

Telemaattisen esiintymisen historia ja sen tarjoamat mahdollisuudet musiikin tekemiselle

Melik Turunen
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2022

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Melik Turunen	
Työn nimi Telemaattisen esiintymisen historia ja sen tarjoamat mahdollisuudet musiikin tekemiselle	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Kandidaatintutkielma
Aika Kevät 2022	Sivumäärä 16
<p>Tiivistelmä</p> <p>Vuoden 2020 alusta alkaen musikit ja muut esittävän taiteen alalla toimivat ihmiset ovat joutuneet pohtimaan, kuinka he voisivat sosiaalisen etäytämisen aikana tehdä taidetta yhdessä. Kaukoviestintä on tarjonnut muusikoille alustoja, joiden avulla nämä voivat saada reaaliaikaisen yhteyden toisiinsa ja yleisönsä eri puolilla maailmaa. Kaukoviestinnän ja tietotekniikan alustoja hyväksi käyttävää live-esiintymistä kutsutaan telemaattiseksi esiintymiseksi. Pyrin tässä opinnäytetyössä selvittämään, minkälaisia mahdollisuuksia telemaattinen esiintyminen taiteen tekemisen mediumina tarjoaa musiikin tekijöille.</p> <p>Otan huomioon historiallisen näkökulman eli sen, missä käsite telemaattinen esiintyminen on syntynyt, mitkä ovat telemaattisen musiikin historialliset erityispiirteet ja miten telemaattista musiikkia on tutkittu ja tehty lähihistoriassamme. Analysoimani kirjallisuus edustaa pääasiassa telemaattisen musiikin harjoittajien tekemää tutkimusta, jossa viitataan esitystaideteoksiin, muihin kulttuurisiin esityksiin sekä taiteen tekemiseen prosessina, ja joka suhtautuu tutkimuskohteeseensa reflektoiden ja käytännönläheisesti, pyrkien näkemään esityksen sisäisvaikutuksia. Sisällytän opinnäytetyöhön myös telemaattisen musiikin teknologioita käsittelevän osion, jossa selvitetään, millaisia teknologioita telemaattinen musiikki on historiallisesti hyödyntänyt, millaisia haasteita se on kohdannut ja kuinka noihin haasteisiin on vastattu.</p>	
Asiasanat Telemaattinen esiintyminen, telemaattinen taide, telemaattinen musiikki	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	1
2	TELEMAATTISEN ESIINTYMISEN HISTORIA	3
2.1	Postitaide ja yhteydenpito taiteissa	3
2.2	Fluxus ja happeningit, videotaide sekä mannertenvälisyys	4
2.3	Western Front Society ja kollaboratiivinen taiteen tekeminen	5
2.4	Roy Ascott ja telemaattisuuden peruseräatteen	6
3	TELEMAATTINEN MUSIIKKI	7
3.1	Telemaattisen musiikin historia	7
3.1.1	Musikointi telemaattisen musiikin ideologisena esikuvana	7
3.1.2	Äänitaiteen kehitys rinnakkain telemaattisen musiikin kehityksen kanssa	8
3.1.3	Varhainen telemaattinen musiikki	9
3.2	Telemaattisen musiikin teknologiset haasteet	10
3.2.1	JackTrip	11
3.2.2	Latenssi	11
3.3	Telemaattisen musiikin asema nykyään	12
4	POHDINTA	14
	LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Live-esitystä, joka käyttää telekommunikaatiota ja informaatioteknologiaa tuodakseen esityksen eri maanosissa sijaitsevat esiintyjät yhteen kutsutaan telemaattiseksi esiintymiseksi (*telematic performance*) ja telemaattinen musiikki (*telematic music*) on sen alakäsite. Telemaattinen musiikki on ajankohtainen aihe ja sitä on nähdäkseni käsitelty tieteellisesti liian vähän. Telemaattisuus on heikosti ymmärretty taiteen tekemisen mediumi, jossa esiintyjän ja yleisön välinen suhde hämärtyy. Tuoretta musiikkitieteellistä tutkimusta, joka tunnistaa ja tunnustaa telemaattisen taiteen historian on tehty hyvin vähän. Olen erityisesti kiinnostunut siitä, mitä muita ominaisuuksia telemaattisella musiikilla on verkkovälitteisyyden lisäksi, riittääkö sen kriteeriksi ainoastaan verkkovälitteisyys ja reaaliaikaisuus, ja onko telemaattisuudella potentiaalia muovata esitettyä musiikkia ja sen seurauksena auttaa musiikintekijöitä kehittämään uusia taiteellisia innovaatioita.

Jälkiä kommunikaation potentiaalia taidemuotona tutkivasta traditiosta voidaan löytää kaikkialta taidehistoriastamme. Kommunikaatio ja vuorovaikutus ovat tärkeä osa telemaattisuutta, mutta myös 1800-luvulla eläneen säveltäjä Richard Wagnerin työhön usein assosioidun kokonaistaideteoksen käsitteen nähdään oleellisesti ohjaavan sen luonnetta (Cook, 2015). Rajaan tämän tutkielman telemaattisen musiikin syntyä koskevan osuuden paikantumaan eräisiin 1900-luvulla vallinneisiin taideinstituutioihin. Näitä ovat esimerkiksi kansainvälinen, kokeellisen taiteen tekijöiden verkosto Fluxus, kanadalainen taiteilijakeskus Western Front Society ja Roy Ascottin Ealing Art Collegessa ohjaama Groundcourse. Käyn läpi näiden instituutioiden telemaattisen taiteen kannalta keskeisimmät piirteet antaakseni lukijalle käsityksen telemaattisen esiintymisen kehitykseen vaikuttaneesta ajattelusta.

Telemaattisen esiintymisen yleistä historiaa käsittelevän osion jälkeen etenen Telemaattinen musiikki -osioon, jonka ensimmäisessä, Telemaattisen musiikin historia -osiossa pyrin selvittämään, mitkä ovat telemaattisen musiikin teoreettiset ja käytännön esikuvat. Pyrin myös selvittämään, missä käsittelemieni varhaisten telemaattisuutta tutkineiden ja edistämien taideinstituutioiden konsepteja on ensimmäisen kerran sovellettu musiikin tekemiseen ja sitä kautta selvittämään lukijalle, mitkä ovat telemaattisen musiikin erityispiirteet. Seuraavaksi etenen Telemaattisen musiikin

asema nykyään -osioon, jossa käsittelen lyhyesti telemaattista musiikkia ja sen tutkimusta lähihistoriassamme. Pyrin selvittämään keskeisimmät telemaattisen musiikin tekemisen ja tutkimuksen viimeaikaiset havainnot. Selvitän myös mitkä ovat telemaattisen musiikin teknologiset haasteet ja edellytykset.

Tässä tutkielmassa pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini, joita ovat:

- 1) **Missä käsite telemaattinen esiintyminen on syntynyt ja miten sen teoria ja käytäntö ovat kehittyneet ja olleet vuoropuhelussa kulloistenkin taidesuuntausten kanssa?**
- 2) **Mitkä ovat telemaattisen musiikin erityispiirteet ja millaisia teknologisia haasteita telemaattisella musiikilla on?**

Käyttämäni aineisto ja tekemäni rajaukset luovat laajan tapahtumien maiseman ja auttavat löytämään vastaukset asettamiini tutkimuskysymyksiini.

Tutkielma on toteutettu narratiivisena kirjallisuuskatsauksena ja sen ote on kommentoiva (Salminen, 2011, 7). Käyttämäni aineistot ovat laajoja ja niiden valintaa eivät rajaa metodiset säännöt. Tutkimuksen aineistona toimi 8 tieteellistä lehtiartikkelia, 7 verkkosivua, 5 kirjaa, 1 opetusjulkaisu, 1 väitöskirja sekä Mark Dresserin kanssa käymäni lyhyt sähköpostikirjeenvaihto. Olen järjestänyt aiheittain tukevaa epäyhtenäistä tietoa jatkuvaksi tapahtumaksi. Katson tämän tyyppisen katsauksen tuovan väljyyttä kirjoittamalleni metatekstille ja pohdinnalle, ja sen myötä toivon tutkielmani herättävän keskustelua aiheen tiimoilta musiikkitieteilijöiden, säveltäjien ja musiikin kuuntelijoiden keskuudessa.

Aiheesta ei ole olemassa suomenkielistä kirjallisuutta. Olen etsinyt aiempaa englanninkielistä kirjallisuutta erilaisista yleisistä tietokannoista kuten EBSCO ja ProQuest. Lisäksi olen käyttänyt täydentävinä lähteinä erilaisia taideaiheita käsitteleviä verkkosivuja. Suomenkielistä termiä telemaattisuus musiikin kontekstissa on käyttänyt esimerkiksi Helsingin yliopiston kasvatustieteen professori Heikki Ruismäki yliopiston verkkosivuilla julkaistussa, musiikinopetuksen tulevaisuutta koskevassa uutisessa (*Verkkojameja ja musiikkipillereitä?*, 2015). Käytän tutkielmassani termejä telemaattinen esiintyminen ja telemaattinen taide sekaisin, tarkoittamaan samaa asiaa. Tutkielmani tavoite on rakentaa lukijalle mahdollisimman laaja kokonaiskuva telemaattisesta musiikista sekä kuvata sen historiaa ja kehityskulkua.

2 TELEMAATTISEN ESIINTYMISEN HISTORIA

Roy Ascott, telemaattista taidetta kirjoituksissaan runsaasti käsitellyt englantilainen taiteilija ja akateemikko, asettaa telemaattiselle taiteelle tärkeäksi kriteeriksi vuorovaikutteisuuden. Kirjassaan *Telematic embrace* Ascott (2003) käsittelee telemaattisuuden historiaa, ja mainitsee erityisesti tietokonevälitteisen telemaattisen esiintymisen kykenevän luomaan taiteilijan ja yleisön välisen metafyyysisen tilan, joka ylittää normaalit tilan ja ajan esteet.

”Taiteilijalle tietokoneneuvottelu on sekä yhdistymisen metafora että uusi ja jännittävä työkalu monien 1900-luvun taiteen pyrkimysten toteuttamiseen: se on väline, joka on olennaisesti osallistava; se edistää assosiativista ajattelua sekä rikkaamman ja syvemmin kerrostuneen kielen kehittymistä: se integroi kulttuureja, tieteenaloja sekä olemisen ja näkemisen monimuotoisuutta. Lyhyesti sanottuna olen erittäin optimistinen network-mediataiteen mahdollisuuksista.” (Ascott, 2003, 63, kirjoittajan suomennos).

Telemaattista taidetta tehtiin jo ennen kuin tietokone saapui laajasti taiteilijoiden käyttöön, ja tässä kappaleessa käsittelen telemaattisuuden historiaa, jonka osana tietokone myöhemmin vakiinnutti asemansa.

2.1 Postitaide ja yhteydenpito taiteissa

Amerikkalainen taiteilija Ray Johnson oli taiteilija ja yksi postitaiteeksi kutsutun taidemuodon pioneereja. Hänet assosioidaan usein osaksi Fluxus-liikettä, joka oli 1960-luvulla alkunsa saanut kansainvälinen, kokeellisen taiteen tekijöiden verkosto. Postitaide käyttää yleensä mediuminaan postikortteja tai paperia, mutta voi hyödyntää mitä tahansa materiaalia, joka mahtuu kirjekuoreen ja jonka voi lähettää postitse. Vaikka Johnsonin tunnetuksi tekemää taidemuotoa edelsivät esimerkiksi jotkin George Brechtin työt, Johnson oli ensimmäisenä instituutionalisoimassa postitaidetta järjestämällä ensimmäisen New York Correspondence Schoolin tapaamisen (Ascott, 2003, 56). New York Correspondence School, eräs postitaiteilijoiden koulukunta sai nimensä maantieteellisestä sijainnistaan ja – erotuksena laajemmasta New Yorkin koulukunnasta – kirjeenvaihtoa tarkoittavasta correspondence-sanasta (Plunkett, 1977). Correspondence School puolestaan laajeni myöhemmin kansainväliseksi liikkeeksi. Verkostollisen ja kollaboratiivisen taiteen historiasta kirjoittanut Norie Neumark katsoo, että postitaide oli merkittävää juuri sen kommunikatiivisuuden vuoksi:

"Postitaide oli enemmän kuin kaukokatseista. Postitaide ei ainoastaan laajentanut taiteen, median ja viestinnän rajoja, vaan määritteli ne uudestaan. [...] Postitaide merkitsi erityistä maantieteellisen ja sosiaalisten, taloudellisten ja kulttuuristen suhteiden konfiguraatiota; se auttoi kartoittamaan uudelleen taiteen ja arjen välistä suhdetta." (Chandler ym., 2005, 4, kirjoittajan suomennos)

Postitaide, joka oli erityisen tärkeää ja suosittua varsinkin "rautaesiripun" takana maissa, joissa länsimainen taide oli kiellettyä, alkoi myöhemmin soveltamaan telekommunikoinnin eri menetelmiä, kuten faksia (Ascott, 2005, 56).

2.2 Fluxus ja happeningit, videotaide sekä mannertenvälisyys

Fluxus-verkoston perustajiin kuulunut Allan Kaprow oli yksi varhaisimpia telematiikkaa tutkineista taiteilijoista. Kaprowin, joka tunnetaan myös "happening"-esitysten kehittäjänä, oli tarkoitus vuonna 1966 yhdessä Marta Minujinin ja Wolf Vostellin kanssa toteuttaa telemaattinen esitys, *Three Country Happening*. Kolme maanosaa yhdistävä, satelliittiteknologiaa hyödyntävä esitys ei taloudellisista syistä toteutunut, mutta Kaprow toteutti telemaattisen esityksen myöhemmin television välityksellä: Kaprowin *Hello* lähetettiin Bostonissa vuonna 1969 osana *The Medium is the Medium* -nimistä "videohappeningia" (Ascott, 2003, 56-57). Televisioitu videotaide oli tärkeä osa telemaattisen taiteen evoluutiota. Videotaide jakaa postitaiteen kanssa yhteisen periaatteen siitä, että teos on kommunikaation kautta sekä lähettäjän että vastaanottajan, tekijän ja kokijan yhteistyön tulos. Kollaboratiivisen videotaiteen kehitystä jatkoi edelleen esimerkiksi Frank Gilletten ja Ira Schneiderin *Wipe Cycle*. Tämä vuonna 1969 ensimmäisen kerran toteutettu videoinstallaatio koostuu kamerasta ja yhdeksästä televisioruudusta. Kamera kuvaa näyttelytilassa vierailevia ihmisiä ja lähettää kuvan televisioruuduille reaaliajassa, tehden yleisöstä osan teosta (*Wipe Cycle*, 2017).

Tultaessa 1970- ja 80-luvulle, video-, kuva- ja monenlainen multimediataide pyrki yhä monipuolisempaan vuorovaikutukseen yleisönsä kanssa. Aiemmin puhelinta, faksia tai teleksiä sekä yksinkertaisia audiovisuaalisia teknologioita hyödyntäneet taiteilijat ja taiteilijayhteisöt saivat käyttöönsä internetin liki rajattomat tietoverkot. Ensimmäinen tietokoneavusteista kommunikointia hyväksi käyttävä taideteos oli "Sat-Tel-Comp Collaboratory" vuodelta 1978. Taideprojektin järjesti Direct Media Association, kanadalaisen taiteilijan Bill Bartlettin muodostama taiteilijaryhmä (Ascott, 2003, 61). Toisin kuin primitiiviset telekommunikointivälineet, tietokone tarjosi taiteen tekijälle ja kokijalle mahdollisuuden hakea ja täydentää tietokoneen muistiin tallennettuja tietoja. Tietokoneen ylivoimaisuus kommunikatiivisen taiteen mediumina ruokki

telemaattisen taiteen kehitystä nopeasti, ja jo vuonna 1982 telemaattiset esitykset olivat huomattavasti aiempaa kunnianhimoisempia: Robert Adrianin kuratoima *The World in 24 Hours* hyödynsi pääasiassa Artbox-nimistä tietoteknistä konferenssityökäytäntöä tuoden yhteen taiteilijoita kuudestatoista kaupungista ja kolmesta maanosasta (Ascott, 2003, 64). Artbox oli I.P. Sharp Associates -yhtiön osituskäyttöön perustuvaan sähköpostiohjelmaan pohjautuva järjestelmä (*Art and Telecommunication*, n.d.), ja viimeistään sen myötä sähköinen kommunikointi varmisti paikkansa telemaattisen taiteen historiassa.

2.3 Western Front Society ja kollaboratiivinen taiteen tekeminen

Sekä Bill Bartlett että Robert Adrian omasivat yhteyksiä Western Front Societyyn. Tämän Kanadan Vancouverissa sijaitsevan taiteilijakeskuksen perustivat vuonna 1973 kahdeksan taiteilijaa – kuvataiteilijat Kate Craig, Glenn Lewis, Eric Metcalfe, Michael Morris ja Vincent Trasov, sekä arkkitehti Mo Van Nostrand, säveltäjä Martin Bartlett (joka ei ole sukua Bill Bartlettille) ja kirjailija Henry Greenhow. Ranskalaisen Fluxus-artisti Robert Fillioun - joka vieraili Western Frontissa ensimmäisen kerran jo sen perustamisvuonna ja toistuvasti siitä lähtien - laatimasta ”Eternal Network” -nimisestä konseptista tuli Western Frontin manifesti (Becker, 2015). Fillioun konsepti, jonka mukaan taiteilija ja luovuus ovat osa laajempaa, ihmisyyden ylittävää verkostoa ja myös alttiita sattumanvaraisuuksille (Fredrickson, 2018), inspiroivat Western Frontin perustajia. Nämä paikallisen taiteilijayhteisön jäsenet olivat kiinnostuneita siitä, kuinka kommuunielämä ja jaetut arjen askareet vaikuttaisivat taiteen tekemiseen. Western Frontissa, joka on samaan aikaan taidegalleria, ateljee ja residenssi, koko taidealan infrastruktuuri, eli itse taiteilijat, kuraattorit ja managerit olivat osa samaa sosiaalista ryhmittymää. Asukkien ja muiden keskuksessa oleilleiden tiivis taiteellinen vuorovaikutus, yhteinen maailmankatsomus ja yhteinen talous toi taiteen distribuution ja sen yleisön osaksi taideteosta ja koko taiteen tekemisen prosessia. Fillioun Eternal Network on alkanut merkitsemään globaalia yhteisöä, joka vaalii tämän ideoita. 1960-luvun avant-gardesta, Fluxuksesta ja postitaiteesta polveutuva Eternal Network ennusti maailman, jossa telemaattinen taide syntyy ihmisverkostoissa, jotka toimivat maailmanlaajuisesti ja vahvistuvat myöhemmin tietokoneiden ja muiden tekniikoiden avulla (Becker, 2015).

2.4 Roy Ascott ja telemaattisuuden peruseriaatteet

Groundcourse, jonka Roy Ascott perusti alun perin Ealing Art Collegeen vuonna 1961 ja myöhemmin, vuonna 1965 siirsi Ipswich Civic Collegeen, oli kaksi-vuotinen taide- ja muotoilukurssi. Kurssin sisällössä yhdistyivät Ascottin kiinnostus kybernetiikkaan, behaviorismiin sekä yhteistyöhön perustuvaan taiteeseen (Sloan, 2019, 121) – kirjoituksissaan hän oli käsitellyt postitaidetta, Fluxusta ja Western Front Societyä. Niin kuin siinä, missä Robert Fillioun Eternal Network :ssa taide ylittää taiteilijan ja on osa aleatorisesti säätyvää, ”kaikkeuden” järjestelmää, kybernetiikka tarjosi Ascottille viitekehyksen, jossa analysoida taiteen systeemisyttä, siihen liittyvien elementtien välisiä suhteita ja systeemin lopputuloksen manipulointia sen elementtejä säätelemällä (*Telematic Embrace*, n.d.). Kybernetiikka, itseohjautuvien automaattisten systeemien tutkimus, oli 1960-luvulla verrattain uusi tieteenala ja Ascottin Groundcoursella esittelemät radikaalit innovaatiot johtivat tämän erottamiseen Ealingistä vuonna 1964 ja myöhemmin laajaan taidekoulutusta koskevaan poliittiseen debattiin. Ascottin pedagogiikassa kurssin opiskelijat ja oppilaat, vuorovaikutuksessa toisiinsa sekä materiaalisiin ja ympäristöllisiin olosuhteisiinsa, luovat sosiaalisen kyberneettisen organismin, jonka jokaisella osalla on rooli sen toiminnassa:

”...interaktiivisen telemaattisen systeemin seuraaja on määritelmällisesti osallistuja.” (Ascott, 1990, 1, kirjoittajan suomennos)

Yhteistyö oli pedagogiikan keskiössä kuin myös ajatus siitä, että opiskelijoiden kursilla valmistelevat teokset eivät olleet taiteellisen prosessin päätepiste. Sen sijaan teokset syntyivät koko kurssin – toisin sanoen organismin – toimintojen seurauksena, minkä jälkeen ne tulevat välittömästi osaksi ympäristöä, jossa ne vaikuttavat organismin tuleviin toimintoihin (Sloan, 2019, 120-126).

3 TELEMAATTINEN MUSIIKKI

Cook (2015, 1-3) on kirjoittanut telemaattisen musiikin historiasta väitöskirjassaan *Telematic Music: History and Development of the Medium and Current Technologies Related to Performance*. Cook katsoo telemaattisen taiteen historian juontuvan Wagnerin kokonaistaideteoksen käsitteestä – sen mukaan kaikki taidemuodot ovat keskenään yhdenvertaisia, ja yhdistyessään luovat uudenlaisen teosmuodon, kokonaistaideteoksen – futurismista, dadaismista, ekspressionismista, sekä eurooppalaisesta ja amerikkalaisesta avant-gardesta. Hänen mukaansa telemaattinen musiikki, kuten telemaattinen taide yleensäkin, täyttää Ascottin määrittelemät kolme kriteeriä: telekommunikaatio, monitaiteisuus tai multimediallisuus, sekä yleisön osallistaminen tai ”yleisöttömyys”.

3.1 Telemaattisen musiikin historia

Käsittelen tässä kappaleessa sitä, kuinka Ascottin telemaattisuuden kriteerejä on sovellettu musiikin tekemiseen ja tutkimiseen eri aikoina ja sitä, kuinka varhainen telemaattinen musiikki on kyennyt täyttämään noita kriteerejä. Ottaen huomioon telemaattisen musiikin postmodernistisen ja monitaiteisen historiallisen taustan, pohdin, tulisiko telemaattista esitystä nähdä niinkään perinteisenä musiikkiesityksenä, vaiko pikemmin galleriamiljööhön kuuluvana installaationa, rituaalisena siirtymisenä tai kokeellisten säveltäjien koepenkinä.

3.1.1 Musikointi telemaattisen musiikin ideologisena esikuvana

Osallistavan, proseduraalisen musiikkiesityksen ideologisia juuria voidaan nähdäkseni paikantaa Christopher Smallin lanseeraamasta *musicking*-konseptista (josta myöhemmin käytän vapaasti suomennettua termiä musikointi) ja tämän tekevästä musiikkisosiologisesta tutkimuksesta. Muun muassa Ealing Art Collegessa 1970- ja 80-luvuilla musiikista luennoinut Small (hän oli todennäköisesti tutustunut Ascottin ajatteluun) haastaa kirjoituksissaan käsitykset siitä, että musiikin perusolemus olisi teoksissa; että musiikkiesitys olisi vain yhdensuuntaisesti tapahtuvaa kommunikointia; ettei musiikkiesitys voisi tuoda esitetylle teokselle lisäarvoa, ts. tehdä siitä entistäkin paremman; ja että teos olisi vapaa kaikenlaisista implisiittisen tekijän

henkilökohtaisista uskonnollisista, poliittisista ja sosiaalisista uskomuksista ja vakaumuksista. Hän argumentoi, että musiikkiesitys on paljon monimutkaisempi tapahtuma kuin yksinomaan musiikkiteokseen tai musiikin yksilökuuntelijassa synnyttämiin vaikutuksiin keskittyvä musiikintutkimus tunnustaa. Smallin konseptissa musiikin, tai pikemminkin koko esityksen muodostavan suhdekokonaisuuden ensisijaiset merkitykset eivät ole yksilöllisiä, vaan sosiaalisia, ja näin ollen musiikin perustavanlaatuisen luonne ja merkitys piilee toiminnassa, ihmisten tekemisessä (Small, 1998, 4-9). Small ehdottaa konseptinsa määritelmäksi seuraavaa:

”Tehdä musiikkia (*to music*) on osallistumista musiikkiesitykseen missä tahansa ominaisuudessa, joko esiintymällä, kuuntelemalla, harjoittelemalla, tuottamalla materiaalia esitykseen (niin sanotusti säveltämällä) tai tanssimalla. Voimme jopa laajentaa konseptin merkityksen koskemaan sitä henkilöä, joka tarkastaa liput ovelta, tai niitä vanteria miehiä, jotka siirtävät pianoa ja rumpuja, tai roudareita, jotka asettavat instrumentit ja suorittavat soundcheckin, tai siivoojia, jotka siivoavat kaikkien muiden lähdettyä. Nämä kaikki henkilöt ottavat osaa siihen tilaisuuteen, jota kutsumme musiikkiesitykseksi.”
(Small, 1998, 9, kirjoittajan suomennos)

June Boyce-Tillman on kirjoittanut siitä, kuinka musikointi prosessina voi synnyttää liminaalisen tilan. Liminaalisuus, joka etnografian ja folkloristiikan kontekstissa tarkoittaa rituaalista siirtymävaihetta tai tilaa kahden – uuden ja vanhan – sosiaalisen roolin välillä (Gennep, 1965, vii), on Boyce-Tillmanin mukaan mahdollista saavuttaa musiikin avulla. Musikoinnissa saavutettu liminaalinen tila on kuvitteellinen ja muuttuva, uudenlaisia musiikinkokemuksen ulottuvuuksia luova (Boyce-Tillman, 2009). Näin kuvattuna ajattelen telemaattisen musiikin olevan omni-inklusiivista yhteistyötä, joka pyrkii uudistamaan esiintyjän ja yleisön suhteen konventioita. Musikoinnin käsite auttaa hahmottamaan telemaattisen musiikin sosiaalisia ja taiteellisia päämääriä.

3.1.2 Äänitaiteen kehitys rinnakkain telemaattisen musiikin kehityksen kanssa

Yleisöttömyys ja multimediallisuus ovat – Wagnerin kokonaistaideteoksen käsitettä lukuun ottamatta - musiikissa ja musiikkiesityksissä verrattain uusi ja koske-maton ilmiö, mutta niiden rooli äänitaiteessa on tärkeä ja jo pitkään jatkunut traditio. Ranskalaiset Baschet’n veljekset integroivat 1960-luvulta alkaen näyttelyihinsä osion, jossa yleisö pääsi kokeilemaan näiden suunnittelemaa ja rakentamia ääniveistoksia, jotka ovat samanaikaisesti musiikki-instrumentteja ja taide-esineitä. He katsoivat, että ihmisillä on tarve luoda musiikkia, ja varaukseton yleisön osallistaminen – tarjoamalla tilaisuus ”soittaa” ääniveistoksia -, oli heidän mukaansa taiteen luonnollinen

kehityssuunta (Grayson, 1975, 7). Veljekset ajattelivat, että heidän teoksensa eivät ole ainoastaan arvoesineitä, vaan

”ne on tarkoitettu soitettavaksi, ja ihmisten tulisi lähestyä teoksia, ei ainoastaan silmin ja korvin, vaan myös käsin.” (Grayson, 1975, 7, kirjoittajan suomennos)

Telemaattinen musiikkiesitys on ääniveistosten tavoin suunniteltu kaikkien soitettavaksi. Nämä molemmat taiteenalat ovat tasaisesti edenneet kohti ei-eksklusiivista, täysin osallistavaa kansantaidetta.

3.1.3 Varhainen telemaattinen musiikki

Eräs varhainen telemaattisuutta musiikissaan hyödyntänyt säveltäjä oli Maryanne Amacher. Vuonna 1938 Yhdysvalloissa, Pennsylvanian osavaltiossa syntynyt Amacher laati vuonna 1967 *City Links* -nimisen telemaattisen teossarjan. Sarja käsitti yhteensä 22 eri projektia ja se kesti yhteensä 14 vuotta. *City Links* -esityksissä käytettiin puhelimia, joiden välityksellä yhdistettiin ympäristön ääniä eri maantieteellisistä sijainneista (*Maryanne Amacher's 'City-Links' at Ludlow 38*, 2010). Vaikka teos käyttikin hyväkseen telekommunikaatiota, se oli edelleen perinteinen musiikkiesitys, tapahtuma, jossa on taiteilija ja yleisö; lähettäjä ja vastaanottaja. Telemaattisella musiikilla oli vahva tahto tulla vuorovaikutteisemmaksi.

San Fransisco ja sitä ympäröivä alue Kalifornian pohjoisosassa – ns. *Bay Area* - oli 1970-luvulta alkaen sekä teknologian että telemaattisen musiikin kehitykselle hedelmällistä maaperää. Chris Brown ja John Bischoff kirjoittavat, että radikaali yhteiskunnallinen ja teknologinen asenne synnytti monenlaisia telemaattisen musiikin kokeiluja San Fransiscossa, Mills Collegessa Oaklandissa ja muualla länsirannikolla. Brownin ja Bischoffin mukaan ensimmäiset interaktiiviset, tietoverkossa reaaliajassa tapahtuneet esiintymiset olivat The Hub -yhtyeen konsertit 1980-luvun puolivälissä. Yhtye oli kiinnostunut tutkimaan sitä, kuinka tietoverkossa tapahtuva kommunikointi, elektroninen tiedonsiirto voi muovata musiikkia, altistaen sen sattumille ja ennalta-arvaamattomuudelle, koneiden mielivaltaisuudelle (Chandler ym., 2005, 373-390).

Mills Collegessakin opettajana toiminut säveltäjä Pauline Oliveros toteutti vuonna 1991 eräänlaisen merkkipaalun telemaattisen musiikin historiassa, kun 40-vuotistaitelijajuhlansa kunniaksi hän halusi yhdistää ne kaupungit ja ihmiset, joiden kanssa hän oli jakanut siihenastisen ammattiuransa. Joe Catalanon avulla Oliveros muodosti yhteyden kuuden kaupungin välille ja esityksen osanottajat saivat tuoda esitykseen

haluamaansa sisältöä (Oliveros ym., 2009). Laajamittainen esitys käytti videopuhelinta ja sen kuudesta sijainnista viisi oli arkisia paikkoja, kuten ihmisten koteja. Esitysten sisältö ja muoto vaihteli paljon, sisältäen muun muassa improvisoitua musiikkia, spoken wordia, tanssia ja kuvataidetta (Catalano, 1993). Oliverosille telemaattinen musiikki oli uuden, fyysisen maailman rajat ylittävän sosiaalisen tilan luomista, jossa pätee ”telemaattisuuden sosiaalinen etiketti” ja jossa virtuaaliset esiintyjät löytävät uusia tapoja huomioda toisensa (Oliveros ym., 2009). Tässä erilaisesta partisipatorisuudesta unelmoivassa teesissä on kaikuja liminaalisuudesta. San Franciscossa Kaliforniassa telemaattiset kokeilunsa aloittanut Oliveros jatkoi aktiivisesti telemaattisen musiikin tekemistä ja tutkimista kollegoidensa kanssa Kalifornian yliopistossa San Diegossa ja sen ulkopuolella, aina kuolemaansa asti, vuoteen 2016. Hänen taiteensa ja tutkimuksensa vaikuttavat edelleen telemaattisen musiikin kehitykseen.

Varhainen telemaattinen musiikki kykeni usein vain osittain täyttämään Ascottin telemaattiselle taiteelle asettamat kriteerit, mikä johtuu osin käytetyn teknologian rajoituneisuudesta. Tarkastellessaan telemaattisen taiteen historiaa, Cook pohtii, miten telemaattinen musiikki eroaa muusta yhtyemusiikista (erityisesti improvisatoriset musiikin tyylilajit nojaavat vahvaan vuorovaikutukseen ja spontaaniuteen) ja että onko telekommunikaatiota hyödyntävää, monitaiteista ja yleisön osallistavaa autenttista telemaattisuutta ylipäättään mahdollista saavuttaa musiikissa. Hän katsoo, että tietokone on telemaattiselle musiikille välttämätön työkalu, joka mahdollistaa kaikkien telemaattisen musiikin tarvitsemien tekniikoiden käyttämisen ja näin täyttämään Ascottin kriteeristön (Cook, 2015, 29-31). Vaikka puhelin, faksi ja muut telemaattisessa taiteessa käytetyt teknologiat ovat relevantteja, ovat tietokone ja internet kuitenkin suurimmilta osin syrjäyttäneet ne, ja nykyinen tutkimus pyrkii selvittämään, kuinka tietokone voisi mahdollisimman tehokkaasti palvella telemaattisen musiikin tekijöiden tarpeita.

3.2 Telemaattisen musiikin teknologiset haasteet

Telemaattisen musiikin teknologiset edellytykset keskittyvät nykyään paljolti tietokoneeseen ja sen kehitykseen. Moderni telemaattinen muusikko tarvitsee tietokoneen, internetin ja sopivan tietokoneohjelman. Ohjelmiston täytyy kyetä synkronisoimaan kuva ja ääni riittävän lyhyellä latenssilla, jotta reaaliajassa tapahtuva

telemaattinen esitys olisi mahdollinen. Cook nimeää äänen siirtoon sopivaksi ohjelmaksi esimerkiksi JackTrip-nimisen sovelluksen (Cook, 2015, 32-39).

3.2.1 JackTrip

JackTrip on tietokonesovellus, joka tukee monen laitteen välillä tapahtuvaa esitystä. Se on suunniteltu reaaliaikaiseen, tietoverkon välityksellä tapahtuvaan yhteismusisointiin Stanfordin ja McGillin yliopistoissa. Cookin mukaan se on tarkoituksemukainen sovellus erityisesti tilanteessa, jossa on käytössä monta erillistä ääniraitaa. Hän katsoo, että telemaattisen muusikon on tärkeää voida säädellä äänen ja videon kompression määrää. Lisäksi telemaattisen muusikon on kyettävä lähettämään kompressoimatonta ääntä verkon yli, mikä mahdollistaa hyvän äänenlaadun ja ehkäisee kompressoinnin aiheuttamaa digitaalista kohinaa (Cook, 2015, 42-56). JackTrip pyrkii ratkaisemaan latenssiin (telemaattisen musiikin kontekstissa aikaviive niiden hetkien välillä, kun muusikko yhdessä sijainnissa tekee äänen ja kun toinen muusikko toisessa sijainnissa havaitsee tuon äänen (Rofe & Reuben, 2017)) liittyvät ongelmat juuri sillä, että se ei kompressoisi lähetettyä ääntä (Cáceres & Chafe, 2010).

3.2.2 Latenssi

Kaikki verkon välityksellä tapahtuva yhteismusisointi edellyttää latenssiongelman hyväksymistä. Latenssia aiheuttaa pääasiassa verkkoyhteys ja se on sitä pienempi tai suurempi, mitä nopeampaa verkkoyhteyttä käytetään. Latenssia on joko vähennettävä niin paljon, että se ei ole enää havaittavissa, tai on kehitettävä muita, luovia vaihtoehtoja latenssiongelman ratkaisemiseksi. Michael Rofe ja Federico Reuben ovat kirjoittaneet latenssista telemaattisen esityksen haasteena ja mainitsevat sen hankaloittavan erityisesti rytmisesti symmetrisen musiikin esittämistä. Heidän mukaansa kaikissa telemaattisissa esityksissä joudutaan jonkinlaisen latenssiongelman eteen, kun dataa käsitellään ja lähetetään eri sijaintien välillä. Jos tämä latenssi on havaittavissa, säveltäjän teokseensa artikuloimat rytmiset suhteet vääristyvät ympäristön luonteesta johtuen: musiikki kuulostaa siltä, kuin se ei pysyisi tempossa. He havaitsevat, että hyvin pieni määrä latenssia voi häiritä musiikkiesitystä, mutta suuren latenssin kanssa soittaminen on mahdollista, jos se risteää metrisesti esitettävän musiikki-materiaalin tempon kanssa.

Rofe ja Reuben ovat toimineet Online Orchestra -nimisessä tutkimushankkeessa, jonka tavoite on tarjota kaikille mahdollisuus telemaattiseen esiintymiseen riippumatta käytettävissä olevan verkkoyhteyden nopeudesta. Online Orchestra pyrkiikin tutkimaan keinoja, joilla telemaattinen musiikkiesitys on mahdollista toteuttaa latenssin kanssa, omaksumalla se verkkoympäristön ominaisuutena eikä telemaattisen esityksen esteenä (Rofe & Reuben, 2017).

Latenssin vaalimista telemaattisen esityksen ominaisuutena ovat peräänkuuluttaneet myös Bob Giges ja Edward C. Warburton artikkelissaan *From Router to Front Row: Lubricious Transfer and the Aesthetics of Telematic Performance*. Kirjoittajat pohtivat, että kun telemaattisessa esityksessä katsojat näkevät kaksi esiintyjää, joiden keskinäistä synkronisoitumista latenssi häiritsee, heille tarjotaan todiste siitä, että esitys tapahtuu livenä. Tietyssä mielessä latenssi varmistaa reaaliajassa tapahtuvan kommunikaation. Suora verkkovälitteinen vuorovaikutus, telemaattisen esityksen alati läsnä oleva vahingon mahdollisuus, sattumanvaraiset muutokset esityksessä ja niistä seuraava improvisaatio kutsuvat niin yleisön kuin esiintyjätkin osallistumaan esitykseen entistä intensiivisemmin, reagoimaan spontaanisti ja olemaan "hereillä" (Giges & Warburton, 2010, 29-30). Tällaista latenssia luovasti soveltavaa telemaattista musiikkia on säveltänyt Sarah Weaver, joka kommentoi latenssin vaikutuksia TeleCello-konserttonsa esityksessä seuraavasti:

"Kun aloin työstämään tätä kappaletta ensimmäistä kertaa, siirsin rytmisiä tekstuureja asteittain vähentääkseni viivettä. Seuraavassa kokeilussani käytin tarkoituksellisesti viivettä luodakseni rytmisten rakenteiden siirtymisen. Reaaliajassa työskentelyssä yllättävää oli se, että vaikka osa [muusikoiden tekemistä] eleistä aiheutti selvempiä viiveitä [esiintyvien] kokoonpanojen välillä, toiset eleet laajensivat ajan kokemusta. Koin yhtyeiden soittavan yhdessä samanaikaisesti, ikään kuin tahdin ensimmäinen isku olisi laajentunut." (Oliveros ym., 2009, kirjoittajan suomennos)

Latenssin luova soveltaminen vaatii muutoksia esiintyjien tiedostuksessa ja tällainen latenssin vaaliminen on nähdäkseni yksi telemaattisen musiikin ominaispiirre.

3.3 Telemaattisen musiikin asema nykyään

Telemaattinen taide on ennen kaikkea teknologisen kehityksen seurauksena tullut elinvoimaiseksi, mutta sen harjoittaminen nykyään harvoin huomioi sen historiallisia lähtökohtia. Telemaattinen musiikki on taiteenalana verrattain uusi ja sen kehitys on osittain lakannut seuraamasta telemaattisen taiteen doktriinia. Telemaattisen musiikin varhaisista pioneereista suuri osa on yhä elossa ja erityisesti Yhdysvalloissa,

johon valtaosa telemaattisen taiteen historiallisesta kehityksestä on keskittynyt, telemaattista musiikkia tehdään ja tutkitaan aktiivisesti. Marc Cook nimeää vuonna 2007 International Society for Improvised Music -konferenssin tiimoilta järjestetyn keskustelupaneelin ja sen pohjalta vuonna 2009 julkaistun artikkelin tärkeäksi tapahtumaksi telemaattisen musiikin vakiinnuttamisen näkökulmasta. Artikkelin pyrkii määrittelemään telemaattisen musiikin erityispiirteitä ja Cook pohtii sen olevan merkittävä, koska se käsittelee telemaattista musiikkia useista eri näkökulmista pelkän teknologisen näkökulman sijaan (Cook, 2015, 70-72). Moderni telemaattisen musiikin tutkimus on monitieteistä ja se tutkii teknologioiden lisäksi telemaattisuuden taiteellisia ja kulttuurisia vaikutuksia. Erityisesti COVID-19-pandemia on tehnyt telemaattisuudesta välttämätöntä, kun musiikillinen reaaliaikainen vuorovaikutus on joutunut vieroitautumaan saman fyysisen tilan jakamisesta. Päätin kysyä telemaattisen musiikin harjoittajalta ja tutkijalta, Mark Dresseriltä, mikä on hänen näkemyksensä telemaattisen musiikin nykytilasta. Tiedustelin tältä, onko telemaattisen musiikin kehitys lakannut seuraamasta Roy Ascottin tai Robert Fillioun viitoittamia telemaattisen taiteen oppeja. Hän vastasi seuraavasti:

"Luin Ascottia vuosia sitten, vuonna 2007, kun olin tulossa alalle. Hänen pyrkimyksensä ja jopa utopistiset näkemyksensä olivat mielestäni inspiroivia, vaikka hän oli kuvataiteilija, ei muusikko. Robert Filliouta en muista lukeneeni. Musiikin vaatimukset ovat erilaisia. Varsinkin jos yrität kehittää musiikkia mediumille, joka on ollut keskeistä toiminnassani. Artikkelin, joka mielestäni vastaa parhaiten tähän vaatimukseen, kirjoitti Miller Puckette, "Not Being There". Siinä sanottiin, että telemaattisuus oli tehokasta vain, jos sitä käytettiin harjoituksissa. Päällisin puolin tuo kannanotto näyttää melko ontolta, eikä se ota huomioon mediumin immerssiivistä audiovisuaalista potentiaalia. [...] Pandemian alussa teimme yhteistyötä Soulin taideinstituutin kanssa. Toteutimme Changing Tides -nimisen telemaattisen konsertin etäyhteydessä olevien taiteilijoiden kanssa. Tavoitteenamme oli huomioida telemaattisen esiintymisen immerssiivinen, audiovisuaalinen ja dramaturginen taso. Teimme yhteistyötä korealaisen ohjaajan kanssa. Tämä oli ylivoimaisesti rikkain ja vaikuttavin tuotanto, jossa olen ollut mukana. Tuotanto vaati paljon resursseja ja sen suunnittelu kesti yli vuoden. Pandemia muutti monia asioita. 1. Riittävän nopea verkkoyhteys tuli saataville kotona, jos sinulla oli siihen varaa. 2. Myös uusia monipuolisia alustoja kehitettiin, erityisesti SONOBUS, jolla on loistava käyttöliittymä ja joka pystyy käsittelemään epäsymmetrisiä yhteyksiä. Yhdessä Zoomin kanssa se tekee telemaattisesta harjoittelemisesta ja jopa esiintymisestä mahdollista. [...] Toiveeni on ollut alusta lähtien tehdä telemaattisesta esiintymisestä muusikoille ammattimainen toiminnan ala. Näin ei ole tapahtunut, vaikka tarve pienentää konserttitoiminnan hiilijalanjälkeä ei ole muuttunut." (M. Dresser, sähköposti 4.3.2022, kirjoittajan suomennos)

Dresseriltä saamani vastaus on kaikessa monipuolisuudessaan inspiroiva, mutta se luo käsityksen, että viimeisin telemaattisen musiikin tutkimus ei huomioi telemaattisen taiteen historiaa. Jatkotutkimusten kannalta Dresserin viestin lopussa esiin nostama muusikoiden hiilijalanjälki on iso ja tärkeä aihe, johon tässä tutkielmassa en kuitenkaan syvenny, koska se ei ole tutkielmani fokuksessa.

4 POHDINTA

Tutkielman tavoitteena oli selvittää, missä ja milloin käsite telemaattinen esiintyminen on syntynyt ja miten sen teoria ja käytäntö ovat kehittyneet sekä mitkä ovat telemaattisen musiikin erityispiirteet ja millaisia teknologisia haasteita telemaattisella musiikilla on.

Telemaattisen esiintymisen historiaan keskityn opinnäytetyössäni alkaen siitä, kun se on paikannettavissa 1960-luvulta eteenpäin kansainvälisesti vallinneisiin taideinstituutioihin ja aikaan ennen sähköistä tiedonsiirtoa, jolloin postitaiteilijoiden kommunikatiivinen taide ylitti maantieteelliset rajat ja taiteelliset konventiot. Fluxus-taiteilijat kehittivät kommunikatiivista taidetta edelleen niin, että se alkoi hyödyntämään telekommunikoinnin keinoja. Robert Fillioun ”Eternal Network” ja Roy Ascottin kybernetiikasta ammentava taidepedagogiikka loivat telemaattisuuden ideologisen perustan. Posti ja telekommunikaatio olivat taiteen tekemisen mediumin lisäksi keinoja taiteilijoille promotoida ideoitaan laajalle joukolle ihmisiä. Telemaattisen taiteen postmoderni historiallinen visio on ollut pyrkiä irrottamaan valmis lopputulos, ”täydellinen taideteos”, vuorovaikutteisen taiteen tekemisen prosessista. Taideteosta ei haluttu enää nähdä staattisena taiteellisena päätepisteenä vaan sen haluttiin olevan jatkuvassa muutoksen tilassa ja vastaavan yleisölleen. Telemaattisella esityksellä ei ole perinteistä yleisöä ja suuri osa aiheutta koskevasta tutkimuksesta ottaa huomioon tämän ilmiön. Telemaattisen esiintymisen tutkimus tarkasteleekin yleisöttömyyttä esimerkiksi niin, että telemaattisuus voi tarjota uudenlaisia osallistumisen rooleja passiivisen sivustaseuraamisen sijaan.

Telemaattisella taiteella on pyrkimys omaksua telemaattisuuden luontainen arvaamattomuus osana sen taiteellista olemusta. Postitaiteelle ja muille varhaisen telemaattisen taiteen muodoille arvaamattomuus oli seurausta siitä, että kuka tahansa kirjeen vastaanottaja oli vapaa tekemään lisäyksiä teokseen. Tietoverkossa tapahtuva telemaattinen esiintyminen taas on vaatinut latenssiongelman ja muiden tietokoneissa ja sen sovelluksissa tapahtuvien epäsäännöllisyyksien hyväksymistä. Telemaattinen esiintyminen on omaksunut uusia teknologioita sitä mukaa kuin ne ovat tulleet saataville ja telemaattinen esiintyminen on tottunut olemaan vuorovaikutuksessa eri teknologioiden ja niiden ainutlaatuisten ominaisuuksien kanssa. Telemaattinen taide ei

yritä olla täydellistä vaan jättää tilaa sattumille ja pyrkii kääntämään nuo sattumat edukseen, osaksi taiteellista prosessia.

Telemaattisen musiikin erityispiirteet ovat historiallisesti vastaavat kuin telemaattisella taiteella yleensäkin, mutta nähdäkseni telemaattinen musiikki on lähtenyt kulkemaan omaa kehityksen polkuaan. Telemaattisen musiikin teknologiset haasteet ovat kaapanneet valtaosan tutkimuksen huomiosta eivätkä telemaattisen musiikin tekijät ja tutkijat enää useinkaan tunnu ottavan huomioon telemaattisen taiteen koko historiallista kokonaiskuvaa. Tuoreet telemaattista musiikkia koskevat tutkimukset harvoin käsittelevät telemaattisen taiteen historiallisia ideoita, joihin yleisöttömyys ja arvaamattomuus keskeisesti kuuluvat. Onkin kysyttävä, onko nykyisessä kehitysuuntauksessa enää kyse telemaattisesta esiintymisestä, vai onko siinä puhtaasti kyse tietoteknisavusteisesta esiintymisestä ilman telemaattisen taiteen ominaispiirteitä.

Opinnäytetyöni yhtenä tärkeänä tutkimustuloksena pidän tätä opinnäytetyötä itseään, sillä se on tästä aiheesta ensimmäinen suomen kielellä kirjoitettu työ. Olen kuvannut telemaattisen esiintymisen ja telemaattisen musiikin tähänastisia tutkimuksia narratiivisen kirjallisuuskatsauksen menetelmällä ja huomaan opinnäytetyöni olevan hyvin kiinni ajassa. Globaalin pandemian aikana live-esityksissä on jouduttu käyttämään erittäin paljon telekommunikaatiota ja informaatioteknologiaa yhdistämään eri maanosissa sijaitsevat taiteilijat ja yleisöt yhteen. Merkittävä tutkimustulos on myös se, että pystyn osoittamaan telemaattisen taiteen elinvoimaisuuden, ajankohtaisuuden ja jatkuvan kehittymisen yhteiskunnallisten, sosiaalisten ja teknisten globaalien muutosten ja haasteiden aikana.

Tämän opinnäytetyön myötä ymmärrän sen, että telemaattista esiintymistä ja telemaattista musiikkia on tutkittu melko vähän, niinpä jatkotutkimuksia tarvitaan. Telemaattisella taiteella on paljon annettavana taiteelle ylipäätään. Pohdin, onko syytä palata telemaattisen musiikin alkujuurille ja tarkastella, onko tietotekninen virheettömyys edes tarkoituksenmukainen päämäärä telemaattisessa esiintymisessä. Telemaattinen taide on syntynyt taiteilijoiden tarpeesta luovuttaa taiteen tekemisen vastuuta isolle joukolle tekijöitä, joten voidaan ajatella, että tietotekniikan arvaamattomuus on linjassa telemaattisuuden historian kanssa. Jos keskitytään liikaa tietotekniiseen virheettömyyteen, saattaa se kaventaa ascottilaisen ajattelun mukaista taiteen mahdollisuutta integroida kulttuureja, tieteenaloja sekä olemisen ja näkemisen monimuotoisuutta. Toivon näkeväni jatkossa enemmän sellaista telemaattisen musiikin

tutkimusta, joka tuntee taidemuodon historian ja joka kartoittaa luovia sovellutuksia telemaattisuuden yleisöttömyydelle ja arvaamattomuudelle. Tällaista kartoitusta voidaan tehdä esimerkiksi jonkinlaisella yleisötutkimuksella, jossa telemaattisen konsertin osallistujien havaintoja selvitetään haastatteluin. Yleisötön telemaattinen taide mahdollistaa taide-elämykseen osallistumisen tasa-arvoisesti ja tasapuolisesti. Kennellä tahansa on mahdollisuus osallistua telemaattiseen esitykseen ja se tarjoaa kaikille mahdollisuuden olla osa taideprosessia. Toivon myös, että telemaattisen musiikin jatkotutkimus pyrkii integroimaan vahvemmin musikoinnin ja äänitaiteen teemoja itseensä. Lisäksi vielä Mark Dresserin kanssa käymäni sähköpostikirjeenvaihdon inspiroimana toivon, että tulevaisuudessa telemaattisen musiikin tutkimus pohtii muusikoiden jälkeensä jättämää hiilijalanjälkeä ja sitä, kuinka se käytännössä voi pienentyä telemaattisen musiikin avulla. Uskon, että telemaattinen esiintyminen voi tulla muusikoille varteenotettavaksi vaihtoehdoksi fyysiselle esiintymiselle vasta, kun telemaattisuuden sosiaaliset ja taiteelliset päämäärät ja ominaispiirteet on selvitetty ja popularisoitu. Ympäristön- ja ilmaston suojelemaan kytkeytyvä telemaattisen musiikin tutkimus on yhteiskunnallisesti erittäin merkittävää, sillä kun telemaattiset musiikkiesitykset tulevat suosituimmiksi, on niillä potentiaali vähentää ihmisten matkustamisesta aiheutuvaa ympäristötaakkaa.

LÄHTEET

Art and Telecommunication, 1979-1986: The Pioneer Years, Robert Adrian.

telematic.walkerart.org.

http://telematic.walkerart.org/overview/overview_adrian.html

Ascott, R. (1990). Is There Love in the Telematic Embrace? *Art Journal*, 49(3), 241–247.

<https://doi.org/10.2307/777114>

Ascott, R. & Shanken, E. A. (2003). *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness*. University of California Press.

Becker, K. (2015). *Not Just Some Canadian Hippie Bullshit: The Western Front as Artists' Practice*.

<https://fillip.ca/content/bullshit>

Boyce-Tillman, J. (2009). The Transformative Qualities of a Liminal Space Created by Musicking. *Philosophy of Music Education Review* 17(2), 184–202. <http://www.jstor.org/stable/40495499>

Cáceres, J-P & Chafe, C. (2010). JackTrip: Under the Hood of an Engine for Network Audio. *Journal of New Music Research* 39(3), 183-187.

<https://doi.org/10.1080/09298215.2010.481361>

Catalano, J. (1993). Electronic Midwifery: A Videophone Celebration of Pauline Oliveros's 'Four Decades of Composing and Community.' *Leonardo Music Journal* 3, 29–34.

<https://doi.org/10.2307/1513266>

Chandler, A. N., Neumark, N., Cubitt, S. & Malina, R. F. (2005). *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. MIT Press.

Cook, M. (2015). *Telematic music: History and development of the medium and current technologies related to performance* [väitöskirja, Graduate College of Bowling Green

State University]. BGSU-julkaisuarkisto.

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=bgsu1447261468&disposition=inline

Dresser, M. (2022). *From Webpage Contact Form*. Yksityinen sähköpostiviesti 4.3.2022. Viestin saaja: Melik Turunen.

Fredrickson, L. J. (2018). Life as Art, or Art as Life: Robert Filliou and the Eternal Network. *Theory, Culture & Society* 36(3), 27–55.

<https://doi.org/10.1177/0263276418796563>

Genep, A. v. (1965). *The Rites of Passage* (2nd impr.). Routledge.

Giges, B. & Warburton, E. C. (2010). From Router to Front Row: Lubricious Transfer and the Aesthetics of Telematic Performance. *Leonardo Music Journal* 43(1), 25-32.

<https://muse.jhu.edu/article/372222/pdf>

Grayson, J. (1975). *Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications, and future directions of sound sculpture*. A.R.C. Publications.

Maryanne Amacher's 'City-Links' at Ludlow 38. (19.10.2010). rhizome.org.

<https://rhizome.org/editorial/2010/oct/19/maryanne-amachers-city-links-at-ludlow-38/>

Oliveros, P., Weaver, S., Dresser, M., Pitcher, J., Braasch, J. & Chafe, C. (2009). Telematic Music: Six Perspectives. *Leonardo Music Journal* 19, 95-96.

<https://ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/publications/papers/chafeLMJ19-2009.pdf>

Plunkett, E. M. (1977). The New York Correspondence School. *Art Journal*.

<https://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>

Rofe, M. & Reuben, F. (2017). Telematic performance and the challenge of latency. *The Journal of Music, Technology and Education* 10(2-3), 167–183.

https://eprints.whiterose.ac.uk/126501/1/JMTE_10_2_3_art_2_Telematic_Performance_and_the_Challenge_of_Latency.pdf

Salminen, A. (2011). *Mikä kirjallisuuskatsaus?: Johdatus kirjallisuuskatsauksen tyyppeihin ja hallintotieteellisiin sovelluksiin*. Vaasan yliopisto.

Sloan, K. (2019). *Art, Cybernetics and Pedagogy in Post-War Britain: Roy Ascott's Groundcourse*. Routledge.

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Telematic Embrace: A Love Story? Roy Ascott's Theories of Telematic Art. telematic.walkerart.org.

http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html

Verkkojameja ja musiikkipillereitä? (14.2.2015). helsinki.fi.

<https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/opetus/verkkojameja-ja-musiikkipillereita>

Wipe Cycle. (2017). zkm.de. <https://zkm.de/en/artwork/wipe-cycle>