



Radio Silence / Radio Noise

– Birgit Ulhers akustiska materialism

Av Johan Redin

MITT FÖRSTA MÖTE med den tyska trumpetimprovisatören Birgit Ulhers musik var skivan *Kunstoff* (Creative Sources) tillsammans med röstimprovisatören Ute Wassermann. Den exceptionellt avskalade och fragmentariska musiken var för mig lika egendomlig som den var intresseväckande. Första gången jag personligen kom i kontakt med Ulher var lika besynnerligt. Det kom ett mail precis i samma stund som jag fastnar vid ett textställe i *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* av den tyske romantikern Johann Wilhelm Ritter, nedtecknad under skiftet 1700/1800. Jag tror knappast på övernaturliga eller kosmiska förbindelser, men just när jag läser om Ritters idéer angående »Judstrålar« (*Schallstrahlen*) och i tanken kopplar till Ulhers musik så plingar det till i mailboxen. Det skulle bli en början på ett långt och fördjupande samtal om den improviserade musiken och förhållandet till samtidskonsten, ett samtal som ligger till grund för många av de omdömen där jag vill fänga Ulhers *radio silence* och tolka hennes musikaliska tänkande som en sorts akustisk materialism.

Birgit Ulher är tämligen fåordig om sitt eget musikskapande, hon ser helst att man letar på eget håll för att bilda en uppfattning om det musikaliska uttrycket. Det är en inställning som delas av många inom den fria improvisationen, och kanske var det därför som jag läste Ritter. Mitt syfte var att forma en teori om musikalisk ikonoklasm, huvudsakligen med inspiration från den reduktionistiska väg som tog fart i slutet av 90-talet med pionjärer som Ulher, Franz Hautzinger, Axel Dörner, Ruth Barberán och andra. Istället för att irra in i den labyrinthiska frågeställningen om representation och abstraktion i musiken sökte jag mig till frågan om musik och perception.

Vad jag vet är Ritter den första som filosofiskt resonerar kring tonmedvetandet (*Ton Bewusstsein*) utan psykologiska ansatser. Han uppfattar toner som en »organism av oscillation och figur« vilka akustiskt och materiellt existerar som ett slags kroppar i vågor och svängningar, likt vibrerande figurer. Det vackra i denna tankegång är att dessa tonkroppar bär på andar av sina egna figurer inom sig; fragmenterad akustisk materia som uppfattas grumligt i efterklängen och tonens utdöende i luften, rummet och den egna varseblivande kroppen. Ritter rör sig sedan snabbt till sin tids modelfilosofi om olika organiska samband där han uppehåller sig vid relationen mellan språk och musik, om ljud och djurläten som »ofullständig musik« och andra intressanta föreställningar. Men hans teori går också bortom språket och det han kallar bokstävernas »klangfigurer« då han föreslår en analogi mellan synsinnets förmåga att uppfatta ljusets skiftningar och hörselnns kapacitet att urskilja nyanser som äger rum under tiden ljudet fortplantar sig i rummet. Här handlar det om både ljus och ljud som partikulära våglängder i förhållande till en värld av estetiska förmågor. Ljud är orienterande utan att behöva kommunicera, ljud är varma och kalla, ljud är *Schallstrahlen*, de kan vara behagliga som ett skimmer men också bländande.

RITTERS FILOSOFI ÄR en tankeväckande ingång till diskussionen om reduktion som estetisk strategi inom fri improvisation, ett musikaliskt fenomen som generellt är svårt att hantera diskursivt. Det handlar mer elementärt om utvidgade tekniker, om blåsinstrumentens odefinierade roller och dekonstruktiva potential. En hel del kan sägas om teknik och praxis, men själva uttrycket befinner sig vid språkets gräns. I hög grad gäller detta för Ulhers musik: ett förblindande

av hörseln som hämtar kraft i ett dialektiskt spel mellan mottagare och sändare, ett bländande strålsken och ett becksvalt trevande mörker. Ljudbilden är ett slags neutral zon som lätt bildar uppfattningen att det skulle vara tystnaden som är den huvudsakliga spelpartnern. När jag frågar Ulher hur hon förhåller sig till begreppet musikalisk reduktionism så får jag det lika självklara som förbryllande svaret:

– Jag kan förstå att man vill tala om min musik som en form av reduktionism eller minimalism, men för mig känns det samtidigt litet märkligt eftersom det händer saker i den hela tiden. Det är ett myller.

Det stämmer. I själva verket fungerar denna zon växelvis som en tom duk för rena linjer och ett fundament för tredimensionella konstruktioner. Detta får också sin konkreta illustration i användandet av sordiner tillverkade av folie eller i olika tunna metaller. Musiken öppnar ett tillfälligt rum där partikulära ljud av olika längd och styrka successivt placerar en transparent kondenserad kropp. Ljuden materialiserar sig och försvinner, ungefär som när man andas mot en spegelyta. Trumpeten förhåller sig till kondens snarare än tonskala och hanterad med en precision som gör att man gärna tror att materialet är noterat och inte improviserat. Atmosfären gifter sig utmärkt med sparsmakad liveelektronik, gärna av medspelare som Gino Robair där skivan *Blips and Ifs* (Rastacan) radikalt utvecklar en kombination av dränkta klanger med potentiometerknaster.

EN VANLIGT FÖREKOMMANDE invändning mot den samtida europeiska improvisationen av detta slag är att mycket »låter likadant«, vilket i och för sig kan sägas om många musikaliska genrer. Men generellt är det ett meningslöst

»JAG KAN FÖRSTÅ ATT MAN VILL TALA OM MIN MUSIK SOM EN FORM AV REDUKTIONISM ELLER MINIMALISM, MEN FÖR MIG KÄNNES DET SAMTIDIGT LITET MÄRKLIGT EFTERSOM DET HÄNDER SAKER I DEN HELA TIDEN. DET ÄR ETT MYLLER«



påstående. Det går att höra skillnad mellan Lee Konitz och Charlie Parker, även om de båda spelar altsaxofon och ryms inom bopen. Skillnaden är att de melodier och fraseringar som skapar sårmärken och lätt röjer vilken musiker det handlar om är sällsynta inom den här formen av improvisationsmusik. Men det är också detta som skapar en utmaning för lyssnaren, hur ofta man än möter den så tycks det finnas en latent provokation i just detta att man hänvisas till sitt eget lyssnande, sina egna upptäckter.

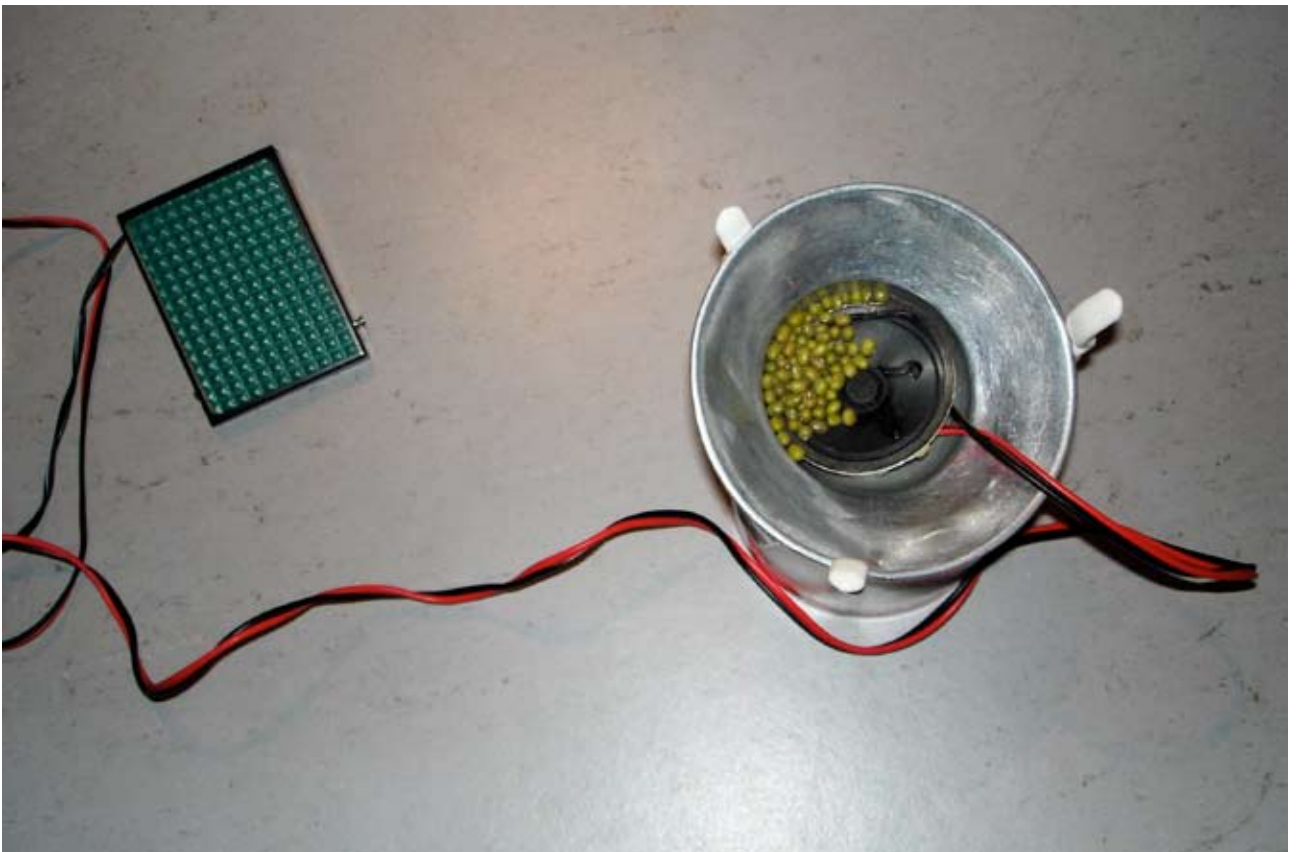
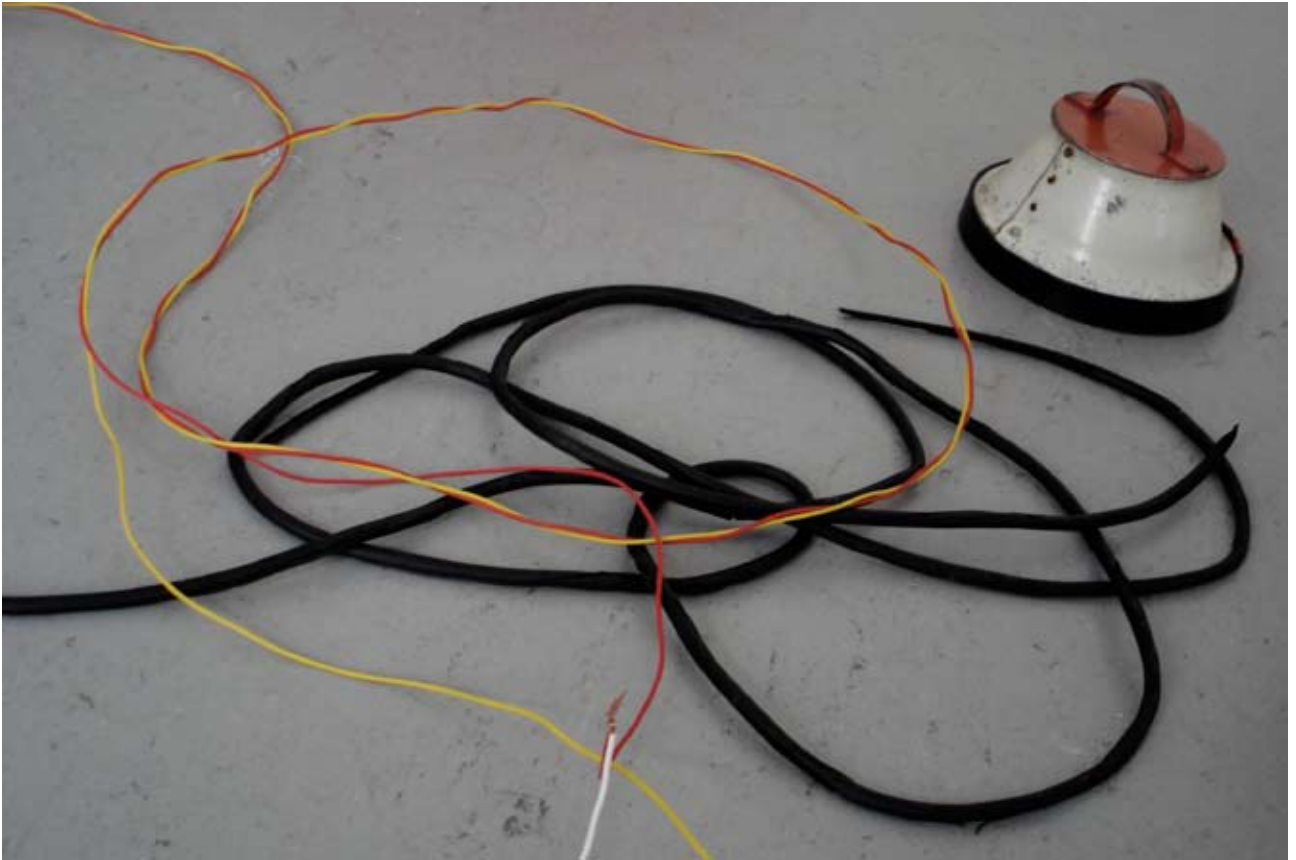
Sammanhanget känns igen från 60-talsdebatten kring Michael Frieds *Art and Objecthood* där minimalismen framstår som en stum och tom gest vars enda innovation är att den bryter den intersubjektiva relationen mellan verk och betraktare. För Fried förblev denna konst introvert och oförmögen att gestalta någonting annat än yta. Men ju mer man tänker kring ytan, ju mer djup får den. Kanske är det just det kommunikativa brottet mellan presentationen av ljuden och mottagaren som får oss att ompröva vårt lyssnande.

Ulher laborerar med begreppet »radio silence«, vilket under de senaste fem åren kan lyftas fram som något av en vändpunkt i hennes musikskapande, officiellt manifesterad i soloskivan *Radio Silence No More* utgiven på den svenska etiketten Olof Bright. Metaforiskt kan man urskilja denna radiotystnad som just ett kommunikativt brott: ingen sändning, bara ett informationslöst brus. Så långt skulle också Fried instämma. Men precis som en vit kub kan trigga reflektioner kommer också radiobruset till liv ju mer koncentrerat man lyssnar till det. Sedan praktiskt: Ulher har tillverkat en serie sordiner av högtalarelement från radioapparater vars vaga brus projiceras i trumpetklockan. Tillståndet framkallar ett slags metanivå när hennes

spel kontrar bruset med klickande ventiler och ytor av väsande, kvävda toner. Hon utforskar på så sätt olika former av densitet i ett material som egentligen är fullständigt poröst och flyktigt, hon etablerar en kommunikation som annars inte skulle signalera något utöver ljudet från en död kanal.

I MÖTET MELLAN radion och trumpeteten uppstår det som gör att hon har en särställning inom dagens improvisationsmusik, ett konstnärligt arbete som är påtagligt skulpturalt. Ljuden ger visuella impulser, trots att det inte finns något att se, ingenting att föreställa. Men precis som det plötsligt går att se figurer i moln eller mönster i bark och marmor så får jag som lyssnare glimtar av tillfälliga föreningar. Situationen handlar dock inte om psykologi eller de kompensationer min hjärna skulle producera för att skapa en höna av en fjäder. Lyssnaren orienteras av mångfalden snarare än de individuella förnimmelserna. Förmodligen är det nog i detta som det egendomliga uppstår att musiken gärna beskrivs som reduktiv (i sin frånvaro av rena toner) men paradoxalt nog framstår som maximerad i sin närvaro av ljud – radiotystnad är radiobrus.

I intervjuer betonar Birgit Ulher gärna sitt intresse för samtidskonsten. När hon turnerar i USA eller spelar i större europeiska städer ser hon till att inventera museer och gallerier. Hon har också samarbetat med storheter som Jennifer Allora och Guillermo Calzadilla, till exempel i installationen *Wake Up* (2007) för ljus och ljud där hon bidrog med en dekonstruktion av reveljen, den traditionella militära morgonsignalen. Men hon har också själv en bakgrund som bildkonstnär. Uppvuxen i bayerska Nürnberg flyttade hon i tjuugoårsåldern till den geografiska antipoden Hamburg där hon fortfarande är verksam. Hon



»FAKTUM ÄR ATT RADIOELEMENTET OCH TRUMPETEN NU STÅR SÅ NÄRA VARANDRA ATT DE INTE BÖR BETRAKTAS SOM TVÅ SEPARATA ENHETER.«

antogs till konsthögskolan och när hon inte målade spelade hon brutal frijazz, delvis för att hon fann formen intressant och delvis för att ersätta den värme hon inte hade råd att betala. Efter hand kom musiken att få en allt mer betydande roll, först slagverk med intresse för afrikansk rytmik (hon reste bland annat till Togo i Västafrika) sedan trumpetstudier, och i det långa loppet har hon även blivit en form av radiooperatör. Faktum är att radioelementet och trumpeteten nu står så nära varandra att de inte bör betraktas som två separata enheter, där ena änden är akustisk och den andra elektronisk. Som en förlängning av varandra har de blivit till en helhet, och i sin fysiska uppenbarelse heller inte olikt ett skulpturalt objekt.

Det vore alltså ingen överdrift att påstå att konstskolan planterade fröet till det rumsliga tänkande som givit hennes musikskapande formutveckling och identitet. Sannolikt är det också i denna kontext som man finner bakgrunden till hennes karakteristiska hållning till improvisation, som är betydligt mer »målerisk« än uttryck för frihet och spontanitet. Konstperioden kom också att bli ett nav för framtida musikaliska utflykter i möten med Heiner Metzgers kontaktmikrofoner och elektronik, Christoph Schillers preparerade spinnat samt kompositören Michael Maierhofs materiella musik. Detta bidrog till formeringen av Hamburgs improvisations-scen, lokalt känd under namnet Stark Bewölkt och ofta inhyst på det lilla röki-ga Hörbar nära Reeperbahn. Scenen är stundtals månghövdad, stundtals liten, mycket beroende på att Berlinscenen vuxit lavinartat under 2000-talet. Där är det billigt att leva och musiker träffas och spelar hela tiden. När jag frågar Ulher varför hon själv inte flyttat dit medger hon att det givetvis varit fres-tande, särskilt eftersom speltillfällena

är så många fler. Men samtidigt vill hon behålla fokus i sin egen estetiska utveckling och det kräver koncentration. Hamburg erbjuder detta, men med nackdelen att kuststaden har ett kärvare klimat och betydligt färre aktiva inom den experimentella scenen. Trots antalet aktiva har Stark Bewölkt en relevans som kan jämföras med Berlins Echtzeit och man för diskussioner om huruvida det är dags att dokumentera sin historia för att utomstående skall få chans att se helheten.

DET VORE KNAPPAST något behövt karriärsteg att bege sig till Berlin. Sedan 1996 har Ulher släppt drygt 20 album. Först i en förebildlig fri improvisatorisk anda tillsammans med musiker som Roger Turner och Martin Klapper, för att sedan allt mer röra sig i riktning mot en individuell och ådragen estetik. 2004 påbörjades ett långt samarbete med Ernesto Rodriguez portugisiska bolag Creative Sources, bland annat soloskivan *Scatter* och *500gr* med kvartetten Nordzucker samt den uppmärksammade *3:1* i samspel med libaneserna Mazen Kerbaj och Sharif Sehnaoui. Man noterar snabbt att hon visar på en stor geografisk rörlighet i sina musikaliska samarbeten: svenska musiker som Martin Küchen, Lise-Lotte Norelius och Raymond Strid, britterna Rhodri Davies och Tim Hodgkinson, amerikaner som Robair, Forbes Graham, Bryan Eubanks och Damon Smith, argentinaren Lucio Capece, fransmannen Heddy Boubaker samt en drös israeliska musiker i Tel Aviv. Listan kan göras ännu längre.

Sedan tekniken som utvecklades med *Radio Silence* har hon rört sig längre in i elektroniska samspel. Ett exempel är projektet »Granular Fields« med Jacob Sello där hon med sensorer och Max/MSP-teknik kontrollerar förloppen genom att sakta röra trumpeteten åt

olika håll. Än mer intressant är nog duon med Gregory Büttner, som än så länge bara är dokumenterad på skivan *Thebtrics* (1000fussler). Duon spelade nyligen på Fylkingen i Stockholm där det tydligt gick att följa deras intrikata utbyten mellan olika högtalarelement och radioapparater. Büttner använder större element som sätts i våldsam vibration genom subpulser, varpå han placerar ärtor, pinnar, plastmuggar och andra spröda objekt för olika perkussiva effekter. De ljud som Büttner framkallar projiceras sedan genom Ulhers radiosordiner och med trumpeteten som resonanskammare modulerar hon slutligen både elektroniken och bruset från radion. Det låter omständligt men resultatet blir till ett mikroskopiskt brusande myller som emellanåt ges koordinater av punktuella klanger och markeringar. Radioatmosfären gör musiken till en enda stor gräskala, ett slags abstrakt blyertsteckning av såväl glesa som starka, täta fält. Allt känns fysiskt och påtagligt, en tillblivelse av akustisk materialism. Ställer man frågan var Birgit Ulher befinner sig idag så är det just i detta myller, omgärdad av tonernas fragmentariska beståndsdelar.

Johan Redin

Foto: Birgit Ulher

Referenser:

Michael Fried. »Konst och objektalitet«, *Minimalism och postminimalism*, Kairos nr. 10, Raster förlag, 2005 (»Art and Objecthood«, *Art Forum* 1967).
Johann Wilhelm Ritter. *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg, 1810.
Beatrix Ruf (red.), *Allora & Calzadilla*, Zürich, 2009.
Peter Niklas Wilson. *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz, 2003.

