

# MILTÄ ÄÄNI NÄYTTÄÄ?

POHDINTAA ÄÄNEN JA KUVAN SUHTEESTA

OPINNÄYTETYÖ

VILIINA KOIVISTO

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU

KUVATAIDE

2012



# SISÄLLYS

1. ALUKSI	2
2. ÄÄNI	
2.1. MITÄ ÄÄNI ON?	4
2.2. ÄÄNI TAITEESSA	5
3. ÄÄNI JA KUVA	
3.1. LÄSNÄOLO	7
3.2. YHDISTÄMISEN ONGELMALLISUUS	8
4. ÄÄNI OMASSA LOPPUTYÖSSÄNI	9
5. LOPUKSI	11
LÄHTEET	12



# I. ALUKSI

Minulla on hyvä iho. Se suojaa kehoani ulkoa tulevilta uhkatekijöiltä. Se toimii vesieristeenä ja lämmönsäätelijänä. Myös tuntoaistini on melko hyvä.

Finnit ilmestyvät ja häviävät, mutta kun katson niitä, ne eivät liiku. Muutoksen voi kuitenkin aistia. Rusketusraita haalistuu ennen joulua ja vaatteiden aiheuttamat painaumat sekä arvet ja muut jäljet häviävät ennen pitkää. Silti mikään ei palaa ennalleen vaan kaikki asiat jättävät merkkinsä ajan kulusta. Kehoni on kaikki mitä minulla on.

Opinnäytetyöni Ihoanimaatio on animaatio, joka koostuu noin 300 valokuvasta, jotka otin selästäni kahdesti päivässä puolen vuoden ajan. Se lähti liikkeelle kauneuskäsityksiin liittyvistä kysymyksistä ja hyvän ihon käsitteen älyttömyydestä, mutta teokseen liittyy toisaalta biologinen näkökulma omaan kehoon. Minua alkoi kiehtoa se liike ja muutos kehossani, joka on väistämätöntä, mutta jota en näe. Iho näyttäytyi kaiken paljastavana tapahtumakenttänä.

Halusin teokseeni vahvan kehollisuuden tunnun ja yhtenä osana sen luomiseen käytin äänen mahdollisuuksia. Teoksen äänen valinta oli merkittävä prosessi, johon liittyen kirjoitin opinnäytetyötäni taustoittavan tekstin äänestä ja sen suhteesta kuvaan.



Ihoanimaatio ERO - kuvataiteen lopputyönäyttelyssä  
TRI taidehallissa toukokuussa 2012  
takaprojisointi 2m x 2m x 2m -kokoiseen koppiin  
äänet kopissa sisällä

Ääni on aina ollut, niin kuin kuvakin, mutta silti emme tiedä, miltä dinosaurukset kuulostivat. Teknologian kehityksen myötä on ollut mahdollista siirtää ääntä sen ajasta ja tilasta, sekä toistaa sitä uudelleen ja uudelleen. Sen avulla saatamme kuulla oman äänemme ja jättää jälkeemme ääniä tästä ajasta. Voimme hyödyntää ääntä taiteessa. Ääni on läsnä jokaisessa tilanteessa, mutta kun se yhdistetään kuvaan, se tuntuu helposti päälle liimatulta.

Tämä teksti sai alkunsa ongelmistani käyttää ääntä liikkuvan kuvan teoksissani. Olen kiinnostunut äänestä ja siitä, kuinka äänen avulla on mahdollista muuttaa kuvan tunnelma täysin erilaiseksi; kuinka sama kuva voi näyttäytyä katsojalle niin monella eri tapaa.

Lopputyökseni toteutan animaation ihostani ja sen muutoksista. Visuaalisesti yksinkertainen kuva muodostaa mahdollisuuden erilaisille äänille, jotka vaikuttavat kukin omalla tavallaan lopputulokseen. Olen pyytänyt kolmea eri ihmistä tuottamaan teokseeni äänen ja sitä kautta olen pohtinut kuinka eri äänet muuttavat teosta ja sen merkityksiä.

Teksti koostuu kolmesta osasta. Osassa 2. ÄÄNI olen pohtinut äänen olemassaoloon liittyvistä kysymyksistä sekä sitä, kuinka äänen kehitys taiteessa on tapahtunut. Osassa 3. ÄÄNI JA KUVA käsittelen

äänien ja kuvan yhteistyötä. Sitä, kuinka ne ovat väistämättä läsnä toisissaan, mutta kuinka niiden yhdistäminen on toisaalta ongelmallista. Viimeinen osa 4. ÄÄNI OMASSA LOPPUTYÖSSÄNI koostuu omaan työhöni liittyvästä pohdinnasta sekä äänen tekijöiden ajatuksista heidän tekemistään äänistä animaatiossani.

# 2. ÄÄNI

## 2.1. MITÄ ÄÄNI ON?

*”Koska äänen aika on samalla subjektin aikaa, ääni tunkeutuu Itseen, tarttuu tämän yksinkertaisimpaan olemiseen, panee sen liikkeeseen ajallisella liikkeellään ja rytmillään; ja siinä määrin kuin ääni myös ilmaisee tunteita, se koskettaa Minää ja tempaa sen mukaansa.”<sup>1</sup>*

Ääni saa ilman värähtelemään. Se sattuu ja se miellyttää. Se lähtee jostain ja päättyy muualle. Se kantautuu pois ja takaisin lähteeseen. Ääni on aina useassa paikassa. Brandon LaBelle kirjassaan *Background noise: perspectives on sound art* (2006) käyttää esimerkkinä käsien taputusta. Kun taputtaa käsiä, ääni on kämmenien välissä, mutta myös ympäri huonetta. Ääni saa tilan ilmestymään jokaiseen näkökulmaan. Se keskustelee tilan kanssa moninkertaistamalla ja laajentamalla havainnoinnin paikkaa. Samalla tila muokkaa äänen piirteitä. Kaikumalla sen läpi, taputus kuvailee tilaa monista eri perspektiiveistä ja sijainneista, sillä tila on siinä käsien välissä, mutta samalla muualla. Kulkiesaan lähteestään kohteeseensa se ilmenee useissa eri kohdissa. Ja kun ääniaalto saapuu korvaan, se on vertaus juuri sen hetken ja tilan olomuodosta, sillä kun ääni kulkee, se on ladattu sen ympäristön jokaisella vaikutuksella. Niinpä se, jonka kuulemme taputuksena on enemmän kuin yksittäinen ääni ja sen lähde, se on avaruudellinen tapahtuma. Ääni on olemassa kehoissa.

Se valmistuu ja muuttuu ei vain tilassa, vaan myös kuulijoiden läsnäolossa. Tämä avaruudellinen tapahtuma on siis myös sosiaalinen. Ääni tuottaa väistämättä kuulijoita ja laajentaa akustisia ”näkökulmia”. Ääni on julkinen tapahtuma, se lähtee yksittäisestä lähteestä ja saapuu moniin kohteisiin.<sup>2</sup>

Ääni on yleiskäsite, joka sisältää monia toisistaan eroavia ääniä (puhe, musiikki, luonnon äänet), mutta se on sana myös niille luokittelemattomille asioille, jotka kuulemme, mutta emme osaa niitä muuten kuvailla. Se on aaltoja, jotka muodostuvat kuuloaistimuksiksi aivoissamme ja kuten Jacques-Alain Miller on sanonut: ääni on se jota ei voi sanoa.<sup>3</sup>

Yritän päästä ymmärrykseen siitä, miksi ääni kiehtoo minua. Ääni voi olla nautinnollinen, mutta usein se on inhottava. Pelkkään ääneen on vaikea keskittyä, mutta ääni vie kyvyn keskittyä mihinkään muuhun. Kerran näin unta, jossa minä olin todistamassa raa-kaa perhesurmaa. En nähnyt mitään mutta minun oli pysyttävä paikoillani ja kuunneltava ääniä, jotka tapahtumasta lähtivät. Se sai minut voimaan pahoin ja se oli yksi voimakkaimmista painajaisista, jonka olen nähnyt.

<sup>1</sup> Lindberg (2005), s. 50

<sup>2</sup> LaBelle (2006), Introduction s.ix-xi

<sup>3</sup> Baas (2008), s. 22w

## 2.2. ÄÄNI TAITEESSA

*”Luonnollista ääntä ja taidetta ei voi sekoittaa. Taide on idean aistillinen ilmentymä, mutta musiikista puuttuu sekä idea että objektiivinen ilmentymä. Eikä se yllä edemäs kuin pelkkään epämääräiseen sympatiaan.”*  
- Hegel <sup>4</sup>

Ääni on omassa ja ajassaan ja se hajoaa nopeasti. Historiallisesti on vain vähän aikaa ollut mahdollista pitää ääniä yllä niiden oman ajan ja tilan ulkopuolella. Aikaisemmin ääniä tallennettiin nuotteina ja käsikirjoituksina ja ne nojasivat lausumiseen ja esittämiseen. Fonografin keksiminen vuonna 1877 mahdollisti minä tahansa äänen tuomisen takaisin uudelleen ja uudelleen, mutta sen käyttö modernissa taiteessa jäi vähäiseksi. Mutta pelkästään fonografin olemassaolo ja sen tuomat mahdollisuudet toivat kuulemiselle uusia merkityksiä. Ihmisillä oli aina ollut mahdollisuus nähdä omat kasvonsa, nähdä näkeminen. Kuitenkin vasta 1800-luvun lopulla oli mahdollista kuulla oma äänensä. Kirjoitettu teksti oli vaientanut tekijänsä äänen, mutta fonografi piti äänen ja sanat yhdessä ja kiskaisi äänen pois sen tilasta ja ajasta. <sup>5</sup>

Äänen läsnäolo taiteessa on kohdistunut lähinnä musiikkiin ja sen kehittyminen omaksi taiteen alaksi on tapahtunut kokeellisen musiikin kautta. John Cage (1912-1992, Yhdysvallat) muutti työllään äänen ja

musiikin merkityksiä. Hänen nimeään on mahdoton sivuuttaa tutustuessaan äänitaiteen kirjallisuuteen. Hänen työnsä toimii kokeellisen musiikin isänä ja hän korostaa ääntä omana kategorianaan. Monet ovat kuulleet maailman erilailla Cagen ansiosta. Mutta he eivät ole kuulleet kaikkea mitä hän toivoo, sillä Cage halusi kuulla kaiken. <sup>6</sup>

Musiikki ja ääni on perinteisesti erotettu toisistaan. Musiikin katsotaan olevan yksi äänen muodoista. Länsimaisen taidemusiikin historiassa (melu)äännet eivät olleet itsessään epämusikaalisia, ne olivat vain ääniä, joita musiikki ei voinut käyttää. John Cage keskittyi työssään tähän äänen ja musiikin rajaan ja sen ylittämiseen. Hän pyrki liikkumaan pois musikaalisesta ajatuksesta kohti ääntä, pois symbolisesta ja esittävästä kohti havainnollista ja epäesittävää. Kokeellinen musiikki haastaa musiikin muodon ja sisällön muuttamalla sen hallitsevia rakenteita (harmonia, sävelten suhteet ja instrumentaalisuus), määrittelevää terminologiaa (sointuva ja riitasointuinen) sekä käyttäytymiskoodoja esimerkiksi musiikin esittämisen tavoissa. Kokeellinen musiikki tutkii vaihtoehtoisia kirjoitus- ja sävellysmetodeja ja pyrkii laajentamaan soinnin ja äänen aloja sekä kuuntelun kokemusta. <sup>7</sup> Michael Nyman on sanonut kokeellisesta musiikista seuraavaa: *”Kokeellisia säveltäjiä ei yleisesti ottaen huoleta asetella paikoilleen*

*määriteltyjä aikaobjekteja, joiden materiaalit, rakentaminen ja suhteet on ennalta laskettu ja järjestetty, vaan he ovat enemmänkin innoissaan mahdollisuudesta luoda sellainen tilanne, jossa ääni saattaisi esiintyä, luomisen prosessista ja kentästä, jota kuvaavat tietyt sävellyksen säännöt.”*<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Torvinen & Padilla (2005), s. 49

<sup>5</sup> Kahn (2001), s. 2-13

<sup>6</sup> Kahn (2001), s. 158

<sup>7</sup> LaBelle (2006), s. 8-9

<sup>8</sup> Labelle (2006), s. 9

Douglas Kahn kuvaa kirjassaan *Noise Water Meat: a history of sound in the arts* (2001) tapaa, jolla epämusikaalinen materiaali voidaan tehdä musikaaliseksi. Äänet on ensinnäkin kategorisoitava. Ne ovat joko 'ääniä', jotka viittaavat johonkin lähteeseen tai sitten ne ovat epäselvää melua. Ne erottuvat toisistaan sillä, että melun rinnalla näiden 'äänien' voidaan ajatella olevan jotain luonnollista ääntä matkiva esitys kun melu taas ei viittaa mihinkään. Melu erottuu myös siitä löytyvillä musikaalisilla ominaisuuksilla ja elementeillä kuten sointi, riitasointu ja rytmi. Näitä musikaalisia piirteitä korostamalla saadaan epämusikaalinen musikaaliseksi ja samalla ne tuovat musiikkiin jälkiä epämusikaalisuuden maailmasta.<sup>9</sup>

Cagen teos 4'33 (v. 1952) on sävelletty mille tahansa instrumentille. Se koostuu kolmesta osasta, mutta nuotteihin on merkitty vain tyhjää ja näin esityksen pituus voi vaihdella, mutta koko esityksen ajan soittaja/soittajat ovat soittamatta. Siitä käytetään nimitystä 4 minuuttia ja 33 sekuntia hiljaisuutta, mutta sen tarkoitus on koostua tilan äänistä. Klassisen musiikin konserttiin, sen tapoihin ja teoksiin valmistautunut yleisö kohtaa yllättävästi kuuntelemisen kokemuksen uudella tavalla. Vaikka musiikkia ei kuulu, voi keskittyä kuulemaan ympäröiviä ääniä. Rakennuksen ääniä, ulkomaailman ääniä ja yleisössä kasvavan levottomuuden ääniä. Perinteisesti tämä musiikkiin keskittyvä, hiljaisuuteen pyrkivä yleisö muuttuu meluisaksi ja lakkaa kuuntelemasta sitä valtavaa määrää ääniä, joita heillä olisi kuunneltavana, muuttuen samalla itse osaksi teosta.<sup>10</sup> Teoksen ensiesitys vuonna 1952 Maverick Konserttisalissa Woodstockissa, New Yorkissa tuotti sekalaisia reaktioita. Osa ihmisistä oli innoissaan teoksesta, toiset pettyneitä. Yksi yleisöstä oli jopa noussut seisomaan ja sanonut, että Cage ja muut teoksen esittävät muusikot tulisi ajaa pois kaupungista.<sup>11</sup>

Cage nostaa esiin kuuntelemisen ja kuulemisen aktiivisina osatekijöinä, ellei jopa pääasiallisina merkityksinä (kokeellisessa) musiikissa paneutumalla sävel-

lyksen takana oleviin aikomuksiin: musiikin tekeminen ei ole sitä, että tekee loppuun jonkin huomion kohteen, joka olisi jollain lailla pysyvä, vaan sen tehtävä on kytkeä yleisö kuulemisen tasolle sillä hetkellä kun ääni tulee. Cagelle musiikki näyttää tulevan kiistelemättä muodosta enemmän kuin sisällöstä, kuten voi päätellä hänen progressiivisesta tavastaan käsitellä ääntä. Cage pysyy avoimena monille mahdollisuuksille, vapaille ja suunnittelemattomille tapahtumille, jotka ehkä tuottavat ääntä. Hän on itse sanonut: *"Nyt kuitenkin ajat ovat muuttuneet; musiikki on muuttunut; ja minä en enää puhu käsitteestä 'kokeellinen'. Käytän sitä itse asiassa kuvaamaan kaikkea musiikkia, joka erityisesti kiinnostaa minua ja jolle minä olen omistautunut, kirjoitti sen sitten joku muu tai minä itse. Mitä on tapahtunut on se, että minusta on tullut kuuntelija ja musiikista on tullut jotain kuultavaa."*<sup>12</sup>

Äänitusteknologian kehittyessä 1800-luvun lopulla, länsimainen taidemusiikki ei innostunut fonografin tai muun tekniikan liittämistä siihen, mutta elokuva oli vastaanottavaisempi. Se myös tarjosi laajan mahdollisuuden työskennellä uuden tekniikan parissa. Kun montaakin kehityksen myötä ääni ei ollut enää tiukasti sidottu kuvaan, puheeseen ja tarinaan, sen oli mahdollista olla monimutkaisempaa suhteessa kuvaan. Ja kun ääni ei ollut enää niin tiukasti sidottu elokuvaan, siitä seurasi ääni- ja radiotaiteen kehittyminen. Myös animaatioiden muodossa äänen merkitys nousi, sillä se oli tuotannollisesti olemassa ennen kuvaa sen sijaan, että se olisi toissijainen kuvan lisäke ja rajoitettu vain dialogiin.<sup>13</sup>

Näiden kehitysten myötä ääni on ollut merkittävästi läsnä taiteessa. Sen tärkeys tulee ilmeiseksi jos voimme kuulla ohi niiden oletusten, joita meillä on musiikista, äänestä ja melusta. Ohi sen, jonka näemme kuulemisena. Mikään taiteista ei ole kokonaan äänetöntä, monet ovat tavattoman äänellisiä huolimatta niiden näennäisestä hiljaisuudesta.<sup>14</sup>

9 Kahn (2001), s. 68-70

10 Kahn (2001), s. 165, LaBelle (2006), s. 13-14

11 LaBelle (2006), s. 13

12 LaBelle (2006), s. 9

13 Kahn (2001), s. 11

14 Kahn (2001), s. 2

# 3. ÄÄNI JA KUVA

## 3.1. LÄSNÄOLO

*”Miksi ja miten visuaalisuudesta tuli niin potentiaalinen havainnollistamisen väline? Miten se saavutti aseman-  
sa niin erinomaisena aistina ja samaan aikaan roolinsa  
universaalina syntipukkina? Kuten kaikki fetissiobjektit,  
silmä ja tuijotus ovat molemmat yli- ja aliarvostettuja,  
idolisoituja ja demonisoituja.”*

W.J.T. Mitchell, *There Are No Visual Media* (2005) <sup>15</sup>

Näöllä on kulttuurissamme vahva asema. Perustamme havainnointimme pääasiassa siihen ja maailmaamme hallitsevat enemmän asiat, jotka näemme kuin asiat, jotka kuulemme. Näkeminen on helpompaa kuin kuuleminen, sillä äänellä on vähemmän määritelmiä kuin näkyvällä kohteella, se on aineetonta ja sitä on vaikeampi lähestyä. Korvamme ovat laiskemmat verrattuna silmiin ja niillä on vähemmän muistia. Näkö saa meidät luottamaan fyysiseen maailmaan enemmän kuin kuulo. <sup>16</sup> Näkö on painava aistien vaa’alla, mutta John Cage halusi lisätä painoa kuulon puolelle. Hän pohti musiikin ja äänen eroa sekä niiden käsitteitä, mutta keskittyi myös korostamaan äänen olemassaolon kysymyksiä. Pimeän tullen näkö lepää, mutta auditii-  
vinen maailma jatkaa olemassaoloaan. Kaikesta lähtee edelleen ääni ja kaikki on kuultavissa. <sup>17</sup> Harry Bertoinen puolestaan kirjoittaa ääniveistoksiaan koskevassa statementissaan siitä, kuinka veistokset ovat läpi ajan olleet

hiljaisuudessa. Hän miettii miksi ääni on jätetty ulkopuolelle. <sup>18</sup> Lähemmin tarkasteltuna kaikki niin kutsuttu visuaalinen media näyttää sisältävän muita aisteja. Oikeastaan tätä visuaalista mediaa ei edes ole olemassa, sillä ei ole sellaista asiaa kuin puhdas visuaalinen havainnointi ensinnäkään. <sup>19</sup>

Kuten näkö, myös kuulo mahdollistaa ihmisen sijoittaa itsensä tilaan. Kuitenkin näön kulkiessa käsi kädessä fyysisen maailman kanssa kuulo herättelee mielikuvitusta, luoden sisäisen kuvan, joka on yksityinen kuulijalle ja joka voi olla ilmaistu vain epäsuorasti sanojen tai kuvien kautta. <sup>20</sup> Janet Cardiffin ja George Bures Millerin teosta *The Murder of Crows* on kuvailtu sanomalla, että se on elokuva ilman kuvaa. Teos sisältää 98 kaiutinta, jotka on sijoitettu ympäri tilaa. Teos rakentuu kolmesta osasta, joiden keskiössä on Janet Cardiffin kertomuksia unistaan. Äänet unien ympärillä vaihtelevat tiibetiläisistä rukouksista venäläiseen sotilaskuoron lauluun, juoksuaskeliin sekä korppiparven raakuntaan. <sup>21</sup> Se on ääniteos, joka sisältää voimakkaita kuvia. Mutta kaikki ne kuvat syntyvät kuulijan päässä.

Samoin käy Karin Sanderin näyttelyssä *Zeigen*. An audio tour through Berlin, jossa 566:n berliiniläisen taiteilijan teokset on käännetty ääneksi erilaisin keinoin. Ne sisältävät yhtäläillä musiikkia ja tunteellisia purkauksia, kuten naurua ja itkua. Jotkut teokset on

kuvitettu sanoin kertomalla, mitä teoksessa näkyy. Kun astuu näyttelytilaan, se näyttää tyhjältä. Tarkemmin katsoessa näkee ohuen rivin tekstiä, joku kulkee kaikilla seinillä. Siihen on aakkosjärjestyksessä listattu kaikki taiteilijat, jotka ovat osana näyttelyä. Jokaisen nimen kohdalla on kolminumeroinen luku. Kun syötää tämän luvun äänioppaaseen, vierailija voi valita ja kuunnella teoksia. Sander pyysi kutsuissaan taiteilijoilta akustista informaatiota teoksesta tai teosprosessista niin, että se tekisi teoksen näkyväksi. Näyttely asettaa kävijän erilaiselle havainnoinnin tasolle, joka vie pois tavanomaisesta, opitusta, visuaalisesta taiteen lähestymistavasta kohti akustista, vapautunutta, mielikuvituksellista kokemusta. Teoksen tuleminen olevaksi on vain yksilön subjektiivisen mielikuvituksen voiman tuote: teokset eivät roiku seinällä mutta materialisoituvat sen sijaan vierailijan päässä. <sup>22</sup>

<sup>15</sup> Kelly (2011), s. 79

<sup>16</sup> Kelly (2011), s. 55

<sup>17</sup> Kahn (2001), s. 158-159

<sup>18</sup> Kelly (2011), s.186

<sup>19</sup> Kelly (2011), s. 76-77

<sup>20</sup> Kelly (2011), s. 223

<sup>21</sup> Cardiff ja Miller, [http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder\\_of\\_crows.html](http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder_of_crows.html)

<sup>22</sup> Kelly (2011), s. 222-223



### 3.2. YHDISTÄMISEN ONGELMALLISUUS

Kirjoittaessani tutkielmaa kirjastossa, kuulen vain ilmaston huminan. Pidän siitä, että ihmiset ovat hiljaa. Ikkuna eristää ulkoäänet, eikä minun tarvitse kuulla niitä ääniä, joita näen.

Vanhempieni kotona televisio on olohuoneessa makuuhuoneen vieressä. Äiti on aamuihminen ja menee aikaisin nukkumaan, joten katsoin nuorempana iltaisin televisiosta tulevat elokuvat lähes aina ilman ääntä, jotta en häiritsisi äitini unta. Joskus taas seuraan televisio-ohjelmia tehdessäni samalla jotain muuta. Ne toimivat ikään kuin taustametelinä. Michel Chion on kirjoittanut äänen ja kuvan suhteesta, ja siitä kuinka se eroaa elokuvassa, televisiossa ja videotaiteessa.

Televisio on pohjimmiltaan kuin kuvitettu radio. Äänellä on televisiossa vakiintunut paikka, joka on keskeinen ja oikeastaan pakollinen. Hiljaisuudelle ei televisiossa ole perusteltua syytä toisin kuin elokuvassa voi olla. Myös elokuvassa äänen paikka on selvä. Se määrittellään suhteessa elokuvan fiktiivisen tilan käsitykseen. Tämä tila on tulkinta, joka sijaitsee näkemämme kuvan takana, ja se muotoutuu uudelleen muutoksien myötä. Kuva on kuitenkin etusijalla.<sup>23</sup> Se on määrittelyn lähde, vaikka esimerkiksi László Moholy-Nagy kuulutti autonomisen äänen perään. Moholy-Nagy oli sitä mieltä, että äänen pitäisi alun perin olla itsenäinen ennen kuin se yhdistetään kuvien kanssa.<sup>24</sup>

Videotaide ei Chionin mukaan suuremmin anna paljon ajatusta äänen paikalle. Tekstin lausumisen kuunteleminen on aktiviteetti, joka laittaa korvan ja aivot töihin. Elokuvasa, kun kieli luetaan tai puhutaan, jää kuva usein korkeaksi ja kuivaksi, staattiseksi suhteessa verbaaliin tekstiin. Kuva menettää sen pinnan laadun ja merkittäväksi tulee temmon muutokset.<sup>25</sup> Sama toistuu kuulovammaisille tarkoitetuissa tekstityksissä. Niihin on kuvailtu katsomisen kannalta olennaisimmat äänet. Ne luovat mielikuvia ja yhteyksiä asioiden välille. Mutta asioista lukeminen tekstityksestä tekee niiden huomioimisesta tietoisempaa. Jos kuulen taustalta linnunlaulua, yhdistän tapahtuman liittyvän tietynlaiseen ympäristöön, mutta jos vielä luen sen tekstistä kiinnitän siihen enemmän merkityksiä. Silloin ajattelen tätä ympäristöä enemmän kuin jos vain tiedostamattani tiedostaisin sen.

Tämä kaikki saattaa selittää miksi videon tekijät eivät usein halua työskennellä äänellä, lukuun ottamatta neutraalia taustamusiikkia tai -ääntä. Sillä voidaan välttää se, että kaikki mikä sisältyy ääneen – pienimmätkin värinät, sujuvuus, liikkuvuus – on jo sijoittunut videokuvaan.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Kelly (2011), s. 200-201

<sup>24</sup> Kahn (2001), s. 131

<sup>25</sup> Kelly (2011), s. 200-201

<sup>26</sup> Kelly (2011), s. 200

# 4. ÄÄNI OMASSA LOPPUTYÖSSÄNI

Toteutan lopputyönäni animaation, joka koostuu selkäni ihosta otetuista valokuvista, joita olen kuvannut päivittäin noin puolen vuoden ajan. Ihon muutokset finneineen ja painaumineen näyttävät vilkkaina tapahtumina. Alusta asti tiesin, että animaation äänellä tulee olemaan valtava rooli sen tunnelmassa. Pyysin kolmea äänistä kiinnostunutta ihmistä tekemään animaation äänen, joka vastaa heidän kokemuksiaan näkemästään kuvasta.

Otto Venäläinen sävelsi animaation kaoottisen, hieman sirkusmaisen valsin. Hän kertoo työstään seuraavasti:

*”Sanotaanko että tuossa biisissä oli vaan lähes suora assosiaatio sen videon tunnelmasta, miten se miulle välittyi. Pystyin kyllä myös kuvittelemaan siihen sellaisen ihan tosi korkeakulttuurigalleriamaisen ja vakavan musiikki-teeman tyyliin sähköpianolla ja jousilla tai sitten jonkun vähäeleisen elektroambientin. Halusin kuitenkin tehdä iloista ja absurdiä tunnelmaa musiikilla, vähän silläkin riskillä että sitä voi pitää surkeana tuotoksena mikä on mielestäni ihan ok reaktio tuohon teemaan. Epävireisyys ja epäharmonisuus voivat jonkun mielestä toimia rasittavina elementteinä. Mielestäni reaktion aiheuttaminen ja sitä kautta ajatusprosesseihin herättäminen lienee yksi taiteen päätarkoituksista joten valinta tuon tyyppiseen musiikkiin oli selvä.*

*Nauhoitukseen käytetty aika oli lyhyt ja tästä metodista johtuen biisi toisaalta luonnosmainen ja toisaalta tuoreen kuuloinen. Kappaleeseen tarkoituksella jätetty subinallofi -tunnelma on tarkoitus saattaa teosta seuraava kotoisaan tunnelmaan. Kaikki nämä assosiaatiot liittyvät kuvaan, siihen että se on kuvattu tekijän kotona ja siihen että musiikki liittyy paljon mielikuviin itse tekijästä ja lopulta teos kertoo kai inhimillisyydestä minkä itse luin merkittävimmäksi asiaksi selkäkuvasta.”*

Timo Jurkka teki puhetta, beat boxauksta sekä elektronista musiikkia sisältäviä vaihtoehtoja. Ne toimivat toistuvina elementteinä yhdessä ja erikseen. Hän kommentoi omaa työtään:

*”Saksankieli ja puhe liittyi kuvaan niin, että ensin videon nähtyäni mieleeni piirtyi sirkus, sitten cabaret ja sitä kautta seremoniamestari, joka ko. musikaalissa puhuu saksaa. Ajatus oli, että koska ihovideo ei ole mitenkään pornahtava, niin taustassa voisi olla saksan kieltä, joka on niin hyvä pornokieli! Muuten ajattelin, että ihovideon rytmi vastaisi musiikin rytmiä, joten siltä pohjalta lähdin kokeilemaan erilaisia luuppeja. Tein useita vaihtoehtoja, koska en tiennyt minkälaista taustaa videoon haettiin ohjeiden ollessa hyvin vapaat.”*

Daniel Stolle teki animaation musiikkia ja kuvaili sitä näin:

*”The music is made with two bass guitars, one plays*

*the low part the other one plays the melody over it with some reverb. The basic melody sounds a bit mystic and eastern to me, it feels somehow serious. The reverb of the second bass fits with the tiles and the wet feeling of the shower / bathroom, I think. But I haven't really thought about that beforehand.*

*I just recorded it without thinking.”*

Esitin animaation lopputyöseminaarissa kolmella eri äänivaihtoehdolla (Otto Venäläisen Selkävalssi, Daniel Stollen bassovoittoinen rento kappale sekä oman kehoni äänistä koottu äänimaisema). Musiikki vaikuttaa olevan tällaiseen animaatioon paras vaihtoehto. Se etäännyttää hyvällä tapaa, vie syvemmälle, luo tarinaa, kommentoi seminaariyleisö. Kehon äänet -vaihtoehto on toki kehollisuudellaan inhottava ja voimakas sekin, mutta hieman vakava ja tylsä. Musiikki herättää animaation eloon aivan eri tasolla ja lisää sen mielenkiintoa. Selän kuvia jaksaa tuijottaa, vaikka ne toistuvat jo useaan kertaan. Eri musiikit kuitenkin luovat selkeästi eri tunnelman kuvaan. Venäläisen selkävalssi on humoristinen Stollen musiikin korostaessa arkipäiväisyyttä.

Sain idean Ihoanimaatiosta tuskaillessani jotain kiipeää finniä. Ärsyynnyin siitä, että ärsyynnyin finnistä, sillä ne ovat minusta riippumattomia, kehoni luonnollisia osia. Ihon tehtävä on suojata kehoa ulkoa tulevilta uhkatekijöiltä, toimia vesieristeenä ja lämmönsäätelijänä, sekä aistia tuntoaistimukia. Näillä määritelmillä minun ihoni on hyvä. Silti ne inhottavat valkealla loisteellaan ja ovat epäsiistin näköisiä avoselkäisen juhlamekon kanssa.

Minua kiinnostaa muutos ja sen havainnoiminen. Liikettä ei oikeastaan ole, vaikka kaikki koko ajan muuttuu. Rusketusraita häviää ja vaatteiden aiheuttamat painaumat sekä arvet ja muut jäljet häviävät ennen pitkää. Silti mikään ei palaa ennalleen vaan kaikki asiat jättävät merkkinsä ajan kulusta. Finnit tulevat ja menevät, mutta kun katson niitä, ne eivät liiku. Animaatio näyttää puoli vuotta selkäni ihon tapahtumia, joita en muuten näkisi tapahtuvan. Kehoni on kaikki mitä minulla on.

Säädettyäni eri musiikkien kanssa pystymättä päättämään suuntaan tai toiseen aloin vähitellen enemmän ja enemmän kallistua beat boxauksen kannalle. Se on ääntä, joka lähtee kehosta kuulostaen siltä, kuin sen lähde olisi joku muu kuin ihminen. Tämä muutos tun-

nistamattomaan sopii yhteen animaation kuvan kanssa. Kun kuvaa tuijottaa pitkään se alkaa menettää selän muotoa. Se on tapahtumakenttä, jonka pienet muutokset eivät tunnu merkittäviltä, mutta niiden läsnäoloa ei voi ohittaa. Beat boxing raita on yksinkertainen ja toistuva, aivan kuten kuvakin. Sen rytmillisuus tuo kuvaan lisää energiaa antaen kuitenkin kuvalle tilaa. Lisäisin raitaan yksinkertaisen syntetisaattorikompin, joka toistaa kuvan lakonista tunnelmaa.

## 5. LOPUKSI

Miten eri äänet muokkaavat teosta ja sen merkityksiä? Oman teokseni kohdalla tunnelmat ja tulkinnat vaihtelevat eri äänien kohdalla arjen kulusta siihen tunteeeseen, kun huvipuiston karusellissa voi pahoin, mutta kierroksia on vielä rutkasti jäljellä. Äidin jo nukkuessa, isän kanssa katsotut lännen elokuvat myöhään illalla ilman ääntä muuttuvat täysin, kun katson ne uudestaan äänen kanssa. Englannin tunnilla katsotut ohjelmat kuulovammaisten tekstityksillä huvittivat ja siirsivät keskittymisen ja huomion pois olennaisesta.

Ääni on läsnä jokaisessa hetkessä, mutta sen olemassaoloa on vaikea havaita. Jos kulkee kaupungilla silmät sidottuina, äänet vyöryvät päälle ja autot tuntuvat ajavan suoraan päin. Bussin alla pärisevä maa tuntuu polvissa asti ja pienet kilahdukset, jotka jäävät yleensä huomaamatta iskeytyvät tärykalvoille sellaisella painotuksella, että vaikka niiden lähde on vaikea aina tietää, niiden merkitys ympäristön kuvassa nousee.

Äänen historia on yhtä vanhaa kuin kaikki täällä, mutta sen tallentaminen oli pitkään mahdotonta. Vasta 1800-luvun lopusta äänet on voitu kuulla myöhemmin uudelleen. Niiden käyttö taiteessa on kehittynyt teknologian myötä, vaikka samalla on vaikea erottaa äänetöntä ja äänellistä toisistaan, sillä kaikki havainnointi sisältää monia aisteja. Miltä maalaus kuulostaa ja musiikki näyttää? Kuva ja ääni vahvistavat toisiaan

vaikka toisaalta ne vaimentavat toistensa huomioimista. Hiljaisuus tehostaa äänen mahdollisuutta ja kuvatomuus luo mielikuvia. Äänen valitseminen lopputyöhöni tuntui ensin mahdottomalta. Ymmärrän, miksi John Cage halusi kuulla kaiken.

# LÄHTEET

Baas, Bernard

*Asia, ääni ja aika*

(Loki-kirjat, Helsinki, 2008, suomentanut Kaisa Sivenius)

Kahn, Douglas

*Noise, water, meat: a history of sound in the arts*

(The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001)

Kelly, Caleb (Edit.)

*Sound*

(Whitechapel Gallery, London, and the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011)

LaBelle, Brandon

*Background noise: perspectives on sound art*

(The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2006)

Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (Toim.)

*Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*

(Yliopistopaino, Helsinki, 2005)

Cardiff, Janet ja Miller, George Bures,

[http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder\\_of\\_crows.html](http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder_of_crows.html)