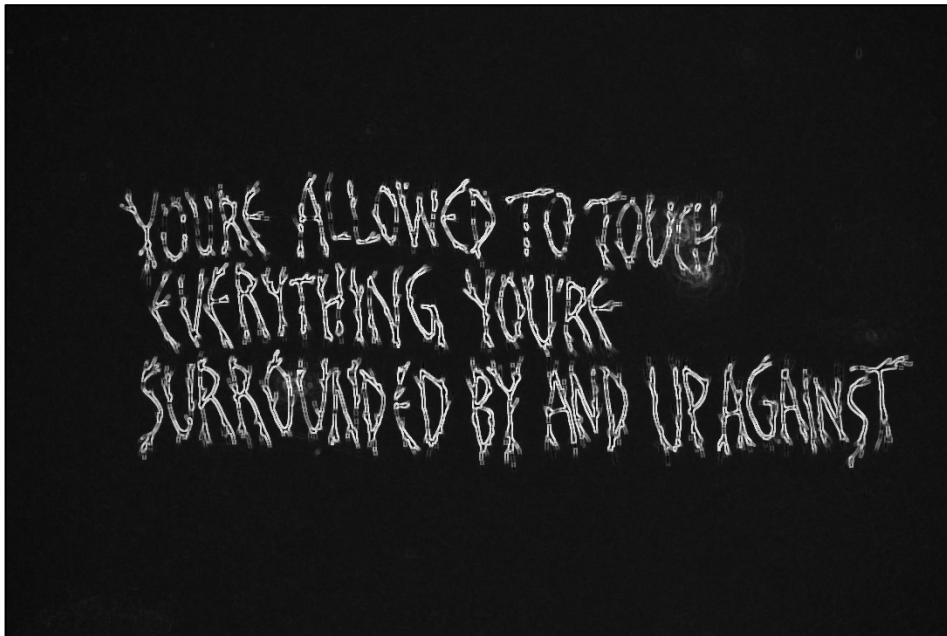


REPIVÄ KOHINA

Synteettisen ja abstraktin äänen kokemuksellisuudesta ja
merkityksenannosta

ATTE ELIAS KANTONEN



TIIVISTELMÄ**PÄIVÄYS:**

TEKIJÄ Atte Elias Kantonen	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänisuunnittelun koulutusohjelma		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI REPIVÄ KOHINA	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 68 s.		
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI SPIRIT MUCUS Merikontti, Suvilahti, Helsinki Atte Kantonen, Una Auri, Alina Pajula Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa X Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta X			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä X Ei	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä X Ei

✕ TEATTERIKORKEAKOULU

Opinnäytteeni kirjallisen osuuden ensimmäisessä osassa tarkastelen synteettisen ja abstraktin äänen kokemuksellisuutta ja niiden tulkintaan liittyviä merkityksenannon prosesseja. Pohdin ja ehdotan ominaisuuksia ja nimittäjiä, joita ääniin voisi liittää. Kysyn, voisimmeko ominaisuuksien tarkastelun ja nimeämisen kautta voimme saada virittävämpää tai jaettavampaa tietoa kokemuksestamme suhteessa ääniin ja äänitapahtumiin.

Taustoitoin pohdintojani soveltamalla fenomenologista katsantotapaa sekä ajatuksia objektorientoituneesta ontologiasta sekä lähestyn kokemuksellisuutta pohtimalla äänen suhdetta eri aistimodaliteetteihin. Pyrin soveltamaan käsitteitä ja konsepteja omakohtaisista pohdinnoista sekä kolmesta eri lainatusta lähtökohdasta: äänen ja sävellystyön kaanonista, visuaaliseksi mielletystä ilmiöstä sekä haptisuuteen liittyvästä tutkimustyöstä. Viittaan tekstissäni ranskalaisen säveltäjän Michel Chionin ääniobjekti-käsitteeseen ja kolmeen kuuntelemisen tapaan, pareidolia-ilmiöön sekä auditiiviseen tekstuurin havaitsemiseen. Edellä mainittujen konseptien avulla yritän löytää yhteisiä nimittäjiä, suhteita ja tarttumapintoja synteettisen ja abstraktin äänen arviointiin. Ehdotan, että moniaistilliset huomioidut, mielikuvat ja sanallistaminen voivat avata synteettisen äänen olemuksen tarkastelemista etenkin monitaiteellisessa työryhmässä tai muuten äänestä kiinnostuneiden henkilöiden piirissä. Esitän myös pohdintani tueksi kaksi sanallistamista avittavaa mallia.

Opinnäytteeni kirjallisen osuuden toisessa osassa esittelen SPIRIT MUCUS -teoksen prosessia ja omakohtaisia huomioita produktion parissa työskentelemisestä. SPIRIT MUCUS oli opinnäytteeni taiteellinen osuus, jossa toimin koollekutsujana. Teos toteutettiin suunnittelijalähtöisessä työryhmässä johon kuuluivat lisäksi Alina Pajula ja Una Auri. Installatiivinen teos oli yleisön koettavissa 15.-26. syyskuuta 2020 Helsingin Suvilahdessa sijaitsevassa merikontissa.

SPIRIT MUCUS käsitteli rihmastollisuutta, ekosentrismia, lajien välistä kommunismia, ruohonjuuritason biotaidetta ja pehmoerotiikkaa post-internet- ja hyper/-estetiikan keinoin. Työskentelymme kontekstualisoitui posthumanistisen teorian, yhteiskuntateorian, queer- teorian ja intersektionaalisuuden piiriin. Esittelen teoksen ja työskentelymme raamit sekä pohdin omaa rooliani teoreettisten, teknologisten ja työtapaan liittyvien lähtöjen ja kehysten parissa luovimisessa. Pohdin myös teoksen alkuperäisten lähtöjen, muun muassa moniaistillisuuden toteutumista ja muotoa teoksessa.

ASIASANAT

synteettinen, abstrakti, ääniobjekti, elektroninen musiikki, äänen ontologia, äänen fenomenologia

1. JOHDANTO	4
1.1 <i>Opinnäytteen muodosta</i>	5
2. KÄSITTEISTÖÄ JA LINJANVETOJA	8
2.1 <i>Fenomenologiasta</i>	8
2.2 <i>Objektista ja objektiorientoituneesta ontologiasta</i>	10
2.3 <i>Multimodaalisuudesta</i>	12
2.4 <i>Äänestä</i>	13
2.4.1 <i>Synteettisestä äänestä</i>	14
2.4.2 <i>(Ääni)objektista</i>	15
3. KAKSI HETKEÄ	17
3.1 <i>Hetkestä: Willem Twee Studios, 2019</i>	17
3.2 <i>Toisesta hetkestä: Huone, 2021</i>	22
4. KOLME KUUNTELEMISEN TAPAA	26
4.1 <i>Kausaalista kuuntelusta</i>	26
4.2 <i>Semanttisesta kuuntelusta</i>	27
4.3 <i>Pelkistetyistä kuuntelusta</i>	27
4.4 <i>Synteettisen äänen kuuntelusta</i>	27
5. PAREIDOLIAA	30
5.1 <i>Visuaalisesta pareidoliasta</i>	30
5.2 <i>Äänellisestä pareidoliasta</i>	30
5.3 <i>Avaruusäänistä ja Jeesus- objektista</i>	31
5.4 <i>Synteettisen äänen pareidoliasta</i>	33
6. AUDITIIVINEN TEKSTUURIN HAVAITSEMINEN	35
6.1 <i>Mehmet Ercan Altinsoyn tutkimuksesta</i>	35
6.2 <i>Synteettisen äänen tekstuurin havaitsemisesta</i>	37
7. KAKSI PIENTÄ MALLIA	40
7.1 <i>Aaltomuotomallista</i>	40
7.2 <i>TSU:sta</i>	41

✕ TEATTERIKORKEAKOULU

8. SPIRIT MUCUS	43
8.1. <i>Produktion alkusysäyksistä</i>	44
8.2. <i>Teemoista ja kokeiluista</i>	46
8.3. <i>Äänen viskositeetista ja rihmastollisuudesta</i>	47
8.4. <i>Teknisistä edesottamuksista</i>	50
8.4.1. <i>EMG-antureista</i>	50
8.4.2. <i>Ilmankosteus- ja lämpötilasensorista</i>	52
8.4.3. <i>Sähkömoottoreista</i>	52
8.5. <i>Suunnittelijuudesta, vastuusta ja kommunikaatiosta</i>	53
8.6. <i>SPIRIT MUCUS -teoksen äänisuunnittelusta</i>	55
8.6.1. <i>Videon toteutuksesta ja äänisuunnittelusta</i>	55
8.6.2. <i>Tilan toteutuksesta ja äänisuunnittelusta</i>	60
8.7. <i>Jälkikäteishuomioista</i>	63
9. LÄHTEET	65
9.1. <i>Kirjallisuus ja tekstilähteet</i>	65
9.2. <i>Internet-sivut</i>	67
9.3. <i>Teokset</i>	67
9.4. <i>Opinnäytetyöt ja muut</i>	68
9.5. <i>Kuvat</i>	68

1. JOHDANTO

”Minä ymmärrän sen niin, että kaikki on tulkinnanvaraista, mutta ehkä joku toinen ymmärtää sen toisin” (Atte Elias Kantonen, 2021.)

Vuonna 2018 kirjoitin kandidaatin opinnäyteportfolioni esseesuuteen monimutkaisesta ja vaikeasti hahmotettavasta suhteestani äänisuunnittelijuuteen, säveltäjyyteen ja äänitaiteilijuuteen. Tekijyyden nimittämisen häilyvät rajat tuntuivat hengittävän epävarmuutta oman identiteetin tai toimijuuden tunnistamiseen. Esseessä läpikäydyn introspektiivin jälkeinen pohdinta – tai ehkä ennemminkin pohdinnan puute – on kuitenkin sysännyt minua suuntaan, jossa tulkinnanvaraisuus taiteilija-identiteetin suhteen on ennemminkin mahdollisuus kuin mahdottomuus. Ilmaisun tai teoksen kategorisoitua vasta sille annetun kontekstin kautta.

Kyseisen esseen otsikko *Miksi tätä nyt sitten kutsuisi?* tiivistää näin jälkeinpäin ajateltuna mielestäni oivallisesti jotain nimeämisen pulman katkeransuloisesta ja paradoksaalisesta luonteesta. Kysymys ehdottaa epämääräisyytensä lisäksi *kutsujan* päätettävissä olevaa tai jopa vapaata assosiointia. Oletettavasti pääasiallisena pyrkimyksenä on kuitenkin jaettujen semanttisten raamien asettaminen *joksikin kutsuttavalle* toiminnalle tai asialle. Ymmärretyksi tuleminen niin yhteisesti kuin yksityisestikin vaatii usein käsitteellisiä ja merkityksellisiä tarttumapintoja.

Työn, tekemisen, ilmaisun ja välineiden kuvailun ja sanallistamisen hankaluudet tuntuvat olevan äänen kanssa työskentelevien parissa jaettu kokemus. Lopetettuani taannoisessa esseessä esitetyn kysymyksen äärellä jahkailun olen hiljakseltaan päätenyt uusien kysymysten äärelle jahkailemaan. Kysymys siitä, *miksi* kutsuisin itseäni ääntä ilmaisullisena välineenäni käyttävänä toimijana on kiemurrellut kysymykseen siitä, *mitä* ne äänet itse asiassa ovat joita käytän ilmaisussani.

Omaan taiteelliseen praktiikkaani kysymys nivoutuu erityisesti sen takia, että ilmaisuni nojaa pääasiallisesti synteettisten ja prosessoitujen äänien käyttöön. Äänien perusolemus ja niiden pohjimmaiset merkitykset ovat näin ollen elimellisesti kytköksissä teknologiaan. Koen syvää kiinnostusta äänisynteesiin ja äänten prosessointiin, mutta

tuijottaessa ääninäytteen aaltomuotoa DAW-ohjelmassa olen huomannut muistuttavani itseäni siitä, että eihän *tu* ole ääni. Nostamalla kuulokkeet korvilleni ja käskemällä tietokoneeni toistamaan ääninäytteen tulen taas muistutetuksi siitä, että *tämä* on ääni. Näin ollen itse äänen ilmenemisen ja tulkinnan kontekstissa sen tuottamiseen käytetyt teknologiset avut tuntuvat yhdentekevilä tai ainakin eri tulokulmaan ja keskusteluun liittyvilä. Olen huomannut tämän toimiessani äänisuunnittelijana esitystaiteen kontekstissa tai muuten taiteellisessa työryhmässä; tuottamistani äänistä tulee teoksen ääniä vasta silloin, kun ne ilmenevät ääninä teoksen vaikutuspiirissä tai suhteessa siihen.

Entä valinnat tai mieltymykset suhteessa tuottamaani tai kuulemaani ääneen? Ovatko mielenkiintoni juuret vain esteettisissä tottumuksissa ja altistumisissa? Varmasti niinkin, mutta koen, että mieltymys ja kiinnostus eivät yksinään tee jostakin merkityksellistä. Ne ovat oleellisia tekijöitä havainnon subjektiivisuuden saralla, mutta yksioikoisina selityksinä jonkun asian vaikuttavuudelle ne kertovat enemmän havaitsijasta kuin itse havainnosta. Täten olen alkanut kiinnostua siitä *mikä* tekee syntyjään merkityksettömistä äänistä vaikuttavia? Minkälaisia ominaisuuksia, piirteitä, vaikutuksia tai suhteita niissä voisi olla? Koen, että havaintoa ja kokemusta purkamalla ja merkityksellistämällä voisin ymmärtää äänistä ja niiden potentiaaleista enemmän. Tutkimalla ja sanoittamalla kokemusta itselleni voin kommunikoida sitä myös muille ja mahdollisesti tätä kautta luoda kieltä saumattomampaan yhteisen todellisuuden rakentamiseen.

1.1 Opinnäytteen muodosta

Tämän opinnäytteen kirjallisen osuuden ensimmäisessä osassa (kappaleet 2-7) tarkastelen merkityksenantoa suhteessa synteettiseen ja abstraktiin ääneen. Pohdin tekstissäni ominaisuuksia, joita äänille tai äänitapahtumille voitaisiin mahdollisesti lukea. Ehdotan, että ominaisuuksien tarkastelun ja nimeämisen kautta voimme saada virittävämpää tai jaettavampaa tietoa kokemuksestamme suhteessa ääniin ja äänitapahtumiin. Vaikka alleviivaan tekstissäni tulkinnanvaraisuutta, pyrin silti tietoisesti esittämään käsitteellistämistä helpottavia mekanismeja. Näin ollen koen tärkeäksi taustoittaa ja täten tuoda jaetun tiedon piiriin soveltamiani käsitteitä tekstin avaavassa kappaleessa *Käsitteistöä ja linjanvetoja*. Seuraava kappale, *Kaksi hetkeä*, on

esseistisempi osuus, jossa kuvaan kahta omakohtaista kokemusta suhteessa tarkastelemini ja pohtimiini teemoihin.

Seuraavat kolme kappaletta taustoittavat ajatuksia erilaisten konseptien kautta. Kolmas kappale, *Kolme kuuntelemisen tapaa*, nojaa lähtökohtaisesti äänen ja sävellystyön kaanoniin – esittelen siinä kolme ranskalaisen elektro-akustisen musiikin säveltäjän Michel Chionin luonnostelemaa kuuntelemisen tapaa tai moodia. Pyrin soveltamaan edellä mainittuja tapoja ja niiden konsepteja synteettiseen ääneen ja sen havainnointiin. *Pareidoliaa* -kappaleessa lainaan kehystä äänen kaanonin sijaan visuaaliseksi koetusta ilmiöstä. Etsin yhteisiä aistimuksellisia tarttumapintoja harhan ja mielikuvituksen häilyvistä rajapisteistä. *Äänellinen tekstuurin havaitseminen* lähestyy vuorostaan äänen roolia ja toimijuutta suhteessa tuntoaistiin. Siinä taustoitan huomioitani tieteellisellä tutkimustiedolla. Viimeisessä, vapaamuotoisemmassa kappaleessa esitän kaksi yksinkertaista mallia synteettisen ja abstraktin äänen olemuksen purkamiseen, joista ensimmäiseen – *aaltomuotomalliin* – olen valinnut joitain itselleni kokijana tärkeäksi muodostuneita kysymyksiä ja toisessa lainaan tarttumapintoja Frank Dufourilta. Dufour on Texasin yliopiston taiteen ja teknologian professori ja toimii myös tutkijana taiteen kentällä.

Pyrin esittämään kysymyksiä siten, että ne eivät vaadi absoluuttista vastausta tai ratkaisua, vaan toimivat enemmänkin retorisella sektorilla – potentiaaleina – nostaten esiin huomioitani synteettisen äänen olemuksen tarkastelemiselle. Koen, että tarkasteleman moniaistilliset huomioid, mielikuvat ja sanallistaminen osana havaintojamme voivat antaa hedelmällisen maaperän äänen toimijuudesta ja olemuksesta keskustelemiselle – etenkin monitaiteellisessa työryhmässä tai muutoin ääneen perehtymättömien, mutta kiinnostuneiden henkilöiden piirissä. Suurin osa tekstini lähdemateriaalista on englanninkielistä ja käännökset ovat omiani.

Tämän opinnäytteen kirjallisen osuuden toisessa osassa (kappale 8) esittelen SPIRIT MUCUS -teoksen prosessin ja huomioita omasta roolistani production parissa työskentelemisessä. SPIRIT MUCUS oli opinnäytteeni taiteellinen osuus ja toimin siinä myös alkuperäisenä koollekutsujana. SPIRIT MUCUS oli merikonttiin toteutettu

installaatio, joka oli yleisön koettavissa 15.-26. syyskuuta 2020 Helsingin Suvilahdessa. Teoksen työryhmään kuuluivat lisäksi Alina Pajula ja Una Auri.

Lämmin kiitos Eero Niemiselle tuesta, innostamisesta, inspiraatiosta ja kaiken kaikkiaan erinomaisesta ohjaavan opettajan työstä niin tämän opinnäytteeni kirjallisen kuin taiteellisenkin osuuden tiimoilta. Kiitokset myös Ümit Bedretdinille oivaltavasta ja tarkkanäköisestä oikolukemisesta.

2. KÄSITTEISTÖÄ JA LINJANVETOJA

2.1. Fenomenologiasta

when someone asks for scientific proof
when you're talking about
phenomenology



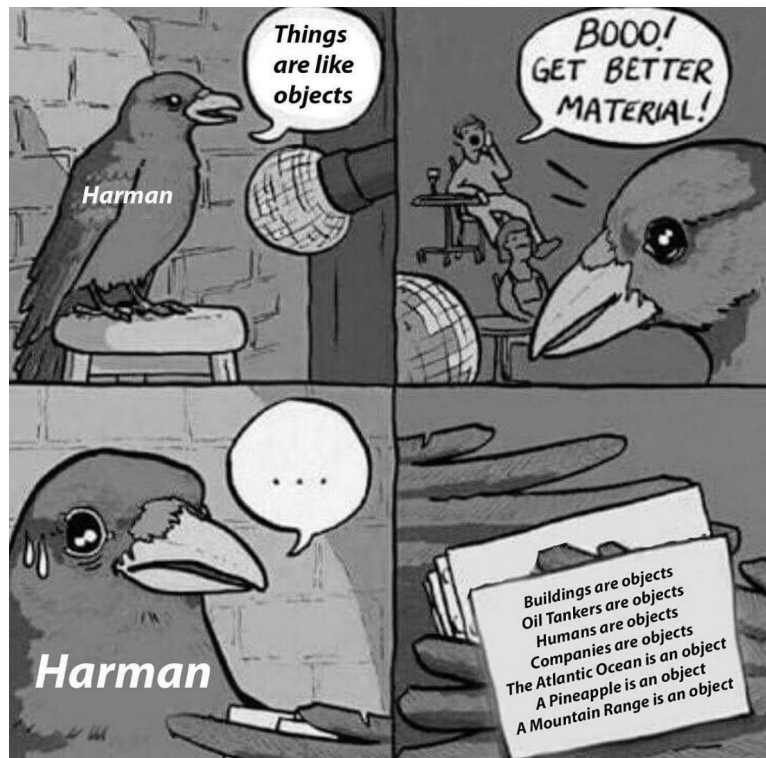
KUVA 1: PHENOMENOLOGY BART MEME (THE PHILOSOPHER'S SHIRT, [PINTEREST.COM](https://www.pinterest.com))

Mainitessani, että lähestyn kysymyksiä fenomenologiselta kantilta, koen tärkeäksi osoittaa, millä tavalla kyseinen käsite tieteen ja tutkimuksen alalta valjastaa tai informoi tekstiäni. Jyväskylän yliopiston ohjausalan opettajan Timo Laineen mukaan fenomenologien pirstaleisessa piirissä jaettu ajatus on, että ihminen on suhteessa maailmaan ja vastavuoroisesti itse rakentaa tätä maailmaa. Fenomenologia käsittää sen mikä maailmassa *ilmenee* koettuna, elettyinä ja itsenään. Laine tarkoittaa, että fenomenologien mukaan ihmisen maailmasuhde on perusmuodoltaan *kokemuksellinen* ja tämä kokemuksellinen suhde on *intentionaalinen*: kaikki kokemamme *merkitsee* meille jotain. Kokemukset taasen rakentuvat *merkityksistä*, jotka ovat *intersubjektiivisia* – on jaettuja merkityksiä, jotka ovat luonteeltaan *yhteisöllisiä*, sekä *yksilöllisiä* ja ainutlaatuisia, joiden saumaton jakaminen voi olla vaikeaa. Laineen mukaan fenomenologinen tutkimus ei ala tyhjästä, vaan fenomenologiaan myötävaikuttavat aina tietynlaiset lähestymiskehykset ja paradigmat. (Laine, 2018, 29-32.)

Fenomenologia on itsessään aavistuksen hatara ja vaikeaselkoinen filosofian haara, muun muassa toisistaan eroavien kanonisoitujen lähestymistapojen takia (Laine, 2018, 29). Tämän noteeraa myös Ari Peuhu kritiikissään *Se pyörii sittenkin, eli huomioita fenomenologiasta* argumentoidessaan, että fenomenologia ottaa lähtökohtansa – inhimilliset kokemukset – annettuina, joka näkyy muun muassa perusteettomana antroposentrisminä eli toisin sanoen ihmiskeskeisyytenä. Peuhun mukaan ”kokemusten ja niiden objektien konstituutioille ei ole mitään filosofista perustaa, vaan ne ovat käsitteiden ja uskomusten armoilla –”. Peuhun kritiikistä käy ilmi fenomenologisen katsantotavan ja filosofian ongelmallisuus osoittaa kokemus ja kokeminen universaalilla tasolla – hänen mukaansa ”käsitteet eivät ole abstrakteja entiteettejä ja siten yhteisiä kaikille –”. Arkiasenteisesta katsantotavasta poiketen maailman, minän ja maailmassa toimimisen kokemukset eivät ole yhtenäisiä. Peuhu viittaa myös oikeutetusti kysymyksiin perusaistipoikkeavuuksista – ihmisillä saattaa olla merkittävästi eroavaisia aistimuksellisia kokemuksia maailmasta ja ilmiöistä. Fenomenologia käytännössä junnaa paikallaan – hän mainitsee sen kompastuvan ”kolmannen miehen argumenttiin”, jossa ”välittävä tekijä vaatii uuden välittävän tekijän selityksekseen, joka puolestaan vaatii taas uuden, joka...” (Peuhu, 2004, 85-95.)

On todettava, että tekstiäni valaiseva (tai varjostava) fenomenologinen katsantotapa on väljä ja ennen kaikkea suuntaa-antava, eikä sen perusta ole yksioikoisesti missään tietyssä fenomenologisessa teoriassa tai tutkimustavassa. Se ennemminkin nojaa Laineen mainitsemaan ihmisolion maailman olemis- ja rakentamissuhteeseen ja ehdottaa, että huomioitani kokemuksellisuuksista voi perata niin *intentionaaliselta* kuin *intersubjektiiviselta* kantilta – samanaikaisestikin. Viitatessani fenomenologioihin tai fenomenologisuuksiin sidon käsitteisiin edellä mainitut piirteet ja näin ollen yleisemmät, jaetut fenomenologiaan liitetyt aihiot. Tunnistan sen, että lähestymiskulmani on perustavanlaatuisesti ihmiskeskeinen – rajaus syntyy eritoten aiheen ja kokemusten omakohtaisuudesta. Niistä saattaa näin välittyä olettamus kokemisen, aistimisen, ymmärtämisen ja olemisen jaetusta ja yksioikoisesta luonteesta, mutta se ei missään nimessä ole tarkoitus. Huomioni, kysymykseni ja väittämäni perustuvat omiin subjektiivisiin havaintoihini, eivätkä ne väitä yleismaailmallisesti tai -kokemuksellisesti mitään.

2.2. Objektista ja objektiorientoituneesta ontologiasta



KUVA 2: HARMAN STAND-UP BIRD MEME (AUVINEN & ÄIJÖ, 2019, 2.)

Kirjoitan tekstissä myös objekteista. Näin ollen koen hyödylliseksi avata hieman objektiorientoituneen ontologian filosofiaa. Kuten fenomenologian tapauksessa, objektiorientoitunut ontologia ei sinänsä tarjoa perustavanlaatuisia vastauksia tai linjanvetoja – kyynisesti sitä voisi lähestyä samalta *kaikki on kaikkea* ja *kaiken* voi jakaa toisiin *kaikkiin* -tyyppiseltä suunnalta. On tärkeä täten ymmärtää, että käsitteet ja konseptit ovat pääpiirteittäin tekstissäni vain filosofisia typistyyksiä, jotka mielestäni auttavat pohdinnan jouhevoittamisessa.

Antti Auvinen ja Kristiina Äijö avaavat tekstissään *Tuntematonta ei voi suunnitella – Objektiorientoituneesta arkkitehtuurista*, että objektiorientoitunut ontologia on Graham Harmanin kehittämä ajatussuuntaus, jossa kaikkia olemassa olevia asioita – mukaanlukien vaikkapa fiktiiviset hahmot, organisaatiot, luonnonilmiöt ja niin edelleen – voidaan kutsua objekteiksi. Objekti on siis yhtä kuin asia – juttu. Objektit voivat olla

aineellisia tai aineettomia tai kumpiakkin – näin ollen objekti voi olla myös konsepti, kuten esimerkiksi tekno-musiikkigenre. Objektiorientoitunut ontologia nojaa siihen, että ”*kaikki olemassaolevat asiat ovat sekä enemmän kuin osiensa summa, että vähemmän kuin suhteensa niitä ympäröiviin asioihin.*” Jos edellä mainitun fenomenologian voisi käsittää idealismin piiriin – jossa todellisuus näyttäytyy ihmisen kautta, subjektiorientoituneena – niin Auvinen ja Äijö esittävät objektiorientoituneisuuden olevan kontrastissa siihen ja osa ennemminkin realistista perinnettä. (Auvinen & Äijö, 2019, 2-15.)

Realismin ja objektiorientoituneen ontologian näkökulmat Auvinen ja Äijö sanoittavat seuraavasti:

”Onko meidän kokemamme todellisuus koko totuus vai vain meidän rajallisen aistikokemuksemme mukainen kuva saavuttamattomissa olevasta todellisuudesta? (Auvinen & Äijö, 2019, 15.)

”[Objektiorientoituneen ontologian] näkökulmasta jokaisen objektin olemassaolo on tasavertaista, eikä ihmistä voi ajattelukyvystään huolimatta nostaa omaan ontologiseen kategoriaan.” (Auvinen & Äijö, 2019, 16.)

Ihmiskokemuksesta irrottautuminen kiteytyy Auvisen ja Äijön mukaan filosofi Manuel DeLandan valjastamaan termiin lattea ontologia (*flat ontology*):

”[Lattealla ontologialla] tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaan kaikkien asioiden olemisen status on sama. Eli sen sijaan, että keskitytään kategorioiden ja yksittäisten osien väliseen suhteeseen – suhteeseen joka on väistämättä hierarkkinen – niitä tarkastellaan olemisen kannalta tasavertaisesti. Tämä tasavertaisuus, tai tasaisuus, tai ontologinen latteus tai litteys, viittaa tämän hierarkian kumoamiseen.” (Auvinen & Äijö, 2019, 17.)

Auvinen ja Äijö korostavat, ettei objektiorientoitunut ontologia tarjoa ohjeita, varmuutta tai suuntaviivoja ja ennemminkin toimii työkaluna ja teoreettisena perspektiivinä. Heidän

mukaansa se on kaikkien pluralistinen ja näin ollen kaikki sen sovellukset ovat lähtökohtaisesti muuta kuin yhtenäisiä. (Auvinen & Äijö, 2019, 37.)

Mielestäni Auvinen ja Äijö sanoittavat erinomaisesti fenomenologian ja objektin käsitteiden käyttöön tässä opinnäytteessä liittyvän lukuohjeen – ne ovat ennen kaikkea suuntaviivoja, työkaluja ja teoreettista perspektiiviä. Tavoitteenani ei ole *filosofointi*, eikä juurikaan käsitteiden kriittinen tarkastelu tai niiden olemusten tutkiminen – vaan ne vaeltavat mukana vinkkeinä ja linkkeinä edustamiinsa suuntauksiin ja kokonaisuuksiin. Objekti on tekstissäni lähtökohtaisesti *joku, jolle* voidaan nimetä ominaisuuksia ja piirteitä ja *josta* voidaan juontaa merkityksiä. Toki Auvisen ja Äijön huomioiden sijaan sen voi nähdä esiintyvän osana ihmiskeskeistä (kokemuskeskeistä) piiriä, mutta siinäkin koen, että se on ennemminkin osa koko ajatteluni lävistävää *latteaa ontologiaa*. Vaikka tarkastelenkin ilmiöitä, kokemusta ja objekteja subjektivistisesti ja ihmislähtöisesti, en halua väittää että ne ilmenisivät tai olisivat olemassa vain valitsemani kulman mekanismein. Lattean ontologian käsitettä ja sen ehdottamaa hierarkiattomuutta voi mielestäni oivallisesti soveltaa myös mikrotasolla kysymyksenasetteluissani – etenkin kun niissä ilmenee viitteitä äänen ontologiaan ja sen suhteeseen muihin ilmiöihin ja asioihin.

2.3. Multimodaalisuudesta

Kognitiopsykologi Paul Bertelson ja neuropsykologi Beatrice de Gelder kirjoittavat tutkimuksessaan *The psychology of multimodal perception*, että aistilliset modaliteetit erotellaan perinteisesti sen mukaan, minkälaiselle fyysiselle ärsykkeelle ne ovat herkimmillään: valo ja näköaisti, ääni ja kuuloaisti, kosketus ja tuntoaisti ja niin edelleen. Usein tutkimuksissa nojataan vain yhteen aistiin kerrallaan, mutta ympärillämme tapahtuvat asiat synnyttävät useampia aistiärsykeitä samanaikaisesti. Esimerkiksi räjähdys tuottaa valon, äänen, lämmön ja paineen, jotka voidaan kokea aistillisesti synkronoituina tai ainakin johtaa samaan lähteeseen ja ilmiöön. Ihmisiin ja eläimiin nojaavat tutkimukset ovat osoittaneet, että monissa tapauksissa tietyn aistimodaliteetit sekoittuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Bertelsonin ja de Gelderin mukaan eräs multimodaalisen tutkimuksen perustavanlaatuisista motiiveista on se, että monet

biologisesti merkittävät tapahtumat tuottavat ärsykyksiä eri aisteille samanaikaisesti. (Bertelson & de Gelder, 2004, 151-177.)

Käyttämäni multimodaalisen kokemisen (tai kokemuksen) käsitteen avulla pyrin ilmentämään moniaistillista prosessia. Bertelsonin ja de Gelderin esittämien teorien tapaan ja pohjalta oletan, että aistit vaikuttavat *toisistaan* ja vaikuttavat *toisiinsa*. Multimodaalinen tuki tarkoittaa lähtökohtaisesti moniaistillista, mutta mielestäni se soveltuu käsitteenä paremmin ilmentämään niiden suhdeverkostollista luonnetta – eikä vain viittaamaan siihen, että tietty ilmiö, tapahtuma tai asia yksinkertaisesti koetaan itsenäan eri aistein. Tutkija ja säveltäjä Gary Kendall muistuttaa tekstissään *Meaning in Electroacoustic Music and the Everyday Mind*:

”Arkimielelle (*Everyday Mind*) merkitykset ovat sisimmässään multimodaalisia ja näin ollen on tärkeä muistuttaa itseämme siitä, että ymmärryksemme äänellisestä kokemuksesta ei pohjaudu yksistään kuuloaistiin.” (Kendall, 2010, 68.)

2.4. Äänestä

” – – *Sounds are things as much as everything else.*” (Lopez, 2019.)

Ääni viittaa kielessämme fyysikaaliseen ilmiöön sekä subjektiiviseen ääniaistimukseen. Tapani Koivumäki alleviivaa kirjassaan *Maiseman äänittäminen – Äänimaisematutkimus äänisuunnittelun tukena*, että äänellä oleva subjektiivinen mieli on yksi sen tärkeimmistä ominaisuuksista. Taajuuden, voimakkuuden, soinnin ja keston lisäksi kuulijaa ohjeistaa äänen *vaikutus* ja sen *merkityksen* ymmärtäminen. Kulttuuri ja elinympäristö myös vaikuttavat oleellisesti äänen kuulemiseen. (Koivumäki, 2018, 24-25.) Kun kirjoitan tekstissäni kuulemisesta ja kuuntelemisesta, viittaan juurikin sen subjektiiviseen ja näin ollen ihmiskeskeiseen ilmenemisen tapaan, enkä niinkään kuulemiseen fysiologisen prosessina. Äänistä kirjoittaessani eräänä suuntaa-antavana ohjenuorana ja kontekstia tukevana lukuohjeena voi käyttää Koivumäen *yksittäisten* äänten konseptia. Yksittäisillä äänillä Koivumäki viittaa ääniin, jotka virittävät kuuntelumme niiden erottuessa taustastaan tai muusta ääniympäristöstä erillisinä – mahdollisesti katkonaisina tai ainakin niin koettavina. Koivumäki esittää, että *yksittäiset* äänet eivät välttämättä ole peräisin vain

tietystä niille osoitettavasta äänilähteestä, vaan jostakin ääntä tuottavasta tapahtumasta. (Koivumäki, 2018, 25-26.) Viitatessani tekstissäni *äänitapahtumiin*, alleviivaan niihin sisältyvien syy- ja seuraussuhteiden – kausaliteettien – olemusta. Äänitapahtumat ovat samanaikaisesti myös vain ääniä ja päinvastoin. Tapahtumallisuuden korostaminen toimii näin osin vain viittauksena äänen luonteeseen paremman käsitteen uupuessa.

2.4.1. Synteettisestä äänestä

Valitsen kantavaksi kohteeksi synteettisen äänen käyttäen sitä kapseloivana käsitteenä elektronisin, mukaan lukien laskennallisin avuin tuotetulle äänelle. Äänisynteessin haaraan kuuluu liuta erilaisia tekniikoita ja teknologioita, joihin paneutuminen ei tekstissä esittämieni ajatusten tai huomioiden nojalla ole oleellista. Perehtyneisyys edellä mainittuihin toki saattaa selkeyttää tai taustoittaa ajatuksiani. Synteettisen äänen piiriin voi pohdintojeni tapauksessa halutessaan lukea mukaan myös prosessoidun äänen – nauhoitetun tai muulla tavoin kaapatun äänen, jonka olemusta on edelleen käsitelty teknisesti siten, että se eroaa huomattavasti alkuperäisestä ilmentymästään. Synteettisistä ja tässä tapauksessa prosessoiduista äänistä puhuttaessa huomioon otettava ulottuvuus myös on se, että kyseiset äänet ovat lopulta lähes väistämättä myös *akusmaattisia*. Sähköinen signaali täytyy aina kääntää mekaaniseksi värähtelyksi ilmanpaineessa, jotta se ilmenee meille kuultavana. Tähän käännöstyöhön sopivat erinomaisesti esimerkiksi erilaiset kaiutinelementit.

Keskityn kysymyksissäni niin sanottuihin abstrakteihin ääniin. Ääniin, jotka eivät itsenään ole tarkoituksenmukaisen emuloinnin, mallintamisen tai replikaation ajatuksilla tuotettuja. Väistän myös musiikillisia konnotaatioita, enkä paneudu sen syvemmin tonaalisuuden tai rytmin ilmenemiseen synteettisissä tai prosessoiduissa äänissä osana sävellyspotentiaalisia rakenteita. Toki musiikki matkustaa aina väistämättä mukana kun viitataan ääniin, joita tuotetaan metodeilla tai instrumenteilla jotka ovat enemmän tai vähemmän suunniteltu musikaaliseen käyttöön. Koen, että äänitapahtumissa on myös aina musikaalinen potentiaali ja niitä voi tarkastella tarpeen mukaan tai halutessaan sen kautta.

” – Synteesi ei ole teknologinen, instrumentaalinen tai käytännöllinen yhteentulema, vaan ennemminkin ajan ja tilan fysiologinen sulaminen kehoihin ja liikkeisiin kokonaisuudeksi, joka ei ole pysyvä vaan taipuva – – ” (Voegelin, 2018, 79).

Salome Voegelin kirjoittaa edellä mainitun kokemuksestaan Pauline Oliveroksen teoksen *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of Their Desperation* äärellä kirjassaan *Sonic Possible Worlds* ja se saa sisukseni läikähtelemään. Vaikka Voegelin ei kirjoita äänisynteesisistä *per se*, on virkkeissä jotain, joka löytää uomansa opinnäytteessä toteuttamassa ajattelussani. Asuttakoon Voegelinin virkkeet *synteesi*- sanaa, muistuttaen että sen tarkastelukulmaa voi myös lähestyä muultakin kuin teknologiselta kantilta.

2.4.2 (Ääni)objektista



KUVA 3: SCHAEFFER MEME (ATTE KANTONEN, [IMGFLIP.COM](https://imgflip.com))

Ääniobjekti on ranskalaisen säveltäjän Pierre Schaefferin teoksessaan *Traité des objets musicaux* esittämä termi. Termiä ja teoriaa on kehittänyt edelleen ranskalainen säveltäjä Michel Chion kirjassaan *Guide des objets sonores*. Chionin mukaan *ääniobjekti* käsittää jokaisen ääni-ilmiön ja äänitapahtuman kun ne havaitaan koherentteina kokonaisuuksina, itseinään, viittaamatta niiden syntyyn tai merkityksiin. Ääniobjekti voidaan erottaa vain tietyin havaitsemisen intentioin – keskittämällä huomio sen materiaalisiin, tekstuurisiin, laadullisiin ja muihin havainnollisiin ulottuvuuksiin. Chion korostaa, että ääniobjektin

konsepti nousee esiin itse äänen ja sen oikeiden tai kuviteltujen kausaliteettien erottamisesta. (Chion, 2009, 32-33.)

Ääniobjektiksi ei Chionin mukaan ole luettavissa fyysinen signaali, äänitetty fragmentti, nuotti tai symboli, eikä ääniobjekti ole mielentila. Pelkistetyn kuuntelemisen avulla (jonka esittelen myöhemmin Chionin kolmen kuuntelemisen tavan kappaleessa) voidaan erottaa pienempiä ääniobjekteja tai vastavuoroisesti kattavampia rakenteita ääniobjekteina. Chion huomioi, että muutokset fyysisessä signaalissa usein korreloivat havaitun ääniobjektin olemuksen kanssa, mutta näiden suhteiden tutkiminen on psykoakustiikan haaran tehtävä. (Chion, 2009, 32-33.)

Kirjoittaessani objekteista ja ääniobjekteista nojaan pitkälti juurikin Schaefferin ja Chionin esittämiin ajatuksiin ääniobjektin olemuksesta. Ajatuksissani objektin käsite on kuitenkin osa avarampaa verkkoa – se ei lopullisesti tai definitiivisesti kondensoi mitään, vaan toimii ennemminkin lähtöpisteenä. Objektin ja ääniobjektin käsitteet auttavat mielestäni havainnollistamaan *asioita*, josta juontaa merkityksiä tai jolle listata ominaisuuksia – sen sijasta, että ne olisivat vain ominaisuuksiensa tai merkityksiensä summia.

Allekirjoitan Chionin linjanvedon siitä, että ääniobjekti todentuu lähtökohdiltaan ainoastaan ilman nojaamista äänen syntyyn tai merkityksiin. Omaan ajatteluuni valjastettaessa ääniobjekti ei tosin Chionin teeseihin verrattuna poissulje sen mahdollisuutta toimia tekijänä, josta edelleen valjastetaan tietoa tai mielikuvia suhteessa äänen kausaliteetteihin tai muihin havainnon ja merkityksen muodostamisen ulottuvuuksiin. Sallivat ja moniulotteiset päätelmät ovat mielestäni oleellisia, kun puhutaan abstraktista – tässä tapauksessa synteettisestä – äänestä. Äänellä ei sen teknologisen ilmenemisen lisäksi lähtökohtaisesti ole muuta fenomenologista luonnetta kuin se, jonka me sille havainnon kautta annamme.

3. KAKSI HETKEÄ

”Do you know how to clean sounds? It’s a filthy business.” (Erik Satie, 1913.)

3.1. Hetkestä: Willem Twee Studios, 2019



KUVA 4: WILLEM TWEE STUDIOS / STUDIO 2 (ATTE KANTONEN)

Vuoden 2019 lokakuun ensimmäisinä päivinä matkustin Suomesta Hollantiin, päämääränäni opintoihini liittyvä, aikaisemmin saman vuoden keväällä sovittu harjoittelupaikka Willem Twee Studios -nimisellä elektronisen, elektro-akustisen ja nauhamusiikin studiolla. Studio sijaitsee pienessä s’Hertogenboschin kaupungissa joka tunnetaan muun muassa keskiajalla vaikuttaneen maalarin – painajaiskuvaston artesaanin – Hieronymous Boschin synnyin- ja asuinpaikkana. Kaupungin ylpeys merkkimiehen synnyinsijasta ilmeni vähintään nähdessäni lukuisia muovisia, ihmislasta hotkivia, sammakkokingasta esittäviä patsaita pystytettyinä keskelle kaupungin läpi halkovia kanaaleja. Toki suuri, taiteilijan töitä esittelevä museo *Den Bosch*ista myös löytyi.

Willem Twee Studios on Hollantilaisten elektro-akustisen musiikin veteraanien Hans Kulkin, Rikkert Brokin ja Armeno Albertsin johtama studio, joka on vuoden 2015 perustamisensa jälkeisenä elinaikanaan sinetöitynyt erääksi kiinnostavimmista ja seuratuimmista elektronisen musiikin studioista Euroopassa. Tähän oli luonnollisesti lukuisia syitä, esimerkkeinä vaikkapa lämmin ja avulias henkilökunta, kauniit tilat ja otollinen sijainti Keski-Euroopassa kulkeville. Eräs studion todellisista vetonauloista on kuitenkin siellä sijaitsevat uniikit ja kattavat puitteet ääni- ja videosynteesille.

Studion kahdessa huoneessa asustivat muun muassa massiivinen kokoelma 50- ja 60-lukujen analogisia tietokoneita ja testilaitteistoa, kelanauhureita ja syntetisaattorijärjestelmien ”esi-isiä” – muun muassa EMS VCS3 Putney, Serge-järjestelmä ja ARP 2500. Synteesistä kiinnostuneelle mielelleni studio näyttäytyi eräänlaisena synteettisiä aaltoja ajatusten aihiooni pumppaavana keitaana.

Suhteellisen hiljaisen sesongin ja tyhjän varausaikataulun sallimana studion henkilökunta kannusti minua tutkimaan laitteita ja niiden potentiaaleja suhteessa kiinnostukseni kohteisiin äänisynteesin utilisoinnissa taiteellisessa praktiikassani. Laitteiden äärellä vietettyjen pitkien iltojen saatossa mielessäni kyti jatkuvasti kysymyksiä tuottamieni äänien herättämistä mielikuvista. Jollain ymmärrykseni ylittävällä tavalla laitteiden kuparijohtimista punoutuviissa suonistoissa kulki sähköä, joka lopulta kaiutinjärjestelmästä toistettuna mukaili mitä moniulotteisempia fyysiseen todellisuuteen kuviteltavia tapahtumia ja kausaliteetteja. Niiden laadut usein karkasivat kuitenkin kielellistämisen kynsistä ja kuvailu tuntui lähinnä ontuvalta.

Liikuin usein – osin omasta tahdostani – ja osin laitteiden arkkitehtuurin ohjaamana kohti laatuja ja muotoja, joita lähtökohtaisesti ei tulisi tarkasteltua niiden tonaalisuuden tai rytmiikan perusteella, vaan ennemminkin tekstuurin ja tapahtumallisuuden arvioinnin keinoin. Materiaalia syntyi summamutikassa rauhakseltaan ohjelmoiden, kokeillen ja kuunnellen – useinkaan en omannut mitään ennalta määriteltyä premissiä sen suhteen, minkälaista tapahtumakenttää yrittäisin syntetisoida. Osaltaan edellä mainittu lähestymistapa edesauttoi signaalin mystiseen luonteeseen syventymistä ja lopulta puolivahingossa mallintamani entiteetit, maisemat sekä tapahtumat näyttäytyivät kaaoksesta kondensoituneina merkityssumppuina, joita aivoni pyrkivät yhdistämään

fyysisen maailmamme todellisiin tekijöihin. Tiesin kuvittavani kuulemaani, mutta ohii pyyhkivät hetket signaalin ravistelemassa avaruudessa usein muuntuivat jo uudeksi ennen ymmärrystäni niiden mahdollisesta visuaalisesta ja materiaalisesta luonteesta. Niillä kuitenkin tuntui olevan *ne*.

Äänitaiteilija Brandon LaBelle kirjoittaa visuaalisen ja auditiivisen havainnon luonteista teoksessaan *Site-Specific Sound*:

”Näkymät ja äänet ovat radikaalisesti eroavaisia kestoissaan: tilassa kuunteleminen ja katseleminen ovat täysin erilaisia toimintoja. – – [Näkeminen] on kuin valokuva-albumin selaamista – siirtyessä seuraavaan kuvaan ääni seuraa kuin aineellisena, ruumiillisena kulissina. Ehkä näin ollen ääni ’häiritsee’ näkemistä, haarukoi sitä, purkaa sitä ja niin edelleen.” (LaBelle 2014, 62.)

LaBellen ajatus äänestä ruumiillisena ja aineellisena kulissina tuntuu mielestäni kapseloivan jotain oleellista sen luoneesta. Samanaikaisesti se synnyttää mielenkiintoisen kysymyksen suhteessa studiossa syntyneisiin havaintoihini ja kysymyksiini synteettisen äänen kokemuksellisuudesta. Kulissi tuntuu mielestäni käsitteenä aavistuksen alisteiselta, mutta se edellä mainitussa LaBellen ajatuksessa materialisoi äänen olemuksen sopivasti tarkasteltavaksi. Mitä kulissi voi olla ilman sen taustoittamaa toimintaa? Voiko havainnon hierarkia kääntyä pääläelleen, jolloin kulissi itseasiassa ohjaa ja synnyttää ympärilleen tarvittavan maailman, jota se voi itsenään täydentää?

Francisco López pohtii auditiivisen ja visuaalisen suhdetta tekstissään *The Big Blur Theory* kirjoittaen:

”Ehkäpä ongelmana ei ole äänen ’visualisointi’ vaan taipumus esittää ääni antropomorfistisella tavalla tai tavalla, joka tukee teleologista näkemystä ihmishistoriasta. – – Olisi suuri pettymys jos ääni ’itsenään’ rajattaisiin pois luodaksemme maailman, jossa kaikki kuulemamme ääni olisi vain symbolistista; esitettyä yksi yhteen universaalisti ymmärrettyihin kuviin ja muistoihin ynnä muuta.” (López, 2009, 2.)

Ymmärrän toki Lópezin argumentin, etenkin kun ääni usein koetaan väistyvän, täydentävänä toimijana – kulissina. Koen kuitenkin, että tiedostavat tapamme, skeemamme ja aistimuksemme eivät voi irtautua merkitysverkkojen punomisesta kaiken kokemamme ympärille. Voisivatko kaikki tapahtumat olla meille olioina itsenään multimodaalisia ilman rajattuja hierarkiasuhteita? Ei kuvaa ilman ääntä, ei kosketusta ilman makua ja päinvastoin – ja niin edelleen.

Kykymme kuvitella merkityksiä ja tarkoituksia ei tarvitse näyttäytyä yksinkertaistavana järkeistysoireena vaan ehkäpä potentiaalina mallintaa mielessämme jotain tuntematonta ja ymmärtämätöntä. Koen, että kokemuksemme ja ymmärryksemme haastaminen sekä päättely- sekä tunneprosessien sytyttäminen on eräs mielikuvituksen stimuloimisen ja oppimisen kulmakivistä. López siteeraa ranskalaista akusmaattista taiteilijaa Lionel Marchettia tekstissään *The Big Blur Theory*:

”Eikö äänitetyn äänen – tai sanotaan ’pysyvän’ äänen – tarkoitus olekin välittää meille äänikuvia ilman visuaalisia assosiaatioita, joka näin voisi voimakkaasti stimuloida toista tapaa kuunnella yksilön sisäisen mielikuvituksen sijasta.” (López, 2009, 5-6.)

Mielestäni ajatus on kaunis ja virittävä, mutta kysymyksenasetteluihini suhteessa paradoksaalinen. Näen, että Marchettin mainitsema *”toinen kuulemisen tapa”* on väistämättömästi jo osa sisäistä mielikuvitustamme. Se vaikuttaa ymmärryksemme rajapinnoilla, siinä paikassa, missä mielemme väkinäisesti etsii yhtymäkohtia kokemuksiimme ja tuntemuksiimme tuottaessaan merkityksiä. Selkeiden, nimellisten objektien sijasta se tuottaa abstraktioita ja uniikkeja, täysin subjektiivisesti muotoutuvia mielikuvamutanteja. Äänet eivät antaudu samalla tavoin tarkasteltavaksi kuin kuvat pysyvyydessään ja näin ollen ääni muuttuu äkkiä vain muistoksi – ohi kiitäväksi räpsähdykseksi, kuin yksinäiseksi rullan keskelle leikatuksi poikkeavaksi kuvaruuduksi filmiprojektorissa. Alitajuisesti se kuitenkin syöpyy mieleen, *jotain* siinä oli.

Me kuuntelemme taidetta ja näemme taideteoksen. Äänellinen materiaali – – tuo esille oman luonteensa: tumman ja alati liikkeessä olevan arvaamattoman ja tulkinnanvaraisen maailman, nomadisen aika-tila- ympäristön, joka jatkuvasti

päivittää tai kieltää kontekstinsa, jonka se jättää meille epäjohdonmukaisuudestaan luotavaksi valmiin muodon tarjoamisen sijasta. (Voegelin, 2014, 53.)

Salome Voegelinin virkkeiden muotoilussa on taas kerran jotain taianomaista – se samanaikaisesti onnistuu sanoittamaan äänen synnyttämän mielikuvan (tai harhan?) muovautuvaisuuden ja tulkinnanvaraisuuden.

Palaan vielä hetkiini studiossa kuuntelemassa kytkentöjeni synnyttämiä ääniä. Toki ymmärrän osapuilleen valintojeni merkityksen ja potentiaalin niiden syntymisessä ”soittaessani” tai ohjelmoidessani syntetisaattorijärjestelmiä. Ymmärrän signaalin kulun teknologioiden välillä ja sen, miten se lopulta kääntyy kaltaisilleni olennoille aistittavaksi väreilyksi. Kuunnellessani mieleni täyttyy kuitenkin tuntemuksista ja assosiaatioista, joita en ole tietoisesti tavoitellut. Tietysti vironneet mieleni liikkeet ovat subjektiivisia, mutta ne eivät synnytä yksilökohtaisia muistoja psykologisesti merkittävistä tapahtumista vaan ennemminkin stimuloivat oliomaisuuteeni ohjelmoituja havaitsemisen mekanismeja. Vaikka kuulemani äänet esiintyvät vain näennäisen formalistisesti itseinään – ne ovat jotakin enemmän. Michel Chion huomioi tämän kirjoittaessaan *pelkistetystä* kuuntelemisesta: ”Aistimus ei ole vain yksilöllinen ilmiö, koska se liittyy aina tietynlaiseen jaetun havainnon objektiivisuuteen” (Chion, 1994, 29).

3.2. Toisesta hetkestä: Huone, 2021



KUVA 5: HUONE FREDRIKINKADULLA (ATTE KANTONEN)

Istun huoneessa. Huone on erilainen kuin se, jossa sinä olet. Kokemukseni on altis sille mitä tunnen, tiedostan ja ymmärrän. Tiheä kudus opittuja merkityksiä ja perimään kiinnittyneitä selviytymisohjeita edesauttaa aistihavaintojen vaivatonta iterointia. Moninaiset skeemat eittämättä tällä tekstissä kuvatulla hetkellä vaikuttavat täysin olemiseeni ja oliomaisuuteeni. Huone, jossa istun, sijaitsee kaupungin sydämessä ja sen rajatun avaruuden lävistää moninainen joukko olemisestani ja toiminnastani irrallisia ilmiöitä.

Sormeni vaeltelevat rauhattomasti tietokoneen näppäimistöllä mieleni yrittäessä jäsentää merkityksellisiä osia havaintohorisontistani. Jonkinlaisia ontologisia oivalluksia janoavat aivoni kaipaavat stimulaatiota ja nostan kuulokkeet korvilleni kuunnellakseni elektronista musiikkia. Pienen kaiutinkartion korvakäytävääni sykäyttämän ensimmäisen ääneksen myötä muuttuu hetkeni simulaation ja todellisuuden hybridiksi. Tilan ymmärrykseni järkkyy. Ympärilleni avautuneen tapahtumakartan sisälle on syntynyt toinen, eri

lainalaisuuksilla itsestään kommunikoiva kartta ja punainen ”olet tässä” piste – jossa valitsen sijaitsevani – kelluu karttojen välissä. Kartat eivät ole rinnakkain vaan päällekkäin. Vai ovatko? Kenties sisäkkäin. Ehkäpä ne käyttäytyvät homeomorfisesti – venyttäytyen alati toiseksi sen mukaan, miten kuuloaistini johdattelema huomioni poukkoilee. Vanhojen ikkunoiden väleissä viheltävä viima, lumiauran hurina ja kumu, etäinen raitiokiskojen kolina ja naapurin lapinkoiran – jolle kaupunki on eittämättä jokseenkin epäsopeva elinympäristö – napakka haukku sekoittuvat synteettisiin rasahduksiin, korkeataajuisiin pirskahduksiin sirinää ja *repivään* kohinaan.

”Ääni kuljettaa tapahtuman kuuntelijan tajuntaan” Barry Blesser ja Linda-Ruth Salter kirjoittavat esseessään *Hearing Events in Space*. ”Näin ollen äänimaisema on tapahtumamaisema” (Blesser & Salter, 2013, 87.) Selvitän mielessäni äänten olemusta ja niiden alkuperää – mitä ne ovat, miten ne ovat, mistä ne ovat, missä ne ovat. Huoneeseen tunkeutuvat ja toiminnastani johtavat äänet on helppo nimetä ja merkityksellistää, kuten jo niitä edellä kuvailemisestani käy ilmi. Toisin on elektronisten, kuulokkeista kehooni ja tietoisuuteeni pyrkivien äänien laita. Toki voin paikallistaa ne kuulokkeisiin mekaanisena, värähtelevänä, ääntä toistavana teknologiana. Ehkä äänet sijaitsevat bittisumppuna tietokoneeni kovalevyllä. Osittainhan ne ovat kasa valintoja, tietoa, taitoa ja jonkun kokemuksesta valjastettua informaatiota joka erinäisten teknologioiden mankelointien lävitse ilmenee taas fyysisessä muodossa itsenään havainnoitavaksi. Voisivatko ne olla tosin jotain muuta? Äänten soinnissa, tekstuureissa, väreissä ja voimakkuuksissa ilmenee näennäisiä kausaliteetteja ja tunnistettavia piirteitä. Niille synnytetään keinotekoisia tiloja, jossa ne esiintyvät ja liikkuvat – virtuaalitodellisuus, jossa ne esiintyvät kiinnittyä ”reaalitodellisuuden” säikeisiin ja uhkaa totuttua ja opittua. Fransisco Lópezin sanat hänen tekstissään *The Big Blur Theory* korostavat, ettei tuntemukset ole uusia jakha vain sattumaa:

”– – Elektronisen musiikin kentällä on jo pitkä traditio synesteettisen kokemuksen kanssa toimimisesta – – ja tavasta, miten meihin ohjelmoidut käytösmallit ja uskomukset voivat järkkyyä kun synkronointi äänen ja näköaistimuksen, hajun, maun tai kosketuksen kanssa löytää aiemmin huomaamattomia väyliä.” (López, 2009, 2.)

Mitä on *repivä* kohina? Kuka tai mikä repii, mitä revitään? Michel Chion huomioi, että vaikka emme pystyisikään tunnistamaan äänen lähteenä toimivaa objektia, voimme silti tarkastella itse äänen kausaalista historiaa (Chion, 1994). Ääneen keskittyvän kulttuurintutkija Meri Kydön mukaan kuunnellessamme käynnissä on kognitiivinen prosessi, jossa itse hetkessä tapahtuvan kuuntelemisen lisäksi kuvittelemme menneitä ääniä ja jäsenämme niiden yhteyksistä päätelmiä (Kytö, 2013, 79).

Usein sanallistaessamme auditiivisia tapahtumia viittaamme – ainakin välillisesti – johonkin toimintaan, tapahtumaan tai ilmiöön, joka kiinnittyy moniaistilliseen kokemukseen fyysisessä todellisuudessamme. Esimerkkeinä jyrinä, murina, kahina ja sirinä ovat muutamia lukuisista verbeistä, joita usein esiintyy keskusteltaessa synteettisestä, prosessoidusta tai akusmaattisesta äänestä. Niiden semanttiset juuret ovat kuitenkin luonnossakin ilmenevissä tapahtumissa ja ilmiöissä. Näin ollen voisi tehdä olettamuksen, että synteettiset äänet jossain muodossa imitoisivat ”reaalimaailmassamme” tapahtuvien toimintojen ääniä. Tämä tosin asettaa äänet kummalliseen ja ontuvaan hierarkiasuhteeseen ja toimii yksinkertaistavan logiikan ehdoilla – etenkin jos imitointi tai replikointi ei ole tarkoituksenmukaista.

Michel Chionin mukaan tulkinnanvaraisissa tapauksissa tunnistamme vain kuulemamme äänen yleisen luonteen. Saatamme esimerkiksi kuvailla ääniä mekaanisiksi tai jonkun olennon tuottamiksi, epäonnistuessamme sen tarkemmassa yksilöinnissä (Chion, 1994, 27). Koen, että jossakin määrin keskustelu synteettisen äänen laadusta päättyy aina lopputulemaan, jossa sille voidaan johdattaa tai viitata jonkinlainen suhde oliomaiseen, tapahtumalliseen tai objektia mukailevaan toimijaan tai toimintaan.

Esseessään *Living Doubts: The Ontology of Hearing, Seeing and Naming Birds* Andrew Whitehouse huomioi, että eräs ontologiakäsityksemme kulmakivistä on, että maailmamme on täynnä objekteja ja äänet syntyvät näiden objektien toiminnasta (Whitehouse, 2013, 72). Mitä ovat ne objektit, jotka toimivat synteettisten äänitapahtumien havaittuina tuottajina? Mitä ne voisivat olla? Fransisco López kirjoittaa pohtiessaan äänien suhdetta fyysisiin tuottajiinsa esseessään *Sonic Creatures*:

”Vaikka oletus [äänien] alisteisuudesta lähteillensä onkin ilmeisen looginen ja tarpeellinen on se illusorinen ja eksistentiaalistisesti pohjaton.” (López, 2019, 2.)

Lópezin teesissä olennaiseksi piirtyy sana 'alisteisuus' – voiko fenomenologinen hierarkiasuhde äänen ja lähteen tapauksessa kääntyä pääläelleen? Voiko ääni luoda lähteensä?

4. KOLME KUUNTELEMISEN TAPAA

"Äänen emotionaalinen, fyysikaalinen ja esteettinen arvo ei liity ainoastaan sille annettuun kausaaliseen selitykseen, vaan sen ominaisuuksiin kuten väriin ja tekstuuriin – sen omaan henkilökohtaiseen värähtelyyn." (Chion, 1994, 31.)

Meri Kydön mukaan käytämme eri kuuntelemisen tapoja ymmärtääksemme reaktioitamme, konnotaatioita, kausaaliteetteja, toimintoja ja merkityksiä (Kytö, 2013, 79). Ranskalainen kokeellisen musiikin säveltäjä ja elokuvateoreetikko Michel Chion erittelee kirjassaan *Audio-Vision* (1994) kappaleessa *The Three Listening Modes* kolme kuuntelemisen tapaa. Niihin lukeutuu *kausaalinen*, *semanttinen* ja *pelkistetty* kuuntelu.

4.1. Kausaalista kuuntelusta

Kausaalinen kuuntelu – jota Chion esittää yleisimmäksi kuuntelemisen tavaksi – viittaa kuunteluun, jossa äänen kuuntelussa keskitytään ymmärtämään sen synty tai lähde. Oli äänen lähde näkyvillä tai ei, niin ääni voi toimia oleellisena tiedonvälittäjänä sen olemuksesta ja ominaisuuksista. Kausaalinen kuuntelu on moniulotteista – vaikka joskus voisimmekin tunnistaa melko yksityiskohtaisesti äänen alkuperän – esimerkiksi tietyn esineen tai ihmisen – niin ilman kontekstia on vaikeampi määrittää äänelle tietty, eksakti lähde. Oleellinen osa lähteen ominaisuuksista voi pysyä tietomme ulottumattomissa vaikka itse ääni olisi muodostunut tutuksi ja helposti erotettavaksi. Tietyn radiojuontajan puhe voi muodostua tavaltaan ja soinniltaan tunnistettavaksi ilman, että koskaan tietäisimme mitään hänen ulkoisesta olemuksestaan. Kausaalinen kuuntelu uloituu myös yksilö- tai yksityiskohtaisten lähteiden lisäksi kategoriisiin lähteisiin. Voimme kuulla koiran haukun, mutta emme kuulijana ilman visuaalista informaatiota välttämättä tiedä minkä näköisestä tai rotuisesta koirasta on kyse. Arvelemme kuitenkin, että kyseessä on koira. Kuuntelijalla on taipumus tehdä samankaltaisia kategorisia päätelmiä monista äänistä: kuulemme luonnon ääniä, aikuisten ääniä, mekaanisia ääniä ja vaikkapa raapivia ääniä. Chion huomauttaa, että äänellä ei useinkaan ole vain yhtä lähdetä, vaan se koostuu lähteiden ja toimintojen summista. (Chion, 1994, 25-27.)

4.2. Semanttisesta kuuntelusta

Semanttinen kuuntelu käsittää kuuntelun, jossa pyritään tulkitsemaan kielellisiä tai muita viestejä kuullusta informaatiosta. Chionin mukaan tämä on yksi erikoislaatuisimmista ja monimutkaisimmista kuuntelemisen tavoista, koska se toimii poikittain – esimerkiksi ääniteitä kuunnellaan ja ymmärretään osana vastakohtien ja erojen rakenteita, eikä vain akustisten ominaisuuksiensa avulla. Chion huomioi, että kausaalinen ja semanttinen kuuntelu toimivat usein rinnakkain – kuuntelemme samanaikaisesti *mitä* joku sanoo ja *miten* he sen sanovat. (Chion, 1994, 28.)

4.3. Pelkistetyistä kuuntelusta

Pelkistetty kuuntelu taas keskittyy äänen tarkastelemiseen *itsenään*, ilman sille annettua merkitystä tai syytä sen ilmenemiselle. Termin Chion on lainannut Pierre Schaefferilta. Chionin mukaan pelkistetyn kuuntelemisen harjoittamiselle on oleellista, että ääni voidaan kuulla samanlaisena – pysyvänä – useaan kertaan, esimerkiksi äänitettyinä. Pysyvinä ja muuttumattomina äänistä tulee itsenään tarkasteltavia objekteja. Chion huomauttaa kuitenkin, että harjoitamme pelkistettyä kuuntelua ainakin sen alkeellisissa muodoissa usein tiedostamattamme – esimerkiksi arvioidessamme sävelkorkeutta musiikillisessa kontekstissa. Sävelkorkeus on yksinomaan äänen itsenäinen ominaisuus, eikä siihen lähtökohtaisesti liity määrätyt merkitykset tai äänen lähteet. Ääniä ei voi kuitenkaan pääosin lähestyä vain niiden sävelkorkeutta arvioimalla – havaittavia ominaisuuksia tuppaa olemaan liudoittain. Chion sanoo Schaefferin onnistuneen jossain määrin hahmottelemaan oivallisina lähtökohtina toimivia rakenteita ja kategorisointeja, joilla ääniä voidaan kuvailla ilman suhdetta lähteisiinsä, mutta tehtävää ja opittavaa kielen, käsitteistön ja yleisesti praktiikan kehittämisessä riittää. (Chion, 1994, 28-34.)

4.4. Synteettisen äänen kuuntelusta

Koen, että Michel Chionin esittelemät kuuntelemisen tavat ovat hedelmällinen maaperä keskusteluun ja kontemplaatioon äänestä ja sen osaan multimodaalisessa havainnossa. Ne voivat tarjota harjaantumattomallekin kuuntelijalle tärkeän kategorisointikentän. Uskon,

että etenkin kausaalinen ja semanttinen kuuntelu ovat laajuudessaan ja kattavuudessaan helposti lähestyttäviä käsitteitä ja jopa niiden hybridimuoto ymmärrettävissä osana arkista sosiaalista horisonttiamme. Kuten Chion tekstissään noteeraa, on pelkistetyt kuuntelun tapa tulkinnanvaraisempi ja ohjeistuksessaan vaikeaselkoisempi. Viitattaessa Pierre Schaefferin tekemään huomioon akusmaattisuuden elimellisyydestä suhteessa pelkistettyyn kuunteluun hän huomioi, että usein kuulijan kysymys ”*mikä ääni tuo on*” hänen kuullessaan äänen ilman visuaalista vihjettä – toistettuna vaikkapa kaiuttimesta – viittaa ennemminkin kysymykseen ”*mistä tuo ääni on alunperin tullut?*” Näin ollen kuulija on virittäytynyt pienimpiinkin vihjeisiin ääneen liittyvistä kausaaliteeteista. Chionin mukaan on täten tärkeää, että ääni toistetaan pysyvänä useaan kertaan, jotta sitä voidaan arvioida pelkistetyksi – irroittautuen sen ilmenemisen syy- ja seuraussuhteista. (Chion, 1994, 32-33.) Chion kuitenkin korostaa, että harjaantunut kuuntelija voi mahdollisesti harjoittaa myös pelkistettyä kuuntelua ja kausaalista kuuntelua samanaikaisesti:

”Tosiaan, miten voisimme ymmärtää äänen lähteen tutkimatta sen itsenäisiä piirteitä? Tieto siitä, että tämä on ”x:n ääni”, antaa meille mahdollisuuden edetä tutkimaan ääntä itsenään ilman enempiä häiriötekijöitä.” (Chion, 1994, 32.)

Synteettistä ääntä tarkasteltaessa mielestäni sopivimpia kuuntelemisen tapoja ovat juurikin kausaalinen ja pelkistetty kuuntelu ja ideaalein näiden hybridi. Toki semanttisella kuuntelullakin on paikkansa ja tarpeensa – etenkin puhesynteesin kontekstissa. Chionin esittämä pelkistetyn ja kausaalisen kuuntelemisen tavan ristivaikutushuomio tuntuu erinomaiselta lähtökohdalta synteettisten äänten tulkinnanvaraisen luonteen tutkimiselle. Pelko yksinkertaistamisesta tai jumiutumisen äänen lähteeseen tai sen merkitykseen ei ole samalla tavalla läsnä. Jokaisen huomion siitä, että synteettinen ääni kuulostaa *joltakin*, voi itseasiassa lukea pelkistetyn kuuntelemisen harjoittamisen piiriin. Synteettinen ääni ei lähtökohtaisesti itsenään ole muuta kuin synteettistä ääntä – sähkövirtaa, joka muunnetaan kuultavaan muotoon. Kuten todettua, synteettinen ääni voidaan periaatteessa reitittää ”lähteeseensä” esimerkiksi signaalin kulkua ja tarvittavien teknologioiden utilisointia seuraamalla. Tämänkaltaisessa seikkailussa tosin on vaarana upota madonreikään – onko lähde kaiutin, syntetisaattori tai muu synteesiin käytetty teknologia, sähkö vai kenties synteesin inhimillinen toteuttaja tai alullepanija ja niin edelleen. Tietysti

synteettiselle äänelle voi olla määritelty ”kuunteluohje”, esimerkiksi siinä tapauksessa kun mallinnetaan jotain fyysisessä maailmassamme ilmenevää akustista ääntä. Näissäkin tapauksissa kuuntelulla on tosin selkeä pelkistetty säie – keinotekoisista akustisen instrumentin ääntä arvioidaan lähtökohtaisesti sen tunnistettavuuden ja toteutuksen kautta, jotka kummatkin täydentyvät ääneen itseensä koodattuja ominaisuuksia tarkastelemalla.

Väitän, että synteettistä ääntä voi *aina* kuvailla edellä mainittuja kausaalisen ja pelkistetyn kuuntelemisen tapoja valjastaen. Kun sen kausaalista luonteesta ei ole sen tarkempaa tietoa, sopii sitä tarkastella pelkistetyksi. Onko ääni matala vai korkea, kirkas vai tumma jne. Mikäli taas ääni on temporaalisempi ja näin ollen sille on vaikeampi osoittaa yksityiskohtaisia piirteitä, voidaan alkaa sitä purkaa sille kuviteltujen kausaliteettien kautta. Voisiko äänessä olla kuultavissa impakti, jonkinlaista kineettistä liikehdintää, materiaalisuuksia? Oleellinen kysymys on tässä tapauksessa *miltä* se kuulostaa, jotta voimme edelleen tutkia *miksi* se kuulostaa siltä. Uskon, että ”yksinkertaisistakin” äänistä voi näin ollen tehdä mittavia havaintoja ja kuvauksia, jotka itsessään luovat abstraktille äänelle olemuksen, jolla se alkaa muistuttaa objektia, josta voidaan elimellisemmin puhua osana muita havaittavia objekteja. Salome Voegelin kirjoittaa kirjassaan *Sonic Possible Worlds*:

”Kielellä on suuria vaikeuksia osoittaa ääniä ja todistaa niiden olemassaoloa. ‘Lentokoneen laskeutumisen ääni’ ei ole itse äänen nimi, se on laskeutuvan lentokoneen piirre ja näin ollen en voi määrittää sitä itsenäiseksi objektiksi.”
(Voegelin, 2014, 93.)

Mielestäni Voegelinin väite on validi – kuitenkin abstraktista äänestä tehty huomio ”tämä kuulostaa laskeutuvan lentokoneen ääneltä” kääntää objekti-piirre -suhteen pääläelleen. Laskeutuvan lentokoneen äänestä tuleekin vain yksi äänen mahdollisista ominaisuuksista tai siihen iskostuneista merkityksistä.

5. PAREIDOLIAA

5.1. Visuaalisesta pareidoliasta



KUVA 6: JESUS ON TOAST (BUZZFEED.COM)

Jäsentäessämme aistihavaintojamme pyrimme usein liittämään ne kokonaisvaltaisempiin käsityksiin objekteista, jotka ovat itsessään moniulotteisempia toimijoita. Paahdettuun leipään piirtyy nokeentuneet Jeesuksen kasvot, Rorschachin mustekokeessa paperilla näkyy perhonen ja kuu-ukko hymyilee maireasti taivaalla. Tätä tunnistusharhaa kutsutaan *pareidoliaksi*. Se tarkoittaa taipumusta tunnistaa merkityksellisiä kuvia usein satunnaisista ja tulkinnanvaraisista kuvioista. Neurologisten tutkimusten perusteella on huomattu, että aivoissa aktivoituu harhan tapahtuessa samat alueet kuin todellisen objektin tunnistamisessa. (Liu, J.; Li, J.; Feng, L.; Li, L.; Tian, J.; Lee, K, 2014, 53.)

5.2. Äänellisestä pareidoliasta

Visuaaliseen havaintoon nojautuvan ilmiön tiedetään myös toteutuvan auditiivisesti. Äänellinen pareidolia viittaa vastavuoroisesti taipumukseen tunnistaa ymmärrettäviä sanoja tai viestejä äänistä ja äänitteistä, joihin niitä ei ole itsenään tuotettu. Eräs tunnetuimmista äänitteistä joka tutkii kyseistä illuusiota on psykologi Diana Deutschin *Phantom Words* (2003). Äänityksessä stereokuvassa risteilee kaksi synteettistä

naisoletetun henkilön ääntä, jotka kummatkin hypnoottisen rytmikkäästi toistavat kahta tulkinnanvaraista äännettä. Kuuntelijan kielitaidon ja taustan perusteella ajan mittaan äänitteestä voi alkaa erottamaan erinäisiä sanoja tai jopa lauseita. Toinen tunnettu esimerkki ilmiöstä on niin sanotut ”haamuäänet”, joita on esiintynyt muun muassa radioiden viritystä nauhoitettaessa. *Electronic voice phenomenon* (EVP) on käsite joka viittaa tulkintaan kuolleiden tai muutoin yliluonnollisten entiteettien äänten esiintymisestä kyseisillä äänitteillä (Baruss, 2001, 355). Mieleemme on jatkuvasti virittynyt semanttiseen kuunteluun. Näin ollen on luonnollista, että aivomme ja aistimme lukkiutuvat mahdollisiin kielellisiin merkkeihin – onhan niiden tunnistaminen ja ymmärtäminen eräs ihmiselämän kulmakivistä.

5.3. Avaruusäänistä ja Jeesus- objektista

Äänellisen pareidolian voi kuitenkin kokea kurottautuvan kieltäkin pidemmälle. Etenkin se ilmenee, kun ääni erotetaan havaittavissa olevasta lähteestään, esimerkiksi tallennusta ja toistoa hyödyntämällä. Äkkiä vanhan oven narina saattaa kuulostaa trumpettiin puhalletulta fraasilta. Elokuviissa hyödynnetty *Foley*-tekniikkakin nojaa jossain määrin kyseiseen ilmiöön, tosin osana muiden aistiärsykkeiden orkestraatiota. Tekniikan avulla visuaalisessa kerronnassa tapahtuvat äänet korvataan jälkiäänitetyillä toimintaa mukailevilla äänitapahtumilla, joissa äänilähteinä saattaa olla kuvissa esiintyvistä lähteistä merkittävästikin poikkeavia esineitä ja asioita. Yliluonnollisen selkeästi erottuvat äänet lopulta kuitenkin tekevät tehtävänsä ja itse asiassa vahvistavat ymmärrystämme visuaalisessa kerronnassa tapahtuvasta toiminnasta. Elokuvien äänikerrontaan ja *Foley*-tyyppiseen efektointiin ylipäätänsä ovat löytäneet tiensä tietenkin myös synteettisesti tuotetut ja prosessoidut äänet. *Star Wars* -saagan elokuva-antiin tutustuneille valomiekkojen ja avaruuslaivueiden äänet ovat jo iskostuneet osaksi opittua objektimaisemaamme. *Star Wars* -äänten iskostuminen ymmärrykseemme osoittaa kuinka helposti kykymme kuvitella lähtökohtaisesti abstrakteille äänille todellisia lähteitä on manipuloitavissa. Toki elokuvissa tavatut efektiäänet ovat aina suhteessa visuaaliseen vihjeeseen tapahtumasta, mutta se ei vielä tee niistä todellisia – valomiekan räpsähdys valkokankaalla ei ole dokumentaarinen tallenne. Mieleemme kuitenkin tekee erilaisia nopeasti hyväksyttäviä päätelmiä: staattinen surina on tietenkin miekkaan tiivistyneen energian ilmentymä. Todellisuudessa äänisuunnittelija Ben Burt

koosti äänen vanhojen filmiprojektorien moottoriäänistä ja putkitelevisiosta suojaamattomalla mikrofonilla kaapatuista häiriöäänistä (filmsound.org). Lepattava kohina ja humina taasen kantautuvat hyperkierroksilla käyvästä avaruusaluksen moottorista. Sillä ei ole tulkinnallemme merkitystä, ettei todellisessa avaruudessa voi itseasiassa kuulla ääniä siinä muodossa miten me ne ymmärrämme (curious.astro.cornell.edu). Liitän edellä mainitut ilmiöt pareidolian piiriin, koska koen, että se kattaa laaja-alaisesti taipumuksemme kuvitella todellisia kausaliteetteja ja ominaisuuksia. Tämä taipumus kattaa myös ilmiöt, jotka ovat mielikuvituksemme tuotetta jo itseinään. Liitämme äänet fyysisiin tapahtumiin vaikka niiden suhde lähteisiinsä ei ole fyysisessä ympäristössämme todellinen.

Kuullessamme äänen, josta emme lähtökohtaisesti tiedä muuta kuin että se on *ääni* (sivuuttaen teknologiaan liittyvät kysymykset siitä miten se on tuotettu), voimme ehdottaa kokemamme pohjalta *mikä* tai *minkä* ääni se voisi olla. Heti antamalla sille ensimmäisen piirteen, voi siitä alkaa erottaa muita piirteitä tai ominaisuuksia, jotka tukevat tai muovaavat ensimmäistä nimittäjäämme. Samalla tapaa visuaalisessa esimerkissä, jossa Jeesuksen kasvot piirtyvät paahtoleipään – selkeästi kuvasta saattaa erottua Jeesuksen kasvoihin usein liitetty tuuhea parta, pitkät hiukset, muista ikoneista tuttu ilmeen laatu... Sattumalta tapahtuu objektiontologinen purku tai hallitsematon purkaus – objektit koostuvat muista objekteista ja niiden suhteista. *Jeesus* ei ole paahtoleivässä (välttämättä), mutta Jeesus-objekti on. Todellisuudessaan kyseessä ei ole kuin nokeentunut leivänkannikka, eikä esimerkiksi Jeesuskuvastolle vieras varmaan erottaisi siitä edes mitään Jeesus-objektiin viittaavaa – miesoletetun henkilön kasvot ehkäpä, jos niitäkään. Sama intersubjektiivinen kehys raamittaa myös äänen mielikuvallistamista. Sidomme kokemuksemme ja arviomme taustaamme ja ennalta opittuun tietoon, jotka koostuvat aina osiltaan yhteisestä ja yksilöllisestä. Ajattelen, että pareidolia itsessään tuttuna ilmiönä muistuttaa meitä mielemme aika-ajoittain koomisenakin ilmenevästä mekaanisuudesta. Voisin kuvitella, että ihmishistorian saatossa pareidolia on toiminut olennaisena katalyyttina erilaisten uskomusten ja yliluonnollisina koettujen ilmiöiden käsittelyssä. Se vaikuttaa kuvittavan mielen, mielikuvituksen, ytimessä. Ajallemme ominaisen tiedon ja järjen painottaman kulttuurin lävistämässä kokemuksessa on kuitenkin joskus hankalaa nojata tulkinnanvaraisuuteen, epämääräisyyteen, selittämättömyyteen tai vaikkapa yliluonnollisuuteen.

Samanaikaisesti elämme virtuaalisemmin ja keinotekoisemmin kuin koskaan ennen – asutamme todellisuuksia, jotka ovat täysin yhteisten merkityssopimusten varassa.

5.4. Synteettisen äänen pareidoliasta

Voisiko pareidolian käsitettä soveltaa synteettisen tai abstraktin äänen arvioimisessa? Onko käsite ylipäättänsä vain epämääräinen rasite, jos sen kokee ympäröivästi kattavan lähes kaikki auditivis-illusoriset ajatukset ja mielikuvat, joita synteettistä ääntä kuunnellessa herää? Voisiko pareidolia olla leikki, ohje? Voisiko se avata äänen ja kuulohavainnon yliluonnollista potentiaalia? Koen, että jokainen langanpätkä kohti abstraktien äänellisten havaintojen soveltamista moniaistillisiin mielikuviin voi auttaa vaivattomamman kokemisen ja keskustelun kulttuuria. Ehdotan, että pareidolia voisi toimia eräänä hyvänä lähtökohtana tarkastella ääniobjektia ja leikitellä sen luonteella.

Ajatellaanpa hypoteettinen tilanne, jossa tarkastellaan lineaarista jonoa erilaisia synteettisiä äänitapahtumia. Tässä tapauksessa äänitapahtumalla viitataan ääneen tai äänien sumppuun, jolle on havaittavissa jonkinlainen alku (esim. syttyminen) ja loppu (esim. vaipuminen). Näin ollen voisi kokea, että koko tapahtumien joukko on itsessään myös äänitapahtuma. Äänien laatuja, kestoja tai muiden pelkistysten erottelu ei tässä tapauksessa ole oleellista – mahdollisuudet näiden ominaisuuksien suhteen kun ovat jotakuinkin rajattomat. Fokus on siinä, *miten* me kuuntelemme näitä ääniä ja äänitapahtumia. En viittaa mihinkään erityiseen virittäytymisen tai herkistymisen tilaan vaan siihen, miten voisimme ohjata sanallistamista ja nimeämistä kuulemamme suhteen. Entä jos adjektiivien, verbien ja onomatopoeiikan sijasta pyrkisimme nimeämään kokemiamme asioita subjektiivien? Kuten aiemmin Jeesusleivän kontekstissa totesin, koen, että pareidolian toteutumiseen liittyy olennaisesti jonkun nimellisen objektin tai merkin hahmotus. Tulkinnanvaraisen objektin nimeämisen kautta voimme tehdä päätelmiä – tosin eittämättä hataria – intuitiostamme ja arvioida mikä kokemuksessamme voisi olla yhteistä ja mikä yksityistä. Kun objekti on ”luotu”, on meillä mahdollisuus tarkastella sitä yksityiskohtaisemmin – virittää tarkempi kuva ja tunne siitä. Kysymysten ratkominen ja merkitysten avaaminen on usein virkistävää ja palkitsevaa puuhaa.

On hankalaa tehdä määritelmiä siitä, miltä synteettinen tai abstrakti ääni voi kuulostaa tai mitä siinä voi kuulla. Ääniobjektin ilmentyminen ja olemassaolo on kokijan tai kuulijan käsissä ja täysin hänen havainnostaan riippuvainen. Koen, että mahdollistaaksemme ääniobjektien saumattoman syntymisen, kuuntelemisen ja havainnoinnin täytyy olla *sallivaa*. Etenkin harjaantumattomalle kuulijalle, jolle esimerkiksi äänen pelkistetyt ominaisuudet eivät ole tuttuja, on tärkeää antaa tila ja aika jäsentää ymmärrystään. Purismille tai ”oikeille” havainnoille ei ole tilaa, etenkään jos havainnoidaan pareidolian käsitteen avittamana. Kuuntelutilanne, ääni ja kuulija muodostuvat kaikki jostain osatekijöistä, joiden tulkintaan voidaan käyttää lukuisia valmiita raameja ja konteksteja, jotka mahdollisesti ohjaavat tai informoivat havaintoa. Jeesusleivässäkin on havaintoa ohjaava konteksti – pyhimysten ilmestyminen minne milloinkin on etenkin kristinuskon historiasta tuttua.

Koska kirjoitan tekstiäni äänisuunnittelijan näkökulmasta, on todettava, että äänten synnyttämistä mielikuvista ja niiden ominaisuuksista sekä piirteistä johtavat linkit muihin esiintyviin materiaalisuuksiin, merkityksiin, kehoihin tai ilmiöihin ovat ennen kaikkea toivottuja ja hyödyllisiä. Usein abstrakteista toimijoista keskustelemiseen auttaa pienen syväluotaamisen kautta saavutettu konkretia. Merkityksistä puhuminen tapahtuu usein esityksen tekijöille yhteisellä kielellä ja koen, että merkityksiin liittyvien kysymyksien ja huomioiden toteutuminen vaatii, että on nimellisiä objekteja joista näitä ammentaa. Äänen suhteessa erityislaatuista on se, että vaikka antaisimme ääniobjektille jonkun toisen objektin luonteen, on sillä aina potentiaali muuttua tai mukautua, koska se on alisteinen kokijansa havainnolle. Näen, että etenkin synteettisessä ja abstraktissa äänessä tämä *intersubjektiivinen värinä* on ennemminkin ehto kuin poikkeus.

6. AUDITIIVINEN TEKSTUURIN HAVAITSEMINEN

Muihin aisteihimme verrattuna kuulolla on erityinen kyky haarukoida informaatiota nopeasti muuttuvista ja ohi menevistä hetkistä ja tapahtumista. Kuulo auttaa meitä oleellisesti prosessoimaan kuultuun tapahtumaan liittyvää visuaalista informaatiota – etenkin tapauksissa, joissa mieleemme käsittää aistikokemuksen ”synkronoituna”. Kuten aiemmin todettua, kuulo voi myös itsessään ohjata tai täydentää käsitystämme objektien ja tapahtumien ominaisuuksista. Se voi esimerkiksi antaa osviittaa esineiden ja asioiden materiaalisista ominaisuuksista: painosta, pinnanmuodosta ja tekstuureista, vaikka useimmiten nämä koettaisiin haptisesti. Saatamme saada avaruudellisen mielikuvan suljetun purkin sisällöstä helistämällä sitä ilman visuaalista vihjettä. Jäsennämme jatkuvasti tietoa tapahtumista, toiminnastamme ja ympäristöstämme moniaistillisin mekanismein, eri aistien samanaikaisesti herkistyen täydentämään ja validioimaan toisiaan.

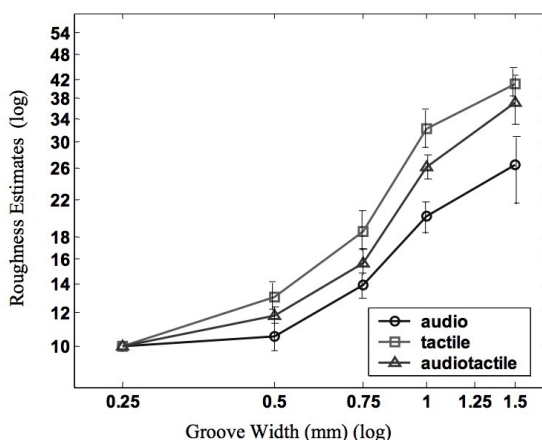
6.1. Mehmet Ercan Altinsoyn tutkimuksesta

Audio- ja haptisen tekniikan professori Mehmet Ercan Altinsoy kirjoittaa tutkimuksessaan *The Effect of Auditory Cues on the Audiotactile Roughness Perception: Modulation Frequency and Sound Pressure Level*, että esineen tai asian pinnan tunnistelu on moniaistillinen – multimodaalinen tapahtuma. Jäsennämme samanaikaisesti tietoa esimerkiksi sen karkeudesta ainakin kolmen eri aistimuskanavan avulla – auditiivisesti, taktiilisesti ja visuaalisesti. Ihmiskuulo on taitava tunnistamaan tekstuurisia ominaisuuksia kosketuksen tuottamien äänien perusteella. Äänen voimakkuus, korkeus sekä sen modulaatiotaajuus ovat olennaiset psykoakustiset tekijät kosketuksen synnyttämän karkeuden havaitsemisessa. (Altinsoy, 2008.)

Altinsoyn mukaan tekstuurin havaitseminen on ihmiselle tärkeä tutkimusmekanismi objektien ja niiden ominaisuuksien tunnistamisessa. Tutkimme arjessamme esimerkiksi vaatteiden laatua sen avulla. Pinnan karkeus on pääasiallinen fyysinen ominaisuus tekstuurin havaitsemisessa. Ihmisen herkin tapa tunnistaa karkeutta on liikuttaa sormia tai muuten tunnistella muutoksia pinnan muodossa. Altinsoy viittaa tekstissään Susan J. Ledermanin tutkimukseen, jossa havaittiin, että koehenkilöillä oli taipumus nojata

pääosin juurikin taktiilisiin vihjeisiin heidän arvioidessaan pinnan karkeutta. Näin ollen taktiilinen informaatio ajaa täysin äänellisen informaation edelle tekstuurin havaitsemisessa. Lederman kuitenkin Altinsoyn mukaan huomioi, että äänelliset vihjeet pinnan tekstuureista jäävät usein arjessamme taustahälyn alle niiden matalan äänenvoimakkuuden vuoksi ja tästä syystä meillä on taipumus nojata taktiiliseen informaatioon. Toisessa Ledermanin tutkimuksessa koehenkilöt arvioivat pinnan karkeutta kiinteällä anturilla. Ilman suoraa ihokontaktia pinnan kanssa koehenkilöt nojasivat huomionsa tasaisemmin – ja samanaikaisemmin – äänellisten ja taktiilisten vihjeiden varaan. Altinsoy esittelee myös suomalaisten Veikko Jousmäen ja Riitta Harin suorittaman kiinnostavan kokeen. Koehenkilöitä pyydettiin hieromaan käsiään yhteen ja samanaikaisesti heillä kuunnellutettiin prosessoitua käsien hieromisesta syntynyttä ääntä. Tämän jälkeen heitä pyydettiin arvioimaan kämmeniensä ihon tuntumaa. Tuloksien mukaan koehenkilöt kokivat kämmeniensä sileämmiksi ja kuivemmiksi kun heidän kuulemansa ääni siitä oli voimakkaampi – etenkin voimistettuna 2000-20000 hertsin taajuudelta. Jos ääni oli vaimeampi ja tummempi, koehenkilöt kokivat kätensä kosteammiksi ja karkeammiksi. (Altinsoy, 2008.)

Omaan tutkimuskysymykseensä liittyen Altinsoy suoritti kaksi koetta. Ensimmäisessä kokeessa koehenkilöitä pyydettiin arvioimaan puun pinnan karkeutta. Koehenkilöt perustivat arvionsa aistimuksille puun syiden tunnustelusta ja tuloksista kävi ilmi, että koehenkilöt arvioivat puun karkeimmaksi, kun he koskettivat sitä ilman äänellistä havaintoa ja sileimmäksi ilman taktiilista havaintoa. Äänellis-taktiilisen, kummankin aistimuksen kattava havainto taas asetui mitattuna edellisten havaintojen datan väliin:



KUVA 7: PUUNSYDÄN [X] JA KARKEUS-ARVIO [Y] - GRAAFI (ALTINSOY, 2008.)

Altinsoy suoritti tämän lisäksi toisen kokeen, jossa kosketuksesta tulevaa ääniärsykettä manipuloitiin moduloimalla sen taajuutta siten, että se vastasi tiheämpiä tai karkeampia puun syitä. Koehenkilöitä ohjeistettiin erikseen keskittymään vain taktiiliseen havaintoon, jotta äänellinen havainto karkeudesta tehtäisiin mahdollisimman alitajuisesti. Tulosten mukaan äänellisen ärsykkeen manipuloinnilla voi olla merkittävä vaikutus karkeuden ja pinnan muotojen havaitsemisessa. (Altinsoy, 2008.)

Kuten Altinsoyn tutkimuksesta käy ilmi, jäsentäessämme tietoa materiaalisesta maailmasta saatamme nojata hyvin vahvasti aistien synkronisaatioon. Vaikka lähestyisimme kokemaamme lähtökohtaisesti jonkun tietyn ärsykkeen tai tuntemuksen kautta, niin toiset – ehkäpä tilanteessa väistyviksi koetut – aistit täydentävät ja tarkentavat havaintoamme. Näin ollen niille voisi kuvitella myös vallan manipuloida, alteroida tai yksinkertaisesti ”vääristää” tietoa – vinouttaa sen muotoa, täyttää tai harventaa sitä. Tämä osaltaan viittaa myös siihen, että aistimme ovat aina virittyneitä tuottamaan täydentävää tietoa – vaikka niille ei sitä suoranaisesti tarjottaisikaan. Ilman todellista ärsykettä voisivatko ne tuottaa keinotekoisien ärsykkeen? Unikuvan, tai -tuntemuksen kaltaisen tilan, jossa hermoimpulssit harhautuvat paikoitellen reiteiltään niiden yrittäessä seurata opittuja polkuja aivojemme harmaassa aineessa.

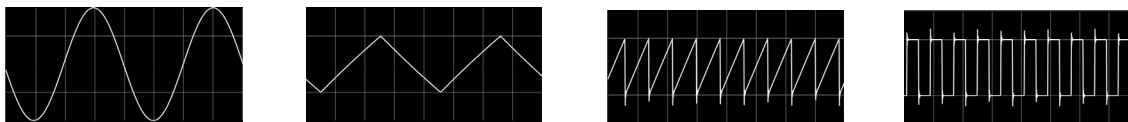
6.2. Synteettisen äänen tekstuurin havaitsemisesta

Näkisin, että tekstuurin havaitseminen – niin taktiilisesti kuin auditiivisesti – vaatii joustavaa ajallista kestoa. Variaatiot havainnon ”mikrotasolla” muodostavat kattavamman havainnon ja näiden muutosten tutkimiseksi mieleemme tarvitsee dataa. Mielensisäisen tietojenkäsittelyn kantilta kuviteltuna: kuljettaessamme sormeamme puunsyitä pitkin, toimii ihomme ja korvamme antureina, jotka ajan mittaan koostavat jonon vertailukelpoisia arvoja – esimerkkeinä vaikkapa lovien tiheys, syvyys ynnä muuta. Haravoitu tieto luo mieleemme mallinnuksen materiaalin pinnan muodosta. Täten voisi kokea, että havaitessamme tekstureja vain auditiivisen informaation keinoin, tarkentuu mielikuvamme muodoista sitä kattavammaksi, mitä jatkuvammin sovellettavaa tietoa on tarjolla. Näin ollen tekstuurin havaitsemisen mekanismit voisivat toimia edukseen siinä tapauksessa, kun arvioimme suhteellisen pitkäjaksoista äänellistä materiaalia, jossa on joko tiivis sumppu äänitapahtumia tai vastavuoroisesti tasaista, miltei yhtäjaksoista

informaatiota. Usein taktiilisesta havainnosta juonnetut nimittäjät liittyvät jonkinlaiseen havaintoon pinnan muodon toistuvuudesta. Epätasaisuuksia on huomattavasti hankalampi sanoittaa. Voimme kuitenkin pilkkoa havaintoamme osiin – pinta voi jossain kohtaa olla pehmeä tai karhea, mutta kokonaisuudessaan päinvastaista. Näin ollen näkisin, että tekstuurisuuksien arviointi nojaa oleellisesti siihen, mihin ärsykejoukkoon tai aikamääreeseen keskitämme huomiomme.

Karhea, pehmeä... Monet pinnan muodoille tai materiaalien taktiilisille ulottuvuuksille sopivat adjektiivit soveltuvat myös äänien tai äänitapahtumien kuvailuun. Kyseiset sanat tuottavat myös selkeitä visuaalisia mielikuvia. Aion seuraavaksi havainnollistaa mielikuvan multimodaalisuutta äärimmäisen yksinkertaisen äänisynteesiin liittyvän esimerkin kautta. Eräs äänisynteesiin liittyvistä oleellisimmista rakennuspalikoista on *oskillaattori*. Oskillaattori voi tuottaa eri muotoista jaksoittaisesti toistuvaa signaalia – *aaltomuotoja* – analogisin tai digitaalisin avuin. Käytännössä tätä voisi jo signaalin tasolla kutsua *värähtelyksi* ja kuultavissa se voi olla esimerkiksi mekaanisesti kaiutinkartion *värähtelynä*. Riippuen jakson, ”*värähdyksen*”, pituudesta – *taajuudesta* – voimme arvioida ilmenevää äänenkorkeutta ja ”*värähdyksen*” muoto liittyy sen kuultuun sointiin, *väriin*. Syvemmän teknologisen tarkastelun sijasta käytän oskillaattoriesimerkkiä ennemminkin osana todella yksinkertaistettua synteettisen äänen, kuvitellun pinnanmuodon ja visuaalisen ilmennyksen yhteen kokoavaa ajatusleikkiä.

Seuraavalla sivulla esiintyvät kuvat ovat graafisia esimerkkejä oskillaattorien tuottamista yleisimmistä aaltomuodoista. Huomionarvoista on, että osassa ilmenee pääasiallisen aallonmuodon lisäksi pieniä epätasaisuuksia – kuvissa esiintyvät aaltomuodot on tuotettu digitaalisesti, joten niissä esiintyy *aliasointia*. Tämä ei ole kuitenkaan ajatusleikin kannalta oleellista. Vaikka kuvissa esitetyt aaltomuodot ovat olleet generoitaessaan samantaajuuksisia, olen ottanut vapauden esittää niitä visuaalisesti eri jaksoin kohdistaakseni huomion niiden muotoon ja luonteeseen.



KUVAT 7, 8, 9 JA 10: AALTOMUODOT VASEMMALTA OIKEALLE: SINIAALTO, KOLMIOAALTO, RAMPPIAALTO JA PULSSI/KANTTIAALTO (KUVAT: ATTE KANTONEN)

Visualisointi tarjoaa oskillaattorin tuottamille aaltomuodoille lähestyttävän, kuosimaisen muodon. Ääniä kuunnellessa havainto linkittyy kuviin – tasainen siniaalto käsitetään usein pehmeän kuuloiseksi kun taas ramppi- ja pulssiaallot ilmenevät kirkkaampina. Kuvitellessa sormen vaeltelevan muotojen päällä voi ehkäpä tulla samaan lopputulokseen. Drastisemmat muutokset raja-arvoissa synnyttävät äkillisempiä hyppyjä, jotka kehon aistimusmekanismit tulkitsevat *teräviksi* tai *epätasaisiksi*. Näin ollen voisi sanoa, että aistit tulkitsevat suhteellisen yhteneväisesti informaatiota ärsykkeistä.

Oskillaattoriesimerkki ei tietenkään ole kaikessa pelkistyneisyydessään missään tapauksessa saumaton tapa havainnollistaa huomioitani. Niissä tarkastellaan hypoteettista yhtäjaksoista ääntä. *Terävä* ääni – etenkin äänen kanssa työskentelevien piirissä – hahmotetaan usein ennemminkin pistemäiseksi, lyhyen syttymis- ja sammumisajan omaavaksi kirkkaaksi sekä voimakkaaksi äänitapahtumaksi. Se ei silti mielestäni kumoa havaintoa siitä, että kyseessä on yhtäkkinen pomppu sen mitattavissa olevissa raja-arvoissa – kuin tikarin tai petoeläimen hampaan kärki joka puhkoo ilmaa. Nämä ajassa ilmenevät epätasaisuudet tai niiden puute antavat äänitapahtumille niiden pinnanmuodon, tekstuurin. Ehkäpä niiden kautta voisi olla mahdollista soveltaa äänitapahtumien suhteita muuhun materiaaliseen maailmaan – miten rosoinen ääni voisi olla suhteessa pehmeisiin lakanoihin? Tai pehmeä ääni suhteessa vaikkapa pirunpeltoon? Toki harvoin materiaalien liittäminen toisiinsa – etenkin taiteellisessa työskentelyssä teosta tehdessä – on näin yksioikoista, mutta kuten todettua, jokainen yhteiseen ymmärrykseen tuotu linkki, suhde tai sanallistaminen on askel kohti ilmiöiden, materiaalien, aistien ja ajatusten olemusten multimodaalista käsittämistä ja näin ollen myös merkitysten luomista.

7. KAKSI PIENTÄ MALLIA

Tämä osuus esittelee kaksi yksinkertaista mallia, lähtöä, virikettä tai ehdotelmaa synteettisestä tai abstraktista äänestä vaikuttumiselle tai keskustelemiselle.

7.1. Aaltomuotomallista

Ehdotelma potentiaalisista kysymyksistä joita esittää ääniobjektia tai -tapahtumaa tarkasteltaessa. Alla olevassa aaltomuodossa on alustavasti 25 kysymystä.

- Onko äänessä intentioita?
- Onko äänessä kinesteettistä tietoa?
- Onko äänessä joku entiteetti tai elollinen toimija?
- Onko äänessä nestemäisiä tai viskoottisia piirteitä?
- Onko äänessä kitkaa, iskuja, hankausta tai muuta materiaalien vaikuttumista toistaan?
- Onko äänessä ympyröitä, neliöitä, kolmioita tai muita geometrisia muotoja?
- Onko äänessä lämpöä tai vapautuvaa energiaa?
- Onko äänessä pehmeyttä tai karkeutta?
- Onko äänessä suuntaa tai suuntia?
- Onko äänessä ilmaa?
- Onko äänessä virtauksia tai tungoksia?
- Onko äänessä materiaaleja tai materiaalisuuksia?
- Onko äänessä mädäntymistä, elollistumista tai muuta orgaanisen elion olemista?
- Onko äänessä painoa, keveyttä tai muuta gravitaationaalista informaatiota?
- Onko äänessä maisemia, tiloja tai ympäristöjä?
- Onko äänessä pullistumisia tai dilataatioita?
- Onko äänessä suuntaa tai suuntia?
- Onko äänessä sinua?
- Onko äänessä viivoja tai pisteitä?
- Onko äänessä kerroksia tai kerrostumia?
- Onko äänessä jotain luonnollista, ylliluonnollista tai luonnotonta?
- Onko äänessä narratiivia tai mikronarratiiveja?
- Onko äänessä vaipumista tai virkoamista?
- Onko äänessä tuttua tai vierasta?

7.2. TSU:sta

Taiteen tutkija ja Texasin yliopiston taiteen ja teknologian professori Frank Dufour esittelee tekstissään *A Study of Sound Objects and Structures* nelivaiheisen pedagogisen metodin suhteessa ääniobjektin havainnointiin ja sen synnyttämien merkitysten purkamiseen. Ensimmäisessä vaiheessa – otsikoltaan *epookki* (epoché) – oppilaat ohjataan äänen havainnon pysyvyyden kysymysten äärelle: miten kuulijana voin muodostaa havainnostani yksilökohtaisen ja yksityiskohtaisen kuvan sen tarkoituksesta? Mikä lähitulevaisuudessa ja/tai -menneisyydessä voi muodostaa pysyvän ja koherentin kontekstin havainnolleni? Toisessa vaiheessa, otsikoltaan *pelkistys* (reduction), ohjataan pelkistetyn kuuntelemisen harjoittamiseen. Keskittyminen suunnataan äänen itsenäisiin laatuihin ja ominaisuuksiin, kuten äänen väriin, painoon ja niin edelleen. Kolmas vaihe, *eideettinen variaatio* (eidetic variation) ohjaa huomion havainnon mieleen palauttamisen prosesseihin ja siihen, miten äänen morfologiset laadut ohjaavat sen identiteetin luomista tai ymmärtämistä. Neljäs vaihe, *intersubjektiivinen variaatio* (intersubjective variation), ohjaa oppilaat tai kokijat rakentamaan yksilöllisiä huomioita ja arvioita äänistä edellisten vaiheiden synnyttämin perustein. Dufourin päämäärä viimeisen vaiheen suhteen on, että oppilas tai kokija tulee tietoiseksi kuuntelukyvystään ja sitä kautta ymmärtää, että ääniobjektin ja sen ominaisuuksien olemassaolo on täysin riippuvainen heidän ajatuksistaan ja intentioistaan. (Dufour, 2016, 61-64.)

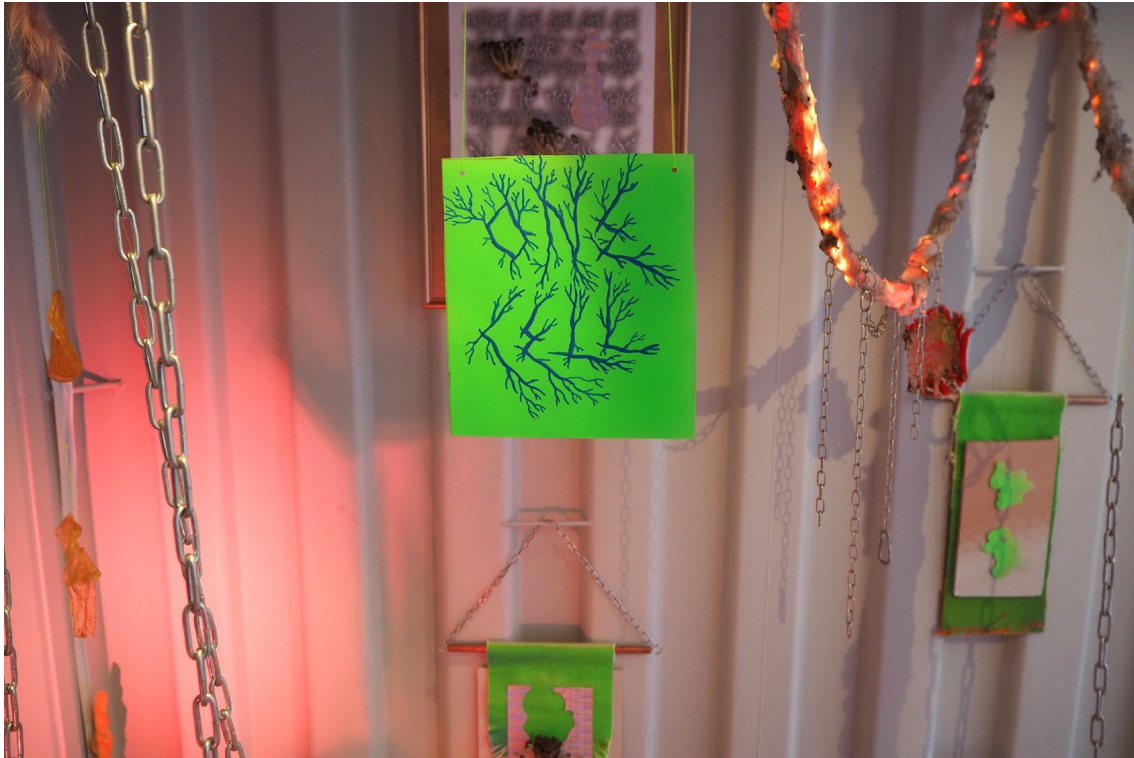
Hän selostaa tekstissään tuottaneensa harjoitteen oppilaillaan ja lopputulemana he kehittivät nimeämisyjärjestelmän, joka lainaa musiikin tutkimuksessa tavattua TSU (Temporal semiotic units) -rakennetta. TSU:t ovat äänellisiä muotoja, jotka saavat merkityksensä niiden ajallisesta hahmottumisesta ja dynamiikasta. He erittelivät 19 erilaista TSU-määrettä, joita lainaan suomeksi kääntämänäni seuraavaksi toisena mallina. Kaikkiin TSU:ihin sisältyy selitys, semanttinen ja morfologinen kuvaus sekä vaiheet. (Dufour, 2016 64-66.) Alle lainaamassani luettelossa olen päättänyt merkitä vain selityksen. Koen, että Dufourin ja oppilaiden hahmotelmat TSU:ista ovat erinomaisia ja ne ovat todella otollisia ääniobjektien ja -tapahtumien tarkasteluun ja analysointiin. Ne ovat määritelmänä laajoja ja tulkinnanvaraisia, mutta tarjoavat nimellistä pohjaa äänten piirteiden tarkasteluun.

Frank Dufourin ja oppilaiden määrittelemät TSU:t

- Putoaminen* – jännite lakipisteessä, nopea äänenkorkeuden madaltuminen
- Laajentuminen* – työntö tai veto, joka tuottaa laajemman äänitilan
- Hidastuminen* – liikkeen hiipuminen suuntaan katsomatta
- Kelluminen* – kevyt ja ilmava liike ilman selkeää kuviota
- Vitkastuminen* – hajaantuneet äänet pyrkivät liikkeelle
- Pyöriminen* – jatkuva, eloisa kääntyily
- Aaltoileva* – jaksoittainen, lainehtiva liike
- Loputon* – jatkuvasti laajeneva liikerata joka ei sammu
- Kaoottinen* – jatkuva, hämmentävä liike ja ylenmääräinen äänimassa
- Konklusiivinen* – ääni, jonka sammuminen on odotettavissa
- Epäröivä* – keskeytyksiä liikkeessä
- Entrooppinen* – kaoottisen vastakohta, hajaantunutta, mutta pysähtynyttä informaatiota
- Kasautuva* – energian pakkautuminen ja turpoaminen ennen liike-impulssia
- Stationaarinen* – pysähtynyt hetki ennen odotettavaa ja vääjäämätöntä liikettä
- Pakkomielteinen* – jatkuva toisto joka ruokkii liike-energiaa
- Muuttumaton* – pysyvä, mutta suunnaton ja tarkoitukseton
- Räjähdyk* – äänen epätasapainoinen tiivistyminen, jota seuraa yhteinen voimistuminen
- Raskaus* – hidas, aksentoitu liike suhteessa nopeampaan liikkeeseen
- Propulsio* – ääni joka työntyy tai vetäytyy eteen

(Dufour, 2016, 67-69.)

8. SPIRIT MUCUS



KUVA 11: SPIRIT MUCUS (ATTE KANTONEN)

”SPIRIT MUCUS on välissä olemisen tila ja hybridi, joka pakenee kategorisointia ja tarkkarajaisuutta kurkoittaen kohti rihmoittuvia, läpäiseviä, tahmaisia ja moneudesta koostuvia rakenteita. Se on modernin animistinen rönsyilevä tarinarypäs, joka kutsuu fantasiaimaan ekosentrismistä ja lajien välisestä kommunismista. Esteettisesti teos sijoittuu post internet-estetiikan, ruohonjuuritason biotaiteen ja pehmoerotiikan välimaastoon. Kontekstualisoimme työskentelymme posthumanistisen teorian, yhteiskuntateorian, queer-teorian ja intersektionaalisuuden piiriin. SPIRIT MUCUS on kohdennettu inhimillisille ja ei-inhimillisille vierailijoille ja asuttajille. Se sallii eri asteista osallisuutta ja sitoutumista teokseen. Kokija voi ottaa suhteen teokseen katsomalla, kuulemalla, koskemalla, haistamalla, käyttämällä tai esimerkiksi kasvamalla homeharsona bio-objektin pintaan.” (Auri & Kantonen, 2020.)

SPIRIT MUCUS on esiintynyt audiovisuaalisuudella leikittelevä installaatiotila. Teos oli yleisön koettavissa 15.-26. syyskuuta 2020 ja sen tilallinen ulottuvuus oli merikontti Helsingin Suvilahdessa. Teos syntyi osana poikkitaiteellista työskentelyä ja työryhmäämme kuului lisäksi Alina Pajula ja Una Auri. Koulutusohjelmataustaltaan

Alina tulee valosuunnittelun puolelta ja Una Aalto ARTS:n esittävien taiteiden lavastuksen koulutusohjelmasta. SPIRIT MUCUS oli itseni lisäksi myös Unan maisterintutkinnon opinnäytteen taiteellinen osuus. Videoteoksen lisäksi teoksessa esiintyi eläviä rajaobjekteja kuten limoja, homeita ja sieniä. Teos tutki edellä mainittujen eliöiden ja olioiden suhdetta ihmisruumiisiin sekä materiaalisuuksien ja kokemisen muutoksia suhteessa tilan ja ajan väliaikaisuuteen. Teoksen synty- ja toteutusprosessiin kytkeytyivät myös oleellisesti ekologisen kestävyuden kysymykset – minkälaisia dikotomioita jaottelu orgaaniseen ja synteettiseen ehdottaa? Voisiko niiden rajapintojen tutkimisesta löytää ajatuksia kestäviin tapoihin tehdä ja kokea taidetta tai ylipäättänsä siitä vaikuttumiselle?

8.1. Produktion alkusysäyksistä

Vuosien 2019 ja 2020 vaihteessa aloin omalta osaltani kehittämään ajatusta maisterin opinnäytteeni taiteellisen osuuden toteuttamisesta. Osana maisterinopintojani olin työskennellyt – ja siitä ajasta eteenpäin katsottuna – tulisin työskentelemään suunnittelijapositiona niin näyttämö- kuin tanssiteoksissakin, joissa olisin voinut tai voisin toteuttaa taiteellisen osuuden. Tunsin kuitenkin, että taiteellisen praktiikkani kehittämiseksi haluaisin vielä oppia teoksen tai produktion tekemisestä itsenäisemmistä tai suunnittelijälähtöisemmistä lähtökohdista käsin. En ollut varsinaisesti kokenut aiempaa produktioissa työskentelyä rajoittavaksi tai epämieluisaksi, mutta toivoin mahdollisuutta tutkia teosprosessia erilaisesta positioista ja näkökulmasta. Suunnitelmani oli toimia joko yksin tai mahdollisesti osana maksimissaan kolmen hengen työryhmää.

Produktiolle tuli hakea tuotantolupaa ja -tilaa produktiosuunnitelman muodossa jo helmikuussa 2020. Suunnitelmaa laatiessa oli selvää, että teoksen muoto olisi mahdollisesti installatiivinen tila, joka toimisi kävijä-kokija-periaatteella. Ajatuksiani ja praktiikkaani äänisuunnittelijana oli jo pitkään raamittanut kysymys luonnollisen ja keinotekoisien suhteesta. Tämän kahtiajaottelun olemus oli lävistänyt äänellistä ilmaisuainikin – pyrin työskentelyssäni mahdollisuuksien mukaan miettimään synteettisen ja ”orgaanisen” äänen kysymyksiä kuten myös akustisen ja akusmaattisen äänen dialogia. Näin ollen tuntui luontevalta, että aihepiiri itsessään tutkisi samankaltaisia ulottuvuuksia.

Hieman produktiosuunnitelman palauttamisen jälkeen päädyin keskustelemaan Unan kanssa mahdollisesta yhteistyöstä – häneltä uupui myös opinnäytteen taiteellinen osuus. Unan liittyminen produktioon toi siihen kiinnostavan vivahteen ja uusia lähtökohtia – omat ajatukseni olivat risteilleet pääosin materialististen ja fenomenologisten kysymysten äärellä ja Unan kiinnostuksen kohteet olivat taasen kiinnittyneet esimerkiksi saavutettavuuden, sosiaalisen ja ekologisen kestävyuden sekä pehmeän tekijyyden ja kokijuuden äärelle. Koin heti, että moniulotteisuus suhteessa teoksen tekemisen ja sen kommentoivan luonteen kulttuuriin toisi teokselle uusia kiinnostavia kulmia – niin toteutukseen kuin työskentelyynkin. Vähän yhteistyön lukkoon lyömisen jälkeen päätimme, että etsisimme vielä yhden suunnittelija-asuttajan työryhmäämme – lähtökohtaisesti visuaaliselta puolelta. Ehdotin oitis Alinaa. aikaisempien yhteistöidemme perusteella uskoin, että niin temaattiset kuin työskentelyyn liittyvät lähdöt voisivat kiinnostaa häntä ja hänen visuaalinen osaamisensa olisi erinomainen lisä teokseemme. Onneksemme Alina kiinnostui työryhmäämme liittymisestä ja onnistuimme sopimaan tarvittavat aikataululliset raamit yhteistyöllemme.

Työryhmämme muotoutumisen jälkeen seuraava kysymys liittyi tilaan, johon teos toteutettaisiin. Tulimme yhteisesti siihen tulokseen, että saavutettavuuden kysymysten kannalta oleellista tarkastella paikkaa tai tilaa sen kannalta, minkälaiseen sosiaaliseen piiriin se kytkeytyy. Näin ollen Teatterikorkeakoulun tilat alkoivat näyttää epäsovivilta tarkoituksiimme. Tähän liittyi tosin osittain myös se, että Suomeen oli keväällä ulottunut COVID-19 -pandemian kipeä varjo, jonka johdosta monet keväälle tiloihin aikataulutetut produktiot siirrettiin loppukesään tai alkusyksyyn, joka oli myös meidän suunniteltu työskentely- ja toteutusaikamme. Mahdollistaaksemme suhteellisen kiireettömän ja tasaisen suunnittelu- ja työskentelykauden toiveemme oli, että saisimme tilassa mahdollisimman paljon yhtäjaksoista työaikaa. Samoihin aikoihin oli työryhmässämme alkanut muodostua kiinnostus ja käsitys siitä, että tulisimme työskentelemään orgaanisten materiaalien ja mahdollisesti homeen ja sienikasvuston kanssa, joten tilan tulisi soveltua myös edellä mainittujen entiteettien asutettavaksi. Alunperin tilaksi kaavailemamme yksityisasunto oli täten hieman riskialtis ratkaisu. Lopulta päädyimme sitoutumaan merikonttiin – se oli suhteellisen edullinen, kestävä ja salliva ratkaisu. Tuottajamme Maria Kaihovirran (TeaK) avustuksella onnistuimme järjestämään sille paikan

Suvilahdesta, jonne työskentely- ja näyttelyaikaa siunaantui melkein puolitoista kuukautta.



KUVA 12: KONTTI PAIKALLAAN SUVILAHDESSA (ATTE KANTONEN)

8.2. Teemoista ja kokeiluista

”Consider: Aggregate multi-dividuals are intelligent or can develop intelligence as units. Never as individuals” (Butler, 1988.)

Kuten edellä mainittua, muodostuivat sienet, limat ja muut rajaobjektit ja näihin liittyvät fantasiat kattavaksi ennakkosuunnittelumme lähdöksi. Erääksi tärkeäksi inspiraation lähteeksi sementoitui tutkija Aimee H. Bahngin teksti *Plasmodial Improprieties* (2019), jossa hän ehdottaa ja arvioi uusia feministisen posthumanismin piiriin luettavissa olevia olemisen ja yhteisen vaikuttamisen ja vaikuttumisen tapoja scifi- ja fantasiakirjailija Octavia E. Butlerin olioihin ja eliöihin liittyvien muistiinpanojen pohjalta. Teksti leikittelee ajatuksilla soluyhteisöjen ja -eliöiden ei-hierarkisten järjestäytymis- ja toimintatapojen soveltamisesta inhimillisiin sosiaalisiin rakenteisiin. (Bahng, 2019, 310-

315.) Bahngin teksti taustoittuu myös osaksi Donna Harawayn tarinoiden ja kuvitelmienv avulla antroposentrismistä irti pyrkivää feminististä perinnettä. Tekstissä kaiken kaikkiaan tuntui resonoivan sen sisällön lisäksi sen ehdottama filosofinen leikki –eliöiden ja olioiden ekologioista ammentavat utopiat ihmisyyteen ja olemassaoloon osana rihmoittuvaa, kompostoituvaa todellisuutta. Toinen inspiraatiota tarjonnut teksti oli Astrida Neimanisin *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water* (2012). Sen ote kehon materiaalisuuteen – vedellisyyteen – kokemuksellisena mielentilana tuntui kytkeytyvän ajatuksiimme ruumiillisuudesta suhteessa biomassoihin ja näin ollen teksti kulki – tosin löyhästi – työskentelyn mukana. Kaiken kaikkiaan lähdemateriaalit eivät toimineet suoranaisten ohjeistuksina työskentelyllemme – vaikka viittasimmekin niihin teoksessa – vaan ennemminkin ajatuksia ja mielikuvia virittävinä työkaluina.

Totesimme myös, että teokseemme liittyvien konkreettisten orgaanisten materiaalien kanssa tulisi tehdä pitkäjänteistä ja tutkivaa työtä. Materiaaleiksi kiteytyivät kombucha-sieni, osterivinokas, agar-jauhe ja siitä keitetty hyyydyke, pellavalima sekä ruskeat ja enoki-sienet. Omalta osaltani materiaalitutkimus keskittyi pääosin osterivinokkaisiin, joita aloin kasvattaa pienissä muovikuulissa, ruokkien niitä muutaman päivän välein kahvinporoilla. Una vuorostaan kasvatti ja monisti kombucha-sientä sekä teki kokeiluja pellavaliman kanssa ja Alina eli arkea enoki-sienten seurassa. Lähtökohtaisesti ajatus oli suunnata inhimillistä hoivaa eliöille ja tarkastella minkälaisia ajatuksia ja huomioita antroposentrinen lemmikkiasetelma suhteessa näihin organismeihin tuottaa.

8.3. Äänen viskositeetista ja rihmastollisuudesta

Kuten produktion alkusysäyksistä kirjoittaessani totesin, olin jo pitkään pyöritellyt mielessäni ajatuksia ja kysymyksiä erilaisista vastapareista suhteessa ääneen ja ääni-ilmaisuun. Melko ajoissa asetin äänen toimijuudelle kolmiosaisen päämäärän: installatiivisessa teoksessa toivoisin äänen ilmenevän kinesteettisesti, akusmaattisesti *yksityisenä* sekä akusmaattisesti *jaettuna*. Kinesteettinen ilmeneminen viittaa jonkinlaisten materiaalien kohtaamisen synnyttämään ääneen, vapaana äänen toistamiseen tarvittavasta teknologiasta. *Yksityinen* akusmaattisuus taas kuuloketilaan, jossa ääni kapseloi kuulijan itsessään seuraamaan tai tutkimaan sen kerronnallisuutta. Kuulokkeista tulee näin osa hetkellistä ruumiillisuutta ja ne ehdottavat irtautumista

fyysisesti aktiivisesta kokemisesta. Kuulokkeiden käyttö on jo itsessään ele, joka ehdottaa kuulijalle yksityisempää tilaa ja kokemusta. *Yhteisellä* akusmaattisuudella tarkoitan ääntä, joka toistetaan tilaan, jota se alkaa ehdottomasti asuttamaan. Ääntä, joka vuotaa, jonka mekaaninen lähde – kaiutin – on niin visuaalisesti kuin fyysisestikin tarkasteltavissa ja osoitettavissa. Tämän äänen vaikutuspiiriin saapuessa se hengittää väijäämättömästi niskaan – ainakin niin kauan kun sen toistamiseen tarvittava teknologia on päällä ja toimii. Se voi toimia viestinviejänä – siitä voi vaikuttua ennen kuin on kattavampaa käsitystä sen synnystä tai muista objekteista tai toimijoista joihin sen voisi kokea ehdotetuksi liittyvän.



KUVA 13: TEOKSESSA KÄYTETTYJÄ KAIUTTIMIA (ATTE KANTONEN)

Yrittäessäni hahmottaa äänelle konseptuaalisia lähtökohtia suhteessa teokseemme pyörittelin mielessäni ajatusleikkejä äänelle kuviteltavissa olevista materiaalisuuksista ja olemuksista. Huomasin, että monet työskentelymme ja suunnittelumme mukana vaeltaneet käsitteet ja aihiot alkoivat inspiroida myös äänen potentiaaleja. Eräs teokseemme ja prosessimme lävistävistä käsitteistä oli ”rhisomisuus” (karkeasti suomennettu englannin kielen sanasta *rhizome*) – eli *rihmastollisuus*. Ohjenuorana

työskentelyllemme ja konseptillemme rihmastollisuudeksi pystyi käsittämään niin mikrotason ja makrotason sosiaaliset rakenteet (työryhmä ja työryhmän ulkopuolinen sosiaalinen horisontti), kuin loputtoman ajatuskartan tapaisen lähestymistavan merkitysten ja suhteiden muodostamiselle teoksessa risteilevien ideoiden, materiaalien ja lähestymiskulmien suhteen. Rihmastollisuuden perusajatukseksi ymmärsin jakavamme sen, että teoksen elementit ja siihen sisältyvät toimijuudet ovat vääjäämättä vuorovaikutussuhteessa keskenään, vaikka ne toimisivat eri objektikategorioiden alla – esim. sieni on suhteessa tilaan, tila ääneen, ääni kokijaan, kokija instituutioon, instituutio työryhmään, työryhmä sieneen ja niin edelleen. Äänen toimijuutta pohtiessani se alkoi näyttäytyä osana aistimusmekanismiemme ”rihmastoa”. Kerronnallinen tai ”kuvittava” ääni tulisi olemaan teoksessa suhteessa siinä ilmeneviin visuaalisiin vihjeisiin, taktiilisiin materiaalisuuksiin ja myöhemmin myös olennaisena aistiärsykkeenä toimivaan hajuun. Toki jossain määrinhän tämä voi kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta lähtökohdaksi ja avittavaksi teemaksi se tuntui istuvan erinomaisesti. Rihmastollisuuden konseptista sai myös ammennettua inspiraatiota valintoihin ja ilmaisuun – se mahdollisti vapauden tutkia ja kuvitella tarttumapintoja omista subjektiivisista lähtökohdista ja kokemuksista, jonka lisäksi niistä kommunikoiminen tuntui suhteellisen vaivattomalta. Koen, että yhteisen kielen toteutuminen työryhmässä vaatii käsitteiltä sopivaa joustavuutta ja muotoutuvaisuutta – pyrimme sen mahdollistamiseen työtavassamme.

Toinen itselleni tärkeäksi muodostunut käsite oli *viskositeetti*. Se ilmeni usein limasta ja limaan liittyvistä eliöistä keskusteltaessa. Ajatteluani virittävänä materiaalina toimi Freddie Masonin kirja *The Viscous* (2020), joka tutkii muun muassa liman ja tahman kokemuksellisuutta, oliomaisuutta ja niiden ilmenemistä populaarikulttuurissa. Kirjassa esitetään kiinnostavia ja syvällisiä – kuitenkin usein leikkimielisiä – teesejä liman olemuksesta. Mason kertoo kirjassaan sen perusajatusta mielestäni hyvin kuvaavan anekdootin humalaisesta keskustelustaan erään ilmailuinsinöörin kanssa:

Mason: ”*Jutellessani keski-ikäiselle ilmailuinsinöörille kirjastani hän yhtäkkiä tarttui kädestäni silmät laajentuen ja kysyi dramaattisesti: ’tiedätkö, mitä viskositeetti tarkoittaa?!’ – Lopulta vastasin häpeillen: ’en... en tiedä.’ Juoma kädessään heiluen [ilmailuinsinööri] nojautui lähelleni ja kuiskasi korvaani: ’se tarkoittaa mahdollisuutta yhteyteen.’” (Mason, 2020, 243.)*

Masonin kirjassa korostuu useaan otteeseen viskoottisen perusta juurikin tarttuvana, liimautuvana ja yhdistävänä asiana. Taipumukseni soveltaa ymmärtämäni ääneen tarttui siihenkin kiinni. Vaikka fyysisessä todellisuudessamme ääni ei ehkäpä varsinaisesti ”tartu” tai ”liimaudu” mihinkään konkreettisesti, niin koen, että sillä on teoksen kontekstissa mahdollisuus toimia sitkaana, kaiken muun hetkellisyyden harsoon peittävänä abstraktina aineena. Mielikuvissani ääni muodostui verkkomaisiksi entiteeteiksi, jotka ilmentyessään syleilivät materiaaleja, tilaa ja valoa. Jollain tapaa ääni myös pitää teoksen todellisuuden kasassa hengittäen siihen aikaa halkovaa ainetta. Äänen viskositeetin ajatukset kytkeytyvät myös mielessäni sen kykyyn muuttaa jatkuvasti muotoaan kontekstista riippuen tai siitä riippumatta. Ajatuksissani päädyin niinkin syviin vesiin (tai limoihin), että mietin äänen potentiaalia olla organismien tai materiaalien asuttaja – jollain tavoinhan se fyysisestikin tunkeutuu jokaisen olion tai eliön solutasolle asti. Meille ääni sammuu, kun sen heijastuksia ei ole enää kuultavissa. Onko kuitenkin mahdollista, että nämä heijastukset jäisivät poukkoilemaan jonnekin pienen pieniin vaippoihin materiaalien tai olentojen sisällä – jättäen niihin pysyvän jäljen? Voisivatko äänen aiheuttamat värähdykset olla juuri sen tapa tarttua asioihin ja olioihin?

”Limaisuudesta onkin tullut paradoksaalisesti materiaalisuuden symboli tässä ruumiista irtautumisen vaarassa olevassa maailmassamme.” (Mason, 2020, 200.)

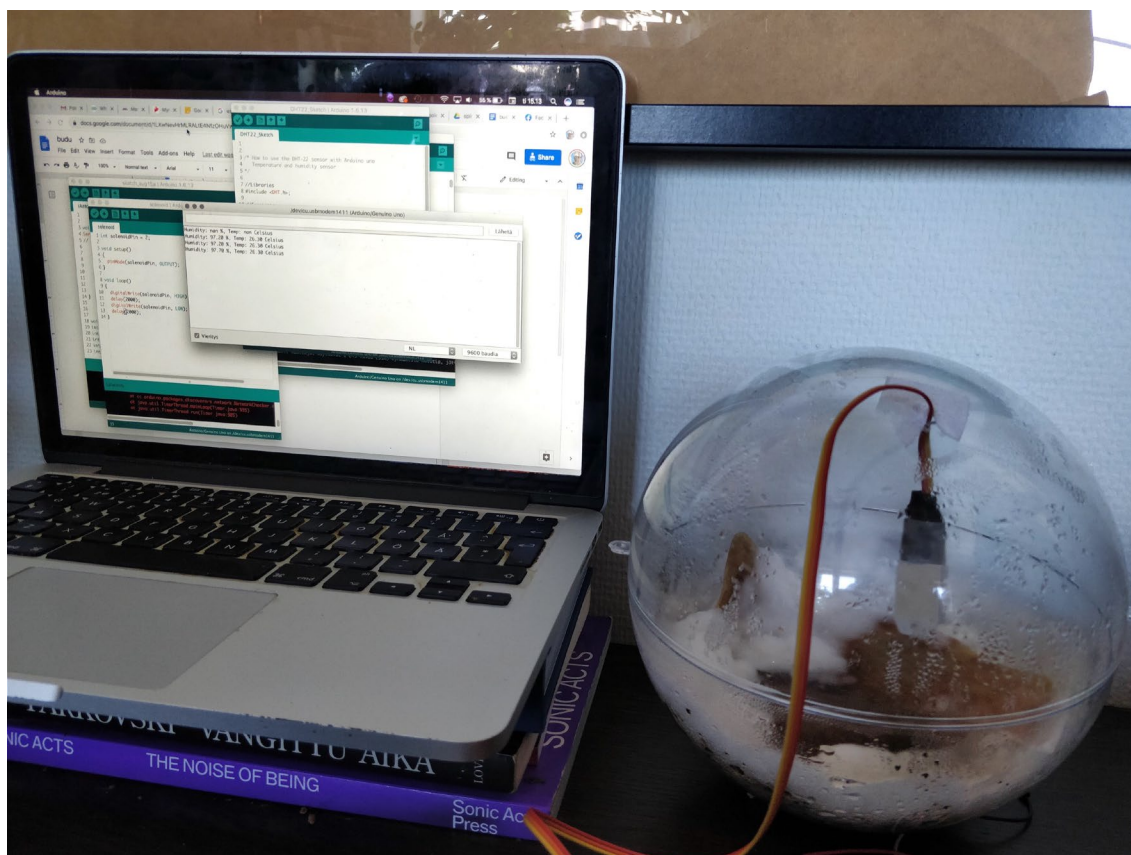
8.4. Teknisistä edesottamuksista

Suunnittelujaksomme aikana yritin soveltaa edellä mainittuja multimodaalisia huomioita teoksen tasolle eri keinoin. Olin alkujaan erittäin kiinnostunut siitä, miten voisin teknisesti toteuttaa aistiyhteyksien simuloimista mahdollisille kokijoille.

8.4.1. EMG-antureista

Eräs lähtökohdistani oli löytää tapoja sonifioida – siis ”äänellistää” dataa – orgaanisten eliöiden kokemusta esimerkiksi ihmisen läsnäolosta tai kosketuksesta. Lukemieni tutkimusten ja artikkelien perusteella tuntui siltä, että toteuttaminen ei välttämättä olisi täysi mahdottomuus – melko yksinkertaisinkin mittauskeinoin oli onnistuttu havaitsemaan esimerkiksi sienissä reaktioita kosketukseen tai ympäristön muuttumiseen.

Suunnitelma oli kuitenkin kokonaisuudessaan melko kunnianhimoinen – mittaukseen sopivia elollisia sieniä olisivat kombucha ja mahdollisesti osterivinokkaat. Osterivinokkaat kasvattaisivat parhaassa tapauksessa mittaukseen sopivia itiöemiä vasta installaation avajaisten kynnyksellä ja kombucha-sienet elävät teevedessä. Halusin kuitenkin kokeilla mittaukseen sopivaa teknologiaa ja hankin EMG-antureita sekä Arduino -mikroprosessoriin sopivan lisäosan, jolla saisin käännettyä elollisen toiminnan dataksi tietokoneelle. EMG (elektromyografia) -tunnistus on alunperin tarkoitettu lihaksien tuottamien pienten sähköimpulssien kaappamiseen ja mittaamiseen, mutta niitä oli käytetty myös sienien ja kasvien vapauttamien signaalien kaappaamiseen. Ehdin vasta kokeilla antureita alustavasti mittaillen lähinnä impulseja omista lihaksistani, kun kävi ilmi, ettei alkuperäinen suunnitelmamme sienien koskettelusta olisikaan välttämättä hyvä idea. COVID-19 -tartuntojen uusi nousu Helsingissä pakotti meidät arvioimaan uudestaan miten osallistaa kokijaa tilassa turvallisesti. Vaikka kosketus ei välttämättä itsessään olisi suuri terveysriski, siihen kannustaminen alkoi näyttää arveluttavalta. Näin ollen ajatuksesta luovuttiin ja sen mukana myös anturien käytöstä – toivon, että pääsen tulevaisuudessa jatkokehittämään ideaa.



KUVA 14: DHT22-SENSORI SIENEN KEHDOSSA (ATTE KANTONEN)

8.4.2. Ilmankosteus- ja lämpötilasensorista

Toinen antureihin tai tarkemmin ottaen sensoreihin liittynyt lähtö oli tarkoitukseni kerätä dataa kasvattamieni osterivinokkaiden kehoihinsa synnyttämästä mikroilmastosta. Tähän tarkoitukseen käytin Arduino-mikroprosessoriin kytkettyä DHT22-ilmankosteus ja -lämpötilasensoria. Datan sonifioimiselle ei ollut kokeilua aloittaessani vielä tarkempaa suunnitelmaa – numeeriset aineistot toimivat mielestäni usein kiinnostavina tarttumapintoina luovassa työssä. Keräsin dataa noin viikon ajan ennen kuin päädyin työajan ja energian keskittämisen puitteissa luopua ideasta – en ehtinyt kehittää datalle sujuvaa ja selkeää käyttötarkoitusta. Käteen jäi kuitenkin kiinnostava huomio siitä, että toisin kuin arvelin, osterivinokkaat pitävät synnyttämänsä ilmaston tasaisen kosteana, vaikka niille ravinnoksi annetut kahvinporot kuivuisivatkin. Joka tapauksessa sensorin käyttö oli kiinnostava kokeilu, johon tulen varmasti palaamaan tarkemman idean puitteissa.

8.4.3. Sähkömoottoreista

Olin jo aikaisemmissa produktioissa soveltanut sähkömoottorien käyttöä osana äänisuunnittelua. Niiden avulla tuotettu ääni ja liike viehättävät minua – tuntuu, että veistoksellisuuksiensa lisäksi niissä syntyy elimellinen linkki teknologisten ja fyysisten tapahtumien suhteissa. Osaltani oli selvää jo tuotteen alkuvaiheilla, että haluaisin tutkia sähkömoottoriavusteisen akustisen äänen potentiaalia myös suunnittelemani installatiivisen teoksen kontekstissa. Itse moottorit ja ohjausjärjestelmä minulla oli jo omasta takaa – rajasin suunnitelmani kahden vaihteistollisen DC-moottorin käyttöön. Näitä ohjattaisiin Arduino-mikroprosessorilla ja äänisuunnittelija ja -taiteilija Eero Niemisen erinomaisten ohjeiden pohjalta rakentamalla lisäosalla, jonka avulla tarjotaan moottoreille tarvittava käyttöjännite ja virta. Koska tekninen puoli oli pääosin kokeilu- ja käyttökunnossa, tuli minun vuorostaan miettiä mitä sähkömoottorit liikuttavat ja miten se tuottaa ääntä. Tätä varten päädyin tekemään suunnittelujakson mittaan lukuisia kokeiluja, joista pikkuhiljaa alkoi kehkeytyä suuntia ja ideoita installatiivisia elementtejä varten. Etenin suhteellisen pitkälle toteuttaessani ideaa, jossa pitkät ohuesta kumimassasta tehdyt suikaleet pyyhkivät verhomaisena rakennelmana kuparilevyä, jonka päällä on kuivattuja

sieniä. Kokonaisuudessaan elementtiä oli hauska toteuttaa ja siihen liittyi paljon minulle uutta ja kiinnostavaa käsityötä.

Tärkeä huomio tätä installaation sisälle suunniteltavaa installaatiota tehdessä oli se, että huomattava osa ajasta ja energiasta meni niin sanotun valmiin prototyypin rakentamiseen ja vasta sen valmistuessa pystyi arvioimaan sen vaikuttavuutta ja äänellistä ulottuvuutta. Vaikka prototyypin rakentamiseen olikin mennyt aikaa, oli se suhteellisen ajoissa valmis muihin varmuudella teokseen tuleviin elementteihin verrattuna. Tämän johdosta se alkoi pikkuhiljaa näyttää epämääräisemmältä ja -sopivammalta suhteessa teoksen muuhun maailmaan ja lopulta päätin luopua kyseisistä elementeistä kokonaan. Halusin säilyttää moottoroidun liikkeen sen simuloivan elollisuuden ja hypnoottisuuden johdosta, mutta sieni-suikale-soitin sai väistyä. Lopulta moottorit ja niille ohjelmoimani pieneen satunnaisuuteen perustuvat liikeradat tukivat ennemminkin teoksen visuaalisuutta tai eivät ainakaan näyttäytyneet äänellisinä veistoksina. Koen kuitenkin, että *kill your darlings* -tyyppinen päätös oli teoksen kokonaisestetiikan kannalta tärkeä, eikä se missään nimessä ”nollannut” näkemääni vaivaa ja väkertelyistä saamaani iloa.

8.5. Suunnittelijuudesta, vastuusta ja kommunikaatiosta

SPIRIT MUCUS oli ensimmäinen opiskelijana tekemäni produktio, jossa ei ollut tiiminvedollista osaamista tai positiota ohjaajan tai koreografin muodossa. Vaikka alunperin toiminkin alullepanijana ja näin ollen koollekutsujana, en kokenut siitä minkäänlaista hierarkista kädenojennusta – enkä toivonutkaan sitä. Pyrimme työryhmän muodostumisen jälkeen keskustelemaan avoimesti vastuista, vapauksista ja työtavoista. Suunnittelijalähtöinen työskentely oli meille kaikille suhteellisen uutta. Osiltaan se näyttäytyi ihanteellisena lähtökohtana – joskus tuntuu, että suunnittelijoilla on muutenkin oma ”kieli” ja oma ”klikki” monipäisemmissäkin työryhmissä.

Työnjako tuntuikin suhteellisen selkeältä – pyrimme kattavaan keskusteluun konseptin tiimoilta ja läpinäkyvyyteen tekemistemme ja kiinnostustemme kommunikoinnissa sekä linjasimme, että veto-oikeus on ainoastaan suhteessa omaan pääasialliseen välineeseen. Konseptimme pohja – orgaanisten ja epäorgaanisten eliöiden kokemusfantasia – oli myös aikaisessa vaiheessa jaettu ja sovittu lähtö. Työskentelyyn lähtiessä kaikki tuntui selkeältä

ja varmasti esteettömästi soljuvalta. Melko äkkiä kuitenkin kävi ilmi, ettemme olisi missään nimessä immuuneja ”jaetun vastuun” työtapaan liittyville nikotuksille. Mistään vakavasta turbulenssista ei sinänsä ollut kyse, mutta epävarmuuden ja epämääräisyyden monen eri harmaan sävyiset pilvet risteilivät ainakin oman tekemisen yllä. Itselleni uudeksi haasteeksi ilmeni etenkin se, miten keskittyä äänellisten ideoiden eteenpäin viemiseen ja niistä kommunikointiin ja samanaikaisesti kehittämään teoksen yleistä konseptia, estetiikkaa ja sisältöä. Tunsin kuitenkin jonkinasteista vastuuta myös teoksen suunnitteluprosessin jouduttamisesta ja yhteisten ideoiden synkronoisesta. Monien ääneen liittyvien kokeilujen tai suuntien seuraaminen tuntui jäävän hieman puolitiehen ajatuskapasiteetin suuntautuessa teoksen valmistumisen kannalta oleellisiin järjestelyihin.

Installaation elementit ja materiaalit alkoivat löytää lopullisia konkreettisia muotojaan vasta suunnittelu- ja rakennusjakson loppumetreillä. Tästä johtuen pidemmälle viedyt ja toteutetut äänelliset elementit täytyi nyt sopeuttaa teoksen uuteen kokonaiskuvaan. Tähän liittyi muun muassa aiemmin mainitsemien sähkömoottoreita hyödyntävien elementtien päivittäminen. Suunnittelijana olen jo jokseenkin tottunut yhtäkkisiin suuntien muutoksiin produktioissa ja suuriinkin ravisteluihin etenkin teoksen valmistumisvaiheen kynnyksellä, mutta kokonaisvaltaisempaa vastuuta kokevana epävarmuudet tuntuivat aavistuksen verran pistävämmiltä. Päädyin jopa vähän harmittelemaan sitä, etten voinut paneutua yksinomaan äänen toteuttamiseen kaiken muun työn viedessä aikaani. Jälkeenpäin tarkasteltuna se ei näytä yhtään niin yllättävältä vaan ennemminkin asialta johon olisi voinut jo hyvissä ajoin varautua. Kyseessä oli kuitenkin nopeasti konseptoitu teos pienellä, suunnittelijalähtöisellä työryhmällä ja yksioikoista suunnitelmaa sen suhteen mitä tehdään ei ollut – eikä välttämättä koskaan olisi voinut ollakaan. Olin ehkä turhankin fiksoitunut toimimaan äänellisistä lähtökohdista ja odottamaan, että ne synnyttäisivät merkityksiä tai tarttuisivat muihin risteileviin materiaaleihin väistämättä kiinni. Jos olisin keskittänyt aiemmin energiaa konseptin, materiaalien ja toteutustavan hiontaan, olisi mahdollisesti äänellisten instanssienkin suunnittelulla ollut selkeämpiä päämääriä. Retrospektiivinen jossittelu on tietysti vaivatonta. Kaiken kaikkiaan omista huomioista ja epävarmuuksista jäi roppakaupalla arvokasta kokemusta ja suhtaudun armollisesti koko prosessiin.

8.6. SPIRIT MUCUS -teoksen äänisuunnittelusta

Lopulliseksi teosformaatiksi muotoitui siis installatiivinen tila, jossa kokijoita kannustettiin tutkimaan esiintyviä esineitä ja eliöitä. Tilassa pyöri myös toteuttamamme videoteos, joka jokseenkin omaperäisellä tavallaan taustoitti ajatteluamme teoksen takana ja tarjosi fantasiallista, tulkinnanvaraista narratiivia. Vaikka videoteoksessa oli kertojääni ja me työryhmän jäsenet esiinnyimme siinä kehoillamme, sen lähtökohtainen tarkoitus ei ollut tarinallistaa jonkun ulkoisen *entiteetin kokemusta*, vaan ennemminkin tarjota runsasta stimulaatiota kokijalle mielikuvittaa erilaisten *entiteettien kokemuksia*. Videota ja koko teosta sävyttikin rönsyäminen, saturaatio ja virittyneisyys. Yritimme näiden teemojen avulla viestiä kuvitelmaamme komplekseista eliöverkostoista ja pitkälti ne myös ohjasivat teoksen kokonaisestetiikkaa. Kokonaisestetiikkaa on vaikea kuvailla sen yltäkylläisyyden vuoksi, mutta siinä voi nähdä viittauksia *post-internet-*, *diy-*, ja *hyper/-estetiikkoihin*.

Post-internetin praktiikka hahmottuu muun muassa olemassa olevien tyyllilajien äärimmäisistä yhteentörmäyttämistä sekä digitaalisten ja fyysisten ympäristöjen toisiinsa luisumisesta. Siihen liittyy olennaisesti ”taktinen” internet-selailu sekä materiaalien lainaaminen ja kollaasinomainen yhdisteleminen niiden luomisen sijaan (Chan, 2014). *Diy* on lyhenne sanoista *do it yourself*, joka estetiikkana viittaa kotikutoisuuteen, viimeistelemättömyyteen ja tätä kautta lähestyttävyyteen. *Hyper/estetiikka* on Melanie Swalwellin *Aesthetics and Hyper/aesthetics: Rethinking the Senses in Contemporary Media Contexts* -väitöskirjasta poimimani termi, yhdistää tulkinnanvaraisuuden, monistuksen, virtuaalisuuden, vieraan, hermostollistamisen ja muut tekijät jotka liittyvät aisteihin ja subjektiivisuuteen (Swalwell, 2002, 5).

8.6.1. Videon toteutuksesta ja äänisuunnittelusta

Kokonaisteoksen mediallyseksi pääesiintyjäksi muodostui lopulta 12 minuutin ja 18 sekunnin mittaan tehty videoteos. Työryhmässämme oli jaettu kiinnostus liikkuvaa kuvaa kohtaan formaattina ja näin ollen olimme pallotelleet jo työskentelyn alusta lähtien mahdollisuutta videon käyttämiseen osana teosta. Minulle ja Unalle video oli tekijänä vieras mutta kokijana kovinkin tuttu väline, Alinalla oli aavistuksen enemmän käytännön

kokemusta. Työskentelyn mittaan videota varten kuvattiin satunnaisesti materiaalia, mutta mitään selkeää käsikirjoitusta sille ei laadittu. Pääasiallisesti kuvamateriaalin tuottivat ja kuvasivat Una ja Alina – paria kuvaamaani klippiä lukuunottamatta. He myös laativat lopulta pohjan kuvakäsikirjoitukselle, jonka Alina viimeisteli leikatessaan videon. Oman tonttini täyttäminen alkoi tämän jälkeen. Valitsisin, editoisin ja äänittäisin videon tekstimateriaalin sekä vastaisin äänisuunnittelusta ja mahdollisesta sävellystyöstä.



KUVA 15: VIDEOTEOS TILASSA (ATTE KANTONEN)

Materiaalia, josta video koostettiin, oli alkujaan runsaasti. Alina ja Una olivat pitäneet erillisiä kuvauspäiviä, jonka lisäksi Una oli toiminut eräänlaisena virtuaalisena metsästäjä-keräilijänä ja haalinut internetin syövereistä sopivaa video- ja meemimateriaalia tukemaan tuottamaamme kuvakerrontaa. Lopulta muutaman versioinnin kautta valmistui leikkaus, joka jo ilman ääntäkin oli virittävää ja miltei päälle vyöryvän stimuloivaa katsottavaa. Kuvallinen dramaturgia koostui löyhästi seuraavanlaisesta lineaarisesta rakenteesta: introa ja keskikohtaa merkkasivat Unan ruumiillinen ”kosketusmonologi” kombucha-sienen kanssa, intron jälkeinen ensimmäinen osa tarkasteli sienen inhimillistä hoivaamista pääosin Alinan enokien kanssa vietetyn arkielämän näkökulmasta ja keskikohdan jälkeinen toinen osa esitti

pehmoeroottisella kuvastolla leikitteleviä kehon ja sienten, pellavaliman ja agarhydykkeen kuvia ja teemaan sopivia anime-lainauksia. Koko videon kuvasto koostuu nopeista leikkauksista, päällekkäisyyksistä ja kollaasinomaisesta ”paukutuksesta” ja se äityy super-saturoituneeseen hypnoottiseen kliimaksiin loppumetreillään.

Ensimmäinen ajatukseni alkaessani työstää videota omasta positiostani oli, että satunnaiselle kuvastolle ja kerronnalle täytyisi saada jonkinlainen temaattinen ja toistuva *liima*. Tämän tekijän tulisi olla merkityksellinen ja näennäisesti saman luontoisesti joka kerta ilmenevä sekä sen rytmissä tulisi olla itsenäisiä piirteitä – kuitenkin pyrkimyksenään kehystää kuvia. Tähän tarkoitukseen tuntui sopivan parhaiten teksti. Käytin pohjamateriaalina suunnittelujakson aikana tahoillamme kirjoittamiemme pieniä aihepiiriä sivuavia anekdootteja ja ajatuksia. Kertomukset olivat henkilökohtaisia ja suhteellisen spesifejä ja juuri niiden erilaisten narratiivisten luonteiden toteutus yhden, vieraannutetun kertoja-entiteetin kautta tuntui kiinnostavalta. Näiden lisäksi tekstimateriaaleina toimivat lainaukset lähdemateriaaleistamme, kuten aikaisemmin mainituista Aimee Bahngin *Plasmodial Improprieties* -tekstistä sekä Astrida Neimanisin *Hydrofeminism: On Becoming a Body of Water* -tekstistä. Tekstien asettelua, rytmitystä ja muovaamista ohjasi ajatukseni kertojapositiosta – päämääräni oli, että ajatuksia lukeva tai esittävä entiteetti vaeltelisi inhimillisen itsereflektion, filosofisen tiedon ja surrealistisen ajatuskuplinnan risteyskohdissa.

Lähes yhtä tärkeäksi semanttiseksi välineeksi itse tekstimateriaalin kanssa muodostui kertojaentiteetin ääni. Olin myös ensimmäistä kertaa tilanteessa, jossa toimisin itse ääninäyttelijänä. Lähtökohtia äänelle oli muun muassa aikaisemmin mainitsemani vieraannuttavuus ja androgyynisyys. Toteutus tuntui alkujaan selkeältä – valittuun estetiikkaan tuntui sopivan alteroitu ääni ja tekstit voisin lukea vain mekaanisesti läpi. Äänitellessäni ja muokatessani ääntäni kävi kuitenkin selväksi, miten tarkkarajaisesta työstä olisi itseasiassa kyse. Äänenpainot, tahditus, intentiot ja mieliala olivat kaikki kuultavissa äänitteissä ja niiden piirteet korostuivat muokkauksen kautta – ne luonnollisesti sävyttäisivät kerrontaa huomattavasti. Lopulta tyyli alkoi löytyä omasta luonnollisesta, empivästä ja narisevasta tavastani puhua. Huomasin, että siinä näyttäytyvät epävarmuus ja herkkyys kommunikoivat tekstin kanssa sujuvasti. Luonnolliseen ilmaisuun kannusti suurimpana videon ääneen liittyvänä inspiraation

lähteenä toiminut Jaakko Pallasvuon teos *Soft Body Goal* (2017). Siinä Pallasvuo puhuu tekstiään empien ja näennäisen naturalistisesti, kuin ääneen miettien tietokoneella teosta tehdessään. Äänen alterointi oli toinen kysymys ja puherekisterin löytyminen vaikutti siihen oleellisesti. Alun perin olin suunnitellut äänittäväni tekstin hitaasti puhuttuna ja nopeuttamalla äänitystä – tämä olisi ilmennyt äänen korkeuden nousuna ja tällä tavalla äänityksen laatu pysyisi melko hyvänä, kun formantteja ei tarvitsisi käsitellä digitaalisesti. Rekisteri oli kuitenkin vaikea säilyttää tätä metodologiaa hyödyntäen, joten päädyin lopulta käyttämään ohjelman päässä äänen reaaliaikaiseen alterointiin sopivaa liitännäistä. Pitkän asetusten säätämisen ja taajuuskorjaamisen sävyttämän tuokion jälkeen päädyin ääneen, joka näyttäytyi itselleni sukupuolettomana ja vieraannuttavana olematta kuitenkaan raskas kuunneltava. Toki alteroinnin kautta lisääntyneet artefaktit tekivät siitä käsitellyn ja luonnottoman kuuloksen, mutta se tuntui jopa istuvalta ja valmiiksi etäännytyssä konseptissa.

Kertojaäänen lisäksi oli kaksi toistuvaa elementtiä. Musiikillinen näistä oli Unan *kosketusmonologissa* soiva teema. Näennäisen yksinkertainen melodia kuitenkin näyttäytyi suhteellisen tärkeänä toimijana, koska se yhdessä tekstin kanssa avasi teoksen. Sopivan kuvion soitettuani huomasin, että korostamalla hieman käytetyssä soitinäänessä ilmeneviä digitaalisia artefakteja se nivoutui paremmin kertojaäänen kanssa yhteen. Tämän toteutin hidastamalla alkuperäisen äänityksen Ableton Liven *timestretch*-algoritmia hyödyntäen – drastinen muokkaus vaikuttaa sen havaittuun laatuun. Toinen toistuva elementti oli korkeataajuuksiset, stereokuvan täyttävät *limaäänät*. Ne taustoittivat vuorollaan *kosketusmonologia* ja videon ”kulissina” vaeltelevia rihmastoja. Äänet olin koostanut kerrostamalla tekemistäni äänityksistä – äänitin tarkoitusta varten greipin hedelmälihan mässyttämistä, sellofaanin ja kuplamuovin rutistelua sekä kostean sienien – valkohenkilien – puristelua.

Videon muu ääni alkoi muotoutua intuitiivisesti. Syntetisoin videon tapahtumille synkronoituja efektiäänisiä, joiden yhteiseksi piirteeksi muodostui niiden tekstuurinen ja digitaalinen luonne. Pyrkimykseni oli linkittää niiden luonteita *limaäänisiin* – tuottaa niihin mikrotapahtumallisuutta ja kuplintaa sekä tehdä niistä stereokuvassa aktiivisia. Pääasiallinen välineeni tähän oli käsitellä jo valmiiksi tiheitä ja teksturoituja tekemiäni äänimassoja granulaarisesti. Granulaarinen syntetisoija pilkkoo sille syötetyn

ääninäytteen pienemmiksi ääninäytteiksi, joita se sitten uudelleenjärjestää ja manipuloi. Välinettä hyödyntäen ohjelmoin tarvittavia tapahtumallisuuksia kuvakerrontaan, pääosin leikkauksiin ja animaatiomaisiin hetkiin.



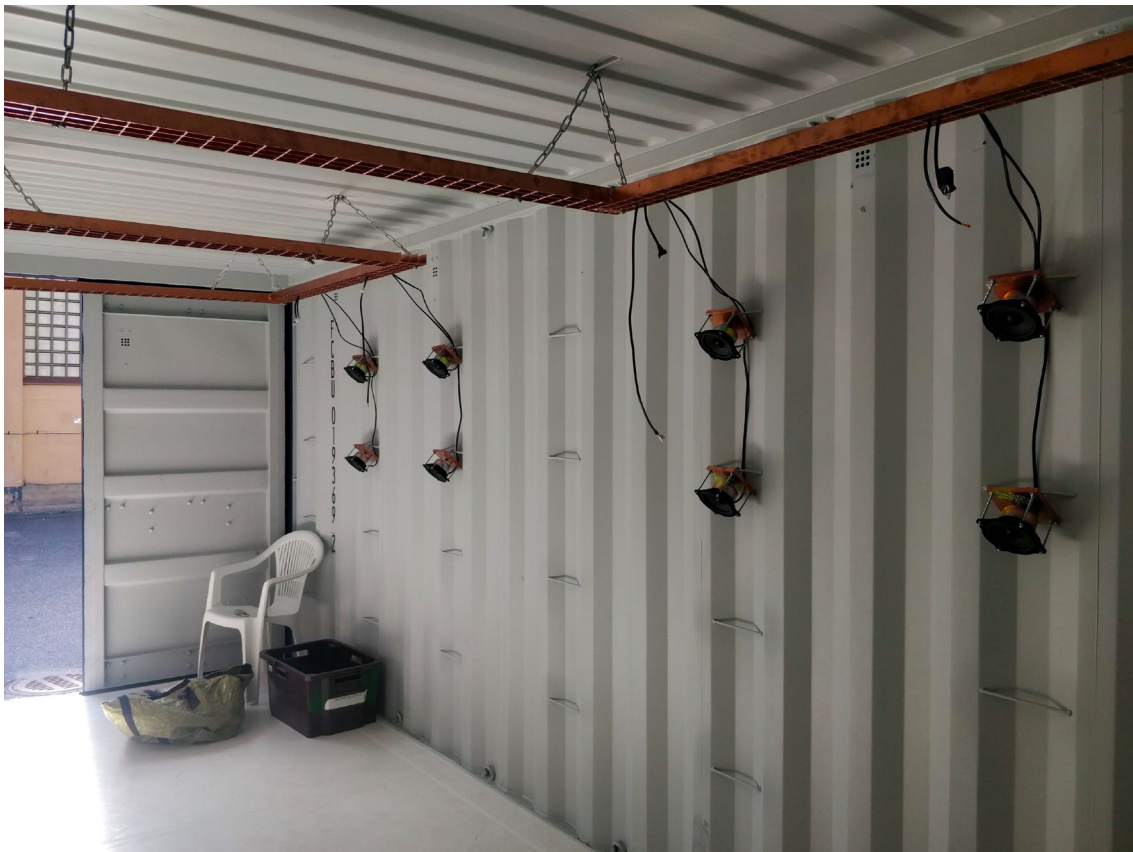
KUVA 16: KUVANKAAPPAUS VIDEOTEOKSESTA (ATTE KANTONEN)

Tulkintani *post-internet*-estetiikasta ohjasi minut sisällyttämään ohi pyyhkiviä musiikillisia hetkiä ja pop-referenssejäkin. Kun en suunnittele ääniä tai tee kokeellista musiikkia saatan joskus sävellellä satunnaisia tyylilajeja seuraavia kappaleita ja videon suunnittelun suhteen niitä sisältävä kansio näyttäytyi aarreaittana. Seuratakseni kuvakerronnan ylitseturvaavaa hetkellisyyttä, viljelin lyhyitä otteita kokonaisista tuottamistani kappaleista, selkeinä esimerkkeinä videon keskivaiheilla soiva hyperpop-tyylinen *Ikävöin sua* sekä lopun kliimaksissa puhkeava lo-fi-poppia mukaileva puolet alkuperäistä versiointiaan hitaammin soitettu *Lovi*. Äänittelin ja syntetisoin vielä joitakin täyteääniä ja lopputulos oli abstrakti rönsyilevä sekamelska, kuten itse videon visuaalinen puolikin. Olin kuitenkin yllättynyt siitä, kuinka paljon emotionaalisia ja kerronnallisia vihjeitä onnistuimme pakkaamaan lyhyeseen, ylivirittyneeseen patkäämme. Kaiken kaikkiaan videon äänisuunnittelu oli opettavaista puuhaa juuri sen intensiivisen ja jatkuvasti aaltoilevan rytmin vuoksi. Sen dramaturgian tuli liikkua mutaationomaisesti ja pysähtymättä, mutta liiallinen vieraannuttaminen tai katatoniseen tilaan kokijansa

puskeva häly eivät olisi olleet eduksi sille. Sen tuli olla informaatiossaan upottava – pyrkiä kompostoimaan kokijansa kahdessatoista minuutissa.

8.6.2. Tilan toteutuksesta ja äänisuunnittelusta

Vuokraamamme merikontti oli *tabula rasa*, kuin tyhjä kanvas sanan varsinaisessa merkityksessä. Merikontissa oli muutamia kiinnityspisteitä, jotka olivat oletettavasti suunniteltu kuormaliinoja ja muita pakkausta helpottavia elementtejä varten. Muuten se oli luonnollisesti työtöyhjä, sähkötön, lämmötön ja valoton. Saimme kontin paikoilleen jo lupaavan aikaisessa vaiheessa työ- ja suunnitteluprosessiamme ja melko pian asensimme sinne tanssimattoa lattiamateriaaliksi sekä suunnittelimme kattoon *gridin* vanhoista tuuletusristikoista. Näin ollen siitä muotoutui pieni ”transit-galleriatila”.



KUVA 17: KONTTI TYHJILLÄÄN, ENSIMMÄINEN KAIUTINASETELUKOKEILU (ATTE KANTONEN)

Tilan ensimmäiset tarpeelliset päivitykset toteutettuumme kontissa työskentelymme kuitenkin hiipui. Emme voineet oikeastaan siirtää orgaanisia materiaaleja konttiin koska aurinkoisina päivinä se oli lähes yhtä kuuma kun kivenheiton päässä oleva Sompasaaren

sauna. Sateisina päivinä taas kontilla työskentely oli suhteellisen hankalaa – säilytystilaa oli vain kontin sisätilan verran ja jos mieli pitää itsensä ja tavarat kuivina niin kaikki toiminta tapahtui sisällä. Tämä ei jättänyt kovastikaan varaa tarkalle asettelulle tai nopeille tilallisille muutoksille. Kävin itse kokeilemassa muun muassa kaiutinasetteluja – suunnittelin käyttäväni kahdeksaa neljän ja puolen tuuman kaiutinelementtiä joihin olin tehnyt ripustukseen sopivat lisäosat ja Una oli maalannut niihin teokseen sopivat kuosit. Kokeilin myös sähkömoottorien asetteluja. Suunnittelu oli osaltani kuitenkin aika-ajoittain hankalaa tietäessäni, että tila tulisi täyttymään runsain mitoin erilaisista elementeistä ja toteuttamieni asioiden tulisi kommunikoida niiden kanssa.



KUVA 18: VIDEON KÄYNNISTÄMISEEN TARKOITETTU SAUVA (ATTE KANTONEN)

Noin viikkoa ennen ”avajaisia” alkoi kontti vihdoinkin täyttyä tuomistamme materiaaleista, tekniikasta ja muista elementeistä. Una vastasi pääosin tekniikan ulkopuolelle jäävien asioiden estetisoimisesta ja asettelusta. Näihin aikoihin myös ilmeni aikaisemmin mainitsemani *kill your darlings* -hetki sähkömoottoriavusteisten installatiivisten elementtien suhteen ja ne muotoutuivat lopulta ennemminkin kineettis-visuaalisiksi elementeiksi. Moottoreista ripustettiin ketjuja, joihin aseteltiin kombuchaa sisältäviä muoviasiastia. Toki ketjut helisivät vähän liikkeestä, mutta tarkin työ siirtyi liikkeen ohjelmoimiseen sulavaksi mutta muuttuvaksi. Tätä varten ohjelmoin tosiaan

yksinkertaisen Arduino-koodin, joka laskee tietyin väliajoin satunnaisen pyörimisnopeuden ja pyörimisajan moottoria kohden. Nämä tietysti olivat rajoitettu toivomiini arvoihin.

Toinen Arduinoa hyödyntävä instanssi oli tilassa pyörivä videoteos. Tilassa olevassa ”sauvassa” oli pieni nappi, jota painamalla videon oli tarkoitus resetoitua ja lähteä pyörimään äänillä, joita kuunneltiin kaksilla tilaan sijoitetuilla kuulokkeilla. Kaikessa yksinkertaisuudessaan Arduino luki napinpainalluksen, lähetti sen Max/msp- ohjelmalle, joka vuorostaan käänsi sen MIDI-käskyksi joka lähetettiin QLab-ohjelmaan. ”Idle”-tilassa video pyöri ilman ääniä. Kuulokkeiksi videoäänelle valikoituivat AKG K44 -kuulokkeet, joiden laadusta olin aluksi huolissani – ne ovat muoviset, huteran oloiset ja eivät missään nimessä päässä kovin upottavat. Puoliavoin malli sopikin lopulta erinomaisesti teokseen – usein kävijät katsoivat videota samanaikaisesti, joten tässä tapauksessa ainoa ääni joka tulvi aika-ajoittain videoäänen sekaan oli tilääni.



KUVA 19: KONTIN SISÄÄNKÄYNTI JA ”PALVELUPISTE” (ATTE KANTONEN)

Itse tiläänen toteuttamisen kanssa minulla tuli yksinkertaisesti kiire. Alkuperäisenä tavoitteenani oli tehdä siitä monikanavainen hyödyntääkseni kaikkia kahdeksaa kaiutinta. Tämä idea kariutui osittain sitä kautta, että halusimme käyttää vain yhtä installaation ulkopuolella pisteelläämme sijaitsevaa tietokonetta videon ja audion toistoon ja pakettiin

olisi täytynyt lisätä moniulostuloinen äänikortti sekä materiaali ajaa mahdollisesti Ableton Liveen ohjelmoituna. Kaikki tämä olisi tietysti ollut mahdollista, mutta aika alkoi olla tiukilla toteutusvaiheessa ja yhden ohjelman lisäys palettiin tuntui työryhmässämme riskialttiilta. Lopulta päädyin kahdeeen iPod nano -soittimeen, joista kummastakin ohjattiin stereoääni neljään kaiuttimeen. Materiaali oli kummassakin noin tunnin pituinen, hieman toisestaan eriävä kaiutettuja limääniä ja heleitä *supersaw*-syntetisaattoriäänellä soitettuja sointuja. Materiaalit soivat *loopilla* ja ajan mittaan niiden kohtaamiset varioituivat ja limittyivät eri tavoin – pääosin koska niiden pituuksissa oli noin 7 minuutin erot. Koin, että tilääni loi konttiin tarvittavan virittyneisyyden ja hengittävyuden sekä sen ”vuoto” ulkopuolelle auttoi asettamaan jännitteisen auran kontin ympärille.



KUVA 20: TILA VIDEON SUUNNASTA (ATTE KANTONEN)

8.7. Jälkikäteishuomioista

Prosessin piirteissä, haasteissa ja toteutustavoissa oli lopulta paljon enemmän uutta ja ihmeellistä kuin mihin olin välttämättä alunperin varautunut. Suunnittelin ehkä ennalta lähestyväni teosta vain tutuista äänellisistä lähtökohdista, joita sitten hioisin ja avartaisin. Vaikka alun perin mielessä pyörittelämäni tutkimus ja työskentely eivät toteutuneet ehkä

odottamissani muodoissa, niin pääsin niiden äärelle uusien haasteiden ja havaintojen saattamana.

Oli myös kiinnostavaa huomata, että alunperin suhteessa ääneen esittämäni ajatukset multimodaalisuudesta, tekstuurisuudesta ja hyperaistillisuudesta alkoivat elää syleilevinä käsitteinä ja suuntina koko teoksen tasolla. Kontissa vallitseva haju, äänimaisema, kirkkaat värit ja monimutkaiset orgaaniset muodot ja tilaa asuttavat eliöt antoivat sille räikeän aistillisen kielen. Kokijan astuessa sen vaikutuspiiriin sen ylivirittynyt ärsykeisyys ulotti rihmastonsa lähes pakonomaisesti kaikille aisteille ja näin ollen ehkäpä ehdotti jopa antautumista. Rihmastollisuus ja rönsyäminen sävyttivät myös työtapaamme intuitiivisuutta ja luovuutta ruokkien.

Koen, että opiskelijana toteutetuissa produktioissa ennakkokäsitysten murtuminen ja uudet, usein odottamattomat haasteet muodostuvat usein jälkeenpäin tärkeiksi kokemuksiksi. SPIRIT MUCUS tarjosi tärkeitä huomioita, opetuksia ja kiinnostavaa tietoa suhteessa installatiivisen teoksen toteuttamiseen, teoksen tuottamiseen, suunnittelijälähtöiseen työskentelyyn sekä omakohtaisen teoskonseptin hiomiseen. Koin oloni työryhmässämme turvalliseksi ja lämpimäksi ja nyt toistemme työtavoista opittuamme olemme suunnitelleet teokselle mahdollista uutta versiointia tai toista osaa. Koen, että työskentelyn jälkeinen tunne siitä, että olisi voinut tehdä asioita jouhevammin, suunnata keskittymistään ja energiaansa järkevämmiin – tai välttää joitakin kompastuskiviä – on arvokasta opittua ja tiedostettua pääomaa seuraavia saman suuntaisia teosprosesseja varten. Kaiken kaikkiaan teoksesta tuli mielestäni erityisen työtapaamme ja konseptuaalisten lähtökohtiemme saattamana vivahteikas, omalaatuinen ja lempeän rönsyävä.

9. LÄHTEET

9.1. Kirjallisuus ja tekstilähteet

Laine, Timo. 2018. Miten kokemusta voidaan tutkia? : fenomenologinen näkökulma. Toim. R. Valli (Ed.), Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin (29-50). Jyväskylä, Suomi: PS-kustannus.

Peuhu, Ari. 2004. Se pyörii sittenkin, eli huomioita fenomenologiasta. Julkaisussa *niin & näin*, 3/04 (85-95). Suomi.

Auvinen, Antti & Äijö, Kristiina. 2019. Tuntematonta ei voi suunnitella: Objektiorientoituneesta arkkitehtuurista. Helsinki, Suomi: seam.

Bertelson, Paul & De Gelder, Béatrice. 2004. The Psychology of Multimodal Perception. Toim. Charles Spence & Jon Driver, *Crossmodal Space and Crossmodal Attention* (141-170). Oxford, Englanti: OUP Oxford.

Kendall, Gary. 2010. "Meaning in Electroacoustic Music and the Everyday Mind" Toim. Leigh Landy, Julkaisussa *Organised Sound*, Volume 15, Issue 1: Sonic Imagery, 2010 (63-74). Leicester, Englanti: De Montfort University.

López, Fransisco. 2019. Sonic Creatures. www.fansiscolopez.net/pdf/creatures.pdf
Haettu: 15.02.2021

López, Fransisco. 2009. The Big Blur Theory. Toim. Thomas B. W. Bailey, *MicroBionic: Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*. Creation Books.

Koivumäki, Ari. 2018. Maiseman äänittäminen: Äänimaisematutkimus äänisuunnittelun tukena. Suomi: Aalto-yliopisto

Voegelin, Salomé. 2014. *Sonic Possible Worlds*. Bloombury.

Chion, Michel. 2009. *Guide to Sound Objects*. Kään. John Dack & Christine North. Lontoo, Englanti.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision*. Kään. & Toim. Claudia Gorbman. New York, Yhdysvallat: Columbia University Press.

LaBelle, Brandon. 2004. *Site Specific Sound*. New York, Yhdysvallat: Errant Bodies Press.

Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth. 2013. *Hearing Events in Space*. Toim. Angus Carlyle & Cathy Lane, *On Listening*. Lontoo, Englanti: Uniformbooks.

Kytö, Meri. 2013. *Sound diary Istanbul – Acoustemological musings from the field*. Toim. Angus Carlyle & Cathy Lane, *On Listening*. Lontoo, Englanti: Uniformbooks.

Whitehouse, Andrew. 2013. *Living Doubts: The Ontology of Hearing, Seeing and Naming Birds*. Toim. Angus Carlyle & Cathy Lane, *On Listening*. Lontoo, Englanti: Uniformbooks.

Liu, Jiangang & Li, Jun & Feng, Lu & Ling, Li & Tian, Jie & Lee, Kang. 2014. *Seeing Jesus in toast: Neural and behavioral correlates of face pareidolia*. *Julkaisussa Cortex*, Volume 53, 2014 (60-77).

Baruss, Imants. 2001. *Failure to replicate electronic voice phenomenon*. *Julkaisussa Journal of Scientific Exploration*, Volume 15, Issue 3, 2001 (355-367).

Altinsoy, Mehmet Ercan. 2008. *The Effect of Auditory Cues on the Audiotactile Roughness Perception: Modulation Frequency and Sound Pressure Level*. Toim. A. Pirhonen & S. Brewster, *Haptic and Audio Interaction Design*. Springer, Berlin, Heidelberg.

Dufour, Frank. 2016. *A Study of Sound Objects and Structures*. *Julkaisussa Interference Journal*, Issue 5, 2016 (58-69).

Butler, Octavia E. 1988. *Notes on Organisms*. Octavia E. Butler Papers. Kalifornia, Yhdysvallat: Huntington Library.

Bahng, Aimee. 2019. *Plasmodial Improperities: Octavia E. Butler, Slime Molds, and Imagining a Femi-Queer Commons*. Toim. Cyd Cipolla & Kristina Gupta & David A.

Rubin & Angela Willey, *Queer Feminist Science Studies: A Reader* (310-325). Washington, Yhdysvallat: University of Washington Press.

Neimanis, Astrida. 2012. *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*. Toim. Henriette Gunkel & Chrysanthi Nigianni & Fanny Söderbäck, *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice* (96-115). New York, Yhdysvallat: Palgrave Macmillan.

Mason, Freddie. 2020. *The Viscous: Slime, Stickiness, Fondling, Mixtures*. Punctum Books.

Chan, Jennifer. 2014. *Notes on Post-Internet*. Toim. Omar Kholeif, *You are Here: Art After the Internet* (106-123). Cornerhouse.

Swalwell, Melanie. 2002. *Aesthetics and Hyper/aesthetics: Rethinking the Senses in Contemporary Media Contexts*. Sydney, Australia: University of Technology Press.

9.2. Internet-sivut

www.filmsound.org/starwars/burtt-interview Viitattu 26.03.2021

www.curious.astro.cornell.edu/about-us/150-people-in-astronomy/space-exploration-and-astronauts/general-questions/918-can-you-hear-sounds-in-space-beginner Viitattu 26.03.2021

9.3. Teokset

Pallasvuo, Jaakko. 2017. *Soft Body Goal*. www.zkm.de/en/media/video/jaakko-pallasvuo-soft-body-goal-2017

Kantonen, Atte & Auri, Una & Pajula, Alina. 2020. *SPIRIT MUCUS VIDEO*. www.drive.google.com/file/d/1FnEAoI6Cdzmp6dyRcuYMhY_7HnQ_Ps9z/view?usp=sharing

9.4. Opinnäytetyöt ja muut

Kantonen, Atte. 2018. Miksi tätä nyt sitten kutsuisi? Äänisuunnittelun kandidaatin opinnäyteportfolio. Teatterikorkeakoulu.

Nieminen, Eero. 2018. Esityksen ulottuvuudet mediasaturoituneella aikakaudella. Äänisuunnittelun maisteriohjelman opinnäytetyö. Teatterikorkeakoulu.

Kantonen, Atte & Auri, Una. 2020. SPIRIT MUCUS- teoksen esittelyteksti apurahahakemukseen.

9.5. Kuvat

Phenomenology Bart, www.in.pinterest.com/pin/669277194604247904/ Haettu 28.03.2021

Harman Bird, Auvinen, Antti & Äijö, Kristiina. 2019. Tuntematonta ei voi suunnitella: Objektiorientoituneesta arkkitehtuurista (2). Helsinki, Suomi: seam.

Schaeffer Meme, Atte Kantonen, Generoitu 28.03.2021 osoitteessa www.imgflip.com

Jesus on Toast, www.buzzfeed.com/arielknutson/people-who-found-jesus-in-their-food Haettu 30.03.2021