



Eero Aro & Mikko Viljanen (toim.)

# KORVILLE PIIRRETYT KUVAT

*Kirjoituksia kuunnelmasta ja äänitaiteesta*

**LIKE**

Kannen kuva: Petri Kuljuntausta - Sami van Ingen: *Waves & Patterns* -installaatio

ISBN: 978-952-01-0669-0

Sivumäärä: 230

Ilm.: 10/2011

Julkaisija: YLE Draama

## Petri Kuljuntausta

### *Äänellä on värinsä*

Äänitaiteilijoiden ja säveltäjien työ on yhdistää ääniä. Luova prosessi kuljettaa tekijää erilaisten työvaiheiden ja kokemuksien, niin onnistumisen hetkien kuin aallonpohjienkin, kautta kohti valmista teosta. Vaikka tekijä käy työn äärellä itsensä kanssa keskustelua ratkaisuihistaan, ääniteoksien syntyprosesseista ei ole kirjoitettu montakaan seikkaperäistä kuvausta tai edes väljempää tarinaa. Miksi näin?

Tekijät ehkä mielellään haluavat unohtaa ”harharetkensä”, mikä on taiteentutkijoiden kannalta vahinko, mutta toinen selitys tarinoiden puuttumiselle on ilmaisumuotojen etäisyys toisistaan. Moni varmasti allekirjoittaa sen uskomuksen, ettei äänen ytimeen ja sen soivaan logiikkaan voi pureutua verbaalisesti.

Yritykset selittää ”oikeilta” tuntuvien ääniratkaisujen perusteita tuntuvat turhauttavilta yhtä lailla kuin selitykset hyvän teoksen ominaisuuksista kuulostavat yksioikoisilta. Aiheen pohdinta on aina hedelmällistä, mutta jos näihin kysymyksiin haluttaisiin antaa yksiselitteinen vastaus, voitaisiin hyvän taideteoksen tekeminen ilmaista deduktiivisen logiikan kaavana.

Taidetta ei kuitenkaan tehdä logiikan avulla. Tästä huolimatta olen varma, että äänitaiteilijoiden äänellistä ajattelua ohjaa jokin logiikka. Tämä logiikka ei ole kuitenkaan kielellistä, verbaalista. Ymmärrän *soivan logiikan* tiettyinä mielikuvina, jotka ohjaavat teoksen syntyä. Näihin sisältyvät mielikuvat tavoitteista (päämäärästä), teoksen luonteesta ja dramaturgiasta sekä päätökset keinoista, joilla tavoitteet saavutetaan. Soivan logiikan hallinta on itse asiassa äänten yläpuolella olevien näkemysten hallintaa. Nämä tiedostetut (ja tiedostamattomat) ajatukset ohjaavat teoksen muotoutumista yksittäisistä äänistä kohti kokonaismuotoa, lopullista teosta. Unohtaa ei sovi myöskään

häiriötekijöitä ja virheistä tehtyjä oivalluksia, jotka ovat logiikan ulottumattomissa mutta saattavat vaikuttaa mullistavasti teoksen muotoutumiseen.

Työn alkuvaiheeseen kuuluu kypsyttely ja ratkaisevien päätösten teko. Tähän on pureutunut säveltäjä Mark Applebaum tekstikompositiossaan *Pre-Composition* (2003), joka on mainio kuvaus taiteilijan päässä teoksen luomisvaiheessa myllertävistä ajatuksista ja häntä eri suuntiin vetävistä ajatuksista. Applebaumin kirjoittamassa keskustelussa kahdeksan säveltäjäpersoonaa väittelee keskenään siitä, minkälainen tekeillä olevan teoksen tulisi olla. Nämä taiteilijaluonteet ovat tyhmien ideoiden tyyppi, diplomaattinen tyyppi, kehollinen tyyppi, kriittinen tyyppi, älyllinen tyyppi, tyhmien kysymysten tyyppi, tekninen tyyppi ja organisoijatyyppejä.

Applebaumin kompositiossa nämä ajatuslinjat on jaettu stereotyyppisiin rooleihin, mutta uskoisin että todellisuudessa tämän suuntaiset ristiriitaiset ajatukset sinkoilevat yhdenkin pään sisällä, kenen päässä missäkin suhteessa. Taiteilija kantaa mielessään sosiaalista verkostoaan ja erilaisia vaikuttimia, jotka vetävät häntä eri suuntiin. Ja kuten Applebaum on todennut, jotkin teoksen taustalla olevista ajatuksista voivat olla täysin naurettaviakin: muistin syövereistä voi nousta pintaan yhtä lailla tunnetun auktoriteetin kommentit (hänen tapauksessaan säveltäjä Roger Reynoldsin) kuin ajatus siitä, mitä säveltäjän oma äiti ajattelisi teoksesta.

Viittasin edellä työn äärellä syntyviin tyhmiin kysymyksiin, mutta onko luovassa prosessissa edes perusteltua puhua ajatustyöskentelyn tyhmistä tai viisaista puolista? Kriittisten ja miksei lapsenmielistenkin kysymysten esittäminen on hedelmällistä kenelle tahansa, ja ”tyhmä kysymys” voi olla reaktio itsestään selvyykseen, kuten kulttuurin ja taiteen rituaaleja ja tavoiksi muodostuneita toimintamalleja kohtaan. Ajatus voi saada alkunsa rutiinien ihmettelystä: miksi taulu laitetaan gallerian seinälle, miksi muusikot soittavat säveliä, miksi teoksella on alku ja loppu, onko hiljaisuus taidetta, miksi kysyn ”miksi”?

Uusien taiteellisten ilmaisumuotojen löytyminen on seuraus etsimisestä ja riskinotosta. Jos ei ota riskiä ja etsi, ei voi löytää. Uudet esteettiset ratkaisut voivat parhaimmillaan laajentaa kokemusmaailmaamme ja avata uusia teitä taiteelle ja urautuneille ajattelutavoillemme, mutta tässä onnistuminen edellyttää sitä, että tekijä on valmis tunkeutumaan kohti tuntemattomia alueita, joissa takeita onnistumisesta ei ole. Futuristit viljelivät kokeellisen taiteen estetiikan siemenet ottamalla vertaukseksi hypyn talon katolta tyhjyyteen, ilman laskuvarjoa. Todellisuudessa moni taiteilija haluaa ensin varmistaa sen, että putoaa pehmeästi. Onneksi kuitenkin kaikki eivät laskelmoi varman päälle.

Amerikkalainen äänitaiteilija-säveltäjä Alvin Lucier on hyvä esimerkki väsymättömästä äänien tutkijasta, joka on tehnyt urauurtavaa työtään jo 1960-luvulta lähtien. Lokakuussa 2005 Lucier kutsuttiin Resonance FM:n radiostudioon Lontooseen toteuttamaan varhaisteostaan *I Am Sitting in a Room* (1969). Teoksen idea on yksinkertainen, ja ehkäpä osittain juuri ajatuksen selkeyden takia teoksesta on tullut klassikko. *I Am Sitting in a Roomin* perustana on Lucierin teksti, joka ensiksi luetaan huoneakustiikassa ja tallennetaan mikrofonin kautta. Sen jälkeen tallennettu puhe soitetaan kaiuttimesta takaisin huoneeseen ja se tallennetaan jälleen huoneakustiikassa. Prosessi – tallenteen kierrättäminen ja nauhoittaminen – toistetaan monta kertaa, ja tämän seurauksena akustiikka muokkaa puheääntä joka toistokerta yhä enemmän. Lopulta puheääni katoaa tunnistamattomaksi ja jäljelle jää soimaan tilan resonanssi.

Resonance FM:n esitys oli sikäli erityinen, että Lucier kokeili ensimmäistä kertaa teoksensa toteuttamista radiossa – suorassa lähetyksessä. Epäonnistumisen riskistä huolimatta äänitaiteilija painotti, kuinka tärkeää on oikeaa asenne työhön – ja totesi ennen esitystään: ”Vaikka esitys ei toimisikaan, niin intentio tehdä tämä esitys on tärkeämpää kuin todeta: ’No, koska onnistuminen ei ole varmaa, niin ehkei kannata yrittää’”. Tuolla tavalla ideaansa

ei toteuta koskaan. Kuljen mieluummin toista linjaa...”.<sup>1</sup>

## Äänen esteettisyys ja äänimaut

Kun koulutan workshoppeissani äänitaiteilijoita ja säveltäjiä, en tyrkytä heille ajatuksia taiteenteon ”oikeista” ratkaisuksista ja ”oikeista” toimintamalleista, koska sellaisia ei ole. Lähden liikkeelle demonstroimalla, mitä kaikkea äänellä voidaan tehdä ja mitä taiteen maailmassa nykyään tapahtuu. Tämän rinnalla pyrin herättämään kiinnostuksen myös tieteen sektoria kohtaan ja huomioimaan, mitä se voi tarjota taiteilijoille. Eteemme aukeaa avoin pelikenttä äänen esteettisyyden tutkimiselle. Seuraavaksi haluan kunkin pohtivan, mikä näistä mahdollisuuksista tuntuisi olevan tekijää itseään lähinnä. Taideopiskelijat ovat tietoisempia kuin koskaan alansa saavutuksista, mutta pirstaleisuus ja virikkeiden moninaisuus voi olla tukahduttavaa ja niiden keskellä itsensä löytäminen ei ole helppoa. Työskennellessäni heidän kanssaan voin hiukan auttaa oikean suunnan löytämisessä kiinnittämällä huomion tekijän luontaisiin ominaisuuksiin, joita ryhdytään tutkimaan käytännössä äänityöskentelyn kautta.

Saatan törmätä workshoppeissani yllättäviin reaktioihin soittaessani osallistujille tiettyjä ääninäytteitä. Hyvänä esimerkkinä mielipiteitä nostattavasta taiteesta on japanilaisen Ryoji Ikedan äänitaide. Ikedan *Matrix* (1999) jatkaa Lucierin viitoittamaa tietä ja nostaa huoneakustiikasta ja kuuloaistimuksesta esiin erityisiä ominaisuuksia. *Matrix*-teoksessa soivat periaatteessa suorat siniäänet, mutta ääniin ilmestyy rytmisen pulssi, kun ne soitetaan huonetilassa. Pulssiin vaikuttaa kuuntelijan sijainti (pään ja korvien asento) akustiikassa. Jo pienikin pään liike saa pulssin muuttumaan joko nopeammaksi tai hitaammaksi, jolloin kuuntelijalla on ainutlaatuinen mahdollisuus ohjailta äänien rytmistä ulottuvuutta liikkumisellaan tilassa.

---

<sup>1</sup> *Unst: 'Bespoke Sound'*, Resonance FM, Lontoo, lähetetty 25.10.2005.

*Matrix* on oivallinen esimerkki akustiikan erityispiirteistä, mutta vaarattomasta luonteestaan huolimatta teokseen tutustuminen pysähtyy joillain kuuntelijoilla alkuunsa, sillä esteenä ovat teoksen korkeat äänet. Onko kielteisessä reaktiossa kyse vain makutottumuksesta ja siitä, ettei henkilö ole totuttanut korvaansa korkeisiin elektroniääniin, vai onko kyse siitä, ettei henkilö todellakaan kestä kuulla korkeita ääniä? Ihmisillä on makumielytyksiä ja luuloja mutta aina sairauteen asti myös yliherkkyttä ja pelkoja erilaisia ääniä kohtaan. Lääketieteessä tunnetaan käsitteet hyperakusia, misophonia, phonofobia ja rekrutment, jotka voivat olla syynä siihen, että ihminen kokee tietyt äänet vastenmielisenä. Epämiellyttävänä koetun äänen voimakkuus tuntuu kuulijasta liian lujalta, vaikei ääni todellisuudessa soi erityisen lujaa. Ääniyliherkkydessä on aste-eroja, ääripäässä ovat ihmiset, jotka pelkäävät puheääntä (phonofobia) tai eivät voi sietää musiikkia lainkaan.

Palautteet omista konserteistani ovat olleet ristiriitaisuudessaan mielenkiintoisia. Jos olen esittänyt Lontoon ääniin pohjautuvan *Vroomin*, on esityksen jälkeen kuuntelija tullut kauhistelemaan sitä, miten voin soittaa konsertissa noin rumia kaupungin ääniä! Joillekin kaupunki äänineen on jo itsessään kauhistus. Toisessa konsertissa joku toinen kuuntelija on tullut saman teoksen jälkeen kehaisemaan, miten tästä on tullut hänen suosikkinsa. Olen myös tehnyt konsertteja joissa musiikki pohjautuu hyvin mataliin ääniin, alkaen korvan kuulorajan alapuolelle jäävistä 1–2 Hz:n infraäänistä, ja luonnollisestikaan se ei ole miellyttänyt kaikkia. Esimerkiksi eräs tuttavani, joka on äänitaiteilija, kertoi alkavansa voida pahoin matalien äänien soidessa.

Kaupungilla kävellessäni saatan seisahtua risteyksen lähistölle kuuntelemaan liikennevalojen piippaavista äänistä muodostuvaa akustista kenttää. Kokemus voi olla hyvin mielenkiintoinen ja esteettinen. Mutta olen lukenut tutkimuksen, jossa kirjoittaja toteaa ykskantaan, kuinka epämieluisen kyseinen ääni-ilmiö on. Ääneen kohdistuvia makuja on erilaisia, ja hyvän äänen määrittelemisessä joudumme umpikujaan jo alkumetreillä.

1990-luvulla äänistudioiden teknologia koki murroksen, jonka myötä hardware-kaluston mustat laatikot analogisine ääniprosessoreineen alkoivat hävitä studioiden sydäimestä. Laitteet korvattiin biteillä ja siirrettiin softwareina kannettaviin tietokoneisiin, joilla voitiin työskennellä missä tahansa. Teknologinen kehitys oli merkittävä, kannettava studio avasi uusia mahdollisuuksia, mikä jätti jälkensä taiteen kehitykseen. Mutta esteettinen toimintakulttuuri toimii toisin kuin teknologinen tuotantokulttuuri. Kului vain muutama vuosi kun high-techiin, korkeaan teknologiaan, luottavan konekulttuurin rinnalle kasvoi ilmiön vastareaktio, matalan teknologian taide. Laptop-musiikin ja teknologian mahtiin uskovan mediahypetyksen rinnalla taiteilijat ryhtyivät tutkimaan romu- ja kierrätyslektronikan äänimahdollisuuksia.

Vanhan teknologian kierrätystä on tapahtunut muillakin kuin äänitaiteen ja elektronimusiikin alueilla. Muutama vuosi sitten nuoret videotaitelijat etsivät käsiinsä vanhoja vhs-videokameroita, jotta saivat tuotettua sellaista kuvaa, joka erotti heidän elokuvansa puhtoista digikuvaa käyttävästä valtavirrasta. Heitä edeltävä kokeellisen elokuvan sukupolvi filmasi super8-kameroilla, vaikka tarjolla oli jo 35 mm:n filmikameroitakin. Vastareaktiot kuuluvat taiteen kehitykseen ja elävässä kulttuurissa taiteellinen biodiversiteetti on balanssissa silloin, kun myös kriittinen taide pääsee esiin.

Äänitaide on palauttanut äänen estetiikkaa koskevan keskustelun perimmäisten kysymyksien äärelle tutkimalla äänen esteettisyyden rajoja. Hyvä ääni voi olla puhdas tai säröinen, kirkas tai sumea, hiottu tai sattumalta löytynyt. Ääniteosta voidaan pitää rumana, mutta taiteilijan vihjaus teoksen takana piilevästä estetiikasta voi muuttaa sen kauniiksi.

Jonkin arvottaminen ”hyväksi” on periaatteessa subjektiivinen näkemys, mutta jos näkemyksen taakse asettuu tarpeeksi monta, käsitys alkaa vakiintua.

Taiteen reseptio, vastaanotto, on alituisessa käymistilassa, eikä edes yhden ihmisen mieli toimi kaikkina hetkinä saman suuntaisesti. Siksi teos voi kohdata täysin erilaisen vastaanoton eri aikakausina, puhumattakaan eri kulttuureissa.

Jo kreikkalainen sofisti Protagoras (481–411 eKr.) opetti, että ”ihminen on kaiken mitta”. Se mikä on hyvää ja paha, tai huonoa ja hyvää, riippuu ihmisestä. Filosofi Urpo Harva on puolestaan todennut, että sellainen väite, että Michelangelon maalaukset olisivat parempia kuin jonkun harrastelijan tekemät, ei merkitse niiden olevan objektiivisesti parempia vaan ainoastaan sitä, että suuri joukko ihmisiä on sukupolvesta toiseen pitänyt Michelangelon maalauksia parempina.<sup>2</sup> Meidät on ohjelmoitu etsimään taideteoksista niitä ominaisuuksia, joita sisäistämämme arvostukset ja odotukset kehottavat taiteesta etsimään. Kulttuurisen taustan ja kasvatuksen vaikutuksesta ihmisten arvostukset käyvät melkoisessa määrin yhteen, mutta tämä ei tietenkään merkitse sitä, että arvot olisivat objektiivisia.<sup>3</sup> Jos kaikki ovat oikeassa, taide on kuollut.

## **Häiriöäännet, hiljaisuus ja nanomusiikki**

Aikamme taiteilijan työskentelymetodeihin kuuluu tutkiminen, siihen liittyy kriittisyys (analyttisyys) ja etäisyyden ottaminen vakiintuneisiin ilmaisumuotoihin. Äänen uusia ilmaisukeinoja kartoitetaan eri taiteenalueilla läpi taiteen kentän, ja nykytaiteilijoiden käsissä instrumentit ja erilaiset teknologiat vaihtuvat sujuvasti teoksesta toiseen.

Nykyinen ääniteknologia on tehnyt mahdolliseksi sen, että äänillä komponoimisesta on tullut yhä enemmän *äänien komponointia*, työskentelyä äänen mikroskooppisella tasolla. Äänitaiteilijat ja digitaalisäveltäjät pureutuvat yhä hienosyisempiin äänen osasiin ja teoksen työstäminen lähtee liikkeelle aina äänenvärien tasolta.

Äänitaiteilija valitsee minkälaisia ääniä hän teokseensa haluaa, mutta hän tekee päätöksen myös siitä, minkälaisen värin hän ääneen haluaa. Analoginen

---

<sup>2</sup> Harva 1953, 151.

<sup>3</sup> Kuljuntausta 1995, 20–39.



sanelukone voi tuottaa tallennettavaan ääneen kyseiselle laitteelle ominaisia finessejä (ja rosoja), jotka jäävät tavoittamatta digitaalisesti simuloidun sanelukoneen äänessä. Miksi tarttua kopioon, simuloivaan laitteeseen, jos alkuperäinen ja autenttinen äänilähde on hankittavissa käyttöön pienellä vaivalla? Luova toiminta alkaa jo teknologiasta, työkalujen valinnasta. Esteettisessä mielessä kaikki laitteet ovat samanarvoisia ja niillä on taiteellista potentiaalia, oli kyseessä analogisen sanelukoneen ääni tai parhaimmilla mikrofoneilla ja digitallentimilla tallennettu puhenuhoitus. Taiteilijan näkemys perustelee kulloisetkin valinnat.

Amerikkalaiset Interspecies Communication Inc. ja Greenmuseum.org tilasivat minulta muutama vuosi sitten teoksen, jonka tuli pohjautua merieläinten ääniin. Valitsin lähtökohdaksi maitovalaan (beluga), jonka lauluäänien tallennus tapahtui Vienanmerellä. Valasäänityksiä kuunnellessani kiinnitin huomioni valaan laulussa kuuluviin hälyihin. Päädyin editoimaan varsinaisen valaan laulun äänitallenteista pois ja jätin jäljelle nämä lähes olemattomat, korville kuulumattomat äänet. Päätökseen johti ajatus tutkia luontoäänityksiä totutusta poiketen, ottaa tehtävään avuksi teknologia ja etsiä sen avulla uusia ulottuvuuksia valaan laulusta. Lopulta näistä äänikoneen kovalevyille kertyvistä äänistä valmistui *Navigator* (2004), joka ei luonnollisestikaan ollut tyypillisintä luontoäänistä tehtyä musiikkia. Minun onnekseni teoksen tilaaja ymmärsi lähtökohtani, innostui ja tilasi videotaitelijalta teokseeni vielä videon. *Navigator* esitettiin Japanissa Expo2005-maailmannäyttelyssä, jonka eräs pääteemoista oli ympäristö. Video toi teokseen uudenlaisia merkityksiä, sillä sen kuva-aiheena nytkähteli pommikone, jonka metallisesta olemuksesta oli löydettävissä valasmaistakin muotoa.

Jo ennen *Navigatoria* olin pohtinut vastaavista lähtökohdista ponnistavaa teosideaa. Toteutumaton teoshankkeeni on edelleen *Sibeliuksen Sinfoniat*, johon sain idean 2000-luvun alussa tutkiessani Yleisradion arkistoja. Ajatuksenani oli etsiä mahdollisimman vanhoja äänilevytallenteita säveltäjän sinfonioista, digitoida äänitykset, editoida niistä varsinainen musiikki pois ja

jättää soimaan vuosikymmenten varrella äänilevyn pintaan tallentuneiden naarmujen äänet. Näin nousisivat etualalle musiikkia ”pahoinpitelevät” häiriöäänet, vuosien myötä teokseen liittyneet säestysäänet, mutta nyt nostettuna teoksen solisteiksi. Vinyyliaikakaudella soittimen pohjajyrinä, neulan kitka ja äänitteen napsut kuuluivat musiikkiin, emmekä kiinnittäneet niihin kovin tarkasti huomiota, koska analogisessa äänimaailmassa olimme tottuneet häiriöihin. Emme tienneet silloin paremmasta.

*Digitaalisen hiljaisuuden* myötä kuuntelutottumuksemme on muuttunut ja tajuntamme rekisteröi vinyylilevyn rahinankin nyt herkemmin kuin aiemmin. Digitaalinen hiljaisuus on aikamme teknologiaan liittyvä ilmiö, mutta esteettisessä mielessä tallennusvälineen tarjoama täydellinen hiljaisuus on vain mahdollisuus muiden joukossa.

Moni äänitaiteilija ja säveltäjä puhuu hiljaisuudesta kunnioittavasti, ja tarinat kertovat kuinka tärkeitä se heille on. Harva kuitenkin todella tutkii sen merkityksiä. Voisiko taiteilija tuottaa äänien sijaan hiljaisuuksia? Ääntä on kaikkialla, hiljaisuutta ei, mutta hiljaisuuden säveltäjien tyyliä ei ole vielä muodostunut.

Vuonna 2004 toteutin Yleisradion lähetyksessä John Cagen hiljaisuusteoksen *4'33"* (1952). Lähetyksessä ei kuulunut mitään sillä en tuottanut ääniä, elleivät sitten tarkkakorvaisimmat kuulleet kahisevan paperin ääntä kääntäessäni äänitysstudion pöydän äärellä edessäni olleita sivuja. Hiljaisia teoksia olin tuottanut jo tätä aiemminkin. Tekstiin pohjautuvassa miniatyyriteoksessa *There was nothing in a room* (2000) hiljaisuus soi pidempään kuin äänet.

Planetaariokonserttini Tampere Biennale -festivaalilla oli melko hiljainen, mutta vielä hiljaisempi oli konserttini Jauna Muzika -festivaalilla Vilnassa. Yleisössä monet ymmärsivät lähtökohdan, vaikka osa kuuntelijoista tunsu itsensä vaivautuneeksi joutuessaan ponnistamaan kuulonsa äärimilleen. Hiljainen konsertti pakotti kuuntelijat keskittymään, sillä kuiskausten vierustoverille olisi

rikkonut ilmapiirin.<sup>4</sup>

Vuonna 2003 kirjoitin kirjan nimeltä *Book of Silence*, jossa ei ollut lainkaan tekstiä. Toivoin, että kirjan lukukokemus nostaisi lukijan omat ajatukset esiin. Se oli kirjani sisältö. Toivoin myös, että kirjan painoprosessi itsessään tuottaisi sivuille häiriöitä, kuten telojen musteviiruja ja naarmuja, jotka tuovat kirjaan satunnaista sisältöä ja mikroskooppisessa visuaalisuudessaan antavat herätteitä tyhjälle lukukokemukselle.

Kuten Alvin Lucier totesi, vain tekemällä voi saada jotain aikaisesti. Jotkin teot voivat olla hyvin yksinkertaisia, joissain tapauksissa ele on kauneinta. Vuodesta 2003 lähtien on maassamme vietetty Hiljaisuuden päivää. Päivä on Hiljan nimipäivänä 8. lokakuuta, ja siihen on liittynyt kahdeltatoista alkava hiljainen hetki. Hiljainen vartti syntyi ehdotuksestani, sillä mielestäni päivän teemaan sopii hiljainen ele, jolloin ihmiset sulkevat puoilta päivin hetkiseksi kännykkänsä ja muut tarpeettomat meluavat laitteet. Eleen takana on luonnollisesti ajatus, että ihmiset huomaisivat hiljaisen vartin aikana äänien merkityksen ympäristössään. Ele on vaivaton toimenpide toteuttaa, sen voi tehdä kuka tahansa, joka haluaa kunnioittaa hiljaisuutta.

Vuonna 2007 minut kutsuttiin osallistumaan Salfordin yliopistossa Manchesterissa pidettyyn äänitaidenäyttelyyn. Ääninäyttelyn sisältönä oli taiteilijoiden kirjoittamat tekstit hiljaisuudesta. Osallistuin tekstillä, joka ei sisältänyt kirjoitusta. Kun näyttelyyn liittynyt kirja julkaistiin, minulla oli siinä sivu, jossa ei ollut mitään.

Ääni voidaan ymmärtää myös käsitteellisesti. Kymmenen vuotta sitten tein ultraääni-installaation *Free Zone* (1998), jossa ei soinut lainkaan ihmiskorvalle kuuluvia ääniä. Elämää on monenlaista, ja maailmassa tapahtuu asioita, jotka

---

<sup>4</sup> Vierailin konsertoimassa Jauna muzika -festivaalilla Vilnassa vuonna 2003 ja Tampere Biennale -festivaalilla vuonna 2002, joissa esiinnyin yhdessä äänisuunnittelija Juhani Liimataisen kanssa.

ovat ihmisen kokemusmaailman ja aistien ulottumattomissa. Vain hyönteiset ja muut pieneläimet pystyivät kuulemaan *Free Zonen* 30 000–60 000 Hz:n alueella soineet äänet.

Eräs tutkimukseni ihmiskorvan ja äänen äärimmäisyyksistä konkretisoitui vuoden 2003 tammikuussa, jolloin tein 12-osaisen teossarjan nimeltä *Sounds* (2003). Kyse on sarjasta hyvin lyhyitä äänitapahtumia, joita on kaikkiaan 12 kappaletta. *Soundsin* lyhimät äänivälähdykset ovat kestoiltaan vain sekunnin murto-osan pituisia. Äänivälähdykset soivat niin lyhyen ajan, että tajuntamme ehtii nipin napin muodostaa mielikuvan äänen luonteesta. Nelisen vuotta myöhemmin päätin jatkaa idean kehittelyä ja ryhdyin tutkimaan perusteellisemmin korvan ääniaistimuksen kynnystä ja tajunnan nopeutta hyvin lyhyissä äänitapahtumissa. Aineiston kerääminen jatkuu tätä kirjoittaessani, ja suunnitelmiini kuuluu hyvin lyhyisiin äänitapahtumiin pohjautuvan *nanomusiikkikonsertin* järjestäminen tulevaisuudessa.

### **Instrumentteina piezomikrofonit ja hydrofonit**

Teknologia tarjoaa taiteilijoille mahdollisuuksia, mutta koska massatuotantona valmistetut äänilaitteet ja tietokoneohjelmat ovat kaikille samanlaisia, ei ole ihme, jos niillä tuotetut teoksetkin muistuttavat helposti toisiaan. Teknologia tarjoaa mahdollisuuksia, mutta digitaalisten äänilaitteiden soittaminen vaatii käyttäjältä samalla tavoin luovuutta kuin perinteisten soittimien taidokas käyttö. Teitä, joita teknologian käyttäjänä voi kulkea, on monia.

Olen pitkään järjestänyt kursseja, joilla ohjaan opiskelijoita rakentamaan muun muassa piezomikrofoneja ja hydrofoneja – ja myös pieniä kondensaattorimikrofoneja. Näistä ensin mainittu on kontaktimikrofoni, ja toinen on vesiäänityksiin tarkoitettu mikrofoni. Näiden mikrofoniin valmistaminen ei vaadi suurta teknistä taitoa; jos kolvi ja tina pysyvät käsissä, mikrofoni saa valmistettua muutamassa tunnissa. Mikrofonit ovat monikäyttöisiä ja niiden

erityisyys piilee väliaineessa, jonka välityksellä ääntä tallennetaan. Tavalliset mikrofonit taltioivat äänen ilmanvärähtelyn kautta, piezomikrofoni puolestaan kiinteän esineen värähtelyn kautta ja hydrofoni veden liikkeestä. Näiden instrumenttien avulla taiteilijat etsivät kursseillani uutta suhdetta ympäröivään äänimaailmaan.

Piezomikrofonit ovat halkaisijaltaan viisi senttiä ja paksuudeltaan noin millin ohuita metallilevyjä, jotka voi kiinnittää lähes mihin tahansa pintaan. Mikrofonin kanssa voi keksiä lukemattomia äänityskohteita, kiinnityspaikkoina voi olla esimerkiksi koneiden rungot, lämpöpatterit, ilmastointilaitteet, puun runko, ruohikko, porrasrakenteet, ikkunat, sillan runko, puhelintolppa... Jos äänitystilanteessa on riskejä ja mikrofoni tuhoutuu, rahallinen menetys ei ole muutamaa euroa suurempi. Hydrofoni puolestaan soveltuu vedenalaisiin äänityksiin tai kohteisiin, joissa on kosteutta. Näitä käytetään muun muassa taltioidessa valaiden ja delfiinien laulua. Hydrofonin voi sijoittaa pinnan alle tai vesiastiaan, kylpyammeeseen, akvaarioon, jäähän. Olen laittanut hydrofonin talvella vesiastiaan ja jättänyt sen sinne jäätymään. Hydrofonin voi jäädyttää myös järven jään sisään ja taltioida jään ääniä kun se natisee, paukkuu tai pamahtaa henkeäsalpaavasti railon syntyessä.

Nauhoitukseen voidaan käyttää myös kiihdytinanturia. Kiihdytinanturia käytetään tavallisesti autojen turvatyynyissä, joissa se mittaa liikettä. Kun törmäyksessä ylittyy tietty liikkeen raja, anturi laukaisee turvatyynyn auki. Kiihdytinanturin käyttö mikrofonina on harvinaista, mutta koska ääni on liikettä, voidaan anturilla mitattava liike muuttua ääneksi. Äänitaiteilija Bill Fontana asentaa magneetilla varustetun, kynänpuolikkaan kokoisen kiihdytinanturin kiinni esimerkiksi riippusillan teräsrakenteisiin ja tallentaa teokseensa siltarakenteen värähtelyä. Tanskalainen äänitaiteilija Jacob Kirkegaard on puolestaan tehnyt äänitysmatkan Islantiin, installoinut kiihdytinanturin maaperään ja taltioinut äänilevyllään Islannin vulkaanista toimintaa suoraan maaperästä.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Jacob Kirkegaardin äänitys on julkaistu cd-levyllä *Eldfjall*. Touch T33.30, 2005.

Oman erityisen lisänsä tälle saralle on tuonut Gen Ken Montgomeryn ääniminiatyrit koneista. Montgomery taltioi koneiden ääniä ja valitsee taltioinneistaan ääniteokseksi huolella sellaisen lyhyen jakson, josta ilmenee tiivistetysti laitteen äänellinen profiili. Kohteina ovat arkiset laitteet, kuten jääkaappi, lämpöpatteri, elokuvakone tai lämmitin. Montgomeryn cd:llä *Pondfloorsample* teokset ovat keskimäärin vain noin minuutin tai parin pituisia, ja ovat juuri tiiviydessään esimerkillisiä. Teoksien viehätys piilee juuri tässä. Ääniteokset ovat kuin äänellinen vastine valokuville. Tekijä ei vaikuta prosessiin liikaa, hän ei rakenna äänistä omaa tarinaansa vaan antaa koneiden kertoa itse tarinansa. Tämän kaltaisessa työskentelymetodissa tärkeintä on oikean hetken löytäminen ja rajaaminen esiin nauhoituksesta.

Äänitapahtuman taltiointi voi täysin onnistuessaan tuottaa kerralla lopullisen teoksen. Montgomeryn ohella hyvä esimerkki tästä on englantilainen Chris Watson, joka on kulkenut pitkän tien rockyhtye Cabaret Voltairesta The Hafler Trioon ja kokeellisten musiikkihankkeiden kautta luontoäänittäjäksi. Watsonin mikrofoniäänen jälki kuuluu monissa BBC:n luonto-ohjelmissa ja hänen luontoäänityksiään on julkaistu myös musiikkina cd-äänitteillä. Äänitteitä kuunnellessa nauhoituksiin ei kaipaakaan mitään lisää, ei päällekkäisiä ääniä tai äänikudelmia, sillä Watsonin eläinäänistä löytyy korvaa kiinnostavia ulottuvuuksia itsessäänkin. Hätkähdyttävään äänimatkaan ei tarvita kuin yhden eläimen tuottamat äänet. Watson tarjoaa kuultavaksi muun muassa puun alla makaavan gebardin kehräyksen pehmeää rytmikkaa, joka on taltioitu hyvin läheltä. Tai nauhoituksen, jossa norsu tuhisee kärsäänsä. Kyse on *äänien musiikista*, äänien mikroskooppisista ulottuvuuksista, jotka löydämme vasta kuunnellessamme ääniä syvällisesti.

## **Ympäristönauhoituksista**

Ympäristönauhoitus voidaan tehdä monella tapaa, ja jos käyttöyhteys sen sallii,

vaihtoehtoiset toimintatavat voivat tuoda äänityksiin omintakeisia finessejä. Jos nauhoitamme ympäristöääniä, mikään ei pakota nauhoittajaa olemaan paikoillaan, vaan hän voi liikkua. Staattinen nauhoitustilanne korvataan silloin liikkeellä ja äänittäjän aktiivisuudella. Äänittäjän läsnäolo tulee esiin, mikä tuo nauhoitukseen subjektiivista ulottuvuutta. Ulottuvuuksia voidaan löytää jo mikrofonin asettelulla. Kuten valokuvaaja rajaa kameran läpi katsoessaan tietyn kuvauskohteen etualalle ja sijoittaa sen vasten taustaa, samoin äänittäjä voi tutkia, miten solistinen ääni noukitaan mikrofonin lähelle ja sijoitetaan vasten tilassa kuuluvia ambienssi-ääniä. Tämä ei ole uutta, sillä äänitystekniikka on tuttu varhaisista studioäänityksistä, jolloin yhtyeen esitys nauhoitettiin yhdellä mikillä ja soitinten välinen balanssi luotiin sijoittamalla soittimet tietyn etäisyyden päähän suhteessa mikrofonisiin. Tekniikka on noussut uuteen arvoonsa äänimaisemamusiikin myötä, joissa tärkeintä eivät ole vain etualalla olevat solistiset äänet vaan kokonaisuus, se mitä tapahtuu äänitekstuurin eri tasoilla myös syvyysuunnassa.

Amerikkalainen säveltäjä Pauline Oliveros käyttää tarkkaavaisesta kuuntelusta ja omasta drone-tyylisestä musiikistaan käsitettä *deep listening*. Kanadalainen äänimaisemaguru R. Murray Schafer puolestaan opettaa ihmisiä uudestaan kuuntelemaan ja järjestää ”Ear Cleaning” -kursseja. Hänen oppilainaan käy myös muusikoita. Onko tosiaan niin, ettei edes muusikot, soivan taiteen ammattilaisina, osaa kuunnella ennen kuin heidät opetetaan siihen? Se on totta, sillä mielemme on valikoiva, eikä edes äänen ammattilainen tiedosta jatkuvien aistiärsykkeiden pommituksessa ympäristönsä äänellisiä ulottuvuuksia ennen kuin hän oppii kuuntelemaan niitä analyttisesti. Kuulemme kaiken aikaa, mutta kuuntelemme vain silloin kun haluamme.

Mistä kaikkialta äänitaiteilija voi etsiä teoksilleen mallia, tarkkailemalla kaupungin ja luonnonympäristön äänimaisemia ja tutkimalla sitä sattuman logiikkaa kuinka äänet yhdistyvät toisiinsa? Miksi ei. Tunnettu luontoäänien nauhoittaja Bernie Krause on kiertänyt ympäri maailmaa nauhoittamassa luonnon ääniympäristöjä ja tehnyt huomioita näiden akustisista verkostoista. Ne

eivät synny sattumanvaraisesti. Krausen mukaan jokaisessa luonnontilaisessa metsässä on ”soivat palstansa”, joista vastaavat metsän asukkaat, hyönteisistä petoeläimiin. Metsän äänimaisema soivine palstoineen toimii omana kokonaisuutenaan, jossa jokainen asukki etsii paikkaa äänellisesti valloitettavaksi. Kokonaisuuden rytmi säilyy muuttumattomana, sillä kun tietyn lajin jokin yksilö keskeyttää ääntelyä, toinen jatkaa. Krause kutsuu tämänkaltaista luonnonsinfoniaa biofoniaksi (*biophony*): ”Kaikki luontokappaleet ääntelevät luonnonvaraisella ja koskemattomalla alueella suhteessa toisiinsa. Kuten orkesterin instrumentit, jokaisella on käytössä oma taajuusalue, rytmi ja ääni. Ne pysyttelevät [myös äänellään] pois toistensa tieltä.” Käsitteen ”biophony” Krause on johtanut sanoista ”symphony” ja ”biology”.<sup>6</sup> Olen monasti viljellyt ajatusta, että elektronimusiikin tekijän on hyvä aloittaa opiskelu luonnosta, sillä lintujen äänimaailma tarjoaa tutkittavaksi hämmästyttävän moninaisen äänikirjon, joka on täynnä rytmejä ja äänenvärejä mutta myös mekaanisia ja konemaisia aiheita sekä kovaa ja korkealta sooloilevia solistisia ääniä.

Kun rakennan tietokoneen ääniohjelmalla kaupungin äänimaisemista teosta, työskentelen kerrostumiltaan tiheän materiaalin kanssa. Lopputuloksen kannalta ongelmana on usein se, että kokonaisuus menee äänistä tukkoon ja soi kaiutinkuuntelussa liian ”paksusti”. Voin kuitenkin käsitellä tietokoneella nauhoituksia niin, että rajaan tai korostan tiettyjä äänialueita tai vaimennan häiritseviä ääniä hiljaisemmaksi. Matalia taajuuksia vaimentamalla saan korkeat äänitekstuurit soimaan selkeämmin ja pystyn muokkaamaan jarrutusten teräviä ja hyvin läpätunkevia korkeita kirkaisuja siedettävämmiksi. Jos tietty keskiäänialue korostuu liian aktiivisena, voin vaimentaa sitä, jolloin heikommat äänet erottuvat nauhoituksesta paremmin. Pyrin näillä toimenpiteillä saamaan kokonaisuuden balanssiin, mutta tämä balanssi on oma näkemykseni kaupungista. Äänitys ei ole enää sama kuin todellisuus, josta se on irrotettu.

Ääniteoksen alkuidea voi tuntua aluksi mahdottomalta toteuttaa, mutta sen

---

<sup>6</sup> Nature’s orchestra, <http://whyfiles.org/114music/3.html>.



potentiaali selviää vain yrittämällä. Eräs ääniopiskelijani toteutti kerran teoshankkeen, jossa hän otti kontaktin ventovieraisiin ohikulkijoihin. Hän meni kaupungille, pysäytti ohikulkevia ihmisiä ja pyysi heitä matkimaan jonkin mieleen tulevan eläimen ääniä mikrofoniiin. Tallenteista hän toteutti ääniteoksen. Olin yllättynyt, kuinka jäykkänä pidetyt suomalaiset lähtivät spontaanisti ideaan mukaan ja kotkottivat, vikisivät, ähkivät ja mylvivät mikrofoniiin.

Lontoolaisen äänitaiteilija ja säveltäjä Kaffe Matthews teoksilla on mielenkiintoinen suhde ympäristöön. Työskentelytavastaan hän käyttää käsitettä *live converter* (live-muokkaaja), sillä konserteissaan hän johdattaa esitystilan äänet mikrofonien kautta kannettavalle tietokoneelle ja muokkaa tilääniä esitystilanteessa. Lopputulos on välittömästi yleisön kuunneltavissa. Radiokuuntelijat Matthews puolestaan pistää liikkumaan ja on tehnyt radioprojektin polkupyöräilijöille, jotka ajavat kaupungin ympäri opastettua reittiä pitkin. Kun haastattelin Kaffeä, hän totesi projektistaan: ”Minulla on radioasema, jonka toiminta keskittyy polkupyöriin ja karttoihin. Pyörillä ajetaan tiettyjä reittejä ja mukana kulkee myös radio. Näin ollen asemalta lähetettävät teokset soivat sillä nimenomaisella pyöräreitillä, mille ne on sävellettykin. Tämä teoshanke on nimeltään *RadioCycle*. Se oli mukava projekti ja haluan tehdä *RadioCyclen* vielä joskus jossain muussakin kaupungissa.”<sup>7</sup>

### **Alien instruments, circuit bending ja data bending**

Uniikit musiikkisoittimet ovat aina kuuluneet soitinrakennukseen ja instrumenttien kehitystyöhön, vaikka historiankirjoituksessa ne ovat jääneetkin vähemmälle huomiolle tunnettujen ja massavalmistukseen päätyneiden soittimien rinnalla. 1980-luvun puolivälissä tieto kokeellisista soittimista alkoi levitä entistä paremmin maailmalle, kun amerikkalainen lehti *Experimental Musical Instruments* ryhtyi kirjoittamaan soitinrakentajien kokeellisista instrumenteista

---

<sup>7</sup> Petri Kuljuntausta: Ääniä tilassa -ohjelma, YLE Radio 1, lähetys torstaina 24.2.2005, klo 23.00–24.00

säännöllisesti. Myöhemmin on noussut esiin käsite *Alien Instruments*, mikä viittaa nimensä mukaisesti erikoisiin soittimiin, jollaisia tuottavat esimerkiksi Reed Ghazala ja muut ”outojen soitinten” rakentajat. Heidän intentionaan on valmistaa uniikkeja soittimia, joilla kyetään tuottamaan sellaisia ääniä, joita ei voida tuottaa tavallisilla soittimilla.

Viime vuosien ilmiöihin kuuluvat myös *circuit bending*, *data bending* ja muut vastaavat käsitteet, jotka viittaavat low-techin (matalan teknologian) ja kierrätyksen lähtökohdista syntyvään taiteeseen. Tällä saralla uutta estetiikkaa etsitään tutkimalla vanhaa teknologiaa. Circuit bendingissä otetaan käsittelyyn äänilelut, elektroniset pelit ja halvat patterilla toimivat sähkölaitteet, jotka muunnetaan sähköisiä ääniä tuottaviksi soittimiksi. Data bending puolestaan on äänien etsintää olemassa olevista tietokonetiedoista. Lähtökohdan äänelle voi tarjota mikä tahansa digitaalisessa muodossa oleva informaatio, joten bittimaailma tarjoaa datan taivuttajille (*data benders*) ehtymättömän lähteen etsiä raaka-aineeksi uusien ääniteoksien pohjaksi. Mikä tahansa tiedosto voidaan konvertoida ääneksi. Tiedostojen koko ja alkuperäinen formaatti vaikuttavat siihen, miten tiedosto soi, ja ääniksi muutettuja tiedostoja voidaan edelleen kierrättää mielin määrin. Niitä voidaan tallentaa välillä teksti-, video- tai kuvatiedostoksi, muokata lisää tekstin-, videon- tai kuvankäsittelyohjelmalla ja avata tiedosto käsittelyn jälkeen uudestaan ääniohjelmalla. Toiminta ei tapahdu vain taiteen marginaalissa, sillä kurseja aiheesta, erityisesti circuit bendingistä, järjestetään taideyliopistoissa ja teknologian tutkimuslaitoksissa eri puolilla maailmaa.

## **Sonifikointi**

Olen tehnyt viime vuosina ääniteoksia ja kompositioita, joiden äänet olen tuottanut tavallista vaikeammista olosuhteista, kuten avaruudesta tai veden alta, tai jopa sellaisista ilmiöistä ja prosesseista, jotka eivät ole alun perin synnyttäneet ääntä. Digitaalitekniikan avulla voidaan muuttaa periaatteessa

mikä tahansa ilmiö ääneksi: digitaalinen data, tilastotiedot, elektroniset prosessit, sääilmiöt tai pörssikurssit. Tekniikasta käytetään nimitystä *sonifikointi*.

Sonifikoimalla konkretisoidaan ilmiöitä korvin kuultavaan muotoon. Tähän tarvittavia laitteita on ollut tutkimuskäytössä jo vuosikymmeniä. Primaarisia sonifikoivia laitteita ovat muun muassa geigermittari, kaikuluotain, ääntä tuottavat elektroniset mittarit sekä monet sairaalainstrumentit.

Vuonna 2005 valmistin installaation *Wave Motion* (2005). Teos oli valo-ääni-installatio, jossa tutkimuksen kohteena oli valon hiukkasluonne. *Wave Motion*issa jaksoittainen valonsäde (valopulssi) suuntautui metalliseen elementtiin, piezomikrofoniin. Valonsäde oli niin voimakas ja suunnattu pienelle alueelle, että törmäyksen voimasta valon massa synnytti piezomikrofonissa reaktion, joka kuului elektronisena äänenä. Valonsäteen massa muuttui ääneksi. Syntynyt elektroninen ääni oli matala ja pehmeän pyöreä, ja se seurasi valon pulssia. Ääni oli hyvin heikko, ja jotta sen saattoi kuulla korvin, se tarvitsi vahvistusta ja taajuuskorjausta (ekvalisointia). *Wave Motion* oli esillä Helsingin Taidehallissa vuonna 2005.

Äänen avulla on mahdollista havainnoida elävien organismien ja ympäristön monimuotoisia prosesseja. Vuonna 2007 konserttiesitykseeni liittyi reaaliaikaisesti kuultava signaali suoraan avaruudesta. Tekniikkana oli NASA:n VLF-vastaanotin (Very-Low-Frequency) joka rekisteröi Maan sähkömagneettisessa kentässä tapahtuvat muutokset, konvertoi signaalit ja siirsi ne netin kautta ihmiskorvin kuultavaksi – ja edelleen konsertissa kuultavaksi. Jos avaruudessa tapahtuu esimerkiksi tähdenlento, kuuluu se lähettimestä glissandona.

Vuotta aiemmin, vuonna 2006, olin toiminut hieman toisin ja käyttänyt ääntä liikuttamaan materiaa. Installaatiossa *Patterns and Waves: Tube* (2006) oli käytössä parisen metriä korkea musta vinyyliputki, jonka sisällä soi kuulon

alarajoilla huriseva matala äänisignaali. Ääni oli nouseva glissandoääni, joka kulki matkan matalimmasta ihmiskorvan kuulemasta a-sävelestä (27,5 Hz) kaksi oktaavia korkeampaan a-säveleen (110 Hz). Kun nouseva ääni tavoitti korkean a:n, kierto alkoi jälleen alusta. Pystyssä olevan putken alapäähän oli kiinnitetty 15-tuumainen bassokaiutin, joka soitti ääntä putken sisään. Putken yläpää oli ihmisten päiden yläpuolella, ja suoraan putken yläaukon yläpuolella riippui läpinäkyvä muovikalvo, kiinnitettynä kuin riippumatto, jossa oli vesilammikko. Putkesta kuulunut ääni kohdistui muovikalvon vesilammikkoon ja ääni sai veden liikkeelle. Äänenvärähtely tuotti veteen kuvioita. Kuviot muuttuivat sitä mukaa, kun soiva äänivärähtely nousi korkeammalle. Yhteys äänen ja materian muotojen välillä oli selvä, ja sitä tehosti katosta riippuva strobo-valo. Strobon valonvälke vaikutti näköaistimukseemme, se ikään kuin pysäytti veden aaltoliikkeen still-kuvien sarjaksi, jolloin ihmissilmä kykeni paremmin havaitsemaan veteen muodostuvat äänikuviot.

*Patterns and Waves* -teoskokonaisuuteen kuului myös toinen ääni-installaatio, *Patterns and Waves: Mirror*, joka tarjosi kuuntelijalle hieman toisenlaisen näkökulman ääneen. Siinä perustan loi lattialla oleva 15-tuumainen bassokaiutin, jonka kartiokehän päälle oli kiinnitetty vaakatasoon pyöreäksi leikattu, halkaisijaltaan noin 60 sentin kokoinen peili. Peilin kehä reunustettiin muovilla ja liitos tiivistettiin silikonilla vedenkestäväksi. Peilin heijastavalle päällyspinnalle laskettiin ohut vesikerros. Kun peilin alapuolella olevasta kaiuttimesta kuului kuulon alarajoilla soinut ääni, se sai peilipinnan veden liikkeelle ja muodosti siihen kuvion. Tässä tapauksessa kuvio oli staattinen, sillä äänitaajuus pysyi samana. Tähän installaatioon liittyi myös kaksi lasersädettä, jotka asetettiin osoittamaan peilin heijastavaan pintaan, josta säteet heijastuivat edelleen seinälle. Toinen seinälle heijastetuista säteistä oli punainen piste, toinen taas punainen suora viiva. Kun ääni alkoi kuulua kaiuttimesta, syntyi ketjureaktio. Ääni sai ensiksi peilin päällä olevan veden liikkumaan ja asettumaan tiettyyn muotoon. Tämä vaikutti peilin kautta seinälle heijastettuihin lasersäteisiin niin, että myös ne alkoivat elää. Lasersäteitä moduloivat veden molekyylit. Vaikutelma moninkertaistui seinällä, jossa pistemäinen laserpiste heräsi eloon ja liikkui

eloisasti kuin revontuli taivaalla. Viivamainen lasersäde puolestaan kasvoi äänen voimistuessa ja tuotti seinälle kuvion, joka muistutti tietokoneen monitorille piirtyvää ääniraidan graafista aaltomuotoa. Tein kummatkin installaatiot, *Wave Motionin* ja *Patterns and Wavesin*, yhdessä videotaiteilija Sami van Ingenin kanssa.

Mitä näillä visuaalisiin ulottuvuuksiin laajenevilla ääni-installatioilla on tekemistä radioilmaisun kanssa? Näiden nostaminen esiin on esimerkki siitä, kuinka monella tapaa ääni voidaan ottaa esteettisen tutkimisen kohteeksi. Käydessäni taidenäyttelyssä pohdin usein uuden teoksen äärellä mikä olisi sen musiikillinen vastine, miten se soisi ääneksi siirrettynä. Itselleni se on hedelmällistä ajatusleikkiä ja uskon, että tämän kaltaisten ajatusten myötä ideat jäävät muhimaan mieleeni ja uudet teokset putkahtavat myöhemmin esiin itämään jääneistä alkuiduista.

### **Media-arkeologinen lähestymistapa**

Kuten edellä kirjoitin, esteettisessä toimintaympäristössä kehitys ei ole sitoutunut vain uuteen teknologiaan. Siitä kertoo *media-arkeologinen* lähestymistapa, joka on vahvasti elävä sektori nykytaiteen kentällä. Tähän liittyy kokeellisen elokuvan saralla tunnettu tyylikäsite *struktuurilistinen elokuva*, jossa elokuvallista ilmaisua tutkitaan kohdistamalla huomio välineisiin ja materiaaleihin, jotka elokuvien takaa löytyvät. Silloin ikään kuin katsotaan kameran sisään, sen sijaan että kameralla keskityttäisiin taltioimaan käsikirjoituksen mukaisia kuvakohteita (esimerkiksi näyttelijöitä). Uutta elokuvaa ei ole välttämätöntä edes kuvata, sillä aineistoa voidaan etsiä ready made tai found object -estetiikan hengessä esimerkiksi elokuva-arkistoista, historiallisista filmeistä tai kierrättämällä sukulaisten ullakoilta löytyneitä kotielokuvia. Vanhan filmin pinnassa olevat naarmut ja muut virheellisyydet, samoin kuin esityslaitteiston väärinkäyttö, ovat strukturalistisessa elokuvassa keskeisiä tutkimisen aiheita. Lyhyestä arkistofilmin katkelmasta voi syntyä kokonainen

pitkä elokuva, kuten Gustav Deutschin (*Film ist 1–12*), Peter Tscherkasskyn (*Outer Space*) ja kotimaisten Sami van Ingenin (*Fokus*) ja Mika Taanilan (*Fysikaalinen rengas*) tuotannossa.

Media-arkeologiset löydöt toimivat lähtökohtana myös äänitaiteessa ja digitaalimusiikissa. Radioon liittyvistä teoksistani mainittakoon *P.P.E. on 2MT* (2001), joka perustuu ensimmäisen todellisen radiopersonallisuuden, P. P. Eckersleyn (1892–1963), ääneen. Valitsin hänen eloisan ja vilkkaan juontonsa teokseni lähtökohdaksi, kun sain vuonna 2001 mahdollisuuden valita netin kautta teokseni raaka-aineeksi tallenteita BBC:n arkistosta. Eckersley aloitti yhden miehen radio-shown 1920-luvulla ja käyttämäni äänitallenne on kyseiseltä vuosikymmeneltä.

Suomalaisen kulttuurin äänellistä perintöä on taltioitu Yleisradion ääniarkistoihin jo vuosikymmenten ajan. Äänitehostenauhojen suomalaiset äänimaisemat, ihmiset ja kulttuuriäänet sekä Nauhaston moninaiset radio-ohjelmat menneiltä vuosikymmeniltä ovat ainutlaatuinen ja hedelmällinen tutkimuskohde. Ne tarjoavat uusia sisältöjä nykyaikaisille, joiden käsissä historia tulee jälleen eläväksi.

---

*Petri Kuljuntausta (1961) on äänitaiteilija ja säveltäjä, jonka teoksia on julkaistu kymmenillä äänitteillä Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Australiassa. Kuljuntaustan ääniteoksissa soivat ympäristöäänet, valaat, linnut, luontoäänet ja kaupungin hälyt. Ääni-installaatioissaan hän tutkii äänen eri olomuotoja ja vaikutuksia valoon, veteen ja muihin materiaaleihin. Kuljuntausta on julkaissut kolme kirjaa ja useita artikkeleita elektronimusiikista, äänitaiteesta ja äänimaisemasta ja pitänyt aiheesta kursseja Aalto-yliopistossa ja Teatterikorkeakoulussa.*