

Oikaisu

Artikkelistani ”Koneelliset affektit musiikissa” (*niin & näin* 2/2007) olin valitettavasti jättänyt viittauksen Eric Shousen artikkeliin ”Feeling, Emotion, Affect” (*M/C Journal*, No. 6, 2005. <<http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>> 28.7.2007.). Alaluku ”Affekti ruumiillisena intensiteettinä” ja erityisesti sen kolme ensimmäistä kappaletta viittaavat siis Shousen tekstiin (kohdat 9–11, 13).

Janne Vanhanen

Janne Vanhanen

Koneelliset affektit musiikissa

”Konemusiikissa” tematisoituu monia koneellisuuden ja affektiivisuuden teemoja: tuotannon ja vastaanoton epäpersoonallisuus, tallenteen asema käyttöesineenä pikemmin kuin viestin välittäjänä sekä musiikin materiaalisuus ja affektiivinen ulottuvuus. Tanssimusiikki ei ensisijaisesti esitä jotakin vaan välittää ruumiillisia intensiteettejä. Dj, musiikintekijät, tallenteet ja yleisö muodostavat liikkeessä olevan voimien ja intensiteettien sommitelman, jonka toimintaa voidaan tarkastella Gilles Deleuzen käyttämän affektin käsitteen avulla.

Käsittelem tekstissäni kysymystä koneellisista sommitelmista ja affekteista sekä yleisesti että erityisesti teknologisen musiikin kontekstissa. Teknologisella tai fonografisella musiikilla tarkoitan sellaista tallenteiden aikakauden musiikkia, joka tuotantoprosessi ja teemat korostavat sen asemaa koneellisena tuotteena; tarkoitan erityisesti diskomusiikin jälkeen tehtyä tanssimusiikkia.

Disko 1970-luvun musiikkina ja kulttuurikon-
tektina on nähdäkseni se populaarimusiikin piste, jossa artisti–kuuntelija-suhde liukenee keskiöstä ja tilalle tulee eräänlainen hajautettu järjestelmä, jossa artisti, tuottaja, miksaaja, levy-yhtiö, diskoteekki, dj ja yleisö kierrättävät äänilevyillä materialisoituvaa musiikkia.

Representaation logiikan (jossa soittaja/laulaja esittää kuulijalle jotakin) sijaan siirrytään operoimaan simulakrumilla, ts. kuvajaisilla tai kangastuksilla, joita on hyödyntöntä suhteuttaa enää mihinkään alkuperään. Musiikkitalenteessa keskeisintä on pikemminkin sen käytettävyys kuin tallenteen asema dokumenttina.

Affektin määritelmästä

Ensin on syytä hieman määritellä affektin ja koneellisuuden käsitteitä. Kuten Teemu Tairan teksti kertoo, affekti voidaan ymmärtää joksikin energian ja emotion väliseksi. Deleuze pohti affektia välittävänä käsitteenä. Hänelle affekti on singulaarinen, esisubjektiivinen tapahtuma, ilmaisu kappaleiden välisistä suhteista. Tämän

affektikäsitteen hän saa Spinozalta, mutta kehittää sitä Nietzsche-luentansa aktiivisten ja reaktiivisten voimien suhteen pohjalta.¹ Gregory Seigworth kommentoi Deleuzen Spinoza-luentaa sanomalla, että Deleuze ikään kuin pelastaa affektin tavanomaisilta luku- tai käännettävöiltä, joissa affekti samastetaan tunteeseen.² Seigworth erittelee Deleuzen kolme affektin käyttötapaa: 1) *affectio*, joka tarkoittaa kappaleen vaikutusta toiseen, affektia ”efektinä”, 2) *affectus*, affekti jatkuvana intensiteettien tai olemisen voimien muuntumisena, affekti ”tulemisena” (*devenir*), ja 3) *affect*, affekti puhtaana immanenssina, kytköksenä epäpersoonalliseen maailman jatkumoon. Viimemainittu on Deleuzelle affektin virtuaalinen ulottuvuus.³

Nämä affektin kolme puolta muodostavat myös eräänlaisen metodologian, sekä analyysin että praksiksen muodon: *affectio* vastaa sosiaalisen kanssakäymisen materialistista analyysia, jossa sosiaalinen tila tai tilanne nähdään voimiksi ja vaikutuksiksi, kappaleiden resonanssiksi tai törmäämiseksi. *Affectus* taas viittaa tästä tilanteesta ponnistavaan ”pakoviivojen” tai muutoksen ja tuleamisen prosessien tunnistamiseen ja viimein *affectin* immanenssin tasoon, jossa voima pyritään tavoittamaan positiivisesti, ei vain kappaleiden välisenä vaikutuksena. Kehä laajenee sarjana tuolle puolen siirtymisiä: kappaleiden tai asioiden tai ruumiiden affektiivisesta kyvystä mennään intervalliin, sijoiltaan menoon ja lopulta immanenssiin ”filosofian absoluuttisena perustana”.

Affekti toimii kuin kipu.”

Muutos voidaan kuitenkin pysäyttää milloin tahansa vetämällä prosessi merkityksen tai representaatioiden piiriin. Tulemisen liike voi taittua takaisin itseensä tulemalla tavaksi. Deleuzen ja Félix Guattarin yhteisissä kirjoituksissa psykoanalyysi näyttäytyy tyypiesimerkkinä affektin rajoittamisesta representaation keinoin, sillä Freud sovittaa potilaittensa halujen kirjon omaan symboliseen järjestelmäänsä.⁴

Myös affektin tyypistyminen tapaan, habituaatioon, voi tyrehdyttää tulemisen liikkeen. Tällöin liike kääntyy: affekti ei viekään meitä *affectiosta* (siis kappaleiden suhteesta) *affectus*-suuntaan (muutoksen mahdollistavaan intervalliin), vaan kääntyy sisäänpäin, tulee tavaksi. Tavasta puolestaan tulee perusta, tuttu alue, joka toimii tulevien tulemisten perustana, mutta voi myös ehkäistä tulemisen samaan tapaan kuin representaatio. Nyt perusta kuitenkin toimii merkityksen tai ideologian ”alapuolella”.⁵

Tämä tuo hyvin esiin sen ambivalenssin, joka sekä affektiiviseen intensiteettiin että habituaatioon sisältyy. Kumpaankaan ei kuulu arvoa sinänsä. Habituaatio toki ilmentää Deleuzen ja Guattarin retoriikassa useimmiten posthegemonista kontrollia; olemisemme paikoilleenjä-mähtäneisyyttä ja tapaa sulkea pois tulemisen mahdollisuudet pakottamalla meidät näyttelemään ennalta kirjoitetut roolimme yksimielisessä sosiaalisessa näytelmässä, jonka merkitykset on ennalta koodattu tiettyyn symboliseen järjestykseen. Tapa voi kuitenkin toimia myös tarpeellisenä turvana: habituaatio on aineellista muistia, jonka suojan ulkopuolella olemme eksyksissä. Sama ambivalenssi pätee affektiin: se voi rikkoa kontrollin perustan, mutta myös johdattaa yhä kattavampaan kontrolliin ja habituaatioon. Olennaista on muistaa tulemisen ja habituaation jatkuva prosessi, jatkuva värähtely sijoiltaan menemisen ja paikoilleen juurruttamisen välillä.

Koneelliset sommitelmat

De- ja reterritorialisaation välisen värähtelyn ansiosta populaarikulttuuri on yleisemminkin kiinnostava kulttuurinen indikaattori, sillä ainakin tietyllä ruohonjuuritason tasolla sen tuotanto ja vastaanotto mahdollistaa kollektiivisen luomisprosessin. Popkulttuurin tuotanto poukkoilee tiivistähtisesti generajojensa sisällä taantumuksen ja kokeilun liikkeessä. Tuotantokoneiston vapautuminen kuluttajien käyttöön mahdollistaa tämän musiikissa. Erilaiset tallentimet aina magneettinauhureista digitaalisiin kovalevytallentimiin mahdollistavat äänen uudelleenmaterialisoinnin. Toisaalta musiikkituotannon koneellistuminen syntetisaattoreiden, rumpukoneiden ja sekvensserien myötä vapauttaa musiikinteon teknisen

virtuositeetin piiristä (tai ainakin siirtää virtuositeetin muualle).

Populaarimusiikissa diskon *de facto* hajautettu tuotanto- ja vastaanottojärjestelmä sai ikään kuin temaat-tisen ilmaisuuden 1970- ja 1980-lukujen taitteessa sellaisissa uusissa musiikkityyleissä kuten elektro, house ja tekno. Popmusiikki muuttui jo diskon alkuaikoina affektiivisellä tasolla koneelliseksi kokemukseksi, sillä tanssija mukautui tauottomaan musiikkivirtaan. Myös musiikin tuotanto muuttui diskon myöhemmässä vaiheessa monin tavoin koneelliseksi, sillä syntetisaattoreista ja rumpukoneista tuli tuottajien työkaluja.

Diskon perinnettä tanssimusiikkina jatkaneet musiikinlajit elektro, house ja tekno toivat tämän koneellistumisen esiin myös representaatioissa, jolloin musiikista tuli futuristista, *science fiction* -suuntautunutta, metaforisesti liukuhihnojen ja robottien tuotantoa. Tämän käänteen kulttuurisena kontekstina on tietynlainen vähemmistöliike: alkujaan disko oli leimallisesti Yhdysvaltain suurkaupunkien rodullisten ja seksuaalisten vähemmistöjen musiikkia, vasta sen jälkeen se samastui ja henkilöityi laajemmassa kulttuurikontekstissa John Travoltan valkoiseen polyesteripukuun.

Populaarikulttuurin tutkijoista esimerkiksi Greg Tate puhuu afrofuturismista, joka voitaisiin määritellä science-fictionin keinoin tehdyksi afroamerikkalaisen diasporan deterritorialisaatioksi tai sijoiltaan vääntämiseksi.⁶ Myyttisen kotimaa-Afrikan sijaan aletaan tähtyä tähtiin, *motherlandista* tulee *motherhood*...

Teknologisen musiikin tuotannon koneellistuminen voidaan nähdä Deleuzen ja Guattarin käyttämän koneellisen sommitelman (*agencement machinique*) käsitteen valossa: sommitelma – joka on aina prosessi – ei ole jonkin realisoituma, jonkin mallin mukainen valmis kokonaisuus. Se ei ole myöskään sattumanvarainen asioiden kasautuma, vaan prosessina sillä on oma identiteettinsä, konsistenssinsa ja alueensa. Sommitelma on kokoelma heterogeenisiä elementtejä, joiden yhteistoiminta kuitenkin ilmaisee jotakin, pystyttää merkkipaalun, valloittaa tietyn alueen.⁷

Tanssimusiikissa tämän voi nähdä hyvin kirjaimellisesti tietyiksi paikallisiksi tyyleiksi, kaupunki-kiintopisteiksi. Berliinin minimalistinen tekno erottuu Kölnin mikrohousesta sekä musiikillisesti (muoto, tekstuurit) että sosiopoliittisesti (tekijät ja yleisö). Tietyn kaupunki-identiteetin synty ja säilyttäminen vaatii eräänlaisen kriittisen massan toimijoita: esimerkiksi musiikintekijöitä ja -julkaisijoita, klubeja, dj:tä, levykauppoja ja yleisön. Tässä on kyse hyvin funktionaalisesta suhteesta. Musiikkia ei tuoteta anonyymille ideaalikuuntelijalle, vaan hyvin tarkoin määritellyssä tilassa ja tilanteessa soitettavaksi. Lisäksi kaikki osatekijät tarvitsevat toisiaan koko järjestelmän toiminnan ylläpitämiseksi. Tämä koneellinen sommitelma myös liittyy muihin sommitelmiin eli territorioihin, esimerkiksi muotiin, alamaailmaan ja tiedonvälitykseen.

Dj-kontekstista tarkasteltuna konemusiikin subjektiiviteetti hajautuu entisestään, sillä tanssimusiikki toimii

esitykseltään ja vastaanotoltaan kehämäisenä systeeminä. Tässä järjestelmässä musiikista tulee hyvin funktionaalista. Sen affektit voidaan nähdä *affectio*ina, eli musiikki on rakennettu tuottamaan tiettyjä efektejä sen vastaanottaville ruumiille. Äänenvärit ja tekstuurit, rytmi, toisto ja intensiteetti ovat konemusiikin pääasiallisia muuttujia. Rakenteen minimalistisuus on ikään kuin jatkuvan variaation (*affectus*) tarvittava perusta. Tämä jatkuva variaatio, tapa ja sen muuntelu, luonnehtii koko tanssimusiikin järjestelmää: toisto itse musiikissa, tekijän tarve tuottaa yhä uusia kappaleita dj:n tuottaman musiikkivirran osasiksi, tanssijan tarve jatkaa tanssimista koko yön, viikonloppu viikonlopun jälkeen. Tätä toistoa tematisoi myös musiikki, etenkin diskon perinteitä jatkava varhainen house-musiikki. On ikään kuin se käskisi yleisöä jatkamaan, menemään yhä pidemmälle uupumuksen tuolle puolen. Tällä tavoin musiikki operoi merkitysten sijaan ruumiillisilla intensiteeteillä.

Affekti ruumiillisena intensiteettinä

Ihmiskehoon kohdistuu joka hetki satoja, kenties tuhansia erilaisia ärsykeitä ja kehomme vastaa tähän rekisteröimällä ne intensiteetteinä. Affekti on tätä intensiteettien kokemista. Lapsessa, joka ei ole vielä oppinut ”lukemaan” ja ”projisoimaan” tuntemuksiaan kulttuurisesti ja henkilöhistoriallisesti määrittävinä emootioina, tämä intensiteetti on puhdasta ilmaisu. Aikuisessa se on puhdasta potentiaalia: ruumiin toimintavalmiuden mitta.

Affekti kykenee vaikuttamaan tietoisuuteemme vahvistamalla tuntemusta biologisesta tilastamme. Tällaisessa tapauksessa affekti toimii kuten kipu: jos leikkaisimme itseemme haavan ja näkisimme sen vuotavan verta, mutta emme tuntisi kivun tunnetta, tietäisimme kyllä, että tilanne vaatii korjaamista, mutta emme kokisi kivun tuottamaa pakkoa puuttua asiaan. Voisimme hyvin ajatella paikkaavamme haavan tuota pikaa, mutta jättää sen hetkeksi silleen. Vasta kipuaistimus tuo laastarointiin todellista kiireellisyyttä.

Ilman affektia tuntemukset eivät ”tunnu”, sillä niillä ei ole intensiteettiä. Tämä tunteettomuus taas tekee esimerkiksi rationaalisen päätöksenteon ongelmalliseksi. Siispä voidaan sanoa, että silloin, kun affektit liukenevat kokonaiskokemukseksi, niillä on tärkeä osa määrittäessä ruumiimme, ympäristömme, toisten ruumiiden ja subjektiivisen kokemuksemme suhteita.

Kun affektiivisuutta hahmotetaan sosiaalisesta tai intersubjektiivisesta näkökulmasta, tulee muistaa affektin ensimmäinen määritelmä, *affectio*: affekti ruumiiden tai kappaleiden välisenä vaikutuksena. Affektin välittyminen tarkoittaa, ettemme ole energioitamme omavaraisia. Yksilön ja ympäristön välillä ei ole pysyvää eroa, vaan molemmat voidaan nähdä muuttuviksi suhteiksi ja rajapinnoiksi. Koska affekti, toisin kuin emootio, on muotoutumaton ja jäsentymätön, se voidaan välittää ruumiiden välisenä intensiteettinä. Affektin painoarvo kulttuuriteoriassa on juuri esitietoisessa kommunikaatiossa: tietoisesti vastaan-

otettu viesti voi olla vähemmän tärkeä kuin vastaanottajan affektiivinen resonanssi viestin lähteen kanssa.

Musiikki tarjoaa selkeän esimerkin siitä, miten affektiivisen tason ruumiillinen aistimusintensiteetti voi ”merkitä” enemmän kuin itse merkitysten taso. Musiikilla on fysikaalisia vaikutuksia, joita voidaan tunnistaa ja kuvailla ja joista voidaan keskustella, mutta sinällään ne eivät kuulu merkityksen piiriin. Myöskään yritykset ymmärtää musiikin toimintaa tietyssä kulttuuriympäristössä eivät onnistu, ellemmme onnistu sanomaan jotain myös affektiivisesta tasosta sulauttamatta sitä musiikin merkitystasoon.

Useimmissa tapauksissa musiikista saatava nautinto ei niinkään ole riippuvaista jonkinlaisen merkityksen kommunikoimisesta kuin siitä, miten tietty musiikkikappale ”liikuttaa” kokijaa. Tanssimusiikissa tällainen liikutus on hyvin konkreettista, fyysistä toimintaa. Jokainen konemusiikkiklubilla vierailut tietää, miten musiikin äänenvoimakkuus luo oman tilansa, jossa tanssijat liikkuvat. Tässä ympäristössä tietyn genren normit luovat sen habituaation, joka puolestaan mahdollistaa variaation (ja edellyttää sitä). Mitä minimalistisempaa musiikki on muodoltaan, sitä pienemmät muunnelmat taas moduloivat affekti-intensiteettejä.

Missä hyvänsä kulttuurisessa toiminnassa olisi tietenkin virhe kuitata merkityksen osuus sivuseikaksi, mutta asioiden vaikutusten arvioinnissa on huomattava myös ruumiillisen tai affektiivisen tason merkitys. Käsittelemässäni teknomusiikissa merkityksen liukeneminen intensiteeteiksi ilmenee paljaimmillaan: abstraktit äänet, jotka jo itsessään ovat ”vaikutuksia” ne kokeville ruumiille, järjestyvät tiiviiseen matriisiin. Ei tulkintaa, vaan toimintaa.

Viitteet

1. Deleuze 1990.
2. Seigworth 2005, 160.
3. Seigworth 2005, 166–167.
4. Ks. esim. Deleuze 1992, 54–67.
5. Vrt. Pierre Bourdieuin *habitus* mekanismina, joka mahdollistaa sosiaalisen reproduktion. Tämä tapahtuu representaatioita tai ideologiaa ”alemmalla” tasolla ja on näin kritiikin ulottumattomissa. Ks. Bourdieu 1977.
6. Ks. Nelson 2002.
7. Deleuze 1992, 23.

Kirjallisuus

- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice (Esquisse d'une théorie de la pratique, 1972)*. Käänt. Richard Nice. Cambridge UP, Cambridge 1977.
- Deleuze, Gilles, *Expressionism in Philosophy: Spinoza (Spinoza et le problème de l'expression, 1968)*. Käänt. Martin Joughin. Zone Books, New York 1990.
- Deleuze, Gilles, *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Suom. Jussi Vähämäki, Jussi Kotkavirta, Annikki Pesonen, Leevi Lehto, Eeva Hanhinen ja Hannu Sivenius. Gaudeamus, Helsinki 1992.
- Nelson, Alondra (toim.), *Afrofuturism: A Special Issue of Social Text*. Duke UP, Durham 2002.
- Seigworth, Gregory, *From Affection to Soul*. Teoksessa Charles J. Stivale (toim.) *Gilles Deleuze – Key Concepts*. Acumen Publishing, Chesham 2005.