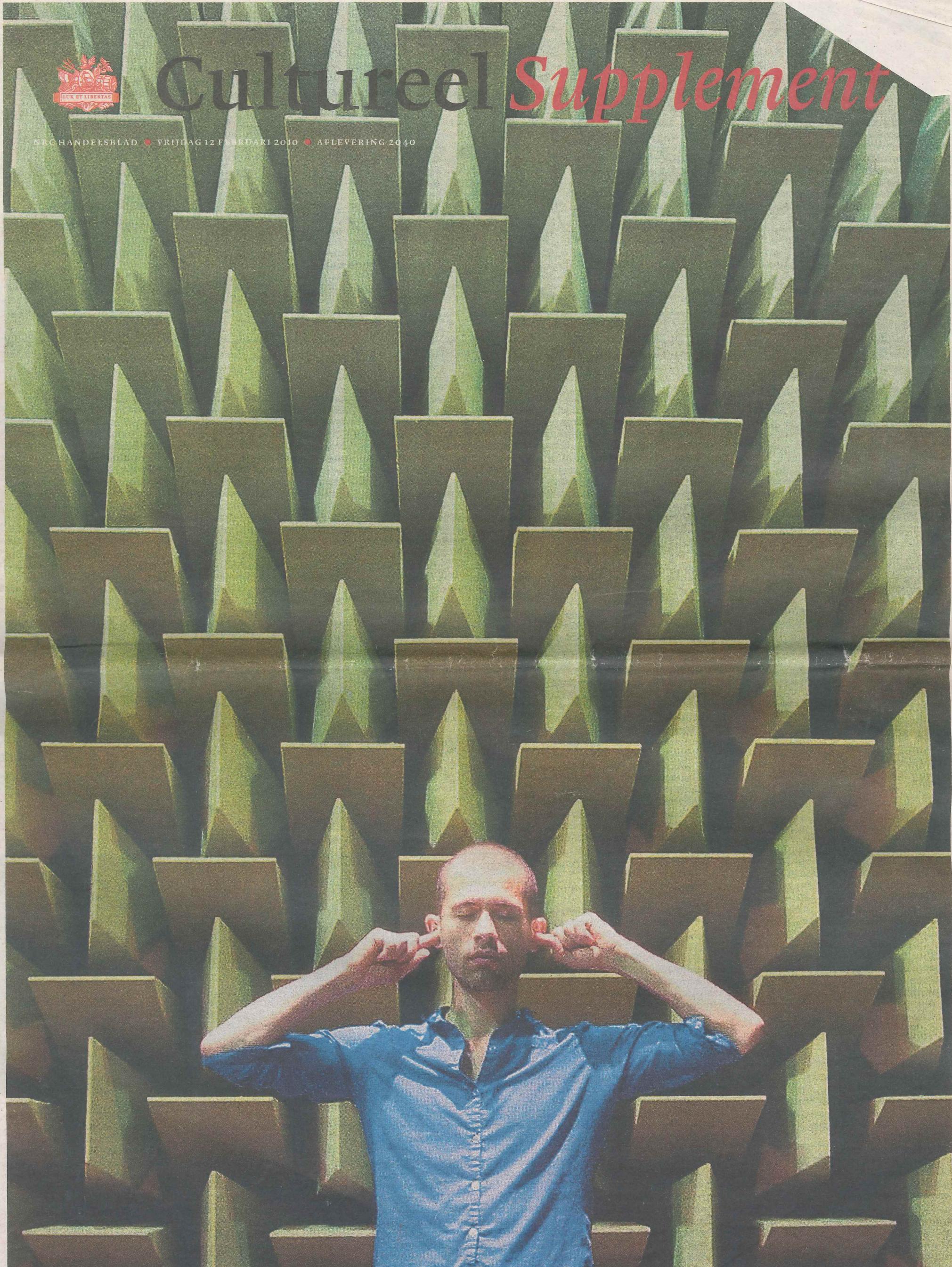




Cultureel Supplement

NRC HANDELSBLAD • VRIJDAG 12 FEBRUARI 2010 • AFLEVERING 2040



Het festival van klank en ruimte in Amsterdam:
Sonic Acts
Ramsey Nasr dichter des vaderlands over Mahler, Mengelberg en de nazi's

**sonic
acts
XIII**

Sonic Acts, het jaarlijkse festival voor eigentijdse geluidskunst in Amsterdam, vindt dit jaar voor de dertiende keer plaats, van 25 t/m 28 februari.

De locaties zijn Paradiso, de Bafle, de Melkweg, het muzikale onderzoekscentrum Steim, het Nederlands Instituut voor Media-kunst, en – voor het slotconcert op zondag – Artis Planetarium. Overdag is er een groot aantal lezingen, presentaties en andere manifestaties, waaronder een conferentie in de Bafle. In de avond vinden de concerten in Paradiso plaats.

Thema dit jaar is het verband tussen muziek en ruimte, onder de titel 'The poetics of space'. De titel is ontleend aan het boek 'La poétique de l'espace' van de Franse filosoof Gaston Bachelard, uit 1958. Hij beschrijft de invloed van ruimte en architectuur op de mens en pleit voor een nieuwe architectonische benadering, meer gebaseerd op ervaring en verbeelding, dan op wetenschap en functionaliteit. Sonic Acts XIII neemt Bachelards werk als uitgangspunt voor vier dagen onderzoek en concerten.

PROGRAMMA, KAARTEN

Het volledige programma kunt u vinden op de site van Sonic Acts: <http://2010.sonicacts.com>. Daar kunt u ook het programma-boekje downloaden en kaarten bestellen, voor het gehele festival of onderdelen daarvan.

BON VOOR NRC-LEZERS

Sonic Acts geeft lezers van deze krant, op vertoon van dit CS of dit uitgeknipte stukje, korting op de toegangprijs voor het slotconcert op zondag 28 februari om 19.30 u in het Planetarium van Artis, Plantage Kerklaan 38-40 in Amsterdam.

De gereduceerde toegangsprijs voor dit concert bedraagt 10 euro, in plaats van 15 euro.

De korting is uitsluitend geldig aan de kassa van het Planetarium, tot een half uur voor aanvang van het concert. In verband met de beperkte ruimte is het absoluut noodzakelijk per email te reserveren op het adres: nrc@sonicacts.com

Op het programma staat 'Tribute to Maryanne Amacher', en de uitvoerenden zijn Naut Humon, TeZ, Paul Prudence, Evelina Domnitch & Dmitry Gelfand en Francisco López.

Het betreft hier een actie van het festival Sonic Acts, buiten verantwoordelijkheid van NRC Handelsblad.

sonicacts.com

Geluid komt meestal van alle kanten op ons af. Razend verkeer, mensen, dieren, de elementen: we bepalen onze fysieke positie tussen de dingen voor een groot deel met onze oren. Vreemd genoeg maakt veel muziek

geen gebruik van die fundamentele rol van geluid bij het ervaren van onze plaats in de wereld. Het geluid komt op concerten, in disco's en in de huiskamer meestal slechts uit één richting – in het beste geval nog 'verbreed' met stereo.

Meestal is het blijkbaar genoeg dat muziek haar eigen ruimte creëert: een min of meer metaforische ruimte die we betreden door als luisteraar met de muziek te versmelten. We laten het dan aan de klanken over om diepte, schaduw, geluidsdiepte, voor- en achtergrond te suggereren.

Toch is er een lange traditie van componisten en andere geluidskunstenaars die hebben geprobeerd om aan de interne muzikale ruimte waarin bijvoorbeeld melodieën zich 'bewegen' ook de fysieke ruimtelijkheid te betrekken: van het gebruik van op verschillende plaatsen in de kerkzaal opgestelde koren in zestiende-eeuws Venetië, via de buiten de zaal spelende koperblazers in het werk van Mahler en Strauss, naar de rondom het publiek opgestelde orkesten bij Stockhausen.

Het muzikale domein bij uitstek waar de ruimtelijkheid bij de muziek wordt betrokken is de elektronische muziek. Al in de elektronische werken van componisten als Stockhausen, Boulez, Cage en Varèse werd gebruik gemaakt van systemen met meerdere luidsprekers waarmee de klank door de concertruimte kon worden verspreid. De technieken om geluid in de ruimte te plaatsen, of de ruimtelijkheid van de klank te manipuleren, worden nog altijd uitgebreid en verbeterd.

Sonic Acts, het jaarlijkse Amsterdamse festival voor eigentijdse geluidskunst, staat dit jaar in het teken van 'The Poetics of Space' ('de poëтика van de ruimte'). Die titel is ontleend aan een boek van de Franse filosoof Gaston Bachelard, die zich in *La Poétique de l'Espace* (1958) afvroeg hoe mensen worden beïnvloed door ruimte in het algemeen en architectuur in het bijzonder.

Veel van de aanwezige artiesten sluiten nadrukkelijk aan bij de lange traditie van reflectie over en in de ruimte. Veel van hen vertrekken bovendien vanuit bestaande ruimtes, die ze in hun werk in gemanipuleerde vorm representeren: ze laten ons mee luisteren in hun luisteren naar de wereld. Annea Lockwood (1939) is één van hen. Op het overwegend door jonge laptoppers bezette Sonic Acts is ze als krasse zeventiger een artiest met opvallend lange staat van dienst.

„Ruimte is expressie”, zegt ze aan de telefoon vanuit New York. „Het menselijk lichaam is heel gevoelig voor beweging én voor geluid.” De combinatie van beide factoren is voor haar dus een bijzonder effectief middel. „Werk waarin geluid door de ruimte beweegt, ervaar ik veel lichter en wanneer het geluid vanuit een vast punt komt.”

Het werk *Thirst* (2008), dat ze op Sonic Acts zal uitvoeren, biedt een heldere illustratie van de verschillende fysieke en symbolische manieren waarop ruimtelijkheid in muziek een rol kan spelen. Lockwood gebruikt onder meer een 'omgevingsopname' van het geluid op Grand Central Station in New York tijdens spitsuur. Voortdurend klinken er waarschuwingen die voortkomen uit de dreiging van terreur: „Let op uw bagage!” „If you see something, say something”.

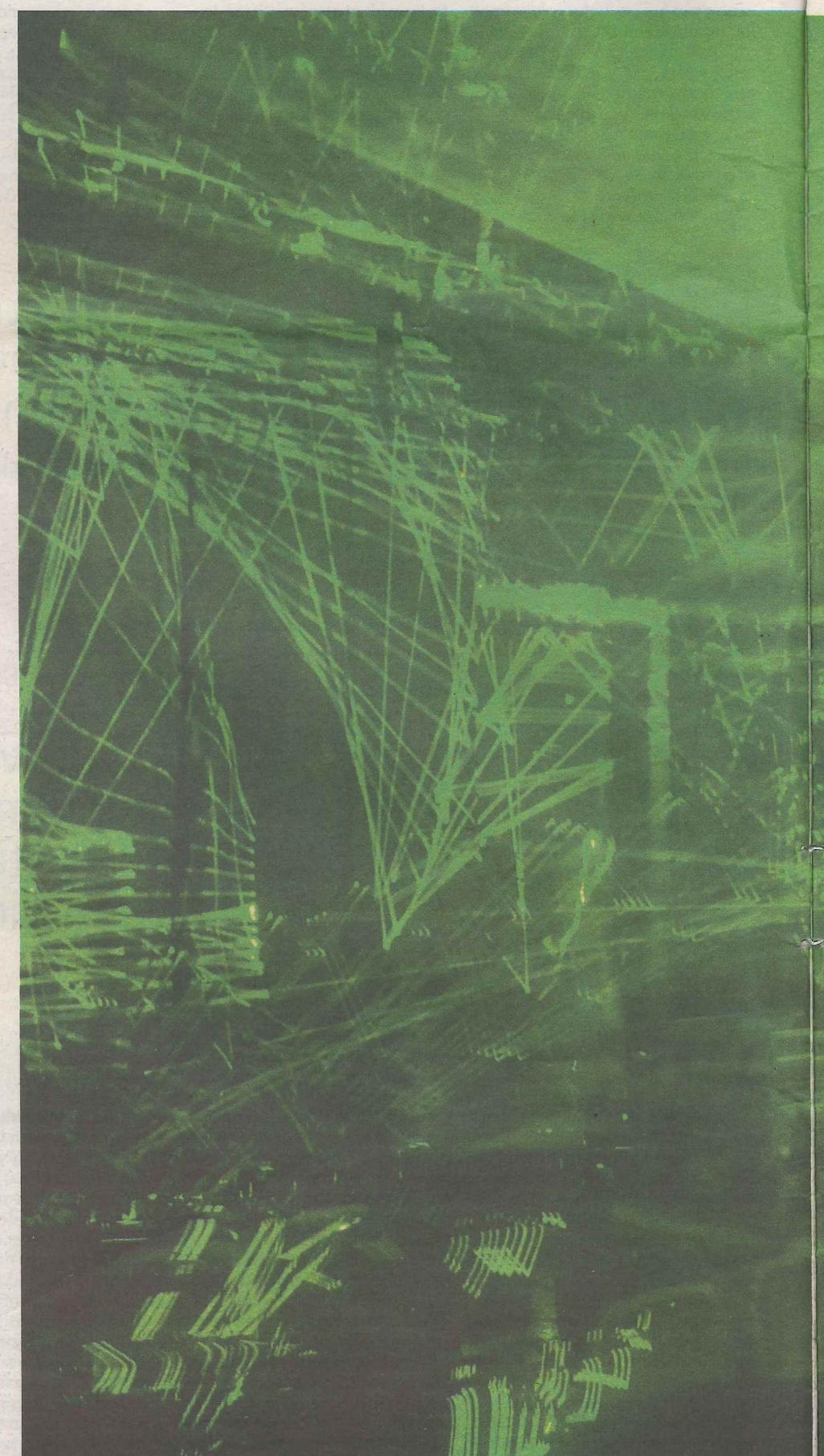
„*Thirst* is eigenlijk een reactie op de regering-Bush en de voortdurende terreur dreiging”, zegt Lockwood. „Daarmee werden wij bang gemaakt zodat ze ons alle vrijheid konden ontnemen. Ik vond dat een moeilijke tijd, met die voortdurende spanning. Ik ontdekte dat ik een soort geestelijke vluchtplek had, een herinnering aan een bergpad in de Rocky Mountains. Zo hebben we allemaal plaatsen waar we in gedachten onze toevlucht kunnen zoeken.” Een dergelijke ruimte wordt in het werk vertegenwoordigd door een opname van een vrouw die vertelt over de binnenplaats van haar ouderlijk huis in Damascus. „Een plek van grote kalmte en schoonheid”, aldus Lockwood.

Onder het anekdotische relaas op de opname klinken samples van gongslagen waarvan Lockwood de aanslag heeft weggelegd. Het resultaat is een mysterieuze gegons dat bovendien fysiek door de concertzaal beweegt dankzij het ge-

Een koffer

Op het festival Sonic Acts spreekt geluidskunst ruimtes buiten en binnen ons aan. Sluit je ogen en je bent op Grand Central Station in New York. Of ga door onherkenbare klanken een nieuwe virtuele ruimte binnen.

JOCHEN VALKENBURG



Hecker Hasswell Beeld Sonic Acts

vol klanken

ten gecombineerd, maar ze vormen samen één concrete *soundscape*. Dat wordt al moeilijker in werken waar de geluiden zodanig zijn vervreemd van hun bron, dat ze niet meer te herleiden zijn tot één plaats, zonder hun ruimtelijke werking te verliezen.

Eén van de artiesten op Sonic Acts in wiens werk dit speelt is Francisco López (1964). Ook voor zijn werk bestaat het materiaal vrijwel uitsluitend uit ruimtelijke opnames gemaakt in de natuur (bijvoorbeeld de regenwouden van Brazilië) of in de stad (zoals in New York, waar hij verblijft op het moment van ons telefoongesprek). „Ik maak er alleen geen soundscapes mee”, zegt López. „Dat zijn een soort reproducties van de werkelijkheid die mij niet interesseren. Ik probeer met klank juist nieuwe, virtuele ruimtes te scheppen.”

Dat kan soms gewoon met onbewerkte opnames, want, zo stelt López, „de beste manier om een geluid onherkenbaar te maken, is door niet

te zeggen wat het is. Mensen kunnen veel geluiden absoluut niet thuisbrengen.”

Meestal vervormt hij zijn opnames echter ingrijpend: hij knipt en plakt, rekelt uit, filtert, en transformeert op talloze manieren. Zijn laptop is een koffer vol met klanken, opslagplaats voor een verzameling geluiden die López in de loop der jaren uitbouwde en steeds weer verder aanpast, als kleine kweekjes waarvan hij vaak de oorsprong niet eens meer weet. Maar het was ooit een echt geluid, dat hij met zijn microfoon registreerde. Tijdens zijn optredens combineert en herstructureert López de klanken uit zijn verzameling live, grotendeels improviserend, om er nieuwe ‘ingebeelde ruimtes’ mee te creëren.

López streeft daarbij naar wat hij ‘immersive sound’ noemt; een klankwereld waarin je als luisteraar volledig wordt ondergedompeld. Daar is tijdens de uitvoering tijd voor nodig, aldus López: „Je kunt de luisteraar die ruimte niet zomaar inwerpen. Je moet het zorgvuldig opbouwen, het kost tijd om de ervaring van ergens

‘binnen’ zijn te laten optreden.” Een belangrijke rol in dit proces is weggelegd voor ‘drones’: lange, onveranderlijke klanken. Ook in de ‘echte’ wereld worden we vaak omringd door constante geluiden die onze beleving beïnvloeden: het gegons van een weg in de verte, de brom van de koelkast, de door de muren gedempte tv van de buren. „Drones zijn een overtuigend middel om een ruimte te definiëren”, zegt López. „Het is als de eerste laag verf op een schilderij.”

Niet als Lockwood maakt hij boven dien gebruik van beweging van de klank (door middel van een ‘surround’ luidsprekeropstelling) om de ruimte verder te benadrukken. „De beweging is een middel, geen doel”, zegt López. „Door de klanken te laten bewegen, wordt de ervaring rijker.” Als de drone zelf beweegt, is het effect anders dan wanneer losse, herkenbare geluiden door de ruimte zwerven, legt López uit: „Het verplaatsen van drones geeft een algemene sensatie van trage beweging. Hoge, discrete klanken kun je juist duidelijk herkennen en localiseren als ze bewegen. Ik gebruik een combinatie van beide mogelijkheden.”

Tijdens Sonic Acts zal López in het Artis Planetarium samenwerken met de Russische kunstenaars Evelina Domnitch en Dmitry Gelfand. Zij laten krachtig wit laserlicht door zeepoplossingen stralen, waardoor chemische reacties optreden die het licht in alle richtingen verspreiden. „De intensiteit en helderheid zijn zelfs in een grote ruimte dramatisch”, aldus López. „Het is alsof je naar een immense uitvergrooting van een chemisch proces kijkt.” Hij reageert met zijn akoestische bouwwerk ter plekke op wat hij ziet, daarbij net als Domnitch en Gelfand gebruikmakend van de fysieke eigenschappen van de reusachtige koepel van de ruimte. Want ook al schept hij altijd zijn eigen ruimtes: „Mijn werk is altijd specifiek voor de plek waar het klinkt.”

Niet alle artiesten op Sonic Acts werken met surround-opstellingen om ruimtelijkheid te creëren. De Duitse mediakunstenaar Thomas Körner (1965) bijvoorbeeld vindt dat ruimtelijkheid op een meer psychologische manier benaderd moet worden. Want hoewel ook zijn eigen muziek zich vaak door de fysieke ruimte beweegt, vindt Körner dat in principe een banaal kunstje: „Zo benadrukt je slechts de tastbare ruimtelijkheid die je toch al ziet. Als een zaal vier hoeken heeft en je zet in elke hoek een luidspreker, blijven het nog altijd maar vier hoeken.”

Liever richt hij zich op wat hij de ‘innerlijke ruimte’ van de luisteraar noemt. „De klanken in een concertzaal staan uiteindelijk in verbinding met ieders individuele, innerlijke ruimte”, zegt Körner. „Die verbinding kun je ook met slechts één luidspreker bereiken.” De verbinding tussen de twee ruimtes probeert hij op scherp te zetten door een klankbeeld aan te bieden vol elementen op de grens van het hoorbare en herkenbare. Net als bij López dient ongrijpbareheid als middel om de luisteraar het werk in te zuigen. „Je weet nooit precies wat je hoort. Er is bijvoorbeeld geen terugkerend thema.”

Toch lijkt veel van Körners werk een openlijk emotionele instelling te hebben, waarvoor hij opvallend genoeg ook beproefde muzikale middelen inzet – meer dan veel andere Sonic Acts-artiesten. Soms klinken flarden melodie, en vooral de harmonieën in zijn werk roepen gereeld een sfeer van intense melancholie op.

Bij de werking van zijn muziek speelt de herinnering volgens Körner een belangrijke rol. „Iedereen heeft een eindeloze hoeveelheid herinneringen, die vaak deels uit klank bestaan. Het geluid dat je in mijn werk krijgt aangeboden, heeft in die persoonlijke opslagruimte, die volgens mij ook heel letterlijk ruimtelijk is, een resonans die per persoon verschilt.”

Wat de luisteraar uiteindelijk ervaart, is voor Körner dus onvoorspelbaar. Op Sonic Acts zal hij samen optreden met ‘filmalchemist’ Jürgen Reble, die beelden maakt op basis van met chemiciën bewerkte filmstrips. De combinatie van beeld, geluid, de concertruimte én de innerlijke ruimte van de luisteraar laat zich van tevoren niet voorspellen. Köbler weigert daarom uitspraken te doen over wat het publiek tijdens *Materia Obscura*, zoals het project heet, zou kunnen ervaren. „Ik ken die mensen toch niet?”

Thomas Körner: 25/2 Paradiso. Annea Lockwood: 27/2 Paradiso. Francisco López: 28/2 Artis Planetarium.

Kruipruimte

I k droom regelmatig dat Obama zich schuilhoudt in een kelder onder mijn huis. Toen hij meer dan honderd doodbedreigingen per dag kreeg, hield hij zijn openbare functie voor gezien. Ik ben de enige die weet dat hij hier is. Ik heb hem bij toeval ontdekt, toen ik probeerde te achterhalen waar de muisen mijn huis binnen komen. Eerst zag ik alleen de bovenkant van zijn hoofd. Ik was opgelucht toen het hoofd bewoog, dat het geen dode man was die iemand in mijn kelder had kwijt proberen te raken.

Ik slaap onrustig sinds ik verantwoordelijk ben voor Obama. Ik droom dat ik vergeet hem water te brengen. Badend in het zweet schrik ik wakker.

Toen ik op de middelbare school zat, droomde ik dat Salman Rushdie vlak om de hoek in een kippenhok leefde. Ik was de enige die wist dat hij daar was.

Rushdie was net iets te lang om gestrekt in het kippenhok te kunnen liggen. Wanneer ik hem bezocht met eten of een stapel boeken, lag hij op zijn zij te lezen, met zijn voorhoofd tegen het gaas gedrukt. Hij keek verschrikt op wanneer hij me hoorde aankomen. Hij droeg een bril met erg dikke glazen die de angst in zijn ogen groter maar ook waziger maakten. De ogen hadden geen focus, alsof ze niet wisten waar ze hun angst op moesten richten. Ze dreven als dode vissen in een kom.

De fatwa was toen nog maar net over hem uitgesproken. Ik dacht dat Rushdie zich nooit meer ergens zou kunnen vertonen.

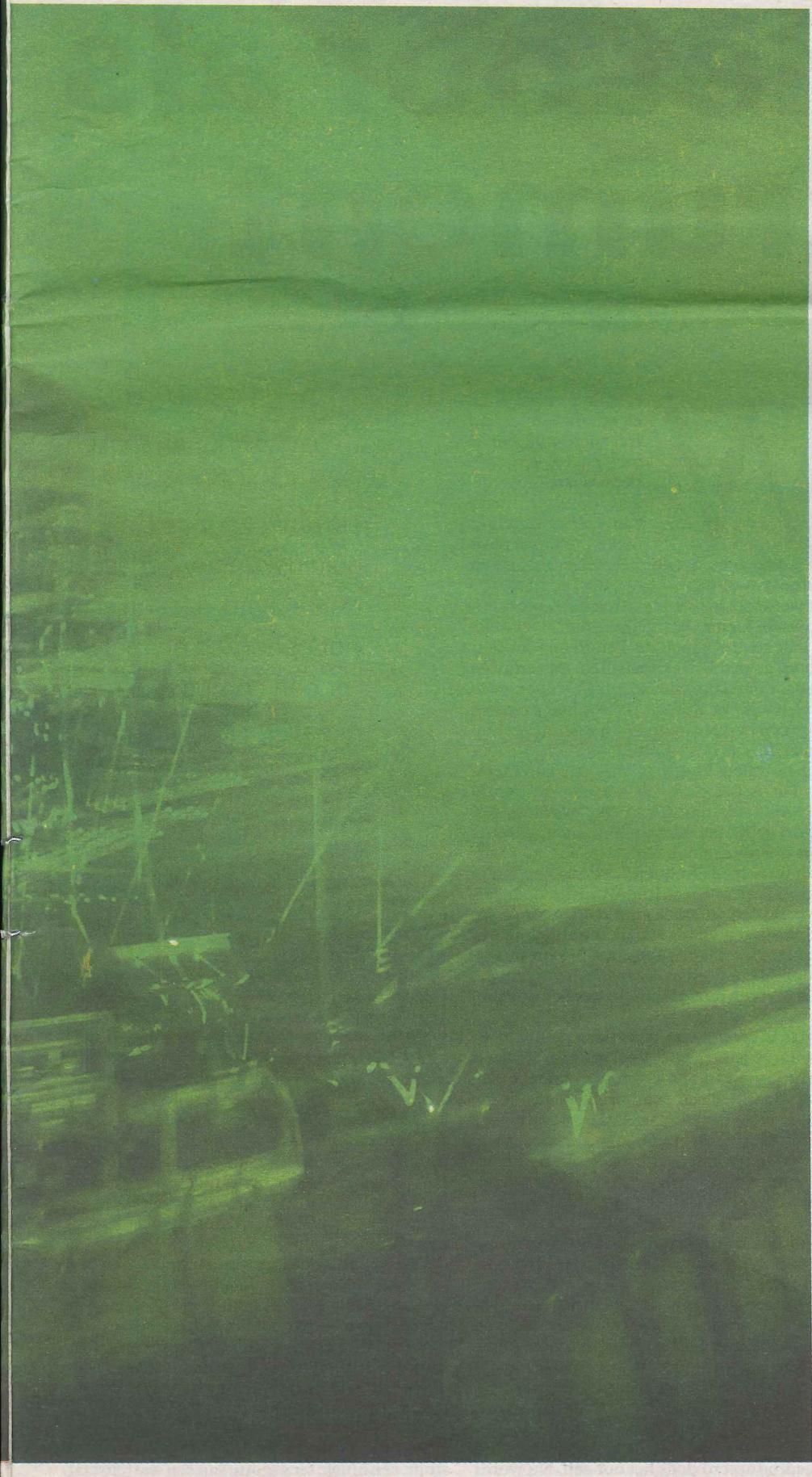
In de – inmiddels verfilmde – roman *Incendiary* uit 2005 komt Rushdie voor in een enkele regel, wanneer een journalist opschept met wie ze een cocktail heeft gedronken. Over Rushdie maak ik me inmiddels geen zorgen meer. De dood boven zijn hoofd maakt hem een felbegeerde gesprekspartner, een graag geziene gast. Over het lot van Obama kan ik nog niet gerust zijn.

In het Londen dat Chris Cleave in *Incendiary* neerzet hangt de dood boven het hoofd van iedereen. Angst voor terrorisme beheerst de stemming en de politiek. Er is een avondklok ingesteld. ’s Nachts mag niemand zich meer vertonen op straat. Moslims komen moeilijk aan werk. Japanners die foto’s maken van helikopters worden aangehouden. Men beweegt zich door de stad als door een kruipruimte.

De roman is een lange aanklacht tegen Osama bin Laden. Aan het woord is een jonge vrouw die haar man en zoontje heeft verloren bij een bomaanslag. Terwijl zij een voetbalwedstrijd bezochten, liet ze haar overbuurman binnen – nu ik haar naam wil noemen, realiseer ik me dat ik niet weet hoe ze heet. Ik heb meer dan driehonderd pagina’s haar stem ‘gehoord’, ik meen haar door en door te kennen. Maar ik weet niet hoe ze heet – terwijl ze de liefde bedrijft, of afleiding zoekt, wordt het stadion van Arsenal opgeblazen door een elftal *suicide bombers*. In het Nederlands is er (nog) geen woord voor *suicide bombers*. ‘Daders van zelfmoordaanslagen’ lees ik in de krant, ‘zelfmoord bombers’ of ‘zelfmoord bommers’ lees ik op internet. Onze taal weigert te stroken met de werkelijkheid.

Op de dag dat *Incendiary* werd gepubliceerd, 7 juli 2005, vonden er bomaanslagen plaats in Londen.

Het enige is dat je niet helemaal kunt ontwaken uit de wereld die door Cleave is neergezet.



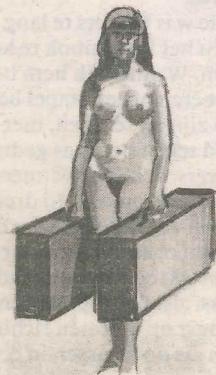
GRONINGER MUSEUM
13.12.2009 t/m 11.04.2010



DUITS EXPRESSIONISME 1905-1913
BRÜCKE-MUSEUM BERLIJN 150 MEESTERWERKEN

BERNHARD WILHELM & Jutta KIRKUS

WWW.GRONINGERMUSEUM.NL



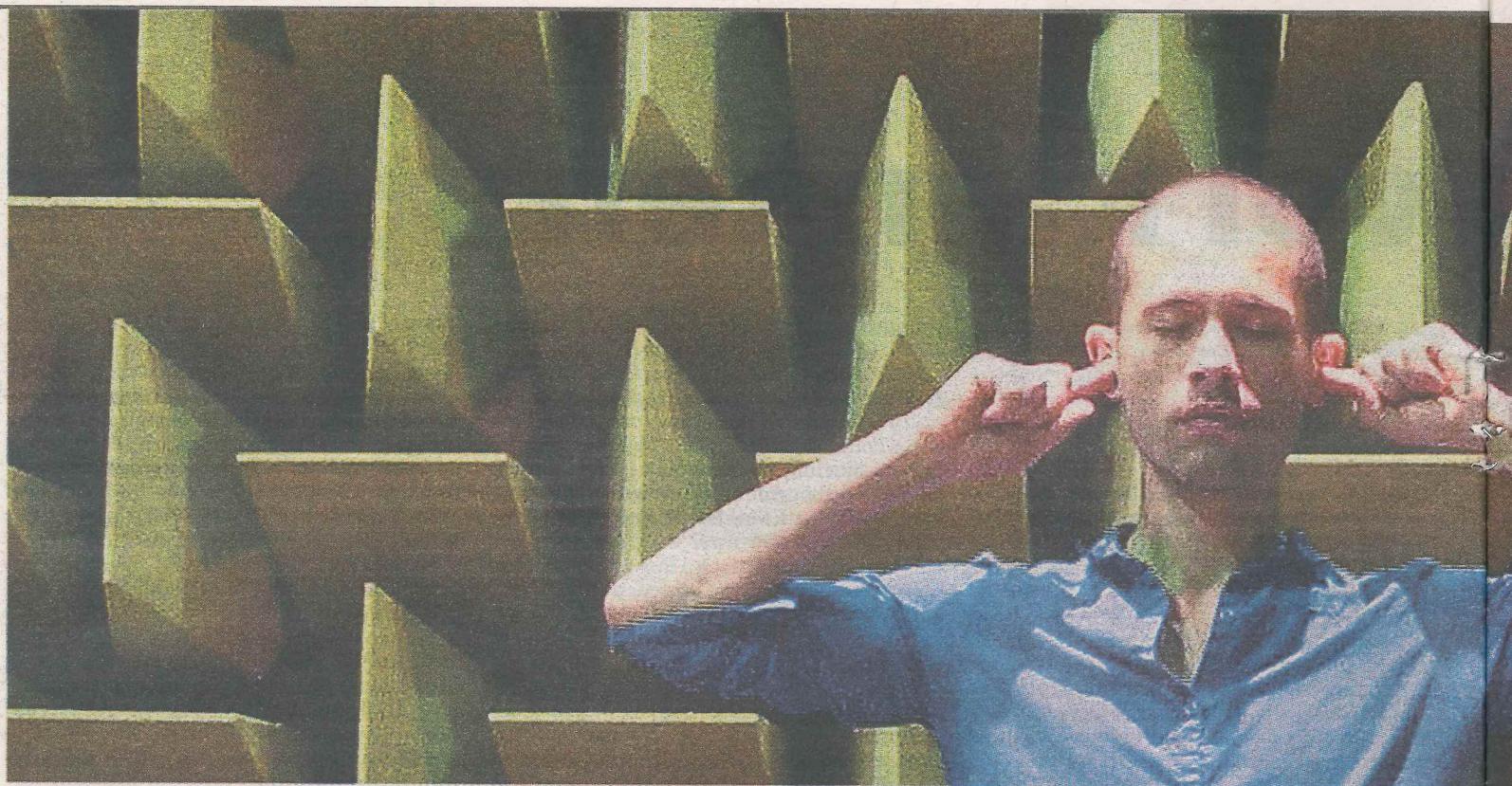
**ALEX VAN
WARMERDAM**
TENTOONSTELLING
SCHILDERIJEN, FILM, THEATER
14 FEBRUARI - 24 MEI 2010

M
STEDELJK MUSEUM SCHIEDAM



Met uw advertentie
in Art bereikt u een
groot en zeer
geïnteresseerd publiek
in moderne
beeldende kunst.

Bel voor advertentie-
mogelijkheden in Art
(020) 562 62 00



SONIC ACTS JACOB KIRKEGAARD LAAT HET OOR ZELF ZINGEN

Het oor als instrument

Jacob Kirkegaard

De Deense geluidskunstenaar Jacob Kirkegaard (1975) is geïnteresseerd in geheime geluiden. Zijn optredens, audio- en video-installaties en composities zijn vaak gebaseerd op fenomenen die mensen normaal niet kunnen horen. Met behulp van wetenschappelijke opnameapparatuur weet Kirkegaard deze verborgen geluiden toch te vangen. Zo maakte hij voor de compositie *4 Rooms* opnames in Tsjernobyl. In vier ruimtes (een kerk, een auditorium, een zwembad en een gymzaal) plaatste hij een microfoon en nam hij de stilte op. Die opname speelde hij vervolgens in dezelfde ruimte af. Deze mix van echte en opgenomen stilte legde hij weer vast. Dat herhaalde hij tien keer. Het resultaat is stilte tot de tiende macht, een beklemmende, uitvergrote stilte van ruimtes waar alle menselijke activiteit en beschaving weggevaagd is. Kirkegaard speelt al gitaar en cello sinds zijn twaalfde en zat in talloze bandjes. Ook zijn interesse in geluid was al vroeg gewekt. Op zijn twintigste hoorde hij een radioprogramma over de Franse muziekstroming Musique Concrète, waarbij allerdaagse klanken worden verwerkt in composities. Hij begon met het opnemen van geluiden uit zijn omgeving, die hij gebruikte in geluidscollages. Behalve *Labyrinthitis* is ook *Sabulation* op Sonic Acts te zien en te horen. Voor dit project maakte Kirkegaard opnames van de zogenaamde zingende duinen in de woestijn van Oman. Deze duinen maken een zoemend geluid omdat de zandkorrels op een bijzondere manier tegen elkaar botsen. Hoe dat klinkt is te horen op zijn website: www.fonik.dk.

We kunnen naar onze eigen oren luisteren. Het menselijk oor is niet alleen een passief orgaan dat geluiden opvangt, maar kan zelf ook geluid maken. Wie weet wat hij doet, kan zelfs het oor bespelen, net als een instrument.

Het werkt zo: in ons oor zitten duizenden microscopisch kleine haarsellen, die in contact staan met zenuwbanen. Als geluid ons oor binnenkomt, gaan die haartjes trillen. De zenuwen geven dat door aan de hersenen waardoor we in staat zijn om te horen. Haarsellen reageren maar op één frequentie en hoe harder het geluid hoe meer de haartjes vibreren.

De haarsellen liggen op het basilair membraan. Dit is het deel van het oor dat geluid maakt. Als twee tonen van een bepaalde frequentie tegelijk het oor binnengaan, gaat het basilair membraan ook trillen op andere plaatsen dan waar beide frequenties de haarsellen in beweging zetten. Dit geluid wordt in de medische wereld een *distortion product otoacoustic emission* (dpoae) genoemd. Muzikanten hebben er een pakkender naam voor: Tartinitoon of verschiltoon. Het is geen hallucinatie, het is echt geluid dat met een microfoon kan worden opgenomen.

En dat is precies wat de Deense geluidskunstenaar Jacob Kirkegaard heeft gedaan. Hij heeft de Tartinitoon van zijn eigen oren opgenomen en heeft daarmee een compositie gemaakt die bij de luisterraar dezelfde sensatie teweegbrengt. *Labyrinthitis* is een fascinerend conceptueel kunstwerk dat nu eens echt volkomen interactief is. Zonder de oren van de luisterraar zou het stuk niet compleet zijn.

Hoewel het concept van Labyrinthitis revolutionair lijkt, is de verschiltoon al eeuwen gelezen ontdekt. De Italiaanse componist en musicoloog Giuseppe Tartini schreef in de zeventiende eeuw een compositie waarbij hij toevallig op deze toon stuitte. In het stuk werden twee tonen met een bepaalde frequentie gespeeld die de sensatie teweegbrachten dat er een derde toon was. Tartini had echter geen idee waar die derde toon vandaan kwam. Hij zette zijn ontdekking later op schrift, maar had niet door dat dit geluid werd geproduceerd door het oor zelf. Nu wordt

„Toen ik hoorde dat onze oren geluid kunnen maken, wist ik niet of ik het moest geloven“, zegt de Deense geluidskunstenaar Jacob Kirkegaard. Maar hij kon het opnemen en maakte er een compositie mee.

„Het klinkt alsof mijn oor zingt.“

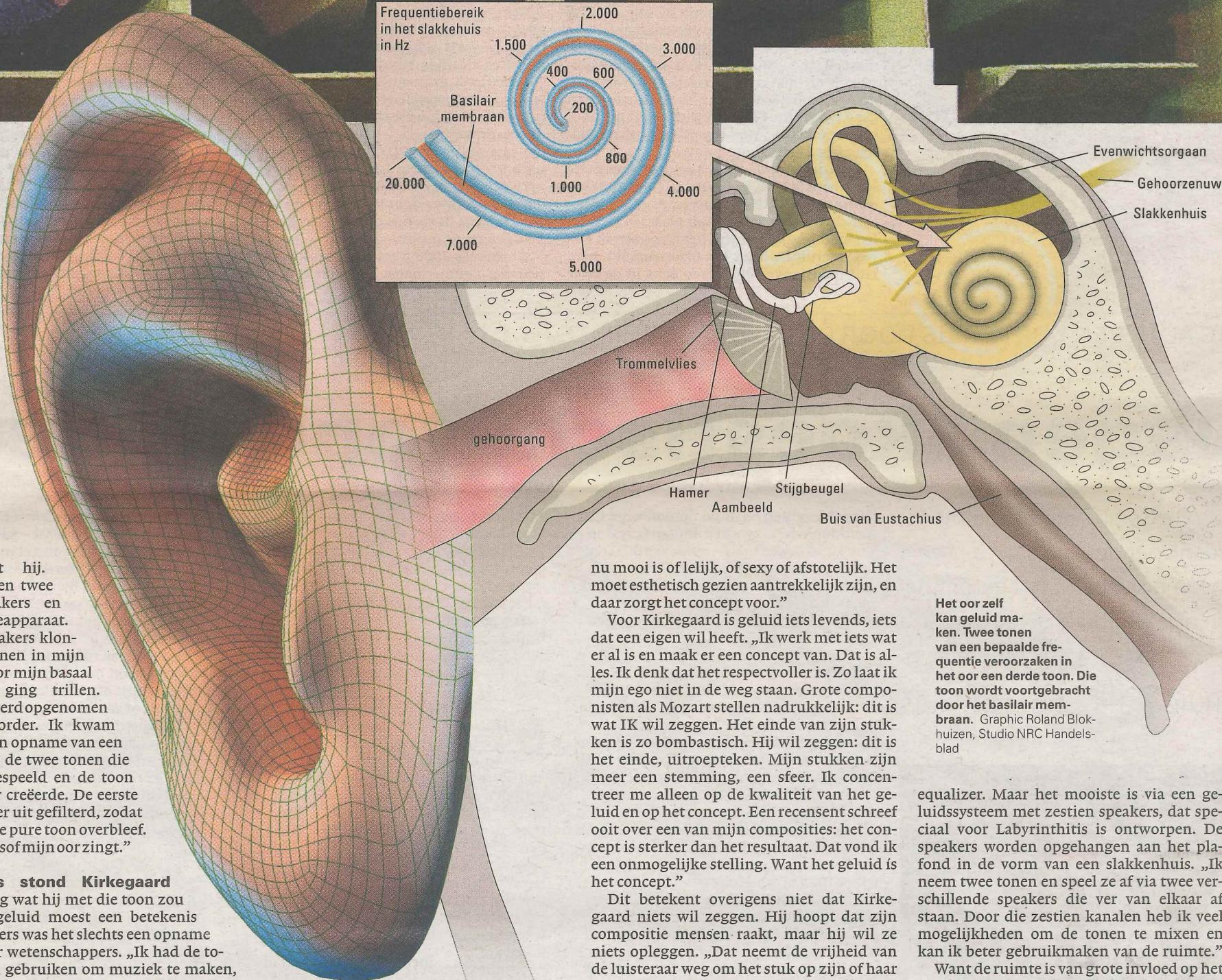
TOON BEEMSTERBOER

de Tartinitoon bij baby's opgewekt om te testen of hun gehoor goed is.

„Toen ik hoorde dat onze oren geluid kunnen maken, wist ik niet of ik het moest geloven“, zegt Kirkegaard in zijn ruime appartement in Kreuzberg, een wijk in Berlijn waar veel kunstenaars en muzikanten wonen. Hij is een kleine man met donker, gemillimeterd haar en een stoppelbaard. De kunstenaar praat zoekend over zijn werk, alsof hij door erover te praten er pas achter komt wat hij aan het doen is. „Ik dacht meteen: dit is conceptueel interessant. Het is een paradox: je hoort met je oren, maar je kan ze ook horen. Maar ik had ook veel vragen: is het echt geluid, waar komt het vandaan en hoe klinkt het?“

Om een antwoord te vinden op zijn vragen, wilde Kirkegaard het geluid opnemen. Maar dat was nog nooit gedaan. En hoewel hij gewend is om met wetenschappelijke opnameapparatuur te werken, zoals een accelerometer en een hydrofoon, had hij niet de spullen om het zelf te doen. Dus heeft hij de hulp van een aantal wetenschappers ingeroepen.

„Zij hebben een ontzettend gevoelig en geavanceerd opnameapparaatje in mijn oor gestopt, een buisje ter grootte van een wattenstaaf-



je", vertelt hij. „Daarin zaten twee kleine speakers en een opnameapparaat. Door de speakers klonken twee tonen in mijn oor, waardoor mijn basaal membraan ging trillen. Het geluid werd opgenomen met de recorder. Ik kwam thuis met een opname van een hoop herrie: de twee tonen die werden afgespeeld en de toon die mijn oor creëerde. De eerste twee heb ik er uit gefilterd, zodat alleen die ene pure toon overbleef. Het klinkt alsof mijn oor zingt.”

Vervolgens stond Kirkegaard voor de vraag wat hij met die toon zou doen. Het geluid moest een betekenis krijgen, anders was het slechts een opname van een paar wetenschappers. „Ik had de tonen kunnen gebruiken om muziek te maken, maar dat was onzin geweest. Ik vond dat het meer betekenis kreeg door het concept tot het einde toe door te voeren. Dus je luistert naar de tonen van mijn oren en je hoort je eigen oren. Dat vond ik een mooi idee. Het is als een spiegel. Dit stuk bestaat alleen als er naar geluisterd wordt.”

De compositie begint met twee zoemende tonen die een derde, lagere toon in de oren van de luisterraar veroorzaken. Na een seconde of dertig verschijnt er daadwerkelijk een derde toon in de compositie, op precies dezelfde frequentie als de toon in de oren van de luisterraar. De eerste twee tonen worden langzaam zachter en verdwijnen. Dan komt er weer een toon bij, die samen met de derde toon weer een verschilttoon bij de luisterraar veroorzaakt. Zo gaat Kirkegaard de toonladder af.

Het is voor de luisterraar erg lastig om een verschil te onderscheiden tussen de compositie en het geluid in zijn eigen oren. Maar dat blijkt juist het idee. „Ik wil verwarring zaaien, want daarvoor ga je nadenken, beter luisteren en verlies jezelf in het stuk. Kunst moet ervoor zorgen dat mensen voor even de controle verliezen. Er gebeurt van alles in je oren, maar je weet het niet zeker. Daar hou ik van.”

Kirkegaard wil met *Labyrinthitis* vragen oproepen over perceptie. „Het oor wordt vaak ge-

nu mooi is of lelijk, of sexy of afstotelijk. Het moet esthetisch gezien aantrekkelijk zijn, en daar zorgt het concept voor.”

Voor Kirkegaard is geluid iets levends, iets dat een eigen wil heeft. „Ik werk met iets wat er al is en maak er een concept van. Dat is alles. Ik denk dat het respectvoller is. Zo laat ik mijn ego niet in de weg staan. Grote componisten als Mozart stellen nadrukkelijk: dit is wat IK wil zeggen. Het einde van zijn stukken is zo bombastisch. Hij wil zeggen: dit is het einde, uitropteken. Mijn stukken zijn meer een stemming, een sfeer. Ik concentreer me alleen op de kwaliteit van het geluid en op het concept. Een recensent schreef ooit over een van mijn composities: het concept is sterker dan het resultaat. Dat vond ik een onmogelijke stelling. Want het geluid is het concept.”

Dit betekent overigens niet dat Kirkegaard niets wil zeggen. Hij hoopt dat zijn compositie mensen raakt, maar hij wil ze niets opleggen. „Dat neemt de vrijheid van de luisterraar weg om het stuk op zijn of haar manier te interpreteren. De Amerikaanse componist John Cage zei: de herrie van het verkeer is veel interessanter dan een klassiek stuk, want er zit alles in. Het is altijd anders en het wil niets. Muziek is perceptie. Wanneer tonen bij elkaar komen en je raken op een emotioneel niveau, dan is het muziek. Dat kan alles zijn.”

Kirkegaard is dus een soort bemiddelaar tussen werkelijkheid en kunst, tussen geluid en luisterraar. Dat werpt de vraag op hoe hij de rol van de auteur ziet.

Hij vergelijkt zichzelf met naturalistische schilders uit de negentiende eeuw. „Ze probeerden iets wat er al was, een huis of een landschap, zo precies mogelijk na te schilderen. Toch is het schilderij de interpretatie van de kunstenaar. Dat geldt voor mijn werk ook. Als ik mijn microfoon niet ergens had neergezet, wat de compositie er niet geweest. Je hoort het geluid door mijn oren en daardoor hoor je ineens dingen die je daarvoor niet hoorde. Tegen de tijd dat het stuk uit de speakers komt, is het kunst. Want het is gestructureerd en omlijst.”

Kirkegaard voert het stuk op twee verschillende manier op. Meestal doet hij dat via vier speakers, die in een vierkant staan opgesteld. Dan mixt hij de tonen met een

Het oor zelf
kan geluid maken. Twee tonen van een bepaalde frequentie veroorzaken in het oor een derde toon. Die toon wordt voortgebracht door het basilair membraan. Graphic Roland Blokhuisen, Studio NRC Handelsblad

equalizer. Maar het mooiste is via een geluidssysteem met zestien speakers, dat speciaal voor *Labyrinthitis* is ontworpen. De speakers worden opgehangen aan het plafond in de vorm van een slakkenhuis. „Ik neem twee tonen en speel ze af via twee verschillende speakers die ver van elkaar af staan. Door die zestien kanalen heb ik veel mogelijkheden om de tonen te mixen en kan ik beter gebruikmaken van de ruimte.”

Want de ruimte is van grote invloed op het resultaat. In Kortrijk trad hij een keer op met zestien sporen in een ronde toren met een gewelfd plafond. „Daar klonk het echt fantastisch, want het geluid had veel ruimte om alle kanten op te stuiteren.” Tijdens Sonic Acts is *Labyrinthitis* een installatie, waarbij het stuk doorlopend wordt afgespeeld via vier speakers.

Kirkegaard vertelt dat er erg heftig op het stuk gereageerd wordt. Mensen komen met de meest uiteenlopende verhalen. Een recensent schreef dat hij tijdens het luisteren een hypnotische verlamming ervaarde samen met een lichtelijk stijve nek en een tinteling op zijn rug. Maar meestal zijn de reacties iets minder extreem. „Twee mensen vertelden dat als ze hun oren bij elkaar brachten, ze de toon erg luid tussen hen in konden horen. En sommigen vertellen dat de toon van het ene oor naar het andere gaat. Een oude man die nog maar tien procent van zijn gehoor had, vertelde dat hij mijn tonen duidelijker hoorde dat alles wat hij de afgelopen jaren had gehoord.”

► *Labyrinthitis* is te beleven in het Nederlands Instituut voor Mediakunst, Keizersgracht 264, Amsterdam, 28 februari t/m 1 mei. Inl. nimk.nl

„Muziek is lang niet altijd

Het tijdschrift 'Gonzo (circus)' is al twintig jaar gewijd aan vernieuwende muziek. Met subsidie uit Vlaanderen en een redactie in Amsterdam houdt een vernieuwende publicatie net het hoofd boven water.

LINEKE NIEBER

Dat redactieoverleg met Christian Van Thillo waar ze olangs over schreven? Een geintje. Bina een gratis dagblad geworden? Verzonnen. Het mag allemaal wel iets minder nuchter en correct, vindt de redactie van tijdschrift Gonzo (circus). „Van een beetje fictie in de journalistiek is nog niemand doodgegaan.”

Gonzo (circus) bestaat bijna twintig jaar. De redactie noemt het het enige onafhankelijke Nederlandstalige blad over vernieuwende muziek en cultuur. Het is vooral 'niet mainstream' en 'niet commercieel'. Met trots melden de medewerkers dat ze de laatste jaren geen enkele keer zijn gezicht voor hypotheses eendagsvliegen. Hoe houdt zo'n niche-tijdschrift het hoofd boven water?

Een interview met hoofdredacteur Gé Huismans (42, bij Gonzo (circus) sinds 1994) en coördinator Ruth Timmermans (35, bij het tijdschrift sinds 2000) vindt plaats in De Doelen in Rotterdam tijdens het filmfestival. Een redactieruimte heeft het blad namelijk niet. Huismans: „We vergaderen eens in de twee

maanden in een Vlaamse kroeg. We doen bijna alles per mail en telefoon." Geen enkel redactielid werkt fulltime voor het tijdschrift. Ruth Timmermans is de enige die door Gonzo betaald wordt, voor twee dagen per week. De andere redactieleden en hoofdredacteur Huismans werken op vrijwillige basis, net als de zestig medewerkers. Huismans: „We vergaderen eens in de twee maanden in een Vlaamse kroeg. We doen bijna alles per mail en telefoon."

Gonzo (circus) ontstond eind 1991 in Belgisch Limburg, binnen de punk- en gitaar-rockscène. Als een van de vele muziektdschriften destijds berichtte het vooral over 'alternative gitarmuziek'. De sfeer was 'vrijblijvend', vertelt Huismans. „Gonzo (circus) werd nogal houtje-touwtje gemaakt. Had de coördinator zin, dan kwam hij zijn bed uit om iets te regelen." En dus verscheen een nummer wel eens te laat. Huismans herinnert zich nog de distributie, waarvoor ze vijf dagen lang dwars door Vlaanderen en Nederland reden. „Ik zie ons nog crossen door Leiden, bruggetje op, bruggetje af."

Omstreeks 2006 werd dit een onwerkbare situatie. Timmermans: „De wereld is veran-

derd. Vroeger lagen we vooral bij platenzaken, maar die zijn inmiddels bijna allemaal verdwenen." Huismans: „Misschien wel 80 procent is weg." Zij: „We hebben boekhandels benaderd, maar daar kom je als nichetijdschrift niet zomaar tussen. We hebben een omschakeling moeten maken en gaan samenwerken met distributeurs. En ja, dan moet je wel op tijd uitkomen." Hij: „Ruth is gelukkig een strenge tante."

Inhoudelijk ligt de nadruk in Gonzo nog altijd op 'vernieuwende muziek en cultuur'. Neem het jongste nummer, waarin uitgebreid aandacht wordt besteed aan Paul Glazier, die voor zijn geluidscollages wereldmuziek, house en electro mixt, maar ook een artikel staat over Jozef van Wissem en zijn liefde voor de luit – „hij probeert het wat suffige imago van de luitspeler te bestrijden, en staat in metal-pose op het podium om klassieke stukken achterstevoren te spelen". Natuurlijk, zegt Huismans, hebben we af en toe ook grotere namen nodig. „Zo trekken we de aandacht van mensen die ons nog niet kennen." Die grotere namen moeten dan wel bands zijn met een bepaalde houding. „Geen artiesten die een cd opnemen om er 80.000 te kun-

SONIC ACTS EEN KORTE REIS DOOR DE MUZIKALE RUIMTE

Negen akoestische topografieën

Op Sonic Acts zijn de meest uiteenlopende geluiden te horen, van lome beats tot het gerommel van onweersbuien. Negen cd's – ter voorbereiding.

GÉ HUISMANS & ROBERT MUIS



Thomas Ankersmit op saxofoon en laptop Foto Pieter Kers

1 Het bouwwerk heeft slechts enkele maanden bestaan, maar het Philips-paviljoen voor de wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel heeft een enorme impact gehad op het denken over klank en architectuur. Twee miljoen bezoekers trok dit opzienbarende gebouw met zijn drie spitzen van 22 meter hoog. Binnen werd een spektakelstuk opgevoerd met (bewegend) beeld, verspringende kleurvlakken en geluid. Bedenker was architect en componist Iannis Xenakis, destijds assistent van de modernistische architect Le Corbusier. Xenakis componeerde het korte stuk *Concret PH*, dat weerklonk bij de binnenkomst van het publiek. In het brede middendeel van het paviljoen werden de door filmmaker Philippe Agostini bijeengezochte beelden vertoond, muzikaal begeleid door Edgard Varèses 'Poème électronique'. In dit met behulp van klankgeneratoren, magneetbanden en apparaten als te-

lefoonkiezers en relais gecomposeerde stuk weerklonken ruim acht minuten lang donkere kerkklokken, pulserende synthesizers, sirenes, stemmen. De ruimtelijke ervaring werd versterkt doordat de 350 luidsprekers zodanig waren 'geprogrammeerd' dat ze het geluid alle kanten op konden laten 'reizen'.

2 Varèse was niet de enige die collageachtige composities maakte met 'gevonden geluiden', magneetbanden en elektronische muziek. Pierre Schaeffer in Frankrijk en Pauline Oliveros in de Verenigde Staten deden iets vergelijkbaars. De accordeoniste en componiste heeft vanuit haar interesse in klank later de 'Deep Listening'-theorie ontwikkeld. Daarbij is het van belang dat de luisteraar zich openstelt voor de pure luisterervaring en de klanken ondergaat zoals ze weerklanken – zonder de muziek te willen houden. Met haar Deep Listening Band 'onderzoekt' Oliveros de speciale akoestische kwaliteiten (denk aan echo en galm) van grote ruimtes, zoals kerken, waterreservoirs of lavagrotten. Die heeft ze vastgelegd op albums als *Deep Listening* (1989).

3 Francisco López – aanwezig op deze editie van Sonic Acts – is een hedendaagse Spaanse vertegenwoordiger van het diepe luisteren. Door aandachtig te (laten) luisteren, maakt hij het bijna onhoorbare geluid dat ons (ook) omringt hoorbaar. Daarnaast werkt López met geluiden waarvan de oorsprong onherkenbaar is. Die oorsprong leidt namelijk enkel af van de audio-ervaring – vandaar ook dat hij concerten heeft gegeven waarbij zijn publiek geblinddoekt om hem heen zat. Als uitgangspunt voor zijn werk neemt López omgevingsgeluiden, zowel van natuurlijke (insecten uit regenwouden, te horen op 'La Selva', 1997) als van stedelijke oorsprong (liftmotoren op 'Building (New York)' uit 2001). Hij werkt deze 'field recordings' om tot dichtelagen van geluid met aangehouden tonen, die elders weer uiteen worden gerafeld en opnieuw gerangschikt.

4 Natuurgeluiden en hun invloed op de menselijke perceptie van tijd en ruimte vormen al sinds de vroege jaren negentig de kern van het oeuvre van de Zweedse componist BJ Nilsen – ook te horen op Sonic

Acts. Voorbeelden zijn het gerommel van onweersbuien en het gehuil van zware stormen, maar ook meer subtiele geluiden als voetstappen in de sneeuw of dode bomen die tegen elkaar aan schuren (te horen op zijn recente album 'The Invisible City'). Nilsen bewerkt deze geluiden vaak elektronisch en gebruikt ze als ingrediënt voor kraakheldere producties waarin analoge (vaak vintage) apparatuur een hoofdrol speelt.

5 De Nederlander Thomas Ankersmit onderzoekt in zowel concerten als installaties geluid in relatie tot ruimte. Bij zijn optredens zoekt hij naar onverwachte geluiden uit zijn saxofoon en combineert die met abstracte klanken uit een analoge synthesizer en een laptop. Als het kan, laat Ankersmit zijn improvisaties leiden door de akoestiek van de ruimte: hij tast met zijn gerichte saxofoonspel de architectuur af en reageert op de verschillende geluidsreflecties in de ruimte. Zijn installaties spelen op een vreemdende manier met de relatie tussen geluid en ruimte. Hij laat bijvoorbeeld een kleine ruimte galmen als een kathedraal of creëert met richtspeakers banen van geluid, waartussen stilte heerst.

6 Bij Carsten Nikolai (vooral bekend als Alva Noto) gaat de beleving van geluid en beeld sterk gelijk op. Hij gaat uit van eenvoudige patronen die door herhalen en variatie hun rijkdom ontwikkelen, zoets als groeiende kristallen. Klikken en krakende klanken van bijvoorbeeld faxen bouwt hij volgens mathematische processen op tot ritmes. Een sterk voorbeeld daarvan is 'Xerox Volume 1' (2007), al ontbeert een cd uiteraard de visuele component. Bij concerten worden de minimalistische elektroklanken verbeeld in golf-, streep- of rasterpatronen op doeken achter hem. Met nevel in de zaal maakt hij soms de projectiebundel zichtbaar om ook een derde dimensie te introduceren; een werkwijze die Anthony McCall – ook op Sonic Acts te zien – eveneens hanteert.

7 De recente werken van Japanner Ryoji Ikeda zijn enigszins vergelijkbaar met die van Alva Noto. Ikeda's 'Test Pattern' (2008) is gebaseerd op software waar-

mee hij elke vorm van elektronische informatie – audio, beeld, tekst – kan omzetten in barcodes, die hij weer omzet in sonische (en bij concerten tegelijkertijd visuele) presentaties. Ikeda is echter niet geïnteresseerd in patronen, maar in de grenzen van dataverwerking – door machines én mensen.

Dat levert, zoals in 'Test Pattern', diverse ritmische clicks en ruisende glitch op. In ander werk resulteert het in traag ontwikkelende ambient, juist ultrasnelle beats, industriële kakofonie of aanhoudende tonen in nauwelijks hoorbare frequenties. Zo gebruikt Ikeda in de installatie 'spectra' (2004), voor de TWA terminal van JFK International Airport in New York, onder meer ultrafrequenties, die de bezoeker pas ervaart als er door diens bewegingen veranderingen in de geluidsgolven optreden.

8 De Duitse Christina Kubisch begon in de jaren zeventig als componist en uitvoerend musicus van elektro-akoestische muziek. Met haar groeiende interesse in de akoestische ruimte is het zwaartepunt in haar werk verschoven naar elektromagnetische geluids- en lichtinstallaties. Een fascinerend voorbeeld vormen de recente 'elektrische wandelingen'. Hierbij maakt ze een onzichtbare (stedelijke) buitenruimte waarneembaar: het publiek gaat met geprepareerde hoofdtelefoons op pad en hoort de tikken en elektromagnetische velden van bewikingspoortjes, communicatiesystemen en dergelijke. In 2007 verscheen 'Five Electrical Walks' met de verrassend ritmische tikken en kraken als akoestische topografieën van onder andere New York, Birmingham en Madrid.

9 Een meer directe link tussen ruimtebeleving en muziek is te vinden bij producer van dubstep Burial – de alias van Londenaar William Bevan. Op zijn albums *Burial* (2006) en *Untrue* (2007) mengt hij zijn relatieve lome ritmes en warme beats met zijn grootste wapen: een veelvoud aan geleend geluid (allerlei belletjes, vervormde meisjestommen, gekraak van vinyl en een rammelende sleutelbos, om een aantal voorbeelden te noemen) in de periferie van de geluidsmix. Hierdoor ontstaat er een dieptewerking die een sterk auditief nabeeld creëert dat ook vaak melancholisch aandoet.

interessant"

nen verkopen maar gewoon omdat zij zelf die plaat wilden maken. Neem Pink Floyd, die zijn superelementeel begonnen. Ja, oké, uiteindelijk wordt het gewoon een stadionact, maar zoets doet natuurlijk niets af aan de kwaliteit van het begin." Huismans geeft toe, Gonzo-muziek laat zich moeilijk typen. Hij tikt op zijn hoofd. "Het belangrijkste criterium zit hier."

De redactie laat zich inspireren door de Amerikaanse journalist Hunter S. Thompson. De term Gonzo werd in de jaren zeventig synoniem voor zijn werkwijze. Thompson bedreef een extreme vorm van participerende journalistiek, hij veroorzaakte relletjes waarvan hij vervolgens verslag deed. Hij maakte ook vrij gebruik van fictie om zijn ervaringen te beschrijven. "Gonzo is natuurlijk een beetje een geuzennaam", benadrukt hoofdredacteur Huismans. "Artikelen moeten bij ons wel gewoon waar zijn." Maar in commentaren, columns en het redactionele voorwoord mag best een beetje fictie zitten, vindt hij. En ook graag wat opinie. "Sterker nog, er moet bij ons opinie inzitten."

De Vlaamse overheid steunt Gonzo (*circus*) met een jaarlijkse subsidie. Daarnaast drijft

het blad op abonnees, losse verkoop en advertenties. De inkomsten zijn te laag om er meer personeel van te betalen, vertelt Huismans. Iets wat hij overigens ook niet zou willen, beweert hij. "Geen enkele auteur is van Gonzo afhankelijk om zijn huur of hypotheek te betalen. Dat geeft je de vrijheid alleen te schrijven over datgene waar je achter staat."

De beide Gonzo-redacteuren zien meer eigenschappen die maken dat het blad ook nu, na twintig jaar, genoeg lezers bereikt. Als eerste magazine voegde de redactie in 1994 een cd bij een blad, met daarop enkele nummers van artiesten die ook in het tijdschrift aan bod komen. De laatste track op de cd, nummer dertien, is voor een nieuwe Nederlandse of Vlaamse band. Het doel ervan is de lokale scene te steunen. En voor Gonzo (*circus*) geneert het misschien wat nieuwe abonnees.

De samenstelling van de cd is in de loop der jaren wel veranderd, nu Gé Huismans de selectie maakt. „Tien jaar geleden waren vocale tracks uit den boze. Maar ik houd ook van popmuziek, en óók van Braziliaanse dingen."

Nog een eigenschap die het blad aantrekkelijk maakt, noemt Huismans de aandacht voor maatschappelijke thema's. "Bij ons is de

combinatie van relatief onbekende muziek en het gedachtengoed van artiesten belangrijk. We kiezen liever voor muzikanten die zich bezighouden met andere kunstdisciplines. Duurzaamheid en privacy zijn voor ons ook belangrijke thema's. Muziek an sich is lang niet altijd interessant. Wij proberen het grotere geheel te schetsen."

En daar past Beyoncé niet tussen? „Nou ja, Shakira hebben we wel eens gehad", zegt Huismans. Timmermans: „Zij past bij ons. Ze vergeet haar Colombiaanse roots niet. En ze staat als vrouw haar mannetje." Huismans: „Ze stond in de rubriek Uit de Kast. Daarin onthulden redacteuren een muziekvoorkleur die je binnen Gonzo-kringen eigenlijk niet mag hebben."

► Gonzo (*circus*), verschijnt om de twee maanden. Zie www.gonzocircus.com. Voor lezers van NRC Handelsblad geldt een speciaal proefabonnement van twee nummers voor 7,50 euro, (i.p.v. 12,50). Stuur daarvoor per post naam, adres, postcode, plaats, email en telefoon naar Gonzo (*circus*), Antwoordnummer 7086, 3700 TB Zeist, onder vermelding 'nrc'.



Redactieleden Gé Huisman (links) en Ruth Timmermans van Gonzo Circus Foto Thomas Donker