

# Lending One's Soul

## Äänisuunnittelijan identiteetti

JUSSI MATIKAINEN

ÄÄNISUUNNITTELUN MAISTERIOHJELMA

# Lending One's Soul

## Äänisuunnittelijan identiteetti

JUSSI MATIKAINEN



TIIVISTELMÄ

Päiväys: 2.4.2013

TEKIJÄ Jussi Matikainen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänisuunnittelun maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Lending One´s Soul- Äänisuunnittelijan identiteetti		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 50	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Kommandobiisi aka Space Invaders Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Lopputyössäni käsittelen omia kokemuksiani kahdesta eri produktiosta Homo!, 2011 ja Kommandobiisi, 2012, joissa molemmissa koin olevani roolissa, joka asettaa perinteisen suunnittelijan tulokulman haasteelliseksi. Tahdon myös kirjallisessa työssäni laajentaa pohdintaani näkökulmaa koskemaan äänisuunnittelijuuttani kokonaisvaltaisemmin teoreettisen kehykseni ympärille. Identiteetin ympärille nivoutuvat lisäksi kehollisuus, esiintyisyys ja työryhmien dynamiikka.</p> <p>Käytän tutkimuksessani fenomenologisen analyysin menetelmää, jonka tueksi esitän rinnakkaista materiaalia tutkimuskysymystäni lähellä olevista lähteistä. Tutkimustapaani voi siis kutsua fenomenologis- hermeneuttiseksi; laajennan ja täydennän esiyymmärrystäni taiteellisesta työstäni uusilla näkökulmilla. Kysymykset ja tulkinnat äänen luonteesta ovat mielestäni avoimia ja alttiita muutokselle, joka juontuu nähdäkseen äänen temporaalisesta perusominaisuudesta: ääni on jatkuvaa, alati muuttuvaa ja kappaleita liikkeelle sysäävää energiaa.</p> <p>Esitys ja sen valmistaminen on mielestäni dialektinen, liminaalinen sosiaalinen prosessi. Vuorovaikutteisen prosessin kautta opimme ja kehitymme ihmisinä ja taiteilijoina ja laajennamme kokonaiskäsitystämme maailmasta sosiaalisena yhteisönä. Dialektisuus, vuorovaikutteinen osallistuminen, vapauttaa esityksen muutokseen. Esitys on materiaallinen, subjektin itsestään selvyden kyseenalaistava prosessi. Liminaaltilassa esiintyjä on vapaa sosiaalisista normeistaan. Ääni rikastaa ymmärtämystämme maailmasta sellaisena kuin sen koemme. Ne saavat identiteettinsä ajassa tapahtuvien muutosten kautta. Äännet ovat konkreettista, materiaalliseen maailmaan sidottua voimaa. Muutoksen mahdollistavaa liikettä, joka muokkaa energiaa ympärillään. Ääni on pikemminkin energiaa, joka säteilee objektista kuin että olisi itse objekti.</p> <p>Taiteellisissa töissäni kävi selkeästi ilmi, että esiintyjä on aina kehollisesti suhteessa muuhun näyttämötoimintaan ja omaan instrumenttiinsa. Näyttämöllä oleminen ei voi olla rakenteen rajoittamaa. Esiintyminen on kehollista toimintaa ja teknologia on vain sen jatke, eikä itsetarkoitus. Äänellä esiintyminen on pikemmin performatiivista kuin representatiivista. Äänisuunnittelu on sidottuna näyttämön kokonaisenergiaan. Esityksellisyys syntyy vaivihkaa prosessin edetessä. Esiintyjä on jatkuvassa vuorovaikutuksessa yleisön ja itsensä kanssa.</p> <p>Ammatilliset identiteetit ovat murroksessa. Yksilökeskeisestä tekemisestä ollaan siirtymässä kohti yhteisöllistä, prosessia suosivaa tekemistä. Vanhat hierarkkiset rakenteet murtuvat pikkuhiljaa ja laitostuminen katoaa vähitellen. Avoin, epävarmuutta sietävä suhtautuminen prosessiin on tie tasa-arvoisempaan taideyhteisöön. Erilaisten roolien kokeilut teosten sisällä ovat avanneet käsitystäni esityksestä. Mukavuusalueella ei uutta synny. Esitykseen heittäytyminen on aina omasta egosta luopumista, oman sielun lainaamista.</p>			
Asiasanat Liminaali; dialektinen; ääni; äänisuunnittelu; identiteetti; esiintyisyys; kehollisuus; materialismi; vuorovaikutus; energia; teknologia; flow; suunnittelu			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

JOHDANTO	9
<i>Tutkimuskysymys</i>	9
<i>Metodi</i>	10

---

DIALEKTINEN ESITYS	12
<i>Liminaali vallankumous</i>	12

---

ÄÄNEN ONTOLOGIA	15
<i>Visuaalisuuden tyrannia</i>	16
<i>Äänen materialismi</i>	18

---

TAITEELLISEN OPINNÄYTTEEN ESITTELY	22
<i>”Olette turvassa.”</i>	22
<i>HOMO!</i>	26

---

LIHAN SUBJEKTI	29
<i>Vangittu aika</i>	29
<i>”Flesh shows strange persistence” – Teknologinen fantasia ja keho</i>	30

---

ÄÄNEN PERFORMATIIVISUUS	34
<i>Flow</i>	34
<i>Tila, aika ja kausaalisuus</i>	36
<i>Suunnittelu ja esitys</i>	37

---

ESIINTYJÄ JA TARKKAILIJA	39
<i>Jaettu tarkkaavaisuus</i>	39
<i>Lihan affektit</i>	40

---

LE BRUIT DE FOND – IDENTITEETTI	43
<i>Vuorovaikutus vai laitostuminen</i>	43

---

LAINASIELU	45
LÄHTEET	47





## JOHDANTO

Tarkoitukseni on reflektoida omia kokemuksiani kahdesta eri produktiosta Homo!, 2011 ja Kommandobiisi, 2012, joissa molemmissa koin olevani roolissa, joka asettaa perinteisen suunnittelijan tulokulman haasteelliseksi. Tahdon myös laajentaa pohdintaani näkökulmaa koskemaan äänisuunnitteluun kokonaisvaltaisemmin teoreettisen kehykseni ympärille.

Taiteellinen osa opinnäytteestäni on Äänisuunnittelu Jarkko Partasen koreografiassa Kommandobiisi aka Space Invaders<sup>1</sup>. Kyseessä on liikkeellinen teos, joka sisältää intervention elementtejä ja jossa koko työryhmä toimii esiintyjänä näyttämöllä. Esitys toimii *site-specific*- tyyppisesti, aina uuteen tilaan mukautuen. Sitä ei ole esitetty kahta kertaa useammin yhdessä paikassa. Haluan tutkia myös aiempaa osuuttani Pirkko Saision Homo!-musiikinäytelmässä, jonka valmistin yhteistyössä toisen äänisuunnittelijan Ville Leppilahden kanssa, sulauttaen yhteen muusikon ja äänisuunnittelijan roolin näyttämöllä.

Molemmissa teoksissa toimin siis suunnittelutyön lisäksi myös esiintyjänä näyttämöllä ja teosten erilaisuuden vuoksi on mielenkiintoista asettaa niitä rinnakkain ja pohtia esiintyjyyttä kahden eri prosessin kautta. Tämä liittyy äänisuunnittelijan identiteetin kysymyksiin ja ryhmädynamiikkaan, joka oli näissä kahdessa teoksessa tyystin erilainen johtuen erilaisista tuotantojen rakenteista.

### *Tutkimuskysymys*

Lähtökohtani on pohtia äänisuunnittelijan muuttuvaa identiteettiä; niitä mahdollisia rooleja joita äänisuunnittelija voi työryhmässä ottaa, miten nämä eri roolit vaikuttavat äänisuunnittelijan työhön ja mitä mahdollisuuksia tai rajoituksia ne synnyttävät.

Aion erityisesti pureutua äänisuunnittelijan esiintyjyyteen, tuohon tällä hetkellä melko trendikkääseen aiheeseen, äänen performatiivisuuteen, näkyvillä olemisen problematiikkaan ja erityisesti äänen ja esiintyjän väliseen

---

<sup>1</sup> <http://kommando-piece.tumblr.com/>

energiaan ja vaikutelmaan, joka esiintyjästä välittyy kohti työryhmää, yleisöä, tarkkailijaa. Keskeisessä osassa on esiintyjän kehollisuus ja kehon välittämä energia ja tämän suhde esitettyyn ääneen. Voidaan myös puhua vastuusta, jonka esilläolo mielestäni synnyttää. Onko ääni ja äänisuunnittelija muka vain esityksen taustakohinaa?

Minua kiinnostaa, miten meneillään oleva työryhmien rakennemurros vaikuttaa esityksen ja työnkuvien dynamiikkaan. Tuoko esimerkiksi tekniikan läsnäolon korostaminen teokseen mitään lisäarvoa, vai onko se vain väsähtänyt statement, joka ei todellisuudessa tuo ammattikuntaa yhtään sen lähemmäs kokonaisteosta?

Mielestäni identiteetin pohdinta vaatii myös paneutumista itse ääneen, sen rooliin esitystä toteuttaessa ja ennen kaikkea äänen ominaislaatuun, sen itsenäisyyteen ja meidän keinoihimme tulkita ääntä ja sen olemusta. Haluan ottaa osaa äänen ontologiseen keskusteluun ja pohtia niitä keinoja, joilla äänitaide ja tätä kautta myös äänisuunnittelijan työ voitaisiin ymmärtää itsenäisinä ja tasavertaisina toimijoina esityksen sisällä.

## *Metodi*

Kirjallisen osuuteni muotokieli kulkee tutkielmaesseen ja projektiraportin välimaastossa. Käytän tutkimuksessani fenomenologisen analyysin menetelmää, jonka tueksi esitän rinnakkaista materiaalia tutkimuskysymystäni lähellä olevista lähteistä. Tutkimustapaani voi siis kutsua fenomenologis- hermeneuttiseksi; laajennan ja täydennän esiymmärrystäni taiteellisesta työstäni uusilla näkökulmilla<sup>2</sup>. Hermeneuttisen kehän merkitys korostuu myös käsitteiden määrittelyssä. Kysymykset ja tulkinnat äänen luonteesta ovat mielestäni avoimia ja alttiita muutokselle, joka juontuu nähdäkseni äänen temporaalisesta perusominaisuudesta: ääni on jatkuvaa, alati muuttuvaa ja kappaleita liikkeelle sysäävää energiaa.

Rinnakkaismateriaalissa tukeudun teatteriantropologiseen argumenttiin: Esitystä ei voi tutkia objektiivisesti; ymmärtääkseen esitystä, on sitä tutkittava sisältä käsin fyysisesti osallistumalla<sup>3</sup>. Haluan lähestyä esitystä ennen kaikkea

---

<sup>2</sup> Siljander, Pauli: "Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntaukset", Oulun yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta, Oulu 1988, s. 115–116.

<sup>3</sup> Schechner, Richard – Appell, Willa: "By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual", Cambridge University Press, NY 1990, s.50-82.

aktiivisesta näkökulmasta. Esitys ja sen valmistaminen on mielestäni dialektinen, liminaalinen<sup>4</sup> sosiaalinen prosessi. Vuorovaikutteisen prosessin kautta opimme ja kehitymme ihmisinä ja taiteilijoina ja laajennamme kokonaiskäsitystämme maailmasta sosiaalisena yhteisönä<sup>5</sup>. Nähdäkseni tämä heijastuu henkilökohtaisella tasolla suoraan äänisuunnittelijan identiteettiin ja mahdollisuuden laajentaa ja syventää äänisuunnittelijan työnkuva.

Tutkimukseni ei tukeudu yksittäiseen teoreettiseen viitekehykseen, vaan omiin kokemuksiini ja tulkintoihini, joita laajennan lähteideni näkemyksillä. Pysin omia taiteellisia töitäni reflektoidessa vuorottelemaan näiden näkökulmien välillä, syventämään tutkimustani ja kenties avaamaan kohteestani uusia, itselleni ja lähteilleni vieraita tulkintoja<sup>6</sup>.

Aloitan esittelemällä teoreettisen osuuteni. Siitä siirryn taiteelliset työni pääpiirteittäin, josta siirryn tarkastelemaan esityksiä lähemmin äänisuunnittelun näkökulmasta, kohti tutkimuskysymyksen ydintä. Kuljen vuoroin detaljeihin, vuoroin kokonaisuutta kohti, toivoen asteittain rakentavani selityksiä, jotka tyydyttävät itseäni ja tuovat lisäarvoa nykyiseen äänentutkimuskenttään.

---

<sup>4</sup> Sanaa ”liminaalinen” käytetään tässä yhteydessä viittaamaan kulttuuristen ja rituaalisten prosessien muutoksen välitilaan, jossa identiteetit voivat uudistua. Mm. Bonshek, Anna: ”Transformations within the Gap: Liminality and Principles of Vedic Language Theory in Performance”, <http://people.brunel.ac.uk/bst/volo101/index.html>. Luettu 12.11.2012.

<sup>5</sup> Friedman, Dan: ”Performance as revolutionary activity: liminality and social change”, <http://people.brunel.ac.uk/bst/volo101/index.html> Luettu 12.11.2012.

<sup>6</sup> Esimerkiksi tekstiä tulkittaessa sen osia ei voi ymmärtää ilman kokonaisuutta, mutta osien tulkinta vaikuttaa kokonaisuuden tulkintaan. Kehä etenee osien ja kokonaisuuden välisenä dialektisena suhteena. Siljander, Pauli: ”Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntaukset”, s. 116–117.

## DIALEKTINEN ESITYS

### *Liminaali vallankumous*

New Yorkilaisen Castillo teatterin dramaturgi Dan Friedman lähestyy esitystä liminaalisena, "vallankumouksellisena aktiviteettina". Hänelle ja hänen kollegalleen Fred Newmanille esitys on dialektinen tapahtuma itsen ja toiseksi tulemisen välillä. Tilan, jota antropologi Victor Turner nimittää liminoidiksi<sup>7</sup> Termiä liminaalinen (lat. limen, kynnyksarvo) käytti ensimmäisenä Arnold van Gennep kuvaamaan muutoksia, joita hänen tutkimansa heimokansojen ihmiset kävivät läpi rituaaleissa, joita järjestettiin merkitsemään elämäntilanteiden muutoksia yhteisössä ja sen yksilöissä. Hänelle rituaalit kuvasivat osallistujensa irtaantumista perinteisistä konventioista ja uudelleen syntymistä yhteisön seuraavalle askelmalle<sup>8</sup>. Irtaantumisen lopputuloksena oli kuitenkin aina paluu yhteiskuntaan. Rituaali itsessään pysyi irti jokapäiväisestä elämästä ja arjesta.

Turner näki Gennepin Rites de Passagen rajoittuvan liikaa heimoyhteisöjen piiriin, joissa muutos on aina kahlittuna biologiseen tai meteorologiseen sykliin. Turner halusi pureutua liminaaliin välitilaan, jossa hän näki modernin kulttuurin rakennusaineiden todella paljastuvan. Turner uskoi että liminaalissa tilassa yksilö on vapaa statuksestaan, taloudellisesta asemastaan tai sukulaissuhteistaan. Hän muotoili liminoidin käsitteen vastaamaan julkista, sosiaalista yhteiskuntaa. Termi on syntynyt selkeästi suhteessa työn ja vapaa-ajan käsitteisiin, ei ole niin ritualistinen vaan pikemminkin individualistinen ja leikkisä, esityksellinen tila josta yhteiskunnallinen muutos voi kummuta.<sup>9</sup>

Colin Turnbull haastoi Turnerin perinteisen antropologisen lähestymisen esittämällä että esitystä tai toimintaa ei voi tutkia objektiivisesti. Kokemukset Ituri- metsän heimojen kanssa saivat hänet vakuuttuneeksi ettei esitystä voi todella ymmärtää heittäytymättä itse esityksen keskelle eli heimorituaalien

---

<sup>7</sup> Turner, Victor : The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications. 1987, s.29.

<sup>8</sup> Friedman, Dan: "Performance as revolutionary activity: liminality and social change", <http://people.brunel.ac.uk/bst/volo101/index.html> Luettu 12.11.2012.

<sup>9</sup> Turner, Victor: From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications. 1982.

keskelle. Lisäksi Turnbullin kokemus oli että musiikki ja äänet (mm. Metsän humina) näyttelivät aina tärkeää osaa rituaaleissa ja tilanteissa joissa liminaalista tilaa pyrittiin tavoittamaan<sup>10</sup>.

Turnbullin aktivistinen ja dialektinen metodologia on hyvin lähellä Newmanin käsitystä esityksestä. Esityksessä ei ole kyse vain sen katsomisesta, vaan myös siihen osallistumisesta. Esitys toimii vastavuoroisessa suhteessa esiintyjän ja katsojan välillä ja mikä mielenkiintoisinta: myös esiintyjä on koko ajan samanlaisessa dialektisessa suhteessa itseensä ja hahmoon, joksi on tulemassa<sup>11</sup>. Tästä on mielestäni kyse myös suunnittelijan työssä. Esitys on hyvin subjektiivinen kokemus, jossa olemme koko ajan alttiita muutokselle, mikäli uskallamme asettaa itsemme mukavuusalueemme ulkopuolelle. Friedmanin näkemyksen mukaan - joka on velkaa venäläisen psykologin Lev Vygotskin työlle lasten parissa - esiintyminen rinnastuu oppimisprosessiin, jossa yritämme tavoitella jotakin ulottumattomissamme olevaa; teemme jotain jota emme aivan tunne osaavamme. Newmanille esitys on enemmän kuin näyttämöllä tapahtuvaa toimintaa. Se on sosiaalista toimintaa, jota voimme tehdä joka päivä töissä, koulussa tai missä tahansa sosiaalisessa ympäristössä. Esiintyminen on keino kyseenalaistaa vanhat tavat olla ja toimia. Väline, jolla me opimme ja kehitymme kokonaisvaltaisesti.

Friedmanin mukaan Newman näkee vallankumouksellisen toiminnan jatkuvana muutoksena arkisessa toiminnassamme; miten arkisten rutiinien muutokset synnyttävät uusia tapoja elää. Se on tietoista toimintaa, joka vaikuttaa kaikkiin sen piirissä oleviin. Turner, määritellesään liminoidin käsitettä ja tehdessä eroa sosiologi Erving Goffmanin huomioihin sosiaalisen elämämme rooleista<sup>12</sup>, toteaa todellisen esityksellisyyden ytimen löytyvän tilanteista jossa olemme vapaita normatiivisista rooleistamme, toisin kuin Goffmann oletti.<sup>13</sup>

Tässä suhteessa Newman haluaa tehdä eron esityksen ja käyttäytymisen välillä. Käyttäytyminen on hänelle kritiikitöntä, arkista toimintaa. Se ei ole dialektista ja on aina rakenteen rajoittamaa. Esityksessä rakenne tulee rikotuksi edistyksen ja kehityksen tieltä. Esitys ja käyttäytyminen ovat

<sup>10</sup> Schechner, Appell, 1990, s.50-81.

<sup>11</sup> Friedman.

<sup>12</sup> Erving Goffmann: Goffman, Erving: *Arkielämän roolit*. (The presentation of self in everyday life, 1959.) Taskutieto 67. Suomentanut Erkki Puranen. Porvoo: WSOY, 1971.

<sup>13</sup> Turner näki spontaanin sosiaalisen esityksellisyyden ilmenevän puhtaimmillaan ei-hierarkisissa sosiaalisissa tilanteissa, toisin kuin Goffmann, jolle roolileikit olivat kiinteä osa myös institutionaalista maailmaa. Turner, 1988, s.90

kuitenkin yhteydessä toisiinsa rutiinin kautta. Moni esityksellisesti oppimamme uusi asia jäykistyy lopulta osaksi rutiiniamme. Esitys on Newmanille vallankumoksellista toimintaa, koska sen lopputulosta ei voi ennustaa. Esitys on avointa, improvisaatioon perustuvaa toimintaa, joka voi ohjata sosiaalisia suhteita ja kulttuurillisia asenteita odottamattomiin suuntiin. Esitys luo vaihtoehdon, jota arkinen maailma ei tarjoa.

Newmanin materialistinen näkemys itsestä muistuttaa ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen subjektin kritiikkiä. Deleuzelle subjekti määrittyy eroavaisuuksien kautta; jatkuvan intensiteettien muutoksien kautta, jotka lopulta muovaavat kuvan jonka tunnistamme erilliseksi objektiksi, yksilöksi. Yksilö on siis pikemmin eroavaisuuksien summa, joka ei ole koskaan täysin vakaa vaan aina altis muutokselle. ”Becoming” on keskeistä subjektiivisuuden muutokselle ja viittaa sekä loputtomaan erilaistumisen prosessiin että uuteen käsitykseen omasta subjektiivisuudestamme. Subjektiivisuus on Deleuzelle aktiivinen osallistuva prosessi, samalla luova ja kriittinen. Tämä käsitys prosessista kumpuavasta subjektiivisuudesta on yhtä materialistinen kuin Newmanin vastaava; vastakkainen ovat identiteetti, oleminen ja eroavuus, joksikin tuleminen (becoming).<sup>14</sup>

Molemmille ajatuksille yhteistä on vuorovaikutteisuudesta kasvava yksilö ja kokemus identiteetin ymmärtämisestä osana laajempaa sosiaalis- kulttuurista muutosta. Ne ovat materialistisia, ympäristöstä ja ajasta riippuvaisia. Niiden kritiikki kohdistuu liberaalin humanismin subjektiin; ne ovat vahvasti posthumanistisia.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Guillaume, Laura – Hughes, Joe (ed.): *Deleuze and The Body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, UK, 2011, s. 126-136.

<sup>15</sup> Pohjimmiltaan Deleuzen pyrkimys on asettaa kyseenalaiseksi koko taustalla oleva länsimainen yksilöä korostava humanistinen käsityksemme subjektiivisuudesta. Guillaume and Hughes, 2011, s. 135.

## ÄÄNEN ONTOLOGIA

Miltei jokaisessa tekemässäni äänisuunnittelussa mielessäni on heränneet kysymykset äänen itsenäisyydestä suhteessa kokonaisuuteen. Niin oli myös Kommandobiisissä ja Homossa. Tämä kumpuaa mielestäni suurelta osin niistä asenteista ja odotuksista joita äänen rooliin liitetään ja miten ääni ymmärretään osana kokonaisuutta jossa toimimme. Elämme visuaalisessa maailmassa, joka ohjailee käsityksiämme äänestä. Ääni kuitenkin tuntuu väistelevän näitä tulkintoja vaatien omaa, itsenäistä ontologiaansa<sup>16</sup>.



When he established the heavens, I was there;  
when he marked out the horizon over the face of the deep<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Mm. Campesato, Lílian: "A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art", *Organised Sound: An International Journal of Music Technology* Volume 14, s. 27-37, Cambridge University Press 2009 ja Cox, 2011, s.145-161.

<sup>17</sup> Newton "Jumalainen geometrikko". William Blaken kritiikkiä Newtonilaiseen tieteelliseen maailmankuvaan. (*Newton* (1795-1805))

## *Visuaalisuuden tyrannia*

Esityksen visuaalisista elementeistä näyttäisi olevan melko mutkatonta keskustella suunnitteluvaiheessa niin, että kaikki ovat suurin piirtein tietoisia siitä estetiikasta mitä kohti ollaan menossa. Tämä ei ikävä kyllä päde omien kokemuksieni mukaan ääneen. Jokaisella tuntuu olevan omanlaisensa käsitys siitä miltä jonkin suusanallisesti kuvaillun äänen tulee kuulostaa.

Käsityksemme äänestä ovat hyvin subjektiivisia ja variaatiot yhden äänen luonteesta voivat olla hyvinkin suuria. Ei siis ole mitenkään tavatonta, että äänisuunnittelija - esitellessään suunnitellun äänen näyttämöllä – järkyttää pahemman kerran monien työryhmäläisten mielen.

Usein, alkaessani konkreettisesti kasaamaan äänimaailmaa esitykseen, havahdun ja huomaan suunnitelleeni ennakkosuunnittelussa enemmänkin visuaalista kuvaa kuin ääntä. Huomaan keskustelevani äänestä visuaalisten kielikuvien kautta, joka ohjaa mielikuvaa äänestä tasolle joka ei mielestäni tee sille oikeutta, vähintään ohjaa mielikuvaa pois konkretiasta.

Visuosentrismi on muokannut keskeisesti ymmärrystämme havainnoinnista ja sen roolista. Havainnointia ja tietoisuuttamme käsittelevä filosofinen kirjallinen materiaali on kooltaan valtava ja sen terminologia koostuu pääasiallisesti visuaalisen havainnoinnin kielikuvista<sup>18</sup>. Katseen kautta opitun havainnointitavan yleistämme vastaamaan myös muita aistejamme. Oletus on: kuten asiat ovat värien kanssa, niin ne ovat myös äänten, makujen ja hajujen kanssa.<sup>19</sup> Kuitenkin äänet ja kuuleminen vastustavat voimakkaasti visuaalisia määritteitä.

Monella meistä on voimakas tendenssi sivuuttaa non-verbaalista informaatiota, kuten äänet. Ääni kuitenkin näyttelee keskeistä osaa myös rituaaleissa ja uskonnollisissa menoissa erityisesti rytmin kautta. Ääni tarjoaa keinon aistia tunnelmaa fyysisesti ja emotionaalisesti; vapauttaa rationaalisen mielen kahleista ja kehyksistä. ”*Sounds are the royal road to liminal condition*”.<sup>20</sup> Äänet ja kuulemisen luonne tuntuvat ehdottavan, että keskittäessämme havainnointia visuaalisen ärsykkeen ulkopuolelle, se rikastaa meidän kokemustamme kokonaisuudesta, itsestämme ja ympäristöstämme jossa elämme.

---

<sup>18</sup> kuten appearance, scene, image, observe, muutamia mainitakseni.

<sup>19</sup> O’Callaghan, Casey: ”Sounds: A Philosophical Theory”, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 1-12.

<sup>20</sup> Schechner, Appell, 1990, s. 50-82.



Visuaaliset ominaisuudet näyttävät olevan sidottuina objekteihinsa. Liikennemerkkin punainen väri pysyy kuin liimattuna kieltoimerkin pintaan. Äänet taas eivät kuuntelussa näyttäydy yksityiskohtaisina muotoina tai kokoina; ne eivät ole fyysisiä objekteja, joihin tarttua. Kuitenkin filosofinen perinne kohtelee ääniä juuri tällä tavalla; äänet ovat vain objektien kuultavissa olevia ominaisuuksia. Jos havainnointi tähtää paljastamaan objekteja ja äänet eivät näyttäydy objekteja saati niiden piirteinä, on houkuttelevaa olettaa että äänet ovat jotain eteeristä, muutoin kyseenalaista havaintojemme kentässä; toismaailmaista.<sup>21</sup> Syntyvätkö äänet vain mielessämme?

Visuosentrismistä luopuminen vapauttaa meidät ymmärtämään ääntä itsenäisenä kokonaisuutena. Äänen mystisyyttä voidaan lähteä purkamaan sen käytännöllisten hyötyjen kautta. Kuuloaistimme havainnoi ympäristöämme 360-asteen laajuudessa. Se auttaa ohjaamaan katsettamme kohti objekteja, antaen samalla tärkeää informaatiota ympäristöstämme. Kuulo on evolutiivisessa mielessä varoitusaiesti. Tutkiessamme äänten luonnetta ilman visuaalisten mallien painetta, voimme oppia ymmärtämään kuinka kuulomme toimii ja miksi se toimii niin.

*Sonic realism*, soivan realismin käsitteen mukaan maailma sisältää ääntä joka ei ole riippuvaista kuulijan kokemuksesta. Äänet ovat maailmassa. Äänet ovat entiteettejä, jotka vain havaitsemme ääninä. Koska havaitseminen on käsite, joka nojaa onnistumisen kokemukseen, ovat äänet osa kokemusmaailmaamme silloin, kun olosuhteet ovat suotuisia kuulemiselle. Ja jos äänihavaintomme on altis todellisuudelle, joka on mieleemme ulkopuolella ja empiiristen tieteiden maailmassa, silloin äänillä täytyy olla paikka myös luonnossa.<sup>22</sup> Soivan realismin malli on siis tässä mielessä naturalistinen: ääntä voidaan tutkia tieteellisin menetelmin pyrkimyksenä rakentaa yleinen malli.

Äänet ovat tapahtumia. Äänet ovat erottamattomasti sidottuina aikaan ja niillä on alku, keskikohta ja yleensä loppu. Kuulemamme äänet saavat yksilölliset identiteettinsä ajassa tapahtuvien muutosten kautta<sup>23</sup>. Puhe, musiikki ja ympäristöäännet ovat kaikki tunnistettavissa temporaalisten ominaisuuksiensa tähden. Äänet ovat siis tapahtumia tai sattumia, jotka ilmenevät objektien ja vuorovaikutuksessa olevien kehojen maailmassa.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> O'Callaghan, 2007, s. 1-12.

<sup>22</sup> O'Callaghan, 2007, s. 1-12.

<sup>23</sup> Kuten voimakkuus, taajuusvaihtelut, suunnanmuutokset jne.

<sup>24</sup> O'Callaghan, 2007, s. 1-12.

## *Äänen materialismi*

Filosofi Christoph Cox kirjoittaa nykyisten taiteentutkimusmetodien ongelmista suhteessa äänen ominaislaatuun. Hän kritisoi vallalla olevia tutkimusmenetelmiä niiden kykenemättömyydestä tutkia ääntä sen itsensä vaatimalla tavalla. Hän pyrkii rakentamaan äänelle omaa ontologiaansa, jossa ääni nähdään itsenäisenä, maailmassa virtaavana materiana, jota ihminen omalla tulkinnallaan muovaa.<sup>25</sup>

Kulttuuria on viime vuosikymmenet tutkittu pääasiassa lingvistiksi näkökulmasta, merkkien ja merkitysten kenttien kautta. Kentät toimivat monimutkaisessa viittaussuhteessa toisiin merkkeihin, subjektiin sekä objektiin. Nykyteoria ja kritiikki ylläpitävät käsitystä kokemuksen sidoksellisuudesta tähän symboliseen kenttään.<sup>26</sup> Tekstuaalisuutta ja diskurssia korostavat teoriat tukevat epäsuorasti kulttuurin ja luonnon kahtiajakoa. Luonto joko työnnetään sivuun epäolennaisena tai liitetään sosiaalisena rakennelmana osaksi kulttuurista heijastusta. Nykyiset kulttuuriteoriat siis syyllistyvät Coxin mielestä dualismiin, jossa maailma jaetaan fenomenologiseen symbolien maailmaan, jonka sisällä diskurssi on mahdollinen ja numenaaliseen luonnon ja materialismin maailmaan, joka sulkee pois tiedon ja näin myös kaiken järkevän keskustelun.

Ääni tuntuu kuitenkin luonnostaan väistelevän näitä tekstuaalisia analyysejä, joten tarvitaan uusi lähestymistapa, joka ottaa huomioon äänen materialistisen ominaisuuden.

Taidemusiikin pioneerit, kuten Cage, Schaeffer, López ja Kubisch ovat töissään käsitelleet ääntä materiaalisena substanssina, merkitysten ja keskustelun ulottumattomissa. Näiden töiden analyysi on kuitenkin jäänyt keskeneräiseksi pääasissa niiden kokemusmaailmaan vetoavien ominaisuuksiensa puolesta; ajatuksien ja diskurssin ulkopuolella olevasta ei ole mielekästä keskustella. Coxin mielestä ei riitä, että alistuu tähän dualistiseen ajatusmalliin. Liian paljon jää ulkopuolelle.

Coxin mukaan musiikilliset sävyt eivät kuulu semanttisen sisällön piiriin. Ne eivät puhtaimmillaan, kuten esimerkiksi yksittäiset nuotit, symbolisoi tai esitä mitään muuta kuin itseään. Herää kuitenkin kysymys tämän

---

<sup>25</sup> Cox, Christoph: "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism", *Journal of Visual Culture* [<http://vcu.sagepub.com>] Volume 10, s. 145-161, SAGE Publications 2011.

<sup>26</sup> Esimerkkeinä mm. semiotiikka, psykoanalyysi, poststrukturalismi ja dekonstruktio. Cox, 2011, s.145-161.

yleistettävyydestä; asia muuttuu radikaalisti heti, kun otetaan käsittelyyn vaikkapa soinnut.

Kirjoitettu teksti ja kuvat vaativat etäisyyden, joka erottaa objektin subjektista. Ääni sen sijaan on mukaansatempaavaa ja tulee lähelle, ympäröi ja kulkee läpi kehon. Siinä missä teksti ja kuva tarvitsevat tilaa rinnastuksille, ääni synnyttää jatkuvana virtaavan vuon, joka läpäisee kaikki elementit samanaikaisesti. Tätä tekstuurin ajallista virtaa ovat pyrkinneet tuomaan esille myös viime vuosisadan puolikkaan merkittävimmät äänitaiteilijat.<sup>27</sup> Äänitaide ei siis ole sen abstraktimpaa kuin visuaalinenkaan, pikemminkin jotain konkreettisempaa.

Historiassa musiikille on aina annettu oma ei-representatiivinen statuksensa. Jo Antiikin Kreikan myyteistä lähtien musiikki on tulkittu joko subjektiivisen, puhtaan tunteen ja emotion välittäjänä tai simpukan kuoresta resonoivana universumin harmoniana.<sup>28</sup> Myöhemmin filosofit Schopenhauerista Nietzscheen ovat tulkinneet musiikkia puhtaan tahdon ilmentymänä tai luonnon artistisena ominaislaatuna. Yhteistä näille suurille ajatuksille on äänen tulkitseminen representaation ulkopuolella, itsenäisenä, muovattavissa olevana energiana.<sup>29</sup>

“*Music is continuous; only listening is intermittent*”.<sup>30</sup> John Cagelle ääni on loputonta heterogeenistä äänimateriaalien virtaa. Virtaa jota ohjaa jatkuvat nopeuden ja intensiteetin muutokset, ja joka sulkee sisäänsä monimutkaisen simultaanisuuden, häiriöiden, konfliktien, harmonioiden ja rinnakkaisuusien verkoston. Tai Gilles Deleuzea mukaillen: kukin voi kuvitella mielessään tämän jatkuvan akustisen virran. Hänelle muusikko on joku, joka ottaa ja muovaa tätä vuota tarpeidensa mukaan.<sup>31</sup> Äänit ei siis eivät ole staattisia objekteja, vaan temporaalisia tapahtumia, jotka Cox kategorisoi kahtia

---

<sup>27</sup> Esim. Max Neuhaus, Alvin Lucier, Christina Kubisch, Christian Marclay, Carsten Nicolai, Francisco Lopeaz ja Toshiya Tsunoda.

<sup>28</sup> Pindaros sijoittaa musiikin synnyinpaikaksi Ateenan, jossa huilut kunnioittivat päättömän Meduusan surevia siskoja. Vastakohtainen myytti taas löytyy Homeerisista hymneistä, jossa Hermeksen kerrotaan älynneen käyttäen simpukan kuorta harppunsa kaikukoppana. Mm. Schafer, R. Murray: ”The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT. Destiny Books 1994. s-6.

<sup>29</sup> Schopenhauer, Arthur: ”The World as Will and Representation, Vol. 1, trans. E.F.J. Payne. New York:Dover 1969.

<sup>30</sup> Henry David Thoreau lausahdus, jota Cage halusi usein lainata. Cage, John: ”Empty Words: Writings ’73-’78 by John Cage”. Wesleyan University Press. Middletown, CT 1981, s. 3.

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles: ”Vincennes Session of April 15, 1980, Leibniz Seminar”, trans. C.J. Stivale, Discourse 20(3), s. 77-98.

virtuaaliseen jota kuvataan termillä ‘noise’ ja sen supistumaan: aktuaaliseen musiikin, puheen ja signaalin maailmaan.<sup>32</sup>

Coxin materialistinen teoria näyttää ehdottavan, että äänet eivät suinkaan ole täysin toismaailmaisia, merkitysten ja representaatioiden ulkopuolella sijaitsevia kohteita. Pikemminkin ääni on konkreettista, materiaaliseen maailmaan sidottua voimaa, intensiteettiä ja muutoksen mahdollistavaa energiaa. Sen sijaan että tutkisimme ääntä monimutkaisten representaatioiden ja merkitysten kautta tulisi meidän lähestyä sitä liikkeelle panevana materialistisena voimana, joka sysää liikkeeseen ja muovaa energiaa ympärillään.<sup>33</sup>

Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovskin mukaan musiikin käyttö on hyväksyvintä silloin, kun se toimii kertauksen tavoin; viittaa aiemmin nähtyyn ja täydentää sitä. Esimerkkinä hän käyttää runoutta. Hänen mukaansa kertaus johdattaa meidät alkulähteelle, hetkeen joka houkutteli runoilijan alunperin kirjoittamaan. Kertauksen avulla musiikki ei tyydy pelkästään tehostamaan visuaalista kuvaa, vaan avaa mahdollisuuden uuteen, muuttuneeseen tulkintaan samasta materiaalista. Jokainen uusi tulkinta syventää meidän kokemustamme teoksesta; avaa uuden kulman visuaalisesta objektista. Tällä tavoin käytettynä musiikki käyttäytyy hyvin itsenäisenä dramaturgisena keinona.

Tarkovskille musiikki elokuvassa on osa värähtelevää ihmisen maailmaa. Hän epäilee teoriansa johtavan lopulta musiikin tarpeettomuuteen elokuvassa, sillä maailmat jotka ovat musiikin ja elokuvan muovaamia, ovat rinnakkaisia ja konfliktissa keskenään. Asianmukaisesti järjestettynä, elokuvan värähtelevä maailma on musikaalinen jo itsessään.<sup>34</sup> Tarkovskin ajatteluun on selkeästi vaikuttanut 80-luvulla monipuolistunut äänitehosteiden käyttö ja elektronisen musiikin nousu varteenotettavaksi musiikin alalajikseen. Hän viittaakin elektronisen musiikin kokeiluihinsa elokuvassaan *Peili* ja esittää mielenkiintoisen huomion elektronisen musiikin luonteesta: Elektronisella musiikilla on kyky sulautua muuhun ääneen. Se pystyy olemaan läpinäkyvä, puhdas “kemiallisesta alkuperästään” ja

---

<sup>32</sup> Cox, Christoph: "Sound Art and the Sonic Unconscious". Organised Sound Vol 14: 19-26. Cambridge: Cambridge University Press 2009.

<sup>33</sup> 'language is no longer defined by what it says, even less by what makes it a signifying thing, but by what causes it to move, to flow, to explode'. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: "Anti-Oedipus". Trans. R. Hurley et. Al. Minneapolis: University of Minnesota Press 2003.

<sup>34</sup> Tarkovsky, Andrej: "Sculpting in Time: Reflections on the Cinema", 1987, s. 155-162.

omaksumaan luonnonkaltaisen hengittävyiden.<sup>35</sup> Tarkovski ymmärsi äänikerronnan simultaanisuutta ja sen dramaturgiset mahdollisuudet mahdollisuudet.

---

<sup>35</sup> Tarkovsky 1987:162.

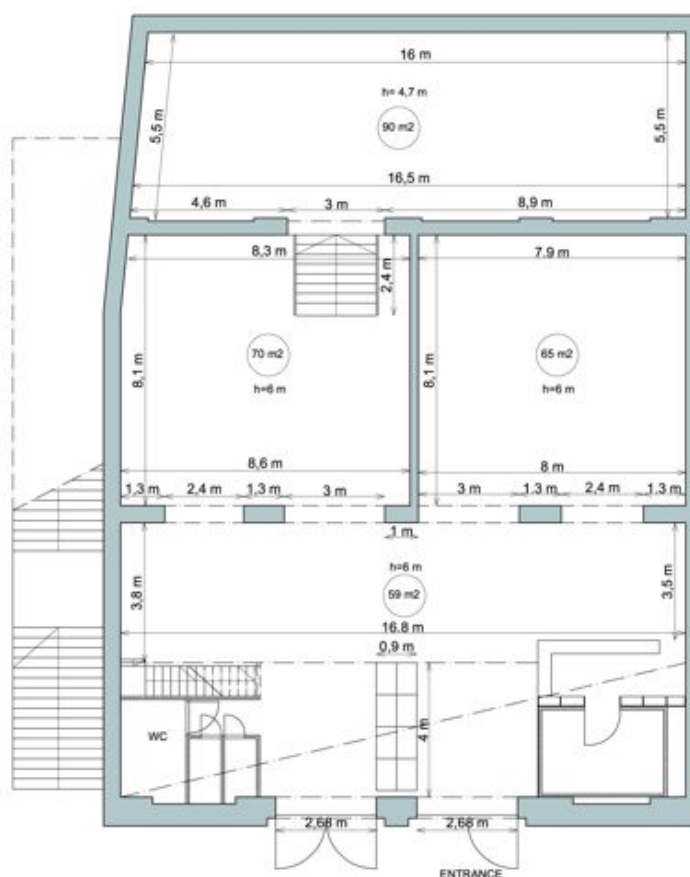
## TAITEELLISEN OPINNÄYTTEEN ESITTELY

*”Olette turvassa.”*



“Ei syytä huoleen. Meidän kanssamme olette turvassa.”

Lähtökohtana tekemisellemme oli jo heti projektin alkumetreillä esityksen modaalisuus, muunneltavuus eri tilaan ja ennen kaikkea kunkin tilan ehdoilla. Ajatuksena oli tehdä rakenteellisesti eräänlainen palapeli, jota osia siirtelemällä voitaisiin muuntautua kulloinkin olemassa olevaan esiintymistilaan, jolloin tila itsessään voisi toimia myös sisältöä määrittävänä elementtinä. Apuna käyttäisimme esiintymispaikkojen pohjapiirroksia, joiden pohjalta voisimme suunnitella tapahtumia jo ennakkoon. Selvää oli myös se että koko työryhmä tulee olemaan näyttämöllä esiintyjinä, tässä tapauksessa osana kommandoryhmää, sillä tarvitsimme riittävän suuren ryhmän, voidaksemme luoda uskottava illuusio tilan- ja yleisöhallinnasta.



Forum Box pohjapiirros

Esitystilanne tulisi olemaan Kommandojen demonstratiivinen esitys omista kyvyistään ja tarpeellisuudestaan. Kommandot esiintyisivät siis yksityisiä turvapalveluita tarjoavana ryhmänä: ”Olette turvassa.”

Sisällöllisiä teemoja oli useita: suora epäsuora vallankäyttö, henkilökohtainen tila ja sen rajaaminen, kehon rajoittaminen<sup>36</sup>, kehon politiikka<sup>37</sup>. Liikkeellisenä lähtökohtana oli koreografi Partasen jo aiemmin hyödyntämä lähdepohjainen materiaali, jota lähdimme kehittämään Suomen armeijan kaupunkitaistelu metodeja hyväksikäyttäen.

Yleisön liikutteleminen oli myös asia, jota halusimme tutkia ja viedä eteenpäin edellisestä yhteistyöstämme ZooAside, jossa yleisö sai seurata esitystä suuren metallikehikon alta. Tällä kertaa halusimme yleisölle vielä

<sup>36</sup> Kehon rajoittaminen kiinnosti meitä myös historiallisella tasolla, kuten Foucault, Michel: ”Discipline and Punish: The Birth of the Prison”. Penguin Books, London 1991.

<sup>37</sup> Esimerkkinä lie down, sit in- protestit. <http://occupywallst.org/media/pdf/practicalprotest.pdf>. Luettu 14.11.2012.

aktiivisempaa roolia ja päädyimme 3- alueiseen kompositioon, jossa ihmiset voisivat ottaa erilaisia rooleja aktiivisesta tarkkailijasta, passiiviseksi sivustaseuraajiksi. Halusimme myös mahdollisuuden jakaa yleisöä kahteen pienempään ryhmään.

Ääntä aioimme käyttää kaikkia ohjaavana ylimpänä auktoriteettina, joka antaisi komentoja niin yleisölle kuin kommandoillekin. Halusin tuoda lähdeperäiseen liikemateriaaliimme myös autenttisia äänilähteitä, kuten radiopuhelimia ja megafoneja.

Auktoriteetin mekanismit<sup>38</sup> kiinnostivat meitä ja halusimme yleisön ja esiintyjien kautta tutkia legitimitietin, vallan ulkoistamisen ongelmaa sekä osallistumisen pakon, hierarkian ja sen tunnusmerkkien toimintaa. Meitä kiinnosti kuinka ihminen käyttäytyy ryhmässä ja miten tiukassa ihmisyyden on kiinnittynyt yksilöön ryhmässä.

Esityksen modulaarisuus ja eri tiloissa tapahtuvat samanaikaiset kohtaukset johdattivat meidät käyttämään turvakameroita, joista kahteen eri ryhmään jaetut yleisöt voivat nähdä toisensa. Tarkkailukamerat ja projisointi linkittivät teosta observeivaan nykymediaan ja populaarikulttuurin ilmiöön, jossa maailmaa tarkastellaan 3.persoonasta käsin, ikään kuin jatkuvasti etäännytettyinä.



<sup>38</sup> Milgram, Stanley: Obedience to Authority: An Experimental View”, Pinter&Martin, London 2009.



Kommandot valmiina rynnäkköön.

Äänellisesti halusimme myös rakentaa yhden autenttisen kohtauksen, joka jäljittelisi oikeaa kommandorynnäkköä esitystilaan. Tämä olisi myös liikemateriaaliltaan kaikkein realistisin. Tarkoitus oli myös jakaa ja rajata tilaa kaiutinsijoittelulla ja jotta kaikki tarvittava informaatio esimerkiksi turvakameroista saataisiin välitettyä yleisölle eri tiloissa.

Yhdistin esiintyjyyden ja äänisuunnittelijan roolini turvautumalla langattomaan iPad- tablettiin ja TouchAble<sup>39</sup> ohjelmistoon, jolla ajoin kaikki esityksen äänet ja suurelta osin myös suunnittelin. Langattomuus oli ainoa ratkaisu sovittaa ääni ja jatkuva liikemateriaalin tuottaminen toisiinsa. Näyttämöllä oleminen tuntui iPadin kanssa luonnolliselta ja sujuvalta ratkaisulta ja mahdollisti samalla täysipainoisen osallistumiseni teoksen liikekieleen.

---

<sup>39</sup> TouchAble on Ableton Live ympäristöön <https://www.ableton.com/en/> suunniteltu ohjain, jolla voi ohjata Live- sessiota langattomasti. <http://www.touch-able.com/touchAble/touchable.html>.

*HOMO!*

Kama-Homot.

On ehkä syytä mainita tässä musiikkiteatteriesitys Vapautuspassio<sup>40</sup>, joka toimi alkusysäyksenä yhteistyöllemme sekä toisen äänisuunnittelija Ville Leppilahden että säveltäjä Jussi Tuurnan kanssa. Kyseessä oli läpisävelletty musiikkiteatterin konventioita kyseenalaistava yhteistyöproduktio, jossa ääni näytteli keskeistä osaa (näin uskallan väittää) sitoessaan neljä fragmenttia yhdeksi kantavaksi kokonaisuudeksi. Ääni oli verevästi läsnä näyttämön tapahtumissa ja satoi bändin sävellettyjen osuuksien kanssa elementit paikoilleen. Homon äänisuunnittelun siemenet kylvettiin tuossa produktiossa, jossa syntyneitä ideoita haluttiin nyt jalostaa Kansallisteatterin näyttämölle tehtävässä produktiossa.

Jo ensimmäisistä palavereista asti oli selvää, että äänen roolia haluttiin nostaa vielä enemmän esille tuomalla äänisuunnittelijat näyttämölle osaksi fyysistä kokonaisuutta. Säveltäjän ajatuksena oli varmastikin kyseenalaistaa

---

<sup>40</sup> Ohjaus Juhana von Bagh. TEAK, Mediakeskus LUME 2010.

muusikon ja äänisuunnittelijan selkeä työnjako sulauttamalla meidät osaksi bändiä. Puhuttiin prosessilähtöisestä suunnittelusta, joka tulitaisiin tekemään näyttämöltä käsin. Tämä läheisyys mahdollistaisi nopeamman reagoinnin näyttämön tapahtumiin. Oli myös tiedossa, että ohjaaja oli mieltynyt aktiiviseen tarjoamisen ja hyväksyttämisen metodiin ohjauksessaan; hän halusi konkreettisia esimerkkejä, joista keskustella.

Suunnittelu aloitettiin keväällä 2011 yhteistyössä Leppilahden ja Tuurnan kanssa. Esitys oli yliheitto ja ensi-ilta vasta syyskuussa 2011. Aloitimme sävellysten kehittelystä ja kuuntelusta. Tarkoituksenamme oli kommentoida säveltäjälle musiikkia ja tehdä omia ehdotuksiamme sen tiimoilta. Sävellyksen tekotapa oli hyvin tekstilähtöinen; moodit ja tunnelmat perustuivat päähenkilöiden pyrkimyksille, joskin mukana oli myös erittäin yhteiskunnallinen – jopa poliittinen – Homo-ooppera, joka toimi musiikillisena keskipisteenä toiselle puoliajalle<sup>41</sup>. Ajatuksena oli rakentaa kollaasinomainen laajennus, jolla saataisiin keskustelu kuljetettua koskemaan yhteiskunnallista ja yleistä tasoa.

Harjoituskauden alkaessa toukokuussa kävimme pääasiallisesti musiikkia läpi laulaen ja soittaen. Bändi ei ollut vielä läsnä, joten me äänisuunnittelijat toimimme säestäjinä säveltäjän ohella. Suunnittelutyötä ei juuri ehtinyt tehdä, vaikka biiseihin panostaminen olikin arvokasta työtä. Jo tässä vaiheessa identiteettimme oli murrospaineen alla.

Harjoituksissa ja esityksissä toimimme siis lavalla, rakentaen suunnittelua näyttämöltä käsin. Ajoimme tehosteet, soitimme instrumenttejamme<sup>42</sup>, lauloimme stemmoja ja tanssahtelimme joutsenina. Olimme osa bändiä, joskin meidät oli jaettu näyttämön molemmin puolin niin, että bändi sijaitsi katsomosta käsin vasemmalla ja me äänisuunnittelijat oikealla. Ajallisesti tilanne oli haastava, sillä etäisyyttä oli kymmenisen metriä, jonka vuoksi viiveasiat häiritsivät varsinkin rytmisiä osuuksia. Kompromissi oli käyttää korvamonitorointia, jota pidin toisessa korvassani aina kun mahdollista.

---

<sup>41</sup> Kyseessä oli myös tekstin sisällöllinen kliimaksi, joka tuli tiivistämään ja huipentamaan koko esityksen teemat yhteen.

<sup>42</sup> Käytössäni oli tehosteiden ajoon Ableton Live- ohjelmisto, Akai APC 40 kontrolleri <http://www.akaipro.com/apc40> ja kahden oktaavin M-Audio Oxygen 8- midikoskettimisto. Lisäksi soitin perkussio- ja tehosteinstrumentteina Korg Wavedrum – rumpua <http://www.korg.com/wavedrum> ja Elektronista Yamaha DTX-Multi-12 perkussioinstrumenttia [http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/drums/drums\\_digital\\_percussion/multi\\_pads/dtx-m12/dtx-multi12/?mode=model](http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/drums/drums_digital_percussion/multi_pads/dtx-m12/dtx-multi12/?mode=model) kaikki linkit luettu 16.11.2012.

Tämä auttoi saattamaan lavan eri puoliskot ajallisesti yhteen, mutta ei mielestäni poistanut etäisyyden tuomaa eriytymiskokemusta muusta bändistä; fyysinen kontakti puuttui.



Kioski.

## LIHAN SUBJEKTI

Voin sanoa, että tunsin myös vastuun näyttämöllä olemisesta; fyysinen läsnäolo oli lunastettava jotenkin. En halunnut, että esiintymiseni jää pelkäksi oman olemassaoloni korostamiseksi. Sen täytyi olla suhteessa muuhun toimintaan ja energiaan, joka näyttämöllä vallitsi. Tämä kumpusi varmasti omista katsojakokemuksistani, jotka liittyvät läsnäolon luonteeseen näyttämöllä. En ole koskaan voinut sietää esiintyjä, jotka nököttävät läppäreidensä tai kosketinsoitintensa suojassa, eivätkä ole kehollisesti läsnä tilanteessa. Esiintymisen määreet eivät mielestäni täyty, oleminen kuihtuu käytännön edessä.<sup>43</sup> Näyttämöllä olo tuntuu perusteettomalta, jos fyysinen presensimme unohdetaan.

### *Vangittu aika*

Hahmoa rakentaessaan esiintyjä pyrkii saavuttamaan ns. *extra-daily*-tilan, joka on eräänlainen jännittynyt ”arkitila”; laajennetun presensin tila, joka saa katsojan huomion heräämään. Esiintyjät siis toimivat fyysisinä linkkeinä fiktion ja arkitodellisuuden välillä. Heidän kehonsa ovat monimutkaisten henkisten ja ruumiillisten jännitteiden verkostojen lataamia.<sup>44</sup>

Harjoitteet eivät kuitenkaan pyri muuttamaan esiintyjää kokonaan toiseksi persoonaksi, vaan mahdollistamaan esiintyjän toimimaan identiteettien välissä; tässä mielessä esiintyminen on liminaliteetin paradigma. Esiintyjä toimii negaation ja tupla- negaation maailmassa; vapaana omasta persoonastaan ja samalla hahmosta jota hän esittää.<sup>45</sup>

Japanilaisissa Noh- ja Kabuki- teattereissa puhutaan *tamesta*, esiintyjän sisälle säilötystä energiasta, joka on läsnäolon perusta. Noh- teatteri ja energioiden suhde näyttämöllä: 30 prosenttia tilassa ja 70 prosenttia ajassa. Energia ajassa on liikkumattomuutta, jonka dynaamista jännitettä esiintyjä

---

<sup>43</sup> Vertaisin tilannetta Newmanin antropologiseen esimerkkiin käytöksen ja esiintymisen eroista: Käytös voi sisältää esityksellisiä elementtejä, erityisesti rituaalisia, mutta se ei ole pohjimmiltaan dialektista. Subjekti esittää vain itseään, muuttumatta joksikin toiseksi. Käytös on pragmaattista ja se on aina rakenteen rajoittamaa, tässä tapauksessa suhteessa äänisuunnittelijan perinteiseen rooliin ja työvälineeseen, tietokoneeseen. Friedman: ”Performance as revolutionary activity: liminality and social change”.

<sup>44</sup> Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *The Secret Art Of The Performer*, Routledge, London, 1991.

<sup>45</sup> Schechner, Richard: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985, s.

pitää yllä. Puhuttaessa esiintyjän puutteellisesta läsnäolosta näyttämöllä, mestari kertoo oppilaalleen että häneltä puuttuu *tame*.<sup>46</sup> Näyttelijän varastoitu energia ilmenee hänen niskansa, käsiensä ja jalkojensa jännittyneistä asennoista. Vain harvat mestarit pystyvät ylläpitämään *tamea* pitkiä aikoja.

Kinsteettinen lukuoppi on tietysti täysin erilainen kuin mihin olemme länsimaissa tottuneet. En voi kuitenkaan vastustaa haluani rinnastaa näyttämöllä istuvan suunnittelijan energiaa tähän traditioon. Noh- ja Kabuki-teattereiden liikekieli on minimalistista, mutta samalla äärimmäisen kehollista. Herää väistämättä kysymys, kuinka äänisuunnittelijan olemus voi mitenkään ilmentää näitä huippuunsa harjaantuneita, hienovaraisiin gestuureihin nojaavia sisäisiä energioita? Tai pikemminkin, kuinka tietoisia ylipäänsä olemme kehollisesta presensistämme näyttämöllä? Liittykö olemiseemme oletus kehon toissijaisuudesta, jopa tarpeettomuudesta?

### *”Flesh shows strange persistence” – Teknologinen fantasia ja keho*

Länsimaisessa kulttuurihistoriassa on ikiajat vedetty köyttä kartesiolaisen mieli - ruumis dikotomian välillä. Meitä erilaisten aparaattien kanssa työskenteleviä kiinnostaa tietysti historiallinen kyber-diskurssi, jonka perimmäisenä haluna on aina ollut ylittää materiaalisen, fyysisen maailman rajoitukset. Näille utopioille tai dystopioille – riippuen katselukulmasta - yhteistä on usko teknologiaan ja erityisesti sen vapauttamaan puhtaaseen älyyn, joka ei ole enää riippuvainen kehon maallisista tarpeista ja puutteista. Perinteisesti subjektin rajat on määritelty lihan rajojen mukaan; Minä päätyn tähän mihin ihoni päättyy. Kehomme näyttäytyy pakollisena biologisena rasitteena, jätteenä josta on päästävä eroon.

Lihallisuudesta vapautumisen fantasia elää voimakkaana. Sen fokus tuntuu vain siirtyneen posthumanismin alueelle, kohti kehittyvien tieteiden kenttää<sup>47</sup> sekä kyberneettisiä tieteitä.<sup>48</sup>

Virtuaalisen kehon tutkimuksessa on nähtävissä kaksi eri koulukuntaa, joista toinen odottaa innokkaasti teknologiaa, joka voi lopultakin vapauttaa

<sup>46</sup> Barba, Savarese, 1991, s. 84.

<sup>47</sup> Kuten genetiikkaa, molekyylibiologiaa ja neuropsykologiaa.

<sup>48</sup> Kuten keinoäly- ja informaatiotutkimusta ja verkkotutkimusta.

meidät lihallisuutemme kahleista ja toinen, joka haluaa huolellisesti pohtia orgaanisen ihmisen suhdetta inorgaaniseen teknologiaan.<sup>49</sup>

Yhdessä tieteellisen akateemisen tutkimuksen kanssa science fiction ja media ovat luoneet teknofantasian, teknologisen myytin joka nostaa mielen kehon yläpuolelle.<sup>50</sup> Nykypäivänä tämä mieli- keho dualismi mielletään jatkumoksi Platonista ja kartesiolaista metafysiikkaa, jossa kristilliset vaikuttimet näyttävät selkeinä: Kyberavaruuden teknofantasia kulkee kohti hengellistynyttä maailmaa, jossa ruumiin rasittavat siteet on tuleva katkaistuksi teknologian avulla.<sup>51</sup>

Jo 80-luvun lopulla alkanut ja yhä jatkuva internetin hidas vallankumous on nostanut uudenlaisia ääniä pintaan. 90-luvun puoliväliin tultaessa keho, virtuaalisena ja materiaalisena oli noussut keskustelun keskiöön. Myöhemmin Monika Fleischmanin kaltaisten tutkijoiden fenomenologiset kokeet kehon interaktiosta teknologian ja ympäristön välillä ovat saattaneet virtuaalisen konseptin uuteen valoon. Fleischmanin tutkimukset todistavat että kokemus materiaalisesta kehosta säilyy virtuaalisessakin ympäristössä. Hän on kiinnostunut käyttöliittymistä, niiden mahdollisuuksista ja rajoituksista. Kuinka voimme esiintuoda kehoamme ja käyttää aivojamme tehokkaammin? Fleischmann on jatkanut Paul Milgramin 1994 esittelemän Mixed- Realityn tutkimista laajentaakseen ymmärrystämme todellisuudesta, joka on yhtä aikaa sekä materiaallinen että virtuaalinen. Hänen mukaansa keho on jatkuvasti läsnä, osallisena virtuaalisten representaatioiden, mielikuituksen, koneiden ja ohjelmistojen vuorovaikutuksessa.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Guillaume, Laura – Hughes, Joe: ”Deleuze and the Body”. Edinburgh University Press. Edinburgh 2011, s.118.

<sup>50</sup> Ihde, Don: ”Bodies in Technology”. University of Minnesota Press. Minneapolis 2002.

<sup>51</sup> Guillaume, Hughes, 2011, s.123.

<sup>52</sup> Fleischmann, M., Fraunhofer Institute for Intelligent Analysis and Information Systems (IAIS), <http://netzspannung.org/about/mars/index.xsp?lang=en> (luettu 9.10. 2012)





Murmuring Fields Installation (CAVE setting) of Monika Fleischmann & Wolfgang Strauss, GMD Institute for Media Communication, MARS Exploratory Media Lab, 1997.

Tällaisten tutkimusten ansiosta materiaalista kehoa ei enää voida sivuuttaa tarpeettomana. Sen sijaan on herätty ymmärtämään keho tärkeänä informaation alueena jossa materiaaliset ja virtuaaliset kehot, kulttuuriset ympäristöt muokkautuvat olemalla vuorovaikutussuhteessa keskenään.

Kenties kyberfeminismin keskeisimmän hahmon Donna Harawayn mukaan olemme aina olleet epäpuhtaita hybridejä. Luonnon ja teknologian välinen raja on paljon häilyvämpi kuin länsimainen rationaalinen ajattelu on antanut ymmärtää. Kyborgi on mielikuvituksen ja materiaalisen maailman tiivistymä. Sen ytimessä on mahdollisuus historialliseen muutokseen, joka vapauttaa meidät rasismien, miesvaltaisen kapitalismin, perinteisen edistyksen, luonnonriiston ja mieli/keho- dikotomian ikeestä.<sup>53</sup> Meidän kehomme ja identiteettimme ovat aina muodostaneet suhteen teknologiaan, olkoon se sitten vain yksinkertainen kivivasara.<sup>54</sup>

Mixed- Reality- mallin mukaan ei olekaan enää mielekästä erotella ”virtuaalista” ja ”materiaalista” kehoa. Sen sijaan meidän tulee suunnata

<sup>53</sup> Haraway, Donna: Cyborg Manifesto, 1991, s.150,  
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

<sup>54</sup> Guillaume, Hughes 2011, s.128



kriittinen analyysimme niihin suhteisiin joita kehomme, aivomme, ympäristömme, identiteettimme ja muut materiaaliset voimat muokkaavat. Tätä ajatusta tukee myös Gilles Deleuzen näkemys subjektista.

Deleuze ja Guattari kyseenalaistavat ajatuksen kehosta ”annettuna” biologisena itsestäänselvyytenä. Heille keho edustaa sosiaalisten ja symbolisten voimien vuorovaikutuksessa syntyvää intensiteettien leikkikenttää.<sup>55</sup> Keho ei ole koskaan ollut virtuaalinen. Idea pakenemisesta kyberavaruuteen ja kehon hylkäämisestä on auttamatta vanhentunut. On tullut aika oppia ymmärtämään lihallisuutta ja subjektia sen sisällä myös näyttämöllä. Esiintyminen on kehollista, lihallista toimintaa. Teknologia on vain esiintymisemme jatke, ei itsetarkoitus ja arvo sinällään.



Cyborg, an impure hybrid of flesh and machine.

<sup>55</sup> Mitä me olemme, muodostuu vuorovaikutuksesta, jossa kehomme, niiden virtuaaliset representaatiot ja fyysiset ja sosiaaliset ympäristömme ovat keskenään. Guillaume, Hughes 2011, s.134-140.

## ÄÄNEN PERFORMATIIVISUUS

*”Before being thought of as a purely spiritual entity, before being made platonic and Catholic, the soul was thought as a wind, continuous flux that animated the motion and life of animals and humans. In many cultures the body was and is compared to a percussion instrument: the soul is the heat, the vibration, the rhythm”<sup>56</sup>*

### *Flow*

Äänen tuottamisessa minua on aina kiinnostanut sen välittämä energia ja soittamiseen liittyvä fyysisyys. Tämä johtuu varmasti pitkälti omasta historiastani rumpalina. Soittamisen fyysinen ele vapauttaa minut tilaan, jota voi hyvin kutsua *flow*- tai virtauskokemukseksi, jossa kaikki tekeminen syntyy vain puhtaasta soittamisen tuottamasta täydellisen keskittymisen tuottamasta euforiasta. Puhutaan psyykkisen energian hallinnasta, jossa kaikki mitä teemme lisää järjestyksen tunnetta psyykessä. Kokemukseen kuuluu kiinteästi kamppailun elementti, joka syntyy haastavan tehtävän keskittyneestä toteutuksesta. Onnistumisen kokemus tällaisessa tehtävässä lisää nautintoa *flow*-kokemukseen merkittävästi. Optimaalisen virtauskokemuksen edellytyksenä on että tehtävän vaativuus on tasapainossa yksilön kykyjen kanssa. Tehtävästä tulisi myös saada palautetta mahdollisimman nopeasti.<sup>57</sup>

Psyykkinen entropia on *flown* vastakohta. Tila, jossa yksilö ei enää koe kontrolloivansa tehtävää ja olosuhdetta. Kyse on psyykkisen epäjärjestyksen tilasta, joka johtuu häiritsevän informaation pääsystä pyrkimystemme tielle. Tietoisuutemme joutuu jakamaan psyykkistä energiaansa tämän havaitun uhkan tai ongelman ratkaisemiseen, jättäen vähemmän huomiota pääpyrkimyksellemme, jota yritämme samalla suorittaa.<sup>58</sup>

Mikä on mielenkiintoista on se että Csíkszentmihályin mukaan *flow*-tilassa ihmisen tietoisuus omasta minästä heikkenee ja ajantaju katoaa. Tämä

---

<sup>56</sup> Barba, Savarese, 1991, s. 79.

<sup>57</sup> Csíkszentmihályi, Mihaly: ”Flow: The Psychology of Optimal Experience”. HarperCollins Publishers Ltd. London 1990, s. 39-41.

<sup>58</sup> Csíkszentmihályi, 1990, s. 36-39.

aiheuttaa jokseenkin hankalan tilanteen äänisuunnittelun näkökulmasta, sillä suunnittelijan pitäisi pystyä tarkkailla tilannetta ja pystyä arvioimaan kyseisen, olkoon kyseessä vaikka musiikkinumeron, osuutta kokonaisuudessa. Mielestäni puhutaan liminaalitulasta, mutta eri käsittein. Flow kokemuksella on mielestäni keskeinen rooli oman oppimisprosessin kannalta. Virtaustilassa psyyke jäsentyy kohti yhtä keskittynyttä tointa. Tila joka vastaa meditaatiota.

Koen, että tämä fyysisyydestä kumpuava virtauskokemus ei ole yhdentekevää kanssamuusikoille saati sitten yleisölle. Mielestäni soittamisen tulee näkyä; fyysisen eleen tulee välittyä, jotta katsojana voin samaistua soittajaan sekä kokonaisuuteen. Energia välittyy, se säteilee ympäristöönsä ja saa aikaan yhteentörmäyksiä, liikettä ja muutosta. Kuten aiemmin todettua: ääni itsessään vapauttaa ja kohdentaa energiaa, joka sysää vuorovaikutuksen liikkeelle. Tuntuu kuitenkin keinotekoiselta eriyttää ääni täysin esittäjästään. Jos äänisuunnittelija on läsnä näyttämöllä on hän näkemykseni mukaan väistämättä osa näyttämöllä syntyvää energiaa myös fyysisen läsnäolonsa kautta. Ääni on energiaa, liikettä, kehollisuutta. Kehollisuus on osa ääntä, liikkeelle paneva voima. Ääni ja kehollisuus ovat samaa virtaavaa energiaa, joka täyttää näyttämön tilan ja ajan. Tila, jossa sielu ja ruumis ovat yhtä.

On monia kertoja, jolloin olen yllätynyt esityksen jälkeisessä palautteessa täysin vastakkaisista mielipiteistä koskien esityksen laatua. Selitykseksi en voi keksiä muuta kuin että olen ollut niin keskittynyt oman osa-alueeni toimintaan, että olen sivuuttanut suuren palan muuta informaatiota esityksestä. Olen pohjannut tuntemukseni äänimaailman tapahtumiin, jotka ovat mielestäni onnistuneet mainiosti ja näin jättäneet minulle kuvan onnistuneesta kokonaisuudesta. On siis selkeästi perusteltua tehdä ero liminaalin Flow- kokemuksen ja reflektion välille. Henkilökohtaiseen oppimisprosessiin liittyy jotain autistista. Kuitenkin esittäjän ollessa vapaa normatiivisista rooleistaan ja kiihkeästi tavoitellessaan liminaalitulaa, hän samalla murtaa tämän vastakkainasettelun. Esiintyjä on dialektisessa suhteessa sekä yleisön että itsensä kanssa. Minän liukeneminen ja sen perinteinen yhdistäminen reflektion samanaikaiseen hälvenemiseen liittyy mielestäni vahvasti länsimaiseen ajatukseen taiteilijuudesta, jossa graniittista minäkuvaa kantavan vaikean taiteilijan myytti tuntuu elävän edelleen vahvana.

### *Tila, aika ja kausaalisuus*

Aika ja tila voidaan erotella analyttisen tarkastelun kohteiksi, mutta esityksessä tilanne on toinen. Paikallaan istuva henkilö määrittää kokemustamme tilasta ja ajasta. Toisaalla hektisesti liikkuva henkilö välittää katsojalle aivan erilaisen tila-aikakäsityksen kuin paikallaan oleva. Emme pysty erottamaan tila- ja aikakokemusta toisistaan, vaan ne tuntuvat kääriytyvän yhteen. Kun tilaan tuodaan useampi henkilö, heidän positionsa ja liikkeensä määrittävät tilaa yhä voimakkaammin. Katsojalla on aina kokonaisvaltaisempi käsitys tilasta kuin esiintyjällä. Katsojan ja esiintyjän kokemus energia on tyystin erilaista: katsojan kokemus tilasta on paljon yksinkertaisempi, tai paremmin, pelkistetympi kuin esiintyjän<sup>59</sup>. On kai itsestään selvää, että myös ääni muuttaa tilan luonnetta oleellisesti. Toisin kuin visuaalinen objekti, ääni kyllä usein lokalisoituu johonkin kohteeseen, kuten vaikkapa soittimeen, mutta ääni itsessään pakenee selkeätä sijoittumistaan tilassa, varsinkin matalien äänten osalta.<sup>60</sup>

Katsojan kokemus lineaarisuudesta ja suunnasta heikentyy, jos liikkeeseen syntyy paljon taukoja. Tämä pätee varsinkin lineaarisesti suuntautuneessa toiminnassa, kuten musiikissa joka kuljettaa tapahtumia (vrt. musiikkinäytelmä tai musikaali. Soittamisen eleen ollessa katkonainen, ei synny mielikuvaa yhtenäisestä tapahtumasta, jossa taiteilija soittaa instrumenttiaan. Tämä on mielestäni rinnastettavissa myös tehosteiden ajoon näyttämöllä. Iskujen ollessa ajallisesti kaukana toisistaan kyseenalaistamme esityksen jatkuvuuden. Toiminta näyttäytyy pikemminkin pragmaattisena toimintana, eikä esityksellisenä elementtinä, kuten aiemmin todettiin. Fyysinen ele on keskeinen osa soittamista ja esiintymistä.

Sosiologi Erving Goffmannille koko sosiaalinen elämämme koostuu erilaisten roolien esittämisestä. Esittäjän usko osaansa näyttölee suurta osaa uskottavuutemme saavuttamisessa. ”Tiettyä osaa esittäessään yksilö epäsuorasti vaatii havainnoijaa suhtautumaan vakavasti siihen vaikutelmaan, jota hän on luomassa. Heidän tulee uskoa, että heidän nähtävissä toimivalla henkilöllä tosiaan on niitä piirteitä, joita hän pyrkii ilmentämään, että hänen

<sup>59</sup> Yi-Fu Tuan, Schechner, Appell: *By Means Of Performance* 1990, s.238.

<sup>60</sup> Esim. Blauert, Jens: *Spatial Hearing – The Psychophysics of Human Sound Localization*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1997.

suorituksellaan on ne seuraukset, joita siihen epäsuorasti liitetään”<sup>61</sup>. Esiintyminen synnyttää selkeästi lineaarisuuteen liittyviä odotusarvoja sekä aikaisempien kokemusten synnyttämiä oletuksia roolien käyttäytymisestä. Esiintyvälle äänisuunnittelijalle lähin vertailukohta on muusikko. Myös oma suhteeni akustiseen instrumenttiin määrittää oletusarvojeni esiintyvään muusikkoon keskeisesti. Huomaan olettavani että esimerkiksi äänisuunnittelijan tulee soittaa ”soitintaan”, kuten akustista instrumenttia.<sup>62</sup> Tämä on tietysti vain sosiaalisesti opittua konventiota, joka osoittaa kuinka vaikeata meidän on suhtautua uusiin tapoihin esiintyä.

Äänellä esiintyminen on pikemminkin performatiivista kuin representatiivista. Äänen temporaalisuus sitoo meidät hetkeen ja tilaan. Aika ja tila rajoittavat toimintaa monilla tavoin varsinkin harjoitusvaiheessa. Ääni tarvitsee toisteisuutta tullakseen tarkaksi ja hiotuksi. Lisäksi olemassa oleva näyttämötila akustisine ominaisuuksineen ohjaa tekemistämme ja äänivalintojamme suuresti. Varsinkin site-specific henkisessä Kommandobiisissä äänen tuli adaptoitua jokaiseen tilaan erikseen. Eri tehosteet käyttäytyivät tiloissa hyvin erilailla ja saivat jopa täysin uusia merkityksiä siirryttäessä keikkapaikoilta toiselle.

### *Suunnittelu ja esitys*

Tehdessäni suunnittelua tietäen myös ajavani esityksiä itse huomaan jättäväni asioita avonaiseen tilaan. Haluan tehdä esityksestä mielekkään ajaa ja antaa näyttelijöille mahdollisuuden tehdä asioita hieman erilaisilla energioilla niin, että pystyn itse reagoimaan ja elämään mukana. Pyrin säilyttämään esityksen hengittävyden. Jätän itselleni mahdollisimman paljon sisääntulopisteitä, joilla pääsen leikkaamaan sisään, jos tilanne sitä vaatii. Varsinkin Homossa tämä oli mielestäni jopa pakollista, sillä äänimateriaali oli hyvin tiiviisti sidottuna energiaan, jota bändi ja näyttelijät lavalla säteilivät. Tietysti tämä oli

---

<sup>61</sup> Goffmann puhuu henkilökohtaisesta julkisivusta ja sen viestintävälineistöstä (ulkonäkö, lavastus, esiintymistapa), jonka oletetaan olevan yhdenmukainen. Goffmann 1959, s.27-35.

<sup>62</sup> Goffmann puhuu esiintyjän julkisivusta. Tällä hän tarkoittaa yksilön kokonaisesityksen sitä osaa, mikä säännönmukaisesti, yleisluontoisesti ja kiinteästi toistuen määrittää tilanteen havainnoijille; vakioluontoista viestintävälineistöä, jota yksilö esityksessään tietoisesti tai tiedostamatta käyttää. Goffmann 1959, s.32.

melko suoraviivaista myös siksi, ettei tarvinnut ajatella tulevaa esitysten ajajaa, sillä tiesimme jo alusta asti olevamme mukana myös esityksissä.

Suunnitteluiden fragmentaarisuus yllätti minut. Tekeminen muodostui tyystin erilaiseksi kokonaisuuden hahmottamisen suhteen, kun sitä tehtiin näyttämöltä käsin. Yksittäiset kohtaukset alkoivat viedä helpommin ja kokonaisuus pirstaloitui yhä pienempiin osasiin. Tämä johtuu varmasti aiemmin mainitsemastani esiintyjän ja katsojan havaitsemien sävyerojen skaalan erilaisuudesta. Esiintyjien välinen hienojakoinen vuorovaikutus saattaa ohjata suunnittelijaa sivupoluille ja keskittymään epäoleellisuuksiin, joilla ei katsojan kannalta ole liiemmin merkitystä. Mittasuhteet saattavat hämärtyä ja energia suuntautua epäoleellisuuksiin, jotka eivät todellisuudessa edistä suunnittelua ja esitystä pätkääkään. Nämä asiat voivat olla yksinkertaisia saundidetalleja, volyymieroja tai -suhteita, jotka kokee erilaisiksi jo pelkän vajavaisen kuulokuvan perusteella.<sup>63</sup>

Missä vaiheessa pragmaattisiin tavoitteisiin suuntautunut aktiviteetti kääntyy viestintään tähtäävään toimintaan? Missä vaiheessa suunnittelusta tulee esittämistä? Lavalla ollessani koin että kaikki toiminta on jossain mielessä esityksellistä.<sup>64</sup> Näkyvillä oleminen ja tietoisuus tarkkailun alaisena olemisesta virittävät tietoisuuden potentiaalisesta esityksellisyydestä. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka vain käytännöllisenä pitämästäni Ipad ratkaisusta Kommandobiisissä tuli hyvin nopeasti esityksellinen asia tuodessani laitteen esityksen piiriin. Työryhmän sisällä syntyi mielikuva kommandojen ”viestintämiehestä” joka oli tilanteen tasalla ja kenties yhteydessä vielä korkeampaan auktoriteettiin. Tämä sopi teoksen sisältöön mainiosti. Laite syötti sisältöä, jota en alun perin tullut ajatelleeksi sisällön vaan käytännön kautta. Homossa esityksellisyys syntyi mielestäni vasta esitysvaiheessa, kun kaikki käytännön tekniset vaatimukset alkoivat sujua moitteetta.

---

<sup>63</sup> Esimerkkinä Homossa käyttämäni korvamonitorointi, joka oli omiaan vääristämään kokemusta kuulokuvasta, jonka katsoja oikeasti saa kuultavaksi.

<sup>64</sup> Myös Goffmannille näennäisesti esineisiin tai asioihin kohdistuvista toimenpiteistä tulee yleisölle osoitettuja eleitä; koko toimintapiiri dramatisoituu. Goffmann 1959, s.269.

## ESIINTYJÄ JA TARKKAILIJA

*”Performance presupposes the spectator. Even if we perform alone, a part of the self stands aside, appreciating and evaluating what we do.”<sup>65</sup>*

### *Jaettu tarkkaavaisuus*

Esiintyjä on suorassa vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Esiintyjän ja katsojan välille syntyy sosiaalinen interaktio, jossa molemmat reagoivat toistensa käytökseen. Käsitetaiteilija Dan Grahamin 1960-luvun lopulla aloittamat yleisön ja esiintyjän välistä suhdetta pohtivat esitykset perustuvat näille ajatuksille. Hänen teoksensa *Past Future Split Attention (1972)* ehdottaa että henkilön tarkkaavaisuus voi samanaikaisesti olla tarkentuneena sekä itseen että toiseen. Taide koetaan aina jaetun tarkkaavaisuuden tilassa ja tämän tiedostaminen on edellytys taiteen todelliselle ymmärtämiselle.<sup>66</sup> Kuuluisassa *Performer/Audience/Mirror (1975)* – teoksessaan<sup>67</sup> Graham peilaa yleisön ja esiintyjän suhdetta objektiivisen ja subjektiivisen havainnoinnin kautta. Hän kuvailee itseään ja yleisöään ensin ilman isoa taustapeiliä ja lopulta peilin kanssa. Peilin avulla hän tutkii havainnoinnin aikasuhteita jotka hän jakaa kahteen osaan: jatkuvaan nykyhetkeen ja staattiseen nykyhetkeen. Jatkuva nykyhetki on tietoisuuden tila, eli aika jonka hän luo suusanallisesti kuvailemalla yleisöä ja itseään. Se sallii katsojaa muodostamaan kuvan itsestään jatkuvana osana sosiaalista yhteisöä. Staattinen nykyhetki on kuva, peili joka mahdollistaa yleisön ymmärtämään ulkopuolisen staattisen ruumiinsa; näkemään itsensä toisena.<sup>68</sup>

Graham tarjoaa meille siis taiteen sosiaalista tulkintaa, jossa sekä katsoja että esiintyjä peilikuvansa avulla kokee vieraantumisen itsestään. He näkevät itsensä toisena ja tämä voi johtaa objektiivisen itsetietoisuuden heräämiseen ja pysyvään muutokseen sosiaalisessa identiteetissä. Grahamin esitykset haastavat passiivisen viesti/vastaanottaja semiotiikan ja tarjoavat

<sup>65</sup> Schechner & Appel 1990, s. 241.

<sup>66</sup> Graham, Dan - Huber, Hans Dieter: ”Dan Graham Interviews”. Ostfildern-Ruit:Cantz; NY :Distributed Art Publishers 1997, s.47-49.

<sup>67</sup> <http://www.vdb.org/node/2788>

<sup>68</sup> Graham, Huber, 1997, s.61.

vuorovaikutteisen vaihtoehdon, jossa esiintyjä ja yleisö ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään ja missä esitys perustuu erilaisuuden aktiiviselle havainnoinnille eikä vain passiiviselle vastaanottamiselle. Fyysiset ruumiimme muodostavat sosiaalisen yhteisön, jossa meidän mahdollista reflektoida toistemme kautta.

### *Lihan affektit*

Kuten Grahamin esimerkeissä nähtiin, pelkkä yhteinen ruumiillinen läsnäolo sekä esiintyjien että yleisön välillä voi muodostaa esityksen. Fyysisen läsnäolonsa, havaintojensa ja reaktioidensa kautta yleisöstä tuli kanssanäyttelijöitä, jotka mahdollistivat esityksen. He hyväksyivät ”leikin” säännöt ja pakotettuina priorisoimaan tarkkaavaisuuttaan, he samalla aktiivisesti osallistuivat esityksen valmistamiseen.

Kaikki ovat varmasti aistineet ilmassa leijailevan voimakkaan tunnepurkauksen, mielenliikutuksen tai kiihtymyksen saapuessamme tilanteeseen tai uuteen tilaan, atmosfääriin, joka kirjaimellisesti siirtyy ihmiseen, hänen saapuessa sen vaikutuspiiriin.

Teresa Brennan puhuu affektin siirtymästä, joka on alkuperältään sosiaalista tai psykologista. Siirtymä on vastuussa niin pienistä henkäyksenomaisista tuulahduksista kuin pidempi kestoisista konkreettisista muutoksista, joita ruumiimme vastaanottaa. Meillä kaikilla on kokemusta aiemmin kuvatusta tilanteesta, mutta emme osaa pukea sitä sanoiksi, eikä yhä enemmän biologisiin, reduktionistisiin selityksiin nojaava tietemme pysty sitä selittämään.<sup>69</sup>

Brennanille affektin siirtymä on siis sosiaalista alkuperältään ja fyysistä vaikutuksiltaan. Affekteja syntyy vuorovaikutuksessa toisiin ihmisiin ja ympäristöihin ja ne vaikuttavat meihin fysiologisella tasolla. Affektien siirtymällä hän tarkoittaa vuorovaikutusta, jossa henkilön tunteet tai affektit ja niiden sisältämät parantavat tai rajoittavat energiat voivat siirtyä toiseen ihmiseen.

Affekteilla on siis energinen ulottuvuutensa, jonka avulla ne voivat joko vaikuttaa positiivisen vapauttavasti tai kuluttaa loppuun langettaessaan taakan vastaanottajansa päälle. Emme myöskään ole täysin omavaraisia

---

<sup>69</sup> Brennan, Teresa: ”The Transmission of Affect”. New York: Cornell University Press 2004, s.1-14.



energiamme suhteen; emme vastaanota affekteja tyhjiössä, vaan olemme alati alttiita ympäristömme vaikutuksille. Olemme totta kai yksilöitä, mutta emme voi irrottaa itseämme ympäristöstämme. Yksilöllisyytemme pitäminen itsestänselvyytenä on seurausta yksilön ja ympäristön kahtiajaosta.<sup>70</sup>

Richard Schechner puhuu universaalista ”tunteiden kielestä”. Hyvä näyttelemisen synnyttää näyttelijöissä ja yleisössä osallistavan tunnereaktion. Tunnereaktion kausaalinen ketju voi kulkea molempiin suuntiin: tunne voi ohjata toimintaan näyttämöllä ja toiminta voi synnyttää tunteita näyttelijässä.<sup>71</sup>

Max Herrmann menee vielä pidemmälle ja korostaa että esityksen esteettisessä hahmottamisessa tärkeintä on kokea oikeita kehoja oikeissa tiloissa; katsoja kokee salaista empatiaa, fyysistä halua toteuttaa samoja toimintoja kuin hän näyttämöllä havaitsee. Yleisön osallistumista ohjaa synesteettinen havainnointi, jota muokkaa näkemisen ja kuulemisen ohella kokonaisvaltainen aistimus kehossa.<sup>72</sup> Herrmannin teoria työntää taideteoksen käsitteen sivuun antaakseen tilaa esityksen tapahtua. Hänen ymmärryksensä esityksestä on heuristisen kahtiajaon<sup>73</sup> ulottumattomissa. Hänen estetiikkansa kumpuaa juuri tapahtumallisuudesta, joka on hyvin yhteisöllinen kokemus.<sup>74</sup>

Esiintymisen luonteeseen kuuluu itsensä vierellä seisominen, jatkuva oman tekemisen tarkkailu. Erika Fischer- Lichte puhuu *feedback*- loopista, joka muodostuu esiintyjien ja tarkkailijoiden välille.<sup>75</sup> Sosiologisesta näkökulmasta esittäjästä voi myös tulla oma katsojakuntansa, kun hän eläytyy omaan suoritukseensa. Tästä voi seurata harhaa, joka saa esiintyjän yhdistämään vaatimuksia väärään viiteryhmään; hän luo toiminnalleen poissaolevan katsojakunnan, kuten esimerkiksi kollegat, jotka tulevat katsomaan esitystä. Yksilö voi olla oma yleisönsä, taikka kuvitella itselleen

---

<sup>70</sup> Brennan, 2004, s.1-14.

<sup>71</sup> Turner, Bruner 1986, s. 344- 369.

<sup>72</sup> Hyvin samantapainen käsitys kuin Yi-Fu Tuanilla on katsojan tilallisuuden havainnoinnista. Schechner & Appel 1990, s.238.

<sup>73</sup> Tuotannon, työn ja vastaanottamisen erottamisen.

<sup>74</sup> Fischer-Lichte, Erika: ”The Transformative Power of Performance: A new aesthetics”. Trans. Saskya Iris Jain. Oxon: Routledge 2008, s. 35-36.

<sup>75</sup> Hänen mukaansa esiintyjä/katsoja- roolien vaihtaminen päinvastaisiksi osoittaa, että esityksen liikkeelle panevana voimana toimii autonominen ja alati muuttuva palauteketju (feedback loop). Fischer-Lichte, 2008, s.7. Hyvin samanhenkistä ilmaisua (strange loop) käyttää myös Ella Brians yhdistäessään biologisen ja virtuaalisen kehomme vuorovaikutteiset ympäristöt toisiinsa. Guillaume, Hughes 2011, s.139-140.

yleisön.<sup>76</sup> Mielenkiintoista oli myös Homoa tehdessä turvautua toiseen äänisuunnittelijaan. Teimme äänisuunnittelua duona Ville Leppilahden kanssa ja refleктоimme jatkuvasti toistemme tekemistä ja suodatimme tuottamaamme materiaalia toistemme lävitse. Tämä oli mielestäni erittäin hedelmällistä, joskin huomasin tämän samalla fragmentoivan käsitystä kokonaisuudesta. Työtapa ohjasi meidät jakamaan kohtauksia toistemme vastuulle, joka tietysti hämärsi kokonaiskuvaa. Muusikkona toimiessamme meillä ei myöskään ollut riittävästi aikaa astua ulos katsomon puolelle ja kuunnella esitystä perinteisestä suunnittelijan näkökulmasta. Voi sanoa, että olimme usein harhautuneina.

Homossa halusimme jo alusta asti tehdä esiintymisemme näkyväksi juuri soitinvalintojemme kautta. Erilaiset akustiset ja elektroniset perkussiot, sekä mahdollisimman kontrolloitava tehosteajo olivat kynnyskysymyksiä molemmille suunnittelijoille. Halusimme rikkoa odotuksia joita työhömmä ja rooleihimme liittyi ja saada mahdollisuuden vastata energiaan, joka näyttämöltä välittyi. Samoin Kommandobiisissä halusin ennen kaikkea pystyä toimimaan fyysisessä kontaktissa muihin esiintyjiin, katsojiin ja itseeni. Näin koin saavuttavani herkkyyden, joka olisi jäänyt perinteisessä suunnitteluperspektiivissä saavuttamatta. Tämä näkyi mielestäni erityisesti äänien oikea-aikaisuutena suhteessa näyttämötoimintaan. Tämä ei olisi mielestäni ollut mahdollista ilman todella nopeaa ja tehokasta feedback-loopia, jonka fyysinen läheisytemme näyttämötoimintaan mahdollisti.

---

<sup>76</sup> Goffmann 1959, s.89-94.

## LE BRUIT DE FOND – IDENTITEETTI

Taustakohina. Kaiken havainnointimme perusta. Kaiken viestimisemme ylijäämä, likakaivo. Melu on informaatiomme tausta ja sen materiaali.<sup>77</sup> Työskentelemme äänimateriaalin kanssa, joka edustaa jatkuvaa muutoksen energiaa. Olemme aktiivisia toimijoita. Voimme itse valita työtapamme ja suhteemme työhömmme. Rakennemuutos on meistä kiinni.

### *Vuorovaikutus vai laitostuminen*

Esitysryhmien dynamiikka on liikkeessä. Jokainen kentän toimija vaikuttaa taiteen sisältöihin. Hierarkkiset rakenteet alkavat purkautua työtapojen sekoittuessa ja vuorovaikutuksen lisääntyessä. Ei puhuta enää yksilösuorituksista, jotka nivoutuvat yhdessä kokonaissuorituksiksi, ryhmävaikutelmaksi tai ensemble toiminnaksi. Mårten Spångberg puhuu immateriaalisesta esityksestä. Immateriaalisuuden termillä hän haluaa nostaa prosessin lopputuloksen edelle. Hän puhuu esityksen tapahtumallisuudesta joka pitää kokea, eikä vain nähdä ja tulkita. Keskeistä Immateriaaliselle esitykselle on pysyä auki ja vastustaa institutionalisoitumista. Tuotantojen tiukat raamit tukevat sen kestävyttä, mutta samalla homogenisoivat ymmärrystä ja metodologista joustavuutta; ne akatemisoituvat ja pahimmassa tapauksessa tuottavat fundamentalismia. Lopputulokseen tähtäävä esitys homogenisoi ympäristönsä oikeuttaakseen olemassaolonsa annetussa kontekstissa, kuten tietyn teknologian, tekniikan tai voimakkaan tekijän perintöä vaaliessaan. Immateriaalinen esitys suosii keinoja lopputuloksen ehdoilla. Se häivyttää esityksen tarkastelevan ulkopuolisuuden liittämällä esityksen täydellisesti tähän hetkeen, jossa kriittinen tarkastelu ja muutos ovat mahdollisia.<sup>78</sup>

Sosiaalinen jäsentymä pyrkii ilmeisesti luonnostaan kehittymään niin, että monia erilaisia toimintoja varten seuloutuu pieni määrä julkisivuja. Kaikki sosiaaliset julkisivut pyrkivät kiinteeytymään ja laitostumaan siten, että niiden

---

<sup>77</sup> Serres, Michel: Genesis (trans. James - Nielson) The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, s.7.

<sup>78</sup> Spångberg, Mårten: Immaterial Performance: Knowledge, Everything, Frames, Change 2006/2009. [http://5.9.151.155/~marten/Immaterial\\_Performance.pdf](http://5.9.151.155/~marten/Immaterial_Performance.pdf). Luettu 2.4.2013.

herättämät abstraktit odotukset vakioituvat. Tämä pätee nähdäkseni myös taiteellisiin työryhmiin.

Kun esittäjä ottaa suorittaakseen vakiintuneen roolin, hän tavallisesti joutuu huomaamaan, että sillä entuudestaan jo on valmis julkisivu. Siten hän joutuu sekä ylläpitämään tuota julkisivua että suorittamaan tehtävänsä, olipa hänen alkuperäisenä tavoitteenaan kumpi näistä tahansa. Tämä oli hyvin nähtävissä jatkuvana rajankäyntinä etenkin Homossa. Muusikon ja äänisuunnittelijan identiteetit sekoittuivat jatkuvasti. Huomasin jatkuvasti ajautuvani tilanteeseen, jossa en tuntenut olevani kummankaan roolin päällä.<sup>79</sup> Tuntui että täytyi tehdä valinta. Homossa se oli selkeästi muusikko, Kommandobiisissä ”tanssija”. Molemmissa tunsin olevani selkeästi oman mukavuusalueeni ulkopuolella, joka on paradoksaalinen tunne<sup>80</sup>.

Sanotaan että ryhmän jäseniä sitoo molemminpuolinen riippuvuussuhde. Ryhmän jäsenyys silloittaa sosiaaliset ja rakenteelliset kuilut ja on siten yhtenäisyyden lähde. Mielestäni tämä toteutuu vain osittain. Kuppikuntia ja baariparlamenteja on syntynyt jokaisessa esityksessä joissa olen ollut mukana. Goffmannin mukaan kuppikunnat eivät niinkään suojele jäseniään ylemmän tai alemman tason edustajilta kuin heidän oman tasonsa edustajilta<sup>81</sup>. Tämä on mielestäni tasa-arvoisuutta korostavassa taiteenkentässä huolestuttavaa ja hieman jopa hävettävää. Taiteen sisältöjen ja työtapojen avaaminen myös pelottaa. Olemme yllättävän alttiita epävarmuuden houkutuksille.

---

<sup>79</sup> Goffmannin mukaan: jos esittäjä omaksuu osan, joka on paitsi hänelle itselleen uusi myös yhteisössä vakiintumaton, tai jos hän haluaa esittää saamansa tehtävän uudessa, entisestä poikkeavassa valossa, hän luultavasti joutuu vain tekemään valinnan useiden valmiiksi vakiintuneiden julkisivujen joukosta. Vaikka tehtävä saisikin itselleen uuden julkisivun, tämä harvoin on sinänsä uusi. Goffmann 1959, s.36-40.

<sup>80</sup> Toimit koko ajan ääri rajoilla taitojesi suhteen. Tiedät olevasi jonkin uuden äärellä, mutta et aivan tavoita sitä; Vygotskilainen oppimiskokemus. Tuskaa ja nautintoa.

<sup>81</sup> Goffmann, 1959, s.94-96.

## LAINASIELU

Esitys on dialektista. Dialektisuus, vuorovaikutteinen osallistuminen, vapauttaa esityksen muutokseen. Tämä voidaan nähdä Newmanin tavoin vallankumouksellisena, roolien hierarkioita romuttavana toimintana. Esitys on materiaallinen, subjektin itsestään selvyiden kyseenalaistava prosessi. Uusi subjekti on eroavaisuuksien summa, intensiteettien muutoksesta kumpuava yksilö. Liminaalitulassa esiintyjä on vapaa sosiaalisista normeistaan. Tämä oli tunne, joka minut valtasi näyttämöllä lähes jokaisen esityksen aikana.

Äänet ovat tie liminaaliin tilaan. Ääni rikastaa ymmärtämystämme maailmasta sellaisena kuin sen koemme. Visuosentrismistä luopuminen auttaa meitä ymmärtämään ääntä kokonaisuutena. Äänet saavat identiteettinsä ajassa tapahtuvien muutosten kautta. Äänet ovat materialistisia objekteja vuorovaikutteisten kehojen maailmassa. Ne ympäröivät meidät, ottavat meidät valtaansa ja lävistävät kehomme voimallaan. Äänet ovat konkreettista, materiaaliseen maailmaan sidottua voimaa. Muutoksen mahdollistavaa liikettä, joka muokkaa energiaa ympärillään. Ääni on pikemminkin energiaa, joka säteilee objektista kuin että olisi itse objekti.

Dialektinen, vuorovaikutteinen ja aktivistinen lähestymistapa äänisuunnitteluun voidaan mielestäni rinnastaa psykologisen aktivismin teoriaan, jossa muutos ja kasvu sekä yksilössä että yhteiskunnassa – tässä tapauksessa työyhteisössä – nähdään nousevan juuri vuorovaikutteisesta ja aktivistisesta toiminnasta; se on lähtökohdaltaan pikemmin sosio-kulttuurista kuin individualistista. Tämä näkemys tarjoaa mahdollisuuden ravistella patologisoituneita hierarkioita ja etsiä uutta identiteettiä myös äänisuunnittelijalle.

Esiintyjä on aina kehollisesti suhteessa muuhun näyttämötoimintaan ja omaan instrumenttiinsa. Näyttämöllä oleminen ei voi olla rakenteen rajoittamaa. Esiintyminen on kehollista toimintaa ja teknologia on vain sen jatke, eikä itsetarkoitus. Teknologia voi kuitenkin syöttää sisältöjä ennalta-arvaamattomilla tavoilla.

Flow- kokemus on lähellä liminaalitilaa. Euforian tunne, joka lisää järjestyksen tunnetta psyydessä. Ääni ja kehollisuus yhdistyvät virtauskokemuksessa yhdeksi.

Katsoja ja esiintyjän kokemus tilasta on hyvin erilainen. Näyttämön nyanssit ovat paljon karsitumpia ulkoapäin tarkastellessa. Tämä ohjaa helposti ylitulkintoihin sisältäpäin suunnitellussa. Katsoja kiinnittyy lineaariseen kerrontaan ja hämääntyy, jos kerronta katkeaa. Katsojalla on aina oletusarvoja esiintyjän roolista, jotka hän odottaa täyttyvän. Äänellä esiintyminen on pikemmin performatiivista kuin representatiivista. Äänisuunnittelu on sidottuna näyttämön kokonaisenergiaan. Esityksellisyys syntyy vaivihkaa prosessin edetessä.

Esiintyjä on jatkuvassa vuorovaikutuksessa yleisön ja itsensä kanssa. Jo pelkkä ihmisten fyysinen läsnäolo voi muodostaa esityksen. Aistimme energiaa, jota kehomme välittävät ja se siirtyy meihin. Pystymme kokemaan vihaa tai empatiaa kollektiivisesti. Yleisön osallistumista ohjaa synesteettinen havainnointi. Annamme jatkuvasti hienovaraista palautetta toisillemme. Näyttämöllä palaute välittyy nopeasti ja herkästi. Prosessiluontoisen työskentelyn suosiminen on itselleni luontaisinta. Herkkyys tilanteessa on kaikki kaikessa.

Taidekentän ammatilliset määritelmät ovat murreksessa. Yksilökeskeisestä tekemisestä ollaan siirtymässä kohti yhteisöllistä, prosessia suosivaa tekemistä. Vanhat hierarkkiset rakenteet murtuvat pikkuhiljaa ja laitostuminen katoaa vähitellen. On tärkeätä tajuta, että olemme itse aktiivisia toimijoita, jotka omalla suhtautumisellamme voimme muuttaa vanhoja rakenteita. Jokainen äänisuunnittelu tulisi nähdä myös osana kokonaisvaltaista tasavertaisuuden tavoittelua. Aktivistisena toimintana eikä vain individualistisena missiona. On avartavaa kokeilla erilaisia identiteettejä esitysryhmän sisällä. Tämä on oikeastaan elinehto esityksen kokonaisvaltaisemmalle ymmärtämiselle. Muusikon ja tanssijan roolit, joita Homossa ja Kommandobiisissä pääsin kokeilemaan, avasivat omaa tietoisuuttani esityksestä valtavasti. Omalta mukavuusalueelta pois siirtyminen on mielestäni ainoa tapa kehittyä taitelijana. Avoin, epävarmuutta sietävä suhtautuminen prosessiin on tie tasa-arvoisempaan taideyhteisöön. Esitykseen heittäytyminen on aina omasta egosta luopumista, oman sielun lainaamista.

## LÄHTEET

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *The Secret Art Of The Performer*, Routledge, London, 1991.

Blauert, Jens: *Spatial Hearing – The Psychophysics of Human Sound Localization*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1997.

Bonshek, Anna: "Transformations within the Gap: Liminality and Principles of Vedic Language Theory in Performance", <http://people.brunel.ac.uk/bst/volo101/index.html>. Luettu 12.11.2012.

Brennan, Teresa: "The Transmission of Affect", Cornell University Press, New York, 2004.

Cage, John: "Empty Words: Writings '73-'78 by John Cage". Wesleyan University Press. Middletown, CT 1981.

Campestrato, Lílian: "A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art", *Organised Sound: An International Journal of Music Technology* Volume 14, Cambridge University Press, 2009.

Cox, Christoph: "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism", *Journal of Visual Culture* [<http://vcu.sagepub.com>] Volume 10, SAGE Publications 2011.

Cox, Christoph: "Sound Art and the Sonic Unconscious". *Organised Sound* Vol 14. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Csikszentmihalyi, Mihaly: "Flow: The Psychology of Optimal Experience". HarperCollins Publishers Ltd. London, 1990.

Deleuze, Gilles: "Vincennes Session of April 15, 1980, Leibniz Seminar", trans. C.J. Stivale, *Discourse* 20(3).

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: "Anti-Oedipus". Trans. R. Hurley et. Al. Minneapolis: University of Minnesota Press 2003.

Fischer-Lichte, Erika: "The Transformative Power of Performance: A new aesthetics". Trans. Saskya Iris Jain, Routledge, Oxon, 2008.

Fleischmann, Monica, Fraunhofer Institute for Intelligent Analysis and Information Systems (IAIS),  
<http://netzspannung.org/about/mars/index.xsp?lang=en>. Luettu 9.10. 2012

Friedman, Dan: "Performance as revolutionary activity: liminality and social change" , <http://people.brunel.ac.uk/bst/volo101/index.html> Luettu 12.11.2012.

Foucault, Michel: "Discipline and Punish: The Birth of the Prison". Penguin Books, London 1991.

Goffman, Erving: *Arkielämän roolit*. (The presentation of self in everyday life, 1959.) Taskutieto 67. Suomentanut Erkki Puranen. WSOY, Porvoo, 1971.

Graham, Dan – Huber, Hans Dieter: "Dan Graham Interviews". Ostfildern-Ruit:Cantz, Distributed Art Publishers, NY, 1997.

Graham, Dan: Performer/Audience/Mirror  
<http://www.vdb.org/titles/performer-audience-mirror>. Luettu 2.4.2013.

Guillaume, Laura - Hughes, Joe (ed.): Deleuze and The Body, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.

Haraway, Donna: Cyborg Manifesto, 1991.  
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

Ihde, Don: "Bodies in Technology". University of Minnesota Press. Minneapolis, 2002.



Kommandobiisi kotisivut:

<http://kommando-piece.tumblr.com/> Luettu 2.4.2013.

Milgram, Stanley: Obedience to Authority: An Experimental View”, Pinter&Martin, London 2009.

O’Callaghan, Casey: ”Sounds: A Philosophical Theory”, Oxford University Press, Oxford 2007.

Practical protest techniques:

<http://occupywallst.org/media/pdf/practicalprotest.pdf>. Luettu 14.11.2012.

Schafer, R. Murray: ”The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Destiny Books Rochester, VT, 1994.

Schechner, Richard – Appell, Willa: ”By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual”, Cambridge University Press, NY, 1990.

Schechner, Richard: Between Theatre and Anthropology. University of Pennsylvania Press, 1985.

Schopenhauer, Arthur: ”The World as Will and Representation, Vol. 1, trans. E.F.J. Payne. New York:Dover, 1969.

Serres, Michel: Genesis (trans. James and Nielson) The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

Siljander, Pauli: ”Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntaukset”, Oulun yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta, Oulu 1988.

Spångberg, Mårten: Immaterial Performance: Knowledge, Everything, Frames, Change 2006/2009.

[http://5.9.151.155/~marten/Immaterial\\_Performance.pdf](http://5.9.151.155/~marten/Immaterial_Performance.pdf). Luettu 2.4.2013.

Tarkovsky, Andrey: Sculpting in Time: Reflections on the Cinema, trans. Hunter-Blair, Kitty Eight University of Texas Press printing, Austin, 2003.

Turner, Victor : The Anthropology of Performance. PAJ Publications, New York, 1987.

Turner, Victor: From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play, PAJ Publications, New York, 1982.