

VINYYLIT, LÄPPÄRIT JA AIDOT DJ:T

Teknologian, autenttisuuden ja sukupuolen merkityksiä
turkulaisessa DJ-kulttuurissa

Pekka Haapanen

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Musiikkitiede

Huhtikuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

HAAPANEN, PEKKA: Vinyylit, läppärit ja aidot DJ:t – Teknologian, autenttisuuden ja sukupuolen merkityksiä turkulaisessa DJ-kulttuurissa

Pro gradu -tutkielma, 104 s., 3 liites.

Musiikkitiede

Huhtikuu 2019

Käsittelen tutkielmassani elektronista tanssimusiikkia (ETM) soittavien turkulaisten DJ:den suhtautumista teknologiaan, autenttisuuteen ja sukupuoleen. Tutkimusaineistonani on kuuden DJ:n haastattelut, joita analysoin tutkimuskirjallisuuden ja DJ-uralani saamien kokemuksieni kautta hyödyntäen etenkin sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaan kuuluvia sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman käsitteitä.

DJ on henkilö, joka soittaa yleisölle musiikkia tallenteilta. Erityisesti useimpien ETM-genrejen esittämisessä DJ myös yhdistää kappaleet toisiinsa säätämällä ne korvakuvulla soimaan samassa tempossa ja synkronoimalla kappaleiden iskut soimaan saumattomasti toistensa päällä. Tätä tekniikkaa kutsutaan biittimiksaamiseksi. Perinteisesti tehtävä on suoritettu vinyylisoittimia käyttäen, mutta digitalisaation myötä vinyylisoittimet ovat saaneet rinnalleen myös DJ-käyttöön suunnitellut CD-soittimet sekä tietokonekäyttöiset DJ-järjestelmät. Nämä laitteet antavat DJ:lle uusia tapoja yhdistellä ja esittää kappaleita DJ-esiintymisissään. Laitteet myös helpottavat biittimiksauksen vaatimia toimenpiteitä esimerkiksi laskemalla kappaleiden tempot käyttäjän puolesta tai automatisoimalla koko biittimiksausprosessin. Lisäksi digitalisaatio ja internet ovat mullistaneet DJ:n työn, josta suuri osa on uuden musiikin etsimistä ja hankkimista.

Vaikka DJ-toiminta on historiansa kautta kietoutunut vahvasti teknologiaan, uudet digitaaliset DJ-laitteet ovat kuitenkin saaneet kritiikkiä DJ-yhteisöltä. Varsinkaan digitaalisten DJ-järjestelmien käyttöä ei arvosteta yhtä paljon kuin perinteisten vinyylisoittimien tai modernien DJ-CD-soittimien käyttöä. Autenttisuuden ja teknologian suhde tulee esiin DJ:n taitoja, esiintymistä ja hänen käyttämää DJ-laitetta tarkastellessa. Kyse on DJ-kulttuurin määrittelemistä arvoista ja konventioista, jotka perustuvat muun muassa DJ-historian kautta syntyneisiin merkityksiin ja DJ-kulttuurin portinvartijakäytäntöihin. Tarkastelen tätä ilmiötä tutkielmassani analysoimalla niitä merkityksiä, joita haastattelemanani DJ:t näkevät DJ:n työhön, taitoihin, esiintymisiin ja musiikkivalintoihin liittyen.

Käsittelen tutkielmassani myös sukupuolen merkitystä DJ-kulttuurissa, sillä se liittyy keskeisesti DJ:n autenttisuuteen. Miesvaltaisessa DJ-kulttuurissa naiset ovat vähemmistössä, ja heitä marginalisoidaan erilaisin keinoin. Erityisesti naisen ulkonäöllä on suuri vaikutus siihen, pidetäänkö häntä autenttisena DJ:nä. DJ-kulttuurissa seksismi ja ahdas ulkonäkönormisto asettavat naiset vaikeaan ja eriarvoiseen asemaan. Lisäksi DJ-toiminnan teknologiakeskeisyys nostaa naisten kynnyksen opetella DJ-toiminnan vaatimien laitteiden käytön miehiä korkeammalle, sillä teknologia on kulttuurisesti konstruoitu maskuliiniseksi.

Asiasanat: DJ, teknologia, autenttisuus, sukupuoli, EDM, tekno, musiikkiformaattit, house, vinyyli, CDJ, kontrolleri

Sisällys

1.	Johdanto	2
1.1.	Tutkimuskysymys	4
1.2.	Tutkimuskirjallisuus	5
1.3.	Autenttisuuden suhde teknologiaan ja sukupuoleen	7
1.4.	Tutkimusaineisto ja -metodi	10
1.5.	Tutkielman rakenne	13
2.	DJ-kulttuurin historia teknologian näkökulmasta	15
2.1.	DJ:n varhishistoria alkaa radiosta	17
2.2.	Diskoteekit ja twistillitys lyövät ensitahdit modernille klubikulttuurille ..	18
2.3.	1970-luku: diskon vuosikymmen.....	20
2.3.1.	Francis Grasso – modernin klubi-DJ:n prototyyppi.....	20
2.3.2.	Diskon läpimurto, synteettinen eurodisko ja DJ:n uudet työkalut	23
2.4.	1980-luku: house ja tekno.....	27
2.5.	Internet ja digitaalisen musiikin aika	30
2.5.1.	Internet mullistaa musiikinjakelun.....	32
2.5.2.	Uudet digitaaliset DJ-laitteet.....	33
3.	DJ:n monet roolit, työ ja pääoman lajit.....	38
3.1.	Sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma DJ-kulttuurissa.....	38
3.2.	Haastateltujen esittely ja DJ:n monet roolit.....	39
3.3.	Digitalisaation tuoma muutos DJ-musiikin etsimiseen ja hankintaan	45
4.	DJ-esiintymiset, taidot ja musiikkivalinnat.....	52
4.1.	DJ:n musiikkivalinnat eli selektio.....	52
4.1.1.	Setti	53
4.1.2.	Yleisön lukemisen taito ja improvisaatio	54
4.2.	DJ:n tekniset taidot	57
4.2.1.	”Sync-toiminto on huijaamista”.....	58
4.2.2.	Soittamisen eleet taidon ja autenttisuuden visuaalisina merkkeinä	62
4.2.3.	Perinteinen DJ vai DJ 2.0?	66
4.2.4.	DJ-järjestelmien demokratisoiva vaikutus ja kulttuurin portinvartijat.	69
5.	Sukupuolen merkitys DJ-kulttuurissa	73
5.1.	Naiset ryhmä, miehet yksilöitä	75
5.2.	Ulkonäkö, feminiinisyys ja autenttisuus	79
5.3.	Teknologian kulttuurisesti konstruoitu maskuliinisuus	86
6.	Lopuksi.....	91
	Lähteet.....	97
	Liite	

1. JOHDANTO

Tutkin pro gradu -tutkielmassani elektronista tanssimusiikkia (ETM¹) soittavien turkulais-DJ:den (engl. disc jockey, tiskijukka) suhtautumista uuteen teknologiaan, autenttisuuteen ja sukupuoleen. Samalla luon katsauksen siihen, mitä osa-alueita DJ:n työhön kuuluu. Monille ihmisille ensimmäinen ajatus DJ:stä on henkilö, useimmiten mies, joka soittaa levyjä klubeilla, baareissa tai tapahtumissa. DJ:n työhön kuuluu kuitenkin monia asioita, jotka ulottuvat myös DJ-esiintymisten ulkopuolelle.

ETM-kulttuurissa DJ:tä pidetään luovana esiintyjänä, joka yhdistelee kahta tai useampaa kappaletta luoden katkeamattoman sarjan musiikkia (Butler 2006a, 112). Perinteisesti tämä tehtävä on suoritettu kahdella levysoittimella, DJ-mikserillä, vinyylilevyillä ja kuulokkeilla, joiden avulla DJ pystyy säätämään kaksi kappaletta soimaan samassa tempossa ja synkronoimaan niiden rumpuiskut soimaan saumattomasti päällekkäin (Brewster & Broughton 2002, 26). Tätä tekniikkaa kutsutaan biittimiksaamiseksi² (Fikentscher 1998, 88). Tämä perinteinen analogisia laitteita käyttävä DJ:n työskentelytapa on kokenut kaksi suurta murrosta, jotka liittyvät musiikki- ja DJ-teknologian digitalisaatioon. Ensimmäinen murros alkoi vuonna 1993, jolloin Denon julkaisi ensimmäisen suosituksen DJ-käyttöön suunnitellun CD-soittimen (Koponen 2013, 22). Toinen murroksista alkoi vuonna 2002, jolloin N2IT-yhtiö julkaisi Final Scratch -tietokoneohjelman, jonka avulla DJ pystyy ohjaamaan digitaalisia äänitiedostoja (mp3, wav, aiff jne. [Farrugia & Swiss 2005, 31]). Samaan aikaan myös musiikin jakelu internetin

¹ Käytän tässä tutkimuksessa elektronisesta tanssimusiikista suomenkielistä lyhennettä ETM, joka vertautuu englanninkielisen tutkimuksen käyttämään EDM-lyhenteeseen (electronic dance music). On kuitenkin syytä huomioida, että elektronisen tanssimusiikin alle voi niputtaa loputtoman laajan joukon musiikkityylejä ja alagenrejä. Esimerkiksi tätä pro gradu -tutkielmaa varten haastatellut DJ:t kertoivat soittavansa mm. housea, teknoa, Lo-Fi Housea, drum 'n' bassia, blogihousea, acid housea ja dubstepia. Kuitenkin erityisesti valtavirtamedia käyttää EDM-lyhennettä tarkoittaessaan elektronisesti tuotettua kaupallista populaarimusiikkia, jonka genreä määrittää enemmän artistien ja kappaleiden kaupallinen menestys kuin musiikilliset piirteet elektronisuutta lukuun ottamatta. Käytän siis tutkielmassani ETM-lyhennettä tarkoittaessani elektronista tanssimusiikkia laajemmin ja EDM-lyhennettä viitatessani valtavirtaiseen EDM-genreen.

² Tekniikasta käytetään myös nimitystä ”biittimätsääminen”, joka tulee englannin kielen sanasta beatmatching.

kautta alkoi saamaan jalansijaa perinteisiltä levykaupoilta ja formaateilta, mikä teki digitaalisista DJ-laitteista merkittävämmän haastajan vinyylisoittimille.

Digitaalisten DJ-järjestelmien avulla DJ ei enää manipuloi fyysisiä ja analogisia vinyylilevyjä, vaan abstrakteja ja aineettomia äänitiedostoja. Digitaalisiin DJ-järjestelmiin kuuluu myös ominaisuuksia, joiden toteuttaminen vinyylilevyillä ja -soittimilla on erittäin vaikeaa ja hidasta tai jopa mahdotonta. Tällaisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi kappaleen osien asettaminen silmukkaan (puhekielessä luuppaus), kahden kappaleen automaattinen synkronointi samaan tempoon, laajat ja kehittyneet efektiivikoimat sekä saumaton liikkuminen kappaleen eri osien välillä. Suuri muutos vinyylilevyihin nähden on myös se, että digitaalisen musiikin myötä DJ pystyy kantamaan käytännössä koko musiikkikokoelmansa mukaan keikoille.

Ensimmäisen Final Scratch -version jälkeen on julkaistu monia kehittyneempiä ja tehokkaampia DJ-välineitä digitaalisen musiikin soittamista varten, ja näiden välineiden käyttö on lisääntynyt huomattavasti vuosien kuluessa. ETM-yhteisössä on kuitenkin vastustettu tätä uutta teknologiaa ja sen käyttöä pitäen kaikkea muuta kuin vinyylilevyjen ja -soittimien käyttöä DJ-esiintymisessä epäautenttisena ja vääränä (ks. Farrugia & Swiss 2005, Montano 2010). Vastustus uutta digitaalista DJ-teknologiaa kohtaan tuntuu paradoksaaliselta, koska ETM:n tärkeimmät genret house ja tekno syntyivät 1980-luvun uusien musiikkiteknologioiden myötä. ETM-kappaleiden tuotannossa käytetään usein täysin elektronisia instrumentteja ja välineitä. Genreistä erityisesti tekno on nimensä, ideologiansa ja tuotantotapansa puolesta erittäin kytkeytynyt teknologiaan ja tulevaisuuteen (Brewster & Broughton 2000, 344–361; Butler 2006a, 112). Itse DJ-toiminta on kuitenkin pyörinyt vinyylilevyjen ympärillä, jotka edustavat analogista ja valtavirtakulttuurista poistunutta teknologiaa.

DJ-toiminta on ollut myös varsin pitkään hyvin sukupuolittunutta. Selkeä enemmistö esiintyvistä DJ:stä on miehiä sekä kansainvälisesti että Suomessa. Osaltaan tätä voi selittää DJ-kulttuurin historian miesvaltaisuuksella, mikä käy ilmi esimerkiksi Ulf Poschardt (1998), Dan Sickon (2010) sekä Bill Brewsterin ja Frank Broughtonin (2000) kirjoittamista populaareista DJ-historiateoksista. Sickon sekä Brewsterin ja

Broughtonin³ teoksia on toisaalta myös kritisoitu siitä, että ne sivuuttavat naisten roolin ja heidän vaikutuksen DJ- ja ETM-kenttään sekä jättävät mainitsematta merkittäviä nais-DJ:tä (Farrugia 2012, 27–28). Nyky-DJ-kenttään on vaikuttanut myös lähivuosina tapahtunut laajempi yhteiskunnallinen muutos, jossa naisten (usein heikompi) asema yhteiskunnassa tiedostetaan laajemmin. Klubit ja DJ-promootorit ovat alkaneet huomioida naispuolisia DJ:tä aktiivisemmin tarjoten heille tasa-arvoisemman mahdollisuuden esiintymisiin⁴, minkä lisäksi useimpien DJ-medioiden tekemissä vuosittaisissa TOP-listauksissa esiintyy vuosi vuodelta enemmän naisoletettuja⁵ DJ:tä. Esimerkiksi DJ-lehti *Mixmagin* TOP-listauksissa näkyy selkeä piikki naisoletettujen DJ:den määrän kasvussa 2010-luvun puolivälin jälkeen: vuosina 2014–2015 naisoletettuja oli listalla n. 5–10 prosenttia, kun taas vuosien 2016–2018 listoilla naisoletettujen määrä oli 30–45 prosenttia, jolloin myös kärkisijalla oli nainen kahtena vuotena (*Mixmag* 2014–2018). Pyrin tässä tutkimuksessa tarkastelemaan naisten asemaa DJ-kulttuurissa ja erittelemään syitä sille, miksi dekkien takana hääää edelleen useammin mies kuin nainen.

1.1. Tutkimuskysymys

Pro gradu -tutkielmani pääasiallisina tutkimuskysymyksinä ovat, mikä tekee DJ:stä hyvän turkulaisten ETM-DJ:den mielestä, ja miten autenttisuus, teknologia ja sukupuoli vaikuttavat siihen pidetäänkö DJ:tä työssään onnistuneena. Sukupuolen osalta tarkastelen myös sitä, millaisia ongelmia, esteitä, arvotuksia ja vallankäyttöä naispuo-

³ Myös Brewesterin ja Broughtonin uudempi, vuonna 2010 julkaistu *The Record Players, DJ Revolutionaries* -teos sisältää ”DJ-historian merkittävimpien” neljänkymmenenkuuden DJ:n haastattelut, joiden joukkoon ei ole valittu yhtään naista.

⁴ Suomen arvostetuimpiin kuuluvan, helsinkiläisen ETM-klubi Kaikun DJ-kiinnityksissä on nähtävissä erittäin laaja kirjo vähemmistöön kuuluvia DJ:tä. Kaikun DJ-ohjelmasuunnittelusta vastaava Lauri Soini kirjoitti Facebook-sivuilleen asiasta lausunnon vuonna 2016: ”Kaikille agentuureille, jotka lähetätte minulle keikkakalenterinne, pitäkää mielessä, että pyrimme pitämään Kaikun bukkaukset aina tasapainoisina. Etsin niin naispuolisia ja LGBT-artistejä kuin vanhoja kunnon levykeräilijäsetiä. En halunnut tehdä tästä asiasta mitään numeroa, mutta aina silloin tällöin tulee tunne, että asia pitää sanoa ääneen. Kaikilla mielenkiintoisilla, tärkeillä ja hienoilla artisteilla pitää olla mahdollisuus päästä esiintymään. Tämä on se kulttuuri, jonka haluan nähdä.” (Soini, L. 2016, käännös Pekka Haapanen.)

⁵ Naisoletetulla tarkoitan henkilöä, jonka oletan tämän ulkoisen olemuksensa perusteella olevan nainen.

liset DJ:t kohtaavat maskuliinisessa DJ-kulttuurissa. DJ:n työ ja sen muuttuminen teknologisen kehityksen myötä ovat myös olennaisia asioita tutkimukseni kannalta. Mistä osa-alueista DJ:n työ koostuu tällä digitaalisuuden aikakaudella ja miten digitaalisuus on muuttanut DJ:n työtä? Myös DJ-esiintymisissä vaaditut taidot ovat muuttuneet uusien DJ-työssä käytettävien laitteiden myötä. Vinyylilevyt ja -soittimet ovat saaneet rinnalleen muun muassa monipuoliset CD-soittimet ja erillisellä ohjaimella (puhekiellessä kontrolleri) käytettävät kehittyneet tietokoneohjelmat. Miten nämä laitteet ovat vaikuttaneet niihin taitoihin, joita on vinyyliaikakaudella pidetty DJ:n tärkeinä perustaitoina? Käsittelen tutkimuksessani myös ETM- ja DJ-kulttuurissa vallitsevaa paradoksia: miksi DJ:n tulisi esittää pääasiallisesti tietokoneella tuotettua musiikkia ensisijaisesti vinyyli- tai CD-soittimilla tietokoneen sijaan.

Olen rajannut tutkimusaiheen käsittelyn turkulaisiin elektronista tanssimusiikkia soittaviin DJ:hin, joiden haastatteluissa antamia tietoja tulkitseen tutkimuskirjallisuuden pohjalta. Koska tutkimusaineisto on rajattu maantieteellisesti melko pienelle alueelle ja haastateltavina on vain pieni osa kaikista Turun alueella vaikuttavista DJ:stä, ei voida puhua tutkimuksesta, joka kattaisi kaupungin kaikkien DJ:den suhtautumisen teknologiaan, autenttisuuteen ja sukupuoleen. Toisaalta ETM- ja DJ-kulttuuri ovat varsinkin internetin myötä erittäin kansainvälisiä ilmiöitä, joiden käytännöt, ihmiset ja musiikki liikkuvat globaalista paikalliseen. (vrt. Montano 2013; Fontanari 2013; Ramstedt 2017.) Tämän vuoksi uskon, että tutkimustuloksista saa tietoa, joka pätee paikallisuuden lisäksi universaalisti DJ-kulttuuriin. Globaalin ja paikallisen DJ-kulttuurin erot ja yhtäläisyydet käyvät ilmi myös vertailemalla paikallista haastatteluaineistoa ei-paikalliseen tutkimuskirjallisuuteen.

1.2. Tutkimuskirjallisuus

Elektronista tanssimusiikkia ja DJ-kulttuuria on tutkittu lähes siitä lähtien, kun ETM:n ensimmäiset genret, house ja tekno, syntyivät 1980-luvun lopulla. Tutkijoiden laajempi kiinnostuminen aiheesta heräsi 1990-luvun alussa, mutta varsinkin 2000-luvulle tultaessa tutkimuksen määrä ja monipuolisuus ovat kasvaneet huomattavasti.

Akateemisessa maailmassa on kirjoitettu ETM- ja DJ-kulttuurin historiaa sivuavia tekstejä, mutta kattavimmat DJ-historiikit löytyvät journalistisen populaarikirjallisuuden puolelta. Bill Brewsterin ja Frank Broughtonin *Last Night a DJ Saved My Life*

(2000) ja Ulf Poschardt'n *DJ Culture* (1998) luotaavat ETM- ja DJ-kulttuuria 1900-luvun alusta loppuun. Tekno- ja house-musiikin historiasta ovat kirjoittaneet muun muassa Dan Sicko (2010) ja Sean Bidder (2001). 1990-2000-lukujen taitteen DJ- ja ETM-buumista on kirjoittanut David Haslam (2001).

Diskomusiikista, joka oli ensimmäinen todellinen DJ-musiikkigenre, ovat kirjoittaneet Peter Shapiro (2005) ja Tim Lawrence (2003). Popmusiikkitoimittaja Simon Reynoldsin kirjoittama *Generation Ecstasy* (1998) käsittelee rave-kulttuuria ja etenkin sen brittiläistä muotoa ja siihen liittyvää DJ-musiikkia. Teoksen päivitetystä laitoksessa *Energy Flash* (2013) näkökulma on kohdistettu myös rave-kulttuurin aallonharjan jälkeiseen aikaan, jolloin ETM-musiikki jakautui useisiin alagenreihin ja sai myös suurta valtavirtasuosiota.

Rave-kulttuurista ovat kirjoittaneet myös muun muassa tutkijat Tony Langlois varhaisessa artikkelissaan (1992) ja Ken Spring (2004). Suomalaisesta näkökulmasta rave- ja klubikulttuuria ja niiden lieveilmiöitä on tutkinut Pauliina Seppälä (2001; Seppälä & Hellman 2014) sekä Sam Inkinen väitöskirjassaan (1999). Inkisen toimittamassa varhaisessa puoliakateemisessa *Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus* -kokoelmassa (1994) käsitellään laajasti aikansa tekno-kulttuuria essein, haastatteluin ja tapahtumaraporttien kautta. Teknoa uutena nuorisokulttuurina taas on tutkinut Markku Salmi (1996).

Suomalaisen DJ- ja ETM-kulttuurin historiaa on luodattu populaarissa historiakirjallisuudessa 2010-luvulla ilahduttavan paljon. Matti Niveksen toimittama *DJ-kirja* (2013) sisältää DJ-haastatteluita ja artikkeleita DJ-kulttuurista Suomessa. Mikko Mattlarin *Stadin diskohistoria* (2017a) valottaa varhaista DJ-toimintaa Suomessa arkistolähteiden ja haastatteluiden kautta vuoteen 1988 asti. Kalle Kinnusen toimittama *Kone-Suomi* (2017a) sisältää artikkeleita ja haastatteluita, jotka antavat näkökulmia Suomen ETM-kulttuurin historiaan 1980-luvun lopulta aina vuoteen 2017 asti. Suomalaisesta DJ-historiasta on kirjoittanut myös tutkija Kim Ramstedt (2014).

2000-luvun puolesta välistä alkaen DJ- ja ETM-tutkimuksen määrä on kasvanut ja tutkimuskohteiden kirjo on laajentunut. Merkittävä toimija tällä alueella on vuonna 2008 perustettu *Dancecult*-aikakausjulkaisu (<https://dj.dancecult.net>), jossa julkaistaan ETM-kulttuuriin liittyvää vertaisarvioitua tutkimusta kahdesti vuodessa. Uudempaa tutkimusta edustaa myös vuonna 2013 julkaistu artikkelikokoelma *DJ Culture in The*

Mix, jonka aiheita ovat muun muassa teknologia (Attias 2013), sukupuoli (Gavanas & Rosamer 2013), DJ:n musiikkivalinnat (Fikentscher 2013) ja paikalliset DJ-skenet (Montano 2013; Fontanari 2013).

DJ-kulttuurista ja formaateista on julkaistu tutkimukseni kannalta kaksi merkittävää artikkelia. Rebekah Farrugian ja Thomas Swissin ”Tracking the DJs” (2005) käsittelee ensimmäisen tietokonekäyttöisen DJ-järjestelmän vastaanottoa DJ-piireissä 2000-luvun alussa. Artikkelit tuo ensimmäistä kertaa esiin ilmiön, jossa vinylilevyjen hegeemoninen asema DJ-formaattina ja samalla myös DJ:n perinteinen työ kyseenalaistuu. Tämä digitaalisen DJ-järjestelmän aiheuttama muutos perinteiseen DJ-työhön aiheutti vastarintaa DJ-kulttuurissa. Ed Montanon ”Technology, formats and the digital future of DJ culture” -artikkeli (2010) puolestaan tuo ilmi DJ:den mielipiteiden muuttumisen ajan myötä: teknologisten uudistusten vastustus usein laantuu ajan kuluessa. Siinä missä Farrugian ja Swissin artikkelissa DJ-järjestelmien vastustajien argumentit liittyivät musiikin hankkimisen ja omistamisen muutokseen, Montanon artikkelissa vastustajien argumentit liittyvät enemmän DJ-esiintymisiin. Nämä DJ:n esiintymiseen liittyvät asiat ovat edelleen merkittävässä osassa DJ:n mielenkiintoisuudesta, onnistumisesta ja lopulta myös autenttisuudesta puhuttaessa, minkä tulen esittämään tutkielman luvussa 4. Tietyllä tapaa tämä pro gradu -tutkielma sijoittuu aiheensa puolesta samaan jatkumoon Farrugian ja Swissin sekä Montanon artikkelin kanssa. Mielenkiintoista on myös tarkastella näiden artikkeleiden ja tämän pro gradu -tutkielman välissä tapahtunutta ajan tuomaa muutosta DJ-kulttuurissa ja DJ:den mielipiteissä.⁶

Teknologian vaikutuksesta musiikkiin, sen kuluttamiseen ja sen tuottamiseen on kirjoitettu paljon, mutta käytän tässä tutkimuksessani pääasiallisina lähteinä Paul Thébergen (1997), Mark Katzin (2004) ja Timothy Taylorin (2010) tekstejä.

1.3. Autenttisuuden suhde teknologiaan ja sukupuoliin

Autenttisuudella on taiteiden tutkimuksessa useita eri merkityksiä. Esimerkiksi taidehistoriallisessa tutkimuksessa autenttisuuden käsite on hyvin erilainen verrattuna musiikin tutkimukseen. Taidehistoriassa autenttisuudella tarkoitetaan luotettavaa tietoa

⁶ Farrugian ja Swissin artikkelin tutkimusaineisto on vuodelta 2002, kun taas Montanon tutkimusaineisto on kerätty aikavälillä 2002–2007. Oma tutkimusaineistoni on vuosilta 2014, 2016 ja 2017.

teoksen tekijästä ja itse teoksen väärentämättömästä alkuperästä. Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkoitan autenttisuudella kuitenkin kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakennettua aitoutta, johon vaikuttavat muun muassa musiikin genrekonventiot, työskentely- ja esiintymistavat ja teknologia. ETM-kulttuurissa DJ:n autenttisuutta voisi kuvaila puhekielillä vastineilla aito, hyvä, uskottava ja onnistunut.

Vaikka DJ- ja ETM-kulttuurin tutkimus on lisääntynyt viimeisen kymmenen vuoden aikana huomattavasti, ei DJ:n autenttisuus ole ollut pääasiallisena tutkimuskohteena, vaikka monet tutkimukset aihetta sivuavatkin (Farrugia & Swiss 2005; Montano 2010; Attias 2013). Muiden musiikkigenrejen ja -lajien kohdalla autenttisuudesta on kirjoitettu paljon esimerkiksi hip-hopissa (Jeffries 2011; Gibson 2014) sekä rock- (Auslander 1998; Moore 2002; Käpylä 2018) ja metallimusiikissa (Walser 1993; Quader & Redden 2015). Autenttisuuteen vaikuttavat genren lisäksi myös paikallisten skenejen omat konventiot ja kokemukset, mikä tulee ilmi esimerkiksi tutkimuksissa Chicagon blues-skenestä (Grazian 2004) ja Lontoon salsa-skenestä (Urquía 2004). Paikallisista ETM-skeneistä on tehty myös paljon tutkimuksia, jotka käsittelevät muun muassa New Yorkin (Fikentscher 2000), Rustonin (Spring 2004), São Paulon (Fontanari 2013) ja Sydneyn (Montano 2013) ETM-, rave- ja DJ-skenejä. Kim Ramstedtin väitöskirja *DJs as Cultural Brokers* käsittelee DJ:n autenttisuutta, ja Ramstedt painottaa tutkimuksessaan erityisesti autenttisuuden suhdetta musiikin globaalisuuteen ja musiikin välittämiseen paikalliseen ympäristöön (2017, 16). Hän erittelee lisäksi kaksi muuta ETM- ja DJ-tutkimuksen kategoriaa. Nämä ovat sukupuolta käsittelevät tutkimukset ja tutkimukset, jotka käsittelevät musiikkiformaatteja, -teknologiaa ja DJ-taitoja. Nämä kaksi ETM- ja DJ-tutkimuksen kategoriaa ovat pro gradu -tutkielmani kannalta keskeisempiä näkökulmia autenttisuuteen.

Teknologian ja autenttisuuden suhde musiikissa tulee esiin esimerkiksi Sarah Anglissin artikkelissa (2013), joka käsittelee ensimmäisten kaupallisesti saatavilla olevien rumpukoneiden, samplereiden ja syntetisaattoreiden vastaanottoa populaarimusiikkimusiikoiden keskuudessa 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Myös Frode Weium (2013) tutkii samaa aihetta artikkelissaan, joka käsittelee Hammond-sähköurkujen vastaanottoa Norjan kirkkomusiikkipiireissä. Sekä Anglissin että Weiumin artikkeleista käy ilmi musiikkiteknologian ja autenttisuuden välisen suhteen genresidonnaisuus. Kirkkomusiikkipiireissä Hammond-sähköurun nähtiin edustavan jotain epäautenttista ja kirkkoon sopimatonta teknologiaa 1930-luvulla, kun taas vuosien 1955–

1974 välisenä aikana valmistettu Hammond B-3 -malli edustaa tänä päivänä jazzmuusiikkipiireissä autenttista musiikkiteknologiaa epäautenttisina pidettyjen digitaalisten sähköpiano- ja -urkuvastineiden rinnalla (Weium 2013, 86–87). Saman sähköurkuteknologian kokeminen kirkkomusiikissa epäautenttiseksi ja jazzmusiikissa autenttiseksi tai rumpukoneiden käytön pop- ja rockmusiikissa epäautenttiseksi ja ETM:ssä autenttiseksi tai jopa välttämättömäksi (kts. Angliss 2013; Brewster & Broughton 2000, 330–331, 338) tuo hyvin esiin teknologiaan liitettyjen autenttisuuskäsitysten genresidonaisuuden. Teknologiaan liittyvät autenttisuuskäsitykset ja niiden genresidonaisuus ei rajoitu ainoastaan esiintyvien ja säveltävien muusikoiden piiriin, vaan se ulottuu myös musiikin tuotantoon liittyviin genrekonventioihin. Esimerkiksi Tuomas Auvinen osoittaa musiikkituottajia käsittelevässä väitöskirjassaan (2018), että klassisen musiikin levytyksissä on sallittua käyttää nykyaikaista studioteknologiaa koostamaan lukuisista eri äänitysotoista yksi yhdenmukaiselta live-esitykseltä kuulostava täydellinen levytys, mutta studioteknologian käyttäminen esimerkiksi äänenvireen tai soittovirheiden korjaamiseen koetaan erittäin epäautenttiseksi. Rock- ja popmuusikoiden puolestaan sallitaan äänitystilanteen jälkeinen radikaalikin äänenmuokkaus ilman autenttisuuden menettämisen pelkoa. Sama studioteknologia on kuitenkin käytössä kaikilla äänitysteknikoilla ja tuottajilla, joten niiden käyttötavat tai esteet niiden käytölle ovat sidoksissa genren käytäntöihin. (Auvinen 2018.) Käsittelen tässä tutkielmassa autenttisuuden suhdetta teknologiaan erityisesti ETM:n genrekonventioiden ja DJ-kulttuurin näkökulmasta.

Selkein yhteys sukupuolen ja autenttisuuden välillä ETM- ja DJ-kulttuurissa tulee esille tarkastellessa nais-DJ:n ulkonäköön liittyviä kysymyksiä. Vaikka DJ:den sukupuolijakauma on tasa-arvoistunut lähivuosina, on edelleen suurin osa DJ:stä ja etenkin henkilöt, jotka valitsevat klubien ja tapahtumien DJ-esiintyjät miehiä. Miesvaltaisessa kulttuurissa naispuolisen DJ:n ulkonäkö vaikuttaa siihen, mielletäänkö DJ autenttiseksi vai ei. Esimerkiksi naisellisesti pukeutuvat, feminiiniset ja (hetero)seksualisoituneet nais-DJ:t nähdään epäautenttisina, koska miesvaltaisessa ympäristössä heidän ajattelunsa saavuttaneen asemansa ulkonäkönsä, eikä taitojensa tai musiikkivalintojensa vuoksi. Epäfeminiinisesti tai maskuliinisemmin pukeutuvat nais-DJ:t puolestaan kokevat vähemmän vastarintaa ja heidän tapansa toimia DJ:nä pysyy uskottavana. (Farugia 2012, 35–63.) Teknologian ja sukupuolen yhteys on myös ilmeinen, sillä ETM

ja DJ-toiminta ovat syntyneet teknologian tuomien mahdollisuuksien kautta ja teknologia määrittää sekä musiikin että sen esittämisen konventioita. Teknologia ja erityisesti musiikkiteknologia on kulttuurisesti määritelty maskuliiniseksi asioiksi muun muassa markkinoinnin ja kasvatuksen kautta (Théberge 1997, 122–125), mikä tekee teknologiapainotteisen DJ-toiminnan vaikeammaksi lähestyä naisille kuin miehille. Käsittelen sukupuolta ja siihen liittyviä kysymyksiä laajemmin luvussa 5.

1.4. Tutkimusaineisto ja -metodi

Tutkimuksen aineistona käytän tekemiäni turkulaisten DJ:den haastatteluja. Haastateltavina oli kuusi DJ:tä, joista ensimmäistä haastattelin 30.4.2014 ja viimeistä 12.1.2017. Haastattelut olivat kahta DJ:tä (Lintunen 2017 ja Owusu 2017) lukuun ottamatta yksilöhaastatteluita, jotka kestivät noin kaksi tuntia. Haastattelun tukena käytin pääasiassa Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen *Teemahaastattelu*-teoksessa (1982) esiteltyä metodia sekä muuta haastattelua tukevaa metodikirjallisuutta (Ruusuvoori & Tiittula 2005, Ruusuvoori 2011b, Törrönen 2011). Laadin tutkimusaihetta käsittelevät kysymykset, jotka vaihtelivat yleisestä ja laajasta keskustelunaiheesta yksittäiseen ja spesifiin kysymykseen. Muokkasin myös kysymyksiä haastateltavien pohjatietojen mukaisiksi. Sama kysymys ei siis toimi yhtä hyvin sekä aloitteleville että kokeneille DJ:lle, jolloin kysymyksiä piti muuttaa haastateltavan taustaan sopiviksi. Pääsääntöisesti keskustelunaiheet ja haastattelun runko olivat kuitenkin samoja haastateltavasta riippumatta (Liite).

Haastattelut nauhoitettiin litterointia varten. Litteroinnin jälkeen lähetin litteraation haastatelluille henkilöille tarkastettavaksi ja annoin myös mahdollisuuden kertoa, jos jokin olennainen asia heidän mielipiteissään ja kokemuksissaan on muuttunut haastattelun ja litteroinnin välisenä aikana. Haastatellut saivat myös tutkielman vedoksia tarkastettaviksi ja kommentoitaviksi. Haastateltaville tarjottiin myös mahdollisuus esiintyä anonymisti.

Tutkimuksen kannalta ei ollut olennaista tehdä haastatteluvuorovaikutusta korostavaa yksityiskohtaista litterointia, jossa esimerkiksi taukojen pituudet, ruumiineleet ja katseen suunnat käyvät ilmi, vaan tärkeämpää on haastateltavan puheen asiasisältö (kts. Ruusuvoori 2011a). Tästä syystä totesin haastatteluiden videoinnin tarpeettomaksi ensimmäisen haastattelun (Kiviniemi 2014) jälkeen ja siirryin käyttämään haastatteluissa

pelkkää äänitallennusta. Pysin kuitenkin pitämään litteraation mahdollisimman tarkkana ja lähestyttävänä, jotta tutkimuksen lukijalla on mahdollisuus tehdä sitaateista omia tulkintoja ja uudelleenanalyysyjä (kts. Nikander 2011, 433). Samasta syystä joutuin annan tutkimusaineiston analyysiluvuissa paljon tilaa haastateltujen sitaateille. Runsas sitaattimateriaalin käyttö mahdollistaa myös sen, että haastateltujen ääni tulee paremmin esiin lukijalle.

Valitsin haastateltavat tutkimukseen niin, että aineisto muodostuisi mahdollisimman moniääniseksi ja kirjavaksi. Haastateltavista kolme identifioitui aloittelevaksi tai hiltaintain aloittaneeksi DJ:ksi. Kolme muuta haastateltavaa ovat toimineet DJ:nä jo pidempään (yli 10 vuotta). Kaksi haastateltavista identifioitui naisiksi ja neljä miehiksi. Haastateltavien valintaan vaikutti myös heidän käyttämänsä musiikkiformaatti ja -laitteisto: kolme haastateltavista käyttää ensisijaisesti tietokonetta DJ-esiintymisissään, yksi vinyyliä, yksi CD-soittimia ja yksi tietokonetta ja vinyyliä. Kaikkia haastateltavia yhdistävä tekijä on se, että he soittavat pääasiassa musiikkia, joka voidaan luokitella elektroniseksi tanssimusiikiksi. Toinen yhdistävä tekijä on heidän turkulaisuutensa, vaikka suuri osa heistä ei ole alun perin Turusta kotoisin. Haastattelujen toteuttaminen pitkällä aikavälillä tosin aiheutti sen, että tutkimusaiheeni ja -kysymykseni laajenivat tutkimuksen edetessä, jolloin en saanut ensimmäisestä haastattelusta (Kiviniemi 2014) niin paljon hyödyllistä tutkimusaineistoa kuin myöhemmistä haastatteluista.

Haastateltavat olivat sekä kaupallisessa että omaehtoisessa ympäristössä esiintyviä DJ:tä, joskin lukumäärällisesti suurempi osa haastatelluista toimivat pääasiassa ETM-kulttuurin omaehtoisessa toimintaympäristössä. Kaupallisella ympäristöllä en tarkoita yksinomaan valtavirtaisia klubeja ja yökerhoja, sillä suurin osa konemusiikkiin keskittyneistä klubeista on edelleen vaihtoehtoisia ja osittain marginaalisia. Tarkoitan ympäristön kaupallisuudella sitä, että esiintymispaikka on laillinen ja luvallinen tila, josta yritys tai elinkeinonharjoittaja saa toimeentuloa, jonne yleisö pääsee ilman jäsenyyttä tai muuta erikoisjärjestelyä ja jossa DJ:lle maksetaan yleensä korvaus esiintymisestä. Tällaisia paikkoja ovat esimerkiksi yökerhot, klubit, festivaalit ja ravintolat. Omaehtoisella ympäristöllä tarkoitan niin kutsuttuja underground-tapahtumia. Niiden tausta on 1980–1990-lukujen rave-kulttuurissa, jossa hylätyssä tai alun perin musiikkitapahtuman järjestämiseen soveltumattomassa tilassa järjestetään ETM-tapahtuma. Underground-tapahtumat toteutetaan talkoovoimin ja yleensä ilman viranomaislupaa,

minkä vuoksi myös tapahtuman markkinointi on vaikeaselkoista julkisiin ETM-tapahtumiin tottuneille. Esimerkiksi tapahtuman sijainti pidetään usein salassa aina tapahtuman alkuun asti ja ovella saattaa olla nimilista, jonne on pitänyt ilmoittautua etukäteen, jotta pääsee sisään. Underground-tapahtumat eivät ole täysin ei-kaupallisia, sillä tapahtumaan on usein sisäänpääsymaksu ja tapahtumissa myydään alkoholia, mutta tapahtuman järjestäjät, esiintyjät ja muut työntekijät toimivat lähes poikkeuksetta ilman palkkaa.⁷ Monet ETM-DJ:t ovat kuitenkin osallistuneet sekä kaupallisiin että underground-tapahtumiin, minkä lisäksi monet kaupallisessa ympäristössä toimivat DJ:t mieltävät toimintansa epäkaupalliseksi, vaihtoehtoiseksi tai undergroundiksi vastakohtana valtavirtaiselle ETM-kulttuurille. Tämän vuoksi haastateltavia ei voi jakaa ainoastaan underground- tai klubi-DJ:ksi.

Haastateltavista kaksi olivat minulle entuudestaan tuttuja oman DJ-toimintani kautta. Heidän kanssaan haastattelun pystyi sopimaan ottamalla heihin suoraan yhteyttä. Neljään muuhun haastateltavaan sain yhteyden ETM-yhdistysten kautta, joiden jäseniä he olivat. Nämä järjestöt ovat X-Rust Organization ja Turun yliopiston elektronisen musiikin ystävien ystävät (TYEMYYY) ry.

Olen itse toiminut DJ:nä yli 10 vuotta, mikä lisäksi olen ollut mukana järjestämässä konemusiikkiklubeja ja -tapahtumia. Olen käyttänyt erinäisiä formaatteja ja laitteita DJ-esiintymisissäni: aluksi vinyyliä ja CD-levyjä, hetken aikaa ainoastaan vinyyliä ja suurimman osan urastani tietokonetta aikakoodivinyyliohjauksella. Koin haastattelun kannalta olennaiseksi asiaksi, että haastateltava tietää myös oman taustani DJ:nä, jotta hänen on helpompi puhua henkilölle, joka on ETM-kulttuurin ”sisäpiiriläinen”. Rebekah Farrugia, joka on tutkinut ETM- ja DJ-kulttuuria samoin metodein, kokee, että kulttuuriin kuuluva haastattelija luo vahvemman luottamus pohjan haastattelijan ja haastateltavan välille sekä auttaa tutkijaa pysymään paremmin mukana keskustelussa, joka saattaa vilistä ETM:n lukemattomien alagenrejen nimiä ja DJ-toiminnan ammattislangia (2012, 13). Oman taustan esiintuominen saattaa tosin myös ohjata haastateltavaa varomaan sanojaan, jos hänellä on esimerkiksi vahva ja vastakkainen mielipide haastattelija-DJ:n käyttämästä musiikkiformaattista. Valitsemani DJ-esiintymistavan ja -laitteiden vuoksi ei voi myöskään olettaa, että suhtautuisin täysin objektiivisesti DJ-

⁷ Kts. omakohtainen kuvaus underground-tapahtuman järjestämisestä Saskia Salomaan artikkelista *Bilejärkkäri* (2017).

formaattien, -laitteiden ja -esiintymisten arvotuksiin DJ-kulttuurissa. Etuoikeutettu positioni miehenä maskuliinisessa DJ-kulttuurissa osoittautui myös ongelmalliseksi sukupuoleen liittyviä aiheita tarkastellessani. Toisaalta etnografista tutkimusta tekevän tutkijan asema ei voi koskaan olla täysin neutraali ja irrallinen tutkittavasta kulttuurista. Koen myös, että kulttuuriin osallistumisesta ja siihen kuulumisesta on minulle tutkijana enemmän etua kuin haittaa. Viime kädessä haastattelutilanteissa on kyse tarvittavan luottamuksen ja vapaan keskustelun ilmapiirin rakentamisesta, mikä edesauttaa haastateltavaa olemaan mahdollisimman avoin ja rehellinen vastauksissaan.

Tämä pro gradu -tutkielma sijoittuu kulttuurisen musiikintutkimuksen ja etnomusikologisen tutkimuksen alueille. Tutkimuksen metodit eivät kuitenkaan ole varsinaisesti kenttätutkimusmetodeja siinä etnomusikologisessa määritelmässä, jossa tutkija menee vierailulle alueelle tarkastelemaan ja tutkimaan kohteen, eli tässä tapauksessa turkulaisten DJ:den, kulttuuria (Järviluoma 1991, 138). En ole esimerkiksi käynyt DJ-tapahtumissa ja klubiympäristössä tekemässä havainnointia, jota käyttäisin tutkimusaineistona. Tästä huolimatta kenttätutkimuksen metodologinen kirjallisuus auttaa suhtautumaan syvällisemmin ja tiedostavammin haastattelutilanteissa vaikuttavaan valta-asetelmaan ja tutkijan asenteisiin (kts. Järviluoma 1991; Ruusuvoori 2011b) sekä siihen, että haastattelussa kyse on neutraalin tiedonkeruun sijaan vuorovaikutuksesta (kts. Titon 1997).

1.5. Tutkielman rakenne

Tutkielma jatkuu johdannon jälkeen luvulla, jossa taustoitan DJ- ja ETM-kulttuurien historiaa. Näkökulmana luvussa on se, miten teknologia on vaikuttanut ETM-kulttuurin syntyyn ja kehitykseen sekä DJ-toiminnan muotoutumiseen sellaiseksi minkäläisenä tunnemme sen nykyään. Teknologian suhde DJ- ja ETM-kulttuureihin on vasta-aiheista, sillä DJ:n tarpeet ovat vaikuttaneet myös siihen, millaiseen muotoon esimerkiksi vinylilevyformaattit ja DJ-laitteet ovat kehittyneet. Vaikka luvun pääasiallisena tarkastelun kohteena on globaali DJ- ja ETM-kulttuuri, tuon mukaan myös kotimaista historiallista kontekstia.

Taustoittavan historialuvun jälkeen käsittelen kolmannessa luvussa DJ:n työtä esiintymisten ulkopuolella. Samassa luvussa esittelen Pierre Bourdieun teorian pääoman lajeista, joita käytän haastatteluaineiston analysoinnissa. Luvun tarkoitus on tuoda ilmi,

miten DJ-työ on muuttunut digitalisaation myötä, ja miten tämä teknologian aiheuttama muutos näkyy DJ-kulttuurin suhtautumisessa autenttiseen tapaan tehdä DJ-työtä. Esittelen tässä luvussa myös tutkielmaa varten haastatellut DJ:t ja heidän monipuoliset roolinsa ETM- ja DJ-kulttuurissa.

Neljännessä luvussa käyn läpi DJ-esiintymisiin liittyviä kysymyksiä. Olen jakanut luvun kahteen osaan, joista ensimmäisessä käsittelen DJ:n esiintymisessään tekemiä musiikkivalintoja sekä niitä taitoja ja ominaisuuksia, joita DJ:ltä vaaditaan, jotta hänen musiikkivalintansa ovat onnistuneita. Luvun toisessa osassa käsittelen DJ:n esiintymisissään käyttämiä teknisiä taitoja ja etenkin sitä, miten digitaaliset DJ-järjestelmät ja DJ-käyttöön tarkoitetut CD-soittimet sopivat perinteiseen käsitykseen siitä, mitkä ovat DJ:n taitoja.

Käsittelen sukupuolen merkitystä DJ-kulttuurissa luvussa 5. Tarkastelen mitä keinoja maskuliinisessa DJ-kulttuurissa käytetään naispuolisten DJ:den marginalisoinnissa, miten naisen ulkonäkö liittyy autenttiseen DJ:nä toimimiseen, ja miten teknologia tekee DJ-kulttuurista vaikeammin lähestyttävää naisille kuin miehille.

2. DJ-KULTTUURIN HISTORIA TEKNOLOGIAN NÄKÖKULMASTA

Elektronisen tanssimusiikin ja DJ:n syntymä ja kehitys kulkevat rinta rinnan, eikä niitä ole mielekästä tai edes mahdollista erottaa toisistaan omiksi itsenäisiksi narratiiveikseen. Alkujaan radiossa ja myöhemmin klubeilla toiminut DJ on elänyt symbioosissa soittamansa musiikin kanssa, ja tässä yhteistyössä molemmat osapuolet ovat vaikuttaneet tasapuolisesti toisiinsa. Kolmas tekijä tässä yhtälössä on teknologia, jolla on ollut suuri vaikutus sekä ETM:n syntyyn ja kehitykseen että DJ-toiminnan muotoutumiseen sellaiseksi kuin sen nykyisin tunnemme. Tässä luvussa esittelen lyhyesti ETM- ja DJ-kulttuurin historian tarkasteltuna teknologian näkökulmasta. Käyn läpi myös DJ-toimintaan liittyvää sanastoa ja välineitä, jotta lukijan on helpompi ymmärtää haastatteluaineistossa esiintyviä termejä ja niiden merkitystä.

Historia on esitelty tässä laajuudessa siksi, että myös lukijoilla, joilla ei ole vahvaa perustietoa DJ-kulttuurista, sen käytäntöjen kehittymisestä ja sen keskeisistä tekijöistä ja paikoista, on mahdollisuus saada olennainen tieto DJ-historiasta. Luvun laajuus antaa lukijalle myös mahdollisuuden hahmottaa, kuinka DJ-toiminta ja ETM nivoutuivat teknologiaan jo varhain sen sijaan, että kyse olisi vasta digitaalisella aikakaudella syntyneestä yhteydestä. Modernin DJ:n malli on syntynyt historian saatossa, jolloin on myös luotu DJ-kulttuurin käsitykset siitä, millainen on aito ja autenttinen DJ. Tuomalla tämä historian legitimoima tapa toimia DJ:nä esiin, on helpompi nähdä syyt sille, miksi digitalisaation avaamat uudet DJ-toiminnan tavat on otettu yleensä penseästi vastaan DJ-kulttuurissa.

Sekä kansainvälinen että suomalainen historiallinen konteksti on tärkeää tämän tutkielman kannalta, koska historian kautta on mahdollista ymmärtää DJ- ja ETM-kulttuurin juuria ja samalla niiden vaikutusta nykypäivään. Varsinkin autenttisuuden kannalta tarkasteltuna historia toimii DJ:n autenttisuuden legitimoijana ja sen sivuuttaminen tai epäkunnioittaminen puolestaan saa DJ:n näyttäytymään epäaitona tai pinnallisena. Tämä liittyy myös uusiin teknologioihin, jotka ovat ylipäättään mahdollistaneet DJ:n olemassaolon, mutta joiden kehitykseen myös DJ:n ja ETM-kulttuurin vaatimuksilla ja tarpeilla on ollut valtaa, kuten tulen tässä luvussa esittämään. Aikansa uraauurtavat teknologiat, kuten äänilevyt ja levysoittimet, ovat saaneet historian myötä autenttisuuden ja legitimitietin DJ-kulttuurissa, kun taas uusien ja käyttötavoiltaan huomattavasti perinteisestä poikkeavien teknologioiden vierastaminen yleensä laantuu sitä

mukaa, mitä kauemmin ne ovat osana DJ-kulttuuria ja mitä useampi DJ omaksuu ne osaksi työtään. Esimerkkinä tästä on CD-soittimien vastustus DJ-käytössä 1990-luvulla ja yleinen hyväksyntä 2000-luvun puolivälissä (Montano 2010, 407).

Samalla tulee pitää mielessä, että vaikka alkujaan sellakasta ja myöhemmin PVC-muovista eli vinyylistä valmistetut äänilevyt ovat saavuttaneet hegemonisen asemansa DJ-kulttuurissa noin 80 vuoden käytön kautta, olivat levysoittimilla pyöritettävät äänikiekkot käytännössä ainoa käyttökelpoinen vaihtoehto DJ-käytössä tuona aikana. Vasta vuoden 1985 ja ensimmäisen DJ-CD-soittimen julkaisun jälkeen syntyi toinen varteenotettava DJ-formaatti, mutta senkin yleistymisen ja omaksuminen venyi vuoteen 1993, jolloin Denon julkaisi DN-2000F -soittimensa (Koponen 2013, 22). Japanilaisen Panasonic-yhtiön tuotemerkin Technicsin – jonka SL-1200:sta on yleisesti ja pitkään pidetty DJ-vinyylilevysoittimien kuninkaana – CD-aluevaltauksen epäonnistumista voidaan selittää sillä, että CD-levyjen käyttö DJ-kontekstissa muuttui mielekkääksi vasta internetin läpimurron ja sen mahdollistavan digitaalisten musiikkilatauksien myötä 2000-luvun alussa. Ennen internetiä valtaosa ETM-musiikista julkaistiin vinyylinä, mikä teki CD-levyjen käytöstä hankalaa, mutta tietotekniikan ja internetin musiikkijakelualustojen kehityksen ja suosion myötä musiikin etsiminen, hankkiminen, lataaminen ja polttaminen CD-levyille muuttui huomattavasti helpommaksi. Formaattien ja niihin projisoitujen autenttisuuskäsityksien rakentumista voidaan tarkastella spekulatiivisesti avulla: kuinka moni varhaisista radio- ja diskoteekki-DJ:stä – myöhempien aikojen house- ja tekno-DJ:stä puhumattakaan – olisi valinnut vinyylilevyt ja levysoittimet pääasialliseksi työkalukseksi, jos vaihtoehtoina olisivat olleet myös digitaaliset formaatit, jakelukanavat ja soittimet?

Historiallinen kontekstualisointi tukee myös tässä pro gradu -tutkielmassa käyttämäni tutkimusmetodia. Tutkimusaineistoni on kerätty vuosina 2014, 2016 ja 2017, joten sen tarjoama katsaus turkulaisen DJ-skenen edustajien mielipiteisiin, kokemuksiin ja ajatuksiin rajoittuu ajallisesti melko lyhyelle alueelle. ETM- ja DJ-kulttuurin historian esittely niin globaalisti kuin paikallisesti auttaa laajentamaan ajallisesti kapeaa etnografista tutkimusaineistoa.⁸

⁸ Saman päätelmän ovat tehneet myös Kai Fikentscher (2000, 17) ja Kim Ramstedt (2017, 16–17) omassa etnografisissa DJ-tutkimuksissaan.

2.1. DJ:n varhishistoria alkaa radiosta

Ennen toista maailmansotaa, jolloin ensimmäiset Euroopan klubit ja diskoteekit syntyivät, DJ-kulttuurin toiminta-ala oli radiossa (Poschardt 1998, 41). Itse radioaallot löydettiin jo 1880-luvulla, mutta ensimmäinen varsinainen radiolähetys, joka sisälsi muun muassa katkelmia Luukkaan evankeliumista ja viulunsoittoa, kuultiin jouluaattona 1906. Kahden amerikkalaisen insinöörin Reginald Fessendenin ja Lee DeForestin lähetystä tosin kuuntelivat vain harvat: lähetysetaisyydellä olevien radioiden lukumäärä oli varsin pieni, sillä ainoastaan Yhdysvaltain itärannikon laivoilla oli radiovastaanottimia. Fessendenistä tuli myös maailman ensimmäinen DJ sinä hetkenä, kun hän soitti äänitteen Händelin *Serse*-oopperan *Largo*-aariasta lähetysessään. (Poschardt 1998, 40–41.) Voidaan siis ajatella, että DJ syntyi teknologiasta, joka loi sille toimintaympäristön ja antoi välineet DJ-työn tekemiselle.

Samalla, kun radion suosio kasvoi ja sen asema alkoi muuttua todelliseksi massamediaksi, myös radiolähetysten luonne ja sisältö muovautui. Äänitteiden soittaminen radiossa ei ollut mikään itsestäänselvyys. Aikana ennen televisiota radio oli ainoa suorana lähetettävä massamedia ja radiokanavilla oli niin suuret ohjelmaresurssit, että niillä oli varaa palkata muusikkoja tai kokonaisia orkestereita esiintymään ohjelmiinsa. 1920-luvun puolivälin jälkeen radiot alkoivat soittaa enemmän äänitteitä ja tämä trendi kasvoi vuoden 1929 pörssiromahduksen jälkeisenä lama-aikana, jolloin radiokanavien oli edullisempaa palkata yksi DJ soittamaan musiikkia yhtiön levyarkistoista kuin palkata kalliita muusikkoja. DJ:t ja se, mitä he edustivat radion ja musiikin tulevaisuudelle kohtasivat voimakasta vastustusta varsinkin yhdysvaltalaisien muusikkojen etuja valvovan ammattiyhdistyksen edustajilta. Radiokanavat joutuivat myös riitoihin levy-yhtiöiden kanssa radiossa soitettujen levyjen tekijänoikeuspalkkioiden vuoksi. (Poschardt 1998, 44.) Vaikka muusikoiden vastustuksella oli pääasiassa taloudelliset tarkoitukset, voidaan asiaa tarkastella myös benjaminilaisesta näkökulmasta, jossa musiikin ainutlaatuisuuden aura on läsnä live-esiintymisissä, mutta ei sen massatuotetussa muodossa eli levyissä (Benjamin 2008 [1935], 22). Samoin voidaan argumentoida, että musiikin esittäminen radiossa sen elävässä muodossa on taiteellisesti autenttisempaa kuin sen esittäminen levyiltä.

Alkuaikoina radiokanavat edellyttivät DJ:ltä anonymiteettiä ja DJ:ltä toivottiin vain mahdollisimman asiallista kappaleiden esittelyä. Yleisö kuitenkin kaipasi persoonallista otetta ja näkyvyyttä, mikä näkyi ensimmäisen DJ-tähden Martin Blockin 1930-luvulla saavuttamassa suosiossa. (Poschardt 1998, 45.) Hänen ohjelmansa *The World's Largest Make-Believe Ballroom*, jonka idean hänen kollegansa Al Jarvis oli kehittänyt, keräsi valtavan suosion vuodesta 1935 alkaen. Show'n ideana oli, että Block soitti yhdeltä artistilta useamman kappaleen peräkkäin niin, että ohjelma muistutti enemmän konserttia kuin sekavaa musiikillista tilkkutäkkiä, jollaiseen radiokuuntelijat olivat aikaisemmin tottuneet. (Poschardt 1998, 45–46.) Tässä suhteessa Block ennakoivat tulevaa modernin DJ:n prototyyppiä, koska valta ja vastuu harkitun musiikillisen kokonaisuuden luomisesta siirtyi DJ:lle sen sijaan, että se olisi esimerkiksi esiintymispaikan omistajan valittavissa. Block ennakoivat modernia DJ-mallia myös siinä mielessä, että hän soitti omia levyjään sen sijaan, että olisi ollut riippuvainen radiokanavan musiikkiarkistosta, mikä toisaalta johtui siitä, että Blockin palkanneella newyorkilaisella radiokanavalla WNEW:llä ei ollut lainkaan omaa musiikkikokoelmaa (Poschardt 1998, 45).

Suurin radion ja DJ:n arvon kehitys tapahtui Yhdysvalloissa, jossa DJ:t linkittyivät klassisen ja viihdemusiikin jälkeen vahvasti uuteen nuorisomusiikkiin ja -kulttuuriin: ensin R&B, sitten rock 'n' roll ja myöhemmin pop-musiikki olivat pitkälti amerikkalaisen kulttuuri-imperialismin aseita. 1960-luvun britti-invaasiota lukuun ottamatta Euroopasta ei juuri tullut maailmanlaajuisesti merkittäviä pop- tai rock-yhtyeitä, ja populaarikulttuuri oli pitkälti amerikkalaisten vaikutteiden alaisena. Tämän vuoksi myös eurooppalainen DJ-kulttuuri kulki jälkijunassa amerikkalaisiin nähden, ja valtaosa radio-DJ:stä olivat kuivan asiallisia tai amerikkalaisten suosikki-DJ:den keskinkertaisia kopioita. (Poschardt 1998, 95.) Poikkeuksena on kuitenkin syytä mainita eksentrikko Jimmy Saville, joka oli 1960-luvulla Ison-Britannian ainoa tähti-DJ (Poschardt 1998, 95–96), ja jota jotkut pitävät ensimmäisenä DJ:nä, joka keksi käyttää kahta levysoitinta soittamaan kaksi kappaletta mahdollisimman sulavasti yhteen jo vuonna 1946 (Brewster & Broughton 2000, 52; Koponen 2013, 19).

2.2. Diskoteekit ja twistivillitys lyövät ensitahdit modernille klubikulttuurille

Kun natsit miehittivät Ranskan toisessa maailmansodassa, kiellettiin myös jazz-bändien esiintymiset Pariisin klubeilla. Yleisö kuitenkin kaipasi korviketta tanssiklubien

jättämälle tyhjiölle, joten he alkoivat järjestää juhlia salaisissa kellareissa, joissa he tanssivat bändin sijaan äänilevyjen tahtiin. Näitä tanssipaikkoja alettiin kutsua diskoteekeiksi (ransk. discothèque, kreik. dískos tarkoittaa levyä, theke tarkoittaa astiaa). Sodan jälkeen monet klubit avasivat jälleen ovensa jazz-bändeille, mutta osa pitäytyi elävän musiikin sijasta äänilevyissä edullisuuden ja käytännöllisyyden vuoksi. (Poschardt 1998, 101.) 1950-luvulla diskoteekit olivat levinneet ympäri Ranskaa ja samaa ideaa sovellettiin myös New Yorkissa, jossa avattiin diskoteekki nimeltä Le Club uudenvuodenaattona vuonna 1960. Diskoteekivillitys sai lisää näkyvyyttä ja suosiota, kun ajan filmi- ja seurapiirijulkikset alkoivat käydä Le Clubissa, minkä jälkeen diskoteekit levisivät ympäri New Yorkia ja myöhemmin ympäri maata. (Poschardt 1998, 102–103.)

Diskoteekkien synty oli tärkeä askel kohti modernia klubikulttuuria, mutta niin oli myös 1950-luvun ja 1960-luvun taitteen muotitanssi twist, joka ajallisesti osuu yhteen diskoteekkien yleistymisen kanssa. Twistivillitys alkoi, kun Chubby Checker levytti cover-version Hank Ballard & Midnightersin kappaleesta *The Twist*, jonka markkinoinnissa käytettiin myös kappaleeseen sopivia tanssiliikkeitä (Poschardt 1998, 108–109).

Saksalaisen toimittajan ja house-DJ:n Ulf Poschardt mukaan twistivillitys, joka toimi sekä tavallisen kansalaisen että kulttuuristen mielipidevaikuttajien liikuttajana oli tärkeä asia diskoteekkien suosion alkuvaiheessa. Poschardt ei kuitenkaan keskity kommentoimaan twistin syvempiä merkityksiä DJ-kulttuurille sivuuttaen twistilmiön musiikkiteollisuuden masinoimana pinnallisena hypenä, joka on verrattavissa hieman aikaisemmin vallinneeseen hulavannevillitykseen (Poschardt 1998, 104). Laajan DJ-historiakirjan kirjoittaneet Bill Brewster ja Frank Broughton puolestaan tunnustavat twistin emansipatorisen voiman. Twist ei vaatinut tanssiparia tai tarkasti rajattuja tanssiliikkeitä, vaan sitä tanssittiin yksin ja samanaikaisesti kaikkien diskoteekin tanssilattialla olevien ihmisten kanssa (Brewster & Broughton 2000, 61). Samaa mieltä on toimittaja ja diskokronikoitsija Peter Shapiro (2005, 9). Twistin myötä muotoutui musiikitapahtuman malli, johon myöhemmin disko ja diskon jälkeen house, tekno ja muu elektroninen tanssimusiikki perustuu: yleisö tanssii yksin ja yhdessä samaa biittiä samassa kollektiivisessa bilerituaalissa.

Helsingin ja todennäköisesti myös koko Suomen ensimmäinen diskoklubi pidettiin Kulosaaren Casino-ravintolassa 1.2.1966, josta klubi siirtyi pian hotelliravintola Kalastajatorpalle. Diskoteekin tuominen pohjolaan oli kahden musiikkipromoottorin, Tom Hertellin ja Paavo Einiön idea. Kaksikosta Einiö myös esiintyi yhtenä järjestämiensä diskojen DJ:stä. Tuohon aikaan DJ:tä ei vielä pidetty esiintyvänä taiteilijana tai vaikutusvaltaisena musiikkivaikuttajana, vaan musiikkipuolella DJ toimi pikemminkin levyautomaattina, joka soitti yleisön toivekappaleita. DJ:ltä kuitenkin vaadittiin myös esiintyjänlahjoja, sillä diskojen DJ:ltä odotettiin kappaleiden esittelyä ennen niiden soittamista sekä vitsinkerrontaa ja yleisön hauskuuttamista. (Mattlar 2017a, 11–13.) Tästä syystä DJ:n suomenkielisellä vastineella tiskijukalla on myös vanhentunut synonyymi levyjuontaja. Show-henkiset spiikkaavat DJ:t olivatkin Suomessa valtavirtaa aina 1980-luvulle asti. Helsingin varhaisissa diskoissa soitettiin pääasiassa ajan pop- ja rock-musiikkia, kuten The Rolling Stonesia ja The Beatlesia. Kalastajantorpan diskossa tanssittiin myös yhdysvaltalaisista muotitanssia twistiä. (Mattlar 2017a, 12–13.)

2.3. 1970-luku: diskon vuosikymmen

Suurimmat harppaukset varhaisesta DJ-mallista kohti modernin DJ:n mallia tapahtuivat 1970-luvulla tai hieman sitä ennen New Yorkissa. 1960-luvulla yleistyneet diskoteekit ja elävää musiikkia tarjonneet klubit olivat myös tavallisen kansan suosiossa, mutta etenkin ne newyorkilaiset, jotka olivat etnisyytensä ja seksuaalisen suuntautumisensa vuoksi vähemmistössä, olivat ottaneet nämä musiikkiklubit omiksi pakopaikoikseen pois yhteiskunnan painostavasta ilmapiiristä. Musiikki, jonka rytmiin he tanssivat oli disko, jopa ennen kuin koko genre tai käsite oli syntynytään.

2.3.1. Francis Grasso – modernin klubi-DJ:n prototyyppi

Alkuaikojen diskomusiikki merkitsi New Yorkin enimmäkseen mustista ja latinoista koostuvalle homoväestölle vapautta, voimaa ja toimijuutta, mikä teki diskomusiikista klubeineen tärkeän osan heidän kulttuuriaan. Yksi tällaisista varhaisista klubeista oli nimeltään Salvation II, jonka DJ Francis Grasso loi pohjan modernin DJ:n mallille. Grasso on kutsuttu muun muassa modernin DJ-taiteen kummisedäksi (Brewster & Broughton 2000, 141) ja ensimmäiseksi DJ-auteuriksi (Poschardt 1998, 107).

Grasson titteli modernin klubi-DJ:n prototyypinä ei tullut pelkästään siitä, että hän käytti biittimiksausta esiintymisissään: jo hänen edeltäjänsä Terry Noel, jonka Grasso korvasi Salvation II:n DJ:nä vuonna 1968, oli käyttänyt samaa tekniikkaa. Grasso kuitenkin omaksui kyseisen tekniikan niin vahvaksi osaksi omaa tyyliään, että on pitkälti hänen ansiotaan, että biittimiksauksesta tuli yleisesti suosittu keino. Biittimiksauksesta muodostui täysin uusi tapa soittaa musiikkia elävälle yleisölle, koska sen kautta Grasso pystyi sitomaan kappaleet katkeamattomaksi sarjaksi musiikkia pitäen tanssilattian energian virtaavana, yhtenäisenä ja tauottomana. (Brewster & Broughton 2000, 143–145.) Tämä ei kuitenkaan ollut ainoa tai edes tärkein Grasson kehittämistä uudistuksista.

Grasso on varhaisimpia klubi-DJ:tä, joiden kautta voidaan ymmärtää DJ:n näkemys siitä, että esiintymisissä kyse on yksittäisten kappaleiden soittamisen sijaan kokonaisuudesta, setistä. Tanssimusiikin rakennetta, rytmikkaa ja musikaalisuutta tutkinut Mark J. Butler määrittelee setin käsitteen näin: setti on koko DJ-esiintymisen aikana soitetun musiikin muodostama kokonaisuus, jonka sisällä tapahtuu erilaisia dynamiikan muutoksia tanssijoiden energian säilyttämiseksi, kasvattamiseksi ja rauhoittamiseksi. Improvisaatio ja yleisön mielentilan lukeminen ovat olennaisia taitoja DJ-settien luomisessa siinä missä esitettävän musiikin estetiikan ja rakenteen tunteminenkin. (Butler 2006b, 240–254.) Brewster ja Broughton kutsuvat DJ:tä *metamuusikoksi*, joka luo musiikkia yhdistelemällä uuden musiikillisen kokonaisuuden: kun säveltäjä tai muusikko muodostaa sävelistä kappaleen, DJ muodostaa kappaleista setin (Brewster & Broughton 2000, 19–20). Grasson näkemys soitetusta musiikista omana kokonaisuutenaan oli erittäin tärkeä askel DJ:lle kohti luovan esiintyjän, jopa taiteilijan asemaa, ja tämä näkemys erotti hänet muista aikalais-DJ:stä, kuten Terry Noelista.

Muita Francis Grasson uudistuksia oli tarkat biittimiksaukset mahdollistavan slip-cue-tekniikan suosituksi tekeminen DJ-kontekstissa.⁹ Varhaiset radioissa ja diskoissa käytetyt levysoittimet olivat hihnavetoisia eli niissä levylautanen pyörii moottorin ja levylautasen ympärille venytetyn kumihihnan avulla. Hihnavetoisten moottorien ongelma DJ-käytössä kuitenkin on se, että ne ovat hitaita käynnistymään ja levylautasen

⁹ Aiheesta on erimielisyyksiä kahden historiankirjoittajan välillä. Ulf Poschardt (1998, 107) mukaan Grasso keksi ja kehitti slip-cue-tekniikan itse, kun taas Frank Broughton ja Bill Brewster (2000, 149) kertovat, että Grasso oppi tekniikan erään ystävänsä radio-ohjelman ääni-insinööriltä.

pysäyttäminen kädellä saattaa aiheuttaa moottorin tai hihnan rikkoutumisen. Biittimiksaavan DJ:n pitää kuitenkin pystyä päästämään levy pyörimään juuri oikealla hetkellä, jotta kaksi kappaletta on mahdollista synkronoida soimaan saumattomasti yhdessä. Asettamalla levyn ja levylautasen väliin kitkaa poistavan pyöreän huopakankaan (levymatto, engl. *slip-mat*) moottorin on mahdollista pyöriä vapaasti, vaikka levyä pidettäisiinkin paikoillaan. Tämän slip-cue-tekniikan avulla levy lähtee soimaan samanaikaisesti ja juuri oikealla nopeudella, kun levystä päästää irti. Hihnavetoisten levysoittimien ongelmat eivät ole niin korostuneita myöhemmin kehitetyissä jyrkävämmissä ja vääntövoimaltaan tehokkaammissa suoravetoisissa levysoittimissa. Esimerkiksi DJ-alan suosituin levysoitin Technics SL-1200, jonka ensimmäinen versio julkaistiin jo vuonna 1972 (Koponen 2013, 20) käyttää levylautasen pyörittämiseen magneettia (Panasonic 2003, 5). Moottorin sammuttaminen ja käynnistäminen ei kuitenkaan ole näiskään laitteissa yhtä tarkkaa kuin slip-cue-tekniikkaa käyttämällä, mikä tekee siitä nyky-DJ:n näkökulmastakin tärkeän perustaidon. Slip-cue-tekniikka on nykyisin niin itsestään selvä asia, että DJ:t harvemmin puhuvat enää termistä, vaan ainoastaan ”cuetamisesta” eli sopivan aloituskohdan etsimisestä levyiltä. Yleensä tämä on kappaleen tai sen intron jälkeinen ensimmäinen isku.

Kehittyneempiin levysoittimiin tuli uutuutena myös hienonopeudensäädin eli pitch, jolla pystyi portaattomasti hidastamaan tai nopeuttamaan levyn pyörimisnopeutta, jolloin kahden kappaleen tempon yhdistäminen helpottui. Esimerkiksi SL-1200:ssa nopeudensäätimen alue on melko rajallinen +/- 8 %. Analogisissa levysoittimissa ei myöskään ole automaattista sävelkorkeuden korjausta, jolloin levyn nopeuttaminen tai hidastaminen nostaa ja laskee kappaleen sävellajia.

Grasso osasi myös yhdistellä kahta kappaletta tehden varhaisia uudelleenmiksauksia (engl. remix) ja kahden kappaleen yhdistämistä uudeksi kappaleeksi, jota nykyään kutsuttaisiin mash-upiksi. Grasso esimerkiksi käytti kahta levyä samasta kappaleesta niin, että hän saattoi hyppiä kappaleen osien välillä ja pidentää kappaleen tai sen osien kestoa (Brewster & Broughton 2000, 149).

Vaikka Grasso käytännössä loi mallin modernille DJ:lle, ei häntä voida pitää varsinaisena ETM-DJ:nä, koska koko musiikkilajia ei ollut vielä syntynyt: Grasso soitti keikoillaan ajan groovaavaa ja nopeaa rockia, soulia ja funkia (Poschardt 1998, 107;

Brewster & Broughton 2000, 145) sekä erikoisempia valintoja, kuten 1950-luvun afrikkalaista musiikkia ja levykauppojen tuntemattomia brittitilauksia (Shapiro 2005, 16). Tätä sekalaista tanssimusiikkia, jota Grasso ja muut klubi-DJ:t soittivat, alettiin kuitenkin kutsua diskoksi jo ennen diskomusiikin syntyä (Brewster & Broughton 2000, 211). Grasson tapa soittaa tätä musiikkia tuli vaikuttamaan siihen muotoon, jonka 1970-luvun suurin tanssimusiikkigenre disko lopulta sai (Poschardt 1998, 110; Shapiro 2005, 16). Voidaan siis sanoa, että diskomusiikki syntyi diskoklubeilla (Poschardt 1998, 108) ja sen alulle panijana olivat sekä DJ että tanssista emansipoitunut homoyleisö.

2.3.2. Diskon läpimurto, synteettinen eurodisco ja DJ:n uudet työkalut

Diskomusiikki muistutti jo alkuvaiheissaan sitä, miltä elektroninen tanssimusiikki tulisi myöhemmin kuulostamaan. Esimerkiksi muusikko David Toop näkee James Brownin 1960-luvun puolen välin voimakkaan ja rytmiä korostavan funk-soundin olleen yksi diskon lähtöpiste. Siinä rytmisyyttä on korostettu äänikuvan eteen miksatulla bassokitaralla ja -rummulla. Myös vaskipuhaltimien rooli, joka aikaisemmin R&B:ssä oli melodinen, muuttui Brownin uudessa funk-soundissa enemmän rytmiä korostavaksi. (kts. Poschardt 1998, 116.) Kappaleiden rakenteen puolestaan voi kuulla koostuvan loputtomasti toistuvista rytmipalasisista kuin ”loopattuina” osina kappaleesta. Tämä on piirre, joka löytyy monen ETM-genren musiikista. James Brown ei itse juuri välittänyt diskomusiikista, vaan piti sitä pinnallisena ja monotonisena (Poschardt 1998, 117) sekä sieluttomana ja sisällöttömänä konemusiikkina (Poschardt 1998, 124). Ensimmäisinä diskokappaleina tai niiden prototyyppeinä pidetään kahta Motown julkaisua: Eddie Kendricksin ”Girl You Need a Change of Mind” vuodelta 1972 ja The Temptationsin ”Law of the Land” vuodelta 1973 (Shapiro 2005, 86–87).

DJ-toiminnan kehitys oli jatkunut läpi 1970-luvun underground-diskoskenessä ja sen varhaisilla klubeilla, mutta valtavirran löytäessä diskon koko DJ-käsite nousi laajempaan suosioon ja arvostukseen. DJ:n arvostuksen kasvun myötä kehitettiin myös uusi vinyyliformaatti, 12 tuuman single eli maksisingle, josta muodostui tärkeä ja pitkäikäinen DJ-formaatti. Maksisinglessä yksi kappale vie kokonaisen puolen levystä ja sillä on selkeitä etuja verrattuna aikaisemmin käytettyihin 7”-singleihin tai 12”-LP-levyihin. Maksisingleissä levyurat voidaan kaivertaa leveämmälle alueelle, mikä korostaa

äänenlaatua ja -voimakkuutta, jota myös nopeampi pyörimisnopeus (45 kierrosta minuutissa, vrt. LP-levyn 33 kierrosta minuutissa) korostaa. Isoa vinyylilevyä on myös helpompi käsitellä ja miksata. (Brewster & Broughton 2000, 195–197.) Lisäksi 12 tuuman halkaisija antaa mahdollisuuden tallentaa levyille pidempi kappale (noin yhdeksän minuuttia) kuin seitsemän tuuman levyille (noin neljä minuuttia). Maksisinglet voidaan myös valmistaa paksummiksi, kuin 7”-levyt, jolloin levyurat voidaan kaivertaa syvemmiksi, mikä auttaa neulaa pysyy paremmin uralla. (Aardvark Mastering; Chicago Mastering Service.)

Ensimmäinen maksisingle oli vuonna 1975 julkaistu Double Exposure -yhtyeen ”Ten Percent” -kappale, joka edusti niin kutsuttua Philly Soul -soundia (Shapiro 2005, 34). Samaan julkaisuun liittyy myös toinen tärkeä uudistus, jolla on edelleen merkittävä rooli ETM-musiikissa: uudelleenmiksaus. Termillä tarkoitetaan alkuperäisen kappaleen studioraidoista luotua uutta versiota kappaleesta, jossa yleensä korostetaan kappaleen tanssittavimpia osia. Lopulta kyse on siis samasta keinosta, mitä DJ:t Francis Grassosta alkaen olivat toteuttaneet live-esiintymisissään eli introjen ja breikkien pidennämistä, mutta tulos saavutettiin nyt studiossa DJ-tiskin sijaan. (Brewster & Broughton 2000, 190–195.) ”Ten Percent” -maksilta löytyvä DJ Walter Gibbonsin tekemä uudelleenmiksaus on melko pitkälti tällainen pidennetty ja tanssioptimoitu versio alkuperäisestä kappaleesta, joka on tehty enemmänkin editiä¹⁰ kuin uudelleenmiksausta muistuttavalla leikkaa-ja-liimaa -tyylisellä tekniikalla. Ensimmäinen todellinen uudelleenmiksaus oli vuonna 1977 julkaistu Loleatta Hallowayn ”Hit and Run”, joka oli myös perkussiivisesta miksaustyylistään tunnetun Gibbonsin käsialaa. Tällä kertaa hänellä oli käytössään kappaleen studioraidat, mikä mahdollisti suurempien muutosten tekemisen. (Shapiro 2005, 34.)

Maksisinglekäytäntö kehittyi ”Ten Percentin” jälkeen niin, että kappaleen alkuperäisversio laitettiin levyn A-puolelle ja uudelleenmiksaus B-puolelle. Uudelleenmiksausten tekeminen tosin vaati pitkään studio-osaamista ja -työkaluja sekä pääsyä alkuperäisäänityksen studioraitoihin. Monet uudelleenmiksaukset syntyivätkin tunnettujen

¹⁰ Editit ovat yleensä epävirallisia pidennettyjä versioita kappaleista. Tom Moulton oli ensimmäinen, joka alkoi leikkelemään ja uudelleenjärjestelemään suosittuja mutta DJ-käyttöön liian lyhyitä tanssisinglejä magneettinauhojen avulla vuonna 1974 (Shapiro 2005, 28–33). Edittien tekeminen on edelleen suosittu käytäntö varsinkin nu-disco-genressä. Nykyisin suurin ero editin ja uudelleenmiksauksen välillä on se, että editissä on käytetty vain osia alkuperäisestä versiosta, kun taas uudelleenmiksaukseen on usein tuotettu uusia elementtejä.

DJ:den ja tuottajien tekeminä tilaustöinä. (Brewster & Broughton 2000, 190–195.) Koska maksisinglelle mahtui pidempi kappale kuin 7”-singlelle, alettiin julkaista erityisesti DJ-käyttöön suunniteltuja pidennettyjä versioita (engl. extended mix) kappaleista, joista tehtiin myös radiosoittoon sopivia lyhyitä singlejä. Pidennetyt versiot muistuttavat usein Gibbonsin tekemiä edittejä, joissa introa ja outroa sekä breikkiä on pidennetty. Pidennetyissä versioissa ei kuitenkaan usein kreditoitu uudelleenmiksajaa, vaan yleensä levyn tuottanut henkilö teki pidennetyn version puolianonyymisti.

Samaan aikaan kun Van McCoy levytti diskon valtavirtahitti ”The Hustle” Yhdysvalloissa, Giorgio Moroder oli tekemässä Donna Summerille diskokappaletta ”Love to Love You Baby” Euroopassa (Poschardt 1998, 121–122). Eurodisko oli luonteeltaan huomattavasti synteettisempää kuin sen amerikkalainen kantamuoto. Moroderin kraut-motoriikkaa henkivä tuotanto, jossa on selkeitä vaikutteita Euroopan tuon ajan elektronisimmalta bändiltä Kraftwerkiltä, ja monien eurooppalaisten diskoaktien ihannoima avaruusestetiikka tekivät diskomusiikista entistä koneellisempaa ja synteettisempää – tai epäinhimillisempää ja hengettömämpää, kuten diskoa kritisoineet funk-jättiläiset George Clinton ja James Brown asian ilmaisivat (Shapiro 2005, 81; Poschardt 1998, 125). Oli eurodiskosta ja sen oletetusta epäinhimillisyydestä mitä mieltä tahansa, sen kautta diskon ja soulin jakama side lopulta katkesi luoden tilaa elektronisemmille tanssimusiikin muodoille. Kun Moroderin ja Pete Belloten Donna Summerille vuonna 1975 tekemä ”Love to Love You Baby” sisälsi vielä wah-wah kitaraa ja Philly Soul -tyyliin viittaavia jousia, oli saman kolmikön vuonna 1977 julkaisema ”I Feel Love” -hitti jo lähes täysin synteettisesti tuotettu.

Diskomusiikin ja -klubien suosion kasvun myötä sekä Studio 54:n kaltaisten myyttiin mittasuhteisiin kohonneiden klubien ansiosta diskosta tuli valtavirtainen muoti-ilmiö. Monet entiset rock-asetat vaihtoivat soittolistansa diskopainotteisiksi ja isot levy-yhtiöt halusivat oman ja mahdollisimman suuren palansa diskomarkkinoista. (Brewster & Broughton 2000, 210–211.) Suuret yhtiöt kuitenkin toimivat hitaasti ja olivat tottuneet erilaiseen markkinointiin ja tuotantotapaan kuin miten diskomusiikki toimi. Suuret levy-yhtiöt osasivat markkinoida rock-tähtiä ja muita julkkiksia, kun taas diskoa tekivät nimettömät tuottajat ja studiomuusikot. Ainoat tähdet diskomaailmassa olivat DJ:t, joiden esiintymisiä tai taitoja levy-yhtiöt eivät osanneet käyttää hyväkseen markkinoinnissa. Levy-yhtiöt siis pitäytyivät vanhoissa käytännöissään ja yrittivät muokata olemassa olevista – usein varsin vastahakoisista – tähdistään diskoartisteja

(esimerkiksi avoimesti diskoa inhonnut James Brown ahdisteltiin tekemään *The Original Disco Man* -albumi vuonna 1979). Lopputuloksena oli, että pian markkinat olivat täynnä nopeasti julkaistuja ja keinotekoiselta kuulostavia generisiä diskojäljitelmiä. Tämä markkinoiden ylisaturaatio aiheutti yleisössä vastareaktion, joka lopulta johti diskon valtavirtasuosion romahtamiseen 1970-luvun lopussa. (Brewster & Broughton 2000, 212–213.) Ehkä synteettisintä eurodiskoa lukuunottamatta 1970-luvun diskoa ei varsinaisesti voi pitää elektronisena tanssimusiikkina, mutta sillä oli valtava merkitys lajityypin syntyyn. Lähtölaukaus ETM:n synnylle tapahtui, kun disko painui takaisin marginaaliin ja sai siten uuden mahdollisuuden kokeiluille ja kehitymiselle (Brewster & Broughton 2000, 220).

Suomeen diskomusiikki saapui verrattain nopeasti, mutta DJ:n uudet esiintymistavat omaksuttiin meillä hitaammin. Ensimmäiset biittimiksaukset tai vastaavanlaiset kappalevaihdot koettiin 1970-luvun puolessa välissä eli samoihin aikoihin kuin amerikkalainen diskokulttuuri alkoi saamaan jalansijaa suomalaisessa valtavirrassa. Yleisöä viihdyttävä spikkaava DJ oli kuitenkin edelleen suosituimpi lähestymistapa levyjen soittamiseen. Yksi syy spikkaavan DJ:n suosioon oli suomalainen tanssilavakulttuuri, jossa oli tapana pitää taukoja kappaleiden välissä, jotta tanssijat saivat hengähtää ja hieman jutella tanssikumppaninsa kanssa. Suomalaiset DJ:t toimivat tämän kulttuurin ja toimintatavan pohjalta, vaikka pääsääntöisesti spikkaavat DJ:t saattoivat miksata kappaleita yhteen silloin tällöin. (Mattlar 2017a, 151–152.)

Myös laitteisto oli vielä 1970-luvun alkupuolella alkeellista. Suomalaiset DJ:t käyttivät tuolloin kotisoittoon tarkoitettuja hihnavetoisia levysoittimia, minkä lisäksi disko-teekkien äänentoisto oli usein vaatimatonta. DJ:lle sopivia laitteita alettiin myymään muutaman helsinkiläisyrittäjän kautta 1970-luvun alun jälkeen. Esimerkiksi Rewatt-yritys ja Musiikki-Fazer alkoivat rakentamaan kannettavia DJ-pöytiä, jossa kantolaa-tikkoon oli asennettu valmiiksi kaksi levysoitinta ja mikseri sekä joissain tapauksissa myös pieni kaiutin. (Mattlar 2017a, 148.) Syy kannettavaan laitteistoon oli se, että paikallisissa kuppiloissa ja muissa esiintymispaikoissa ei ollut valmiina kunnollista PA-järjestelmää, saati kalliita DJ-laitteita. Lisäksi pääkaupunkiseudun DJ:t tekivät paljon keikkoja maakunnissa, joissa kylän tanssilava oli vuokrattu diskotansseja varten. (Mattlar 2017a, 150–209.)

2.4. 1980-luku: house ja tekno

ETM:n historiassa eurodiskoa seurasivat house ja tekno, kaksi genreä, joissa musiikki toteutetaan pääasiassa elektronisten instrumenttien avulla. Molemmat genret olivat vahvasti undergroundia 1980-luvun alussa ja niitä kuuli vain muutamalla niille tarkoitetuilla klubilla Chicagossa (house) ja Detroitissa (tekno). (Brewster & Broughton 2000, 314–361.) House-nimen etymologiaan vaikutti osaltaan Chicagon ensimmäinen läpi yön auki oleva tanssiclubi Warehouse, joka avattiin vuonna 1977 (Bidder 2001, 16, 21).

Warehouse oli New Yorkista Chicagoon muuttaneen Robert Williamsin idea, jonka hän sai huomattessaan, ettei Chicagossa ollut samanlaista underground diskoklubiskeneä kuin New Yorkissa. Inspiroituneena DJ David Mancuson kuratoiman The Loftin ja Francis Grasson Sanctuaryn kaltaisista paikoista hän päätti luoda samantyyllisen klubin uuteen kotikaupunkiinsa ja lähti etsimään sopivaa newyorkilais-DJ:tä talliinsa. Hänen ensimmäinen valintansa olisi ollut Larry Levan, joka ei kuitenkaan halunnut lähteä pois kotikaupungistaan. (Bidder 2001, 15). Levan siirtyi myöhemmin erittäin merkittävään asemaan kasvaneen Paradise Garage -klubin ruoriin (Bidder 2001, 18–10). Tämä oli pesti, jossa Levan ansaitsi niin suurta kunnioitusta, että monet lähteet nimeävät hänet kaikkien aikojen parhaaksi DJ:ksi (Shapiro 2005, 262; Brewster & Broughton 2000, 295; Poschardt 1998, 146). Levan suositteli Williamsille ystävänsä Frankie Knucklesia, joka suostui Williamsin tarjoukseen (Bidder 2001, 15).

Knucklesin Warehouse-repertuaariin kuului aluksi pienten levy-yhtiöiden julkaisemaa diskomusiikkia, joka oli suosittua 1970-luvun puolenvälin newyorkilaisklubeilla. Tuolloin vasta 22-vuotias Knuckles oli kuitenkin kokeilunhaluinen DJ, joka soitti paljon myös yleisölle entuudestaan tuntematonta musiikkia (Bidder 2001, 18), kuten italodiskoa (Butler 2006b, 40). Yleisö alkoi hiljalleen lämmetä Knucklesin tyyliä, joka oli 1980-luvun alussa muuttunut erittäin basso- ja dub-painotteiseksi¹¹ (Shapiro 2005, 273). Kun 1980-luvun alussa disko oli julistettu kuolleeksi ja diskon underground oli jo suunnannut huomionsa diskon uusiin muotoihin, kuten Hi-NRG:hin, Knucklesin oli vaikea löytää uutta materiaalia soitettavaksi (Bidder 2001, 19–20). Knuckles alkoikin

¹¹ Dub on alun perin jamaikalaisesta musiikista peräisin oleva käsite, jossa kappaleen bassosia korostetaan ja melodisiin osiin kuten vokaaleihin lisätään kaikuefektejä syvyyden ja tilantunteen saavuttamiseksi ja äänen vääristämiseksi.

tehdä edittejä vanhoista diskokappaleista, joita hän soitti keikoillaan kelanauhoilta (Butler 2006b, 40). Knucklesin tekemät editit eivät olleet aivan samanlaisia kuin mitä New Yorkissa tehtiin, sillä Knuckles ei ainoastaan pidentänyt kappaleita vaan myös pilkkoi esimerkiksi kertosakeen vokaaliosuuksia niin, että vain yksi sana tai fraasi toistui tasaisena rytminä (Brewster & Broughton 2000, 319). Hän käytti myös rumpukonetta osana esiintymisiään antamaan vanhoille diskolevyilleen lisää ryhtiä (Shapiro 2005, 273). Näistä elementeistä syntyi myöhemmin housemusiikki, jossa rumpukonetta tasaisesti nakuttava biitti ja eurodiskosta poimitut, mutta dubin läpitunkemat syntikkamelodiat yhdistyivät vokaaleihin, jotka vaihtelevat mieltäylentävästä gospelista nykivään nonsenseen. Vaikka kelanauhat olivat sellaista teknologiaa, joka mahdollisti edittien tekemisen ja olivat samalla yksi osatekijä housen syntymässä, niiden käyttö DJ-työssä ei ollut käytännöllistä. Vinyylilevyt ja etenkin DJ-käyttöön suunniteltu maksingle olivat edelleen ykkösformaatti DJ:lle.

Knucklesin luoma uusi DJ-vetoinen klubisoundi alkoi saada laajempaa suosiota Chicagossa ja Detroitissa. Kuten diskomusiikki, myös house ja tekno syntyivät klubeilla. Ihmiset, jotka tekivät varhaista house- ja teknomusiikkia, kuten Knuckles, Derrick May ja Juan Atkins, olivat lähes poikkeuksetta ensisijaisesti DJ:tä, jotka halusivat tuottaa omaa musiikkia DJ-settiensä tueksi. Diskomusiikin syntyyn verrattuna tällä kertaa DJ:t itse siirtyivät klubeilta studioon ja tuottamaan uutta musiikkia ammattimuusikoiden ja -tuottajien sijaan.

Laitteet, joilla house- ja tekno-kappaleet luotiin olivat syntetisaattoreita ja varhaisia rytmikoneita. Erityisen tärkeässä asemassa olivat Roland-yhtiön valmistamat TR-808 -rumpukone ja TB-303 -bassosyntetisaattori, joiden ikonisesta soundista tuli yksi housen ja teknon määrittävistä tekijöistä. (Brewster & Broughton 2000, 330–331.) TR-808 ja TB-303 olivat alun perin tarkoitettu kitaristeille, jotka pystyivät laitteiden avulla tuottamaan itselleen rytmiaustat harjoittelua varten (Brewster & Broughton 2000, 338). Laite ei kuitenkaan myynyt hyvin sille tarkoitettulle kohderyhmälle ja sen valmistusmäärä jäi pieneksi. ETM-tutkija Mark J. Butlerin (2006a, 111–116) mukaan käytöstä pois jääneen teknologian käyttäminen alkuperäisestä kontekstista poikkeavalla tavalla on tyypillistä ETM-kulttuurille, josta esimerkkinä on näiden varhaisen housen ja teknon työkalujen TR-808:n ja TB-303:n estetisointi. Etenkin acid houseksi kutsutussa alagenressä, josta tuli vuoden 1985 jälkeen suosittua Englannissa, Ibizalla

ja myöhemmin myös Suomessa, TB-303:sta puristetaan ulos bassosoundeja, jotka eivät enää muistuta mitään akustista instrumenttia. Laitteiden soundeja hyödynnetään edelleen uusissakin ETM-kappaleissa, tosin alkuperäisten laitteiden sijaan käytetään digitaalisia tietokoneohjelmistoja.

Musiikkilaitteiden epätavallinen käyttö DJ-toiminnassa tulee esiin myös biittimiksauselle välttämättömän levysoittimen hienonopeudensäätimen käytössä. Säädin ei alun perin ollut suinkaan suunniteltu DJ-työtä silmällä pitäen, vaan se oli tarkoitettu korjaamaan sähköverkon taajuudesta johtuvaa levylautasen pyörimisnopeuden vaihtelua. Myöhemmin levysoittimissa yleistyi kvartsilukitus, joka poisti tämän ongelman ja hienonopeudensäätimen tarpeen kotioloissa, mutta säädin kuitenkin pysyi mukana DJ-käyttöön tarkoitetuissa levysoittimissa. (Koponen 2013, 20.)

Siinä missä tekno- ja housekappaleiden rytmiraidat luotiin rumpu- ja bassosyntetisaattoreilla, melodiat luotiin kosketinsoitinsyntetisaattoreilla, kuten Korg Poly 61:llä tai Roland JX8P:llä (Brewster & Broughton 2000, 331, 333). Uuden musiikkiteknologian eli rumpukoneiden ja syntikoiden helppokäyttöisyys nähtiin demokraattisena ja tasa-arvoisena asiana, eräänlaisena amerikkalaisena unelmana tai punk-aatteen sisarena (Brewster & Broughton 2000, 332–334). Näiden elektronisten musiikkivälineiden avulla innokkaat ETM-ihmiset pystyivät luomaan kappaleita myös kotonaan, mikä on liitetty osaksi housegenren etymologiaa (Brewster & Broughton 2000, 318).

Suomessa kiinnostuttiin uudesta elektronisesta tanssimusiikista ja etenkin acid housesta 1980-luvun lopulla. Helsingissä Botta-opiskelijadiskon kolmas kerros remontoitiin ja avattiin uudelleen Berlin-nimellä vuonna 1988. Alakerta jatkoi mainstream-diskona, mutta Berlinin klubikonsepti tuotiin nimensä mukaisesti Länsi-Berliinistä, jossa yhdysvaltalainen elektroninen tanssimusiikki oli suosittua ja klubien sisustukset olivat synkkiä ja tummia. Berlin-klubin DJ:t Jokke Helminen ja Kaippa Kaivola puolestaan tutustuivat acid houseen Ibizaalla, minkä jälkeen he alkoivat järjestämään viikoittaista acid-iltaa Berlinissä. Musiikki oli uutta ja erilaista, minkä seurauksena klubi-illat olivat erittäin suosittuja. (Mattlar 2017b, 35–37.)

Samoihin aikoihin Turussa alettiin järjestämään luvattomia ETM-tapahtumia eli raveja tyhjissä teollisuustiloissa. DJ-vetoisten tapahtumien takana oli Hyperdelic Housers -niminen ryhmä, jonka perustivat Mika Vainio, Esko Routamaa ja Piitu Lintunen. Myöhemmin mukaan liittyi myös Tommi Grönlund. Hyperdelic Housers järjesti tietävästi

ensimmäisen tapahtumansa vuonna 1989 Rautakadulla sijaitsevassa varastorakennuksessa, jossa soitettiin varsin monipuolisesti musiikkia. (Lehtinen 2017, 46–47.) Vuonna 1990 musiikkityyli oli jo vaihtunut lähes täysin acid houseksi (Lehtinen 2017, 50). Laittomien tapahtumien suosion myötä Hyperdelic Houserseille syntyi mahdollisuus toteuttaa myös kaupallisia tapahtumia, joista merkittävimpiä olivat Ruisrockin yhteydessä järjestetyt Typpihappo-Party -tapahtumat vuosina 1991–1993. Typpihappo-Partyissa esiintyi myös isoja kansainvälisiä rave-yhtyeitä ja -artisteja, kuten The Shamen, 808 State ja Utah Saints. Nämä tapahtumat järjestettiin turkulaisessa jäähallissa, joka nykyään on nimeltään Gatorade Center. (Lehtinen 2017, 53.)

Uusien musiikkityylien myötä myös DJ:den esiintymisissä alkoi tapahtua muutoksia ja DJ:den eriytyminen spikkaavaan DJ:hin sekä miksaavaan DJ:hin alkoi näkyä selkeämmin. Vielä 1970-luvun lopulla suurimpia DJ-auktoriteetteja olivat 1960-luvulla aloittaneet DJ:t, joiden esiintymisissä välispiikit ja jopa esiintymisrekvisiitta oli olennainen osa show'ta. Miksaavat DJ:t olivat puolestaan vähemmistössä, mutta diskomusiikin muuttuminen elektronisemmaksi 1980-luvun alkupuolella antoi kuitenkin heille paremmat mahdollisuudet sitoa kappaleet yhteen miksaamalla. (Mattlar 2017b, 31.) Viimeistään acid housen myötä spikkaus kappaleiden välillä muuttui sopimattomaksi. Uusi DJ-työkalu eli maksisingle ja sen sisältämät uudelleenmiksaukset, pidennetyt versiot ja editit olivat myös suunniteltu biittimiksausta varten, mikä toimii osoituksena teknologian vaikutuksesta DJ-kulttuurin toimintatapoihin.

2.5. Internet ja digitaalisen musiikin aika

1990-luvulla ja viimeistään 2000-luvulle tultaessa elektroninen tanssimusiikki alkoi fragmentoitua lukemattomiin ja keskenään hyvinkin erilaisiin musiikkigenreihin. Kun 1980-luvun loppuun mennessä teknon, housen ja acid housen lisäksi ei juuri ollut muita ETM:n alalajeja, niin 1990-luvulla ETM eriytyi muun muassa hardcoreksi, happy hardcoreksi, hard danceksi, gabberiksi, IDM:ksi ja UK garageksi. Loputon eriytyminen on jatkunut ja jopa kiihtynyt 2000 ja 2010-luvuilla. Syitä tälle genrejen ja musiikkityylien monipuolistumiselle on useita, mutta suurin niistä on internet, joka on huomattavasti helpottanut (digitaalisen) musiikin, tiedon ja ihmiskontaktien globaalia leviämistä. Lisäksi musiikin tuottamiseen vaadittava kalusto muuttui teknologisen ke-

hityksen kompaktimmaksi ja edullisemmaksi: elektronista tanssimusiikkia pystyi luomaan suoraan tietokoneella ilman fyysisiä rumpukoneita, syntetisaattoreita tai muita instrumentteja. (Reynolds 2013, 696–697.) ETM nousi myös valtamedian huomion kohteeksi 1990-luvulla, kun rockkulttuuriin ja -esiintymisiin tottuneet toimittajat eivät ymmärtäneet suurten DJ-vetoisten rave-tapahtumien pääesiintyjä, jotka eivät soittaneet instrumentteja tai laulaneet ja esiintyivät verrattain anonyymisti yleisölle. Myös esitettävä musiikki erosi huomattavasti rock- ja pop-musiikista ETM-kappaleiden ollessa pitkiä ja toisteisia sekä usein instrumenttaalisia, keskenään samankaltaisia ja yleisölle entuudestaan tuntemattomia. (Langlois 1992, 229.) ETM:n genrepirstaloituminen on valtamediassa yleensä sivuutettu, ja koko ETM-kentästä on ajasta ja kontekstista riippuen puhuttu teknona ja ravena (1990-luku [kts. Inkinen 1994; Reynolds 2013, 681]) tai electronicana (2000-luku [Rietveld 2013, 2]). Näillä nimityksillä on usein viitattu ETM:n populaariin ja valtavirtaiseen muotoon, kun taas kryptisempi alagenrenimitys toimii artistille tai DJ:lle autenttisuuden merkitsijänä ETM-kulttuurissa. Nykyään valtamedian käyttämä laaja nimitys EDM (electronic dance music) viittaa kuitenkin kapeaan musiikkityyliin, jota voi luonnehtia kaupalliseksi pop-danceksi (Rietveld 2013, 2).

Arvostus DJ:tä kohtaan alkoi kasvaa samaan aikaan kun ETM:stä tuli suosittua ja se valtavirtaistui. Toki DJ oli ollut supertähden asemassa jo Francis Grasson ja Larry Levanin vuosikymmenillä, mutta heidän vaikutusalueensa koski ainoastaan heidän melko marginaalisia klubejaan. 1990-luvun loppua kohden DJ:den esiintymispalkkiot alkoivat nousta, tapahtumat kasvoivat isommiksi ja DJ:n esiintymiseen alettiin suhtautumaan kuin rockesitykseen (Brewster & Broughton 2014, 525–526). Ensimmäiset kansainväliset supertähti-DJ:t syntyivät 1990-luvulla vahvasti median ja levy-yhtiöiden luoman hypen seurauksena (Brewster & Broughton 2014, 527). Rave- ja ETM-kulttuurin ensimmäinen mainstream-aallonharja koettiin 1998–2000, jolloin levynmyyntilistojen kärjessä olivat sellaisten ETM-genrejen edustajat kuin big beat, filterhouse ja trance (Reynolds 2013, 613). Trendin aaltoliike iski takaisin 2004–2005, jolloin varsinkin Yhdysvalloissa valtavirran kiinnostus ETM:ää kohtaan oli hiipunut kasvaakseen taas suursuosioon 2010-luvun alussa (Reynolds 2013, 685–686). Populaarimusiikkina EDM on tämän tutkimuksen kirjoittamishetkellä vuonna 2019 jälleen alamässä, joka alkoi jo muutama vuosi aikaisemmin. Suuren luokan ETM-tapahtumia ja -

festivaaleja järjestetään edelleen ympäri maailmaa, mutta niiden kävijämäärät ovat laskussa ja muutamat isot DJ-vetoiset ETM-tapahtumat ovat hakeutuneet konkurssiin muun muassa valtaviksi kohonneiden esiintymispalkkioiden vuoksi (Hirvonen 2017, 298–301). DJ:den ja artistien palkkiovaatimuksista kertoo se, että Helsingissä, Virossa ja Ruotsissa järjestetyn EDM-festivaali The Weekendin artistibudjetti oli vuonna 2016 tiettävästi Suomen festarikentän suurin (Wetterstrand 2016).

Suomalaisella klubikentällä tapahtui paljon 2000-luvulla. Botton Berlin-klubi toimi 1990-luvulla suunnannäyttäjänä myöhemmille helsinkiläisklubeille, joista merkittävimpien takana olivat Tim Uskali ja Toni Rantanen (DJ Lil Tony). Heidän ensimmäiset yhteiset klubinsa olivat baarikahvila Soda ja yökerho Kerma, jotka avattiin 1996–1997. Varsinkin Kermasta muodostui parissa vuodessa kansainvälisesti noteerattu klubi. (Kinnunen 2017b, 217–219.) Kerman ja Sodan jälkeen kaksikko perusti useita muita yökerhoja, keikkapaikkoja ja ravintoloita, joista edelleen toiminnassa olevat Kaiku ja Ääniwalli ovat Suomen ETM-klubien kärkeä. Uskalin ja Rantasen kunnianhimoinen ja ennakkoluuloton asenne ETM-klubeihin nosti samalla Helsingin ja koko Suomen ETM-kulttuuria kansainvälisemmäksi muun muassa viikoittaisten ulkomaa-laisten DJ-vieraiden myötä.

2.5.1. Internet mullistaa musiikinjakelun

Internetin kehittymisen ja yleistymisen myötä musiikin digitaalinen jakelu mullistui. DJ-toiminnassa tämä vaikutti siihen, että perinteiset levykaupat saivat rinnalleen digikaupat, joista kappaleet pystyy ostamaan digitaalisina äänitiedostoina, jotka tavannomaisesti ovat pakatussa MP3- tai häviöttömässä WAV-muodossa. Suosituimpiin DJ-digikauppoihin lukeutuva Beatport avattiin vuonna 2004. Toinen edelleen merkittävä DJ-digikauppa on Juno Download, joka avattiin Juno Records -nettilevykaupan rinnalle vuonna 2006. Digimusiikin jakelu ilmaiseksi joko kuunneltavassa tai ladattavassa muodossa helpottui YouTube- ja SoundCloud-palveluiden myötä 2000-luvun puolivälissä.

Musiikin levittämisen vapautuminen ja helpottuminen vaikutti myös miksaustoiminnan (engl. mixtape) merkittävään kasvuun. DJ:t ovat toki tehneet miksauksia jo 1980-luvulta lähtien muun muassa kelanauhoille omilla keikoilla soitettavaksi, radioon ja

myös vinyylilevyiksi myyntiä varten. Kyse on DJ:n setin äänittämisestä yleisön kuuntelavaksi silloin, kun he eivät ole klubeilla tai ETM-tapahtumissa. Yleensä miksaus-
set ovat kuitenkin huomattavasti DJ-esiintymisiä lyhyempiä. Niiden kuuntelukonteksti
on myös hyvin erilainen kuin DJ-esiintymisissä, joissa tanssiminen on usein pää-
osassa, mikä vaikuttaa musiikkivalintoihin. Nykyisin miksaus- ja DJ:n käyn-
tikorttina, työnäytteenä ja markkinointityökaluna eli käytännössä oman musiikki- ja
miksaustyökalun esittelyä.

2.5.2. Uudet digitaaliset DJ-laitteet

2000-luvun digitaalisuuden tuomat muutokset musiikin jakeluun ja hankkimiseen
mahdollistivat myös muutokset DJ-teknologiassa. CD-levyt tuotiin (hifi-)markkinoille
jo vuonna 1982 ja DJ-levysoittimillaan menestynyt Panasonic pyrki valtaamaan DJ-
laitteiden alaa myös tämän uuden formaatin avulla julkaisemalla ensimmäisen DJ-
levysoittimen jo niinkin varhain kuin vuonna 1985. Tämä mallinimeä SL-P1200 kanta-
nut DJ-CD-soitin ei kuitenkaan saavuttanut merkittävää menestystä ilmestyessään.
Ongelmalliseksi koettiin Technics SL1200-levysoittimiin eli DJ:n puhekielessä
teknareihin tottuneille CD-soittimen heikommät soitto-ominaisuudet, epäluotettavuus
ja soittimien korkea hinta. Myös DJ-musiikin hankkiminen CD-muodossa oli 1980-
luvulla hankalaa ja rajoittavaa, sillä suurin osa musiikista julkaistiin edelleen 12”-mak-
sisingleinä. (Koponen 2013, 21–22.)

Panasonicin epäonnistuneen CD-kokeilun jälkeen seuraava varteenotettava DJ-CD-
soitin oli Denonin DN2000F, joka julkaistiin vuonna 1993. Kuitenkin vasta Pioneerin
vuonna 2001 julkaisema CDJ-1000 onnistui todella haastamaan vinyylisoittimet DJ:n
pääasiallisena työkaluna. Laitteen menestystä tuki myös internetin mahdollistama di-
gitaalisen musiikin levitys ja kotitietokoneiden polttavat CD-asetat, jotka olivat
2000-luvun alussa yleistymässä. (Koponen 2013, 22.)

Pioneerin CDJ-soittimet ovat saaneet vuosien varrella päivitettyjä versioita, mutta nii-
den pääasialliset ominaisuudet ovat pysyneet samoina. Laitteen päällä on noin 7”-vi-
nyylin kokoinen ohjauskiekko (engl. jog wheel, jog dial), jota pyörittämällä voi hidas-
taa tai nopeuttaa soivaa kappaletta, mikä mahdollistaa korjaukset biittimiksausessa
hieman samaan tapaan kuin vinyylisoitinta käytettäessä. Ohjauskiekossa ei kuitenkaan

ole moottoria, joten se ei pyöri kuten vinyylisoittimen levylautanen, jolloin vinyylilevyillä miksaamaan tottunut DJ joutuu opettelemaan laitteen käyttöä ennen kuin miksaaminen käy yhtä luontevasti kuin vinyylisoittimella. CDJ:n ja levysoittimen yhteisiä ominaisuuksia ovat liukusäädin, jolla kappaleen tempoa pystyy muuttamaan, joskin CDJ:ssä on valittavana laajempi alue tempon muutokselle (jopa 100%) sekä automaattinen taajuuskorjain, joka säilyttää kappaleen alkuperäisen sävelkorkeuden tempoa muutettaessa. Laitteen muita merkittäviä ja vinyylisoittimesta puuttuvia ominaisuuksia ovat kappaleen osien looppaus, automaattinen BPM-laskuri, kappaleen ääniaallon visualisointi ja ehkä tärkeimpänä mahdollisuus soittaa CD:lle tallennettuja digitaalisia äänitiedostoja, joita mahtuu yhdelle levyille useita kymmeniä tai jopa satoja. 2000-luvun lopulla Pioneer lisäsi CDJ-soittimiinsa ominaisuuden, jonka avulla on mahdollista soittaa USB-tikulle tallennettua musiikkia, jolloin DJ:lle tuli mahdollisuus tallentaa useiden satojen CD-levyjen verran musiikkia ja tuoda se mukanaan keikoille kätevästi muistitikun muodossa (CDJ-wikipediasivu). Laitteen ja digitaalisen musiikin yleistyminen tekivät CDJ:stä DJ-alan vakiolaitteen Technics SL1200:n rinnalle (Montano 2010, 405).



Kuva 1. Pioneer CDJ-1000MK3 oli Pioneerin CDJ-lippulaivamalli valmistusvuosinaan 2006–2010. © Pioneer DJ

Merkittävä kehitysaskel olivat myös 2000-luvun alussa markkinoille tulleet digitaaliset DJ-järjestelmät. Ensimmäinen näistä oli N2IT vuonna 2002 julkaistu Final Scratch¹². Järjestelmän ideana on, että tietokoneelle tallennettuja äänitiedostoja pystyy soittamaan kuten vinyylilevyjä. Tämä on toteutettu käytännössä niin, että DJ soittaa erityistä vinyylilevyä, johon on kaiverrettu ohjelmiston ymmärtämä aikakoodi, joka toimii metronomiraidan tapaan. Kun vinyylisoittimessa pyörivää levyä manipuloi esimerkiksi hidastamalla, nopeuttamalla tai hiphop-tyylisesti ”skrätseämällä”, tietokoneen, vinyylisoittimien ja mikserin välille kytketty ulkoinen äänikortti tulkitsee aikakoodisignaaliin tehtyjä muutoksia ja välittää nämä muutokset soivaan digitiedostoon. Lopputuloksena on, että vinyylilevyjä soittamaan totuneet DJ:t pystyvät soittamaan digitaalisia äänitiedostoja kuten vinyyliä, mutta ilman vinyylin fyysisyydestä johtuvia negatiivisia puolia, joita ovat esimerkiksi levyjen paino, kuluminen, hinta ja säilyttäminen. Aikakoodivinyyliä rinnalla on mahdollisuus käyttää aikakoodi-CD-levyjä, jotka ovat suunnattu CDJ-laitteita tottumaan käyttäneille DJ:lle, mutta aikakoodi-CD:n käyttäjät ovat selvässä vähemmistössä.

Aikakoodiohjauksen lisäksi digitaalisia DJ-järjestelmiä varten alettiin suunnittelemaan erillisiä tietokoneeseen yhdistettäviä ohjainlaitteita eli kontrollereita, jotka kytketään tietokoneen USB-porttiin. Nämä laitteet ovat keskenään erilaisia, eri kokoisia ja eri näköisiä vaihdellen hillityn asiallisesta futuristiseen ja huomiota herättävään. Yleisesti kontrollereita yhdistää se, että ne toimivat sekä mikserinä että soittimena eli dekkinä. Usein controllerit sisältävät samat käyttöominaisuudet kuin kaksikanavaiset DJ-mikserit. Lisäksi kontrollereissa on tavanomaisesti kaksi dekkiä, joille on omat CDJ:stä tutut ohjainkierot, käyttöpainikkeet ja muut säätimet, joilla ohjataan DJ-järjestelmää. Kehittyneet controllerit saattavat sisältää esimerkiksi neljä kanavaa ja dekkiä, painikkeet samplerin käytölle ja ohjaimet efektien käsittelyyn, mikäli DJ-järjestelmä tukee tällaisia lisäominaisuuksia. Kontrollereissa on useimmiten sisäänrakennettu äänikortti, joka mahdollistaa tietokoneen omaa äänikorttia paremman äänenlaadun ja monipuolisemmat audioliitännät. DJ-ohjelmistot näyttävät tietokoneen ruudulla

¹² Myöhemmin Final Scratch -ohjelmiston kehityksessä mukana ollut Native Instruments sulautti Final Scratchin omaan Traktor-DJ-järjestelmänsä, joka on edelleen yksi suosituimmista DJ-järjestelmistä. Toinen suosittu DJ-järjestelmä on Serato-yrityksen DJ-järjestelmä, joka on suosittu etenkin hiphop-DJ:den keskuudessa.

usein melko samankaltaisilta valmistajasta riippumatta. Niissä on yleensä kaksi–neljä virtuaalista soitinta eli dekkiä, jotka vastaavat fyysisiä laitteita, kuten levysoittimessa pyörivää aikakoodivinyyliä tai kontrollerissa olevaa dekkiä. Kun aikakoodivinyylin laittaa pyörimään levysoittimeen, lähtee vastaavasti digitaalinen äänitiedosto soimaan ohjelmiston dekillä. Fyysisen DJ-mikserin sijaan voi käyttää myös ohjelmistoon kuuluvaa virtuaalista mikseriä, mikä on yleistä kontrolleri-DJ:lle, mutta ei aikakoodivinyyliä käyttävälle DJ:lle. DJ-ohjelmistoa voi käyttää myös suoraan tietokoneen ruudulta hiiren ja näppäimistön avulla, mutta ilman aikakoodiohjausta tai kontrolleria ohjelmiston käyttäminen on hankalaa.



Kuva 2. Serato DJ Pro -järjestelmän näkymä tietokoneen ruudulla. Yläosassa on kaksi virtuaalista dekkiä, joissa näkyy mm. kappaleen nimi- ja esittäjä tiedot, BPM, kesto ja ääniaaltorakenne. Musiikkikokoelma sijaitsee näkymän alaosassa. Näkymä on tarkoitettu aikakoodivinyyliohjaukseen, joten se ei sisällä esim. virtuaalisen mikserin valintoja. © Serato.

Kontrolleri- tai aikakoodiohjauksen lisäksi DJ-järjestelmissä on lukuisia muita ominaisuuksia. CDJ:stä tuttujen ominaisuuksien lisäksi ohjelmistoissa on yleensä kattavat efektivalikoimat, sample-toiminnot ja monipuolinen musiikkikirjaston selaustyökalu. CDJ:stä poiketen¹³ DJ-järjestelmiin kuuluu myös sync-toiminto, joka sovittaa kahden

¹³ Sync-toiminto on tullut osaksi myös CDJ-laitteita vuodesta 2012 lähtien (CDJ-wikipedia-sivu), mutta ne ovat olleet mukana vain kaikkein kalliimmissa CDJ-malliston laitteissa, minkä vuoksi ne ovat edelleen melko harvinaisia. Sync-toiminnon yleistyminen tulevaisuudessa myös CDJ-laitteissa on kuitenkin todennäköistä.

kappaleen tempon ja tahdit yhteen eli käytännössä tekee biittimätsäyksen automaattisesti, jolloin DJ:n ei tarvitse tehdä muuta kuin painaa kappale käyntiin haluamastaan cue-paikasta.

Suosittujen DJ-järjestelmien (Traktor, Serato, Virtual DJ) lisäksi osa DJ:stä käyttää Ableton Live -nimistä sovellusta. Ableton Live on tavanomaisista matalan kynnyksen DJ-sovelluksista poiketen huomattavasti monimutkaisempi ja -puolisempi tietokone-sovellus, joka sijoittuu DJ-sovelluksen ja musiikin tuotantosovelluksen välimaastoon. Ableton Liven avulla DJ pystyy muokkaamaan kappaleita laajemmin jopa niin, että DJ:llä on mahdollisuus tehdä live-tilanteessa uudelleenmiksaus kappaleesta esimerkiksi poistamalla vokaalit tai vaihtamalla ne toisiin, lisäämällä uuden bassoraidan tai uudelleenjärjestelemällä kappaleen osat (Montano 2010, 411). Kehittyneiden ominaisuuksiensa ansiosta myös ETM-tuottajat käyttävät Ableton Liveä omilla live-keikoillaan. Ohjelmaa pystyy käyttämään hiiren ja näppäimistön lisäksi kontrollerilla, MIDI-syntetisaattorilla tai muulla vastaavalla ulkoisella välineellä.

Tässä historialuvussa olen luonut katsauksen elektronisen tanssimusiikin ja DJ-kulttuurin syntyyn ja kehitykseen sekä ETM:n ja DJ-kulttuurin teknologiasuhteeseen. Seuraavassa luvussa käsitelen tarkemmin, mitä asioita liittyy DJ:n työhön esiintymisten ulkopuolella.

3. DJ:N MONET ROOLIT, TYÖ JA PÄÄOMAN LAJIT

Se on pieni osa sitä [DJ:n työtä], että sä soitat klubeilla niitä levyjä. Se suurempi osa on se, että sä hankit ne levyt ja sulla on se selektio ja ajatus siitä, miksi sä soitat juuri tällaisia levyjä. Edelleen DJ:n työ on mun mielestä olla se filteri siinä yleisön välissä, kun musaa julkaistaan tänä päivänä enemmän kuin koskaan. (Hulkkonen 2016.)

Käyn tässä luvussa läpi, mitä tutkimusta varten haastatteleman DJ:t mieltävät DJ:n työksi erityisesti DJ-esiintymisten ulkopuolella. DJ-esiintymiset ja -keikat ovat kuitenkin vain pieni osa DJ:n työstä, vaikka se on yleisölle kaikkein näkyvin osa-alue. Esiintymisten ulkopuoliseen työhön kuuluu muun muassa musiikin etsiminen, hankkiminen ja kuunteleminen, sosiaalisen verkoston ylläpito, esiintymisiin valmistautuminen ja DJ-taitojen harjoittelu. Koska valtaosa haastateltavista oli aloittanut DJ-uransa 2000-luvulla, määrittää heidän kokemuksiaan DJ:n työstä digitaalisuuden tuomat mahdollisuudet ja muutokset. Käsittelen tässä luvussa DJ:n työtä sekä digitalisaation jälkeen että sitä edeltävänä aikana kiinnittäen huomiota niihin muutoksiin, joita digitalisaatio on aiheuttanut DJ:n työhön liitettyihin arvotuksiin, merkityksiin ja hierarkioihin.

3.1. Sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma DJ-kulttuurissa

DJ-kulttuuria ja sen sisäisiä valtasuhteita voi analysoida sosiologi Pierre Bourdieun käsitteiden avulla. Bourdieulla on useita käsitteitä yksilöiden toiminta-alueelle ja sosiaaliselle kontekstille, joista käytetyin on kentän käsite, joka vertautuu myös markkinoihin tai peliin. Bourdieu näkee kentän konfliktien ja taistelun alueena, jossa yksilöillä on erilaisia päämääriä, kuten vallitsevan järjestyksen ylläpitäminen tai sen muuttaminen tai kumoaminen. (Thompson 1997, 14.) DJ-kulttuurin voi nähdä tällaisena kenttänä. Vaikka DJ-työstä ja -taidoista tai autenttisen DJ:n määritelmästä saattaa olla erimielisyyksiä DJ:den välillä, niin DJ-kulttuuriin viittaaminen taistelukenttänä on ehkä liioittelua. Tästä huolimatta haastateltujen DJ:den lausuntoja pystyy tulkitsemaan paremmin, jos ymmärtää, miksi DJ-kentällä toimivat yksilöt puolustavat omaa asemaansa, valintojaan ja työtään; konflikti syntyy siitä, että yksilöt puolustavat omaa tapansa toimia DJ:nä hyökkäämällä vastakkaisia toimintatapoja vastaan.

Bourdieuun kenttäteoriaan liittyvä tärkeä termi on pääoma ja sen eri muodot. Hän erittelee esimerkiksi rahasta ja pääomasta kostuvan taloudellisen pääoman lisäksi kulttuurisen pääoman ja sosiaalisen pääoman käsitteet (Bourdieu 1986, 243). Kulttuurinen pääoma on yksilön keräämää tietoa, taitoa ja muuta kulttuurillista omaisuutta, jolla on arvoa kentällä (Bourdieu 1986, 243–248). DJ-kentällä kulttuurista pääomaa ovat esimerkiksi kerätyn musiikin omistaminen ja tunteminen, miksaustaidot tai maineikkaalla ETM-klubilla esiintyminen. Sosiaalinen pääoma on todellinen tai mahdollinen resurssi, joka on peräisin yksilön sosiaalisista verkostoista tai kuulumisesta johonkin viiteryhmään. Bourdieuun konkreettisia esimerkkejä näistä viiteryhmistä ovat sukunimi, yhteiskuntaluokka, heimo, koulu ja puolue. (Bourdieu 1986, 248–249.) DJ-kentällä yksilön rakentamat sosiaaliset verkostot ovat ilmeinen esimerkki sosiaalisesta pääomasta, mutta myös osallistuminen turkulaisten ETM-yhdistysten toimintaan on vahvaa sosiaalista pääomaa.

Bourdieuun ajatuksena on, että kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman kasvattamisella on lopulta positiivinen vaikutus taloudellisen pääoman kasvuun. Esimerkiksi kulttuurisen pääoman institutionalisoitu muoto voi olla tutkinto, joka edesauttaa paremman työpaikan ja korkeamman palkan saamisessa. (Bourdieu 1986, 247–248.) DJ-kentällä suuri tai jopa suurin osa DJ:stä hakee DJ-työstään ensisijaisesti jotain muuta kuin rahaa tai muuta taloudellista pääomaa, mikä tulee ilmi myös haastateltavieni asenteissa. Toki sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma vaikuttavat siihen, että yksilöllä on mahdollisuus saada esimerkiksi enemmän esiintymisiä tai korkeampia esiintymispalkkioita, mutta näkökulmani on ensisijaisesti siinä, miten DJ:n kasvattama sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma antaa omistajilleen valtaa toimia kentällä ja olla uskottava, autenttinen DJ.

3.2. Haastateltujen esittely ja DJ:n monet roolit

Haastattelemanani kuusi DJ:tä toimivat kaikki myös muissa rooleissa ETM-kulttuurissa DJ-toimintansa lisäksi. Itse asiassa vain harvat ETM-DJ:t ovat yksinomaan DJ:tä, vaan yleisempää on, että he toimivat myös tapahtumajärjestäjinä, yhdistysaktiiveina, musiikki-tuottajina tai -toimittajina. Vähintäänkin DJ:t toimivat ETM-kentän ”tuntijoina” (engl. *connoisseurs* [Farrugia & Swiss 2005, 31]). Toki voidaan ajatella, että ylipääntään kaikki muusikot ovat myös kuluttajia (Théberge 1997, 90), mutta ETM-kulttuurin

tuntijoiden roolit ovat vieläkin monimuotoisemmat. Vaikka sosiaalinen konteksti määrittää sen, missä roolissa kukin on milläkin hetkellä (tanssilattialla tanssiessa ollaan osa yleisöä, DJ-kopissa soittaessa ollaan DJ:nä jne.), ETM-kulttuuriin liittyvässä diskurssissa nämä ETM-tuntijat positioituvat suhteessa heidän moniin rooleihinsa: he ovat samanaikaisesti kuluttajia, yleisöä ja DJ:tä, vaikka jokin näistä rooleista saattaa olla merkityksellisempi tuntijan identiteetille kuin toinen.

Laaja toiminta ETM-kulttuurin eri osa-alueilla on tapa kasvattaa kulttuurista pääomaa, mutta etenkin sillä on sosiaalista pääomaa kasvattava vaikutus. Esimerkiksi tapahtumatuottajalle kertyy erilainen sosiaalinen verkosto kuin pelkästään DJ:nä toimiessa, mikä voi edesauttaa omaa DJ-uraa esimerkiksi esiintymismahdollisuuksien muodossa. Esittelen seuraavaksi haastattelemani DJ:t ja myös heidän monet roolinsa ETM-kulttuurissa.

Tutkimusta varten haastatelluista DJ:stä kolme identifioitui aloitteleviksi DJ:ksi. He ovat Veera Lintunen (DJ VRA), Asanti Owusu (DJ Mooncrobe) ja anonyyminä esiintyvä 22-vuotias miespuolinen DJ¹⁴. Heidän ensimmäisistä DJ-esiintymisistään oli haastatteluhetkellä kulunut muutama vuosi ja heidän tekemiensä DJ-esiintymisten määrä oli verrattain pieni. Kaikkia kolmea yhdistää myös se, että he käyttävät pääsääntöisesti DJ-esiintymisissään tietokonetta ja kontrolleria.

Lintunen, Owusu ja anonyymi DJ ovat kaikki Turun Yliopiston Elektronisen Musiikin Ystävien Ystävät eli TYEMYY-yhdistyksen aktiivijäseniä. TYEMYY on verkkosivujensa mukaan ”keväällä 2011 perustettu yhdistys, jonka tarkoitus on koota yhteen elektronisesta musiikista kiinnostuneita opiskelijoita, järjestää tapahtumia ja edistää elektronisen musiikin kulttuuria Turussa ja Turun opiskelijapiireissä”. TYEMYY järjestää sekä omaehtoisia underground-tapahtumia että julkisia klubitapahtumia. Haastateltavien mukaan TYEMYY:n ilmapiiri on myös vahvasti uusia DJ:tä tukeva muun muassa erilaisten tapahtumien kautta, joissa aloittelevallakin DJ:llä on mahdollisuus esiintyä. Esimerkiksi Lintunen ei ollut ajatellut DJ-esiintymisiä tai -uraa ennen kuin hän sai kannustusta ja esiintymismahdollisuuden TYEMYY:n kautta:

Joku vain, se taisi olla Ville Vaurola, joka on nyt [TYEMYY:n] puheenjohtaja. Mä olin postannut Facebookiin kauheasti kaikkia musalinkkejä, niin [hän ehdotti], että hei Veera sulla on tosi hyvä musamaku, ootko miettinyt,

¹⁴ Viittaan muihin haastatteluaineistoihin haasteltavan sukunimellä ja haastattelun tekohetken vuosiluvulla. Anonyymin haastateltavan haastattelussa käytän viitettä Anonyymi DJ, 2017.

että sä voisit soittaa? Mä olin, että mitä? Minä? En oo ajatellut. Sitten mä kuitenkin aloin ottamaan asioista selvää, että miten tää [onnistuu]. Mä olin ajatellut, että en mä ikinä voi soittaa tai ei mulle olisi tullut mieleenikään, että voisi. (Lintunen 2017.)

Veera Lintunen aloitti DJ-esiintymiset loppuvuodesta 2011, jolloin hänen ystävänsä järjesti vaihtoehtoiset opiskelijajuhlat turkulaisessa Dynamo-yökerhossa, jossa soitti myös muita TYEMYY-DJ:tä. Omien sanojensa mukaan Lintunen esiintyy harvakseltaan ja enemmän underground-tapahtumissa kuin julkisilla klubeilla. DJ-esiintymisiä enemmän Lintunen on ETM-kulttuurissa tapahtumanjärjestäjän roolissa, jota hän tekee aktiivisesti TYEMYY:ssä, jossa hän on toiminut erilaisissa hallitustehtävissä muun muassa sihteerinä, varapuheenjohtajana ja puheenjohtajana.

Asanti Owusun ensimmäinen DJ-esiintyminen oli syksyllä 2016:

Olin sellaisissa metsäjuhlissa kuin Bermuda. Siellä viimeisen päivän yönä sen jälkeen, kun kaikki muut DJ:t lopetti soittamisen, niin meitä oli vielä pieni porukka, joka ei halunnut vielä mennä nukkumaan, haluttiin, että musiikki jatkuu. Ne oli jättäneet ne dekit valvomatta ja miehittämättä, niin ajattelin, että hitto otetaan hommat omiin käsiin. (Owusu 2017.)

Myöhemmin Owusu muutti Turkuun, jossa hän liittyi mukaan TYEMYY:n toimintaan. TYEMYY:n kautta hän pääsi myös mukaan järjestämään ETM-tapahtumia.

Anonyymi DJ päätti keväällä 2015 aloittaa DJ-soiton harjoittelun. Paikallisella nuorisotalolla järjestettiin DJ-kurssi, jolle hän osallistui. Tämän jälkeen hän päätti hankkia omat laitteet ja aloittaa aktiivisemmin DJ-toiminnan. Hän muutti Turkuun 2016 syksyllä, jolloin myös esiintyi ensimmäistä kertaa DJ:nä. Hän tuottaa myös omaa elektronista musiikkiaan ja musiikintuottajan rooli on hänelle yhtä tärkeä osa identiteettiä kuin DJ:nä toimiminen. Anonyymi DJ toimii myös TYEMYY:ssä hallituksen jäsenenä.

Pidemmän DJ-uran tehneitä haastateltavia oli kolme. He ovat Janne Kiviniemi (DJ jk+), Maria Mäkelä (DJ Maria Soini¹⁵) ja Jori Hulkkonen, joka esiintyy DJ:nä omalla nimellään. He kaikki ovat toimineet DJ:nä noin 10 vuotta tai pidempään.

Janne Kiviniemi aloitti soittamaan levyjä 2000-luvun puolivälissä, mutta perehtymisen ETM-DJ-toimintaan syntyi hänen ja kahden muun DJ:n järjestämän Hitto-klubin

¹⁵ Maria Mäkelä aloitti DJ-uransa tyttönimellään Maria Soini, minkä hän on säilyttänyt DJ-nimensä. Selkeyden vuoksi viittaa häneen Maria Soini -nimellä.

kautta vuonna 2006. Hitto-klubia järjestettiin ensin Turussa Bar Päiväkodissa ja myöhemmin Turun Klubi-tapahtumatilassa aikana, jolloin ETM-musiikissa merkittävimpiä uusia tuulia oli niin kutsuttu blogihouse, jota määrittä uutuus, nopeatempoisen ja usein aggressiivinen soundi ja indierock-artistien kappaleista tehdyt uudelleenmiksausukset. Hitto-klubin tarkoituksena oli tuoda tällaista uutta musiikkia klubiympäristöön aikana, jolloin Turussa ei juuri ollut ETM-klubeja. Hitto-klubi sijoittui myös ajallisesti ETM-buumien väliseen suvantoaikaan; ETM-musiikki oli valtavirran suosiossa 2000-luvun ja 2010-luvun alussa (kts. Brewster & Broughton 2014, 525–542). ETM-musiikin valtavirtaistuminen johti lopulta Hitto-klubinkin hiipumiseen ja lopettamiseen:

Sen verran siitä Hitosta, että se tavallaan kävi vähän tarpeettomaksi tietyllä tavalla se konsepti, kun tuosta [ETM:stä] tuli niin mainstreamia ja alkoi tulla sellaisia isoja hittejä, mitkä olisi vuotta aikaisemmin olleet aika UG-soundia. Sit alkoikin tulla mainstreamiin kauheaa surinaa ja pörinää ja sellaista four on the floor -biittiä. Se paisui sillee. Sen [tyyppinen musiikki] tai sen valtaversion soi kaikissa Onneloissa ja muissa. (Kiviniemi 2014.)

Noin kerran kuukaudessa järjestetyissä Hitto-tapahtumissa vieraili suomalaisia ja ulkomaalaisia DJ-vieraita, mutta Hitto-DJ:t, Kiviniemi mukaan lukien, esiintyivät tapahtumissa myös itse. Kiviniemen käyttämä DJ-formaatti oli aluksi vinyyli- ja CD-levyt, mutta pian hän vaihtoi käyttämään digitaalista Serato-järjestelmää aikakoodivinyyliekontrollilla. Hitto-klubin jälkeen Kiviniemi on keikkaillut huomattavasti harvemmin, jolloin hän on kokenut luontevammaksi siirtyä takaisin vinyylisoittoon ilman tietokoneita.

DJ-esiintymisten ulkopuolella Kiviniemi on toiminut ETM-kulttuurissa tapahtumatuottajana ensin Hitto-klubin puitteissa ja myöhemmin muun muassa Turku Modern -festivaalin parissa. Hän toimi myös Turun Klubin tiloissa jatkaneen keikkapaikan Gongin klubijohtajana vuonna 2016. Kiviniemi on myös muusikko ja esiintyy kitaristina useassa eri yhtyeessä.

Maria Soini aloitti soittamaan levyjä ollessaan Amsterdamissa työharjoittelussa musiikkiverkkolehdeissä vuonna 2006. Yksi hänen toimittajakollegoistaan oli DJ, jonka laitteilla Soini pääsi harjoittelemaan. Pian hän hankki omat levysoittimet ja mikserin sekä alkoi ostamaan enemmän levyjä DJ-esiintymisiä varten. Soinin ensimmäinen julkinen DJ-esiintyminen oli Suomessa Konemetsä-festivaalilla vuonna 2007. Soini keikkailee omien sanojensa mukaan harvakseltaan ja usein underground-tapahtumissa.

Soini on toiminut myös aktiivisesti ETM-yhdistys X-Rust Organizationissa jo ennen DJ-uransa aloittamista. X-Rust perustettiin vuonna 1993 teknomusiikin edistämistä varten (Häkkinen 2017, 131). Yhdistyksen nimissä on järjestetty niin underground-tapahtumia kuin klubi-iltojakin sekä tehty radiolähetyksiä, julkaistu musiikkia ja vuokrattu DJ-laitteita. Soini on toiminut X-Rustissa muun muassa sihteerinä ja varapuheenjohtajana sekä tiedottajana. X-Rustin tapahtumatuotantopuolella hän on osallistunut ”roudaamisesta tapahtumien suunnitteluun ja oikeastaan kaikkeen mahdolliseen alusta alkaen” (Soini 2016).

Vaikka 2000-luvun puolivälissä DJ:lle oli jo tarjolla useampi eri formaatti ja soittoväline, niin Soini on kokenut vinyylilevyt ja -soittimet luonnollisimmaksi valinnaksi DJ-esiintymisissään: ”Ehkä mä oon sellainen old school -henkinen. Ei mulla tainnut edes käydä mielessä muut vaihtoehdot” (Soini 2014). Tapahtumatuotannon ja DJ-esiintymisten ohella Soini tekee konemusiikkia Transistor Rhythm -yhtyeessä, minkä lisäksi hänellä on monipuolista laulukokemusta muun muassa kuoroissa, lauluryhmissä ja soolistina sekä klassisen pianon ja klarinetin opistotason päättötodistukset. Soini on opiskellut myös studio- ja äänitystekniikkaa ja valmistunut ääniteknikoksi.

Jori Hulkkonen alkoi tekemään konemusiikkia 1980-luvun lopulla kotikaupungissaan Kemissä. Myöhemmin vuonna 1992 hän perusti tuttavansa Ari Ruokamon kanssa Lumi-nimisen levy-yhtiön, jonka kautta Hulkkonen julkaisi ensimmäiset levytyksensä. Vuonna 1995 Ruokamo ja Hulkkonen totesivat, että levy-yhtiön pyörittäminen ei ollut heille yhtä tärkeää kuin oman musiikin tekeminen. Samana vuonna Hulkkonen lähetti omaa musiikkiaan ulkomaisiin levy-yhtiöihin, joista hän sai erittäin myönteisiä yhteydenottoja. Hulkkonen päätti tehdä sopimuksen ranskalaisen teknoartisti Laurent Garnierin levy-yhtiö F Communicationsin kanssa, mistä poiki myös pyyntöjä DJ-esiintymisiin. (Hulkkonen 2016; Kinnunen 2017c, 88–90.) Hulkkosta kiinnosti enemmän musiikin tekeminen, mutta ymmärrettyään, että F Communicationsin kautta hän pääsisi matkustelemaan ja esiintymään heti hyville klubeille hän suostui DJ-keikkoihin.

Tuossa 1995–1996, kun mun ura alkoi lähteä liikkeelle tavallaan kansainvälisesti, niin [...] alettiin kyselemään, että oletko DJ, soitatko myös levyjä? Siihen asti en koskaan ollut oikeastaan ajatellut, että mä haluaisin DJ-uraa. [...] Sit mä aloin jossain vaiheessa sanomaan, että joo, olen DJ. Sitten mä ostin levarit ja mulla oli jo siinä vaiheessa aika hyvä levykokoelma. [...] Treenasin yhden kesän kokonaan vuonna 1996. Soitin varmaan jotain 8–10 tuntia päivässä koko kesän. Mä halusin olla teknisesti niin pätevä, että oli se tilanne

mikä tahansa, [...] niin pitää olla tietty tekninen varmuus olemassa. (Hulkkonen 2016.)

Hulkkonen teki kaksi DJ-esiintymistä Suomessa vuonna 1996 ennen suurta debyyttiesiintymistään Ranskan Transmusicales-festivaalilla noin 10 000 ihmiselle (Kinnunen 2017c, 90).

Hulkkonen aloitti soittamaan levyjä aikana, jolloin vinyylilevyt olivat vielä pääasiallinen musiikkiformaatti DJ:lle. Myöhemmin 2000-luvun puolessa välissä, kun musiikin hankkiminen digitaalisesti muuttui käytännölliseksi ja DJ-käyttöön tarkoitettut CD-soittimet olivat kehittyneet luotettavimmiksi, hän siirtyi soittamaan DJ-esiintymisensä CD-levyiltä. Ongelmaksi muodostui kuitenkin itsepoltettujen CD-R-levyjen suuri määrä, hankala järjestäminen ja oikean levyn löytäminen. Levyt näyttävät ulkoisesti samoilta ja CD-kansiossa väärään paikkaan joutunutta levyä on erittäin epäkäytännöllistä käyttää enää esiintymisessä, koska itse CD-levystä ei näe esimerkiksi sen sisältämien kappaleiden nimiä. Pioneer kehitti 2000-luvun lopulla CDJ-soittimiinsa ominaisuuden soittaa musiikkia CD-levyn sijaan USB-muistitikulta, mikä antoi mahdollisuuden tallentaa satojen CD-levyjen verran musiikkia yhdelle tikulle. (CDJ-wikipedia-sivu.) Ominaisuus yleistyi 2010-luvun alussa, jolloin lähes kaikilta korkeatasoisilta klubeilta löytyi CDJ-soittimet USB-tuella. Tällöin myös Hulkkonen siirtyi käyttämään pääasiallisesti USB-muistitikkuja tallennusmuotona. Tämän lisäksi hän kertoo soittavansa joitain vinyylilevyjä esiintymisissään digitaalisen musiikin ohella.

Hulkkonen kansainvälinen ura koostuu sekä DJ-esiintymisistä että oman musiikin tuottamisesta, mihin liittyy myös live-esiintymisiä. Hän on myös Sin Cos Tan -synapopyhtyeen toinen jäsen. Lisäksi hän on tehnyt yli 220 julkaistua uudelleenmiksausta muiden artistien kappaleista. Turkuun Hulkkonen muutti vuonna 2002. (Kinnunen 2017c, 91.) Hulkkonen on myös tämän tutkimuksen DJ:stä ainoa, joka tekee ETM-musiikkia ja DJ-esiintymisiä päätoimisena ammattinaan.

Haastateltavien lukuisista rooleista ETM-kulttuurissa DJ-työn lisäksi voi päätellä, että harvat ETM-DJ:t toimivat yksinomaan DJ:nä, vaan heillä on lähes poikkeuksetta myös kiinnostusta muihin ETM-kulttuurin osa-alueisiin. DJ-historiaa tutkimalla huomaa, että tämä ei ole ainoastaan 2010-luvun ilmiö, vaan DJ:den moniroolisuus on ollut läsnä jo pitkään. Etenkin DJ:n siirtyminen dekkien takaa studioon tuottamaan omaa musiikkia, uudelleenmiksauksia tai edittejä joko omaan käyttöön tai kaupalliseen levitykseen on ollut tavanomainen tie menestyvälle DJ:lle. Oman musiikin tuottaminen on myös

eräänlainen ammattimaisuuden merkki DJ:lle, ja oma musiikkituotanto toimii kulttuurisena pääomana, joka helpottaa esimerkiksi pääsemistä esiintymään kansainvälisille ETM-klubeille. DJ:n siirtyminen tuottajaksi on luonnollinen askel DJ-uralla siinä mielessä, että 1970–1980-luvuilla ja vielä 1990-luvullakin studiotekniikka ja laitteisto olivat kalliita ja vain tarpeeksi kulttuurista ja sosiaalista pääomaa saavuttaneet DJ:t saivat mahdollisuuden tehdä uudelleenmiksauksia tai omaa musiikkiaan. Tässä mielessä Jori Hulkkosen siirtyminen tuottajasta DJ:ksi oli aikanaan harvinaisempaa kuin päinvastoin. Toisaalta digitaalisuuden mahdollistamat edulliset musiikkituotantosovellukset ja -laitteet ovat kääntäneet ilmiön juuri päinvastaiseksi: 2010-luvun suosituimpiin kuuluvat valtavirtaiset EDM-artistit Calvin Harris, Avicii ja Deadmau5 ovat aloittaneet uransa tekemällä musiikkia, ja heidän DJ-keikoilleen tullaan kuuntelemaan heidän omaa musiikkiaan samaan tapaan kuin pop- tai rockesiintyjän esiintymisiin (Aaltonen 2013).

3.3. Digitalisaation tuoma muutos DJ-musiikin etsimiseen ja hankintaan

Eri DJ:tä erottaa eniten se, mitä musiikkia he soittavat. Esimerkiksi miksaustyyli ja -taidot eivät ole niin merkittävä asia DJ:n tyylin ja identiteetin muodostuksessa kuin soitettava musiikki. Siksi DJ:t muodostavat yleensä henkilökohtaisen suhteen soittamaansa musiikkiin formaatista riippumatta. Samalla DJ:n omistama musiikki on heille kulttuurista pääomaa. Vinyylilevyjen osalta voi puhua kulttuurisen pääoman lisäksi myös taloudellisesta pääomasta, sillä vinyylilevyillä on jälleenmyyntiarvoa toisin kuin digitaalisilla äänitiedostoilla. Kokoelmia ja kuluttamista tutkineen Russell Belkin mukaan keräilijät herättävät kunnioitusta myös ei-keräilijöissä, jotka saattavat ihailla keräilyn edellyttämää taitoa, tietoa, kärsivällisyyttä ja intohimoa (kts. Farrugia & Swiss 2005, 34–35). Vinyylilevyjä työssään käyttävän DJ:n levykokoelmalla on siis kulttuurista pääomaa, joka vaikuttaa myös ETM-kulttuurin ulkopuolella.

Musiikin etsiminen ja hankkiminen on kenties eniten aikaa vievä osa-alue DJ:n työstä. Vaikka ETM-DJ soittaisi uuden musiikin sijaan pääasiallisesti jotain vanhempaa genreä, kuten italodiskoa, garage housea tai acid housea, pitää hänenkin etsiä jatkuvasti lisää musiikkia setteihinsä. ETM:n omien genrejen ja alagenrejen sekä viimeistään 1970-luvun myötä vakiintuneen DJ-ammatin erityistarpeiden myötä alettiin perustaa

myös DJ:lle suunnattuja levykauppoja, joissa myydään erityisesti uusia ETM-genrejen levyjä.

ETM-levykaupat toimivat myymänsä musiikin lisäksi myös tiloina, joissa DJ:llä on mahdollisuus kasvattaa sosiaalista pääomaansa. Levykaupoissa, joiden asiakaskunta koostuu ETM-tuntijoista, -tuottajista ja -DJ:stä asiakkaalla on mahdollisuus tutustua levyjen lisäksi ihmisiin ja paikalliseen skeneen (Farrugia & Swiss 2005, 34; Montano 2010, 400–401). Haastatelluista DJ:stä Maria Soinilla oli kaikkein vahvin suhde fyysiseen levykauppaan, joka on Hollannissa sijaitseva Clone Records:

[M]ä asioin Hollannissa-oloaikani aina siinä samassa levykaupassa ja saman myyjän kanssa, jonka kanssa olemme ystäviä vielä tänä päivänäkin. [...] Mulle muodostui sellainen suhde, [kun] mä [kävin] siellä usein, niin kyllä ne oppi tuntemaan, että mistä mä tykkään ja mistä mä en tykkää. [...] Nyt kun sinne menee, niin ne koittaa miettiä, että sä voisit tykätä tästä tai sä voisit tykätä tästä. Kyllä niitä levyjä, kun menet teknareiden taakse kuuntelemaan niitä, niin kyllä niitä vaan tulee siihen sun eteen, ettei sun tarvi lähteä edes siitä mihinkään. Kyllä palvelu pelaa. (Soini 2016.)

Musiikkisuositusten lisäksi Soini sai tukea verkostoitumiseen levykaupassa, josta muodostui hänelle tuttu ympäristö. Hän tapasi myös levykaupassa monia muita DJ:tä ja tuottajia, joiden kanssa ystäväystyi. Osalle hän myös järjesti esiintymisiä Suomeen X-Rust-yhdistyksen tapahtumiin, mitä Soinin mukaan helpotti se, että hän oli jo muodostanut sosiaalisen siteen heidän kanssaan.

Farrugia ja Swiss osoittavat, että pääasiallisesti DJ-käyttöön tarkoitettuja ETM-levyjä myyvät erikoiskaupat eroavat valtavirrasta. Levyt ovat järjestetty usein levy-yhtiöittäin tai vaikeaselkoiisiin alagenreihin. Levyjä ei juuri markkinoida, vaan tieto uusista ETM-julkaisuista saadaan esimerkiksi sosiaalisen verkostolta, marginaalisista radio-ohjelmista tai klubeilta DJ:n soittamina. Levyjen kansitiedot ovat myös vähäiset¹⁶. Usein levyissä ei ole kansikuvaa, vaan pelkkä kansipahvi ilman tietoja esittäjästä tai kappaleesta. Tekijätiedot tulee etsiä levyn keskustarrasta, jossa ne on usein esitelty hyvin viitteellisesti. Näistä seikoista johtuen DJ:llä tulee olla varteenotettavat tiedot ETM-kulttuurista, jotta oikeat levyt edes löytyvät. Laajoistakin tiedoista huolimatta DJ erottaa lopulta halutut ja epähalutut levyt toisistaan kuuntelemalla niitä. (Farrugia &

¹⁶ Vuoteen 1990 mennessä oli jo syntynyt jonkinlainen perinne siitä, että tekno- ja houselevyt myytiin varsin utilitaristisessa pakkauksessa, jossa on vain olennaiset tiedot esittäjästä, levy-yhtiöstä ja kappaleesta (Sicko 2010, 94). Varsinkin kansitaide on ollut tavallisista LP-levyistä poiketen poissaolevaa tai hyvin minimalistista. Tästä tyylistä tuli edelleen vallallaan oleva ETM-levyjen normi.

Swiss 2005, 35.) Ilmiselvimminkin tämä käytäntö tulee esiin niin kutsuttujen white label -vinyyli-levyjen kohdalla, jossa kansipahvien lisäksi levyjen keskustarra on täysin valkoinen ja ilman mitään tietoa esittäjästä, kappaleista tai levy-yhtiöstä (Farrugia 2012, 30).

Hiphop-kulttuurista tuttu termi ”crate digging” on myös yleisessä käytössä ETM-DJ:n vinyyli-levyjen hankintatavoista puhuttaessa. Sillä tarkoitetaan käytettyä musiikkia myyvien kauppojen levylaatikoiden läpikäymistä unohdettujen klassikoiden, loppuunmyytyjen harvinaisuuksien tai muuten vaikeasti saatavien levyjen toivossa (Shuker 2010, 112). Koska uusia ETM-julkaisuja tulee nopealla tahdilla ja niiden vinyylipainosmäärät ovat melko pieniä, on monista levyistä tullut harvinaisia ja haluttuja.

DJ-musiikin etsiminen, kuunteleminen ja hankkiminen on kokenut merkittävän muutoksen internetin ja digitalisaation myötä. Vinyylilevyt ja etenkin 12”-maksisingle olivat vielä 1990-luvun loppuun asti merkittävin julkaisumuoto ETM-musiikille ja niiden pääasiallinen hankintapaikka oli fyysinen levykauppa ja vielä useammin DJ/ETM-musiikkiin erikoistunut levykauppa. 2000-luvun puolivälin jälkeen CDJ-laitteiden ja internetin digimusiikkikauppojen yleistymisen aiheutti sen, että DJ pystyy hankkimaan musiikkinsa käytännössä kotoa käsin. Tämä koskee myös vinyylilevyjä, sillä internetissä toimivat levykaupat mahdollistavat uusien levyjen lisäksi vanhojen ja harvinaistenkin levyjen ostamisen helposti esimerkiksi suosittuun Discogs-kauppapaikan kautta. Tällöin se työmäärä ja aikaresurssi, joita vinyyliaikakaudella aloittaneet DJ:t joutuivat käyttämään levyjen löytämiseen voi nähdä menettävän arvoa (Farrugia & Swiss 2005, 35).

Farrugian ja Swissin päätelmä siitä, että tämä digitaalisuuden aiheuttama DJ-työn arvonaleneminen ja sitä seurannut DJ-kentän vastustus digitaalisuutta vastaan saattoi pitää paremmin paikkansa 2000-luvun alussa, jolloin internet ja digitaaliset DJ-välineet olivat vielä melko uusia ilmiöitä DJ-kentällä. Jo Montano pystyi tekemään tutkimuksensa ennusteen, että kivistä levykauppojen merkitys DJ-kulttuurissa tai ETM-skenen synnyssä tulee olemaan huomattavasti pienempi tai jopa tarpeeton digitaalisuuden myötä (2010, 401). Tätä tutkielmaa varten kerätystä haastatteluaineistosta asia käy ilmi siinä, että valtaosalla DJ:stä ja erityisesti nuorilla aloittelevilla DJ:illä ei ole tarvetta tai halua luoda suhdetta fyysiseen levykauppaan. Tämä ei myöskään ole esteenä sille, että he pystyisivät hankkimaan onnistuneesti DJ-musiikkia tai luomaan ja ylläpitämään sosiaalista verkostoa DJ-kentällä.

Muutos vinyylilevykauden ja digitaalisen aikakauden välillä tulee hyvin esiin Jori Hulkkosen DJ-työtavan muutoksessa, sillä hän oli haastatelluista ainoa, joka on aloittanut uransa 1990-luvulla ennen digitalisaation murrosta. Uransa alkuvaiheessa Hulkkonen asioi usein levykaupoissa etenkin keikkaillessaan ulkomailla. Matkustelu avasi myös mahdollisuuden hankkia harvinaisia levyjä keskieuropalaisista pienistä levykaupoista: ”Tavallaan sitä kautta kerääntyi sellainen oma soundi, minkä tietenkin kuka tahansa pystyy [nyt] ostamaan Discogsista saman tien, mutta silloin se oli hyvin eksklusiivista, jos oli joku tietty levy. Niiden levyjen löytämisen eteen tuli nähtyä hirveästi vaivaa” (Hulkkonen 2016). Hulkkoselle kehittyi myös samankaltainen suhde turkulaiseen Mind Recordsiin¹⁷ kuin Soinilla oli Clone Recordsiin. Hulkkonen oli Mind Recordsin kanta-asiakas, jonka maun ja tyylin kauppias tunsi.

Kun levykauppa-asiointi ja oikeiden levyjen löytäminen DJ-musiikkiin keskittyneistä levykaupoista oli aikanaan normaali toimintatapa ja osa DJ:n perustyötä, ei esimerkiksi Hulkkosen haastattelusta käy ilmi katkeruutta työn muuttumisesta, vaan pikemminkin nostalgiaa. Hän esimerkiksi muistelee lämpimästi sitä tunnetta, kun löytää jonkin erityisen tai kauan etsimänsä levyn levykaupasta. Hulkkosen mukaan samaa hyvää tunnetta ei synny siitä, että levyn ostaa helposti internetin välityksellä Discogsista. Maailma ja samalla DJ-kulttuuri ovat muuttuneet paljon digitalisaation myötä ja digitaalisuuden edut ovat myös vinyyli-DJ:den tai vinyyliaikakaudella aloittaneiden DJ:den käytettävissä, jolloin digitaalisuuden vastustus tuntuisi tarpeettoman itsepäiseltä.

Toisaalta nuoremman polven DJ:t, kuten Veera Lintunen kertovat kokevansa samantyyppistä hyvänolontunnetta uuden digitaalisen musiikin löytämisestä kuin mitä Hulkkonen on kokenut vinyylilevyjen kohdalla: ”Kyllä mulla esimerkiksi jää sellainen tunne siinä musiiikkiin. Mulle se löytämisen [riemu] on ehkä suurempi digissä kuin vinyylissä. Mun mielestä se on jotenkin palkitsevampi” (Lintunen 2017). Lintusen mukaan hän haastatteluhetkellä kuunteli ja soitti Lo-Fi House -genren musiikkia ja erityisesti sen undergroundeimpia artisteja, joilla ei ole kaupallista levytyssopimusta ja jotka jakavat musiikkiaan Bandcamp-palvelussa, joka on internetin vastine musiikin oma-

¹⁷ Mind Records oli yhdessä Groovy Beatin kanssa merkittäviä ETM-levykauppoja 1990-luvulla Turussa. Mind Records suljettiin vuonna 2001, mutta levykaupan perustaja Marko Laine avasi kaupan uudelleen Helsinkiin vuonna 2016. (Häkkinen 2017, 125–126, 133.)

kustannejulkaisemiselle. Eli voidaan sanoa, että ne Lo-Fi House -artistit, joilla on vinyylijulkaisuja, eivät enää edusta genren undergroundia. Siksi positiivinen tunne pienen artistin tai levy-yhtiön musiikin löytämisessä digitaalisena on Lintuselle suurempi, koska se edustaa musiikkia, jota monet eivät ole vielä kuunnelleet, ja jossa voi nähdä yhtäläisyyksiä harvinaisen vinyylijulkaisun löytämisen kanssa.

Levykaupat ovat siis nyky-DJ:lle melko toissijaisia internetin ja digitaalisten palveluiden tarjoamien mahdollisuuksien rinnalla. Myös musiikin etsimiseen vaadittavat taidot, tiedot ja työprosessi ovat muuttuneet. Vinyyliaikana DJ:lle tärkeää kulttuurista pääomaa oli levykaupassa toimimiseen vaadittavat tiedot ja taidot eli ”oikeiden” levyjen löytäminen, tunnistaminen ja valitseminen ”väärin” levyjen joukosta. Digiaikana tarvittavat taidot ja tiedot ovat osittain samoja (Yu 2013, 170), mutta esimerkiksi levykaupan järjestyksen tai vinyylilevyjen utilitaarisen ulkoasun tunteminen ja tulkitseminen ei ole enää yhtä tärkeää. Olennaisemmaksi asiaksi on muuttunut valtavan digitaalisen musiikkimassan läpikäynti ja sopivien kappaleiden löytäminen tämän runsauden keskeltä.

Pääsääntöisesti digimusiikkia soittavat TYEMY-DJ:t Asanti Owusu, Veera Lintunen ja anonymi DJ hankkivat uutta musiikkia erityisesti SoundCloud- ja Bandcamp-palveluista sekä suosituimmista DJ-digikaupoista Juno Downloadista, Beatportista ja Traxsourcesta. Digikaupat ovat yleensä järjestetty genreittäin, joiden alta löytyy listauksia, jotka on laadittu esimerkiksi myynnin perusteella tai jonkun tietyn DJ:n kuraatorina. SoundCloud puolestaan toimii enemmän uutissyötetoimintonsa kautta, jossa käyttäjä voi seurata artisteja tai levy-yhtiöitä, joiden uudet kappaleet ja lataukset tulevat käyttäjän syötteeseen.

Digimusiikkikauppojen tarjoamat listat ja käyttäjän räätälöimät syötteet ovat yksi tapa suodattaa ja rajata digitaalisen musiikin massaa, mutta löytääkseen musiikkia laajemmalta skaalalta tulee sitä myös aktiivisesti etsiä. Esimerkiksi Veera Lintunen ja Jori Hulkkonen pyrkivät pitämään säännöllisesti päiviä, jotka he käyttävät uuden (digitaalisen) DJ-musiikin kuuntelemiseen. Lintunen käy mielenkiintoisia miksauksia läpi hyvien kappaleiden toivossa ja tutustuu entuudestaan tuntemattomien levy-yhtiöiden SoundCloud-sivuihin kuunnellen julkaisut läpi. Hulkkoselle puolestaan lähetetään promootiomielessä suoraan ilmaista musiikkia noin 200–500 kappaletta viikossa, joista hän pyrkii kuuntelemaan suuren osan, minkä lisäksi hän käy Beatportin uusia

julkaisuja ja muiden DJ:den soittolistoja läpi. Arvionsa mukaan tästä satojen kappaleiden massasta Hulkkonen valitsee viikoittain noin 5–10 kappaletta, jotka hän saattaa soittaa esiintymisissään. Digitaalista musiikkia ja sen levittämistä internetissä on usein keuhuttu siitä, että sen etsiminen on helppoa, mutta sekä Lintunen että Hulkkonen ovat yhtä mieltä siitä, että digitaalisen musiikin määrän vuoksi etsimistyö on paikoin raskasta, minkä lisäksi digiympäristöstä puuttuu samankaltainen sosiaalinen vuorovaikutus kuin kivijalkalevykaupassa asioidessa:

Kyllä siinä on aika paljon työtä. Kyllä se on mukavaa löytää uutta musiikkia ja tuollai etsiä ja etsiä, mutta onhan se ihan eri asia kuin kävelisi levykauppaan ja siinä vähän selailee niitä ja kantaa nivaskan taas levysoittimelle ja kuuntelee ja mietiskelee. Onhan se ihan erilaista kuin yöllä vaan klikkailee ja skrollailee jotain sivuja (naurua). (Lintunen 2017.)

Hulkkonen (2016) puolestaan vertaa musiikin hankkimiseen digiympäristöstä, että ”se on sit taas jotain Excelin tuijottamista suurin piirtein”. Myös Asanti Owusu kokee, että musiikin etsiminen internetistä ei ole niin helppoa kuin mitä yleisesti luullaan. Yksittäinen levy tai kappale, jonka nimen tietää etukäteen löytyy kyllä helposti ”yhdellä klikkauksella” tai hakusanalla, mutta uusien ja entuudestaan tuntemattomien kappaleiden, artistien ja levy-yhtiöiden etsiminen internetistä on Owusun (2017) mukaan enemmänkin ”sadan klikkauksen” päässä. Levykauppakontekstissa tämä vertautuisi siihen, että kauppiasta pyydetään tilaamaan jokin tietty levy asiakkaalle, kun taas uuden musiikin etsintä digitaalisesti vertautuu levykauppakontekstissa tuntemattomien levyjen valitsemiseen kaupan valikoimasta ja niiden kuuntelemiseen ennen ostopäätöksen tekemistä.

Siitä huolimatta, että digitaalista DJ-musiikkia on vähintäänkin yhtä työlästä etsiä kuin kivijalkalevykaupasta, eikä siitä saa samanlaista sosiaalisen kanssakäymisen tuomaa lisäarvoa kuin kivijalkalevykaupassa asioidessa, pidetään DJ-kentällä silti vinyylilevyjä soittavaa DJ:tä suuremmissa arvossa. Haastatteluaineistoni perusteella vinyylidj:n koetaan olevan paneutuneempi DJ-kulttuuriin ja myös automaattisesti tuntevan soittamansa musiikin paremmin kuin digitaalisia äänitiedostoja soittavat DJ. Sekä vinyyliä että Seratoa urallaan soittanut Janne Kiviniemi kokee asian näin:

Siinä mekaanisessa teknisessä suorittamisessa on tietynlainen käsityöläisyyden leima. Se antaa tietynlaisen sellaisen aitouden leiman, että tota tyyppiä oikeesti kiinnostaa toi musiikki. Se ei ole tuosta katsonut Beatportin Top 100 -listasta ja klikannut ne tuohon ja soittanut ne peräkkäin, vaan se on ehkä jopa kaupassa valinnut noita levyjä ja sit se on valinnut mitä se ottaa keikalle. Se

vaatii enemmän vaivannäköä. En mä tarkoita, että kaikki tarvitsisi vaivan takana olla, mutta kyllä se viestii sellaisesta jostain kiinnostuksesta tai sellaisesta syventymisestä aiheeseen. (Kiviniemi 2014.)

Kiviniemen kokemuksesta käy ilmi, että vaikka kyse on myös vinyylisoiton vaatimista taidoista, myös formaatilla on merkitystä. Digitaalisen musiikin etsimisen vaatimaa työtä ei arvosteta yhtä paljon, koska se ei edellytä esimerkiksi fyysistä käyntiä levykaupassa, minkä lisäksi itse digiformaatista puuttuu samanlainen konkreettisuus kuin vinyylilevyistä. Digitaalisen musiikin etsimiseen käytetyn työn oletettu helppous ja nopeus laskee digiformaatin arvoa. Vinyylilevy puolestaan on artefakti, joka edustaa DJ-kulttuurin historiaa ja antaa käyttäjälleen perinnetietoisien, perehtyneen ja autenttisen DJ:n arvon.

Tässä luvussa olen käsitellyt DJ:n työnkuvaa esiintymisten ulkopuolella sekä mitä muutoksia digitalisaatio on tuonut itse työhön ja siihen liittyviin merkityksiin ja arvoihin. Seuraavassa luvussa siirryn käsittelemään itse DJ-esiintymisiä sekä niihin liittyviä taitokysymyksiä.

4. DJ-ESIINTYMISET, TAIDOT JA MUSIIKKIVALINNAT

Samaan tapaan kuin digitalisaatio on vaikuttanut DJ:n työhön esiintymisten ulkopuolella, ovat uudet soittovälineet ja -tavat vaikuttaneet itse DJ-esiintymisiin. Erittelin luvussa 2.5.2. miten CDJ-soittimet ja digitaaliset DJ-järjestelmät eroavat perinteisistä vinyylisoittimista ja mitä ominaisuuksia niissä on. Tässä luvussa käsittelemieni DJ:den suhtautumista eri laitteita käyttäviin DJ-esiintyjiin, ja mitä kysymyksiä uudet laitteet tuovat esiin puhuttaessa DJ:n taidoista.

4.1. DJ:n musiikkivalinnat eli selektio

Kyllä mä mieluummin kuuntelen hyvää musiikkia vähän huonommin miksattuna, kuin täydellisesti miksattua schaijaa (Soini 2016).

Yhdysvaltalainen musiikintutkija Kai Fikentscher erittelee varhaisessa DJ-esiintymisiä käsittelevässä artikkelissaan ”The DJ as Performer” (1998) DJ-työn vaatimia taitoja. Artikkelin on kirjoitettu ennen digitalisaation suurta murrosta, joten se käsittelee perinteisen vinyyli-DJ:n taitoja, jotka toisaalta ovat säilyneet osittain tai paikoin täysin samankaltaisina myös digitaalisella aikakaudella. Hän erittelee ETM-DJ-esiintymisten vaatimat tekniset taidot, mutta hän korostaa, että onnistunut DJ osaa esiintymisissään yhdistää teknisen osaamisen ja musiikkivalinnat yhteen. (Fikentscher 1998, 88.) Myöhemmässä DJ:den musiikkivalintoja käsittelevässä artikkelissaan Fikentscher korostaa musiikkivalintojen eli DJ:n selektion tärkeyttä aikana, jolloin digitaaliset DJ-järjestelmät mahdollistavat aikaa vievän teknisen biittimiksaussuorituksen automaation synctoiminnolla (2013, 125). Myös kaikki tätä pro gradu -tutkielmaa varten haastatellut DJ:t olivat yhtä mieltä siitä, että hyvät musiikkivalinnat ovat ehdottomasti tärkeämpiä taitoja DJ:lle kuin tekninen osaaminen. Esimerkiksi biittimiksausta pidettiin tärkeänä, muttei välttämättömänä taitona DJ:lle, vaan tietty laitteiden käyttämisen perustaso riittää, kun taas vastaava perustaso musiikkivalinnoissa koetaan epäonnistuneeksi. Ideaalitapauksena pidetään toki sellaista DJ:tä, jolla on sekä musiikkivalinnat että tekninen osaaminen hallinnassa.

Esimerkin musiikkivalintojen epäonnistuneesta perustasosta antaa Janne Kiviniemi. Hän oli kuuntelemassa DJ-esiintymistä, jonka musiikki oli yksinomaan ”sellaista Beatport Top 20 -dancea”:

Kyllä se oli aika rasittavaa kuultavaa. Se on niin helppo ottaa haltuun se tietty osasto, mutta ei sit välttämättä tiedä ehkä musasta tai miten voisi settiä soittaa. Vaan soitetaan sit vähän niin kuin pötkönä. Sit voi olla, että monet tykkääkin siitä tietyssä tilanteessa, niin kuin varmasti tykkääkin. Mut [Beatportin listaukset] on tehnyt helpoksi sellaisen tietynlaisen [tavan toimia DJ:nä], että ostaa kamat ja [biisit] on helppo miksata yhteen, kun vähän osaa katsoa nopeuksia. Ei siinä silti musana ole mitään järkeä... (Kiviniemi 2014.)

DJ:n epäonnistumiseen tässä tapauksessa vaikutti erityisesti kaksi asiaa. Setin muodostaminen digitaalisen nettikaupan myydyimpien kappaleiden listalta ei vaadi DJ:ltä paljoakaan työtä musiikin etsinnässä, jolloin DJ näyttäytyy henkilöltä, joka valitsee helpomman ja myös keskinkertaisemman tien esiintyä. DJ oli myös epäonnistunut setin suhteuttamisessa esiintymistilanteeseen ja -paikkaan: kyseessä oli pääsiäissunnuntain päivä turkulaisella jokilaivalla, kun taas musiikki, jota DJ soitti, on tarkoitettu pikemminkin ETM-klubeille aamuyön pikkutunneilla esitettäväksi (Kiviniemi 2014). Tässä tilanteessa kiteytyy DJ:n selektioon vaikuttavat eri tekijät ja taidot, jotka ovat yleisön lukemisen taito, improvisaatio ja setin rakentaminen.

4.1.1. Setti

Setti on DJ:n valitsemista kappaleista koostuva musiikkikokonaisuus. DJ:llä on mahdollisuus olla esiintymisissään luova sekä kappaleiden että settien osalta. DJ voi vaikuttaa luovasti kappaleisiin esimerkiksi säätämällä mikserin taajuuskorjainta (engl. equalizer, EQ) tai käyttämällä efektejä, mutta etenkin rinnastamalla ja yhdistämällä ne toisiin kappaleisiin. (Butler 2006b, 202.) ETM-musiikin luonne ja rakenne onkin suunniteltu olemaan mahdollisimman joustava ja käytännöllinen DJ:lle, jotta hänellä on mahdollisuus olla luova kappaleita yhdistellessään.¹⁸ Setti on laajempi kokonaisuus, joka koostuu näistä kappalerinnastuksista. DJ:den seteistä käytetään usein vertauskuvana matkaa, jolle DJ kuljettaa yleisönsä (Butler 2006b, 242; Reynolds 2013, 576–577).

DJ-settien pituus vaihtelee käytettävän soittoajan mukaan tunnin tai kahden mittaisista nopeista esiintymisistä maratonpitkiin setteihin, joiden kesto voi olla useita tunteja (Fikentscher 1998, 88). Laaja aikaikkuna on useimmille DJ:lle ja usein myös yleisölle miellyttävämpi vaihtoehto, koska silloin DJ:llä on mahdollisuus rakentaa tunnelmaa ja

¹⁸ ETM-musiikin rakenteesta kts. Butler 2006b, 206–240.

kasvattaa tanssilattian energiatasoa hitaasti toisin kuin lyhyissä seteissä (Fikentscher 1998, 88–89; Butler 2006b, 242). Setin pituuden lisäksi DJ:n musiikkivalintoihin vaikuttaa ennakolta tiedetty esiintymiskonteksti. Esimerkiksi tapahtumassa, jossa on esiintymässä useampi DJ, vaikuttaa musiikkivalintoihin DJ:n oma soittoaika: alkuilasta on yleensä tapana soittaa rennompaa musiikkia kuin myöhäisillasta tai aamuystä, jonne tapahtuman huippuhetket sijoittuvat. Tapahtuman konteksti vaikuttaa myös musiikkivalintoihin. Esimerkiksi monissa underground-tapahtumissa on päälavan lisäksi niin kutsuttu chill-huone, jossa ei yleensä ole tanssilattiaa, ja jossa soitetaan tarkoituksellisesti rauhallisempaa musiikkia, kuten ambienttia, mikä luonnollisesti vaikuttaa DJ:n musiikkivalintoihin. Setin rakentaminen alkaa siis jo kotona tai työhuoneella levyjä valitessa tai soittolistaa kasatessa.

4.1.2. Yleisön lukemisen taito ja improvisaatio

Yksi tärkeimmistä DJ:n musiikkivalintoihin vaikuttavista taidoista on yleisön lukemisen taito, sillä ETM-DJ:n ensisijaisena tarkoituksena on pitää yleisö tanssimassa (Butler 2006b, 241–242). DJ:n musiikkivalinnat ja yleisön reaktiot näihin valintoihin ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa (Ferreira 2008). DJ voi parhaimmillaan tuntea olonsa tanssilattian valtiaaksi, jolla on voima ohjailta tanssijoita tahtonsa mukaan tai pahimmillaan yleisö voi jättää tanssilattian epäonnistuneiden musiikkivalintojen myötä kokonaan saaden DJ:n tuntemaan itsensä läpeensä epäonnistuneeksi. Yleisön lukemisen taitoa on vaikea määritellä spesifisti, mutta käytännössä se tarkoittaa yleisöstä tulevan energian tulkitsemista ja sopivien kappaleiden valitsemista vastaamaan tätä energiatasoa. Kokenut DJ:kään ei osaa tarkalleen vastata, mitä yleisön lukeminen on, vaan taidon oppii kokemuksen kautta:

Se on tosiaan sellainen, minkä on vaan oppinut kokemuksen ja vuosien myötä. Vanha sääntö tietenkin pitää paikkansa, että jos sä saat mimmit tanssimaan, niin kyllä ne kundit tulee sit perässä. Ehkä jos on sellaisia tilanteita, että voi olla vähän vaikea saada jengiä liikkeelle, niin koittaa soittaa jotain sellaista, millä saisi ehkä vähän houkutelua jengin lattialle ja sit voi mennä taas vähän vaikeammaksi. Sitä on kauhean vaikea määritellä, että mitä se käytännössä sit on. [...] Ehkä [se] on [...] ainoa sellainen konkreettinen [tapa lukea yleisöä], että mulla on muutama, sanotaan kolme–neljä [yleisön jäsentä], joista näkee, että niillä on hauskaa, niin koittaa pitää ne tanssilattialla ja katsoo, että niillä on jatkossakin hauskaa. (Hulkkonen 2016.)

Yleisön lukeminen ja oman suunnitelman muuttaminen vastaamaan tilannetta ovat kytköksissä kykyyn improvisoida¹⁹ kappalevalintoja esiintymisten aikana. Improvisaatio ja yleisön lukemisen taito ovat yhteydessä myös DJ:n kokemustasoon ja sen tuomaan itsevarmuuteen. Haastatelluista DJ:stä aloitteleviksi DJ:ksi itsensä mieltäneet kokivat setin suunnittelun etukäteen miellyttävämmäksi tavaksi toimia, vaikkakin he myös jättivät yleisön lukemiselle ja improvisaatiolle tilaa esiintymisissään. Haastatelluista pisimmän uran tehnyt Hulkkonen puolestaan kertoo improvisoivansa lähes koko esiintymisensä kappalevalinnat:

K: Mikä tää improvisaation suhde tai merkitys siinä itse livetilanteessa on näiden musiikkivalintojen suhteen?

V: Tosi iso. Mä tosiaan koitan pari–kolme biisiä mieltä eteenpäin koko ajan mitä mä soitan, mutta ei sekään mikään sääntö ole. Saattaa olla, että edellistä biisiä on 30 sekuntia jäljellä ja sit keksiikin, että minkä haluaa, niin äkkiä vaan luuppi päälle ja sit hakee sen uuden biisin. Tuossa tosi paljon on improvisaatiota. Niin biisivalinnoissakin kuin myös itse miksaamisessa. Mä pidän hyvin fyysisestä ja monipuolisesta miksaamisesta. Niin, joo. Kyllä siihen liittyy tosi paljon improvisaatiota. (Hulkkonen 2016.)

Hulkkosella on hyvin selkeä ja tiedostava näkemys siitä, miten soittaa ja millainen kappaleiden valintaprosessi hänellä on käynnissä esiintymisissään. Ymmärrettävästi tällainen soittamisen taso ja nopeiden päätösten teko on mahdollista vain kokeneille ja taitaville DJ:lle. DJ:n ja ETM-esiintyjien improvisaatiota tutkinut Mark J. Butler näkee, että improvisatoristen päätösten nopeus on esimerkki DJ:n taidosta ja musikaalisesta virtuoosisuudesta (2014, 168).

Hulkkosesta poiketen anonyymi DJ, joka koki vielä haastatteluhetkellä itsensä aloittelevaksi DJ:ksi, valmistelee settinsä mahdollisimman valmiiksi ennen esiintymistä:

K: Kun kasaat sen setin, niin teetkö jonkun oman soittolistan vai soitatko ihan ulkomuistista ja haet koko kokoelmastasi ne kappaleet?

V: Soittolista ja vähän sen tilanteen mukaan kattelen, että pitääkö mun soittaa tämä biisi jo nyt. Se vähän elää siinä setin aikana. Oon soittanut niin vähän

¹⁹ Improvisaatio koskee kappalevalintojen lisäksi myös muita DJ-esiintymisen alueita. Butler erittelee kahdeksan kohtaa, joihin (vinyyli-)DJ:n improvisaatiolla on yhteys musiikkivalintojen ohella: 1) setin yleisen energiatason suunta; 2) kappaleiden tunnistettavimpien piirteiden tai osien käyttäminen miksausessa; 3) kuinka kauan mitäänkin kappaletta soitetaan; 4) mitä osia kappaleista soitetaan; 5) miten kappaleet yhdistetään toisiinsa (koskee sekä kappaleiden rinnastamista toisiinsa että tapoja, joilla kappaleet miksataan yhteen); 6) kappaleiden soittonepeus, joka vaikuttaa myös äänenkorkeuteen; 7) äänentekstuuriin ja -värin muutos EQ:ta käyttämällä; ja 8) muita efektien avulla luotuja muutoksia ääneen. (2014, 168–169.)

aikaa, niin kyllä mä sen aika tarkkaan suunnittelen. Kun joillekin riittää vaan, että tuo sen levylaukun siihen ja sieltä kaivelee, että mitäs nyt otettaisiin. Kyllä mä haluan suunnitella sen aika tarkkaan.

K: Onko siinä jotain sellaista, että voi lähteä enemmän luottavaisin mielin siihen keikkaan, ettei ole mitään ylimääräistä stressinaiheuttajaa siinä?

V: Joo. Ja just se, että mä haluan, että siinä on se tietty draama[n kaari] siinä [setissä], niin sit se, että se myös pysyy siinä. Mä tykkään tehdä sen niin. Ehkä myös se, että kun on paljon uusia biisejä, mitä osaa ei ole välttämättä kuunnellut niin paljoa, eikä osaa niitä niin hyvin, niin sit yleensä ne toimii just parhaiten siten, kuten olet harjoitellut ne miksaamaan. Mäkin soitan niin vähän, että yleensä joka setissä on kaikki eri biisit kuin aikaisemmin. Joitakin biisejä ei ole kuunnellut elämässään kuin ehkä viis–kymmenen kertaa. Miettii vaan, että tää toimis hyvin jossain setissä, mut sit ei ehkä himassa kuuntele sitä. (Anonyymi DJ 2017.)

Anonyymien DJ:n vastauksesta käy ilmi, että hänen on helpompi esiintyä, jos hän on tehnyt tarkemman suunnitelman setistä etukäteen kuin luottaa improvisaatioon, joka aiheuttaa epävarmoja tilanteita. Ammattilais-DJ:tkin kokevat, että setin ennakkosuunnittelu on hyvä ratkaisu silloin, kun esiintymistilanne tiedetään ennakolta stressaavaksi tai vaikeaksi, kuten esiintyminen arvostetulla klubilla tai suuren yleisön edessä (Butler 2006b, 241). Anonyymi DJ ajattelee myös setin ennakkosuunnittelun antavan hänelle enemmän toimijuutta ja valtaa suhteessa yleisön vaikutukseen, jonka vastapuolena tosin on mahdollisuus epäonnistua, jos ennakkosuunniteltu setti ei sovi kyseiselle yleisölle tai tiettyyn esiintymistilanteeseen. Maria Soini kokee myös, että yleisön ylilukemisella saattaa ajautua tilanteeseen, jossa oma toimijuus ja persoonallisuus ovat uhattuina:

V: [...] Kyllä se itse musiikki pitäisi olla se tärkein juttu. Sit just [kappaleiden] valkkaaminen sopivaan väliin. Tietty yleisön huomioiminen joo, mutta sit toisaalta myös kuitenkin lähtemättä siihen, että ei olisi itselleen uskollinen. Se on vähän sellaista rajanvetoa.

K: Eli ei saa myydä itseään liikaa vai?

V: Niin. Ainakin mä näen sen niin. Tiedän DJ:tä, jotka katsoo sitä enemmän asiakaspalveluammattina ja että sä palvelet yleisöä, mutta sitä varten on monia DJ:tä. [...] Harvemmin sit pyydetään tää DJ eikä toi, koska sulla pitää kuitenkin olla se joku, että ne tietää, että sä oot tommonen tai soitat tuollaista. Mun mielestä se, että tekee sitä omaa juttuaan, mutta niissä puitteissa sit katsoo ja yrittää lukea sitä tilannetta. Mukautuu ja huomioi. (Soini 2016.)

DJ:n ja yleisön välisen vuorovaikutuksen rajapintana on musiikkivalinnat, ja vuorovaikutus on rajankäyntiä yleisön ja DJ:n toiveiden välillä. Yleisö toivoo heitä miellyttäviä hittejä, kun taas DJ pyrkii pitämään oman musiikillisen persoonallisuutensa ja

asiantuntijuutensa etualalla ja tilanteen hallinnassa. Yllätyksellisyys liittyy vahvasti improvisaatioon, joka mielletään myös hyvän DJ:n ominaisuudeksi. Yleisön liika mielistely puolestaan johtaa persoonattomaan tyyliin, jolloin DJ:n asema ei ole enää erityinen tai arvokas. Haastateltujen DJ:den mielestä yksi DJ:n tärkeimmistä funktioista onkin sivistää yleisöään ja tuoda yleisön tietoisuuteen uutta musiikkia, jota he eivät muuten kuulisi sen sijaan, että DJ tarjoilisi vain kaikkien tuntemia hittejä. Yllätyksellisyys, persoonallisuus, uuden musiikin esitleminen yleisölle ja yleisön lukeminen tekemättä myönnytyksiä oman tyylin suhteen ovat ideaalisen DJ-selektion avain:

Se tekee hyvän DJ:n, että pystyy tuomaan [settiin] juttuja, jotka ei välttämättä irrallisina aina toimisi. Tavallaan myös se, että jos pystyy tuomaan klubikon-tekstiin [...] jotain sellaista, mikä ei sinne ehkä perinteisesti sovi. Hyvä esimerkki [...] [on] just joku Barış K, joka on ollut Turussakin pari kertaa. Istanbulilainen kaveri, [joka] tekee paljon just edittejä jostain vanhasta sikäläisestä diskosta ja tällaisesta. [...] Ekaa kertaa, kun kuulin sen soittavan, niin olin, että mitä hittoa, ja se vetää sitä kaks–kolme tuntia. Sillä on pelkästään musaa, mitä mä en oo koskaan kuullutkaan, mutta joka biisi kuulostaa siltä, että hitto tää on kova. Jos DJ pystyy tuohon, yllättämään koko ajan uusilla jutuilla, että se ei mene soittamaan sitä Blue Mondayta, vaan pystyy uusilla ja ennakkoluulottomilla jutuilla saamaan sen saman euforian, niin se on ehkä paras juttu. (Hulkkonen 2016.)

4.2. DJ:n tekniset taidot

Kuten edellisissä alaluvuissa kävi ilmi, DJ:n tärkein ominaisuus on hänen selektionsa. Mutta jos kerran musiikkivalinnat ovat ratkaiseva piirre hyvän ja huonon DJ:n välillä, miksi tietokonetta DJ-esiintymisissään käyttäviä DJ:tä ei arvosteta samalla tavalla kuin vinyyli- tai CDJ-DJ:tä, ja miksi tietokonetta esiintymisissä käyttävää DJ:tä pidetään tylsänä, vähemmän mielenkiintoisena tai jopa epäaitona? Vastaus tähän löytyy tarkastelemalla vinyyli- ja CDJ-laitteiden sekä kontrolleriohjattujen digitaalisten DJ-järjestelmien vaatimia teknisiä DJ-taitoja, niiden vaatimia liikkeitä ja näiden tunnistettavuutta.

Kai Fikentscher esittelee DJ:n teknisiksi taidoiksi biittimiksauksen, slip-cue-tekniikan ja kappaleiden äänen muokkaamisen mikserin EQ:lla, jotka lisäksi vaativat soittolaitteiden hallinnan osaamista (1998, 88–89). CDJ:n ja DJ-järjestelmien mahdollistamia lisäyksiä DJ:n teknisiin taitoihin voisivat olla esimerkiksi luuppien käyttö, mutta pääsääntöisesti Fikentscherin erittelemät taidot ovat edelleen olennaisia, sillä esimerkiksi

mikserilaitteet (ja mikseriä emuloivat kontrollerit) ovat pysyneet pääasiallisilta ominaisuuksiltaan käytännössä samankaltaisina. Toisaalta DJ-järjestelmien mahdollistama sync-toiminto tarkoittaa sitä, että ETM-musiikkia pystyy soittamaan onnistuneesti ilman biittimiksaustaitoja. Lisäksi digitaalisissa DJ-laitteissa on automaattiset BPM-laskurit, jolloin biittimiksauksen vaatima tempon arviointi kuuntelemalla tai laskeminen manuaalisesti²⁰ eivät ole tärkeitä taitoja. Ed Montano näkeekin, että digitaalisten DJ-laitteiden yleistymisen myötä teknisten taitojen sijaan korostetaan enemmän laitteiden ja sovellusten käytön hallitsemista. Toisaalta kolikon kääntöpuolella on argumentti, että digitaaliset DJ-järjestelmät mahdollistavat laajemmat välineet musiikin muokkaamiseen, jolloin ne venyttävät DJ-esiintymisten perinteisiä rajoja. (Montano 2010, 405.)

4.2.1. ”Sync-toiminto on huijaamista”

Digitaalisten DJ-laitteiden vastaanottoa tutkineet ovat huomanneet, että laitteita vastaan argumentoidaan usein väitteellä, jonka mukaan biittimiksausta helpottavien, nopeuttavien tai sen kokonaan automatisoivien välineiden käyttö on huijaamista (Attias 2013, 24; Yu 2013, 152–156) tai vähintään epäautenttista (Montano 2010, 407). Tätä tutkimusta varten haastatelluista henkilöistä vinyyliformaattia jossain vaiheessa uraansa käyttäneet DJ:t Jori Hulkkonen, Maria Soini ja Janne Kiviniemi kokivat vahvimmin tietokonesovellusten olevan jollain tavalla huijaamista tai edustavan epäaitoa tapaa toimia DJ:nä.

Mun mielestä se on tylsää ja siis... OK varmaan moni sitä käyttää ja moni varmaan hoitaa sen hyvin, mutta mä itse pidän nimenomaan siitä tekemisestä. Mä myös pidän siitä, kun mä näen, että joku tekee jotain. Jos sulla on sync-nappi siellä, niin sä et tavallaan joudu hakemaan sitä ja se on mun mielestä iso osa sitä estetiikkaa, se biittimätsääminen. Se on niinkö se ensimmäinen tekninen asia, minkä sä opit, kun sä... tai aikoinaan kun aloitin DJ:nä, niin se oli mun mielestä niin iso osa sitä DJ:n syvintä olemusta tai deejyden syvintä olemusta se, että sä osaat biittimätsätä ja osaat kuunnella nimenomaan... Sä kuulet sen eron. Sulla on se sync-nappi päällä, niin ethän periaatteessa tarvitse edes kuulokkeita, jos sä tunnet sen musan. En mä tiedä. Mun mielestä se vie ison osan siitä viehätystä, mitä se deejyys parhaimmillaan on. (Hulkkonen 2016.)

²⁰ BPM:n (beats per minute) laskeminen onnistuu jakamalla luku 1140 sillä sekuntimäärällä, joka kuluu 20 iskuun. Useimmiten biittimiksauksessa harjaantuneet DJ:t kuitenkin arvioivat kahden kappaleen tempon korvakuulolla.

Hulkkonen näkee biittimiksauksen fyysisyyden olevan tärkeä osa DJ-esiintymisten estetiikkaa. Asiaa vielä pidemmälle viemällä biittimiksaustaito on Hulkkoselle niin perustavanlaatuisen osa DJ-toimintaa, että sen poistaminen tekee sync-toimintoa käyttävistä DJ:stä vähemmän kiinnostavia tai jopa epäaitoja. Kyse on kuitenkin henkilökohtaisesta mielipiteestä, jonka Hulkkonenkin (2016) myöntää, sillä fyysinen biittimiksaaminen itsessään ja sen onnistuminen DJ-esiintymisissä tuo hänelle (ja lukemattomille muille ETM-DJ:lle) nautintoa ja hyvää tunnetta olipa käytössä sitten vinyylisoitimet tai CDJ.

Vinyyliä koko uransa käyttäneen DJ:n Maria Soinin kokemus on myös se, että digitaalisten DJ-laitteiden ominaisuudet, jotka automatisoivat biittimiksausta ovat huijaamista:

Mun mielestä [sync-toiminnon käyttäminen] on huijausta. Jos sä et osaa biittimiksaa, niin mun mielestä sä voit olla biittimiksaamatta. Vaihtaa pystyyn tai sit... Muistaakseni just Juan Atkinsin jollain keikalla joka ikinen vaihto oli ”tan-tara-tan-tara-ta”. Mut sit kun jokainen biisi toisensa jälkeen oli puhdasta kultaa, niin ihmiset unohtaa jossain kolmessa sekunnissa sen, että se vaihto oli ihan paska ja antaa sen anteeksi, koska ”aah, se on Juan Atkins” ja se soittaa tosi hyvää musaa. Mun mielestä se ei... Jos sä laitat koneen tekemään sen sun puolesta... Jopa mun mielestä [Pioneerin DJ-miksereissä] se mittari, joka näyttää sitä BPM:ää on total scam. Plus ei siihen voi edes luottaa, koska se algoritmi tekee vain arvion siitä. Samaten softassa joskus, missä se voi jossain tietystä transienttipiikistä ottaa sillee, ettei se olekaan korvan mukaan synkassa. Korvaan pitää luottaa. Se on se law of the land. (Soini 2016.)

Soinin kommentissa tulee esiin hyvin biittimiksauksen arvon ambivalenttius: biittimiksaus on samanaikaisesti ETM-DJ:n tärkeä perustaito, mutta myös asia, jota ilman pystyy esiintymään. Kuitenkin biittimiksaamistyötä helpottavien digitaalisten DJ-järjestelmien käyttö koetaan epäaidoksi. Toinen mielenkiintoinen biittimiksaustaitoihin liittyvä asia, joka käy ilmi Soinin kommentista on se, että urallaan menestyneet DJ:t voivat biittimiksata tavalla, joka ei menisi aloittelevilta DJ:ltä läpi. Esimerkkinä Soini käyttää Juan Atkinsia, joka oli yksi Detroit-teknon tärkeimmistä alullepanijoista 1980-luvulla yhdessä Derrick Mayn ja Kevin Saundersonin kanssa (Brewster & Broughton 2014, 344–348). Atkinsin meriitit DJ-kentällä ovat kiistattomat, mikä tarkoittaa, että hän ja hänen kaltaisensa tuottaja-DJ:t ovat keränneet mittavan kulttuurisen pääoman. Atkins on asemansa ja arvostuksensa myötä saavuttanut niin paljon symbolista valtaa DJ-kentällä, että hän voi vapaasti soittaa tavalla, jota ei suvaittaisi DJ-kentän hierarkiassa matalalla olevan aloittelevan DJ:n esiintymisissä. Soinikin tiedostaa asian:

Tässä on näitä legendaarisia esimerkkejä maailmanluokan tuottaja-DJ:stä, jonka jokainen vaihto laukkaa tuhatta ja sataa, mut se on just se, että sitä katsotaan läpi sormien joltain isolta nimeltä kyllä, mutta eihän keltään muulta katsottaisi. Ei se saisi enää koskaan keikkaa[.] (Soini 2016.)

Bernardo Alexander Attias on tutkinut sync-toiminnon ja manuaalisen biittimiksauksen eroja DJ-kulttuurissa. Hänen näkemyksensä mukaan manuaalinen biittimiksaus on virtuoosimusikaalista toimintaa, joka puuttuu sync-toimintoa käytettäessä, ja että manuaaliseen biittimiksaukseen liittyy aina mahdollisuus epäonnistua, jonka hän näkee definitiivisenä ihmistoimijuuden merkinä. Sync-toiminnon ja tietokoneiden käyttö puolestaan näyttäytyy vastakohtaisesti ihmistoimijuuden luovuttamisena koneille ja rinnastuu DJ-dystopiaan, jossa DJ:t ovat täydellisesti miksaavia robotteja. (Attias 2013, 24.) Vaikka virheet koetaan inhimillisiksi (”errare humanum est”), niin ironiseksi tilanteen tekee se, että virheet hyväksytään vain etabloituneilta DJ:ltä, kuten Maria Soinin sitaateista käy ilmi. Aloittelevilta DJ:ltä ei sallita virheitä biittimiksauksessa, mutta heidän ei myöskään suoda käyttävän virheettömän biittimiksauksen mahdollistavia digitaalisia DJ-järjestelmiä. Tämä asettaa DJ-toiminnan aloittamista suunnittelevan ihmisen hankalaan asemaan ja hidastaa tietokoneella käytettävien digitaalisten DJ-järjestelmien hyväksymistä DJ-kulttuurissa. Toisaalta digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttävä DJ voi epäonnistua muilla osa-alueilla kuin biittimiksauksessa (Attias 2013, 29) esimerkiksi laittamalla luupin väärään kohtaan, käyttämällä väärää efektiä tai hyppäämällä kappaleen väärään osaan huonolla cue-paikalla. Näitä virheen mahdollisuuksia ei kuitenkaan mielletä samalla tavalla virtuoosimusikaalisiksi virheiksi kuin biittimiksauksessa, vaan epäonnistumiseksi DJ-laitteiden käytössä, mitä ei koeta samalla tavalla positiivisena riskinottona.

Haastattelemani tietokonetta DJ-esiintymissään käyttävät TYEMY-DJ:t myös vierastivat DJ-järjestelmien sync-toimintoa. Anonyymi DJ kokee, että sync-toiminnon automaatio ei toimi hänen haluamallaan tavalla ja hän tuntee kadottavan soittamisen hallinnan sync-toimintoa käyttämällä. Asanti Owusulle DJ-järjestelmän käyttöä opettanut ystävä puolestaan neuvoi, että hän saa paremman tuntuman musiikkiin, jos ei käytä sync-toimintoa. Veera Lintunen (2017) myöntää aluksi käyttäneen sync-toimintoa, mutta koki sen olevan huijaamista ja ”kulkemista siitä, mistä aita on matalin”, joten hänkin luopui toiminnon käytöstä ja siirtyi miksaamaan ilman sitä. Kysyttäessä mielipidettä sync-toiminnon käyttämisestä yleisesti, anonyymi DJ vastaa:

Kyllä mä sanoisin, että ehdottomasti sitä voi käyttää ja sillai jos se sulle sopii. En mä tiedä. En mä silti julistaisi sitä, että mä käytän pelkkää sync-toimintoa, kun mä esiinnyn. Koska sit just menee se ero siihen, että sit ei välttämättä ole enää sellaista live-esiintymistä. Tai sä et tee jotain asioita selvästi livenä. (Anonyymi DJ 2017.)

Sen lisäksi, että anonyymi DJ kokee live-tilanteen spontaaniuden katoavan sync-toimintoa käytettäessä, hän tuntuu tiedostavan jonkinlaisen sync-toimintoon liitetyn häpeän tai halveksunnan tunteen. Sitä, missä määrin nämä tunteet ja ennakkoluulot ovat peräisin DJ-kulttuurin vaikutuksesta ja missä määrin ne ovat DJ:n omia johtopäätöksiä ja kokemuksia on vaikea erottaa. Vinyyliä ja CD:tä soittanut ja myöhemmin Serato-järjestelmää käyttämään siirtynyt Janne Kiviniemi koki, että hänen DJ-järjestelmiin liittyviin mielipiteisiinsä vaikuttivat hänen kokemuksensa DJ-kulttuurissa toimimisessa:

V: Se tuli siinä pikkuhiljaa vastaan. Ne oli ehkä vähän... Kyllä jengi niitä tietokoneita käytti. Ne oli tietyllä tavalla vähän kömpelöitä kuitenkin. Ja mulla oli kaikki sellaiset valmiit yleistyksset ja ennakkoluulot, että miten kuuluu tehdä ja sellaiset olin jo omaksunut, että mikä on mukamas se aito tapa tehdä ja mikä on vähän tuollaista fuskausta.

K: Oliko sulla silloin uran alkuvaiheessa enemmän tarve olla ”aidompi” ja tavallaan mukautua niihin sääntöihin?

V: Ehkä tavallaan joo. Oli siinä... Mitä enemmän sit perehtyi asiaan, niin sit ne menetti merkitystään ne hommat. Mut sit silloin aluksi, kun mitä vähemmän tiesi, niin oli tiukemmat ennakkoluulot johonkin. (Kiviniemi 2014.)

Kiviniemen itsereflektio aiheesta tuo ilmi sen, että aloittelevat DJ:t suhtautuvat usein varsin puristisesti DJ-kulttuurin hegemonisiin valta-asetelmiin ja tapoihin toimia DJ:nä johtuen aloittelevan DJ:n matalasta asemasta DJ-kentän hierarkiassa. Kokemuksen sekä kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman karttumisen myötä DJ kuitenkin saa enemmän vapautta toimia DJ-kentällä ilman, että hänen valintojaan ja toimimisen tapansa kyseenalaistettaisiin.

Tässä luvussa on käynyt ilmi, että sekä vinyyli- tai CD-soittimia käyttävät DJ:t että tietokonetta käyttävät kontrolleri-DJ:t olivat yhtä mieltä sync-toiminnon käytöstä. TY-EMYY:n DJ:t kuitenkin kokivat, että kontrollerilla ohjattava DJ-järjestelmä vaatii taitoja siinä missä CDJ- tai vinyylisoittimetkin, jos jättää käyttämättä sync-toimintoa.

CDJ:ssä ja kontrollerissa ei ole käytännössä mitään eroa. Tai siinä [CDJ:ssä] ei ole sitä visuaalista ilmettä, mutta ei se ole sillai välttämätön. Se on vain sellainen lisäapu. Käytännössä se ei eroa mitenkään. Tai ehkä joillekin se eroaa, mutta tulee miksattua kuitenkin suurimmaksi osaksi korvalla, niin ei se kaada sitä hommaa. Se vaan helpottaa sitä. (Anonyymi DJ 2017.)

Anonyymillä DJ:llä on myös kokemusta CDJ:llä soittamisesta ilman DJ-järjestelmää, vaikka hän pääsääntöisesti esiintyy kontrolleriohjatulla Seratolla. Hänen kokemuk- sensa CDJ:stä on kuitenkin se, että sen tuntuma on epätarkempi ja huonompi kuin hän- nen käyttämässään korkealaatuisessa kontrollerissa (Anonyymi DJ, 2017).

4.2.2. Soittamisen eleet taidon ja autenttisuuden visuaalisina merkkeinä

Huijaamisargumentin lisäksi digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttävien DJ:den esiintymi- set koetaan usein tylsemmiksi, vähemmän mielenkiintoisiksi tai epäautenttisiksi. Haastatteluaineistosta ja tutkimuskirjallisuudesta pystyy erottelamaan kolme syytä sille, miksi vinyyli- tai CDJ-soittimia käyttävä DJ koetaan mielenkiintoisemmaksi. Ne ovat DJ:n esiintymisessä nähtävät eleet, ymmärrys siitä mitä eleet merkitsevät soiton kannalta ja DJ:n läsnäolo. Käyn tässä luvussa läpi, mikä on eleiden ja läsnäolon mer- kitys DJ-esiintymisissä sekä miten digitaaliset DJ-järjestelmät vaikuttavat tähän.

Digitaalisten DJ-järjestelmien vastaanotossa DJ-esiintymisten eleitä korostetaan huo- mattavasti. Jo ensimmäisen Final Scratch -järjestelmän aikaan DJ:n esiintymiseleet tu- livat keskusteluun mukaan. Final Scratch -ohjelmisto toimi kuitenkin aikakoodivinyy- liohjauksella, joten vinyylisoittimien, levyjen ja mikserin käyttöön liittyvät eleet py- syivät samoina. Tästä DJ-järjestelmän käyttämisestä puuttuva ele on tapa, jolla DJ käy levylaukkuaan läpi etsiessään seuraavaa soitettavaa kappaletta, jota osa järjestelmää vastustaneista DJ:stä piti olennaisena osana DJ:n esiintymistä (Farrugia & Swiss 2005, 38–39). Suurempi muutos DJ:n esiintymiseleisiin syntyi CDJ-soittimien yleistyessä ja kun DJ-järjestelmät alkoivat tukemaan kontrolleriohjausta. Esimerkiksi CDJ-soitti- missa tai kontrollereissa ei ole pyörivää levylautasta, jolloin kappaleet lähetetään käyntiin napin painalluksella slip-cue-tekniikan sijaan. Lisäksi vinyylilevyt ovat suo- raan yleisön nähtävissä olevia fyysisiä esineitä, joita DJ konkreettisesti käsittelee. CDJ-laitteissa levy puolestaan imeytyy laitteen sisään piiloon yleisön katseelta, ja tie- tokoneella käsitellään ei-fyysistä digitaalista formaattia, eikä tietokoneen ruutu, jolla musiikkikappaleiden nimet ja tiedot näkyvät ole yleisön nähtävissä. Vinyylisoitinta ja -levyjä manipuloivan DJ:n eleet ovat konkreettinen ja visuaalinen merkittäjä DJ:n tai- dolla, ja kun nämä havaittavat eleet katoavat tai muuttuvat toisiksi, näyttäytyvät myös CDJ-laitteita ja DJ-järjestelmiä käyttävät DJ:t taidottomina ja täten epäaitoina (Mon-

tano 2010, 406). DJ:n eleiden ja soivan äänen välillä oleva kausaliteetti on tärkeä visuaalinen merkittäjä, joka on erilainen CDJ:tä käytettäessä, vielä vieraampi kontrolleria käytettäessä ja joka puuttuu täysin pelkkää tietokonetta käytettäessä. Formaatin digitaalisuudella tai analogisuudella ei ole tässä asiassa merkitystä, ja aikakoodivinyyliohjattua digitaalista DJ-järjestelmää käyttävä DJ näyttäytyykin eleiden puolesta yhtä autenttisenä kuin analogista vinyyliä soittava DJ. (Katz 2014.)

CDJ-soittimet kuitenkin hyväksyttiin huomattavasti nopeammin DJ-kulttuurissa kuin tietokoneella käytettävät DJ-järjestelmät. Ed Montano laski vuonna 2010 julkaistussa tutkimuksessaan sekä CD-soittimet että digitaaliset DJ-järjestelmät vielä samaan kategoriaan suhteessa DJ:n esiintymiseleisiin. Hänen tutkimusaineistonaan olivat sydneyläiset DJ:t, joita hän haastatteli 2002–2007. Omassa tutkimusaineistossani on kuitenkin nähtävissä, että aikaisemmin vierastetut CDJ-soittimet on otettu osaksi DJ-laitteiden perusvälineistöä vinyylin rinnalle ja niiden käyttö on yleisesti hyväksytty. Jori Hulkkonen on myös kokenut tämän muutoksen uransa aikana:

Tuosta on tullut aika sellainen industry standard tuosta [CDJ-]USB-jutusta. Enemmänkin se menee niin päin, että jos soittaakin vinyyliä, niin siitä tulee positiivista feedbackia, mutta ei kukaan enää kritisoi sitä digitaalisuutta, mikä ehkä vielä joskus... Oikeastaan joskus 2005–2010 se oli ehkä sellainen murros, mikä tapahtui musiikkibisneksessä ylipäätään. Se digitaalisen musan murros. Se varmaan liittyi osittain niihin kasvukipuihin tavallaan myös. Se [CDJ:n käyttö] leimattiin myös, vaikka se on mun mielestä ylivertainen tapa soittaa klubimusaa ainakin digitaalisesti. Siitä on päästy onneksi yli. (Hulkkonen 2016.)

Jori Hulkkonen kokee vinyylin olevan edelleen arvostetuin formaatti DJ:lle. Hän myös näkee CDJ-laitteiden käytön hyväksynnän osana laajempaa digitaalisen musiikin aiheuttamaa murrosta ja tämän tuomaa muutosta DJ:n työtavoissa. CDJ-laitteiden käytön hyväksyntää edesauttoi myös se, että CDJ:stä tuli niin laajasti käytetty laite, ”industry standard”, jota käyttävät sekä supertähtiesiintyjät että aloittelevat ETM-DJ:t, ja jonka toiminnot lähes kaikki DJ:t ymmärtävät yhtä hyvin kuin Technics SL1200 -levysoittimen toiminnot. Näin CDJ:n soittamiseen vaadituista eleistä tuli myös vastaavanlaisia yleisesti ymmärrettyjä autenttisuuden merkittäjiä kuin vinyylilevyjen soittamisen eleistä.

Vaikka kontrollerit ovat pääsääntöisesti suunniteltu kuten CDJ-soittimet, niiden käyttö ja ominaisuudet eivät ole yleisesti yhtä ymmärrettyjä. Esimerkiksi Hulkkonen, joka on pitkän DJ-uransa aikana päässyt seuraamaan DJ-toiminnan ja -laitteiden kehittymistä

aitiopaikalta, mutta joka ei ole käyttänyt kontrolleriohjattua DJ-järjestelmää pääasiallisena laitteena omissa esiintymisissään, ei ymmärrä kontrolleri-DJ:n esiintymiseleiden ja -liikkeiden ja soivan musiikin välistä yhteyttä, mikä tekee esiintymisistä hänen silmissään huonompia ja vähemmän mielenkiintoisia:

Jos siellä [DJ:nä] on joku tyyppi, jolla on kontrolleri ja läppäri, niin mulla ei ole hajuakaan mitä se tekee. Se on mun mielestäni tosi ankeaa. Vähän kuin katsoisi, kun joku tyyppi kirjoittaa jotain Exceliä. Siinä ei oo mitään mielenkiinto[ista]. Mä en ymmärrä, mitä siinä tapahtuu. Se ei silloin avaudu mulle, ja tavallaan se tappaa osan siitä viehätystä ja myös musiikista. (Hulkkonen 2016.)

Näen, että tämä johtuu siitä, että kontrollerimarkkinoille ei ole syntynyt yhtä laitetta, joka olisi markkinajohtajan asemassa samaan tapaan kuin CDJ-soittimet tai SL1200. Siksi kontrollerien muoto, painikkeiden, kierrettävien ja liu'utettavien säätimien sijainti ja lukumäärä sekä muut ulkoiset ominaisuudet vaihtelevat kontrollerikohtaisesti, jolloin laitteen käyttöä edellyttävät liikkeet ovat usein erilaisia, koska itse laitteetkin ovat keskenään erilaisia. Kontrollerit ovat nykyisin suosittu ellei suosituin tapa käyttää DJ-järjestelmiä ETM-musiikkia soittaessa, mutta yleisen referenssilaitteen puuttessa ei synny samanlaista yhteistä ymmärrystä laitteen ohjaamisen vaatimista eleistä, joka on syntynyt CDJ- ja SL1200-laitteiden yleisestä käytöstä. Suurin syy sille, miksi yhtä ”industry standard” -kontrolleria ei ole syntynyt johtuu kontrollereiden henkilökohtaisesta luonteesta DJ:lle. CDJ ja SL1200 ovat laitteita, jotka klubi tai tapahtumanjärjestäjä on hankkinut esiintymistilaan DJ:tä varten, koska ne ovat isoja, raskaita ja myös kuljetuksessa helposti vaurioituvia laitteita, joita DJ:n olisi erittäin epäkäytännöllistä tuoda itse esiintymisiinsä, vaikka hän sellaiset omistaisikin. Tämän vuoksi on ollut järkevää käyttää laitteita, jotka ovat mahdollisimman yleisesti DJ:den käytössä, mikä ohjaa vain muutamien laitteiden nousussa markkinajohtajan asemaan. Kontrollerit puolestaan ovat usein melko kevyitä ja helposti kuljetettavia laitteita, jotka ovat DJ:n henkilökohtaisia välineitä, eikä klubin tai tapahtumapaikan omistamia tai vuokraamia. Yksityishenkilölle on helpompi suunnitella, valmistaa ja myydä erilaisia ja eri tasoisia kontrollereita, koska niitä ei rajoita yksi yleinen käyttötapa, vaan kontrolleri-DJ voi valita omiin tarpeisiinsa sopivan laitteen ja harjoitella sen käytön itse.

Kontrollerien lisäksi myös DJ-järjestelmät, niiden ominaisuudet ja käyttötavat ovat monille vieraita. Järjestelmillä pystyy myös tekemään paljon sellaista, mitä CDJ:llä tai vinyylisoittimella ei voi tehdä, jolloin musiikin muokkaus DJ-esiintymisissä järjestel-

män ominaisuuksilla saattaa tuntua laitteita ja järjestelmää tuntemattomalle vieraanuttavalta. Vaikka näiden ominaisuuksien käynnistämiseksi on omat esiintymiseleensä, joilla DJ operoi kontrolleriaan, ei yleisöllä ole tietoa siitä, mitä ne merkitsevät. Tietokoneen käyttöön DJ-esiintymisissä liittyy erityisesti paljon skeptisismää siitä, onko nämä äänenmuokkaukset tehty esiintymistilanteessa vai etukäteen ennen esiintymistä sekä kuinka paljon toimintojen käyttäminen vaatii taitoja tai vaivannäköä DJ:ltä suhteessa järjestelmän tuomaan automaatioon.

Sen lisäksi, että DJ-taitojen visuaalisina merkkeinä toimivat esiintymiseleet puuttuvat digitaalisten DJ-järjestelmien käyttäjiltä, myös itse tietokoneen ruudun koetaan häiritsevän esiintymistä.

Mä en ikinä lähtenyt siihen tietokonevaiheeseen mukaan. Mulle on aina ollut iso ongelma se, jos DJ:llä on lavalla tietokone tai iso ruutu. Se on mun mielestä muuri sen esiintyjän ja yleisön välillä. Yleisö ei tiedä mitä sä teet siellä. Tavallaan sun on helppo unohtua tuijottamaan sitä ruutua. Se on mun mielestä tosi sellainen... Mulle tulee siitä aina... Jotkut sen pystyy tekemään [hyvin], mutta suurin osa keikoista missä on läppäri DJ:llä, mulle tulee siitä huono viba. (Hulkkonen 2016.)

Myös Maria Soini kokee tietokoneen läsnäolon DJ:n esiintymisissä negatiiviseksi asiaksi:

No se on vähän tylsää mun mielestä ehkä. Se on sama, jos joku soittaa live-settiä ja sit siinä on keskiössä just se läppäri siellä. Se on myös yksinkertaisesti tylsää katsottavaa. Se tyyppi huojuu siellä näytön takana. Sit sen keskittyminen on siinä näytössä, eikä siellä jossain. [...] Ei se nyt mikään synty ole. Moni käyttää läppäriä ja vetää silti hyviä keikkoja. Mutta jos se on se, mihin kaikki fokus menee, niin se on aika tylsää musta. [...] Se blokkaa mun mielestä sitä interaktiota. Jos sä oot sellaisen sinisen näytön takana ja se kylmä sininen valo hohkaa sun naamaan. [...] Mun mielestä se vie siitä pois sellaista läsnäoloa. (Soini 2016.)

Tietokone ja sen näyttö siis vangitsevat liikaa DJ:n huomiota yleisöltä, koska DJ-sovellus tarjoaa enemmän visuaalista tietoa DJ:lle kuin vinyyli- tai CD-soitin. Koska tietokoneen näyttö on DJ:tä kohti, niin yleisö ei myöskään näe mitä ruudulla tapahtuu, kun taas vinyylisoittimet ja osittain myös CDJ:t painikkeineen ja ohjaukiskiekkoineen ovat yleisön näkyvissä. Vaikka näyttö olisikin yleisön nähtävissä, niin yleisö ei todennäköisesti osaa ensisilmäyksellä lukea DJ-sovellusta ominaisuuksineen, visuaalisine tietoineen ja käyttötapoineen. Kontrollerin ja sovelluksen yhteys jää usein myös epäselväksi niille, jotka eivät ole käyttäneet niitä itse.

Myös kontrollereita käyttävät DJ:t Asanti Owusu ja Veera Lintunen ovat huomanneet, että tietokonetta käyttävää DJ:tä ei tunnuta arvostavan samalla tavalla DJ-kulttuurissa kuin CDJ- tai vinyylisoittimia käyttävää DJ:tä. Varsinkin Lintunen tuntuu tiedostavan myös esiintymiseleiden merkityksen:

Kyllä mua vähän ärsyttää se, että musta tuntuu välillä, että mä oon vaan joku nörtti, joka klikkailee vaan sen näytön luona jotain. Vaikka käytän kontrolleria, niin siinäkin on ne [ohjauskiekot] mitä voi pyöritellä, mutta jotenkin se on paljon vähäeleisempää kuin se, että penkoisi vinyyliä. Siinä tulee vähän sellainen [olo], [...] että ei ole ihan niin DJ kun on sen läppäriin kanssa. Sit kun se ei näytä siltä, että tekisi kauheasti mitään. Se on just sellaista pienempää liikettä. Ainakin se mun kontrolleri on vain [noin A4-arkin] kokoinen, niin ne kaikki liikkeet tapahtuu sillä alueella. (Lintunen 2017.)

”Tekemisen meininki” on kuvaus, jolla tutkimusta varten haastatellut DJ:t kuvaavat DJ:n esiintymistä positiiviseen sävyyn. Lintunen kokee, että tämä tekemisen meininki jää helposti melko mitättömäksi ja esitys täten tylsäksi kontrolleria käytettäessä. Yleisökontakti ja läsnäolo tai sen puute koskee myös vinyyli- ja CDJ-DJ:tä, koska biittimiksaustyö on erittäin paljon DJ:n huomiota, keskittymistä ja aikaa vievä osa-alue DJ-esiintymisissä. Owusu puhuu ”tunnelikatseesta” puhuessaan miksauksen vaatimasta keskittymisestä ja huomiosta. Kun läppäri-DJ:n huomio kiinnittyy soittamisessa kontrolleriin ja tietokoneeseen, CDJ- ja vinyyli-DJ:llä huomio kiinnittyy samalla tavalla – tai biittimiksauksen manuaalisuudesta johtuen jopa läppäri-DJ:tä enemmän – soittimien, mikserin ja levylaukun tai musiikkikokoelman hallintaan. Erona tässä on kuitenkin se, että autenttisuutta edustavat eleet ja ”tekemisen meininki” ovat enemmän läsnä CDJ- ja vinyyli-DJ:llä kuin läppäri-DJ:llä. Tekemisen meininki eli liikkeet, liikuminen, ja biittimiksauseleet tekevät CDJ- ja vinyyli-DJ:t yleisön näkökulmasta mielenkiintoisemmiksi kuin läppäri-DJ:t, jotka toteuttavat saman lopputuloksen kontrollerilla ja tietokoneella.

4.2.3. Perinteinen DJ vai DJ 2.0?

Yleisön näkemien visuaalisten eleiden vähäisyys ja kontrolleri-DJ:n soittomahdollisuuksien välillä on ristiriita. Toki kontrollerit saattavat olla kooltaan pienempiä kuin perinteiset DJ-laitteet, mikä johtaa fyysisesti pienempiin eleisiin, mutta eikö digitaalisten DJ-järjestelmien mahdollistamat laajennetut äänenmuokkausmahdollisuudet tee kontrolleri-DJ-esiintymisistä yhtä työntäyteisiä, kiireisiä sekä niin visuaalisesti kuin äänellisesti kiinnostavia? Luuppien, cue-paikkojen, samplejen ja efektien käyttäminen

vaatii kuitenkin liikettä DJ:ltä hänen manipuloidessaan kontrolleriaan. Merkittävin digitaalisia DJ-järjestelmiä puolustavien henkilöiden argumentti onkin, että työlään ja aikaa vievän biittimiksauksen sijaan DJ-järjestelmät vapauttavat DJ:n tekemään paljon sellaista, mikä ei perinteisillä DJ-laitteilla ole edes mahdollista (Farrugia & Swiss 2005, 39–40; Attias 2013, 28). Digitaalisten DJ-järjestelmien tuomien laajennettujen äänenmuokkaus- ja miksausmahdollisuuksien voidaan jopa nähdä kehittävän DJ-toimintaa perinteisestä levyjen soittamisesityksestä enemmän live-musiikkiesityksen suuntaan (Montano 2010, 412), eräänlaiseksi DJ:n 2.0 versioksi.

Kysyttäessä haastateluilta kontrolleri-DJ:ltä mitä ominaisuuksia he käyttävät DJ-sovelluksissaan, nousivat tärkeimmiksi ominaisuuksiksi sellaiset asiat, jotka löytyvät myös CDJ:stä (luupit ja BPM-laskuri) ja mikseristä (EQ, efektit). Heidän pyrkimyksenään ei siis ole esiintyä live-musiikkiesityksen tapaan käyttämällä DJ-järjestelmän kaikkia mahdollisuuksia, vaan enemmän perinteisen DJ:n kaltaisena. Esimerkiksi Veera Lintunen pyrkii tekemään mahdollisimman paljon DJ-esityksiään manuaalisesti ja korvakuulolta sekä välttämään katsomasta sovelluksen tarjoamaa visuaalista lisäinformaatiota, jotta hänen olisi helpompi siirtyä soittamaan tulevaisuudessa vinyyliä tai CDJ:tä. Haastatellut kontrolleri-DJ:t eivät myöskään kokeneet, että kappaleen uudelleenmiksaus esiintymisten aikana, minkä DJ-järjestelmät²¹ mahdollistavat, olisi DJ-toiminnan tulevaisuus.²² Heille tällainen toiminta on enemmän ETM-tuottajan liveesitykseen vertautuvaa toimintaa kuin DJ-toimintaa. Esimerkiksi Lintunen oli ennen haastattelua kokeillut Ableton Live -sovellusta, joka mahdollistaa tällaiset livenä tehtävät uudelleenmiksaukset, mutta hän koki sovelluksen olevan enemmän tuottajalle kuin DJ-esitykseen sopiva työkalu.

Haastatellut kontrolleri-DJ:t eivät käyttäneet sync-toimintoa, joten heillä ei toisaalta olisi tällaiseen monimutkaisempaan live-uudelleenmiksaukseen edes mahdollisuutta esiintymisissään. Esityksen yleisö ei kuitenkaan tiedä käyttäkö DJ tätä toimintoa vai

²¹ Haastatteluissa käytetty kysymys koski Stems-musiikkiformaattia, jota käyttämällä DJ:llä on mahdollisuus manipuloida yksittäisen kappaleraidan sijaan kappaleen rumpu-, basso-, melodia- ja vokaaliraitaa toisistaan riippumatta (Stems-verkkosivu). Stemsin kehittäjä Native Instruments on kehittänyt myös suosittu Traktor-DJ-järjestelmän, joka tukee Stems-formaatin käyttöä natiivisti. Ableton Live -sovelluksella on mahdollista tehdä samankaltaisia muokkauksia kappaleeseen ilman Stems-musiikkiformaattia.

²² Poikkeuksena Asanti Owusu, joka koki tällaiset mahdollisuudet mielenkiintoisina, mahdollistavina ja kokeilemisen arvoisina, vaikka hän totesikin, että ne ”ei kuulosta niin maailmaa mullistavalta vielä” (Owusu 2017).

ei, vaan esitystä seuraava ihminen näkee ensisijaisesti tietokoneen DJ:n työkaluna, jota on mahdollista käyttää hyvin laajasti DJ-esityksissä, mikä vaikuttaa esityksen vastaanottoon. Asiaa voi tarkastella laitteiston mahdollisuuksien ja rajoitusten näkökulmasta: CDJ-soittimen vähäisemmät ominaisuudet rajoittavat DJ:tä enemmän kuin digitaalista DJ-järjestelmää käyttävää DJ:tä, jolla on laajempi mahdollisuuksien skaala. Jos DJ tekee perinteiseksi miellettyä DJ-esiintymistä tietokoneen avulla, saatetaan se kokea vähemmän vaativaksi ja täten epäautenttisemmaksi.

Mulle itselle tulee kans fiilis, että mikä erottaa DJ:n ja jonkun Spotifyn on se, että DJ vähän muokkaa sitä biisiä jotenkin. [...] Jos oot vaikka tiettyssä baarissa ja siellä on [DJ], jolla on vain läppäri, eikä mitään muuta. Sä silti huomaat, jos se kikkailee siinä jotakin versus se, että se ei edes yritä. Kyllähän sen huomaa, jos se on vähän pelailemassa sen viban kanssa. Sen kuulee myös. Mun mielestä itse se läppäri tai sen laitteiston rajoittuneisuus ei välttämättä edes rajoita, niin hirveästi. Se on enemmänkin se, mitä se tyyppi keksii tehdä sillä, mitä sillä on. Sen näkee. (Owusu 2017.)

Se, mikä koetaan riittäväksi ”kikkailun” ja ”pelailun” eli äänenmuokkauksen ja työn määräksi DJ-esiintymisissä on vaikea määrittää. Tämä äänenmuokkaukseen vaaditun työn riittävä määrä koetaan kuitenkin suuremmaksi tietokonetta käyttävän DJ:n esityksissä kuin CDJ-DJ:n esityksissä vinyyli-DJ:stä puhumattakaan. Syinä tälle ovat oletus kontrolleri-DJ:n käyttämästä automaatiosta, DJ-järjestelmän mahdollisuuksien käyttäminen tai käyttämättä jättäminen sekä pienemmät esiintymiseleet CDJ-DJ:hin verrattuna. Vinyyli-DJ puolestaan koetaan jo formaattinsa kautta riittäväksi, koska jo vinyylilevyjen hankkiminen, kuljettaminen esiintymispaikalle ja fyysisten levyjen käsittely vaativat eri tason vaivannäköä ja työtä kuin digitaalisia formaatteja käytettäessä.

Pidemmän uran tehnyt Jori Hulkkonen ei osta ajatusta siitä, että sync-toiminto vapauttaa DJ:lle aikaa tehdä monimutkaisempia äänenmuokkaustoimenpiteitä:

Jos sä tarvitset enemmän aikaa johonkin muuhun, niin siinä on prioriteetit väärin. Sä oot siellä soittamassa levyjä ja sä valitset musaa, miksaat ne. Ei siihen tarvitse mitään muuta. Mä oon edelleen jossain määrin konservatiivinen. [...] Mä en pidä siitä, että biisejä manipuloidaan liikaa settien aikana. Sit mikä nykyään on esimerkiksi sellainen formaatti kuin Stems, niin mä en pidä tuollaisesta ollenkaan. Ehkä se johtuu siitä, kun on itse musantekijä ja mä tykkään siitä, minkälaiseksi se biisi on tehty. Millaiseksi se alkuperäinen tekijä on tarkoittanut. Jos ei se kelpaa, niin soita sitten jotain muuta. Jos mennään liian pitkälle siihen biisien rikkomiseen, niin mä en pidä siitä. Tietenkin se on sit eri juttu, jos tehdään jotain edittejä, koska silloin tuodaan tavallaan joku biisi siihen klubikontekstiin ja se on etukäteen ehkä studiossa tehty tai jotain muuta. Se on sit eri juttu kuin tavallaan se, että DJ livenä läppäriä

soittaa niitä eri Stemsejä ja tekee niinkö live-mashupia, niin se ei ole minusta hirveän mielenkiintoista. (Hulkkonen 2016.)

Hulkkosen näkemys on, että DJ-esiintymisten perimmäinen tehtävä ei ole toimia samoin kuin ETM-tuottaja studiossa uudelleenmiksatussa toisten artistien kappaleita. Uusien ja alkuperäisestä kappaleesta radikaalistikin eroavien miksausten paikka ei ole hänen mielestään DJ-esiintymisessä, vaan hän puolileikillään kertoo DJ-toiminnan olemuksen olevan sitä, että ”sä soitat levyn ja sä soitat seuraavan levyn [...] ja ehkä sä soitat niitä päällekkäin vähän aikaa” (Hulkkonen 2016).

DJ-järjestelmien kautta olisi siis mahdollista toimia luovemmin ja manipuloida musiikkia perinteisiä DJ-laitteita monipuolisemmin, mutta haastattelujen perusteella DJ-kulttuurissa vastustetaan tällaista DJ:n roolia. Digitaalisia DJ-järjestelmiä käytetään perinteisen DJ-esiintymisen ehdoilla, jolloin DJ-järjestelmien täysi potentiaali jää käyttämättä. Tämä puolestaan heijastuu siihen, että tietokonetta käyttävät DJ:t koetaan huijareiksi, tylsiksi tai vähemmän autenttisiksi, koska he toteuttavat perinteistä DJ-esitystä laitteilla, jotka tekevät esiintymisestä helpompaa kuin perinteisiä DJ-laitteita käyttäessä. Näen, että käyttämällä DJ-järjestelmiä monipuolisemmin ja perinteisiä rajoja rikkoen, kasvaisi myös DJ-kulttuurin arvostus digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttäviä DJ:tä kohtaan.

4.2.4. DJ-järjestelmien demokratisoiva vaikutus ja kulttuurin portinvartijat

Ensimmäisen digitaalisen DJ-järjestelmä Final Scratchin julkaisun aikaan sekä digitaalisuuden vastustajat että sen puolustajat näkivät, että DJ-järjestelmät madaltavat kynnystä aloittaa DJ-toiminta, koska digitaalisen musiikin hankkiminen internetistä koettiin huomattavasti helpommaksi ja vaivattommaksi kuin niiden hankkiminen ETM-levykaupoista (kts. Farrugia & Swiss 2005). Digitaalisuuden puolustajat kokivat, että tämä kynnyksen madaltaminen tekee DJ-toiminnasta useammille ihmisille avoimempaa toimintaa ja täten demokraattisempaa. Vastustajat puolestaan kokivat, että jos kaikilla on mahdollisuus hankkia DJ-musiikkikokoelma käden käänteessä, niin DJ-kenttä muuttuu keskinkertaiseksi. Oletuksena jälkimmäisessä argumentissa on se, että uudet DJ:t, jotka käyttävät digitaalista DJ-järjestelmää ovat automaattisesti heikompiteoisia, huonompia ja vähemmän kiinnostuneita DJ- ja ETM-kulttuureista kuin ”aidot” vinyyli-DJ:t, joiden vinyylikokoelmaansa sijoittaman rahan, ajan ja vaivan

kautta koetaan implisiittisesti suhtautuvan intohimoisemmin DJ-kulttuuriin ja elektroniseen tanssimusiikkiin.

Kyse on siis autenttisuudesta: ”kuka tahansa” voi hankkia ja soittaa digitaalista musiikkia DJ-esiintymisissä, mutta vain intohimoiset ja oikeat DJ:t käyttävät vinyyliä. Tietyt teknologiat, uudet tai vanhat, ovat usein eri musiikkiyhteisöjen autenttisuuskeskustelujen keskiössä. Autenttisuus on käsite, jonka avulla tietyt skenen sisäpiiriläiset määrittävät, mitkä asiat ovat oikeita tai arvokkaita heidän toiminnalleen ja käytännölle. (Farrugia & Swiss 2005, 33.) Tässä Final Scratch -keskustelussa autenttisuus on linkitetty analogisiin vinyylilevyihin ja levysoittimiin, joita arvostetaan enemmän kuin digitaalista musiikkia ja digitaalisia DJ-järjestelmiä. Kyse on ETM-kulttuurissa vallitsevasta hegemoniasta, jonka kautta autenttisuus määritetään.

Farrugian ja Swissin artikkelin päätelmänä on, että Final Scratchin vastustus on seurausta juuri tästä hegemoniasta. Digitaalisen DJ-teknologian koetaan uhkaavan vallitsevaa DJ-kulttuurin järjestystä, jota ylläpidetään monin erilaisin portinvartijakäytännöin. Näihin kuuluvat esimerkiksi tiettyjen DJ-toimintaan kuuluvien aspektien autenttisuuden ja arvon määrittäminen. (Farrugia & Swiss 2005, 31.) Portinvartijakäytäntöjä ylläpidetään, jotta hegemoniseen ideologiaan osallistuvat voivat säilyttää valtansa tietoon ja pääomaan (Farrugia & Swiss 2005, 34), joka ETM-kulttuurin piirissä tarkoitti 2000-luvun alussa musiikkia, joka on siinä formaatissa, jonka kulttuuri on legitimoiminen. Tässä tapauksessa kulttuurin legitimoima ja hegemoninen formaatti ovat vinyylilevyt, jotka ovat olleet kiinteä osa ETM-DJ:n toimintaa ja työtä 1960-luvun lopulta lähtien (Brewster & Broughton 2000, 143–145). DJ:n ja vinyylilevyjen yhteinen historia on pitkä ja nämä analogiset juuret ovat syvällä ETM-DJ-kulttuurissa. Levyjen ostaminen ja keräily on portinvartijatoimintaa, jonka kautta DJ:t pystyvät olemaan autenttisia ETM-kulttuurin sisäpiiriläisiä ja erottautumaan ETM-kulttuurin ulkopuolisista. Levynkeräily on myös tapa, jolla DJ:t asettuvat ETM:n autenttisuuskäsitteeseen sellaiseen subjektipositioon, jossa he näkevät itsensä asiantuntijoina ja jonka kautta he voivat osoittaa asiantuntijuuttaan muille. (Farrugia & Swiss 2005, 34.) Musiikin digitaalisen jakelun myötä tämä portinvartijakäytäntö menettää voimansa, jolloin myös sen käyttäjät menettävät valtaansa toimia portinvartijoina. Kun vertauskuvallinen portti on auki kulttuuriin, pelkäävät sisäpiiriläiset, että nämä ulkopuoliset pilaavat ja keskinkertaistavat sen.

Farrugian ja Swissin artikkelin aikaan keskustelu keskittyi enimmäkseen musiikkiformaatteihin ja digitaalisuuden tuoman murroksen käsittelyyn DJ-kulttuurissa. Kuten luvussa 3.3. esitin, 2010-luvulla internetin tuoma muutos DJ-työhön ja -musiikin etsimiseen ja hankkimiseen on niin laajaa ja muutoksen tuomat edut kiistattomasti jokaisen DJ:n käytettävissä, että sen vastustaminen olisi absurdia. Vaikka vinyylilevyjä käyttävää DJ:tä arvostetaan DJ-kulttuurissa edelleen kaikkein eniten, on vinyylin hegemoninen asema pääasiallisena DJ-formaattina murtunut USB-tallennusta hyödyntävän CDJ:n käytön ollessa kenties kaikkein yleisin vaihtoehto ETM-DJ-esiintymisissä. Näistä syistä digitaalisia DJ-järjestelmiä tai niiden vaikutusta DJ-kenttään ei enää kritisoida yksin sen vuoksi, että vinyylilevyihin liittyvä portinvartijuus on uhattuna. Nykykeskustelussa²³ mukaan on otettu myös DJ:ltä vaadittavat taidot, joita muun muassa digitaalisten DJ-järjestelmien sync-toiminto automatisoi ja täten madaltaa DJ-toiminnan aloittamisen kynnystä entisestään. DJ:n taidoista ja kulttuurin sisäpiiriläisten hegemonisoimista DJ-laitteista on tullut portinvartijakäytäntö vinyylilevyjen tilalle.

Haastatelluista DJ:stä Jori Hulkkonen koki vahvimmin, että DJ-järjestelmien helppo lähestyttävyyden on huono asia:

Mikä tahansa duuni, missä esimerkiksi sulla on yleisö tai jossa esiinnyt ja esität ihmisille jotain, niin kyllä se mun mielestä olisi kiva, että sä olisit ammattilainen ja sä osaat tehdä asiiasi. Se voi olla hauskaa ja ihan mielenkiintoista ehkä hetken kuulla, en nyt sano amatööri-DJ:tä, mutta ihmisiä, jotka eivät tajua siitä mitään, koska siellä voi olla ihan mielenkiintoisia juttuja valikoimassa ja muuta, mutta kyllä mä silti kuitenkin arvostan ammattilaisuutta ja asiantuntijuutta hyvin monessa asiassa. DJ-kulttuuri ja musa ei ole siinä missään nimessä mikään poikkeus. (Hulkkonen 2016)

Vastaus heijastelee samaa oletusta, että digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttävät aloittelijat eivät lähtökohtaisesti ole hyviä DJ:tä, jotka täyttäisivät autenttisuuden kriteerit, joihin vaikuttavat soitto- ja esiintymistapojen kulttuurisesti määritelty oikeellisuus sekä perehtyminen elektroniseen tanssimusiikkiin ja DJ-kulttuuriin. Uudet DJ:t, jotka käyttävät digitaalisia DJ-järjestelmiä nähdään siis kulttuurin arvoja ja käytäntöjä uhkaavina ulkopuolisina, jotka eivät olisi päässeet asemaansa tai esiintymään ilman DJ-järjestel-

²³ Farrugian ja Swissin artikkelissa (2005, 37–40) käydään läpi myös DJ:n taitokysymyksiä keskittyen ihmistoimijuuteen, esiintymistapoihin ja vinyyliformaatin fyysisyyteen suhteessa digitaalisen musiikin aineettomuuteen. Myöhempien DJ-järjestelmien tuomat muutokset, kuten sync-toiminto, puolestaan ovat korostaneet DJ-taitojen merkitystä (kts. Montano 2010; Attias 2013).

mien helppokäyttöisyyttä suhteessa CDJ- tai vinyylisoittimien käyttöön. Hieman ironiseksi tilanteen tekee se, että ETM:n keskeiset genret eli house ja tekno syntyivät tilanteessa, jossa syntetisaattorit ja rumpukoneet madalsivat musiikin tekemisen kynnystä näiden genrejen pioneereille, jotka kokivat, että laitteiden avulla ei-muusikko pystyi tekemään musiikkia (Bidder 2001, 30). Aiemmin musiikin tekemisen portinvartijaasteena toimivat musiikkiteoria, perinteinen musiikillinen taito ja muodollinen musiikkikoulutus, jotka esimerkiksi Rolandin laitteet TB-303 ja TR-808 ohittivat automatisoimalla basso- ja perkussiokomppien soittamisen.

Haastattelemi DJ:t olivat kuitenkin samaa mieltä siitä, että pelkät laitteet eivät itsessään tee kenestä tahansa DJ:tä. Veera Lintunen vertaa asiaa valokuvaukseen ja siihen, että pelkän kameran omistaminen ja käyttäminen ei tee henkilöstä valokuvaajaa: ”Jos on joku valokuvaaja, joka ottaa koko ajan automaattiasetuksilla valokuvia, niin voihan siitä tulla ihan hienoja kuvia, mutta jotenkin se taito jää ehkä uupumaan. Se oma näkemys.” (Lintunen 2017.) Vaikka digitaaliset DJ-järjestelmät helpottavat DJ-työtä ja esiintymisiä sekä madaltavat kynnystä DJ-toiminnan aloittamiseen, matka autenttiseksi ja hyväksi DJ:ksi on kuitenkin pitkä. DJ-järjestelmät eivät itsessään korvaa tai automatisoi esimerkiksi DJ:n musiikkivalintoihin liittyvää improvisaatiota, yleisön lukemisen taitoa tai settien rakentamista, jotka koetaan onnistuneen DJ:n tärkeimmiksi ominaisuuksiksi. Argumentin digitaalisten DJ-järjestelmien DJ-kenttää keskinkertais-tavasta vaikutuksesta voi kyseenalaistaa myös esittämällä sellaisen ajatuksen, että hyvät DJ:t erottuvat DJ-markkinoilla edukseen, jos kentällä on paljon huonoja DJ:tä. Anonyymi DJ tiedostaa myös asian:

Mun mielestä se on tuollaista puristien suojelua. Ne haluaa, ettei tuu uusia DJ:tä sinne kentälle. Mun on vaikea kuvitella, että jos sä olisit kova DJ, niin miten se olis sulta pois, jos tulee paljon huonoja DJ:tä (naurua)? Sehän tietäisi sulle paljon keikkoja. [...] Ei toi toimi. DJ:tä tulee paljon enemmän ja se on vaan hyvä asia, koska silloin ylipäättään tulee paljon vaihtoehtoja sille, mitä nykyään tarjotaan. (Anonyymi DJ, 2016)

Tässä ”puristien suojelussa” on siis kyse pikemminkin portinvartijakäytäntöjen voiman ja niitä käyttävien kulttuurin sisäpiiriläisten vallan säilyttämisestä kuin aidosta huolesta siitä, että digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttävät DJ:t rapauttavat DJ-kulttuurin olemusta. Vaikka digitaalisten DJ-järjestelmien demokratisoiva vaikutus ei ole varsinaisesti keskinkertaistanut DJ-kenttää, tämä oletamus on kuitenkin yksi lisäsy sille, miksi digitaalisten DJ-järjestelmien käyttöä vierastetaan DJ-kulttuurissa.

5. SUKUPUOLEN MERKITYS DJ-KULTTUURISSA

Teknologiaan ja autenttisuuteen liittyvät kysymykset tulevat olennaisesti esiin tarkastellessa sukupuolen merkitystä ETM- ja DJ-kulttuureissa. Kuten johdannossa kirjoitin, DJ-työ on ollut pitkään miehistä toimintaa. Naisten stereotyyppinen ja perinteinen rooli ETM-kulttuurissa on ollut tanssija, lipunmyyjä tai musiikkituotannossa vokalisti (Farrugia 2012, 28), ja vaikka suomalaisessa ETM-kulttuurissa naiset ovat olleet ja ovat edelleen myös suuremmissa tapahtumajärjestämistä vastuussa etenkin underground-puolella, heitä on näkynyt dekkien takana huomattavasti harvemmin kuin miehiä. 2000-luvulla ja varsinkin 2010-luvun puolivälin jälkeen ETM-kulttuurissa ollaan herätty kulttuurin sukupuolittuneisuuteen, minkä jälkeen naispuoliset DJ:t ovat saaneet enemmän tilaa ETM/DJ-mediassa ja he ovat saaneet enemmän esiintymismahdollisuuksia. Tästä huolimatta valtaosa DJ:stä on edelleen miehiä.

Anna Gavanas ja Rosa Reitsamer käsittelevät sukupuolen merkitystä DJ-kulttuurissa vuonna 2013 julkaistussa artikkelissa. He erittelevät kolme yleistä keinoa, jolla miesvaltaiset ETM- ja DJ-kulttuurit käsittelevät naiseutta. Ensimmäinen on mediassa ja musiikkikeskusteluissa ilmenevä ajatus, että naispuolisten ETM-tuottajien musiikki edustaa jonkinlaista ”naisellista estetiikkaa”, joka eroaa miesten tuottamasta ”varsinaisesta” ETM:stä. Tämä koskee myös nais-DJ:tä, joiden koetaan ymmärtävän melodioita paremmin sukupuolensa vuoksi ja lisäävän esiintymisiinsä ”naisellista kosketusta”. Toinen ilmiö on se, että naispuoliset DJ:t ja tuottajat niputetaan yhteen sukupuolensa määrittämään ryhmään ja kategoriaan sen sijaan, että heitä ajateltaisiin yksilöinä, kuten miehiä. Kolmas ilmiö, jolla naisia arvotetaan DJ-kulttuurissa, on ulkonäkö, joka vaikuttaa muun muassa nais-DJ:den saamiin esiintymismahdollisuuksiin. Keikka-
buukkauksia määrittelee nais-DJ:den musiikkivalintojen ja taitojen sijaan esimerkiksi heidän (hetero)seksualisoitu ulkonäkö, pinnallinen tasa-arvoajatus, jossa naisia valitaan esiintymään vain sukupuolensa vuoksi tai nais-DJ:den ”eksoottisuus”, joka perustuu ajatukseen siitä, että nais-DJ on edelleen harvinainen erikoisuus. (Gavanas & Reitsamer 2013, 61–62.) Nämä kolme ilmiötä ovat keinoja, joilla naisia marginalisoidaan ja pidetään alisteisessa asemassa maskuliinishegemonisessa ETM- ja DJ-kulttuurissa. Näiden ilmiöiden lisäksi musiikkiteknologia on naisia poissulkeva tai rajoitettava asia, jolla on vaikutusta siihen, miksi naiset ovat vähemmistössä DJ-esiintyjinä.

Käsittelen tässä luvussa Gavanasin ja Reitsamerin erittelemien marginalisoivien toimintatapojen ja teknologian vaikutusta naisten asemaan DJ- ja ETM-kulttuureissa. Pohjimmiltaan nämä syyt ovat seurausta laajemmista kulttuurisista ja yhteiskunnallisista rakenteista, mutta pyrin pitämään analyysin mahdollisimman lähellä ETM- ja DJ-kulttuuria etenkin suhteessa teknologiaan ja autenttisuuteen.

Oma heteroseksuaalisen cis-miehen positioni tutkijana ja turkulaisen DJ-kulttuurin jäsenenä on myös ongelmallinen. En ole esimerkiksi tiedostanut, saati kyseenalaistanut oman sukupuoleni minulle tuomia etuja tai omaa toimintaani DJ-kentällä ennen tutkimukseni aloittamista. Koen, että myös tämä tutkimus, siinä käytetty kieli ja siitä kumpuavat johtopäätökset ovat problemaattisia. Esimerkiksi naispuolisten DJ:den vähälukuisuuden toistaminen faktana vahvistaa kielen tasolla sitä, että naiset ovat marginaalisessa asemassa DJ-kulttuurissa. Vaikka ETM- ja DJ-festivaalien esiintyjälistoista näkee suoraan, että naiset ovat kyseisillä festivaaleilla erittäin aliedustettuina (kts. Friedlander 2016), tarkoitukseni ei ole väittää, että ETM- ja DJ-kulttuurista puuttuu naisedustus kokonaan. Naisten vähyden toistuva korostaminen on loukkaavaa näissä kulttuureissa toimivia naisia kohtaan (kts. Farrugia & Olszanowski 2017, 2) varsinkin, kun ETM- ja DJ-kulttuurissa toimivat naispuoliset ihmiset on usein sivuutettu mediassa ja historioteoksissa. Tarkoitukseni on siis tuoda esiin naisten marginalisoitua asemaa ja siihen vaikuttavia tekijöitä.

Toinen kielellinen ongelma on nais-DJ:hin viittaaminen nais-DJ-sanalla, joka toimii samalla periaatteella, kuin nais-DJ:tä marginalisoiva tapa lukea naiset DJ-kulttuurissa yhdeksi ryhmäksi sen sijaan, että heidät nähtäisiin yksilöinä. Pyrin tässä luvussa tuomaan haastattelemieni naispuolisten DJ:den kokemuksia esiin mahdollisimman monipuolisesti sitaattien kautta, jotta heidät on helpompi nähdä erillisinä yksilöinä edustamansa sukupuolen sijaan. Kolmas kohtaamani haaste on tämän analyysiluvun ongelmakeskeisyys. Tutkimukseni poliittisena tavoitteena on tuoda naispuolisten DJ-kulttuurin toimijoiden kohtaamia ongelmia esiin, jotta tieto ongelmista ja niiden vaikutuksista olisi laajemmin nähtävissä, jolloin myös muutos syrjivissä ja marginalisoivissa tavoissa ja käytännöissä olisi mahdollista. Kuitenkin pelkistä ongelmista kirjoittaminen saattaa vääristää ongelmien laajuutta ja vakavuutta tai jopa vahvistaa niitä purkamisen sijaan. Toisaalta ongelmien vähättely toteamalla, että naisten asema on parantunut ja nais-DJ:den lukumäärä on kasvanut viimeisen kymmenen vuoden aikana huomattavasti ei myöskään ole toimiva keino käsitellä tätä DJ-kulttuurin aluetta. Uskon

kuitenkin, että tämän tutkimuksen positiivinen vaikutus syntyy osin siitä, että tutkija ja lukija tiedostavat tämän kieleen ja tutkimukseen liittyvän problematiikan.

5.1. Naiset ryhmä, miehet yksilöitä

Selkein ero mies- ja nais-DJ:den välillä on se, että sukupuoli määrittää nais-DJ:tä huomattavasti enemmän kuin mies-DJ:tä. Voikin ajatella, että koska miehet ovat esiintyvien DJ:den enemmistö, heidän sukupuolensa on läpinäkyvää tai epäolennaista, jolloin heidän on helpompi erottautua yksilöinä. Esimerkiksi miespuolinen anonyymi DJ ei haastatteluhetkellä (2017) kokenut, että sukupuolesta on ollut hänelle hyötyä tai haittaa. Anonyymi DJ antoi kuitenkin myöhemmin (2018) haastattelulitteraation luettuaan täsmennyksen, että miessukupuolesta on ollut hänelle ehdottomasti hyötyä DJ-uraltaan, mikä kertoo miessukupuolen näkymättömyydestä mies-DJ:lle. Nais-DJ:t ovat puolestaan edelleen harvinaisempia ja heidän nähdään edustavan sukupuoltaan itsensä sijaan. Samalla heillä on enemmän paineita onnistua esiintymisissään, koska epäonnistumiseen liittyy pelko myös muiden omaa sukupuolta edustavien DJ:den leimaamisessa huonoiksi tai epäautenttisiksi DJ:ksi. Kysyttäessä Veera Lintuselta (2017), että pitääkö naisten osoittaa olevansa miehiä parempia, että heidät otettaisiin vakavasti, hän vastaa: ”Joo, kyllä mulle tulee ainakin sellainen olo just keikalla, jos soittaa, että pitäisi jotenkin pystyä näyttämään, että kyllä tytötkin osaa ja sillee.” Myös Maria Soini kertoo, että ”näyttämisen tarve” on ollut hänellä kova varsinkin uran alkuvaiheessa, mutta hän ei osaa eritellä mikä osa tästä on omaa perfektionismia ja mikä vallitsevan maskuliinisen DJ-kulttuurin vaikutusta vähemmistönä olevaan nais-DJ:hin. Myös Jori Hulkkonen on kuullut naiskollegoiltaan heihin kohdistuvista paineista ja odotuksista:

Mitä mä tunnen näitä suomalaisia naispuolisia DJ:tä, jotka on nyt muutaman vuoden soittaneet, niin kyllä he järjestäen kaikki ovat sanoneet, että he joutuvat tekemään varmaan tuplasti enemmän duunia kuin mitä miespuoliset DJ:t, jotta he saisivat niitä keikkoja, niinkö uskottavia keikkoja. Ja se tietty uskottavuus. He joutuvat tekemään paljon enemmän duunia sen eteen. Plus he kohtaa tosi paljon sellaista tosi työttelyä ja ylipäätänsä seksismiä tosi vahvasti edelleen. Niinkö yleisön puolelta ja ehkä promoottorien puolelta, mutta tavallaan artistien kesken on hyvin helppoa ja sillee. Joo ei missään nimessä tilanne vielä mikään hirveän hyvä oo, mutta parempaan suuntaan on menty. (Hulkkonen 2016.)

Naispuolisten DJ:den näkeminen ryhmänä marginalisoi ja eriyttää naiset hegemonisesta valtakulttuurista irralliseksi. Tätä prosessia kutsutaan gettouttamiseksi. Selkein

esimerkki tästä on tapahtumat, joiden esiintyjiksi on valittu varta vasten nais-DJ:tä. Vaikka tapahtumanjärjestäjän tarkoituksena olisi vilpittömästi tarjota lisää esiintymismahdollisuuksia naisille, niin pelkästään nais-DJ-vetoiset tapahtumat ovat ongelmallisia juuri sen vuoksi, että ne eriyttävät naiset omaksi ryhmäkseen sen sijaan, että esiintymismahdollisuuksia tarjottaisiin ”tavallisissa” DJ-tapahtumissa. Haastateltavista Lintunen piti tapahtumia, joissa esiintyy ainoastaan nais-DJ:tä hyväksyttävänä, mutta tiedosti siihen liittyvät ongelmat:

Me ollaan TYEMYY:ssä pitkään keskusteltu, että olisi siistiä, jos järjestettäisiin sellaiset bileet, [joissa esiintyy ainoastaan naisia,] mutta ei haluttaisi tehdä sitä sillai alleviivaavasti, että varta vasten tehtäisiin nais-DJ-bileet. Jotenkin ei haluta korostaa liikaa sitä sukupuolta, koska se ei ole relevanttia sinänsä. Sikäli, että jos tulee jotkut bileet, missä vaan sattuu olemaan kaikki naisia, niin se olisi fine, mutta ei sitä mainostettaisi ikinä sillai, että jotkut Girl Power -bileet tai jotkut. Eihän siinäkään olisi mitään väärää, mutta ei haluta korostaa liikaa sellaista asiaa, mikä ei ole relevanttia. Kuitenkin se musiikki on vaan se, mikä [merkitsee]. (Lintunen 2017.)

Toisaalta on epätodennäköistä, että pelkästään nais-DJ:tä sisältäviä tapahtumia syntyisi ilman, että tapahtumanjärjestäjä tiedostaisi asian johtuen mies-DJ:den suuresta määrästä suhteessa nais-DJ:den määrään. Lintunen kuitenkin kokee ongelmallisemmaksi asian käyttämisen markkinointimielessä, jolloin sukupuolta korostetaan yleisölle enemmän kuin DJ:den työtä ja esiintymistä. Kyseisten tapahtumien positiiviset puolet (naisesiintyjien nostaminen tapahtuman keskiöön ja illan parhaan soittoajan antaminen naisille) saattavat siis tuntua suuremmilta kuin negatiiviset (asetelman keinoitekoisuus ja esiintyvien DJ:den valitseminen sukupuolen perusteella musiikkivalintojen ja taitojen sijaan). Gettoutuksen vaikutuksen voi siis nähdä vähenevän, jos syyt DJ-valintojen takana jätetään yleisön pääteltäväksi sen sijaan, että asiaa julistetaan tapahtuman markkinoinnissa.

Myös Maria Soini kokee tapahtumat, joissa esiintyvät vain nais-DJ:t sekä uhkana että mahdollisuutena. Toisaalta hän myöntää, että tapahtuman luonne on keinotekoinen, mutta toisaalta näkee, että sen tarkoituksena on pääasiassa rohkaista naisia innostumaan DJ-toiminnasta ja tarjota heille esikuvia. Tästä huolimatta Soini kokee integroivan lähestymistavan toimivammaksi ratkaisuksi:

Koska periaatteessa onhan totta, että esimerkiksi tää audiojuttu on tosi miespainotteista ja [myös] DJ-toiminta on tosi sellaista. Jotenkin mä sit taas vierastan ihan hirveesti sitä, että sit kun ruvetaan tekemään jotain vain naisille tai sillee, että... Nytkin mä näin mainoksen, että Helsingissä järjestetään joku

naisten studiopäivä. Jollain tällaisella nimikkeellä. Sit tavallaan musta tuntuu, että hieno ja kiva ajatus [...], mutta kun jollain tavalla... Mä en ihan näe sitäkään ratkaisuna, että sitä tehdään erikseen. Pitäisi ihan oikeasti vain kyetä ja uskaltaa siihen, että tehdään yhdessä. [...] Mäkin mietin just, että tavallaan mua vois muuten kiinnostaa tällainen naisten studiopäivä, mutta kun mä sit vaan menisin mieluummin sellaiseen ihan vaan yleiseen studiopäivään, missä on myös miehiä ja tuntisin itseni vertaiseksi heidän kanssaan kuin menisin sinne missä on vain naisia. (Soini 2016.)

Naissukupuolesta on hyötyä DJ:lle tilanteissa, joissa nais-DJ:tä pyydetään esiintymään sillä argumentilla, että se parantaa sukupuolijakauman monipuolisuutta ja tasa-arvoa sekä tarjoaa muille aloitteleville nais-DJ:lle esimerkkiä ja rohkaisua. Esimerkiksi Veera Lintunen koki, että sukupuolella oli vaikutusta hänen uransa ensimmäisten keikojen saamisessa:

Musta tuntuu, että juuri silloin aluksi... Mä oon ollut TYEMY:n ensimmäisiä nais-DJ:tä, [...] niin musta tuntuu, että mä oon ehkä saanut jotain sellaisia etuoikeuksia tai sellaisia. Mähän olin tosi huono silloin aluksi, en osannut mitään. Silti mulle oltiin, että joo joo meet soittamaan sinne niin. Sitten mä koin, että se ehkä oli niin, että mun sukupuolen ansiosta mä pääsin tekemään sellaisia juttuja. Eikä ehkä niinkään mun taitojen puolesta, tai tietysti musamakukin vaikutti siihen, että valittiin, mutta tuntuu, että jossain tilanteessa se oli se syy tai pääsi jotenkin helpommalla. (Lintunen 2017.)

Vaikka Lintunen kokee, että naissukupuolesta on ollut etua hänen uransa alkutaipaleella, muutoksen aikaansaaminen miesvaltaisessa DJ-kulttuurissa vaatii sen, että naisille pitää tietoisesti luoda enemmän mahdollisuuksia esiintyä ja kannustaa heitä siihen. Naisilla on korkeampi kynnyks aloittaa DJ-toiminta esimerkiksi kulttuurin miesvaltaisuuuden, kulttuurisesti maskuliiniseksi konstruoidun teknologian, klubiympäristön seksismin²⁴ ja omaa sukupuolta edustavien esikuvien puutteen vuoksi. Lisäksi sellaisten kontaktien luominen, joiden kautta saa esiintymismahdollisuuksia sekä tietoa musiikista ja laitteista on useimmiten sosiaalisesti vaikeampaa kulttuurissa vähemmistönä oleville naisille. Käytännössä DJ-promoottorit ja klubien järjestäjät pyytävät omasta sosiaalisesta ystävä- ja kollegapiiristään tuttuja ihmisiä esiintymään tapahtumiin, jolloin on todennäköisempää, että miespuolisella promoottorilla on pääasiassa miespuolisia DJ-ystäviä. Osallistuminen ETM-yhdistyksen toimintaan on yksi hyvä

²⁴ 14.11.2018 julkaistiin ETM-esiintyjien, DJ:den, klubiasiakkaiden ja tapahtumajärjestäjien Valomerkki-kampanja, joka vaatii aktiivisia toimia syrjinnän, häirinnän ja seksismin kitkemiseksi klubeilta (kts. Valomerkki-verkkosivu; Koivuranta 2018). Kampanja toimi monille herätyksenä ETM-kulttuuriin liittyvistä ongelmista, jotka liittyvät naisten asemaan ja rasismiin.

tapa naisille ja aloitteleville DJ:lle verkostoitua, oppia ja päästä toimimaan DJ-kulttuurissa. Esimerkiksi Asanti Owusu kokee, että hän sai vasta Turkuun muutettuaan ja osallistuessaan TYEMYY:n toimintaan rohkaisua ja positiivista palautetta DJ-toimintaan liittyen:

TYEMYY oikeesti kannustaa soittamaan ja täällä mä oikeesti pääsin soittamaan mitä mä halusin oikeastaan aika helpolla, kun taas joissakin Oulun [skenessä] panostetaan enemmän tähän... Mulla piti olla joku tällainen mixtape tai joku äänitys, miksaus, ennen kuin mut päästettiin edes puikkojen lähelle. Puhutaan ihan eri asenteesta ylipäätään, eikä se liity sukupuoleen mun kokemuksen mukaan. (Owusu 2017.)

Aloittelevalla DJ:llä on sukupuolesta riippumatta esteitä, joita tulee ylittää ennen kuin hän saa esiintymismahdollisuuden. Owusun esittelemä miksausäänitteen toimittaminen DJ-buukkauksista vastaavalle henkilölle on tavanomainen keino, jolla DJ:n taitoja ja musiikkivalintoja testataan ennen kuin hänet valitaan tapahtumaan soittajaksi. Tämä on yksi tapa, jolla alakulttuurin valtaapitävä joukko toimii portinvartijana eli konkreettisesti päättää ketkä kelpaavat DJ:ksi. TYEMYY:n solidaarinen tapa, jossa aloitteleva DJ pääsee esiintymään ilman sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman kartuttamista, edesauttaa DJ-kentän demokratisoimista ja pitää osallistumiskynnyksen matalana.

Owusun, Lintusen ja Maria Soinin kommentteja tarkastellessa on tärkeää kontekstualisoida heidän kokemuksensa ETM-kulttuurissa. He toimivat ja esiintyvät enimmäkseen ETM-kulttuurin omaehtoisessa undergroundissa, jossa saa esiintymismahdollisuuksia eri tavalla kuin kaupallisella klubipuolella. Yhdistysten (tässä tapauksessa TYEMYY ja X-Rust) kautta toteutettaviin underground-tapahtumiin pääsee yleensä soittamaan osallistumalla aktiivisesti yhdistystyöhön, tapahtumanjärjestämiseen, ja -ideoimiseen sekä osoittamalla oman kiinnostuksensa DJ-toimintaan. Toki underground-tapahtumissakin on oma hierarkiansa siinä, kuka pääsee soittamaan parhaaseen soittoaikaan, mutta pääsääntöisesti tapahtuman suunnittelussa ja DJ:den valinnoissa on taustalla kannustava, demokraattinen ja inklusiivinen ideologia, joka käy ilmi Lintusen ja Owusun kommentteista. Kaupallisessa toimintaympäristössä puolestaan DJ:n soitto mahdollisuuksia on vähemmän ja DJ-tarjonta runsaampaa, minkä lisäksi DJ saa esiintymisestä jonkinlaisen korvauksen. Tästä syystä kaupallisella puolella kilpailu esiintymismahdollisuuksista on kovempaa, jolloin miesvaltaisessa DJ-kulttuurissa naisuus saatetaan kokea epäreiluksi etulyöntiasemaksi, vaikka sillä ei olisi todellisuudessa mitään tekemistä tai toissijainen vaikutus siinä, kuka valitaan klubille tai tapahtumaan

esiintymään. Taustalla on ajatus siitä, että naiset erottautuvat paremmin joukosta, joka koostuu pääasiassa miehistä. Argumentti ei kuitenkaan ota huomioon naisten kohtamia ongelmia DJ-kulttuurissa, jotka asettavat naiset heikompaan asemaan.

5.2. Ulkonäkö, feminiinisyys ja autenttisuus

Nais-DJ:den ulkonäköön kohdistetut arvotukset, merkitykset ja oletukset ovat kenties konkreettisimmin sukupuoliin liittyvä ilmiö ETM-kulttuurissa. Rebekah Farrugia erittelee kirjassaan *Beyond the Dance Floor* (2012) kolme visuaalista tapaa, jolla naispuolisia DJ:tä markkinoidaan tai he markkinoivat itseään kaupallisessa DJ-ympäristössä. Näihin kuuluvat sekä markkinointimateriaaliksi määritellyt valokuvat ja videot että heidän ulkonäkönsä ja pukeutumistyyliinsä DJ-esiintymisissä. Farrugian erittelemät kategoriat ovat heteroseksualisoitu ”Sex Kitten”, neutraali ”T-Shirt DJ” ja homoseksualisoitu ”Dyke”. ”Sex Kitten” -tyylillä Farrugia tarkoittaa heteroseksuaaliset kauneushanteet täyttävää feminiinistä ulkonäköä, johon kuuluu esimerkiksi pitkät hiukset, laiha keho ja paljastavat vaatteet (Farrugia 2012, 44). Tällaisen heteroseksualisoidun tyylin tietoinen omaksuminen on ongelmallista, koska se mukautuu maskuliinisen DJ-kulttuurin haluihin ja marginalisoiviin prosesseihin vahvistaen niitä purkamisen sijaan. Yksi syy, miksi osa nais-DJ:stä tekevät tietoisesti näin liittyä tutkijoiden mukaan jälkifeminiinisiin. Gavanas ja Reitsamer näkevät, että jälkifeministinen ajattelu, jossa sukupuolien tasa-arvo koetaan saavutetuksi ja jossa sukupuolta ei koeta merkittävänä asiana, näkyy myös DJ-kulttuurissa. Tätä ajattelua leimaa myös uusliberalistinen juonne, jossa ulkonäkö ja keho koetaan työkaluksi ja voimavaraksi, jolla nainen saa valtaa heteroseksuaalisessa ja patriarkaalisessa yhteiskunnassa. (Gavanas & Reitsamer 2013, 60–61.) Nainen voi siis käyttää kehoaan ja seksuaalisuuttaan hyväkseen kaupallisten esiintymismahdollisuuksien, julkisuuden ja huomion saavuttamisessa. Esimerkiksi Gavanasin ja Reitsamerin tutkimusaineistossa on nettikeskustelu vuodelta 2011, jossa londonilainen nais-DJ myöntää markkinoivansa itseään nettisivujensa kautta ensisijaisesti (heteroseksuaaliselle) miesyleisölle, koska lähes kaikki DJ-esiintymisistä päättävät henkilöt ovat miehiä (2013, 63). Gavanas ja Reitsamer toteavatkin, että naiset voivat käyttää ristiriitaisiakin toimintatapoja, jotka saattavat marginalisoida naisia lisää mukautumalla patriarkaalisiin ja seksistisiin konventioihin (2013, 65–67). Toisaalta feminiinisyys on yksi merkittävä osa monien naisten identiteettiä, mikä liittyy jälkifemi-

nismin sijaan naisen oikeuteen esiintyä vapaasti feminiinisenä ja seksuaalisesti korostuneesti ilman, että hän ei luopuisi esimerkiksi omista feminististä arvoistaan. Ongelmana tosin on se, että vaikka nainen tuntisi itsensä identiteetiltään feminiiniseksi ilman, että hän tietoisesti käyttäisi asiaa hyväkseen saadakseen etulyöntiaseman DJ-kentällä, niin DJ-kulttuurissa, jossa heteroseksuaalinen maskuliinisuus on hegemonista, hänet leimataan DJ:ksi, joka myy itseään ulkonäkönsä avulla riippumatta hänen omasta kokemuksestaan, arvoistaan tai valinnastaan. Nais-DJ:llä on siis mahdollisuus rakentaa oma identiteettinsä feminiinisesti ja seksuaalisuuttaan korostavasti, mutta hänet kuitenkin nähdään maskuliinisen ja hegemonisen DJ-kulttuurin edustajan katseen kautta, joka ei muutu ennen kuin DJ-kulttuurista tulee monipuolisempi, vapaampi ja (heteroseksuaalisten) miesten valta-asema on purettu. Vastuu kulttuurin muuttamisessa ei kuitenkaan pitäisi olla yksin naisilla, joilla on suurempi riski joutua marginalisoiduksi tai sivuutetuksi kaupallisessa DJ-kulttuurissa tekemällä vastarintaa patriarkaattia vastaan.²⁵

”T-Shirt” -tyyli on tietoinen vastareaktio heteroseksikkyuden ja feminiinisyuden etualalle nostavalle tyylille. Farkkuihin ja T-paitaan pukeutumalla nais-DJ pyrkii näyttämään samalta kuin mies-DJ:t, jotka pukeutuvat yleisimmin farkkuihin ja T-paitaan. Naisten pukeutuminen mieskollegoidensa tavoin liittyy siihen, että näyttämällä ulkoisesti samalta he osoittavat päässeensä soittamaan levyjä sukupuolensa ja seksuaalisuutensa sijaan samoista syistä kuin miehet eli DJ-taitojensa ja musiikkivalintojensa ansiosta. (Farrugia 2012, 50–51.) Taustalla ”T-Shirt”-tyylissä on myös se, että DJ pystyy näyttäytymään autenttisena ja asiansa osaavana DJ:nä kuitenkin häivyttämättä kaikkea heteroseksuaaliseen ja feminiiniseen identiteettiinsä liittyvää pois ulkonäöstään.

Farrugian kolmannen kategorian edustajat, ”Dyke”-DJ:t, eivät ole identiteetiltään heteroseksuaalisia tai muistuta heitä ulkonäöllisesti. Heitä ei nähdä miesvaltaisen kaupallisen DJ-yhteisön silmissä vastustajina, sillä heiltä puuttuu heteroseksuaalisuuden mukanaan tuoma lisäarvo, joten heillä ei ajatella olevan samanlaista etulyöntiasemaa joukosta erottumisen ja ulkonäön ansiosta saatujen esiintymisten muodossa kuin mitä

²⁵ Farrugia näkee, että ”Sex Kitten” -tyyli on kaupallisesti kaikkein tehokkain ja menestynein esittelemistään tyylikategorioista, jos asiaa tarkastelee esiintymisten lukumäärän ja DJ-toiminnasta saadun rahallisen tuoton näkökulmasta (2012, 62–63). Tästä syystä heteroseksualisoidun imagon hylkääminen voi toimia identiteetin lisäksi jopa elinkeinon kannalta merkittävänä uhrauksena.

ulkonäöltään feminiisemmillä nais-DJ:llä ajatellaan olevan. Tämän vuoksi homoseksuaalit nais-DJ:t saavat helpommin tukea miespuolisilta kollegoiltaan. (Farrugia 2012, 56–57.)

Farrugian ulkonäkökategoriat eivät ole täysin ongelmattomia, sillä niiden voi nähdä tasapäistävän monimuotoista nais-DJ:den joukkoa asettamalla naiset tietyn ulkonäkönormiston alle ja antavan heille mahdollisuuden liikkua vain näiden kategorioiden välillä vapaan toimijuuden sijaan. Toisaalta Farrugian johtopäätökset perustuvat nais-DJ:den käyttämän markkinointiaineiston lisäksi nais-DJ:den haastatteluihin ja heidän kokemuksiinsa DJ-kulttuurissa toimimisesta. Voi siis ajatella, että nämä ulkonäkökategoriat ovat sisäänrakennettuja maskuliiniseen DJ-kulttuuriin, eikä tutkija ole osallinen niiden syntyyn, vaan ainoastaan nimennyt ne ja eritellyt niiden mekanismit.

On myös huomionarvoista, että Farrugian kategorisoinnit koskevat kaupallista DJ-toimintaympäristöä, joten ne eivät täysin päde omaehtoisen undergroundin kontekstissa, vaikka nais-DJ:n ulkonäöllä on merkitystä myös underground-puolella. Farrugian tutkimus tuo kuitenkin ilmi sen, että naisilla on ETM-kulttuurissa tarjolla huomattavasti mies-DJ:tä vähemmän vapautta ulkonäköasioissa. Naispuolisella DJ:llä on myös suurempi riski näyttäytyä heteroseksuaalisuutensa tai feminiinisyytensä vuoksi epäautenttisenä DJ:nä tai kokea häirintää. Miesten on puolestaan helpompi toimia DJ-kulttuurissa, koska heidän ei tarvitse muuttaa ulkonäköään, identiteettiään tai toimintatapaan, koska maskuliininen kulttuuri tukee heitä rajoittamisen sijaan.²⁶

²⁶ Teknologian maskuliinisuuden lisäksi DJ:t esitetään populaarikulttuurissa, kirjallisuudessa ja elokuvissa lähes poikkeuksetta miehinä (DJ:den representaatioista kirjallisuudessa, kts. Morrison 2013, 301–302). DJ:n hahmoa itsessään kuvaillaan usein maskuliinisin vertauskuvin esimerkiksi johtajana, sotilaana, ristiretkeläisenä tai autoritäärisenä opettajana (Reynolds 1998, 275).

Esimerkki menestyneestä DJ:stä, joka ei ole suostunut tinkimään omasta naiseudestaan tai rajoittanut ulkonäköään, mutta pystyy samanaikaisesti näyttäytymään autenttisenä DJ:nä, on Nina Kraviz. Hän on toiminut tekno-DJ:nä Venäjällä ja myöhemmin kansainvälisesti arvostetuilla ETM-klubeilla ja -festivaaleilla. Lisäksi Kraviz tekee omaa teknomusiikkiaan ja luotsaa Трип-nimistä (”Trip”) ETM-levy-yhtiötä sekä sen kokeellisempaa alamerkkiä GALAXIIDia (Coultate 2017). Hänet on myös useasti valittu ETM-medioissa vuoden lopussa julkaistaville ”Vuoden DJ:t” -listauksille.²⁷



Kuva 3. Nina Kraviz. © Paola Kudacki.

Vaikka Kraviz on monella tapaa menestynyt ja taitava DJ, hän kohtaa myös jatkuvasti seksismiä ja vähättelyä ETM-kulttuurissa. Esimerkiksi hänen videoitut DJ-esiintymisensä tai omien kappaleidensa musiikkivideot YouTubessa keräävät poikkeuksetta kommentteja miesoletetuilta käyttäjiltä, jotka kommentoivat Kravizin ulkonäköä musiikin sijaan. Vuonna 2013 Kraviz antoi *Resident Advisor* -verkkomedialle videohaastattelun ollessaan kylvyssä (*Resident Advisor* 2013), mikä aiheutti kohun ETM- ja DJ-

²⁷ Nina Kraviz oli esim. *Mixmag*-lehden julkaiseman ”Vuoden 2017 Top 20 DJ:t” -listauksen ensimmäisellä sijalla (*Mixmag* 2017).

piireissä. Nais-DJ:n seksuaalisuus nousi tuolloin puheenaiheeksi, jolloin Kravizin vastustajat syyttivät häntä seksuaalisuuden ja ulkonäön korostamisesta DJ-toiminnan ja musiikin sijaan, kun taas hänen puolustajansa huomauttivat, että mies-DJ:lle samanlainen käytös olisi ollut hyväksyttävää, ja että Kravizia pitää kunnioittaa hänen rohkeudestaan haastaa ETM- ja DJ-kulttuurin sukupuolinormeja (FACT Magazine 2013). Kraviz julkaisi haastattelun julkaisun jälkeen omalla Facebook-sivullaan tekstin, jossa hän käsittelee turhautumistaan ETM-kulttuurissa vallalla olevaan seksismiin, sukupuolirooleihin ja naisten asemaan sekä mediaan, joka hyväksikäyttää näitä asioita kohon ja huomion toivossa:

[...] Ettekö ole kyllästyneitä tähän 10 kertaa läpikäytyyn aiheeseen naisista DJ-alalla, että pojat voivat tehdä mitä haluavat ja se on ihan sopivaa, mutta tyttöjen täytyy käyttäytyä siivosti? Käyttäytyä jopa niin, että eivät käytä meikkiä, koska ”herranen aika, ei häntä voi ottaa vakavasti, jos hän on nätti ja feminiininen[?]” – tarkoittaen, että hän on oma itsensä. [...]

Vaikka jouduin tappelemaan [Resident Advisorin] kanssa, koska he eivät suostuneet poistamaan joitain jaksoja sen jälkeen, kun he seurasivat minua yhtäjaksoisesti kolme päivää[,] koin, että he keskittyivät hieman liikaa siihen, että olin nainen. He eivät halunneet puhua acid teknosta, Dance Mania [-levyyhtiöstä] ja kaikesta sellaisesta[. H]e halusivat sen näin, koska he tiesivät, että se aiheuttaisi pientä kohua. [...]

Olen monien ihmisten makuun aivan liian aito. Mutta jos luulette, että aion muuttua, koska ette ole samaa mieltä tai olette niin täynnä kliseitä ja seksismä. Luulette, että voitte hallita ihmisiä ja sanoa heille, miten heidän tulisi käyttäytyä ja olla. Ei, sori se ei mene näin minun kohdallani. Olen tuottanut musiikkia, tutustunut uuteen, etsinyt harvinaisia levyjä jo pitkän aikaa, jakanut musiikkia ihmisille – olen tehnyt tämän kaiken itse. Minulla on oikeus olla oma itseni ja voitte joko hyväksyä sen tai ette. [...] Ette voi kontrolloida taiteilijaa ja hänen luovuuttaan. Seksismin ja kaikenlaisen vastaavan paskan pitää loppua. Ja ensimmäinen askel tässä on antaa artistien olla keitä he ovat riippumatta heidän sukupuolestaan, ihonväristään, seksuaalisesta suuntautumisestaan jne. [...]”²⁸ (Kraviz 2013, käännös Pekka Haapanen)

²⁸ “[...] Aren't you not bored [sic] about this 10 times dead topic about females in the industry, the idea that any boy can do what ever he wants and it's all fine and girl needs to behave? Behave like not even put make up because “oh my god, she can't be taken seriously if she is pretty and feminine[“] -means if she is her self [...]

Even though I was in a fight with [Resident Advisor] because they didn't want to remove some episodes after following me for 3 days non-stop[,] I found it a bit too focused on me as a female. They wanted no talks about acid techno, dance mania and all that[. T]hey wanted it because they knew it would create a little mess. [...]

For many people I am just too real. But if you think I am gonna change because you don't feel it or because you are full of cliches and sexism. You think you can control people and tell them what they should be. No, sorry it doesn't work this way with me. I am producing, exploring,

Kravizin omakohtaisiin kokemuksiin perustuvista kommenteista näkee hyvin ETM- ja DJ-kulttuurissa olevan seksismin ja valta-asetelman, joka liittyy naisten ulkonäön kontrolloimiseen ja autenttisuuteen. Itsensä feminiiniseksi tai kauniiksi kokeva nainen kohtaa enemmän seksismiä ja arvostelua, jos hän ei peitä feminiinisyyttään mukautumalla vähemmän feminiiniseen ulkonäkömuottiin. Kraviz tuo ilmi myös sen, että feminiinisyys, johon myös (hetero)seksuaalinen kauneus kuuluu, on osa naisen identiteettiä. ETM-kulttuurin sukupuoliroolien ahtaus ajaa nais-DJ:n siihen, että hänellä on edessään vain huonoja vaihtoehtoja: oman seksuaali-identiteettinsä ja ulkonäkönsä uhraaminen uskottavuutta varten tai autenttisuuden menettäminen esiintymällä feminiinisenä naisena. Kraviz onnistuu kuitenkin säilyttämään sekä feminiinisen identiteettinsä että DJ-uskottavuutensa vastustuksesta huolimatta. Kohun suuruus on myös osoitus siitä, kuinka harvinaista on, että alisteisesta asemasta hyökätään hegemonista kulttuuria ja sen normistoa vastaan.²⁹

Nina Kravizin kohtaamat ja Rebekah Farrugian esittelemät nais-DJ:n ongelmat ulkonäköön ja feminiinisyyteen liittyen koskivat kaupallisessa toimintaympäristössä toimivia DJ:tä, mutta myös DJ-toiminnan undergroundissa nais-DJ:n ulkonäöllä on merkitystä. Underground-puolella tosin markkinoinnin, esiintymispalkkioiden ja -mahdollisuuksien sijaan ulkonäköön liittyvissä kysymyksissä painottuu enemmän DJ:n autenttisuus. Veera Lintunen kertoo, että TYEMY:ssä ollaan myös keskusteltu nais-DJ:den feminiinisyydestä ja sen suhteesta uskottavuuteen. Myös Lintunen osallistui keskusteluun:

Mä itse kirjoitin [tähän keskusteluun], että olen miettinyt sitä, että feminiinisyys ja seksuaalisuus koetaan jotenkin tosi negatiivisena ja häiritsevänä ja vähättelyyn kannustavana tekno- ja yleisestikin DJ-kulttuurissa. Onko se sitten osa misogyniaa. Siitä on niin vähän aikaa, kun myös tytöt on alkaneet soittamaan levyjä. Se on niin miesvaltainen ympäristö, että kuvitellaan, että ne ammattilaiset on niitä miehiä ja jos on tosi [naisellinen], niin se ei ole sillee...

digging for records since ages, sharing music with people -all by my self. I have my right to be who I am and you can like it or not. [...] You can't control artist and their creativity. Sexism and all similar bullshit must die. And the first step to it is to let artists be who they are regardless of their gender, skin color, sexual orientation ect.. [sic] [...]" (Kraviz 2013)

²⁹ Samanlainen ilmiö on havaittavissa myös hegemonisessa asemassa olevien DJ-teknologioiden ja -formaattien kohdalla, kun alempiarvoisina pidettyjä digitaalisia DJ-järjestelmiä käyttävät supertähti-DJ:t Deadmau5 (Attias 2013) ja Richie Hawtin (Haapanen 2013) hyökkäsivät arvostetuinta DJ-formaattia eli vinylilevyä vastaan.

Mun [naispuolinen] kaveri kommentoi myös [...], että hän on saanut kommenttia, että ”helpompaahan sun on soitella, kun oot tuollaisen androgyynin lesbon näköinen, etkä mikään babe.” (Lintunen 2017.)

Lintusen kokemus toistaa Kravizin kokemuksia ja Farrugian päätelmiä, joiden mukaan ETM-kulttuurissa on vallallaan maskuliininen ajatus, että heteroseksualisoitu tai feminiininen DJ ei ole taitava tai autenttinen. Omaa feminiinisyyttään peittämällä on siis helpompi esiintyä autenttisena DJ:nä. Lintusen DJ-ystävän saama kommentti puolestaan kertoo tämän strategian viemisestä vielä pidemmälle peittämällä feminiinisyyden lisäksi heteroseksuaalisuus³⁰ omaksumalla piirteitä Farrugian esittelemästä ”Dyke DJ”-ulkonäkökategoriasta. Farrugian (2012, 56–57) päätelmien mukaan homoseksuaaleina näyttäytyvät nais-DJ:t koetaan autenttisena DJ:nä, minkä lisäksi he saavat enemmän tukea miespuolisilta DJ:ltä kuin neutraalisti pukeutuvat, mutta heteroseksuaalisina esiintyvät nais-DJ:t. Tästä johtuen voidaan nähdä, että homoseksualisoidun ulkonäön piirteiden omaksumisesta on hyötyä myös heteroseksuaaliselle nais-DJ:lle. Kyseessä ei tarvitse olla tietoinen strategia, sillä homoseksuaalisen tyylin omaksumisesta saa etua, vaikka asiaa ei tiedostaisikaan. Kyse on jälleen yhdestä ilmiöstä, joka tuo ilmi naisten sukupuoliroolien ahtauden ja nais-DJ:den tekemät identiteettiuhraukset maskuliinisessa ETM-kulttuurissa.

Veera Lintunen on kokenut ETM-tapahtumien ja DJ-kulttuurin seksismin myös henkilökohtaisesti:

V: Mua itseäni häiritsi tosi paljon, kun sain kuulla sen, että [on] tosi seksikästä kun naiset soittaa levyjä. Mä koin sen tosi ahdistavana siinä tilanteessa, koska mä halusin vaan soittaa sitä musiikkia ja sit heti joku objektivoi mut. Ajattelin, että sori, mutta mä soitan tässä musiikkia.

K: Ilmeisesti tuli miespuoliselta henkilöltä tämä kommentti?

V: Joo. Varmaan ajatteli, että se oli sillai kehu ja hyvä asia, mutta mä koin sen tosi epämiellyttäväksi. Ehkä myös siitä johtuen itse, kun on keikoilla, niin haluaa olla aika huomaamaton ja sillee aika androgyynin näköinen. Toisaalta ei mun tyylikään oo mikään sellainen rimpsuja ja vaaleanpunaista. (Lintunen 2017.)

Seksuaalisen häirinnän harjoittaminen tällaisilla teoilla on osoitus miehisen vallan käyttämisestä ja hegemonisen aseman ylläpitämisestä DJ-kulttuurissa. Vastaavanlaiset

³⁰ Teen tässä olettamuksen, että puhuja mieltää itsensä heteroseksuaaliksi, mikä ei välttämättä pidä paikkaansa. Puhun tässä tapauksessa kuitenkin homoseksualisoidusta *tyylistä ja ulkonäöstä*, jonka omaksumisen vaikuttaa nais-DJ:n vastaanottoon riippumatta henkilön seksuaalisesta suuntautumisesta.

kommentit kertovat myös siitä, miten naista katsotaan DJ:nä heteroseksualisoidun halun kohteena, ja siitä, että naiset nähdään maskuliinisesta valtakulttuurista erillisenä ryhmänä. Tässä tapauksessa miespuolisen puhujan näkökulmasta harmittomalla ja pienellä teolla on merkittävä vaikutus sen kohteelle, jolle se on muistutus naisten kapeasta ulkonäkönormistosta ja heikommasta asemasta DJ-kulttuurissa.

5.3. Teknologian kulttuurisesti konstruoitu maskuliinisuus

Teknologia yleisesti ja musiikkiteknologia erityisesti koetaan kuuluvan miehiseen elämäntilanteeseen. Sekä sukupuolen- että kulttuurintutkimuksessa ollaan samaa mieltä siitä, että teknologia ei itsessään ole maskuliininen ilmiö tai asia, vaan se on muodostunut sellaiseksi erilaisten yhteiskunnallisten ja sosiaalisten käytäntöjen kautta (Farrugia 2012, 20). Musiikkiteknologinen esimerkki tästä ovat varhaiset elektroniset musiikkilaitteet, kuten radiot, jotka olivat vielä 1950-luvulle asti enemmän sisustuksellisia elementtejä kuin teknisiä laitteita johtuen laitteiden koosta ja niiden sijoittamisesta keskeiselle paikalle kodin olohuoneessa. Näin ne kuuluivat kodin ja naisten piiriin. (Björnberg 2009, 116–117.) Laitteiden ostamisesta päättivät kuitenkin yleensä miehet, joten niiden markkinointi suunnattiin erityisesti heille. Tämä johti tilanteeseen, jossa naiset nähdään passiivisina ja miehet aktiivisina musiikkiteknologian kuluttajina. (Farrugia 2012, 21.) Hifi-laitteiston ja samalla niiden tarjoaman äänenlaadun kehittymisen myötä kodin musiikkilaitteet muuttuivat markkinoinnin kautta yksinomaan maskuliinisuuden piiriin (Farrugia 2012, 22). Teknisten audiolaitteiden mieltäminen maskuliiniseksi koskee myös ETM:n tuotantovälineitä, kuten syntetisaattoreita, joita on pääasiassa markkinoitu miehille, mikä käy ilmi naisten vähäisestä edustuksesta esimerkiksi musiikkiteknologiaa käsittelevien lehtien sivuilla. Esimerkiksi *Keyboard*-lehden kanteen oli vuoteen 1996 mennessä ja 236 numeron jälkeen valittu vain kourallinen naisartistejä. (Théberge 1997, 122–123.) Osa lehdistä on pyrkinyt ihmisten sijaan kuvaamaan pelkkiä laitteita ja käyttämään tekstissään teknistä kieltä tavoitteenaan toimia sukupuolineutraalisti. Tällainen toimintamalli kuitenkin sulkee pois suuremman osan naislukijoita kuin miehiä, koska naisten on vaikeampi saada opetusta tai indoktrinaatiota tekniseen diskurssiin. Kaksinaismoralismi, joka piilee sukupuolittuneen musiikkiteknologian väittämässä sukupuolineutraaliksi, tulee ilmi tilanteissa, joissa kuvattujen laitteiden yhteyteen asetetaan muita maskuliiniseksi miellettyjä esineitä tai leh-

dissä julkaistaan mainoksia, jotka käyttävät seksualisoituja naisruumiita musiikkilaitteiden mainostamisessa. (Théberge 1997, 124–125.) ETM:n ja DJ-toiminnan historiallisia ja nykyaikaisia työskentely- ja esiintymistapoja määrittää vahvasti teknologia, kuten luvuissa 2., 3. ja 4. toin esille. Ei siis ole yllätys, että nais-DJ:den on vaikeampi lähteä teknologian kautta maskuliiniseksi määriteltyyn DJ-toimintaan mukaan.

Laajempi vaikutus teknologian ja teknisten asioiden mieltämisessä maskuliiniseksi syntyy jo lasten kasvatuksessa sekä lelujen markkinoinnissa. Pojille suunnatuissa leluissa korostuu toimijuus ja teknisyytys, kun taas tytöille suunnatut lelut ovat teknisen ajatusmaailman ulkopuolella. (Farrugia 2012, 20; Théberge 1997, 124.) Haastattelumistani DJ:stä naisiksi itsensä kokevat Veera Lintunen ja Maria Soini mainitsevat lapsuuden kokemukset ensisijaisiksi syiksi sille, että teknologia mielletään maskuliiniseksi:

Musta tuntuu, että se lähtee jostain kasvatuksesta. Miehiä ja poikia kannustetaan leikkimään just jollain teknisillä jutuilla. Sit taas naiset menee jonnekin piirtelemään tai leikkimään kukkasilla. Ei oo ollut sellaista, tai en mä muista lapsuudessa, että mä olisin pelannut millään, eikä ole kannustettu minkään tuollaisten teknisten laitteiden pariin. Vaikka se musiikki nyt on ääntä, eikä sinänsä ole mikään laite, niin kyllä niillä on joku sellainen yhteneväisyys. (Lintunen 2017.)

Pojat leikkii teknisillä leluilla, tytöt leikkii jollain nätilä ja söpöllä. Tavallaan mielestäni hyvin varhaisessa vaiheessa ehkä tahtomattamme ja huomaamattamme me tuetaan myös sellaista leikkimistä ja oppimista ja sen tyyppistä kiinnostumista jo silloin pienenä [...] Meillä on varmaan niin vahvat tietyt arkaaiset, jotkut 1950-lukuiset mies-naiskäsitykset, että mitkä on miesten juttuja ja mitkä naisten. Se ehkä lähtee jostain sellaisesta oletuksesta, että me kuvitellaan, että miehet on jotenkin vahvempia näillä osa-alueilla. (Soini 2016.)

ETM- ja DJ-kulttuuri eivät tietenkään ole irrallaan yhteiskunnasta tai laajemmista kulttuurisista kytköksistä, joten tällaiset vallallaan olevat kasvatukselliset toimintatavat vaikuttavat myös näihin alakulttuureihin. Sukupuolittuneen kasvatuksen ja kulttuurisesti maskuliiniseksi konstruoidun teknologian suurin vaikutus on, että naispuoliset DJ:t kokevat kynnyksen olevan miehiä korkeammalla DJ-teknologian hankkimisessa, käytön opettelemisessa ja etenkin avun pyytämisessä laitteiden käytössä. Yleinen tapa tuntuu olevankin, että naispuoliset DJ:t pyrkivät harjoittelemaan ja opettelemaan DJ-laitteiden käyttöä yksin sen sijaan, että he pyytäisivät apua kanssa-DJ:ltä, jotka useimmiten ovat miehiä. Esimerkiksi Maria Soini opetteli Hollannissa ollessaan vinylilevyjen soittamiseen vaativat DJ-aidot itsenäisesti, vaikka hänen ystäväpiirissään oli

tuolloin paikallisia (mies-)DJ:tä, jotka Soinin mukaan rohkaisivat häntä DJ-toiminnassa, mutta joilta hän ei kuitenkaan hakenut henkilökohtaista tukea tai apua.

Musiikkiteknologian sukupuolittuminen ja eri tavat sen käyttämisen opettelussa tulivat ilmi myös Soinin ETM-yhtyeen toiminnassa, jonka kaksi muuta jäsentä ovat miehiä. Soini kokee, että miesten on helpompaa lähteä kokeilemaan instrumentteja ja laitteita ja opetella niiden käyttöä yrityksen ja erehdyksen kautta. Soini itse koki, että kynnys musiikkiteknologian muodolliselle opiskelulle oli hänelle matalampi kuin laitteiden oppiminen itsenäisesti kokeilemalla. (Soini 2019.) Soini on saanut koulutuksensa kautta kulttuurisen pääoman lisäksi myös itsevarmuutta toimia maskuliinisen teknologian määrittämässä DJ- ja ETM-kulttuurissa:

Kyllä mä uskon siihen, että [musiikkiteknologian opettelu] oli mulle tavallaan paljon vaikeampaa [naisena]. Ehkä siihen liittyy tämä, että olen hakenut ns. muodollista koulutusta tältä alalta. [...] Ehkä siinä on yksi sellainen ero, mikä musta tuntuu, että voisi olla sellainen, mikä voi toki olla myös tyyppien välinen juttu, mutta joka voisi kuitenkin olla jokin miesten ja naisten välinen ero. Miehet paljon helpommin ei lue käyttöohjeita ja silti vääntele ja kääntele kaikkia ihan mihin suuntaan vaan pelkäämättä sen kummemmin, että mitään tapahtuu. Joskushan voi tapahtua pahastikin. Menevät ja tekevät kuitenkin. Sit taas itse on hyvinkin helposti se, etten uskalla, jos en tiedä. Itselle on tuntunut, että tää on ollut ihan *sairaan* pitkä tie. Tämä, että mitä kaikkea mä oon opiskellut ja tehnyt elämäni aikana. (Soini 2016.)

Musiikkiteknologian maskuliinisuus ja poikien kasvattaminen teknisillä leluilla ja peleillä antavat heille enemmän itsevarmuutta ja kokemusta laitteiden käytössä kuin Soinille, vaikka hänellä on koulutustaustaa klassisesta pianosta ja audioteknologiasta. Soini myöntääkin, että ilman hänen kulkemaansa pitkää teknologisten alojen koulutustietä hän ei todennäköisesti olisi uskaltanut lähteä edes mukaan yhtyeeseen, vaikka oma bändi oli ollut hänellä haaveissa jo pitkään. Soinin kokemuksen mukaan naisten rooli ETM-tuotannoissa vastaa perinteistä kuvaa siitä, että nainen toimii vokalistina tuottajan ollessa mies. Soini pyrkiikin purkamaan tätä stereotypiaa olemalla naispuolinen muusikko, joka toimii täysipainoisesti ja tasavertaisesti miesten kanssa ylittäen näin teknologian kulttuurisesti konstruoidun maskuliinisuuden asettamat esteet. (Soini 2019.) Naisten määrä audioteknologian koulutusohjelmissa on erittäin pieni suhteessa miesten lukumäärään (Soini 2016), joten voi ajatella, että Soinilla on tavallista korkeampi ymmärrys musiikkiteknologiasta. Aloittelevan naispuolisen DJ:n epävarmuus ja korkea kynnys tarttua DJ-teknologiaan on siis keskimäärin vielä suurempi.

Nais-DJ:den korkea kynnyksen avun tai opastuksen pyytämiseen miespuolisilta DJ:ltä liittyy vahvasti pelkoon kasvojen menettämisestä, vähättelystä tai oman DJ-arvon kyseenalaistamisesta, kuten Veera Lintusen kommentista käy ilmi:

V: [O]n myös vaikea mennä sellaiseen miesporukkaan naisena, jos haluaisi vaikka soittaa levyjä. Se kynnyksen on vaan niin iso.

K: Liittyykö se nimenomaan siihen, että ympärillä on pelkästään miehiä vai siihen, että ne laitteet on vieraita?

V: Sekä että. Ehkä myös se, ettei halua nolata itseään tai jotenkin, jos se ennakko-oletus on se, että ei toi nyt tiedä mistään mitään toi bimbomuija tuossa noin. No ei nyt ehkä, mutta kärjistetysti. Tavallaan ei halua toteuttaa sitä stereotypiaa. Sit on jotenkin sellainen kovempi näyttämisenhalu. (Lintunen 2017.)

Lintusen viimeinen kommentti osoittaa hyvin naisten DJ-kentällä kokemien ongelmien intersektionaalisuuden. Aloittamisen tai avun pyytämisen korkea kynnyksen ei liity vain teknologian maskuliinisuuteen, vaan myös koko DJ-kulttuurin homogeenishegemoniseen maskuliinisuuteen, nais-DJ:den mieltämiseen ryhmäksi yksilöiden sijaan sekä siihen, että naisilla on kulttuurin vuoksi kovempi paine esiintyä autenttisenä, taitavana ja vakavasti otettavana DJ:nä kuin miehillä.

Maskuliinisessa kulttuurissa toimivalle naiselle omaa sukupuolta edustavan vertaisverkoston rakentamisen merkitys korostuu. Koska verkostoituminen miesvaltaisissa DJ-piireissä on hankalampaa naisille kuin miehille, ovat naisten kasvattamat vertaisverkotot tapa kasvattaa DJ-uralle tärkeää sosiaalista pääomaa (Farrugia 2012, 69–71; Gavanas & Reitsamer 2013, 69–70). Naisten on mahdollista saada sosiaalisen pääoman lisäksi kulttuurista pääomaa vertaisverkostoistaan. Esimerkiksi DJ-teknologiaa tai taitoja koskevan tuen hakeminen nais-DJ:ltä tuntuu luontevammalta kuin mies-DJ:ltä, koska siihen ei liity samanlaista oman aseman kyseenalaistamisen pelkoa:

V: Jotenkin oon kokenut, että tytöt jeesaa toisiaan. Jotenkin uskaltaa enemmän kysyä juttuja ja olla sillai ”tyhmempi”, koska ei koe mitään sellaista arvostelua tai sellaista. Sit jotenkin miehiltä on ollut tosi vaikea kysyä mitään vinkkiä. Kyllä siinä on joku sellainen.

K: Onko se enemmän lähtöisin siitä omasta kynnyksestä vai onko miehet olleet jotenkin penseitä tähän tilanteeseen tai ne ei edes tarjoa apua?

V: Niin ne ehkä jotenkin... Ne ei oo ymmärtäneet sellaisia lähtökohtia, että voi olla täysin tuntemattomat laitteet. Ja kun en itse uskalla kysyä ihan tyhmiä kysymyksiä, koska ne on niille miehille niin selkeitä [asioita]. Sellaisia kysymyksiä uskaltaa kysyä sit tytöiltä. Joku sellainen pieni [kynnyksen] on. (Lintunen 2017.)

Naiskollegoista koostuva vertaisverkosto ei kuitenkaan ole edellytys nais-DJ:n menestymiselle. Maria Soini kokee, että hän on saanut vastaavanlaista tukea X-Rust-yhdistyksestä, jonka toiminnassa on ollut mukana paljon naisia, mutta jossa valtaosa DJ:stä on miehiä. Soini ei kuitenkaan koe näe tätä ongelmana, vaan kokee yhdistyksen kautta luomansa sosiaalisen verkoston erittäin yhteisölliseksi ja samanhenkiseksi ja sen jäsenet hänen ystävikseen. Tällaisissa yhteisöissä sukupuolen merkitys vähenee huomattavasti, ja yhteisöllisyyden kautta avun tai tuen hakemiseen ei liity samanlaisia pelkoja. Tällaisia yhteisöjä ei kuitenkaan synny käden käänteessä, vaan X-Rust on ollut toiminnassa yli 25 vuotta ja Maria Soini on ollut mukana yhdistyksen toiminnassa jo ennen DJ-uransa alkua. Soinin ETM-yhtye on myös toiminut hänelle yhteisönä, jossa voi toimia tasavertaisesti ja rohkeasti, vaikka myös bändin dynamiikan muodostuminen on vaatinut paljon työtä ja aikaa. Aloittelevalla naispuolisella DJ:llä ei siis välttämättä synny heti yhtä syvää luottamusta yhdistyksen kautta rakentamaansa sosiaaliseen verkostoon, että hän kokisi kynnyksen olevan matala pyytää tukea laitteiden käytössä verkostoon kuuluvilta mies-DJ:ltä.

6. LOPUKSI

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen käsitellyt elektronista tanssimusiikkikulttuuria ja sen piirissä toimivien turkulaisten DJ:den kokemuksia ja ajatuksia teknologiasta, autenttisuudesta ja sukupuolesta. Erityisesti mielenkiintoni kohdistui siihen, miten digitalisaatio ja internet ovat muuttaneet DJ:n perinteistä, vinyylilevyjen ja -soittimien avulla ja ehdoin toiminutta työskentely- ja esiintymistapaa. ETM- ja DJ-kulttuuri ovat kehittyneet yhtä matkaa toinen toisistaan riippuen; DJ-esiintymiset ovat elektronisen tanssimusiikin pääasiallinen esitystapa, kun taas DJ:t tarvitsevat jatkuvasti ETM-tuottajilta ja -artisteilta uutta klubikontekstiin sopivaa musiikkia esiintymisiinsä. Molemmat kulttuurit ovat olleet alusta asti kytkeytyneitä teknologiaan. Teknologia on mahdollistanut DJ-toiminnan ensin radiossa, sitten diskoteekeissa ja myöhemmin klubeilla, underground-raveissa ja festivaaleilla. Se on myös mahdollistanut ETM:n, jonka keskeisimmät genret, house ja tekno, syntyivät rumpukoneiden, samplereiden ja syntetisaattoreiden myötä 1980-luvulla. Yli satavuotisen historiansa aikana DJ siirtyi radiosta diskoihin, vaihtoehtoisille ja marginaalisille klubeille, ravejen anonyymiksi esiintyjäksi ja kansainväliseksi supertähtimiljonääriksi.

2000-luvulla digitalisaatio toi DJ:lle uusia mahdollisuuksia DJ-toiminnan toteuttamiseen. Suurin ja laajamittaisin vaikutus digitalisaatiolla on ollut DJ:n tapaan etsiä uutta musiikkia esiintymisiinsä. Aikaisemmin musiikki ostettiin pääasiassa DJ-musiikkiin keskittyneistä erikoiskaupoista, joista sopivien levyjen etsiminen vaati tietoja ja taitoja, jotka voidaan mieltää DJ:n kulttuuriseksi pääomaksi. Internetin myötä DJ ammentaa levykaupan korien, hyllyjen ja laarien sijaan äärettömästä digitaalisen musiikin nettikauppojen, blogien, suoratoistopalveluiden ja levy-yhtiösivujen runsaudensarvesta. Internetin muodostuessa vartenotettavaksi musiikin jakelukanavaksi 2000-luvun alkupuolella hokivat niin vinyylilikokoelmiaan suojelevat DJ:t kuin teknologia-orientoituneet kehitysoptimistitkin samaa mantraa, että ”netissä kaikki musiikki on yhden klikkauksen päässä”. Ensimmäinen ryhmä tosin koki asian uhaksi, joka tekee DJ:n työstä hengetöntä ja DJ:stä keskinkertaisia, ja jälkimmäinen työtä helpottavaksi ja nopeuttavaksi mahdollisuudeksi. Todellisuus osoittautui kuitenkin toiseksi, sillä tätä tutkielmaa varten haastatellut DJ:t totesivat musiikin etsimisen internetistä erittäin työlääksi ja aikaa vieväksi, joskin nykyaikana välttämättömäksi tehtäväksi. Kyse on edelleen työstä, mutta sen toimintaympäristö sekä sen vaatimat tiedot ja taidot ovat erilaiset

kuin levykauppojen ja vinyylilevyjen aikakaudella. Vaikka teknologia on muuttanut DJ-musiikin etsimiseen liittyvää käytännön työtä huomattavasti, on huomionarvoista, että kaikesta huolimatta DJ erottaa edelleen hyvät ja huonot kappaleet toisistaan samalla tavalla: kuuntelemalla ja testaamalla niiden toimivuutta DJ-esiintymisissä.

Internetin tuomien muutoksien ja mahdollisuuksien lisäksi DJ:lle avautui 2000-luvulla uusia tapoja soittaa musiikkia esiintymisissään. Ensin tulivat DJ-käyttöön suunnitellut CD-soittimet, joista ensimmäinen tuotiin markkinoille jo 1980-luvulla, mutta jotka nousivat suosioon vasta 2000-luvulla internetin ja musiikin digitaalisen jakelun helpottua sekä kotitietokoneissa yleistyneiden polttavien CD-asemojen myötä. DJ-käyttöön suunnitellut CD-soittimet, kuten Pioneer-yrityksen CDJ, pyrkivät jäljittelemään vinyylisoittimien käyttötapaa, jossa DJ pystyy säätämään biittimiksausta laitteen ohjaukskiekon avulla. CDJ:t toivat myös vinyylisoittimista puuttuvia uusia ominaisuuksia DJ:n käytettäväksi, joista tärkein on mahdollisuus tuoda suurempi määrä musiikkia mukanaan esiintymisiin maltillisemmassa koossa. Samaan aikaan kun CD-soittimet alkoivat saada jalansijaa vinyylisoittimien rinnalla, julkaistiin myös tietokonesovellus, jonka avulla DJ pystyi levysoittimien ja erityisten aikakoodivinyyliä avulla ohjaamaan tietokoneelle tallennettua musiikkia samaan tapaan kuin perinteisiä vinyylilevyjä. Myöhemmin DJ-järjestelmät kehitettiin tukemaan erillisiä MIDI-ohjainlaitteita, jotka poistivat kokonaan tarpeen käyttää vinyyli- tai CD-soitinta. Digitaaliset DJ-järjestelmät poistivat myös tarpeen harjoitella aikaisemmin DJ:n perustaitona pidettyä biittimiksausta, sillä sovellus mahdollistaa kappaleiden tempon ja tahtien automaattisen synkronoimisen sync-toiminnolla.

Sekä CD-soittimet että digitaaliset DJ-järjestelmät kohtasivat vastustusta DJ-kulttuurissa, jossa niiden tuomat muutokset DJ:n työskentelyyn ja esiintymisiin koettiin uhkaavan koko DJ-toiminnan olemusta. Laitteiden ja internetin yleistymisen ja kehittymisen myötä niiden vastustus myös väheni, joskin CD-soittimien käyttöä pidetään edelleen autenttisempänä kuin tietokoneen käyttöä vinyylilevyjen ollessa DJ-formaattien arvohierarkiassa korkeimmalla sijalla. Läppäri-DJ:n koetaan jäävän ”ruudun vangiksi” tai yleisö ei ymmärrä, mitä hän tekee esityksistään, jolloin tällaiset DJ-esiintymiset tuntuvat vähemmän mielenkiintoisilta kuin CD- tai vinyylisoittimia hyödyntävät DJ-esiintymiset. Tietokonetta käyttävät DJ:t koetaan myös vähemmän taitaviksi, joutuessaan DJ-sovellusten käytön oletetusta helppoudesta, vaikka itse sovelluksien tarjoamat mahdollisuudet ovat DJ:lle huomattavasti laajemmat kuin CDJ- tai vinyylisoittimia

käytettäessä. Osasyynä digitaalisten DJ-järjestelmien heikompaan arvostukseen on se, että DJ-käyttöön tarkoitettut CD- ja vinyylisoittimet ovat käytännössä samanlaisia joka puolella maailmaa, sillä markkinajohtajan asemassa on edellä mainittu Pioneer-yrityksen CDJ-mallisto ja Technicsin 1970-luvulla lanseerattu SL1200-vinyylisoitin. Näin DJ:n esiintymisissä käyttämät eleet ovat helpommin yleisön ja toisten DJ:den ymmärrettävissä, koska laitteiden muoto ja käyttötapa ovat määrittäneet niiden operoimiseen käytettävät liikkeet samankaltaisiksi. Kontrolleri- ja DJ-sovelluspuolella puolestaan on huomattavasti enemmän vaihtoehtoja, eikä yksikään kontrollerimalli ole päässyt markkinajohtajan asemaan, joten tällaisia vakiintuneita ja yleisesti ymmärrettyjä eleitä ei ole päässyt syntymään. Kun taidon visuaaliset merkitsijät eli yleisesti ymmärretyt eleet puuttuvat, myös DJ näyttäytyy taidottomana ja epäautenttisena. Kun eleitä ja itse DJ-järjestelmien ominaisuuksia ei ymmärretä, ei katsojalle myöskään synny samanaista eleiden ja musiikin välistä syy-seuraus-suhdetta kuin CDJ-soittimien ja teknareiden kanssa.

Tutkijat (esim. Montano 2010) ja digitaalisten DJ-järjestelmien puolustajat uskovat, että näillä laitteilla on kuitenkin mahdollista laajentaa DJ:n toimintaa ja esiintymistä yli perinteisten rajojen. Sen sijaan, että DJ soittaisi kappaleita lähes sellaisinaan miksaten niitä toisiinsa, digitaalisten DJ-järjestelmien avulla läppäri-DJ:llä on mahdollisuus muokata kappaleita esiintymisissään laajemmin, mikä puolestaan mahdollistaa oman musiikillisen luovuuden toteuttamisen laajemmin. Tätä pro gradu -tutkielmaa varten haastatelluista DJ:stä kuitenkin vain harvat pitivät tätä mielekkäänä tai tavoittelemisen arvoisena päämääränä omassa tai muiden DJ-toiminnassa. DJ-järjestelmien monipuolisempi käyttö ja niiden täyden potentiaalin hyödyntäminen jo ruohonjuuritason DJ-toiminnassa on mielestäni edellytys sille, että digitaalisten DJ-järjestelmien arvostus ja toimintojen yleinen ymmärrys olisi mahdollista tulevaisuudessa. Ennen kuin tämä toteutuu, ei DJ-järjestelmiä puolustavien näkemys deejyiden rajat ylittävästä ja niitä laajentavasta DJ:n 2.0 versiosta ole todennäköinen.

Naiset ovat sukupuolensa vuoksi DJ-kulttuurissa teknologian ja autenttisuuden ristipaineessa. DJ-kulttuuri on korostetun maskuliininen miesten ollessa edelleen huomattavassa enemmistössä. Vaikka 2010-luvulla ollaan otettu suuriakin askelia kohti tasa-arvoisempaa ja monipuolisempaa DJ-kulttuuria, nais-DJ:tä voidaan edelleen pitää harvinaisena ilmiönä. Naiset kohtaavat DJ-kulttuurissa seksismiä ja vähättelyä sekä hei-

hin suhtaudutaan yleensä ryhmänä sen sijaan, että heidät nähtäisiin miesten tavoin yksilöinä. Ilmiön marginalisoiva vaikutus tulee esiin tapahtumissa, joihin on valittu vain naispuolisia DJ:tä, mikä korostaa heidän sukupuoltaan heidän DJ-taitojensa ja musiikkivalintojensa sijaan. Tällainen toimintatapa vahvistaa näkemystä, että naiset ovat normaalista DJ-kulttuurista poikkeava eksotisoitu ryhmä. Nais-DJ:n ulkonäköön kohdistetaan myös merkittäviä arvotuksia, sääntöjä ja rajoituksia. Heteroseksualisoitu tai feminiininen nais-DJ menettää uskottavuutensa, koska maskuliinisessa kulttuurissa hänen nähdään saavuttaneen asemansa ja esiintymismahdollisuutensa ulkonäkönsä, eikä taitojensa tai musiikkinsa vuoksi. Feminiinisiä piirteitä peittämällä, esimerkiksi omaksumalla mies-DJ:lle ominaisia, androgyynisiä tai homoseksualisoituja piirteitä ulkonäkönsä nais-DJ puolestaan näyttäytyy uskottavampana. ETM-kulttuurin ahtaat sukupuoliroolit ja ulkonäkönormit ovat ongelmallisia erityisesti niille nais-DJ:lle, jotka kokevat itsensä feminiinisiksi, mutta jotka joutuvat lieventämään tai peittämään feminiinistä ulkonäköään ja identiteettiään säilyttääkseen autenttisuutensa.

Maskuliinisessa ETM-kulttuurissa toimivien naisten kynnys aloittaa DJ-toiminta on korkeampi myös teknologian vuoksi. DJ-toiminnan ja ETM:n tiivis suhde teknologiaan tekee siitä naisille vaikeammin lähestyttävänä kuin miehille, koska teknologia ja erityisesti musiikkiteknologia on maskuliinista. Vaikka teknologialla ei ole sukupuolta, niin markkinoinnin ja kasvatuksen myötä se on kulttuurisesti rakennettu miehiseksi. Miesten on luontaisempaa käyttää musiikkiteknologiaa DJ-toiminnassaan, kun taas naiset kokevat musiikkiteknologian käyttämisen vieraammaksi ja vaikeammaksi. Naispuolisten DJ:den toimintaa maskuliinisessa ja miesvaltaisessa DJ-kulttuurissa auttaa naisista koostuvien vertaistukiverkostojen luominen, joiden avulla naisilla on parempi mahdollisuus kasvattaa sosiaalista ja kulttuurista pääomaansa DJ-kulttuurissa.

Vaikka käsittelemäni autenttisuuteen, teknologiaan ja sukupuoleen liittyvät ilmiöt koskevat DJ-kulttuuria globaalisti, oli pro gradu -tutkielman laajuuden vuoksi mielekkäämpää rajata tutkimusalue paikallisesti turkulaisiin DJ:hin ja heidän kokemuksiinsa näistä aiheista. Haastatteluaineisto toimi hedelmällisenä pohjana tutkimukselle, koska siinä ilmeni sekä ETM- ja DJ-kulttuurin globaalit piirteet ja ilmiöt, jotka vastasivat kansainvälisen tutkimuksen johtopäätöksiä, että paikalliset ominaispiirteet, kuten turkulaisten ETM-yhdistysten aktiivinen ja laaja toiminta. Etnografisesti kerätty tutki-

musaineisto tuo myös uutta ja ajantasaista tietoa tutkimuskentälle: ETM- ja DJ-kulttuurin ilmiöt ja merkitykset eivät ole pysyviä, vaan ne muuttuvat ajan myötä. Tämä pro gradu -tutkielma rakentuu aiheesta aikaisemmin tehdyn tutkimuksen päälle, mutta pidentää myös näiden tutkimusten omaan aikaansa sidotun etnografisen tiedon jatku-moa. DJ- ja ETM-tutkimus on tällä hetkellä nouseva trendi ja tutkimusta aiheesta tehdään jatkuvasti enemmän ja enemmän. Pro gradu -tutkielman rajattu luonne ja katko-nainen työskentelyaikataulu aiheuttivat sen, että en pystynyt omaksumaan kaikkea ai-heeseen liittyvää tutkimuskirjallisuutta. Varsinkin kaikkein tuorein tutkimus jäi tässä tutkielmassa valitettavan vähälle huomiolle.

Kohtasin tutkimustyössäni omaan positiooni liittyviä ongelmia. Oma taustani DJ:nä ja digitaalisten DJ-järjestelmien käyttäjänä auttoi toki ymmärtämään DJ-kulttuurin toi-mintaa ja antoi minulle sisäpiiristatuksen sen sijaan, että olisin tutkinut kulttuuria ul-kopuolisen näkökulmasta. Positioni vaikutti kuitenkin siihen, että valitsemani DJ-esiintymistavan ja -laitteiden vuoksi ei voi olettaa, että suhtautuisin täysin objektiiv-i-sesti DJ-formaattien, -laitteiden ja -esiintymisten arvotuksiin DJ-kulttuurissa. Etuoikeutettu positioni miehenä maskuliinisessa DJ-kulttuurissa oli myös ongelmallinen su-kupuoleen liittyviä kysymyksiä tarkastellessani. Ongelmista huolimatta positioistani oli myös suurta hyötyä, sillä sisäpiiristatuksen kautta pystyin kohtaamaan tutkimusta varten haastattelemani DJ:t vertaisinani, mikä synnytti luottamusta haastattelutilan-teissa.

Haastatteluaineistosta kumpusi paljon asioita, jotka olivat yleisesti erittäin mielenkiin-toisia, mutta jotka tuntuivat tämän tutkimuksen kannalta irrallisilta. Yksi tällainen kä-sittelemättä jäänyt asia oli se, miten erilaisia väyliä pitkin haastateltavat olivat ryhty-neet DJ:ksi. He olivat aloittaneet uransa hyvin erilaisissa tilanteissa, olosuhteissa ja eri aikoina. Aineistosta sai mielenkiintoisen kuvan siitä millaisia polkuja he ovat kulke-neet DJ:ksi tullessaan. Tämän pro gradu -tutkielman rajatussa aiheessa ei asiaa pysty-nyt käsittelemään, mutta mielenkiintoisia aiheita tähän liittyen ovat esimerkiksi uran alkuvaiheessa saatu apu ja sen tärkeys tai epäolennaisuus, sosiaalisten verkostojen muodostuminen ja DJ-kulttuuriin liittyvien kokemusten ja mielipiteiden muutokset uran edetessä.

Toinen merkittävä jatkotutkimuksen kohde olisi sukupuolikysymysten laajentaminen. Yksin tästä aiheesta olisi voinut jo tehdä kokonaisen pro gradu -tutkielman, kun se

tässä tapauksessa on tiivistetty yhteen lukuun. Myös tutkimusaineisto oli melko suppeaa tällä alueella, sillä haastatelluiksi valikoitui vain kaksi naispuolista DJ:tä. Tätä pro gradu -tutkielmaa varten haastatellut DJ:t edustavat musiikkityylinsä ja toimintansa kautta ETM-kulttuurin marginaalia. Underground-tapahtumien suvaitseva ilma-
piiri, do it yourself -asenne ja demokraattinen suhtautuminen DJ-esiintyjien valintaan poikkeavat huomattavasti kaupallisen puolen DJ-toiminnasta (vrt. Farrugia 2012, Montano 2010, Gavanas & Reitsamer 2013). Esimerkiksi sukupuoleen liittyvät ongelmat eivät ole samalla tavalla pinnalla underground-puolella kuin kaupallisessa toimintaympäristössä, jossa kilpailu esiintymismahdollisuuksista on kovempaa. Tämän pro gradu -tutkielman aineiston ja tulosten vertailu kaupallisemmän DJ-toiminnan mielteisiin, kokemuksiin ja merkityksiin olisikin mielenkiintoinen jatkotutkimuskohde.

Sukupuolen lisäksi ETM- ja DJ-kulttuurin tarkastelu seksuaalivähemmistöjen ja rodullistettujen ihmisten näkökulmasta olisi hedelmällistä varsinkin, kun sitä vertaa näiden musiikkikulttuurien historiaan. Esimerkiksi diskoklubit olivat alun perin New Yorkin mustien ja latinalaisamerikkalaisten homoseksuaalisten miesten seuranhaku- ja juhlimispaikkoja. Myös varhaiset tekno- ja houseartistit olivat lähes poikkeuksetta rodullistettuja. Kuitenkin tämän hetken menestyneimmät EDM-tuottajat sekä heidän yleisönsä ovat pääasiallisesti valkoisia. Tämän muutoksen tarkastelu olisi vähintään artikkelimittaisen käsittelyn tai jopa pidemmän monografian arvoinen tutkimuskohde.

LÄHTEET

Haastatteluaineisto:

- Anonyymi DJ 2017. Haastattelu tehty 12.1.2017. Haastattelusta tehtiin audiotallenne. Litteroitu 12.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa. Haastattelu anonymisoitu haastateltavan pyynnöstä.
- Anonyymi DJ 2018. Sähköpostitse annetut lisäykset, tarkennukset ja kommentit 23.12.2018. Sähköposti on kirjoittajan hallussa.
- Hulkkonen, Jori (DJ Jori Hulkkonen) 2016. Haastattelu tehty 12.12.2016. Haastattelusta tehtiin audiotallenne. Litteroitu 20.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa.
- Kiviniemi, Janne (DJ jk+) 2014. Haastattelu tehty 30.4.2014. Haastattelusta tehtiin videotallenne. Litteroitu 10.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa.
- Lintunen, Veera (DJ VRA) 2017. Haastattelu tehty 9.1.2017. Haastattelusta tehtiin audiotallenne. Litteroitu 17.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa.
- Owusu, Asanti (DJ Mooncrobe) 2017. Haastattelu tehty 9.1.2017. Haastattelusta tehtiin audiotallenne. Litteroitu 17.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa.
- Soini, Maria (DJ Maria Soini) 2016. Haastattelu tehty 17.11.2016. Haastattelusta tehtiin audiotallenne. Litteroitu 4.12.2018. Haastattelutallenne ja litteraatio ovat kirjoittajan hallussa.
- Soini, Maria (DJ Maria Soini) 2019. Sähköpostitse annetut lisäykset, tarkennukset ja kommentit 15.3.2019. Sähköposti on kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus:

- Angliss, Sarah 2013, ”Mimics, Menaces, or New Musical Horizons? Musicians’ Attitudes toward the First Commercial Drum Machines and Samplers” teoksessa *Material Culture and Electronic Sound*, Frode Weium & Tim Boon (ed.). Sivut 95–130. Washington D.C., USA: Smithsonian Institute Scholarly Press.
- Attias, Bernardo Alexander 2013, ”Subjectivity in the Groove: Phonography, Digitality and Fidelity” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 15–49. New York: Bloomsbury Academic.
- Auslander, Philip 1998, ”Seeing is believing: Live performance and the discourse of authenticity in rock culture” teoksessa *Literature and Psychology, vol. 44, issue 4*, Sivut 1–26. [Elektroninen aineisto] <<https://search-proquest-com.ezproxy.utu.fi/docview/219711022?accountid=14774>> Tarkastettu 1.3.2019.
- Benjamin, Walter 2008, ”The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version” teoksessa *The Work of Art In the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin (ed.). Sivut 19–55. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Bidder, Sean 2001. *Pump Up The Volume – The History of House Music*. Lontoo: Pan Macmillan.
- Björnberg, Alf 2010, ”Learning to Listen to Perfect Sound: Hi-fi Culture and Changes in Modes of Listening, 1950–80” teoksessa *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (ed.). Sivut 105–129. Farnham: Ashgate Publishing.
- Bourdieu, Pierre 1986, ”The Forms of Capital” teoksessa *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, John G. Richardson (ed.). Sivut 241–258. Westport, USA: Greenwood Press.
- Brewster, Bill & Broughton, Frank 2000, *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. Lontoo: Headline Book Publishing.
- 2002, *How to DJ (properly): The art and science of playing records*. Lontoo: Bantam Press.
- 2010, *The Record Players: DJ Revolutionaries*. Lontoo: DJhistory.com.
- 2014, *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey: Updated and Revised Edition*. Lontoo: Headline Book Publishing.
- Butler, Mark J. 2006a, ”’Everybody Needs a 303, Everybody Loves a Filter’: electronic Dance Music and the Aesthetics of Obsolescence” teoksessa *Digital Media: Transformations in Human Communication*, Paul Messaris & Lee Humphreys (ed.). Sivut 111–118. New York: Peter Lang Publishing.
- 2006b, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press.
- 2014, *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*. New York: Oxford University Press.
- Farrugia, Rebekah & Swiss, Thomas 2005, ”Tracking the DJs: Vinyl records, work, and the debate over new technologies” teoksessa *Journal of popular music studies*, vol. 17, no. 1 (Apr 2005). Sivut 30–44. [Elektroninen aineisto] <<http://search.ebscohost.com.ezproxy.utu.fi/login.aspx?direct=true&db=mlf&AN=2006970223&site=ehost-live>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Farrugia Rebekah 2012, *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Chicago: University of Chicago Press. [Elektroninen aineisto] <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=988711>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Farrugia, Rebekah & Olszanowski, Magdalena 2017, ”Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture” teoksessa *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*. Vol. 9, No. 1. Sivut 1–8. [Elektroninen aineisto] <<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/issue/view/97/>> Tarkastettu 26.2.2019.
- Ferreira, Pedro Peixoto 2008, ”When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music” teoksessa *Leonardo Music Journal*, Vol. 18. Sivut 17–20. [Elektroninen aineisto] <<https://www-jstor-org.ezproxy.utu.fi/stable/pdf/25578110.pdf>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Fikentscher, Kai 1998, ”The DJ as Performer” teoksessa *Music on Show: Issues of Performance*, toim. Tarja Hautamäki & Helmi Järviluoma. Sivut 87–91. Tampere: University of Tampere Press.
- 2000, *’You Better Work!’ Underground Dance Music in New York City*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.

- 2013, ”’It’s Not in the Mix: It’s the Selection’: Music Programming in Contemporary DJ Culture” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 123–149. New York: Bloomsbury Academic.
- Fontanari, Ivan Paolo de Paris 2013, ”DJs as Cultural Mediators: The Mixing Work of São Paulo’s Peripheral DJs” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 248–268. New York: Bloomsbury Academic.
- Gavanoas, Anna & Reitsamer, Rosa 2013, ”DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 51–77. New York: Bloomsbury Academic.
- Gibson, Michael 2014, ”’That’s hip-hop to me!’: Race, space, and temporal logics of authenticity in independent cultural production” teoksessa *Poetics*, vol. 46. Sivut 38–55. Elsevier. [Elektroninen aineisto] <<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.09.002>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Grazian, David 2004, ”The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene” teoksessa *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Andy Bennett & Richard A. Paterson (ed.). Sivut 31–47. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Haslam, David 2001, *Adventures on the Wheels of Steel: The Rise of the Superstar DJs*. Lontoo: Fourth Estate.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 1982, *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirvonen, Iida Sofia 2017, ”Viikonloppu” teoksessa *Kone-Suomi*, Kalle Kinnunen (toim.). Sivut 294–305. Helsinki: Khaos Publishing
- Inkinen, Sam (toim.) 1994, *Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Hämeenlinna: Kulttuuriyhdistys Pro Arte Moderna.
- Jeffries, Michael P. 2011, *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: The University of Chicago Press. [Elektroninen aineisto] <<https://login.ezproxy.utu.fi/login?url=http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10448178>> Tarkastettu 1.3.2019.
- Järviluoma Helmi 1991, ”Kenttä tutkijan asenteena” teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus – Metodologian opas*, Pirkko Moisala (toim.). Sivut 138–149. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Katz, Mark 2004, *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkley, California: University of California Press.
- Kinnunen, Kalle (toim.) 2017a, *Kone-Suomi*. Helsinki: Khaos Publishing.
- 2017b, ”Imperiumi” teoksessa *Kone-Suomi*, Kalle Kinnunen (toim.). Sivut 198–241. Helsinki: Khaos Publishing.
- 2017c, ”Nuori Jori” teoksessa *Kone-Suomi*, Kalle Kinnunen (toim.). Sivut 84–91. Helsinki: Khaos Publishing.
- Koponen, Juuso 2013. ”Savikiekoista Spotifyhin” teoksessa *DJ-kirja: Näkökulmia suomalaiseseen DJ-kulttuuriin* (toim. Matti Nives & valokuvannut Iina Esko). Sivut 14–31. Joukkorahoitettu teos, puutteelliset kustannustiedot.
- Langlois, Tony 1992, ”Can You Feel It? DJs and House Music Culture in the UK” teoksessa *Popular Music*, vol. 11, No. 2, *A Changing Europe* (May 1992). Sivut 229–238.

[Elektroninen aineisto] <<https://www.jstor.org/stable/852943>> Tarkastettu 31.1.2019.

- Lawrence, Tim 2003, *Love Saves The Day: a History of American Dance Music Culture 1970–1979*. Durham, USA: Duke University Press.
- Mattlar, Mikko 2017a, *Stadin diskohistoria – Diskoja, tiskijukkaa ja varhaista dj-kulttuuria Helsingin seudulla 1966–1988*. Omakustanne. Helsinki.
- 2017b, ”Kummisedät” teoksessa *Kone-Suomi*, Kalle Kinnunen (toim.). Sivut 28–43. Helsinki: Khaos Publishing.
- Montano, Ed 2010, ”How do you know he's not playing Pac-Man while he's supposed to be DJing?": technology, formats and the digital future of DJ culture” teoksessa *Popular Music*, vol. 29, No. 3. Sivut 397–416. [Elektroninen aineisto] <<https://www.jstor-org.ezproxy.utu.fi/stable/pdf/40926942.pdf>> Tarkastettu 12.3.2019.
- 2013, ”DJ Culture and the Commercial Club Scene in Sydney” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 173–217. New York: Bloomsbury Academic.
- Moore, Allan 2002, ”Authenticity as Authentication” teoksessa *Popular Music, Vol. 21, No. 2*. Sivut 209–223. Cambridge University Press. [Elektroninen aineisto] <<http://www.jstor.org/stable/853683>> Tarkastettu 1.3.2019.
- Morrison, Simon A. 2013, ”DJ-driven Literature: A Linguistic Remix” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 291–314. New York: Bloomsbury Academic.
- Nikander Pirjo 2011, ”Laadullisten aineistojen litterointi, kääntäminen ja validiteetti” teoksessa *Haastattelun analyysi*, Ruusu Vuori, Nikander & Hyvärinen (toim.). Tampere: Vastapaino. Sivut 432–445.
- Nives, Matti (toim.) 2013, *DJ-kirja: Näkökulmia suomalaiseen DJ-kulttuuriin*. Valokuvannut Iina Esko. Joukkorahoitettu teos, puutteelliset kustannustiedot.
- Poschardt, Ulf 1998. *DJ Culture*. Lontoo: Quartet Books.
- Quader, Shams Bin & Redden, Guy 2015, ”Approaching the Underground: The Production of Alternatives in the Bangladeshi Metal Scene” teoksessa *Cultural Studies*, Vol. 29, Issue 3. Sivut 401–424. New York: Routledge. [Elektroninen aineisto] <<http://search.ebscohost.com.ezproxy.utu.fi/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=101101560&site=ehost-live>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Ramstedt, Kim 2014, ”Elävää mekaanista musiikkia: Katsaus DJ-kulttuurin historiaan” teoksessa *Musiikin suunta* 2014 vol. 36. Esa Lilja, Mikko Ojanen, Anna-Elina Hintikka, Antti-Ville Kärjä & Janne Mäkelä toim. Sivut 52–60. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura ja Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA.
- Reynolds, Simon 1998, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Boston: Little, Brown and Company.
- Reynolds, Simon 2013, *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Lontoo: Faber and Faber.
- Rietveld, Hillegonda C. 2013, ”Introduction” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanoas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 1–14. New York: Bloomsbury Academic.

- Ruusuvuori Johanna & Tiittula Liisa 2005, ”Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus” teoksessa *Haastattelu – Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*, Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula (toim.). Sivut 22–56. Tampere: Vastapaino.
- Ruusuvuori Johanna 2011a, ”Litteroijan muistilista” teoksessa *Haastattelun analyysi*, Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen (toim.). Sivut 424–431. Tampere: Vastapaino.
- 2011b, ”Vuorovaikutus ja valta haastattelussa – Keskusteluanalyttinen näkökulma” teoksessa *Haastattelun analyysi*, Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen (toim.). Sivut 269–299. Tampere: Vastapaino.
- Salmi, Markku 1996, ”Tekno – 90-luvun psykedeliaa ja uutta yhteisöllisyyttä” teoksessa *Näin nuoret: Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*, Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi (toim.). Sivut 179–203. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salomaa, Saskia 2017, ”Bilejärkkäri” teoksessa *Kone-Suomi*, Kalle Kinnunen (toim.). Sivut 258–267. Helsinki: Khaos Publishing.
- Seppälä, Pauliina 2001, *Ravekulttuuri ja laittomat päihteet: yhteisöllisyyttä, etiikkaa ja identiteettiä*. A-klinikkasäätiön raporttisarja nro 36. Helsinki.
- Seppälä, Pauliina & Hellman, Matilda 2014, ”A as in atmosphere, Z as in *Zeitgeist*: Trajectories in Helsinki dance club symbolism in the 1990s” teoksessa *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 17, Issue 4. Sivut 327–345. Sage Publishing. [Elektroninen aineisto] <<https://journals-sagepub-com.ezproxy.utu.fi/doi/full/10.1177/1367877913486533>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Shapiro, Peter 2005. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. Lontoo: Faber & Faber.
- Shuker, Roy 2010, *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. Farnham, Surrey, GBR: Ashgate Publishing Group. [Elektroninen aineisto] <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=476425&ppg=1>> Tarkastettu 5.2.2019.
- Sicko, Dan 2010, *Techno rebels: the renegades of electronic funk*. Detroit: Wayne State University Press. [Elektroninen aineisto] <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=3416439>> Tarkastettu 12.3.2019.
- Spring, Ken 2004, ”Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene” teoksessa *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Andy Bennett & Richard A. Paterson (ed.). Sivut 48–63. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Taylor, Timothy 2010, *Strange sounds: Music, Technology and Culture*. Lontoo/New York: Routledge.
- Théberge, Paul 1997, *Any sound you can imagine: making music/consuming technology*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.
- Thompson, John B. 1997, ”Editor’s introduction” teoksessa Pierre Bourdieu, *Language & Symbolic Power*. Sivut 1–31. Cambridge, UK: Polity Press.
- Titon Jeff Todd 1997, ”Knowing Fieldwork” teoksessa *Shadows in The Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (ed.). Sivut 87–100. New York: Oxford University Press.
- Törrönen Jukka 2011, ”Identiteettien ja subjektiasemien analyysi haastatteluaineistossa” teoksessa *Haastattelun analyysi*, Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen (toim.). Sivut 180–211. Tampere: Vastapaino.

- Urquia, Norman 2004, ”’Doing it Right’: Contested Authenticity in London’s Salsa Scene” teoksessa *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Andy Bennett & Richard A. Paterson (ed.). Sivut 96–112. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Walser, Robert 1993, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press. [Elektroninen aineisto] <<http://hdl.handle.net.ezproxy.utu.fi/2027/heb.05608>> Tarkastettu 1.3.2019.
- Weium, Frode 2013, ”Technology and Authenticity: The Reception of the Hammond Organ in Norway” teoksessa *Material Culture and Electronic Sound*, Frode Weium & Tim Boon (ed.). Sivut 67–93. Washington D.C.: Smithsonian Institute Scholarly Press.
- Yu, Jonathan, 2013, ”Electronic Dance Music and Technological Change: Lessons from Actor-Network Theory” teoksessa *DJ Culture in The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanas & Hillegonda C. Rietveld (ed.). Sivut 151–172. New York: Bloomsbury Academic.

Opinnäytteet:

- Auvinen, Tuomas 2018, *The Music Producer as Creative Agent: Studio Production, Technology and Cultural Space in the Work of Three Finnish Producers*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Haapanen, Pekka 2013, ”Teknologia on tappanut teknon”: Käsitteet DJ:n autenttisuudesta elektronisessa tanssimusiikkikulttuurissa digitaalisen musiikin aikakaudella. Humanististen tieteiden kandidaatin tutkielma. [Painamaton lähde] Turun yliopisto.
- Inkinen, Sam 1999, *Teknokokemus ja Zeitgeist: Digitaalisen mediakulttuurin yhteisöjä, utopioita ja avantgarde-virtauksia*. Väitöskirja. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Käpylä, Tiina 2018, *Bändissä ja Vimmassa. Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Ramstedt, Kim 2017, *DJs as Cultural Brokers: The Performance and Localization of Recorded Music Across Time and Space*. Väitöskirja. Turku: Åbo Akademi.

Painamattomat lähteet:

- Katz, Mark 2014, *The Persistence of Analog in a Digital Age*. IIPC-vierailuluento Turun yliopistossa 18.9.2014.

Internetlähteet:

- Aaltonen, Mikko 2013, ”Uusi tanssimusiikki vyöryi Suomeen”. Uutisartikkeli Helsingin Sanomissa 19.8.2013. [Verkkoartikkeli] <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002668284.html>> Tarkastettu 4.2.2019.
- Aardvark Mastering: ”Record Cutting Specification”. [Verkkoartikkeli] <<http://www.aardvarkmastering.com/cutspec.htm>> Tarkastettu 10.4.2014.
- CDJ-wikipediasivu <<https://en.wikipedia.org/wiki/CDJ>> Tarkastettu 16.1.2019
- Chicago Mastering Service: ”Vinyl Mastering”. [Verkkoartikkeli] <<http://www.chicagomasteringservice.com/vinyl.html>> Tarkastettu 10.4.2014.

- Coultate, Aaron 2017, "Nina Kraviz starts new label, GALAXIID". Artikkel Resident Advisor -verkkomediassa 25.1.2017. [Verkkoartikkeli] <<https://www.residentadvisor.net/news/37955>> Tarkastettu 5.3.2019.
- FACT Magazine 2013, "Russian DJ Nina Kraviz addresses that bath scene after Greg Wilson and Maceo Plex have their say". Artikkel FACT Magazine -lehdessä 9.4.2013. [Verkkoartikkeli] <<https://www.factmag.com/2013/04/09/russian-dj-nina-kraviz-addresses-that-bath-scene-after-greg-wilson-and-maceo-plex-have-their-say/>> Tarkastettu 5.3.2019.
- Friedlander, Emilie 2016, "We Crunched the Numbers and Electronic Music Festivals Still Have a Gender Equality Problem". Artikkel Vice-verkkomediassa 18.7.2016. <https://www.vice.com/en_au/article/qkazzq/we-crunched-the-numbers-and-electronic-music-festivals-still-have-a-gender-equality-problem> Tarkastettu 26.2.2019.
- Koivuranta, Riitta 2018, "Klubiskenen keskeiset nimet vaativat häirinnän, puristelun ja syrjinnän lopettamista – kuvaavat avoimessa kirjeessä karua kohtelua ja asiattomuuksia". Uutisartikkeli Helsingin Sanomissa 18.11.2018. [Verkkoartikkeli] <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005899519.html>> Tarkastettu 27.2.2019.
- Kraviz, Nina 2013, "Greg Wilson wrote an article about me." Julkinen Facebook-päivitys 9.4.2013. <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=556948164349995&id=192110944137172> Tarkastettu 6.3.2019.
- Mixmag 2014, "The Top 20 DJs of 2014". [verkkosivu] <<https://mixmag.net/read/the-top-20-djs-of-2014-features>> Tarkastettu 23.1.2019.
- 2015, "The Top 10 DJs of 2015". [verkkosivu] <<https://mixmag.net/feature/top-10-djs-of-2015/>> Tarkastettu 23.1.2019.
- 2016, "The Top 20 DJs of 2016". [verkkosivu] <<https://mixmag.net/feature/the-top-20-djs-of-2016>> Tarkastettu 23.1.2019.
- 2017, "The Top 20 DJs of 2017". [verkkosivu] <<https://mixmag.net/feature/the-top-20-djs-of-2017>> Tarkastettu 23.1.2019.
- 2018, "The DJs of The Year 2018". [verkkosivu] <<https://mixmag.net/feature/the-djs-of-the-year-2018>> Tarkastettu 23.1.2019.
- Panasonic 2003. "Technics SL-1200/1210 Turntable System Operating Instructions." [Elektroninen aineisto] <<http://service.us.panasonic.com/OPERMANPDF/SL1200MK5.PDF>> Tarkastettu 9.4.2014.
- Pioneer CDJ -käyttöohjeet. <http://docs.pioneerdj.com/Manuals/CDJ_1000MK3_DRB1397B_manual/?_ga=2.184881897.1912730757.1547135008-2108961756.1546860294> Tarkastettu 16.1.2019
- Resident Advisor 2013, "Between The Beats: Nina Kraviz". Videohaastattelu Resident Advisor -verkkomediassa 19.3.2013. <<https://www.residentadvisor.net/features/1765>> Tarkastettu 5.3.2019.
- Soini, Lauri 2016, "All agencies sending me their calendars please note". Julkinen Facebook-päivitys 20.9.2016. <<https://www.facebook.com/teknolate/posts/10153881351016778>> Tarkastettu 23.1.2019.
- Stems-verkkosivu. <<https://www.stems-music.com/>> Tarkastettu 13.2.2019.

TYEMYY: Turun Yliopiston Elektronisen Musiikin Ystävien Ystävät [Verkkosivu]
<<https://www.tyy.fi/fi/alayhdistyksille/alayhdistykset/harrastusyhdistyksset/turun-yliopiston-elektronisen-musiikin-ystavien>> Tarkastettu 11.1.2019.

Valomerkki-verkkosivu. <<https://valomerkki.club/>> Tarkastettu 27.2.2019.

Wetterstrand, Ninni 2016, ”Tässä ovat Weekend Festivalin uudet kiinnitykset: Suomen suurin artistibudjetti”. Uutisartikkeli YleX-verkkomediassa.
<<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/02/01/tassa-ovat-weekend-festivalin-uudet-kiinnitykset-suomen-suurin-artistibudjetti>> Tarkastettu 2.2.2019.

Kuvat:

Kuva 1. Pioneer CDJ1000MK3. Kuvan käyttöön on saatu lupa pioneerdj.comilta.
<<https://www.pioneerdj.com/en/product/player/archive/cdj-1000mk3/black/overview/>> Tarkastettu 11.3.2019.

Kuva 2. Serato DJ Pro. Kuvan käyttöön on saatu lupa Serato-yhtiöltä.
<<https://serato.com/dj/pro>> Tarkastettu 11.4.2019.

Kuva 3. Nina Kraviz. Kuvan käyttöön on saatu lupa Nina Kravizin edustajalta.
<<https://www.flowfestival.com/artists/nina-kraviz/>> Tarkastettu 11.3.2019.

LIITE

Haastattelun teemarunko

Lupa nimen käyttöön. DJ-nimi ja koko nimi.

Taustatiedot:

Koska aloittanut soittamaan?

Missä ja minkälaisia ensimmäiset DJ-esiintymiset olivat? Ikimuistoisimmat omat esiintymiset ja mistä ne koostuivat?

Millaista musiikkia soitat?

Mitä kaikkea muuta DJ-kulttuuriin tai musiikkiin liittyvää olet tehnyt urasi aikana (tapahtumien tai musiikin tuottaminen, promootio jne.)?

Onko sinulla musiikin koulutusta (teoria, tutkimus) tai soitatko jotain instrumentteja/laulatko?

Formaatit:

Mitä formaattia käytät?

Oletko saanut palautetta tai kommentteja muilta DJ:ltä tai yleisöltä formaatin vuoksi?
Millaista? Joudutko puolustelemaan digiformaattia enemmän kuin vinyyliä?

Millainen suhde sinulla on vinyylilevyihin?

Keräily?

Onko vinyylit tärkeitä? Millä tavalla? Miksi?

Onko suhde vinyyliin muuttunut ajan ja uran myötä? Miten?

Mitä luet vinyylien plussiksi sekä DJ-käytössä että muussa mielessä?

Entä miinuksiksi sekä DJ-käytössä että muussa mielessä?

Millainen suhde sinulla on digitaalisiin äänitiedostoihin?

Voidaanko edes puhua suhteesta digitaalisiin äänitiedostoihin vs. fyysiseen formaattiin?

Mitä luet digitaalisen musiikin plussiksi sekä DJ-käytössä että muussa mielessä?

Entä miinuksiksi sekä DJ-käytössä että muussa mielessä?

DJ:n työ:

Mikä on ensisijainen formaatti, jossa hankit musiikin?

Onko musiikin käyttötavalla vaikutus siihen, missä formaatissa musiikin ostaa (esim. DJ-musiikki diginä, muut vinyylinä tai päivävastoin)?

Miten ja mistä hankit musiikkisi?

Muutokset formaattien hankintatapojen välillä (vinyyli kaupasta, digi netistä?)

Levykauppojen merkitys sinulle?

Mistä saat tietoa uudesta musiikista?

Toisten DJ:den ja levykauppiaiden suosituksien merkitys musiikin hankkimisessa?

Musiikin kuuleminen klubeilla. Vaikutus omaan DJ-toimintaan?

Radio ja miksaukset?

DJ-esiintymiset:

Miten valmistaudut keikkaan?

Harjoittelu? Esim. joitain tiettyjä vaihtoja/miksauksia ennen keikkaa?

Musiikkivalinnoista: mitkä asiat vaikuttavat siihen, mitä musiikkia valitset mukaan keikoille? Kuinka suuri osa musiikkivalinnoista on itse esiintymistilanteessa improvisoituja?

Kiinnitätkö erityistä huomiota ulkonäköösi keikkaa silmällä pitäen? Millaista ja miksi?

Hyvän / ”oikean” / autenttisen DJ:n ominaisuudet? Mitä ominaisuuksia DJ:ltä vaaditaan?

Taitoihin liittyvät ominaisuudet. Mitä taitoja hyvältä DJ:ltä vaaditaan? Mitä on DJ:n perustaidot?

Musiikkiin liittyvät ominaisuudet. Miltä hyvän DJ:n setti kuulostaa? Soittotyylin vaikutus settiin?

Esiintymiseen liittyvät ominaisuudet. Millainen on hyvä DJ esiintyjänä? Onko visuaalisuudella, karismalla tai läsnäololla merkitystä vastaanottoon?

Muita olennaisia ominaisuuksia? Ovatko esiintymisten ulkopuoliset asiat tärkeitä?

Mitkä asiat vaikuttavat siihen, että DJ kuulostaa/näyttäytyy huonona / feikkinä?

Liittyvätkö tietokoneet suoraan siihen, millainen on hyvä tai huono DJ?

Sync-toiminnon käyttämisen merkitys?

Mitä fiiliksiä läppäriin näkeminen DJ-kopissa herättää sinulle (herättääkö mitään)?

Kuunteleeko läppäri-DJ:tä eri tavalla kuin vinyyli-DJ:tä? Entä mitä fiiliksiä vinyyli-DJ herättää?

Millainen on tietokoneiden vaikutus DJ-esiintymiseen...

... kun olet DJ:nä. Tuleeko sinulle sellainen fiilis, että läppäriin kanssa joutuu ”todistelemaan” itseään enemmän?

... muun yleisön kannalta. Tuleeko sinulle erilaisia kommentteja yleisöltä, kun soitat läppäriltä kuin vinyyliltä/CD:ltä?

Tietokoneet DJ-käytössä yleisesti:

Miten opettelit DJ-laitteiden käytön (mikseri, soittimet)? Yksin vai oliko joku opastamassa?

Oliko laitteisiin tarttuminen vaikeaa?

Mitä ominaisuuksia käytät DJ-softassa? Mitkä ovat tärkeimmät DJ-softan ominaisuudet sinulle?

DJ-systeemien ominaisuuksien eroista:

Vinyyli- / CD-ohjaus vs kontrollerit?

Taitoihin liittyvät kysymykset?

Fiiliksiin liittyvät kysymykset?

Onko aidompaa soittaa suoraan vinyyliä tai tietokonetta kontrollerilla kuin vinyylikontrollia, joka on näiden välimuoto?

Uudet ohjelmat ja ominaisuudet:

Aiotko tulevaisuudessa vaihtaa softaa tai päivittää uudempaan versioon? Miksi, mitä ominaisuuksia toivot/kaipaavat?

Aiotko vaihtaa jossain vaiheessa toiseen DJ-välineeseen? Miksi?

DJ-systeemien keskinkertaistava vaikutus?

Väite: ”Nykyään kaikki voivat olla DJ:tä” → Kommentti? Tasa-arvoisuus huono asia? Vaikutus DJ-kenttään?

Käytätkö jotain muita laitteita DJ-esiintymisissä (esim. rumpukoneita, syntikoita)?

Oletko kokeillut jotain tuotantosoftaa (esim. Ableton Live)?

Onko kynnys lähteä tuottamaan tai opettelemaan uutta softaa korkea? Miksi?

Missä mielestäsi kulkee DJ-softien ominaisuuksien raja? Esim. automaation suhteen?

Traktor DJ App ja kappaleiden suosittelu BPM:n ja sävellajin mukaan. Kommentti?

Sukupuoli

Naisoletetuille: koetko olevasi ulkopuolinen tai itsetietoinen sukupuolestasi miesvaltaisella DJ-alalla? Millä tavalla?

Oletko kokenut, että sukupuoli on vaikuttanut urasi aikana tai DJ-kulttuurissa ylipäättään johonkin asiaan, mihin sillä ei pitäisi olla vaikutusta?

Oletko kokenut, että sukupuolesta on ollut sinulle haittaa tai hyötyä? Missä tilanteissa?

Naisoletetuille: oletko ollut tilanteissa, joissa yleisö, muut DJ:t tai tapahtumajärjestäjät ovat kommentoineet ulkonäköäsi? Millainen tilanne? Mitä tunteita se herätti?

Mitkä asiat mielestäsi vaikuttavat siihen, että nais-DJ:tä on vähemmän kuin mies-DJ:tä?

Oletko ollut soittamassa tapahtumissa tai osallistunut muutoin tapahtumiin, joissa esiintyy vain nais-DJ:tä? Hyvä/huono juttu?

Naisoletetuille: koetko, että sinun on täytynyt todistella omia DJ-kykyjäsi enemmän koska olet nainen? Miksi?