

# 2009

## Het verlangen van het luisteren

Over de esthetiek van verstoring in de  
installatiekunst van Granular Synthesis

### Pieter Verstraete

L'écoute est cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial; elle est un mode de défense contre la surprise; son objet (ce vers ce quoi elle est tendue) est la menace.

(Roland Barthes)

Begin april 2009 liep in Eindhoven een retrospectieve van het werk van het Oostenrijks duo Ulf Langheinrich en Kurt Hentschläger, samen bekend als Granular Synthesis. In hun installatiekunst passen ze granulaire synthese-software toe op beeld en geluid, waardoor die in schijfjes van tijd, oftewel 'graantjes' bevroren en weer manipuleerbaar zijn. Het resultaat is vaak een heel fysieke ervaring van vloeibare noisescapes die de bezoeker van alle kanten, zowel visueel als auditief, overspoelt. De retrospectieve werd georganiseerd door het STRP Festival in samenwerking met het MU en het 5MinutenMuseum. Zulk een overzichtsexpositie werd tot nu toe nog niet georganiseerd.

De installaties van Granular Synthesis waren voor mij letterlijk en figuurlijk een *ear-opener*. De ruis in deze installaties roept om een aantal nieuwe inzichten in zijn impact op het luisteren en ervaren van een ruimte in geluid. Ruis is bij Granular Synthesis de constante verstoring die gaandeweg de perceptie van de toevallige bezoeker overheerst. Die ruis creëert nieuwe ruimtelijke ervaringen, tastbare texturen van geluid, beeld en licht die de trommelvliezen, de retina en het cognitief vermogen van de bezoeker flink op de proef stellen. Wanneer ruis de ervaringshorizon volledig verzadigt, ontstaat een geluidswereld die toch weer om onderscheidingen in het luisteren vraagt in een poging de ruis te bedwingen tot een aanvaardbaar en erfahrbaar minimum. Dit zet de idee van een vermeende vrijheid in het zogeheten ‘open’ of ‘diepe’ luisteren op de helling. De luisteraar begeeft zich daarbij voortdurend op het grensgebied tussen beheersing en verlies in het luisterend aftasten van de omgeving en van zichzelf, zijn auditief ‘ik’ in het luisteren.

De installaties van Granular Synthesis bevestigen de veronderstelling dat ruis altijd ergens in ons luisteren aanwezig is, omdat geluid in wezen steeds een excès aan intensiteiten betekent voor onze zintuigen en cognitie: slechts een deel van de stimuli bereikt ons zenuwstelsel en draagt bij tot een zinvolle ervaring. De verstoring die uit dat excès voortkomt, creëert op haar beurt de noodzakelijke voorwaarde voor onze perceptie. Binnen de installaties dwingt de ruis tot een bewustzijn van dit mechanisme en vraagt om een beter begrip van ruis als metafoor voor de verstoring. Maar de geluidskunstenaars van Granular Synthesis tillen die verstoring van ruis op tot esthetische ervaring. Ze dwingen ons tot het inzicht dat elke auditieve waarneming ontstaat uit wrijvingen, verstoringen, botsingen die om een betekenisvolle synthese vragen in de luisteraar. Ruis is daarbij niet alleen de stoorzender in het hermeneutische verlangen naar betekenis dat het luisteren voortdrijft, maar ook juist de noodzakelijke motor van betekenisgeving: hij dwingt tot een reactie van de luisteraar. In dat opzicht kritiseert Granular Synthesis impliciet dat ruis zich op de rand van zin en betekenisloosheid begeeft. Het is veeleer de menselijke ervaring van het luisteren die op het spel staat.

#### Attack en decay > Ruis als verstoring

Dat verstoring aan de basis ligt van onze waarnemingen is terug te vinden in de Soundscape-analyse van R. Murray Schafer. Hij formuleerde de ideeën die eraan ten grondslag liggen in de late jaren 1960 in de context van zijn ecologisch geïnspireerde World Soundscape Project. De ruis in onze dagdagelijkse omgevingen heeft onze oren verdoofd, zo stelde Schafer destijds. Via *ear training*-oefeningen kunnen we die doofheid

doorprikken, wat ons op termijn in staat stelt in een verhoogd bewustzijn de ruis te verminderen en de harmonische verbinding met onze omgeving te herstellen.

In de akoestiekleer wordt geluid gedefinieerd als energie die zich in golfvormen door de lucht of door een klankrijk medium voortbeweegt. Maar een klankomgeving, -object of gelijk welk lichaam is nooit zonder golfvormen.<sup>1</sup> Er is daarom altijd een basis aan constante ruis aanwezig die de geluidshorizon vormt voor de waarnemer. Geluid dringt dan pas tot het menselijke oor door als het in zijn loop reeds die horizon van constante ruis overbrugd heeft. Daarbij ligt het gehoorspectrum van de mens tussen de twintig en twintigduizend Herz (i.e. het aantal golven per seconde). Bij langere blootstelling aan ruis vermindert dat spectrum van hoorbare frequenties systematisch. Wanneer een geluid te luid is, kan bovendien gehoorbeschadiging optreden. In de psychoakoestiek en Soundscape-analyse spreekt men dan van gehoorsdrempels en pijngrenzen. Geluid werkt zo als een interventie die voortdurend schommelt tussen hoorbare, 'ongehoorde' en daarmee ongewenste niveaus van ruis.

Je zou kunnen stellen dat in de (psycho-)akoestiek de impact van ruis als interventie in het natuurlijke verloop van geluid gesuggereerd wordt door de termen 'attack' (aanzet) en 'decay' (verval). De aanzet is het moment van interventie, waarna het geluid als tijdelijke gebeurtenis vervluchtigt. De interventie bepaalt hoe de luisteraar de klank, of beter het timbre, zal waarnemen en een plek zal geven. Als je het moment van impact van een geluid in een opname elektronisch verwijdert, is de klank nauwelijks nog herkenbaar. Neem je bijvoorbeeld het geluid van de hamer tegen de snaren van een piano weg, dan is het zeer moeilijk om in de wegstervende naklank (de decay) een piano te identificeren. Wat doorgaans als incidentele ruis wordt ervaren, vormt hier de grondtoon van de waarneming die niet alleen het appel van de luisteraar bepaalt, maar ook een richting aangeeft voor de betekenis van het geluid.

De waarneming en interpretatie van geluidsgolven is dus voortdurend onderhevig aan verstoring. Wij hebben een heel arsenaal aan mechanismes ontwikkeld om die verstoring in geluid uit te sluiten of een wending te geven. Dat is omwille van de constante openheid van het oor, zo stelt Schafer:

1 De constante ruis kan wel artificieel worden beperkt tot een minimum in een anechoïsche kamer, letterlijk een ruimte zonder echo of reflectie van geluidsgolven. John Cage identificeerde in zijn ervaring van zulk een echolozie kamer toch weer twee ruisgeluiden: een lage frequentie die hij associeerde met zijn hart en bloedsomloop, en een hoge frequentie die vermoedelijk van zijn zenuwstelsel afkomstig was.

The sense of hearing cannot be closed off at will. There are no earlids. When we go to sleep, our perception of sound is the last door to close and it is also the first to open when we awaken. (...) These facts have prompted McLuhan to write: 'Terror is the normal state of any oral society for in it everything affects everything all the time.' The ear's only protection is an elaborate psychological mechanism for filtering out undesirable sound in order to concentrate on what is desirable.

Schafer karakteriseert de hoorbare omgeving in termen van 'terreur'. Barthes sprak rond dezelfde tijd als Schafer van een 'bedreiging' (*menace*) voor het aurale comfort. Omwille van de voortdurende receptiviteit van het oor berust de waarneming van geluid steeds op een verstoring die zich manifesteert als een exces op de zintuigen. Luisteren is dan steeds superviseren, filteren, uitblokken. Het beantwoordt aan een verlangen het binnenoer en het zelfgevoel van een auditief 'ik' te beschermen. Zo functioneren onze oren steeds als muren in onze perceptie: ze sluiten gedurig bepaalde intensiteiten van ruis uit die bedreigend kunnen zijn. En ze kanaliseren enkel die *attacks* en *decays* die betekenisvol kunnen zijn.

In granulaire synthese wordt het geluid tussen aanzet en verval uitgesplitst in tal van 'graantjes' geluid die weer in een andere constellatie kunnen worden samengebracht. Het resultaat is dat het geluid vervreemdt van zijn oorspronkelijke bron of oorzaak en aanleiding geeft tot nieuwe, ongehoorde klanktexturen. Het proces van granulaire synthese versterkt daarmee de verstoring in de ervaring van geluid, waardoor velen het gereproduceerde, nieuwe geluid in de eerste plaats lichamenlijk ervaren. In de installaties van Ulf Langheinrich en Kurt Hentschläger wordt die lichamenlijkheid en ruis van granulaire synthese als esthetische strategie ingezet. In het werk dat ik op het STRP Festival ervaren heb, vind ik minstens twee karakteristieken van die strategie. Enerzijds zijn er de ruimtelijke werken, zoals *Hemisphere* (2006) van Ulf Langheinrich, *ZEE* (2008) van Kurt Hentschläger en *RESET* (2001) van het tweetal, waarin de graantjes beeld en geluid op heel fysieke wijze een ruis creëren die de luisteraar 360 graden omgeeft. Anderzijds zijn er de meer afstandelijke videowerken, zoals *Modell 5* (1994-1996), *Sweetheart* (1997) en *FORM* (1999), waarin non-lineaire beeldmontage via motion-control en video-sampling live gestuurd dan wel nadien gesynchroniseerd worden aan de hand van audio-sequencing software en MIDI. Het resultaat is dat beeld en geluid continu een synesthetische symbiose suggereren die pas tot stand komt in de cognitieve reacties van de waarnemer.

Een constante in het werk van Granular Synthesis is een exces aan auditieve ruis dat door multi-channel luidsprekersystemen kraakt en barst. Het geluid is dat van verschillende elektronische ruispartikels in

verschillende hoge frequenties die gaandeweg patronen en ritmes creëren als in een technobeat. Die hoge tonen steken soms schril af tegen extreem lage en subliminale frequenties in de achtergrond, waartussen verschillende schakeringen van ruis ontstaan. Mede door het gebruik van subsound die de onderbuik, borstholtes en beendergestel gevoelig beroert, lijken de noisescapes van alle kanten te komen.

De opstelling van de installaties bestaat steeds minstens uit enkele grote schermen die frontaal, lateraal of in een cirkel om het publiek worden geplaatst. De beelden zijn meestal abstracte lichtoppervlakken waarin enkel de suggestie van figurativiteit gegeven wordt. In *Modell 5* en *Sweetheart* is het beeld echter antropomorf. Hier zien we haperende beelden die de minimale bewegingen van een enorm uitvergroot vrouwenhoofd weergeven. De overgang tussen de beelden wordt in de tijd uitgesponnen door constante herhalingen van zeer korte sequenties. De stop-motion bewegingen in de beeldmontage lijken aangestuurd door de ritmische herhaling van elektronische ruis. Daarbij ontstaan regelmatige patronen in de ruis, die je doen luisteren naar subtiele afwijkingen. De minimale beeldsthetiek neemt daarbij voortdurend een loopje met je perceptie. In het exces aan licht en herhalende beweging vergewiste ik mij er bij momenten van dat ik had gezien wat ik zag, of dat het spinsels waren van mijn verbeelding of van de binnenkant van het oogvlies. De ruis doet je voortdurend zoeken naar een context, een frame in het beeld dat een plek geeft aan het auditieve onbehagen. Zo ontstaat voor de bezoeker een performatieve ruimte waarin het toch even aangenaam vertoeven is, hoewel het exces je er zo weer uit kan schoppen.

#### Akoesma > Geluid als fantoom in het luisteren

Een indirect gevolg van de onvermijdelijke verstoring in onze auditieve perceptie is dat geluid altijd iets spookachtigs heeft: op het moment dat wij geluid waarnemen en interpreteren, is het al vervluchtigd.<sup>2</sup> Dit principe van onze waarneming wordt in de installaties van Langheinrich en Hentschläger door het proces van granulaire synthese verhevigd. Door geluid te ontkoppelen van zijn oorspronkelijke aanzet, maakt granulaire synthese ons ervan bewust dat geluid in zichzelf altijd al lichaamloos is zodra het in onze waarneming interenieert.

Door elektronische reproductie wordt geluid *a-topisch*, of zoals het in de vakliteratuur heet: *akoesmatisch*. Die laatste term werd

<sup>2</sup> De Belgische geluidskunstenaar Christoph De Boeck (van het collectief 'deepblue') spreekt in die zin van 'spectraal geluid': geluid als 'spectre', als spookverschijning omwille van haar onvatbaarheid als vluchtige klankmassa of energie.

geïntroduceerd door de Parijse componist Pierre Schaeffer en is afgeleid van het Griekse *akousma*, dat zoveel betekent als auditieve perceptie, of ‘wat gehoord wordt’. Geluid dat van zijn bron gescheiden is, wordt volgens Schaeffer ook van zijn materiële en culturele conditie losgerukt. Door akoesmatisering zouden we ons dan volledig aan het luisteren kunnen wijden en de sonore potentie ten volle absorberen. Vanuit die optiek probeert Schaeffer geluid als ‘sonoor object’ te vatten door secuur en herhaaldelijk naar opnames van geluid te luisteren in wat hij noemt het ‘gereduceerd luisteren’ (*l'écoute reduite*). Op die manier dringt geluid als object een eigen lichamelijkheid en ruimtelijkheid op.

Maar de ruimtelijke installaties van Granular Synthesis, zoals *Hemisphere* of *RESET*, maken een dergelijk gereduceerd luisteren van binnenuit onmogelijk. In *Hemisphere* bevindt de bezoeker zich binnen een koepel van schermen die zijn blikomvang volledig omspant wanneer hij plat op de grond gaat liggen. In *RESET* staat de bezoeker tussen twee projectieschermen die hevig flikkerend licht weergeven op het ritme van een elektronische dreun. In beide gevallen creëert de ruis met behulp van de ruimtelijke opstelling een erg lichamelijke ervaring. In het luisteren begeeft de bezoeker van de installatie zich dan binnenin de sonoriteit waarmee hij zich helemaal laat omgeven en doordringen in een poging het eigen auditief ‘ik’ teniet te doen. Wie een tijd verblijft in deze geluidsruimte kan in een soort trance geraken. Hierdoor wordt de hermeneutiek van het aandachtig luisteren onder hoogspanning gezet, alsook de luisteraar zelf die betekenis tracht te geven aan zijn ervaring.

Via het abstraheringproces van akoesmatisering in het exces aan impulsen maakt granulaire synthese de bezoeker bewust van de onvermijdelijke verstoring van geluid. Die verstoring zet de luisteraar aan tot het zoeken naar een context in zijn onmiddellijke omgeving of verbeelding. Die context geeft op zijn beurt het lichaamsloze en atopische geluid een tijdelijke rustplaats. Zo ontstaan er in de luisteraar verbindingen tussen de onbehaaglijke, atopische ruis en de beeldsculpturen in de koepel van *Hemisphere* of het flakkerende licht in *RESET*. De verbindingen geven de verstoring een tijdelijk kader, dat de gedurige impact van de ruis draaglijk maakt.

Ook de idee van een ‘geluidsobject’ komt door de granulaire synthese op de helling te staan, want in wezen is geluid altijd akoesmatisch. De wolk aan graantjes ruis maakt ons bewust van het feit dat geluid in akoestische zin altijd tot stand komt via geluidsgolven die voortdurend tegen wanden opbotsen en met elkaar mengen. Het is de waarnemer die de synthese maakt van die botsingen en daarmee geluid probeert te vatten in een object, een oorzaak, een beeld, een associatie – kortom een *betekenis* die ontstaat in relatie tot zichzelf. Omwille van dit akoestische principe

ontstaat er een mogelijk kader waarbinnen beelden en geluiden (naast imaginaire klanken en boventonen) nieuwe, betekenisvolle verbanden krijgen door de samenwerking tussen het oor, het oog en de cognitie. De herhaling van beelden, knipperende lichten en constante ruis met subliminale frequenties doen de grenzen tussen beeld en geluid in de waarneming vervagen.

In *Modell 5* wordt ook die mogelijkheid tot versmelting tussen beeld en geluid in een soort 'akoestische blik', die veel aan de verbeelding van de waarnemer overlaat, constant verstoord door het glasheldere beeld van een gezicht van een Aziatische vrouw dat je aanstaart. De stabiliteit van dit antropomorfe beeld dat vier maal op grote projectieschermen wordt gekloond, gaat teniet door de versnelde herhalingen in de bewegingen van het hoofd. Het effect is een gigantische slotmachine van hoofden die hevig headbangen, waarbij je een gevoel van pijn ervaart in het eigen lichaam en je voortdurend afvraagt of het bloedrood in de ogen van het hoofd niet ingebeeld was. Die meticuleuze verbinding tussen visuele beweging en geluidspartikels roept spontaan vragen op naar de menselijke waarneming binnen de verstoring, terwijl het heftig knikken van het hoofd alsmaar machinaler en spookachtiger wordt. De verstoringen van geluid, maar ook van beeld, dringen zich zo aan ons op als fantomen van onze perceptie. Ze ontsnappen voortdurend aan onze cognitie.

Granular Synthesis dwingt me op die manier om mijn ideeën over ruis bij te stellen. Dat ruis chaos is, en daarmee het hermeneutisch ongrijpbare, het betekenisloze, is een misvatting. Ruis ontsnapt als fantoom voortdurend aan fixatie, betekenis, structuur en vormt daarmee de essentie van de rusteloosheid van geluid. Maar ruis is tegelijk ook de noodzakelijke onderkant en voorwaarde van al onze waarnemingen. Het is daarom een erg weerbarstige categorie, die de subjectieve ervaring niet ontstijgt: ruis ligt aan de basis van elke waarneming, maar de waarneming als verstoring hangt af van wat de luisteraar zelf als betekenisvol dan wel betekenisloos ervaart. Dit is voor een groot deel cultureel gegeven: ruis opereert binnen een bepaalde luistercultuur als noodzakelijke stoorzender, maar ook als beginpunt van wat als betekenisvolle ervaring wordt verondersteld. Ruis bestaat dan ook nooit op zich, maar is erg afhankelijk van het betekenisstelsel waarbinnen hij opereert. Vanuit de verstoring roept ruis om een respons in de luisteraar, of vervult hij juist een verlangen om het tekort aan betekenis in geluid te bestendigen en nieuwe betekenissen binnen het culturele systeem mogelijk te maken. Ruis heeft dan ook altijd iets utopisch.

De eerder aangehaalde Soundscape-analyse van Schafer heeft ruis altijd negatief gedefinieerd als pollutie, als verstoring van harmonie en innerlijke rust. Wegens de interveniërende werking van geluid riep Schafer op tot behoedzame omgang met geluid in onze dagdagelijkse leefomgeving. Schafers programma was idealistisch: vanuit ecologisch 'oerpunt' probeerde hij de auditieve mens in zijn natuurlijke balans met de hoorbare omgeving te herstellen door ongewenste ruis te remediëren en de individuele waarnemer terug bewust te maken van zijn eigen luisteren. Gelijkaardig aan Schafers oor-*drill* prijst Pauline Oliveros het 'diepe luisteren' (*deep listening*) aan: een luisterwijze die het bewustzijn verhoogt door de aandacht volledig te vestigen op de akoestische omgeving. Beiden houden het ideaalbeeld voor dat het open en diepe luisteren de luistervaardigheden kan vergroten in de persoonlijke omgang met ongewenste ruis.

De noisescapes van Granular Synthesis zetten impliciet dit idealistisch geluidspurisme te kijk. Wanneer de bezoeker zich eenmaal overgeeft aan het exces, kan ruis juist een nieuwe ervaring van harmonie en gemoedsrust teweeg brengen. Maar in die nieuwe, tijdelijke harmonie staat een aangescherpt luisteren dat onze oren volledig zou openstellen voor onze omgeving, wel onder hoogspanning. Zo creëert *ZEE* een visueel gereduceerde ruimte door dichte wolken mist waarop stroboscopisch licht wordt geprojecteerd. De bezoeker ziet geen meter voor zich uit. Zijn lichamelijke aanwezigheid gaat letterlijk in rook op. Hij is in deze artificiële ruimte volledig omgeven door beeld en geluid, waardoor zijn gevoel van 'ik' wordt geminimaliseerd. Maar in tegenstelling tot een gefocust, zoekend luisteren in een verlangen naar betekenis, liet ik mijn aandacht bewust los om de ruis vijftien minuten lang te kunnen ondergaan in een soort gespannen gelatenheid. Zo ontstond een open luisteren dat eerder visceraal en verspreid was dan hermeneutisch en gefocust. Daarbij verloor ik gaandeweg mijn ruimtelijke oriëntatie, waardoor elk geluid in mijn binnenoer en elke projectie op mijn netvlies erg doordringend werd. De paradoxale luistersituatie in *ZEE* – op de grens tussen constante spanning en loslaten – maakte me bewust van het opgedrongen open luisteren. Mijn luisteren keerde zich daarom tegen zichzelf.

Het open luisteren werd door Roland Barthes als een psychoanalytisch luisteren beschreven: net als de psychoanalyticus laat je als luisteraar de aandacht open, waarbij je jezelf neutraal opstelt zodat betekenissen zich pas achteraf vormen. Barthes sprak in die optiek van een 'gelijkzwevende aandacht'. Dit staat tegenover de opvatting dat luisteren altijd een vorm van decoderen is, een zoektocht naar betekenis. Maar bij Barthes sluiten luisteren en gelijkzwevende aandacht elkaar niet uit. Luisteren is voor

hem, net als bij de psychoanalyticus, een attitude die berust op een hermeneutiek: het brengt aan het licht wat obscuur, verborgen, of verstomd is in een poging de 'onderkant' van betekenis tot het bewustzijn te brengen. Het open luisteren sluit weliswaar directe intenties aan betekenisgeving uit, maar het creëert openingen om het subliminale of onderbewuste luisteren te onderzoeken.

Het open luisteren was voor Barthes ook van historisch belang, omdat het past bij een (post-)moderne cultuur die zich laat kenmerken door een groeiende fragmentarisering in de perceptie en het verlies van het 'auratisch', uniek luisteren (na Walter Benjamins inzichten over het kunstwerk in het tijdperk van reproduceerbaarheid). Bij Barthes is de fragmentatie al lang geen punt meer. Ze markeert bij hem een historische ommekeer in het luisteren dat niet meer 'toegepast' is als intentionele handeling (een *willen* luisteren), maar zich ontlaadt in een 'paniek-luisteren': een luisteren dat polysemie, overdeterminatie, overschot mogelijk maakt. Paniek-luisteren zoekt niet naar onmiddellijke betekenissen, maar laat ruimte voor impliciete, indirecte, uitgestelde betekenissen of juist een excès aan betekenissen.

Barthes' zogeheten paniek-luisteren krijgt een eigenzinnige invulling in de installaties van Granular Synthesis. De opgedrongen ruis in de installaties roept de vraag op in hoeverre deze manier van luisteren werkelijk ongehoorde ruimtes en nieuwe betekenissen mogelijk maakt. Volgens Barthes beweegt een gelijkzwevende aandacht niet buiten de hermeneutiek van het luisteren, maar boort juist nieuwe, verborgen betekenissen aan. De overvloedige ruis in Granular Synthesis zet het open luisteren als een verstrooien en loslaten van het verlangen naar betekenis, en dus van de zelfpresentie als betekenisgevend 'ik', op het spel. De totale ruimte in *ZEE* dwingt je om jezelf aan de ruis over te geven. Dit zou betekenen dat de overgave je wilskracht als luisteraar uitschakelt om betekenis te creëren. Het soort luisteren dat als gedwongen weerklank in de bezoeker van de installatie ontstaat, impliceert echter geen totale afwezigheid, noch een zwevende aanwezigheid van de aandacht, zoals dat bij het subliminale en open luisteren het geval zou zijn. Ik kreeg veeleer de drang om de cognitieve grens van mijn luisteren in het excès aan intensiteiten en het gevoel van isolatie op te zoeken, waardoor de aandacht voor mijn lichamelijk zelfgevoel versterkte.

Zo demonstreert Granular Synthesis de onmogelijkheid van een open en diep luisteren. De esthetische ervaring van een allesoverheersende ruis in een context van totale verblindings, zoals in *ZEE*, benadrukt de noodzakelijkheid van de filterende functie in het verlangen van het luisteren om grip te krijgen over de hoorbare wereld. De installatie maakte mij bewust van de muren in het mechanisme van mijn luisteren. In die zin is

een totale openstelling in het luisteren een utopie, want er is geen geluid zonder verstoring, zonder ruis, zonder exces. De begeerte naar een vrijheid in het luisteren, omwille van de overdeterminatie, de productieve overschot aan betekenis in de ruis, wordt daarmee utopisch. De overvloed in ruis kluistert de mens juist aan zijn eigen lichamelijkheid. Het maakt hem bewust van zijn fysieke en cognitieve grenzen. Overigens blijven de installaties van Granular Synthesis in hun fysieke werking niet gespaard van een nieuw idealisme omtrent ruis: hun omgang met een esthetisch *bruitisme* reproduceert de utopie van het verlangen naar een totaal-ervaring van de ruimte.

## Luistercultuur > Ruis als totaalruimte

De hoogtechnologische installaties van Granular Synthesis spelen voortdurend met de grenzen van de menselijke en persoonlijke waarneming. De ruis die zij op de bezoeker bewust afsturen ontkrachten enigszins de vrees van de soundscape-analysten dat ruis de mens uit zijn natuurlijk evenwicht met de omgeving brengt. Eerder doet Granular Synthesis ruis als een totaalruimte ervaren, waarin nieuwe verbindingen ontstaan tussen luisteraar en geluidsomgeving.

Wanneer we de culturele betekenis van die nieuwe, ruimtelijke ervaring voor het luisteren willen begrijpen, biedt Barthes' kritiek op de totalitaire macht van geluid en haar pollutie ons enig perspectief. Wanneer de ruis vanuit de achtergrond de totale hoorbare ruimte in beslag neemt, zo stelt hij, kan de luisteraar niet meer onderscheiden wat belangrijk is in die geluidsomgeving om betekenis te maken. Barthes voorzag hiermee de onmogelijkheid van de luisteraar om zichzelf als mens in die verzadigde ruimte te herkennen. Volgens Barthes betekent geluidspollutie dan ook het einde van luisteren, daar het elk verlangen naar selectie – en daarmee betekenis – door een menselijke 'intelligentie' tenietdoet, wat noodzakelijk is voor welke communicatie ook met de omgeving.

Granular Synthesis, daarentegen, antwoordt op Barthes' cultuurpessimisme met het paradoxale inzicht dat totale ruis weer kan leiden tot een nieuw, esthetisch plezier. Deze 'herbetovering' in het luisteren naar technologische ruis herenigt de luisteraar met zijn tijdelijke omgeving en de gemeenschap van luisteraars die de ruimte van de installatie delen. Doorheen de verhoogde aandacht voor het eigen lichaam en het individu ontstaat er zo toch weer ruimte voor een gevoel van collectiviteit en verankering in humaniteit. Daarbij worden in de installatieruimtes niet alleen het onbehagen van verstoring en het opzoeken van cognitieve grenzen gedeeld. De constante ruis dringt een nieuwe organisatie van

geluid op die de eigen luistercultuur in vraag stelt en een nieuwe ervaring van totaliteit in het leven roept.

In die zin moet ook het vermoeden van Jacques Attali begrepen worden dat ruis in onze hedendaagse luistercultuur het instrument wordt 'voor de schepping en instandhouding van een gemeenschap, van een totaliteit'. Hiermee geeft ruis zijn culturele betekenis voor het luisteren prijs. De ruis in de installaties van Granular Synthesis spiegelt de luisteraar en zijn luistergewoontes aan zijn eigen lichamelijke, cognitieve en humane grenzen. De verzadiging van ruis, die aanleiding geeft tot een nieuwe totaalruimte, ontluistert daarmee zowel de biologische als de culturele betrokkenheid van de luisteraar in zijn verlangen de verstoring te bedwingen.

Met een hoofd vol oorsuizingen, fantoomgeluiden en -beelden verlaat ik het STRP-festival op de oude, postindustriële Philips-site. Mijn zenuwcellen en hersenen werden danig op de proef gesteld. Mijn gehoorbeentjes zijn hoognodig aan wat rust toe. Maar met een herboren energie ga ik de ruis van de stad tegemoet.

## Literatuur

- Theodor Adorno, *Essays on Music*, vert. Susan H. Gillespie, University of California Press Berkeley & Los Angeles, 2002
- Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, vert. Brain Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985
- Roland Barthes & Roland Havas, 'écoute' (1977), in Barthes, *œuvres complètes, Tome III: 1974-1980*, Seuil, Paris, 1995, p. 727-736
- Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1935), *Illuminations*, vert. Harry Zorn, Pimlico, London, 1999, p. 211-44
- Michael Bull & Les Back (red.), *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford & New York, 2003
- Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, vert. Walter Murch & Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994
- Steven Connor, "Ears Have Walls: On Hearing Art", lezing in de series *Bodily Knowledges: Challenging Ocularcentricity*, Tate Modern, 21 feb. 2003. In: *FO(A)RM 4*, Topography, 2005, p. 48-57
- Christoph Cox & Daniel Warner, *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York & Londen, 2004
- Christian Metz, 'Aural Objects', vert. Georgia Gurrieri. In: *Yale French Studies*, 60, Cinema/Sound, 1980, p. 24-32
- R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto, 1977
- David Toop, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Mackays of Chatham, Groot Britannië, 2001