen mellan det visuella och auditiva. I det här fallet får minnet vara den visuella delen av platsen, den erfarenhet vi hade av att röra oss till platsen. Situationen gör att platsens ljudliga egenskaper hörs ur ett nytt perspektiv.

Uhlers trumpet förmedlar en ny arkitektonisk struktur att uppfatta platsen mot, med hennes egna ord bildar gesterna och ljudet en skulptur där omgivningen blir möjlig att betrakta som mellanrummet, den negativa formen. Rent musikaliskt »händer» inte så mycket och det är poängen. Gestiken är minimal. Det är ett fräsande, puttrande, väsande och klickande. Hon tar upp radions högtalare och håller den inuti trumpetens sordin och växlar mellan fria trumpetljud och att spela med radiobrus. Det liknar situationen att titta på havet, eller en eld, det är statiskt men aldrig samma. I den här situationen är det en musiker som åstadkommer situationen med små och tålmodiga gester. Hennes metod att spela med radiobruset mottaget på platsen, gör det ohörbara hörbart genom det musikaliska handlandet. Det är fråga om en översättning av olika dimensioner av landskapet till en nytt spektra. Det låter och det går inte att avgöra om det är musikern eller om det är landskapet. En av de enorma fraktbåtarna glider sedan runt kullen, flygplan passerar, fåglar, röster, gränsen mellan verklighet och iscensättning upplöses.

4.1.5 Slutreflektion

Om jag tidigare arbetat med att ljudsätta Scaniaparkens scenografi ur en delvis mer estetiserad referensvärld med synergier och allusioner så har jag med årets arbete försökt att utveckla problematiseringen av upplevelsen av platsen och vårt lyssnande. Målet är att synliggöra landskapet i avsikten att förmedla en mer nyanserad upplevelse av platsen och dess komplexitet. Det innebär en möjlighet att etablera nya relationer till landskapet och därmed, som studien understryker, att artikulera förutsättningar som blir till en *plats*. Genom användandet av ögonbindlar har scenografin överförts till att kvarvara bara som ett minne ställda mot ett nytt narrativt lager av auditiva representationer. Ljudsättningen kan mer eller mindre konfrontera respektive bekräfta och addera till landskapsbildens konnotationer. I detta gränssnitt är min avsikt att skapa ett fält där vi kan förstå någonting om världen genom sensorisk upplevelse av lokaliteten och genom en artificiell ljudsättning. De intentioner som besökare genererar till lokaliteten skapar en *plats*. Lokaliteten blir bärare av erfarenheter och en re-representation av landskapet agerad genom sinnena och genom en relationell process. Det är landskapsbildens, igenkänningsfaktorn och diskrepansen mellan det vi hör och det vi ser som kan aktiveras för synkretistiska situationer där någonting kan förstås och aktiveras.

Slutligen kan en hyperbol få avluta tankarna om Scaniaparkens representationer. Om det arkadiska är en föreställning från Vergilius om det pastorala, den heliga naturen och det enkla livet, så visar Poussins målning, *Et In Arcadia Ego* på dödens närvaro även i denna idealvärld. Målningen innehåller en grav försedd med texten: *också jag i Arkadien*. Målningen visar samtidigt, enligt den klassiska tolkningen av den, på konstens möjlighet att förskjuta gränsen och skapa förhållningssätt.

Rundgångsljuden i Brandon LaBelles installation i Scaniaparken kan tolkas som ett analogt symboliskt tecken. Rundgångens cirkulära och bottenlösa ljud är något främmande i föreställningen om »natur». Rundgången kan förstås som något oändligt, som en representation av döden (eller är det tvärtom?). Pastoralen innehåller sin undergång och vi tvingas förhålla oss till våra handlingar.



Poussin. Les bergers d'Arcadie/Et in Arcadia Ego (1638)

Passus 6: juli

Kännande

Det verkar som om vi omedelbart tolkar och försöker skapa mening i det som vi ser och hör. Ambitionen att skapa sammanhang och begriplighet ur kaos är hela tiden närvarande och trädgården är ett sådant ideal. Om en konstnärlig handling är verkande så uppstår en begriplighet, en form där sammanhang och mening framstår med en slags klarhet - en medvetenhet hos mottagaren om sig själv som kännande.

I det ögonblick när vi noterar att det börjar regna, när vi noterar den första droppen som en mikroskopisk förändring av atmosfär, lufttryck, vind fukt- och ljusförhållanden, så sker en överlappning mellan olika sensoriska intryck. Där dessa sensationer sammanfaller i en slags ytspänning upplever man sin känslighet, sitt kännande och blir medveten om sin perception. Upplevelsen av detta gränssnitt är en social upplevelse av existentiell betydelse, oavsett om den upplevs kollektivt eller i enskildhet. För ett kort ögonblick förenas olika perceptiva subjekt i ett gränssnitt, kännande ljudet av ett regn.



Foto: Maximilian Moulettes

Passus 7: november

Claude-glaset

Karaktären av observatorium hos en plats kan förstås som ett Claude-glas. Dessa något konvexa svarta speglar brukades under sjutton- och artonhundratalet för att underlätta arbetet med det pittoreska landskapsmåleriet och för att betrakta landskapet. Claude-glaset namngavs efter Claude Lorrain som en hänvisning om de önskade representationerna i bildskapandet. Genom att betrakta omgivningen genom denna svarta spegel (och därmed vända ryggen till det man betraktade) genereras en bild, en tvådimensionell spegling vars nedtonade, skuggiga färgskala liknade den hos de berömda landskapsmålarerna. Den svarta spegeln filtrerar omgivningen till en gripbar mängd, en avgränsning. Landskapet estetiseras, det vill säga omgivningen översätts till en bild, ett formspråk. Detta idealiserade landskap, som en pastoral tolkad av en mästare, kunde betraktas av alla som ägde en svart spegel³⁴. (Jag tänker att backspeglarna i en bil fungerar på precis samma sätt i sin konvexa färgton, varför bilresans motorik accentueras, modet och maskuliniteten i framåtskridandet, det osentimentala bakåtblickandet...)

Det intressanta med claude-glaset är att framställningen av en estetisk form och idealiserade representationer blir synliga. Beträffande analogin med Scaniaparkens karaktär som observatorium och scenografimotor, blir detta en del av platsens egenskaper att förhålla sig till vid arbetet med den. Jag menar att estetiseringen av omgivningen inte bara är en förmedling av den men också något som också riskerar att begränsa aspektrikedomen i upplevelsen. Det kontinuum av bildskapande som sker med dagens claude-glas, kameran, löser upp platsen i fragment och binder den i representationer. Det innebär en förskjutning av närvaro som kan undersökas genom konstnärliga interventioner.

³⁴ s. 4-8 Arnaud Maillet, Jeff Fort, The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art. Zone, (2004)

4.2 In Situ II: Musikprogram för Scaniaparken 2006-2008

Musikprogrammet gestaltades första gången i maj 2006 och under våren 2008 installerades ett nytt program. Musikprogrammet är fyra timmar långt uppdelat i två delar, ett parti som är anpassat till morgon och ett anpassat till natt. Programmet pågår dagligen i parken med början kl. 10.00 och 22.00.

Utgångspunkten för musiksättningen baserades på atmosfärer och associativa möjligheter. Varje stycke har en motivation att verka i gränssnittet mellan representationerna och landskapet, med utgångspunkten att musik förändras associativt och genom hur likheter och olikheter framträder genom vilket stycke som ställs bredvid. Att musiksättningen har karaktären av »dj-set» med starka skiftningar grundas i att besök av platsen oftast är kort och att ett skifte skall hinna ske eftersom själva skillnaden är en viktig del av gestaltningen.



Musiksättningen kunde försöka iscensätta eller illustrera ett Fata morgana (hågringsfenomen) Foto: Public Domain

Minimalistiska skarpa elektroniska ljud (*Ø + Noto: Mikro Makro*) ställdes bredvid ett emotionellt mättat stycke (*Mahler Symphony No. 5: Adagietto*) som också refererar till filmatiseringen av *Döden i Venedig* av Visconti (1971) där havet spelar en framträdande roll. Jag ville också utplacera stycken som till sin struktur kunde uppfattas som analoga med visuella element. Hågringsfenomen och svävningar mellan himmel och horisont och interfererande objekt vilket gavs en allusion genom *Alvin Lucier: On the carpet of leaves illuminated by the moon*. Detta fick stå bredvid det sakrala (*Arvo Pärt Cantus In Memory Of Benjamin Britten*) och stycken som löste upp gränserna mellan plats och iscensättning: ljudet av en flock kråkor (*Chris Watson Embleton Rookery*). Stycket av *Ryoji Ikeda* baseras på två sinustoner som interfererar och vars ton skiftar beroende på var du står i rummet eller hur du vrider huvudet. Detta topografiska stycke adderar ett geometriskt raster, ett abstrakt rum i rummet och ställs bredvid ett emotionellt drivet stycke med solocello av *David Darling*. John Cages pianostycke *In a Landscape* utgjorde en lyrisk kommentar till lyssnandet (i sig). *Phill Niblocks* långa stycke baserat bara på variationer av en enda ton kunde kommentera horisonten och där mikroharmonierna i stycket blev registrerbara via de små visuella elementen i landskapet som exempelvis fyrarnas blinkningar (vilka framstår som ett partitur) och havets mikroskopiska förändringar. Värt att nämnas också är det stycke *Morton Feldman* skrev för *Mark Rothkos* målningar i *Rothko Chapel* som när det spelas i parken kopplar samman en serie referenser om tolkning, plats, helighet, bild och musik.

I mixen ingår min komponerade platsspecifika ljudinstallation från 2004 (*Untitled Flyby*) vars avlägsna propellerplan transformeras till ljudet av syrsor. Ljudkällorna upplevs först inte som artificiella utan som »naturlig» del av platsen. Genom kompositionen lämnar styckets flygplan efterhand föreställningen om den icke artificiella ljudmiljön och tar en gestaltad form i rummet för att sedan upplösas igen, tillbaka in i landskapet transformerat till ljudet av syrsor. Kompositionen kopplar de olika ljudens egenskaper och representationer via de gränser som betraktarens perception och föreställningsförmåga har skapat. Platsen har blivit uttryckt genom förmedlandet om dess gränser liksom av de möjliga sätt vi har att uppleva den.



Lorrain: Landscape with Apollo and Mercury (1645)
Musik framförs i relation till landskapet och vi kan nästan höra bilden.

4.2.1 Reflektion

Ytterst behandlade ljudsättningen ett växlande mellan att låta musiken förmedla immanenta egenskaper hos varandra, som musik, och att åstadkomma en associativ verkan med landskapsbilden. Det som visar sig är den gemensamma ansatsen att uttrycka någonting oavsett val av estetik eller formspråk. Denna omvända visualisering, detta filmskapande av landskapsbilden, förändrar musikens tonvikter och kommunikerbarhet. Samtidigt förändras bilden av landskapet genom filtrering av det visuella fältet genom musikens associativitet. Genom det arbetssätt jag påbörjade med denna ljudsättning emanerade en stor del av tankarna som expanderats i den här studien: att genom juxtapositionering av två skilda bilder framkalla en tredje bild är ett sätt att kommunicera mellan åtskiljda estetiska former och teckensystem. Att skapa mellanrum, skillnader, mellan visuella och auditiva former kan uttrycka nya aspekter.

Jag ser det som att filtreringen kan skapa fält av ny kunskap och läsbarhet i en labyrintisk omvärld av överlastad av korsvis hänvisande tecken och representationer. Arkitekturens begränsande gestik kan förmedla dessa fält. Som curatorieell handling innebär det att ställa olika konstverk i nya relationer, geografiskt och intertextuellt. Det att skapa en trädgård innebär för mig att ställa samman en rebus av form och tecken genom begränsande. Ordet design kan förstås som negationen »de» av ordet tecken »-sign» bredvid det engelska ordet »designate», att tillägna och rikta. Det att designa innebär för mig en gestik – ett förmedlande av koncept genom begränsning. Det innebär att också ge ordet *koncept* dess rätta valör, alltså inte som estetik eller program utan som en åskådning, ett *begrepp* att förstå någonting genom. Genom påvisande av skillnader och likheter ser jag det som en involvering av betraktaren i en tolkande situation. Processen och tecknen blir burna av lokaliteten, som hållare av kunskapen. Det framstår för mig i den här studien som själva skapandet av fenomenet *plats*.

Genom att iscensätta ljud som kunde tolkas som översättningar av visuella fenomen och att addera ljud som kunde (miss-) uppfattas som att vara ett »naturligt» ljud i platsen var avsikten att lösa upp och samtidigt medvetandegöra gränserna mellan platsen och det adderade ljudet. Det vill säga, att låta betraktaren uppleva dessa gränser som en plötslig ingivelse eller klarhet. Det skulle kunna beskrivas som ett ögonblicks närvaro och begriplighet om de i situationen ingående komponenterna. Jag jämför situationen med det ögonblick då efterklängen i ett rum upphör men man fortfarande har ljudet kvar för sitt inre öra och där gränsen måste prövas med tanken. Situationen kan också belysas med precisionen i oklarheten om isbiten som just smält på tungan fortfarande är kvar eller inte. Vi kan säga att musiken skapar en temporal ram för att begrunda landskapet. Musikens tidliga struktur och vår medvetenhet om den, medger att vi låter oss pausera i en annars splittrad tidsuppfattning. En hanterbar mängd tid att tillägna betraktade utbildas genom ett utsnitt i tidens kontinuum. Det kan betraktas som en arkitektur, en möjlighet genom begränsande. Musiken utgör en sekvensering av tid för att begrunda något över en längre period. Om filmmediet för filmaren Tarkovskij är att *skulptera i tid* så kan vi här se den temporala struktur som musiken genererar som en filmremsa, en serie rutor att fylla med ögonblick.

Passus 8: juli

Atmosfärer som estetik

Atmosfärer är ett formspråk med stora möjligheter som kopplar samman en närmast oändlig uppsättning begrepp över vardagsupplevelser och intuitiva sätt för att beskriva en platsupplevelse. Filosofen Gernot Böhme menar att även om vi uppfattar atmosfärer som närmast objektiva situationer så är de beroende av ett upplevande subjekt och just detta är atmosfärernas egenskap – de uttrycker estetiska former som kommunicerar mellan plats och mottagare. Det faktum att musik är rumsligt och att musik uttrycker och förstås som atmosfärer ger en möjlighet att komma runt svårigheterna med att argumentera kring musikens emotionella egenskaper. Musik och ljud är inte samma sak som visuella rum men om atmosfärer är kroppens rumsuppfattning så är musik en förändring av detta rum genom artikulering.³⁵



Resnais: I fjol i Marienbad (1961) Musiken i filmen artikulerar rummet och barockträdgårdens illusioner.

Passus 9: oktober

Montaget som mellanrum

Film och bildkonst använder landskapet som en effektiv bärare av atmosfärer och identifikation, emotionella laddningar som bildar symboler öppna för en omfattande tolkning. Landskapet är mättat med berättelser som kan användas för att gestalta någonting som inte är landskapet självt.

Verklighetens atmosfärer används för att ladda filmens förmedlande av en given berättelse, och omvänt laddar filmmediet och bildkonsten vår upplevelse av landskapet, en sorts ackumulativ rundgång av representationer. Bilden av landskapet är färgad av hur vi är vana att uppleva relationen mellan musik och landskap genom konsten och filmmediet. Det gör att vi nästan kan uppleva att varje landskapstyp har sitt eget »soundtrack». Något vi nästan kan höra för vårt inre öra bara genom att betrakta landskapet.

Film kan ses som ett redskap för att beskriva verkligheten genom närbilden, bildvinkeln och montaget. Montaget (klippeteknikens) makt ligger i att innebörden ligger mellan bilderna. Eftersom film kan förmedla flera olika perspektiv, rumsliga, tidsliga, kollektiva och individuella bredvid varandra genom sin klippeteknik, så kan skillnaderna mellan dessa representationer och bilder blir en kreativ uttrycksform. Bilden är filmens minsta beståndsdel och har alltid många representationer, men det är urvalet och sammanfogningen av dem som skapar betydelser. Den betydelsebärande meningen skapas genom betraktarens gestaltningens förmåga och montaget blir sålunda en konstnärlig handling som kan uttrycka abstrakta begrepp och sammanhang³⁶.

I Scaniaparken blir ljudsättningen och landskapsbilden en analogi med montaget. Musiksättningen av Scaniaparkens scenografi blir en konstnärlig möjlighet genom användningen av kulturella referenser och representationer på »fel» sätt, eller »rätt» sätt beroende på avsikt. Det kan betraktas som ett »filmskapande» av Scaniaparken som på något sätt också kan »autentisera» landskapsupplevelsen och landskapsbilden. Upplevelsen kan framstå som en mer verklig, eller »äkta» upplevelse av världen genom kopplingarna till filmens stora berättelser och magi, ett »soundtrack» till vår egen filmiska upplevelse. Musiksättning kan också konfrontera, kanske »avautenticera» och problematisera dessa representationer i landskapet. Det är en handling som genererar nya sociala, visuella och auditiva relationer.

³⁵ s. 48-52 Böhme, Gernot. The Great Concert of the World. Tam Tam Stadtmusik, Theory. Volio Verlag Wien (2007)

³⁶ s. 37 ff. Nordmark, Dag, Bildspråkets betydelse, Pan/Nordstedts (1975)

4.3 In Situ III: Plug and Play the Park 2008

Genomfördes den 23 oktober

För att involvera personer i en undersökande process så skapade jag en öppen inbjudan att komma till Scaniaparken och spela upp ett stycke eller en låt som man själv ville höra på platsen. Tack vare parkens konstruktion är det möjligt att koppla in en sladd i en lucka i gräset och ansluta sin musikspelare. Projektet tar form ur skapandet av en criticality och ur en relationell estetik där situationen innebär förhandling och interaktion. Det hela utvecklades till ett samtal om platsen och reaktioner på musikens interferens med landskapet och platsens egna ljud. Under två timmar pågår projektet, ett tjugotal personer involveras och nya relationer prövas och knyts till platsen.

Den första musik spelas som upp (*Aphex Twin: Tha*) har en stark atmosfär och vi talar om känslan av att resa när man hör musiken och hur den adderar till landskapsbilden. Vi talar om associationernas eventuella frånvaro av originalitet och om kopplingen till gemensamma erfarenheter. Det tycks som om att den kreativitet som sätts i rörelse i ens inre, upplevelse av att känna igen och förstå någonting blir till en triumf varje gång; som att lösa en liten rebus.

En inspelning av Senecaindianer från trettiotalet (*Childrens Chorus*) suggererar starkt, någon upplever att det sker i platsen, kanske genom platsens form (– Var kommer ljudet ifrån, är det inspelat?).



Någon tvekar över att spela upp sitt val, och tror inte den passar i platsen. Ansvar för platsens atmosfär är tydligen stor. Spänningen bryts med att någon väljer att avsiktligt och uttalat spela en låt som inte »passar» (*Prince: Kiss*) för roade besökare. Telefonen ringde och kopplades till högtalarsystemet. På så vis kunde uppringaren spela upp sina ljud. Det som hördes var material ur en dokumentär om raggare på sjuttiotalet av Susanne Björkman. Rösterna berättar en historia ur livet som nu tar plats här, utomhus, det blir filmiskt. Bilarna drar i väg, det bullrar intensivt. Samtalet läggs på och så hörs bara omgivningens egen berättande.

Ett sakralt stycke får (*Arvo Pärt: Orient Occident*) några besökare att uppleva att platsen blev för liten för musiken, rummet känns trång och platt. (– Vi måste gå upp på höjden för att se mer av havet och himmeln, platsen måste göras större.) Någon får impulsen att vi kan dirigera landskapet som musikens dirigent. Musiken blir en del av landskapet som en sammantagen komposition som uppstår ur ögonblicket. Platsen tycks komma i resonans med musiken som här dirigerar upplevelsen av landskapet. Projektet avslutas och platsen återgår till den förprogrammerade musiken. Den souliga populärmusiken släcker ut den upplevda synergien i gränssnittet. (– Musiken hör till en annan plats säger någon, – Det skär sig, tycker en annan.)

4.3.1 Reflektion

Avsnittet får illustrera några reaktioner och föreställningar om platsen. Att flera upplever att en viss musik »passar» och en annan inte, understryker musikens, arkitekturens och scenografins konnotationer och korsvisa representationer. Vilken musik det är som upplevs passa är en subjektiv upplevelse i relation till en rad olika smakstrukturer. En viss musik kan med bara med säkerhet sägas passa i relation till en curatorisk eller konstnärlig intention, samtidigt är det de gemensamma kulturella referenserna som man kan arbeta med i en intervention som denna.

Den undersökande aspekten genom handling i projektet är intressant. Med största säkerhet har nya relationer och erfarenheter förstärkt platsens laddning och minne. Idealt har vi förstått någonting om platsen och våra föreställningar.

Passus 10: maj

Trädgården som scen och skådespel

Hur skapar trädgårdarna Villa Medici i Fiesole och Villa Gamberaia i Settignano sin plats i relation till det omgivande landskapet - hur förhåller de sig till sin Mise en scène? Hur kan trädgårdens inre utgöra scen för andra konstformer? Kan de förklara någonting om Scaniaparkens relation till det yttre landskapet?

Dessa trädgårdars placering och förankring i landskapet framstår som mycket precis och balanserad med en vibrerade självklarhet. Landskapet utanför trädgårdens definierade ram utgör ett associativt och berättelseskapande element. Det yttre landskapet är trädgårdens förlängda rum, ett lånat landskap. Genom detta skapas en relation mellan platser att längta till och från, att uppleva ett tydligt »här» i relation till ett »där». Det ömsesidiga beroendet framstår i all klarhet. Arkitekturen är en längtansmotor och trädgården är en scen att agera i.

Mediciträdgårdens placering är gjord med största känslighet och allvar, inte för högt på berget, inte för lågt, inte för långt ut. Orienteringen genererar en balans med dalens form och utsträckning. Det upplevs som en klingande resonans och en begriplighet om geografien och landskapets egenskaper. Dalen framstår som betraktat genom ett märkligt sfäriskt förstoringsglas. Har trädgården placerats av en landskapsmålare?

Brunelleschis kupol är också den märkvärdigt väl proportionerad mot Arno-dalen och låter landskapet rotera kring denna självklara pivot. Situationen framstår som en inverterad form av Scaniaparkens skålformade nav där landskapet organiserar sina element längs horisontens här cirkelformade begränsning.



En cirkel av bläck på inlagspapper i Settignano har utgör en rumslig begränsning. (T.h.) Belvedere i Fiesole

Villa Gamberaia måste vara det som är, för att tala med danska landskapsarkitekter, en »opälsked» plats. Den är bebodd och artikulerad av sina ägare genom tiderna. Att det fortfarande känns alldeles tydligt när man vistas där låter sig lätt motsägas och framstår romantiskt och förutsägbart. Men platsen har en alldeles tydlig närvaro. Trädgården är skapad som ett rum för semiprivat bruk och varande och det slår mig hur intressant det är jämfört med de stora parker och offentliga platser som ofta annars upptagit mitt intresse. En semiprivat trädgård visar sig vara mycket närmare min ideala föreställning om en plats.

Scaniaparken är en typ av offentligt rum som framstår som semiprivat. Dess form innehåller få visuella element och ett auditivt dominerande – fokus riktas mot samma saker hos dem som är där. Därtill genererar ljudet en typ av social interaktion. Detta är Scaniaparkens momentum. Musik skapar effektivt denna typ av resonans mellan människor genom sin abstrakta, ickevisuella och associativa karaktär. Denna observation måste utforskas ytterligare under projektets gång.

Kapitel 5 Avslutande noteringar

Vad bidrar till landskapsupplevelsen och hur skapas utrymmen för tolkning och interaktion? Vilka är de verksamma komponenter jag har kunnat identifiera i de projekt jag har genomfört och vilka kan överföras till en vidare praktik? Det avslutande kapitlet fångar upp frågeställningar som inte besvarats av kapitel 3.

5.2 Den curatoriska intentionen, reflektion över en platsgestaltning

Studien har tagit en befintlig park och artikulerat de immanenta egenskaperna hos platsen till en synestetisk trädgård. Ian Hamilton Finlays skulptur, See Lorrain/Hear Poussin, visade sig vara tematiskt precis för att beskriva kärnan i mitt arbete och påverkade i hög grad dess riktning. Verket visar hur våra preferenser och föreställningar påverkar upplevelsen av landskapet men framhåller möjligheten för oss att på nytt omtolka dessa beståndsdelar genom konstnärligt arbete. Finlays arbete emanerar ur trädgårdsgestaltning och ur en poesi som också den är uppbyggd av referenser, metaforer och labyrintiska konnotationer. Han formulerar ett arbetsrätt som pekar på de möjligheter som uppstår mellan olika konstformer och som uppstår genom att uppehålla sig i glappet mellan olika beskrivningar.

Upplevelsen av musiken, landskapet, arkitekturen och betraktarens perception samverkar i det undersökta gränssnittet till en konstupplevelse. Jag har inte haft för avsikt att beskriva denna erfarenhet i studien men har ändå kluvits i arbetet därför att jag själv behövt försöka formulera delar av mina upplevelser för att förstå någonting om dess natur. Jag är samtidigt medveten om att kunskapen inte går att sammanfatta eller översätta till text med mindre än att deras giltighet och mening reduceras samtidigt med konstverkets aspektrikedom. I detta avseende har jag velat tala om en *embodied criticality*.

Jag har talat om arkitekturens möjlighet att verka i gränssnittet mellan auditiv och visuell arkitektur i avsikten att balansera det bärande och det bruna och därmed generera en dynamisk och läsbar situation. Den cirkulerande frågan om denna relation utgör den kreativa startpunkten för mina egna förhållningssätt. Det är ett försök till att formulera en tankegång där arkitektur (och konst) är en gestik, en förmedlare av fenomenet plats. Arbetets resultat är något som leder mot att utveckla min praktik i trädgårdens vida bemärkelse – att arbeta med en artikulerande arkitektonisk gestik med en tvärvetenskaplig och curatorisk hållning.

Inledningsvis presenterade jag ett arbetssätt för en platsskapande handling som jag har följt enligt förloppet från intention via tolkning till handling. Det kan framstå obskyrt att tala om platskapande eftersom Scaniaparken redan är en plats i vardagligt tal, men det är betydelsen av lokaliteten, på vilket sätt den blir meningsfull och vilket sätt känslomässiga relationer och kunskap knyts till lokaliteten som gör den till en *plats*. Ljudinstallationen av Brandon LaBelle under 2008 provocerade en möjligtvis förväntad pastoral skönhetsupplevelse med skarpa rundgångsljud i en avsikt att starta en process relaterad till platsen. Det blir en fråga om just hur platsen är föreställd och agerad, representerad, utformad och vad den kan innehålla. Det kan också förstås som en balansering av harmoni och disharmoni där interventionen innehåller parallella verklighetsbeskrivningar, olika estetiska former och olika kommunikationsformer. Idealt är det en situation där komplexitet framträder, där olika aspekter och berättelser tillåts existera parallellt.

I trädgårdarna genom historien ingår det skrämmande och det otäcka bredvid det reducerade och kontemplativa. Gurglande monster och sublimes perspektiv (i bemärkelsen av skräckinjagande storhet och obegriplighet och inte som estetiskt värdeord) bredvid det intima och pastorala. Om mina intentioner inte är en omedveten men samtida ångslan över att stå för någonting eller att iscensätta en tolkning, en harmoni, så tror jag att en meningsfull handling måste förhålla sig till det komplexa och mångriktade för att någonting nytt skall kunna sägas. Liksom pastoralen, det sublimes eller andra symmetriska uttryck, riskerar iscensättandet av »harmonin» eller »kontemplation» att bli reducerat till en estetik som inte längre säger någonting. När vi parallellt upplever olika aspekter av verkligheten via vår tolkning och när sambanden mellan representationerna hos omgivningen framstår genom en socialt agerad handling så finns det möjlighet att skapa meningsfulla relationer till omvärlden. Gestaltandet måste tematiskt arbeta genom integration och splittring i skapandet av ny kunskap.

När jag ljudsatt landskapet i Scaniaparken har jag, i en historiskt sett traditionell trädgårdsarkitektonisk praktik, prövat att ställa uttryck och konstformer bredvid varandra för att generera associationer i nya riktningar. Det kan sägas motsvara ett *montage* av referenser som i sig framhäver olika egenskaper hos de på varandra följde delarna och genererar ett skillnadsfält som blir utrymme för ny kunskap. De metaforiska överlappningarna mellan visuella och auditiva intryck kan ses som en form av en kunskapande process. Associationerna mellan ett adderat ljud och en befintlig rumslig och visuell (och hörbar) situation skapar nya sammanhang och nya berättelser. Situationen skapar idealt en ny kunskap genom upptäckter av relationer och analogier, nya språkliga familjelikheter och skillnader. »Det säger sig självt att frånvaro av diskrepans innebär att ingenting nytt har blivit sagt» för att citera Johan Asplund. Han talar om kunskapsmodell som utgår från ett skillnadstänkande som är en poetisk, och ibland synestetisk möjlighet (se passus 3). Dessa glapp kan skapas genom konstnärliga handlingar. Det kan kallas för att skapa ett simulacrum, något som framstår »som om» där diskrepansen mellan illusion och verklighet blir utrymme för att utbilda kunskap.³⁷

Möjligheten att ljudsätta med eller mot en landskapsbilds representationer är det glapp som här utnyttjas i gestaltningen. Detta innebär en ansats om att förhöja medvetenheten om vår perception – det vill säga hur det vi hör påverkar vad vi ser och hur vi i sin tur tolkar intrycken. Lyssnande ser jag som en kreativ handling som ges kraft av den intention som installationen har, hur gränssnittet mellan auditiva och visuella arkitekturen balanserats och hur den relationella situationen kan aktivera kollektiva processer. Det handlar i grunden om en intention att förmedla ett utrymme för tolkning och att väcka gestaltningsförmågan hos betraktaren. Det vill säga en lyssnande upplevelse som kan fylla lokaliteten med berättelser och nya relationer.

Genom att ljudsätta en plats utomhus som också har en arsenal av »naturliga» platsspecifika ljud uppstår också en situation där det verkliga måste konfronteras med det artificiella och där dess inbördes relationer ifrågasätts. Vad framstår som mest »naturligt» och vad uppfattar jag som verkligt? Om det artificiella ansätter en läsbarhet till det förgivet tagna och om ljudsättningen samtidigt kommenterar representationerna hos platsen (som ljudsättningen också omväxlande kan svara med eller mot) så kan upplevelsen bli meningsfull. Jag menar att en autentisk upplevelse är möjlig som poetisk kunskap. Detta är i mitt förhållningssätt tillräckligt och framstår som den yttersta målsättningen: att gestalta förutsättningar för att generera kunskap, närvaro och ett nyanserat förhållningssätt till sin upplevelse.

7.2 Det att ackumulera kunskaper som blir överförbara till en praktik.

Hur mycket av studiens tankar och resultat är möjliga att överföra till andra projekt på andra lokaliteter? Vad händer där lokaliteten saknar Scaniaparkens tillsynes »sakrala» egenskaper och i situationer med större komplexitet och motstånd?

Det handlar inte om att överföra formen och högtalarkonceptet till en ny plats utan att identifiera hur den här parkens gestaltning förhåller sig till omgivningarna och hur dess arkitektoniska gestik kommunicerar. I Scaniaparkens komposition framstår ljudet som en del av platsen genom de tydligt dolda högtalarna. Suggestionskraften hos detta är beroende av transparensen i dess egenskap som artificiellt tillägg, framfällt som ett »osynligt» system. Det att vi förstår konstruktionen gör att vi låter oss involveras och det genererar en specifik potential.

Arkitekturens möjlighet att förankra ljudet har också att göra med den balansen mellan det burna och det bärande. Det sker genom en reduktion av de visuella komponenterna, utbildningen av perceptivt fokus och frånvaron av annan överordnad narrativ tematik. Om vi å ena sidan ser jordformerna som bärande av landskapets scenografi, själva genereringen av dess bild, så kan denna bild i sin tur vara bärare av den auditiva innehållet. Men genom en platsspecifik auditiv intervention så kan detta förhållande vändas till att göra det auditiva bärande av det visuella innehållet i landskapet. Ljudet kan alltså bli jämställt eller starkare än det visuella genom den auditiva och visuella arkitekturens gestik. Denna potential kan generera nya relationer och valörer, ny betydelse och mening i vår upplevelse och i vår läsning av de i situationen ingående beståndsdelarna.

³⁷ s. 61-66 Asplund, Johan. Hur låter åskan, Bokförlaget Korpen, Göteborg (2003)

Det sagda kan ses som en handling som innebär att göra ljudet på en plats hörbart. Det innebär att skapa ett fortskaffningsmedel för att uppleva platsen. Studien formulerar att ljudliga interventioner kan förmedla en förhöjd uppmärksamhet på platsens inneboende egenskaper genom att filtrera och rikta. Också detta möjligt att betrakta som en gestik där någonting möjliggörs, där tecken görs läsbara som sådana. Det kan handla om att skapa kontraster där gränsen, skillnaden, är det som också uttrycker det nya rum som man beträder. Att skapa förutsättningar för plats är att sålunda att göra något platsspecifikt läsbart. Ett platsspecifikt argument, uttryckt performativt och socialt som produktion av criticality, genererar en ny läsning av platsen och det betraktar jag som en kunskapande och meningsskapande handling. Ett platsskapande i en komplicerad lokalitet kan alltså sägas ske genom interventioner med en avvägd abstraktion och transparent platsspecifik arkitektur. Att skapa en plats att lyssna till kan ses som att utforma ett observatorium genom begränsande. Som platsskapande innebär det ett ramverk som förmedlar läsbarhet och något som kan hålla och generera intentioner. Genom kombinationen med en visuell arkitektur förmedlas potentialer lika de i Scaniaparken och i detta gränssnitt agerar landskapsarkitekturen.

Ansatsen att försöka förklara arkitekturens gestik i termer av det burna och bärande når hit, en punkt där jag upplever att det saknas möjlighet att ytterligare precisera fenomenet. Frustrationen över att inte kunna göra det måste träda tillbaka för ett poetiskt, performativt och rumsligt förhållningssätt till arkitekturens förmedlande egenskaper. Liksom konst, dans eller skulptur undandrar sig sin definition gör jag heller inte här anspråk på att förklara detta fenomen. Arbetet med att undersöka begreppen medvetandegör dock om relationen mellan form och kontext. Det innebär för mig en större kännedom om valörer hos all gestaltande handling där någonting kan uttryckas genom någonting annat. Jag har genom studiens undersökningar och begreppsutbildning fått förnimmelsen av att performativiteten hos exempelvis dans faktiskt skulle kunna förklara någonting om arkitektur och om kunskapens väsen. Ett utforskande av dessa relationer har jag ambitionen att i framtiden iscensätta i Scaniaparken.

**

Källförteckning

Böcker

- Asplund, Johan.** *Hur låter åskan? Förstudium till en vetenskapsteori.* Bokförlaget Korpen Göteborg (2003)
- Arnaud Mailliet, Jeff Fort,** *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art.* Zone (2004)
- Böhme, Gernot.** *The Great Concert of the World.* Tam Tam Stadtmusik, Theory. Volio Verlag Wien (2007)
- Bordwell, David; Thompson, Kristin.** *Film Art: An Introduction,* 7th ed. McGraw-Hill. New York (2003)
- Cage, John.** *Silence: Lectures and Writings.* Wesleyan University Press, (1973)
- Calvino, Italo.** *De osynliga städerna,* Bonniers (1978),
- Foucault, Michel.** *Of Other Spaces* (1967) .Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society. Ed. Lieven De Caute, Michiel Dehaene Routledge, (2008)
- Norberg Schulz, Ch.** *Architecture: Presence Language Place,* Skia, Milan (2000)
- Nordmark, Dag.** *Bildspråkets betydelser* Pan/Nordstedts, Stockholm (1975)
- Relph, Edward.** *Place and Placelessness.* Pion, London (1976)
- Schafer, R. Murray.** *The Tuning of the World.* Knopf, (1977)
- Schibbye, Bengt** *Landskap i fokus. Utvärdering av metoder för landskapsanalys.* Riksantikvarieämbetet, (2001)
- Suderburg, Erika.** Ed. *Space Site Intervention.* University of Minnesota Press, Minneapolis (2000)
- Tuan, Yu-Fi.** *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values.* Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall (1974)
- Vitruvius** *Ten books of architecture.* Morris H. Morgan. Kessinger Publishing, (2005) reprint .originalutgåva Cambridge, Harvard University Press, (1914)
- Weiss, Allen S.** *Unnatural Horizons, Paradox and Contradiction in Landscape Architecture.* Princeton Press (1998)
- Österby, Anette.** *Dan Graham: Two different anamorphic surfaces.* Wanås Foundation, Knislinge (2000)

Tidsskrifter

- Bishop, Claire.** *Antagonism and Relational aesthetics.* October 110, (2004) s. 51-110
- Kelly, Jeff** »*Conversation with Doug Hollis*», *Places:* Vol. 2: No. 3, (1985) s. 18-30
<http://repositories.cdlib.org/ced/places/vol2/iss3/Kelly>.
- Olwig, Kenneth.** *Global Ground Zero: Place landscape and nothingness.* *Landscapes of the new cultural economy.* Dordrecht Kluwer (2005)

Ej tryckta källor

- Ford, Joseph Dillon:** *From vocal memnon to the stereophonic garden: A short history of sound and technology in landscape design.* (1995) http://www.newmusicclassics.com/resume_folder/cela_1995.html
- Hollis, Douglas** www.douglashollis.com/
- Lopéz, Fransisco.** www.fransiscolepez.net
- Rogoff, Irit.** 'Smuggling' – *An Embodied Criticality.* [08_2006] <http://transform.eipcp.net>.

Uppslagsverk

Nationalencyklopedin, 2000

Muntliga källor

Bo Andersson, Avdelningschef på gatukontorets drift- och underhållsavdelning Malmö gatukontor
Jörgen Carlsson, landskapsarkitekt, Era Landskap Svedala

Bildkällor

Samtliga flygfoton ägs av Lantmäteriet och Malmö kommun
Fotografier utan angiven upphovsman är tagna av författaren



STATEMENT Audio Response Mirror
Brandon LaBelle & Ken Ehrlich

Focusing on the existing electronic system in place, we approached the Scaniaparken location as a site structurally determined by the amplification of music and sound. The existing electronic sound system was used as the sole source for the production of the sound work through a series of feedback investigations. Using two microphones and a mixer, feedback was generated over a 40-minute period, allowing whatever elements and input were present to influence the movements and modulation of sound, including voices, wind, ambiance, etc. Frequencies ranging roughly between 200Hz and 10,000Hz oscillated between the left and right channels, producing a stereophonic conversation. This was recorded directly from the mixer to capture the intrinsic details of the resulting sound. By re-presenting the feedback as a recording, the work creates a tautological yet site-specific proposition: if the formation of this landscape is defined by the installation of a sound system, influencing social behaviours, interactions and extended memories of the site, the performance and amplification of that system's very mechanics holds out the promise of tuning listener's into the functioning media apparatus as the structuring device behind one's experience.

*

Brandon LaBelle is an artist and writer working with sound and related cultural narratives. Through his work with Errant Bodies Press he has co-edited the anthologies *Site of Sound: Of Architecture and the Ear* (1999), *Writing Aloud: The Sonics of Language* (2001), *Surface Tension: Problematics of Site* (2003) and *Radio Territories* (2007), along with a series of monographs (*Critical Ear* series) on sound and media artists. As an artist he is active in the fields of sound installation, performance and public interventions. His installation work has been featured internationally, including the exhibitions and festivals *Sampling Rage* (1999) at Podewil Berlin, *Sound as Media* (2000) at ICC Tokyo, *Bitstreams* (2001) at the Whitney Museum New York, *Pleasure of Language* (2002) at the Netherlands Media Art Institute Amsterdam, *Undercover* (2003) at the Museum of Contemporary Art Roskilde, and as part of *Tuned City* (2008), a festival on sound and architecture, Berlin.

e+1 (Ken Ehrlich/Brandon LaBelle) stages investigative performances based on urban infrastructures, forms of exchange and spatial dynamics. Recent projects have been exhibited in Curitiba and Copenhagen. The projects address systems of urban management and design, informal cultures and collective behaviors. Their project on cultures of trucking was recently installed at FIT, Berlin.

Appendix II

Notiser och artiklar

Sydsvenskan KONSTRECENSIONER

Ljud på rätt plats 8 september 2008

Konst och verklighet flyter ihop. Tor Billgren njuter av Full Pull – festivalen för konst och experimentell musik som just nu äger rum i Malmö, Ystad, Brösarp och Lund. För-töjningarna lossas och bogserbåten drar långsamt ut aktern på den 200 meter långa bilfraktaren Hojin från kajen. Utsikten under söndagens konsert vid Ljudkullen i Scaniaparken i Malmö är som alltid enastående. Och på »scenen» står Birgit Uhler med sin trumpet och kluckar, väser och fräser i mikrofonen. Men vad är det för dovt brum i bakgrunden? Är det kompljud från Uhlers utrustning? Eller kommer det från det stora fartygets maskinrum? Eller från Kastrup? Eller är det bara vindens brus i mikrofonen? Det bästa är att det inte går att avgöra. Och att det inte spelar någon roll. Konst och verklighet flyter ihop, som så ofta i Full Pull-sammanhang.

Det är fjärde gången festivalen anordnas, och årets huvudscen är Stapelbädden i Västra hamnen – den kilformade gamla byggnaden som reser sig som en ljusknapp ur jorden vid skateboardparken. En gång kontor och omklädningsrum för varvsarbetarna, nu under festivalen arena för konst, konserter, film och föreläsningar. Jag fastnar särskilt för en film som skildrar amerikanen John Grzinichs metodiska utforskningar av dolda ljud i övergivna industriområden. Han vickar på spruckna rör i en gammal tunnel och skapar ett dovt och rytmiskt muller. Han hamrar på en rostig cistern, och fyller en gammal verkstad med en klocklik och melankolisk klang. De vackra ljuden och den högtidliga stämningen gör filmen till ett rekviem över ett industri-samhälle som en gång kunde försörja ett folkhem – något som för övrigt även själva Stapelbädden är ett vittrande monument över. Ja, hela området, förresten – inklusive Ljudkullen och Scaniaparken. När söndagens konsert är slut syns Hojin som ett grått streck i nordväst, långt bortom det nedlagda kärnkraftverket. Ovanför mullrar ett flygplan. Vinden viner i öronen. Upplevelsen fortsätter.

Tor Billgren

Sydsvenskan KULTUR OCH NÖJEN

Oljudskonst kräver en del av lyssnarna 23 Augusti 2008

Elegant men enerverande. Så beskriver Brandon LaBelle och Ken Ehrliche sin ljudinstallation »Audio Response Mirror». Istället för meditativa toner, förenade med miljön, hoppas de på förvirring och besvär. De två konstnärerna är från Los Angeles men bor i Berlin. Idag är det vernissage för deras ljudinstallation, unikt skapad för Scaniaparken i Malmö. Det var också där, i parkens ljudgrupp, inspelningen kom till i juli. – Man är ganska utlämnad till omgivningen när man endast har ett tillfälle på sig att göra en inspelning. Utmaningen är att acceptera de ljud man får, vad resultatet än blir, säger Brandon LaBelle.

Det var den sällsynta potentialen i Scaniaparkens ljudgrupp som lockade de två amerikanerna till Malmö. Men trots att ljuden har samlats in på plats i Västra hamnen vill de utmana sin omgivning och föra in något främmande i miljön. Resultatet beskriver de som statiskt elektroniskt och kontrasterande till det öppna kustlandskapet. – I grund och botten är det en massa oljud. Vi vill att det ska vara tydligt att det är genom ett ljudsystem man hör, även om man befinner sig på en för det naturligt plats. Meningen är att ljudsystemets närvaro ska fånga uppmärksamheten och väcka frågor hos lyssnarna. Uppspelningen är viktigare än ljudet för Brandon LaBelle och Ken Ehrliche, och rundgångstoner och högtalarsprak kräver en del av besökarna.

– Det här är ingen vanlig lyssningsupplevelse. Det ska vara obekvämt att höra på och folk kommer säkert att bli upprörda. Meningen är att det skall låta som något går fel för att folk ska bli mer medvetna om platsen de befinner sig på. Kanske kan oljudens intrång leda till att man ser miljön med nya ögon.

Hanna Åkesson

Sydsvenskan KULTUR

Ljud som avslöjar 30 juli 2008

Kvällssolen flödade över Kristianstadsgatan och alla dörrar och fönster stod öppna i projektrummet Krets i Malmö i måndags. Tio tomma stolar. Så småningom droppade folk in. Producenterna Mathias Holmberg och Frans Gillberg presenterade de amerikanska konstnärerna Brandon LaBelle och Ken Ehrlich som i augusti ska göra en ljudinstallation på Ljudkullen i Scaniaparken.

Brandon är en trumslagare som la trummorna åt sidan och började spela på, ja hela verkligheten, och Ken är en arkitekt som slutade rita hus och i stället gör platsspecifika ljudinstallationer. Samtalet är lite abstrakt och luftigt. Hur kan vi använda ljud för att avslöja platsens dolda koder, sammanhang och maktstrukturer?

De platsspecifika ljuden på Möllevången ackompanjerar och överröstar ibland det som sägs. Jag hör stadsmåsarernas skrin, en biker på en Harley Davidson, en man som sopar trappan och gör ett plingande ljud var gång sopborsten träffar sopskyffeln av plåt. I bakgrunden sorlet från uteserveringarna neråt gatan. Den 23 augusti blir det skarpt läge under »Starfield Simulation» i Scaniaparken.

Sven Nilsson

Appendix III

Gestaltningförslag för utveckling av en mer konsekvent form hos Ljudkullen

Scaniaparken / Straight Jetty

Utkast 2006



Genom träbryggans associationer av att göra entré till ett nytt territorium och skrida över någonting *som man inte vet vad det är*, kopplas gräsets hav till vattnet bakom ryggen. Den ljudande trädgården kan observeras genom detta perspektiv där man sittande på bryggans kant kan spekulera över intrycken medan man dinglar med benen. Ljudet är som bäst i mitten av rummet och här kan man dröja kvar samtidigt som platån kan utgöra scen.

Scaniaparken / Sjunken trädgård

Utkast 1:2008



En försänkt soffa gör rummet till en plats att krypa ner i, stanna upp, elda och uppleva ljudet. Genom att halvt sluta cirkelns entré dramatiseras inträdet till rummet till ett nedstigande erfaret av kroppen och rummet samlas. Højningen av entrén skärmar av strandskoningen och gångvägen när man sitter i mitten och lyfter blicken direkt mot havets horisont. När man vistas i soffan frikopplas platsen från sin geografi genom begränsning av den visuella kontakten med omgivningen – att jämföra med livet i en gummi-flotte.

Scaniaparken / Utveckling av förslaget enligt studien

Utkast 2:2008

För att hierarkiskt höja ljudets närvaro och förstärka egenskaperna som *den lyssnande platsen* görs en förstärkning av rummets konkavitet och den sjunka soffan reduceras till en antydd form. Konkaviteten och den diskreta försänkningen låter ljudet »röra sig fritt» samtidigt som entrén får behålla utbildningen av tröskelsituationen från 1:2008. Den centrala hårdgjorda formen utgör det pragmatiska elementet för placering av grillar (som inte kan avstyras) samtidigt blir den en gräns som aktiverar föreställningen om *scenen* och blir en kant att dröja vid. Dess urholkade form antyder suggestivt något om *det borttagna* och den svarta graniten samlar vatten efter regnet för att bilda en tillfällig spgeldamm. Spegeln och valvformen accentuerar den axiala relationen till himlen. Teatern som observatorium riktat mot havets scenografi kvarstår avsiktligt, det är den *landskapsbild* platsen arbetar med. Genom att ljudet sätts i första rummet och andra funktioner reduceras uttrycks platsens abstraktion och lyssnande egenskap. En reduktion av visuellt störande element i perspektivet mot havet öppnar vyn. (Visualisering saknas)