

AUDIOVISUAALINEN ANALYYSI VAIHTOEHTOISISTA
FEMINIINISYYKSIEN ESITYKSISTÄ ALMAN *DYE MY HAIR* JA *COWBOY-*
POPMUSIIKKIVIDEOILLA

Hanna-Mari Riihimäki

Pro Gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Toukokuu 2019

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/ Humanistinen tiedekunta

RIIHIMÄKI, HANNA-MARI: Audiovisuaalinen analyysi vaihtoehtoisista feminiinisyyksien esityksistä Alman *Dye My Hair* ja *Cowboy*-popmusiikkivideoilla

Tutkielma, 82 s., 2 liites.

Musiikkitiede

Toukokuu 2019

Tutkielma käsittelee nykypopmusiikin sukupuolittuneita rakenteita, erityisesti popmusiikkivideoiden feminiinisyyksien esityksiä ja niiden muutosta. Tarkastelen työssäni vaihtoehtoisia ja samalla voimaannuttavia feminiinisyyden esityksiä suomalaisen pop-artisti ja musiikintekijä Alman kahdella 2010-luvun loppupuolen musiikkivideolla *Dye My Hair* ja *Cowboy*. Tutkimuksen alakysymyksen kautta hahmotellaan lisäksi, minkälaisia feminiinisyyden esityksiä nykypopmusiikissa yleensä löytyy sekä luodaan katsaus esimerkkiartisteihin, jotka tavoillaan kyseenalaistavat sukupuoliin liittyviä määritelmiä. Tutkimusmenetelmänä on teemoitettu audiovisuaalinen analyysi, jossa vaihtoehtoisen feminiinisyyden esityksiä ja niiden rakentumista kartoitetaan kolmen eri osa-alueen, äänen, ulkoisen kehon ja poliittisen sanoman kautta. Aineistona ovat mainitut musiikkivideot. Tutkimuksen tukena on lisäksi käytetty kappaleiden lyriikoita ja Alman haastatteluja.

Feminiinisyys ja maskuliinisuus määrittyvät kontekstisidonnaisesti sosiaalisissa sekä kulttuurisissa konventioissa. Myös populaarimusiikin alueella taivutellaan ja muokataan sukupuoleen liitettäviä merkityksiä, jotka rakentavat uudelleen, vahvistavat tai haastavat perinteisiä, usein stereotyyppisiä määritelmiä. Kuitenkin kohdennettuna etenkin globaaliin kaupalliseen popmusiikkiin, jossa listamenestys on usein sidoksissa länsimaisten kauneusihanteiden mukaiseen ulkomuotoon, vahvaksi muodostuneita feminiinisyyden normeja selkeästi kyseenalaistavia esityksiä on edelleen melko harvassa. Alman musiikkivideoilla vaihtoehtoista feminiinisyttä rakennetaan monipuolisesti kullekin videolle spesifein keinoin. Sekä *Dye My Hair* että *Cowboy* kumoavat popmusiikissa naisartistiuteen liittyviä odotuksia, häiritsevät sukupuolittuneita rakenteita, purkavat feminiinisyteen ja maskuliinisuuteen liittyviä stereotypioita sekä tuottavat uusia merkityksiä. Molemmilla musiikkivideoilla luodaan monenlaisten äänien ja kehojen kautta kysymyksiä herättävää kuvastoa ja äänimaailmaa, täten rakentaen myös poliittisesti latautunutta sanomaa. Molemmat videot myös haastavat muita nykypopmusiikki-videoita tuottamaan entistä monipuolisempia esityksiä sukupuolesta.

Asiasanat: kulttuurinen musiikintutkimus, populaarimusiikintutkimus, feministinen musiikintutkimus, sukupuolentutkimus, audiovisuaalinen analyysi, sukupuoli, feminiinisyys, musiikkivideot, popmusiikki, muusikot, laulajat

Sisällysluettelo

| | |
|---|----|
| 1 Johdanto: Feminiinisyys ja musiikkivideoiden keinot | 1 |
| 1.1 Kysymyksen asettelu | 5 |
| 1.2 Menetelmä: Teemoitettu audiovisuaalinen analyysi | 5 |
| 1.2.1 Musiikkivideon tutkimus | 6 |
| 1.2.2 Elokuvatutkimus | 7 |
| 1.2.3 Kulttuurinen musiikintutkimus | 8 |
| 1.3 Aineisto | 9 |
| 1.4 Tutkimuksen kulku ja tutkijapositio | 10 |
| 2 Popmusiikin feministinen tutkimus: avainkäsitteet ja aiempi tutkimus | 12 |
| 2.1 Käsitteet | 13 |
| 2.1.1 Ääni | 17 |
| 2.1.2 Ulkoinen keho | 18 |
| 2.1.3 Poliittinen sanoma | 20 |
| 2.2 Esimerkkiartisteja | 21 |
| 2.3 Alma | 28 |
| 3 <i>Dye My Hair</i> | 31 |
| 3.1 Musiikkivideon osatekijät | 31 |
| 3.2 Teemoitettu audiovisuaalinen analyysi: ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma <i>Dye My Hair</i> -musiikkivideolla | 34 |
| 3.2.1 Ääni: efektoitu ääni feminiinisuuden muokkaajana | 34 |
| 3.2.2 Ulkoinen keho: normaalin ja oudon välinen suhde | 39 |
| 3.2.3 Poliittinen sanoma: uuden luontia, vanhan parodiointia | 43 |
| 3.3 Yhteenvetoa | 46 |
| 4 <i>Cowboy</i> | 47 |
| 4.1 Musiikkivideon osatekijät | 47 |
| 4.2 Teemoitettu audiovisuaalinen analyysi: ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma <i>Cowboy</i> -musiikkivideolla | 54 |
| 4.2.1 Ääni: Alma cowboy-identiteetin muokkaajana | 55 |
| 4.2.2 Ulkoinen keho: erilaisuus ja monenlaisuus saa näkyä ja kuulua | 59 |
| 4.2.3 Poliittinen sanoma: autenttisuuden ”todistus” ja toiveita suomalaisuudesta | 62 |
| 4.3 Yhteenvetoa | 67 |
| 5 Lopuksi: Voimaannuttavat vaihtoehtoiset feminiinisyudet | 69 |
| Lähteet | 75 |
| Liitteet | |

1 JOHDANTO: FEMINIINISYYS JA MUSIIKKIVIDEOIDEN KEINOT

Pro gradu -tutkielmani käsittelee nykypopmusiikin sukupuolittuneita rakenteita keskittyen etenkin tämän päivän musiikkivideoiden vaihtoehtoisten feminiinisyyksien esityksiin. Yhteiskuntamme sukupuolittuneet rakenteet ylläpitävät hyväksytyjä feminiinisyyksien ja maskuliinisuuksien esityksiä ja niiden ilmenemisiä joka-päiväisessä elämässämme. Esityksiä on mahdollista muokata ja toteuttaa eri tavoin, ja ne ovatkin luonnostaan jatkuvassa, joskin hitaassa, muutoksessa. Tämä tutkimus pureutuu näihin hitaisiin muutoksiin feminiinisyyksien esityksissä 2010-luvun puolivälin popmusiikissa.

Ihmisillä on vahva taipumus kaksinapaisuuteen eli asioiden hahmottamiseen ja määrittämiseen vastaparien kautta – hyvänä esimerkkinä maskuliinisuus ja feminiinisyys (ks. esim. Kinnunen 2010: 226). Todellisuudessa nämä määritelmät risteävät sekä riippuvat monestakin seikasta. Se, miten feminiinisyys ja maskuliinisuus määritellään ja merkitään, ja mikä kuuluu kunkin merkitysverkoston piiriin, määrittyy aina konteksti- ja kulttuurisidonnaisesti. Yhtä lailla, feminiinisuuden (tai maskuliinisuuden) ideaalit ja ihanteet määrittyvät kunkin kulttuurin ja ajan mukaisiksi. Määrittelyssä painavat erilaiset arvo- ja valtakysymykset. Sekä feminiinisyys että maskuliinisuus, myös ”biologisemmat” naiseus ja mieheys, ovat siis sosiaalisia ja kulttuurisia, rakennettuja käsityksiä. Ne ovat konstruktioita, eräänlaisia ”keksintöjä”, historiallisia ja muuttuvia määritelmiä. Länsimaisessa ajattelussa ”[m]askuliinisuus ja feminiinisyys ymmärretään toistensa vastakohtiksi vieläpä siten, ettei maskuliinisuuteen sekoitu mitään feminiinisydestä. Kyse on jatkumosta, joiden ääripäinä ovat puhdas maskuliinisuus ja feminiinisyys.” (Jokinen 2010: 129.) Sukupuolta siis esitetään, käsitetään ja määritellään erilaisten tunnistettavien ja toisistaan poikkeavien maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien kautta. Ja vaikka erilaisiin sukupuoliin sekä tasa-arvoon liitettävää edistystä on yhteiskunnassamme tapahtunut, löytyy tällä alueella myös huomattavia epäkohtia, ja edelleenkin edellä mainitun kaltaiset määritelmät ovat merkittävä osatekijä siinä, miten hahmotamme ympäröivää maailmaa, kulttuuria ja yhteiskuntaa.

Tässä tutkimuksessa, feminiinisyydellä viitataan niihin usein stereotyyppisiin musiikin esittämisen piirteisiin, ominaisuuksiin ja oletuksiin, jotka yleisesti liitetään naiseuteen ja naisena oloon. Käsittelen myös äänen kautta rakennettavia merkityksiä. Feminiinisyys liittyy tarkastelussani yhtä lailla vahvasti asenteisiin ja odotuksiin, joita (nais)pop-artistiin liitetään. Tarkemmin puhutaan (länsimaisen kulttuurin) sisäisistä ja ulkoisista, tai ehkä oikeammin kuuluvista ja näkyvistä feminiinisuuden merkeistä ja ihanteista, joita perinteisessä mielessä ovat olleet muun muassa korkeahko ääni, vartalon hoikkuus, (vahvat) kauniit meikit, pitkät hiukset (ja kampaukset), määrätynlaiset liikkeet ja tanssi, sekä feminiinisyttä korostavat korut, asusteet ja asuvalinnat, kuten korkokengät ja seksualisoivat (usein niukat) asukokonaisuudet (Ks. esim. Richardson ym. 2014: 38–39, 43; Kinnunen 2010: 229, 232–233; Railton ja Watson 2011: 30; Oakes 2006: 43–44; Whiteley 2000: 136–137, 162; Negus 1997: 184–185).

Popmusiikissa (nais)artistien on kenties vaikeampaa myös rakentaa tekijyyttään, osittain edellä mainittuihin piirteisiin linkittyen, koska populaarimusiikin rakenteellisen sukupuolittuneisuuden takia heihin kohdistuu tietynlaisia paineita ja odotuksia, ja usein he myös esittävät pääasiassa toisten tekemää musiikkia (vrt. musiikin auteur-teoria, joka on pitkälti sukupuolittunut siten, että miehet tekevät musiikkia ja naiset vain esittävät sitä; ks. esim. Schmutz ja Faupel 2010: 703–704.). Ja vaikka (nais)artisti onnistuisikin rakentamaan itse kontrolloimaansa imagoa ja uraa, tai kirjoittaisi esittämänsä musiikin ja menestyisi sillä, saatetaan hänen toimintansa kyseenalaistaa esimerkiksi epäautenttisuuden, kaupallisuuden tai patriarkaalisten ideaalien vahvistamisen nimissä. Tähän vaikuttavat myös pop- ja rockmusiikin (tai sinänsä punk- tai folk-genren) vastakkainasettelu, jossa jälkimmäisenä mainittu koetaan ”aidompana” musiikkikenttänä. (Ks. esim. Frith ja McRobbie 1990[1978]; Anttonen 2015; Keleta- Mae 2017; ks. myös alaluku 2.2.)

Nykyppopmusiikki on leikittelevää ja viihteellistä, myös sukupuolen esityksiin liittyen, mutta viihdyttävyydessäänkin se jälleenrakentaa, vahvistaa tai haastaa piintyneitä näkemyksiä sukupuolesta (Hawkins 2015: 1). Etenkin musiikkivideot sisältävät paljon symboliikkaa, niin musiikillisen kuin visuaalisenkin sisältönsä perusteella (esim. Kärjä 2007), jonka kautta voidaan toisintaa vanhoja tai luoda uusia merkityksiä sukupuolten esityksessä. Musiikki vaikuttaa siihen mitä näemme ja miten

ymmärrämme näkemämme, ja kuvasto taas siihen mitä kuulemme ja miten kuulemme musiikin. Ilman toista, ei kumpikaan toimi samalla tavalla kuin toisen kanssa, eikä kumpikaan vaikuta vastaanottajaansa yhtä paljon yksinään kuin yhdessä. (Chion 1994; Vernallis 2013: 209.) Populaarimusiikin audiovisuaalisissa muodoissa sukupuoliin liittyvät ja sitä määrittävät tekijät liittyvätkin yhtä paljon katsomiseen kuin kuuntelemiseenkin (Hawkins 2017a: 78; Hansen 2017b: 89; Kärjä 2007). Pop-musiikissa feminiinisyys tai yleensä sukupuolen representaatiot kiinnittyvät muutoinkin vahvasti visualisuuteen ja katsomisen valtarakenteisiin. Myös länsimaista kulttuuria yleisemminkin monilla tavoin määrittävä ja ehkä myös kasvavassa määrin näkyvä ulkonäkökeskeisyys, tai ”sopivaa” ulkonäköä ja ulkoisia menestymisen merkkejä painottava arvottamis-järjestelmä – joka usein myös noudattelee ajassa ja paikassa suosittuja sukupuoli-, rotu- ja luokkastereotyyppioita – vaikuttaa tähän ja muihinkin populaarikulttuurin konventioihin. (Bazzini ym. 2015; Kinnunen 2007: 232, 236; Baker-Sperry ja Grauerholz 2003: 712–713, 722–723; Foley Sypek ym. 2003: 342, 347.)

Musiikkivideoiden välityksellä tuotetut ja toisinnatut esitykset ovat usein varsin sukupuolittuneita, määrätynlaisia ja rajoittavia (Railton ja Watson 2011: 10, 122). Populaarimusiikin alueelta on vuosien saatossa toki löytynyt useampia artistiesimerkkejä, jotka ovat raivanneet tietä vapaammille ja moninaisemmille sukupuolten ja feminiinisyksien esityksille (esim. Whiteley 2000; Burns ja LaFrance 2002; Burns 2010; ks. myös luku 2). Tarkennettuna globaaliin kaupalliseen pop-musiikkiin, vahvaksi muodostuneita normeja haastavia vaihtoehtoisia esimerkkejä on edelleen melko harvassa. Näitä toisenlaisia feminiinisuuden esityksiä kuitenkin löytyy, yhtenä esimerkkinä artisti Alma (Alma Miettinen). Populaarimusiikin tutkija Sheila Whiteley (2000: 15) on huomionut, miten yllättävää ja paradoksaalista on, että juuri popmusiikki ja MTV toimivat sukupuoli-identiteettien ja feminiinisuuden representaatioiden purkukenttänä 1980-luvulla. Samalla kun artisteilta vaadittiin korostetun seksuaalista ja myyväää ulkomuotoa, se tarjosi myös mahdollisuuden vastakommenteille. Kenties tämä voi olla verrattavissa siihen, mitä popmusiikissa, musiikkivideoissa ja esimerkiksi YouTube-palvelun kautta tapahtuu nykyään.

Tässä pro gradu -työssä tarkastelen suomalaista pop-artisti ja musiikintekijä Almaa sekä musiikkivideoita *Dye My Hair* (2016, ohj. Youth Hymns) ja *Cowboy* (2018, ohj.

Miikka Lommi). Pohdin, millä tavoin Alman musiikkivideoiden voidaan käsittää rakentavan voimaannuttavia ja vaihtoehtoisia feminiinisuuden esityksiä pop-musiikissa. Tarkemmin kartoitan, millä keinoin nämä audiovisuaaliset kokonaisuudet häiritsevät, sekoittavat tai hajottavat (engl. *disrupt*, ks. esim. Burns ja Lafrance 2002: xi, 2–4; Kumari 2016: 403, 405) sekä kyseenalaistavat dominoivia diskursseja popmusiikin feminiinisuuden esityksistä – eli laajempaa ymmärrystä, oletuksia ja keskustelua siitä, miten (nais)muusikkoutta tai artistiutta, tai yleensä naisena oloa, tulisi toteuttaa. Tällainen toiminta ja myös sen tutkiminen on täten aina poliittista (mm. Railton ja Watson 2011: 9–10). Lähestyn aihetta teema-analyysin välityksellä, eritoten äänen, kehon ja poliittisen sanoman teemojen kautta, joista poimin kunkin kategorian alle eniten huomiota herättäviä seikkoja.

Tutkimukseni liittyy eniten populaarimusiikin ja sukupuolen kulttuurisen tutkimuksen kentälle, johon yhdistän audiovisuaalista musiikkivideon analyysia. Tutkimukseni taustalla vaikuttavat lisäksi henkilökohtaisen narratiivin (engl. *personal narrative*) vaikutukset popmusiikkivideon tulkinnassa (Hawkins ja Richardson 2007; ks. myös Hansen 2017a; Pääkkölä 2016: erit. alaluku 5.1). Lisämotivaationa työlleni toimivat diskurssit usein stereotyyppisten sukupuolittuneiden rakenteiden purkamisesta. On edelleen tärkeää luoda keskustelua sukupuolittumisesta, myös toki maskuliinisuuteen, seksuaalisuuteen tai yleensä binääriin määritelmiin liittyen.

Populaarimusiikissa, kenties etenkin popmusiikin alueella, listamenestys on usein ollut sidoksissa nuoriin vartaloihin ja hegemonisiin, patriarkaalisiin viehättävyyden käsityksiin (Bayton 1998, viii). Nämä käsitykset usein toisintuvat popmusiikkivideoissa (esim. Hansen 2017b). Tämä lienee totta nykypäivänäkin, mikä käy ilmi esimerkiksi useista suosituimmista popmusiikkivideoista ja niiden artisteista, jotka ovat varsin normatiivisesti viehättäviä. Erään, vuonna 2018 tehdyn listauksen mukaan¹, viisi suosituinta naisartistia YouTube-palvelussa ovat järjestyksessä Katy Perry, Taylor Swift, Shakira, Rihanna ja Ariana Grande. Listan sijalla 6. oli Beyoncé. Listalla seitsemäntenä oli Adele, joten toisaalta hieman runsaampi, mutta silti perinteisiäkin stereotyyppioita vahvistava kauneuskäsitys oli myös listalla edustettuna. Ehkä ainoa varsinainen poikkeus oli Sia sijalla 9. Vaikka Alma ei vielä kilpailekaan

¹ ”Top 10 Most Viewed Female Music Artists on YouTube” [Most Views in Total], julkaistu 2.8.2018. https://www.youtube.com/watch?v=Af7Sy1TP_V4 (tarkistettu 5.5.2019.)

tämänkaltaisten listojen kärkisijoituksista, hän on silti onnistunut luomaan merkittävään uraa, etenkin suomalaisessa naisartistien mittakaavassa (ks. Riihimäki ja Pääkkölä, tulossa). Alman tunnistettavan imagon voidaan myös sellaisenaan katsoa haastavan perinteisempiä popmusiikkivideoiden feminiinisyyden esityksiä.

1.1 Kysymyksen asettelu

Päätutkimuskysymykseni on seuraava: Minkälaisia vaihtoehtoisia ja samalla voimaannuttavia feminiinisyyksien esityksiä rakennetaan Alman musiikkivideoilla? Tutkimusta pohjustava alakysymykseni on: Minkälaisia feminiinisyyden esityksiä nykypop-musiikissa yleensä löytyy? Avustavana, audiovisuaalista analyysia ohjaavana kysymyksenä toimii: Millä tavoin valituissa musiikkivideoesimerkeissä voimaannuttava, jollain tapaa ”poikkeava” feminiinisyyden esitys on esitetty äänen, ulkoisen kehon ja poliittisen sanoman kautta?

Tutkimukseni kautta pyrin siis hahmottelemaan, miten Alman *Dye My Hair* ja *Cowboy* musiikkivideoissa paitsi luodaan uusia, myös kommentoidaan menneitä popmusiikin feminiinisyyden esityksiä, haastaen ja/tai tukien stereotyyppisiä representaatioita. Pohdin, minkälaista nykypopin vaihtoehtoinen ja samalla voimaannuttava (engl. empowering) feminiinisyyden esitys voi olla, liittäen tarkastelun osittain myös menneisyyteen. Näin ollen tuotan uusia näkökulmia siihen, onko jonkinlaista muutosta havaittavissa, ja millaista. Työtäni ohjaa luvussa 2 esitelty aiempi tutkimus.

1.2 Menetelmät: teemoitettu audiovisuaalinen analyysi

Audiovisuaalisessa analyysissä tarkastellaan muun muassa kuvan ja äänen välisiä suhteita ja pohditaan niiden linkittymistä kulttuurisiin seikkoihin. Menetelmäni nojaa etenkin musiikkivideoiden ja osin myös elokuvatutkimuksen metodologiaan. Analyysissäni katson ja kuuntelen musiikkivideota kokonaisuutena, mutta myös tarkastellen sekä kuvastoa että musiikkia erikseen. Pohdintani rakentuu kolmelle eri teemalle, 1. ääni, 2. keho ja 3. poliittinen sanoma, sekä niiden ja musiikkivideon audiovisuaalisten ilmaisukeinojen välisille yhteyksille ja suhteelle. Olen poiminut

nämä kolme teemaa siksi, että valitsemastani feministisestä näkökulmasta ne edustavat musiikkivideoiden merkittäviä osa-alueita parhaiten. Se, miksi ensimmäinen näistä ei ole yleisesti ”musiikki”, kiinnittyy lisäksi henkilökohtaiseen kiinnostukseen, mieltymykseen ja kokemukseen laulajana. Jokaista aluetta avataan molempien videoiden kohdalla niiden elementtien pohjalta, jotka ovat tulkintani mukaan erityisen huomiota herättäviä ja merkityksellisiä juuri niissä, joten yksityiskohdissa ilmenee useita eroavuuksia.

Analyysini metodipohjana toimivat muun muassa mediatutkija Carol Vernalliksen laaja tutkimustyö musiikkivideoiden parissa, kuten muukin musiikkivideoihin liittyvä tutkimus, sekä säveltäjä, kriitikko ja akateemikko Michel Chionin teoretisoinnit elokuvatutkimuksen kentällä. Lisäksi muutamia eri asiantuntijoita on nostettu aihepohjaisesti esiin kunkin teeman kohdalla. Käytän apunani muun muassa joitakin populaarimusiikin, musiikkivideoiden ja kulttuurisen identiteetin tarkasteluja, joista on tehty tutkimusta niin yhdessä kuin erikseenkin (mm. Kärjä 2007; Lehtonen ym. 2015; Hawkins 2004).

1.2.1 Musiikkivideon tutkimus

Audiovisuaalinen analyysini nojaa eritoten aiempaan musiikkivideoiden tutkimukseen. Musiikkivideoiden tutkimuksen keskiössä ovat musiikin ja kuvastojen keskinäiset suhteet sekä niiden yhteydet muun muassa kulttuurisiin tai kuvaus-tekniisiin seikkoihin. Musiikkivideoita on tarkasteltu kaikkiaan melko mittavasti (esim. Vernallis 2007; 2004; 2001) muun muassa niiden historiaan, muutoksiin ja tulevaisuuden näkymiin liittyen (esim. Arnold ym. [toim.] 2017, Keazor ja Wübbena [toim.] 2010; Beebe ja Middleton [toim.] 2007). Viimeaikaisessa tutkimuksessa on myös pohdittu uusien musiikkivideokonventioiden syntymistä muun muassa YouTube-suoratoistopalveluun liittyen: esimerkiksi sitä miten muuttuva teknologia ja uudet esitysympäristöt ovat vaikuttaneet niiden estetiikkaan. Näissä tarkasteluissa etsitään myös uusia tapoja lähestyä ja ymmärtää audiovisuaalista materiaalia. (Ks. esim. Richardson ym. [toim.] 2013: erit. luvut 25.–28.; Vernallis 2013; Korsgaard 2017).

Mediatutkija Carol Vernallis (2013; 2007; 2004; 2001) on käsitellyt musiikkivideoita omana distinktiivisenä audiovisuaalisena genrenään, jossa on omat konventiot, ja jotka on syytä ottaa huomioon tutkimusprosessissa. Hän on tarkastellut muun muassa narratiivin, lavastuksen ja lyriikoiden merkityksiä ja suhteita (Vernallis 2004; 2013), ja kuinka niiden välityksellä luodaan myös erilaisia representaatioita esimerkiksi seksuaalisuuteen liittyen. Vernallis (2007: 112) kirjoittaa, että musiikkivideoiden tarkoitus on myös muun muassa esitellä artistia tai kommentoida tai korostaa lyriikoita tai musiikillisia elementtejä. Funktioihin kuuluu usein myös videoilla esitettyjen kappaleiden ja artistien myynti ja markkinointi (tuotesijoittelusta puhumattakaan). Lisäksi musiikkivideot voivat myös esittää eli representoida sosiaalisia arvojärjestelmiä ja eron kategorioita, kuten esimerkiksi sukupuolta, ikää, rotua tai luokkaa (Vernallis 2004: 10, 75; ks. myös Pääkkölä 2016: 152; Hawkins ja Richardson 2007). Näistä lähtökohdista myös oma tulkintani ponnistaa. Musiikkivideoiden audiovisuaaliset mahdollisuudet avaavat uusia näkökulmia tekstiin ja musiikkiin, jonka ansiosta nämä ylittävät yksittäisten *kuultujen* kappaleiden merkitysulottuvuudet (Hawkins ja Richardson 2007: 606). Populaarimusiikin tutkijat Stan Hawkins ja John Richardson (2007) ovat tarkastelleet myös henkilökohtaisen narratiivin suhdetta musiikkivideon rakentumiseen ja estetiikkaan, mikä on myös eräs oman tulkintani tarkastelukulmista.

1.2.2 Elokuvatutkimus

Audiovisuaalisiin ilmiöihin keskittyvä tutkimus on myös monin tavoin risteävää, ja jotkut nykyteokset käsittelevätkin kentän eri muotoja, kuten elokuvaa, videotaidetta musikaaleja ja musiikkivideoita myös osin yhdessä tai toisiinsa suhteutettuna (Ks. esim. Richardson ja Gorbman 2013: 4). Elokuvatutkimuksen piirissä tarkastellaan äänen ja kuvan suhdetta, ja kuten musiikkivideoidenkin tutkimuksessa, myös tällä alueella keskiössä voi olla musiikki. Elokuvamusiikin tutkimus on historiallisesti vanhempi suuntaus, josta musiikkivideoiden tutkimus on myöhemmin eriytynyt omaksi alalajikseen. Muun muassa juuri tästä syystä elokuvatutkimuksen piiristä (esim. Chion 1994) voikin löytää hyödyllisiä käsitteitä ja välineitä musiikkivideoiden tulkintaan. Tällaisessa tarkastelussa tulee kuitenkin huomioida, että yleensä musiikkivideon editoinnissa musiikkiraita on olemassa jo ennen videota, ja siihen

valitaan sopiva tai epäsopiva kuvasto (esim. Vernallis 2004: x, 106) – toisin kuin elokuvassa, jolloin useimmiten valmiiseen kuvaan liitetään jälkikäteen musiikkia.

Elokuvamusiikin tutkimuksen, esimerkiksi Michel Chionin peittämis- tai pois-sulkemismetodin (engl. *masking*, 1994: 187–188) keinoin myös musiikkivideoista voi havaita varsin ennennäkemättömiä puolia. Sulkemalla pois vuorottain sekä kuvien tarjoamat että auditiiviset viitteet, musiikkivideot saattavat tarjota hyvin erilaisia vaihtoehtoja kuin yhdessä toimiessaan, esimerkiksi temporaalisuuteen, tunnelmaan tai tarinallisuuteen viitaten. Musiikkivideossa esimerkiksi nopeaan, välähdyksenomaiseen tahtiin vaihtuvat kuvat saavat aikaan vaikutelman, että myös musiikki on nopeatempoista, ja valitun kuvaston kautta musiikki saattaa saada huomattavan kammottaviakin piirteitä. Viitataan Chionin teoretisointiin molempien julkaisujen, mutta etenkin *Cowboy*-videon analysoinnissa.

1.2.3 Kulttuurinen musiikintutkimus

Tutkimukseni kiinnittyy kokonaisuudessaan kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntaukseen. Kulttuurinen musiikintutkimus on intertekstuaalista ja luonnostaan kietoutunut muihin tieteenhaaroihin. Se hyödyntääkin monitieteistä tutkimusta, jossa fokus on erilaisissa mediaation muodoissa ja diskursseissa, ja joiden lävitse myös musiikkia ilmiönä voidaan tarkastella ja ymmärtää. Ei ole kuitenkaan mahdollista, saati tarkoitus, tuottaa yleistettäviä totuuksia, koska tulokset riippuvat aina tarkastelukulmasta ja ovat tulkinnan varaisia. (Pääkkölä 2016: 20.)

Äänillä on monia kulttuurisia merkityksiä ja tehtäviä, joista jotkut ovat enemmänkin symbolisia, toiset suoremmin kommunikatiivisia. (Richardson ym. 2014: 21–24). Musiikintutkimuksessa ”ääni ymmärretään ensisijaisesti kokemukseksi eli välittömäksi soivaksi läsnäoloksi kuuntelijan nyt-hetkessä, mutta samalla sen ymmärretään väistämättä sijoittuvan myös laajempaan sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin” (Richardson ym. 2014: 25; ks. myös Moisala ja Seye [toim.] 2013: 5). Kulttuurista musiikintutkimusta ohjaa pyrkimys selvittää ja purkaa musiikkikappaleiden merkityksiä kulttuuri(e)n osana ja aktiivisena muokkaajana. Kulttuuristen käsitysten kautta äänet järjestyvät musiikiksi ja ”kulttuuri tuottaa merkityksiä, jotka ääniin

assosioituvat (Moisala ja Seye [toim.] 2013: 5). Kulttuurisen musiikintutkimuksen parissa on tarkasteltu laajalti myös sukupuolen merkityksiä musiikkikulttuureissa. Sen fokuksessa ovat lisäksi muun muassa sosiaaliset, poliittiset, taloudelliset, ajalliset ja paikalliset tai identiteetteihin muutoin liittyvät merkitykset, ja musiikki nimenomaan niiden kontekstissa. Näkökulmat, teoretisoinnit ja metodologiat kuitenkin vaihtelevat. Kulttuurisia merkityksiä painottava tutkimussuuntaus onkin hyvin laaja kenttä, jolle myös mainitut musiikkivideoiden ja elokuvien, kuten myös populaarimusiikin, tutkimushaarat sijoittuvat.

1.3 Aineisto

Tutkielmani aineisto koostuu siis tämän päivän nousukiidossa olevan suomalaisen artistin Alman kahdesta musiikkivideosta: *Dye My Hair* ja *Cowboy*, joiden julkaisujen välissä on noin kaksi vuotta. Rakentamani analyysimallin avulla ja aiempaan tutkimukseen nojaten pyrin määrittämään vaihtoehdoisen feminiinisyyden audiovisuaalista rakentumista kullakin videolla. Tarkasteluun valitut julkaisut löytyvät tällä hetkellä YouTube- tai Vevo-palveluiden kautta, ja ne ovat vapaasti saatavilla yksityiseen viihdekäyttöön tai, tässä tapauksessa, tutkimuskäyttöön.

Miksi olen valinnut juuri tämän formaatin? Musiikkivideoista koostuvan aineiston pohjalta sekä teemoitetulla audiovisuaalisella analyysillä uskon pystyväni tuomaan vaihtoehdoisen feminiinisyyden esityksiä esille paremmin kuin esimerkiksi pelkkien äänitteiden avulla. Vaikka lauluäänet ja musiikki ovatkin tärkeitä osia tässä kulttuuristen merkitysten muodostamisessa, eivät ne tai pelkästään niiden musiikin-teoreettinen analysointi mielestäni riitä kuvaamaan asiaa riittävän kattavasti, etenkin kun huomioidaan popmusiikkiin ja feminiinisyteen liittyvät visuaalisuuden merkitykset (ks. esim. Hansen 2017b; Bayton 1998). Entä miksi juuri nämä kaksi videota? Valitsemani Alman musiikkivideot ovat keskenään hyvin erilaisia. Molemmat kuitenkin tavoillaan kehottavat kiinnittämään huomiota audiovisuaaliseen rakentumiseen ja herättävät kysymyksiä. Vaikka kyseiset musiikkivideot voidaan varmasti kokea monellakin tapaa, oman tulkintani mukaan sekä *Dye My Hair* että *Cowboy* purkavat sukupuolittuneita stereotypioita nimenomaan audiovisuaalisin keinoin: pelkkiä kappaleita kuunnellessa ei avaudu samanlaisia merkityspintoja.

Lisäksi musiikkivideoiden nopeasti levittyvä luonne, helppo saatavuus sekä niiden yleinen suosio tekee niistä hedelmällisen analysointiaiaineiston, kun tutkitaan viestejä, joita yleisö vastaanottaa artisteiltaan (Koorsgaard 2017).

Analyysini tukena olen käyttänyt valittujen musiikkivideoiden laulujen sanoituksia ja joitakin Alman haastatteluja, niin kansainvälisen kuin kotimaisenkin median kanssa, sekä myös muutamia live-esityksiä. Olen myös huomionut joitakin mahdollisia viitteitä muihin musiikkikappaleisiin. Tarkempia transkriptioita musiikista en ole tehnyt, koska musiikillinen tarkasteluni keskittyy pääasiassa lauluäänen ja äänen muiden merkityksien tarkasteluun.

1.4 Tutkimuksen kulku ja tutkijaposition

Tätä ensimmäistä johdantolukua seuraa toinen teoreettinen taustaluku. Tutkimukseni ydinaluetta on feministinen populaarimusiikin tutkimus, ja koen sen tarkemman läpikäynnin hyvin tärkeänä seikkana, sillä se tarvitsee oman syvällisemmän keskustelunsa, jotta sen riittävä esittely ja täten tutkimukseni pohjustus olisi mahdollista. Olenkin varannut 2. luvun kokonaisuudessaan tälle aiheelle, näin ollen myös vapauttaen tarvittua tilaa analyysiluvuissa itse aiheiden käsittelemiselle, eikä niinkään enää tutkimuspohjan avaamiselle. Esittelen osiossa sekä käyttämäni tärkeimmät käsitteet että joitakin esimerkkiartisteja aiempaan kirjallisuuteen nojaten. Luvun lopussa luon lyhyehkön katsauksen vielä tutkimukseni kohteena olevaan artistiin Almaan ja avaan hänen kauttaan myös aihevalintaani sekä pohdin Almaa suhteessa joihinkin esille nostamiini artisteihin.

Tämän jälkeen seuraavat kaksi lukua on omistettu valitsemieni musiikkivideoiden analysoinnille. Tarkastelen julkaisuja aikajärjestyksessä vanhemmasta uudempaan. Luvussa kolme käsittelen *Dye My Hair* -musiikkivideota. Käyn ensin läpi musiikkivideon elementtejä, eli minkälaisista osista kokonaisuus rakentuu. Tämän jälkeen siirryn teema-analyysin pariin ja pohdin videota kunkin määrittelemäni kategorian kautta, äänen, ulkoisen kehon ja poliittisen sanoman. Lopuksi teen lyhyen koonnin havainnoistani. Luvun neljä ja siinä käsiteltävän *Cowboy*-videon osalta järjestys tai perusrakenne on sama, vaikka esiin nousevat seikat ja havaintoni niistä

ovat erilaisia. Viidennessä, viimeisessä luvussa pohdin, millaisia vastauksia olen tutkimuskysymyksiin saanut ja teen muutoinkin yhteenvetoa analysoinneistani. Lopusta löytyvät lähdeluettelo ja liitteinä molempien kappaleiden lyriikat.

Vielä muutama sana tutkijapositionista sekä muutamista tutkimuksen yksityiskohdista. Teen tutkimusta laulajana, sekä suomalaisena cis-naisena, joka on elämänsä aikana ollut tietyssä mittapuussa sekä hoikka, normaalikokoinen että lihava, ja joka kokee ja on jo nuoruudessaan kokenut musiikkivideot hyvin tärkeinä populaarikulttuurin tuotteina. Teen tutkimusta myös äitinä, joka pohtii millaisia sukupuolen esityksiä lapsieni ja heidän ikätoveriensa kuultavissa ja nähtävissä on, ja millaisia tulevaisuuden sukupuolia niiden välityksellä rakennetaan. Suhtaudun tutkimusaiheeseeni siis tietyllä intohimolla, mutta tarkoitukseni ei silti ole arvottaa tai määritellä oikeita sukupuolen esittämisen tapoja, vaan tehdä tulkintoja siitä mitä kuulen ja näen, suhteutettuna tämän hetkiseen (länsimaiseen) kulttuuriseen ja (pop)musiikilliseen kontekstiin, ja kartoittaa erilaisia vaihtoehtoja sekä pohtia mahdollisia tulokulmia tutkimusaiheeseeni.

Useat siteeraamani otteet Alman haastatteluista ovat englanninkielisiä. Käännökset suomeen ovat kirjattuina alaviitteisiin ja ne ovat kaikki omiani, ellei toisin mainita. Kunkin videon kohdalla, sekä mahdollisesti muualla tutkimuksessani esiintyvät listaukset tai esimerkiksi kuuntelukerrat perustuvat toukokuussa 2019 viimeiseksi tarkistamiini tietoihin, vaikkei niitä olisi myöhemmin enää erikseen mainittu. Audiovisuaalisen kokonaisuuden hahmottamisen nimissä olen liittänyt tekstini lomaan kuvakaappauksia kustakin musiikkivideosta, selventämään ja tukemaan analyysiani. Kaikki musiikkivideoista otetut still-kuvat ovat minun ottamiani ja perustuvat omiin tulkintoihini ja valintoihini.

2 POPMUSIIKIN FEMINISTINEN TUTKIMUS: AVAINKÄSITTEET JA AIEMPI TUTKIMUS

Tässä luvussa avaan tutkimukseeni liittyviä läheisimpiä käsitteitä sekä aiempaa populaarimusiikin feminististä tutkimusta. Pohdintani perustuu myös monitieteiseen feminismiin kenttään. Aluksi määrittelen, mitä tarkoitan popmusiikin vaihtoehtoisella, voimaannuttavalla feminiinisyydellä ja avaan lisäksi tarkemmin audiovisuaalisen analyysin teemakäsitteitä, ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma. Tämän jälkeen perehdyn vaihtoehtoisen feminiinisyyden aiheeseen käyttäen apuna esimerkkiartisteja sekä populaarimusiikin naispuolisiin artisteihin kohdistuvaa, sukupuolen merkityksiä painottavaa musiikintutkimusta. Luvun lopussa on esittely tutkimukseni kohteesta, Almasta.

Populaarimusiikin tutkimuksen kentällä on tehty laajalti sukupuolittumiseen, sukupuolen merkityksiin, painotuksiin ja vaikutuksiin liittyvää kartoitusta eri genreissä ja eri aikoina (mm. Hawkins [toim.] 2017, Whiteley [toim.] 1997, McClary 1991). Aiemmassa tutkimuksessa on myös kartoitettu popmusiikin nais-identifioituvien artistien historiaa ulottuen 1990-luvun puolelle (Esim. O'Brien 1995; ks. myös Whiteley 2000), mutta kokoavaa esitystä tästä eteenpäin, ulottuen uuden vuosituhannen ensimmäisen kymmenyksen yli, ei ole vielä kattavasti tehty. Laajalti on kuitenkin kirjoitettu joistakin yksittäisistä kappaleista, ilmiöistä tai artisteista, kuten muun muassa Beyoncésta (mm. Keleta-Mae 2017), Madonnasta (mm. Fouz-Hernandes ja Jarman-Ivens [toim.] 2004), sekä suomalaisittain esimerkiksi Maija Vilkkumaasta (Richardson 2006), Sannista (Poikolainen 2018) ja Vesalasta (Pääkkölä, tulossa). Relevanttia tietoa feminismiin, sukupuoleen ja popmusiikin historiaan liittyen löytyy myös useammista teoksista (Burns ja Lafrance 2002; Whiteley 2000). Myös musiikkivideoita on tarkasteltu sukupuolen erinäisten ulottuvuuksien näkökulmista (mm. Hansen 2017b; Pääkkölä 2016; Hawkins 2013; Hawkins ja Richardson 2007).

Feministinen tutkimus on laaja-alaista sekä monin tavoin risteävää, niin sen lukuisten aihepiirien, ”sisäisen” intersektionaalisuuden kuin monitieteisyydenkin kannalta. Omaan tutkimukseeni relevanteimmat alueet löytyvät musiikkitieteen lisäksi muun muassa sukupuolen klassisemmista teoretisoinneista (esim. Butler 1990; Haraway

2000 [1991]), representaation (esim. Paasonen 2010) sekä kehon ja kehonkuvien alueelta (mm. Kinnunen 2010; Kyrölä ja Harjunen 2007).

Musiikkiin, feminiinisyyksiin ja voimaantumisen käsitteeseenkin liittyvä tarkastelu ulottuu monin tavoin nykyaikaan ja myös tämän päivän artisteihin. Yhteen kokoavaa kirjallisuutta, jossa yhdistyisi nykypäivän artistit ja erilaiset, valtavirrasta poikkeavat tai voimaannuttavat feminiinisyyden representaatiot ja popmusiikki, ei kuitenkaan vielä löydy, eikä se tämänkään työn puitteissa ole mahdollista. Jonkinlainen lyhyt aiempaan kirjallisuuteen perustuva katsaus menneisyydestä nykypäivään tullaan kuitenkin tässä luomaan. Alma ei ole tällä hetkellä ollut vielä tutkimuksen kohteena. Tämä tutkimus tuottaakin uutta tietoa täysin uunituoreesta ilmiöstä, muusikosta ja musiikista.

2.1 Käsitteet

Popmusiikilla tarkoitan populaarimusiikin sitä alagenreä, joka ei suoraan lukeudu rock, iskelmä, folk, punk, rap ynnä muihin kategorioihin (esim. Warwick 2014), vaikka yleisesti täysin selvää pesäeroa toisista musiikkityyleistä on mahdotonta tehdä. Tarkastelemani popmusiikki saattaakin sisältää viitteitä edellä mainituista sekä muista musiikkityyleistä, kuten tekno tai R&B (Hawkins 2015: 35). Popmusiikissa ei ole yhtäläisiä, kaikkiin pop-kappaleisiin sopivia piirteitä. Viittaan tässä musiikkiin, joka on tanssittavaa ja rytmikästä, sekä usein jollain tavalla elektro-vaikutteista tai synteettisiä saundeja sisältävää. Tutkimuksessani popmusiikki on myös jotain, jossa käytetään läpitunkevaa tai suostuttelevaa groovea, ohjelmoituja ”biittejä” (engl. beats), tarttuvia koukkuja, ja jonka tempo asettuu keskinopea–nopea-akselille (emt.). Tässä työssä popmusiikki ymmärretään musiikiksi, jossa suositaan eräällä tasolla yksinkertaisia muotoja ja lyriikoita sekä jotain, jonka esityksiä yleensä määrittävät muun muassa vahvat visuaaliset sekä musiikilliset elementit (Pääkkölä 2016: 158; Hawkins 2015: 35).

Miksi juuri popmusiikki? Tulkintani mukaan tällä hetkellä kuvailemassani genressä on havaittavissa jonkinlaista muutosta sekä (nais)artistien tekijyyteen että feminiinisyyden esityksiin liittyen, mitä on jo ehkä aiemmin nähty enemmän muiden genrejen

sisällä (ks. esim. Burns ja Lafrance 2002; Whiteley 2000). Tässä työssä keskitytään juuri tähän popmusiikin tulkinnalliseen muutokseen. On tärkeää tarkastella popmusiikin ja feminiinisyyden merkityksiä myös ”aitouden” näkökulmasta. Esimerkiksi pop- ja rockmusiikki(e)n kategorisointiin sisältyy edelleen vahvaa sukupuolittumista ja -puolittamista. Tähän linkittyvät myös keskustelut autenttisuudesta. Lähtökohtaisesti popmusiikki on käsitetty naisten ja lasten/nuorten musiikkina, usein naivina ja täten epäaitona verratessa maskuliiniseen ja miesvaltaiseen rockmusiikkikulttuuriin. Popmusiikkia rasittaa lisäksi vahvempi kaupallisuuden ja viihteellisuuden leima kuin rockmusiikkia, tyhjentäen sen autenttisuuden ulottuvuuksia entisestään. Popmusiikkiin verrattuna rock voidaan myös käsittää helpommin luovuutena, taituruutena ja taiteena, jota määrittää tietynlainen tinkimättömyys. (Ks. Frith ja McRobbie 1990 [1974]; Anttonen 2015.)

”Vaihtoehtoinen”-käsitteellä viitataan johonkin, joka on tavallisuudesta tai (usein stereotyyppisistä) oletuksista ja odotuksista poikkeavaa. Tässä tarkastelussa sillä tarkoitetaan tämän lisäksi jotain, joka haastaa normeja, sekä herättää kysymyksiä ja keskustelua. En silti ota termiä yksiselitteisenä, vaihtoehtoisuus ja yleensä jonkin aspektin erilaisuus riippuu täysin kunkin omista näkökulmista. Voimaantuminen tai valtaistuminen (engl. empowerment) viittaa yleisemmin erilaisten vähemmistöjen kohtaamaan eriarvoisuuteen ja taisteluun, jolla näitä valtarakenteita pyritään purkamaan. Sana on määritelty muun muassa prosessina, jossa saavutetaan (ennen mahdoton) valta tehdä valintoja, joka puolestaan tuo tullessaan uusia ja monenlaisia mahdollisuuksia toimia yhteiskunnassa. Voimaantumiseen liittyikin ydinajatus olosuhteiden ja mahdollisuuksien muutoksesta. Voimaantumista voi tapahtua vain, jos ei ole ollut valtaapitävän asemassa. (Kabeer 2005: 13–14.) Käsitteellä on toki nykyään moninaisempiakin merkityksiä, mutta tässä työssä voimaantumisen kehys on kutakuinkin edellä mainitun kaltainen.

Käytän ajoittain myös termiä populaarifeminismi. Tällä tarkoitan sitä yhteyttä mikä feminismiin ja populaarikulttuurin välille alkoi (varmemmin) muodostua 1980-luvulta eteenpäin. Feminismiin liitettiin, ja ehkä joissain diskursseissa edelleen liitetään, monia negatiivisia assosiaatioita, kuten (naisten) aggressiivisuus ja miesviha. Populaari-feminismissä feministisen teorian eri piirteitä pyritään tuomaan esiin – esimerkiksi juuri stereotyyppisiä feminiinisyyden oletuksia käytetään poliittisina

välineinä – mutta samalla rakennetaan helpommin lähestyttävää tai ymmärrettävää feminismiä, joka resonoi myös nuorempien ”kuluttajien” tasolla. Feminismi on edelleen ajankohtainen populaarikulttuurissa ja -musiikissa ja sen näkyväksi tekeminen on tärkeää. (Ks. esim. Whiteley 2000; Currie ym. 2009; Hains 2012.)

Se, miksi tässä tutkimuksessa vaihtoehtoisen feminiinisyden perässä on liitteenä sana ”esitykset”, kumpuaa siitä, ettei feminiinisyys tai muutkaan sukupuolittuneet (tai muut erojen) kategorisoinnit ole itsestään selviä, sisäisesti ja syntymässä tulevia, ristiriidattomia ominaisuuksia, piirteitä, toimintaa, tekoja ja käsityksiä, vaan rakentuvat monimutkaisemmista elementeistä läpi elämän. Muun muassa Judith Butleria (1990) mukailten, sukupuolen (ja muidenkin identiteettitekijöiden) voidaan ajatella rakentuvan kulttuurisissa konventioissa, teoissa ja kielellisissä merkityksissä, opittuina ja ”annettuina”, passiivisesti toistettuina, vaikkakin muuttuvina konstruktioina. Kun esimerkiksi merkitsemme jonkin piirteen kuuluvan tiettyyn, joskus stereotyyppiseenkin kategoriaan – kuten maskuliinisuus ja feminiinisyys – tuotamme samalla merkityksiä. Toki Butlerin teorioita on myös syvennetty ja kyseenalaistettu, esimerkiksi toistamisen passiivisuuteen liittyen (ks. esim. Sedgwick 2003), mutta feministiteoreetikot lienevät edelleen yhtä mieltä siitä, että sosiaalinen sukupuoli eroaa suuresti biologisesta sukupuolesta: biologinen sukupuoli ei ”luonnollisesti” tuota sosiaalista sukupuolta, vaan sosiaalinen sukupuoli on kulttuurinen ja sosiaalinen oppimisprosessi.

”Representaatiota [eli esitystä] voi ajatella tapahtumana, jossa kuviin, objekteihin tai ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille” (Puustinen 2010: 40). Esitykset, tai uudelleen esitykset eli re-presentaatiot ”ymmärretään usein näkyvinä kuvina sekä vähintäänkin tutkimuksessa tulkittavissa ja eri tavoin selitettävissä olevina merkityksinä”, mutta ne sävytyvät vastaanottajien mielissä myös fantasioista: ”esimerkiksi sukupuolen, luokka-aseman, seksuaalisuuden ja eri yhteisöissä omaksuttujen roolien kautta” (Puustinen ym. 2006: 39–40). Myös, ja kenties etenkin, audiovisuaalinen kulttuuri kaikessa vaikuttavuudessaan osallistuu edellä hahmoteltuun kulttuuriseen, sukupuolta(kin) koskevaan merkitysten ja ihanteiden rakennusprosessiin (Leppänen ym. 2014: 269; Railton ja Watson 2011: 142; Hawkins 2017: 77). Omat panoksensa sukupuolen esitysten rakentamiseen tuovat myös

popmusiikin audiovisuaaliset esitykset, sisältäen mahdollisuudet joko vahvistaa tai haastaa totuttuja malleja. Vaikka julkinen ja henkilökohtainen eräällä tavalla ruokkivat toisiaan – eli median esitykset joillakin tasoilla vaikuttavat tosielämään, kulttuurimme hahmottamiseen ja ymmärtämiseen, ja myös toisinpäin – on silti tärkeää välttää radikaaleja yleistyksiä ja osata myös erottaa median tai muut julkiset esitykset eletystä elämästä ja kokemuksista (McRobbie 1990[1980]: 64), vaikkakin niiden vuorovaikutussuhde nykyisessä mediatisoituneessa yhteiskunnassa on tiheä.

Tutkimukset eivät suoraan vahvista ajatuksia siitä, että tietynlaiset medioissa näkyvät naiskuvat toimitivat yksinkertaistetussa syy–seuraus -suhteessa tyttöjen (tai yleensä nuorten) tai naisten hyvinvointiin. Etenkin katsojan/kuulijan aktiivisuus on huomioitu: ei oleteta tapahtuvan suoraa siirtymistä ja omaksumista medioilta vastaanottajille, vaan merkitysten luomista yhdessä. Huomattavaa on myös se, että medioissa tuotetaan omia genrejen mukaisia kehyksiä naiskuville, eikä sinänsä pyritä antamaan kattavaa kuvaa vallitsevasta todellisuudesta. (Ks. esim. Puustinen ym. 2006; Kyrölä 2006.) Tarkoituksena ei olekaan osoittaa feminiinisyyden esitysten olevan suorassa yhteydessä ”todellisuuden” ihmisiin ja elämänlaatuun. Silti monella tasolla tällainen keskustelu on poliittista, ja rajoittuneet feminiinisyyden kuvaukset vaikuttavat myös todellisten ihmisten mahdollisuuksiin toimia tosi maailmassa ja yhteiskunnassa (Railton ja Watson 2011: 10; Kyrölä 2006: 107). Median esitykset ovat lisäksi varsin sukupuolittuneita, kuten myös niiden katsomisen tavat (Puustinen ym. 2006: 38–39).

Ei ole välttämättä hedelmällistä pyrkiä määrittelemään, millainen olisi ”oikeanlainen” feminiinisyyden esitys popmusiikissa ja millainen taas ei, mutta stereotyyppien purkaminen on silti eräs tämän aihealueen avainkysymyksistä. Vaihtoehtoinen feminiinisyys tässä tutkimuksessa rakentuukin alussa mainitsemieni stereotyyppien eli feminiinisyyden piirteiden, kuten viimeistelty ulkonäkö ja naiselliset liikkeet, ja (nais)pop-artistiuden oletuksien ja odotuksien, kuten korkeahko ääni ja seksualisoitu esiintyminen, haastamisen kautta. Muita feministisesti suuntautuneita tutkimuksia mukailleen tämänkin tutkimuksen keskiössä on feminiinisen esityksen politisointi, jolloin ” [...] jonkin kuvan tai roolin kautta halutaan herättää keskustelua naisten kuvaamisesta mediassa yleensä ja naisten aseman muutoksesta yhteiskunnassa” (Puustinen ym. 2006: 29).

Vielä maininta tiettyyn politisoivaan ja ristiriitaiseen etuliitteeseen viitaten. Vaikka en kannata muusikkoudessa, artistiudessa tai ylipäätään sukupuolittavaa erottelua, olen joissakin kohdin käyttänyt ”nais”-etuliitettä (useimmiten suluissa). Olen tehnyt tämän valinnan siksi, että olen halunnut näissä kohden korostaa epäsuhtaa, joka musiikkialaan edelleen tuntuu vahvasti liittyvän. En siis halua kategorisoida, arvottaa ja erotella naismuusikkoutta miesmuusikkoudesta, vaan alleviivata sitä, että miespuolinen muusikko, artisti ja niin edelleen tuntuu edelleen olevan standardi ja normi, josta etuliitteellä yleisesti erotellaan nämä ”toiset”. Tämän tyyppinen miesnormin käytäntö lävistää (ainakin länsimaista) yhteiskuntaa vahvasti edelleen, eikä musiikkimaailma ole poikkeus. Musiikkiala on myös lähtökohtaisesti miesvaltainen kenttä. Suurin osa musiikintuottajista, levy-yhtiöiden johdosta, ”tuotteliaimmista” studiomuusikoista, miksaajista, äänittäjistä ja bänditoimijoista niin harrastepuolella kuin ammattimaisemmassa tekemisessä on edelleen miehiä. (Ks. esim. Käpylä 2018; Leonard 2007; Whiteley 2000; Bayton 1998; Frith ja McRobbie 1990[1978].) Etuliitteen ”nais-” poistaminen poistaa myös sukupuolen näkymättömyyden, mikä ei ole mielekäs, kun tutkimuksen kohteena on nimenomaan naisten tekemä ja esittämä musiikki. Vasta kun termistä ”muusikko” tulee paitsi symbolisesti, myös konkreettisesti sukupuolineutraali, voimme lakata etuliitteen käyttämisen.

2.1.1 Ääni

Ääni voidaan käsittää monessa mielessä. Se voi olla fyysisen, kehollisen äänen lisäksi laulun sisällä kertojaminän ääni, ehkäpä puhuttelemassa ”sinua” tai ”häntä”. Ääni viittaa myös laulun kirjoittajan tai tekijän ääneen niin lyriikoihin kun musiikillisiin ratkaisuihin viitaten. Lisäksi tekstissä tai musiikissa voivat kuulua muiden (fiktiivisten tai todellisten) hahmojen äänet, samoin kuin vaikkapa jonkin kulttuurisen ryhmän tai vähemmistön ääni. Musiikissa kuuluvat toki myös tuottajan sekä tietyssä mielessä usein myös levy-yhtiön ääni. Kokonaisuuden viimeistelee vielä kappaleen esittäjän lauluääni, joka omalla, usein varsin tunnistettavalla tyyllillään tulkitsee sisällön kuulijalle. Lauluääni on paitsi hyvin ilmaisuvoimainen musiikillinen elementti ja kehollinen instrumentti, myös voimakas identiteetin rakentaja, joka ilmentää kantajansa yksilöllisiä piirteitä yhtä lailla kuin pukeutuminen tai muut ulkoiset tekijät. (Ks. esim. Richardson ym. 2014: 29, 36, 41; Jarman-Ivens 2013: 2, 4, 12–13;

Richardson 2006: 7; Frith 1996: luku 9.) Ääni antaa tietynlaisen mielikuvan lähteestään ja sitoo sen vastaanottajansa ajatuksissa johonkin kontekstiin, jonka avulla tunnistaminen, ja siihen liitettävät merkitykset, tapahtuu.

Äänen kautta voidaan leikitellä erilaisten identiteettien kanssa, muun muassa taivutella ja haastaa sukupuoliin liitettäviä suhteita. Ääni aiheuttaa muun muassa hämmennyksen tunteita, jos äänen tuottaja ei vastaakaan sen kuulemisen asettamia odotuksia. (Jarman-Ivens 2013: 3–4, 8.) Teknologisen prosessoinnin kautta lauluääntä voidaan muokata ja käytännössä saada kuulostamaan miltä tahansa, eläimelliseltä, intiimiltä, kaukaiselta, matalammalta tai korkeammalta kuin se todellisuudessa on. Näin voidaan luoda muun muassa ”futuristisia ja fantasiamaaisia ääni-identiteettejä” (Richardson ym. 2014: 42) sekä eräänlaisia ”ideaaliesiintymisiä”, joissa korostetaan artistin taitoja esimerkiksi tunnelman luoja (Hawkins 2004).

Analyysissäni olen pyrkinyt hahmottelemaan edellä mainittujen äänen ulottuvuuksien kannalta, minkälaista sukupuolta sekä vaihtoehtoista feminiinisyyttä Alman musiikkivideoilla rakennetaan lauluäänen ja sen teknologisen manipulaation kautta. Mistä elementeistä vaihtoehtoisuus äänen kohdalla muodostuu? Olen myös pohtinut ääni-identiteettejä: keiden ne ovat ja miten ääni-identiteettejä luodaan ja esitetään. Vaikka käsittelen sinänsä lauluääntä ja siihen liittyviä sukupuolittamisen suhteita, merkitystä on siis myös äänellä jonkin tietyn ryhmän edustajana.

2.1.2 Ulkoinen keho

Kuten äänen kategoria tässä, myös keho (ja siitä juontuva kehollisuus) pitää sisällään monia merkityksiä. Ääni on myös aina sidoksissa kehoon, josta se pohjimmiltaan on lähtöisin, puhumattakaan äänen tuottamisen ja sen vastaanottamisen kehollisista ulottuvuuksista (esim. Jarman-Ivens 2013). Työn rajallisuuden vuoksi en mene sen syvemmälle musiikin kehollisiin kokemuksiin, liittyen muun muassa tanssiin, laulamiseen ja musiikin kuuntelemiseen, vaikka ne ovatkin ensiarvoisen tärkeitä kokemuksia ja tutkimusalueita. Pitäydyn tässä enimmäkseen kehon ”ulkopuolisissa” viitteissä ja suhteissa (engl. ”body’s relationship outside”, Frith 1996: 218), kuten vaatetuksessa, hiustyyleissä ja kehojen muodoissa ja liikkeissä, niin kuin ne

musiikkivideon katsojakuuntelijalle ilmenevät. Keho voidaankin nähdä eräänlaisena välittäjänä, jossa jotakin henkilön sisäisestä maailmasta heijastuu ulospäin muun muassa liikkeen tai valitun tyylin kautta, ja jatkona tämä ulkoinen ilmaisu kommunikoi ympäröivän maailman kanssa (emt.). Muun muassa edellä mainittujen seikkojen avulla voidaan myös haastaa, kyseenalaistaa ja kommentoida vallitsevia sukupuolittuneita normeja ja arvotuskäsityksiä sekä luoda vaihtoehtoisia esityksiä feminiinisyydestä.

Kehot ovat itsessään jo merkkejä, mutta niitä myös ”merkitään erilaisilla muokkaamisen, koristelun ja verhoamisen tavoilla kaikissa kulttuureissa, ja ruumiin sukupuolittaminen ja seksualisoiminen ovat keskeisimpiä riittejä” (Kinnunen 2010: 227; ks. myös Frith 1996: 218–219). Popmusiikissa, ja varsinkin popmusiikkivideoissa kehoilla ja visuaalisuudella on suuri merkitys, etenkin feminiinisyyksien esittämisessä (Bayton 1998; Hansen 2017b): ”Vallitsevin kauneusihanne edellyttää naiselta yhtä aikaa rasvattomuutta, kohtuullista lihaksikkuutta ja uhkeaa povea” (Kinnunen 2010: 229). Pop-feminiinisyyden ideaali on sinänsä noudatellut muita länsimaisia kauneusihanteita, kuten muun muassa vaaleat ja länsimaiset piirteet (suorat hiukset, suora nenä ja korkeat poskipäät), treenattu vartalo ja hoikkuus (ks. esim. Kyrölä 2006; Hawkins 2013: 473; Kinnunen 2010: 229, 232.)

Lihavuus ja laihuus ovat puhuttaneet viime vuosina erityisen paljon; molempiin aihealueisiin liittyy myös runsaasti kiistanalaisuutta. Lihavuuteen liitetään yleisesti lähes yksinomaan negatiivisia assosiaatioita, kuten laiskuus tai kontrollin puute; sitä on pidetty pääasiassa ongelmana ja siihen kiinnittyy monia syrjimisestä muotoja (esim. Kyrölä ja Harjunen [toim.] 2007: 9–10). Tutkimuksessa ja myös populaarimmin, niin virallisempien järjestöjen kuin populaarikulttuurin ja vaateteollisuuden kampanjoiden, kuten ”vaakakapina” tai ”big is/and beautiful”² ynnä muiden liikehdintöjen kautta, on ryhdytty purkamaan negatiivista ilmapiiriä, mikä alkaa nykyään ehkä näkyä

² Vaakakapina oli Yle:n vuonna 2017 käynnistynyt vuoden mittainen hanke, jossa tavoitteena oli luoda kehopositiivisuutta, irrottautua laihdutuskuureista ja pyrkiä kohti itsensä hyväksymistä ja yleistä hyvinvointia. Kampanjan alkuunpanija oli Jenny Lehtinen, joka on muodostanut myös Facebookissa Jenny ja läskimyytinmurtajat -ryhmän. Vaakakapina-sanaa näkee edelleen käytettävän, joten kampanja jäi tavoillaan elämään. ”Big is beautiful” tai ”big and beautiful”-iskulauseet taas viittaavat vaateteollisuuden ja -kaupan tavoitteisiin laajentaa mallistojaan koskemaan myös isompia (plus) kokoja. Varsinaisia nimityksiä näille vaatemallistoille on useita, myyntipaikasta/-ketjusta/-sivustosta riippuen.

kulttuurissa laajemminkin. Kehon koon tarkastelu audiovisuaalisessa ja musiikki-tieteellisessä kontekstissa on uusi, tärkeä tapa osallistua tähän keskusteluun tutkimuksen kautta: ”Käsitykset ja kokemukset ruumisihanteista muodostuvat aina enemmän tai vähemmän sen perusteella, miten erilaisia ruumiita esitetään” (Kyrölä 2006: 107). Valittujen musiikkivideoesimerkkien kohdalla tarkastelen, millaisia kehoja musiikkivideoilla esiintyy, miten niitä on ”merkitty” ja sukupuolitettu, sekä miten ne kommentoivat perinteisiä käsityksiä feminiinisyydestä sekä luovat mahdollista vaihtoehtoisuutta. Pohdin myös, millaista tekijyyttä ja auktoriteettia nähtyihin kehoihin liitetään.

2.1.3 Poliittinen sanoma

Sukupuolen hyväksytyjä ja haastavia esityksiä ilmenee kautta musiikkigenren, mutta tavat ja keinot, joilla vahvistamista tai kyseenalaistamista tehdään ovat vahvasti sidoksissa genreen, aikaan, artistiin ja jopa artistin uravaiheisiin. Näillä kulttuurisilla esityksillä on merkitystä myös ”todellisten” ihmisten elämässä, rajoittaen tai laajentaen mahdollisuuksia toimia yhteiskunnassa. (Railton ja Watson 2011: 8–10, 19.) Sukupuolittuneet esitykset ja niiden tulkinnat sisältävät aina myös valtarakenteita ja näin ollen esiin nousevat seikat tai sanomat ovat myös poliittisia (ks. esim. Leppänen ym. 2014; Railton ja Watson 2011; Saresma ym. [toim.] 2010). Poliittiset sanomat voivat olla myös ristiriitaisia ja puhutella ihmisiä hyvinkin eri tavoin, riippuen siitä mistä kulmista niitä lähestytään. Tämä todentuu muun muassa keskusteluissa joidenkin artistien feministisistä pyrkimyksistä (ks. alaluku 2.2 tässä osiossa).

Populaarikulttuurin tai yleensä kulttuurin tuotteilla, kuten sukupuolten esityksillä, on aina poliittista merkitystä, koska ne toimivat rakennuspalikoina maailmankuvan, kulttuurisen ymmärryksen sekä identiteettien rakennuksessa (esim. Railton ja Watson 2011: 20). Feminististä, voimaannuttavaa poliittista sanomaa voidaan rakentaa muun muassa haastamalla totuttuja normeja ja käyttämällä esimerkiksi stereotyyppisiä feminiinisyyden esityksiä poliittisina välineinä. Sitä voidaan myös rakentaa tuomalla kentälle täysin uudenlaista kuvastoa ja monenlaisia vaihtoehtoisia esityksiä. Poliittisuus voi olla myös stereotyyppisillä sukupuolirooleilla leikkimistä sekä sukupuoleen liitettävien perinteisten piirteiden, eli maskuliinisuuden ja feminiini-

syyden, sekoittamista. Painoarvoa on myös (nais)tekijyyden tunnustamisella, tämän tutkimuksen tapauksessa Alman auktoriteetilla.

Teemoitetussa analyysissäni pohdin, miten poliittista sanomaa rakennetaan *Dye My Hair* ja *Cowboy* musiikkivideoilla audiovisuaalisuuden keinoin. Minkälainen sanoma kummastakin kokonaisuudesta rakentuu? Tämä kyseinen ”kategoria” limittyy toki erottamattomasti yhteen myös edellisten, ääni ja keho, osa-alueiden kanssa, mutta pääosin käsittelyluvuissa poliittisen viestin tarkastelu on siirretty oman otsikkonsa alle.

2.2 Esimerkkiartisteja

On varmasti monia tapoja listata, teoretisoida ja kategorisoida popmusiikkihistorian merkittävimpiä naisia, jotka ovat jollain tapaa purkaneet feminiinisyyteen liittyviä sukupuolittuneita rakenteita. Tehtävä on kuitenkin hyvin laaja, eikä tarkempi sukellus menneisyyteen ole tämän työn puitteissa, edes valitsemistani näkökulmista, mahdollista. Nojaankin lyhyessä katsauksessani kirjallisuudessa ja aiemmissa musiikkivideoiden tutkimuksissa esiin nousseisiin artisteihin ja avaam lyhyesti – sekä joidenkin kohdalla hieman laajamittaisemmin, jos he ovat tulkintani mukaan merkityksellisempiä juuri tälle tutkimukselle – heidän merkityksiään populaarimusiikin ja sukupuolittumisen suhteiden pohdinnassa. Valittujen artistien tuotannon kautta rakentuu monenlaisia yhteyksiä kulttuuriseen ymmärrykseen naisena olemisesta.

Kuten sanottu, popmusiikki on lähtökohtaisesti ajateltu enemmänkin naisten musiikiksi ja feminiinisemmäksi populaarimusiikin alueeksi, rockin viitatessa selkeämmin maskuliinisuuteen; asiaan liittyvät myös keskustelut sekä autenttisuudesta että kaupallisuudesta (esim. Anttonen 2015; Deflem 2015; Warwick 2014; Railton ja Watson 2011; Whiteley 2000). Tällä musiikin alueella on ollut paljolti sukupuolen merkityksillä leikittelyä, mutta (nais)tekijyyden mahdollisuudet ovat olleet kenties kapeammat kuin esimerkiksi rock-, folk- ja punkgenrejen parissa.

Toki on olemassa useita muita, sivuavien ja risteävien genrejen edustajia, artisteja ja yhtyeitä, jotka saattavat olla muista näkökulmista merkittäviä ja joita tutkimus on käsitellyt laajasti. Haluan kuitenkin nostaa edes mainintoina muutamia merkittäviä artisteja popmusiikkigenren (sellaisena kuin minä sitä tarkastelen) ulkopuolelta. Aiemmassa tutkimuksessa on muun muassa pohdittu, miten artistit ovat hajottaneet tai häirinneet (engl. *disrupt*) massamusiikkikulttuuria ja musiikillisia ynnä muita odotuksia, jotka medialta ja kuuntelijoilta on heihin kohdistettu. Esiin nostettujen artistien kappaleet ovat esimerkiksi olleet jollain tasolla epämiellyttävää kuunneltavaa, koska he ovat kyseenalaistaneet normeja omaksuen vastakulttuurin tai marginaalin paikan musiikissaan. (Burns ja Lafrance 2002.) Tutkimuksessa on tarkasteltu myös omien musiikkigenrejänsä liikuttavia voimia; naisia, jotka ovat raivanneet tietään miesvaltaisella alalla ja luoneet tilaa ja mahdollisuuksia muille heidän jälkeensä (Whiteley 2000).

Näissä tarkasteluissa on nostettu esiin runsaasti eri artisteja, jotka ovat tuottaneet vaihtoehtoisia esityksiä feminiinisyydestä niin äänensä, musiikkinsa, sanoitustensa, esiintymisensä kuin tekijyytensä kautta. Kyseiset, muun muassa rock-, folk-, alternative- ja kantrimusiikin alueilla vaikuttaneet artistit – esimerkiksi PJ Harvey, Janis Joplin, Tracy Chapman, Joni Mitchell, Courtney Love, Tori Amos ja k.d. lang – ovat olleet merkittävin tavoin kyseenalaistamassa ja haastamassa binäärisiä ja rajoittuneita ajatuksia ja oletuksia sukupuolesta sekä tuomassa vaihtoehtoisia feminiinisyyden esityksiä musiikkikentälle. Eräs sukupuolinormien haastamisen keino on kappaleiden kantaaottavuus: musiikissa käsitellään yhteiskunnan epäkohtia, epämukavuusalueille meneviä ja järkyttäviäkin asioita. Muita tapoja ovat muun muassa lauluäänien epätavanomainen käyttö, joka häivyttää ja sekoittaa sukupuolittuneita käsityksiä, sekä esiintymisen tavat, jotka rikkovat (nais)artisteille sopivaksi katsottuja konventioita. Monet edellä mainituista naisista ovat myös olleet sukupuolen representaatioissaan jokseenkin riippumattomia tai androgyynejä tai muutoin haastaneet heteronormatiivisia käsityksiä sukupuolesta tai seksuaalisuudesta. (Ks. esim. Whiteley 2000, Burns ja Lafrance 2002; Burns 2010; Välimäki 2005.)

Myös selkeämmin tanssittavan, tämän tutkimuksen mukaisen popmusiikin alueelta nousevaa vaihtoehtoista feminiinisyyttä on tarkasteltu. Tutkimuksen valokeilaan on

nostettu muun muassa Annie Lennox (Whiteley 2000), Madonna (Whiteley 2000; Hawkins 2004; Fouz-Hernandez ja Jarman-Ivens [toim.] 2004), Lady Gaga (Halberstam 2012; Deflem 2015; Kumari 2016), Beyoncé (Burns ja Lafrance 2017; Kumari 2015; Hansen 2017b), Sia (Hansen 2017a) sekä Rihanna (Pääkkölä 2016; Hawkins 2013). Nämä artistit ovat myös aiheuttaneet runsaasti sekä akateemista että julkisempaa keskustelua ristiriitoineen ja kysymyksineen siitä, vahvistavatko vai haastavatko he omien esitystensä kautta patriarkaalisia, binäärisiä ja heteronormatiivisia käsityksiä sukupuolesta. Pelkästään jo se, että he herättävät näin paljon latautunutta keskustelua sukupuolen merkityksistä, kuten feminiinisuuden esityksistä, tekee heistä merkittäviä ja naiskuvaan politisoivia toimijoita (Puustinen 2006: 29; ks. myös Railton ja Watson 2011: 146–147).

Esimerkiksi Sheila Whiteley (2000) on niputtanut yhteen Annie Lennoxin ja Madonnan (ja myös k.d. langin) muun muassa sen perusteella, miten he ovat uransa aikana leikitelleet eri sukupuoli-identiteeteillä esimerkiksi pukeutumisen kautta, toki muutoinkin haastaen sukupuolen esityksiä. Eurythmics-yhtyeen laulaja ja sooloartisti Annie Lennox on eräs popmusiikkimaailman uranuurtaja, joka tietoisesti halusi haastaa sen stereotyyppisiä feminiinisuuden esityksiä muun muassa pukeutumalla androgyynisellä tavalla. Hän pukeutui miesten pukuun sekä häivyttääkseen omaa feminiinisuuttään maskuliinisen katseen edessä että saadakseen pääsyn miehelle taiteellisen kontrollin alueelle samalla epävakauttaen perinteisiä käsityksiä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja halusta. (Emt.: 123–124.) Vaikka Lennox oli sinänsä innovatiivinen ja sai myös haluamaansa valtaa musiikkinsa suhteen, hän ei ajanut sen syvemmin tai kuuluvammin feminismin agenda, kenties suosion hiipumisen pelossa (emt.: 133–134).

Madonna on kiistatta pop-ikoni ja ilmiö, joka on tehnyt mittavan ja poikkeuksellisen menestyksekkään uran artistina. Sekä hänen tuotantonsa ja tyyliensä luetteleminen että hänestä tehdyn tutkimuksen kartoittaminen kokonaisuudessaan on suunnaton urakka. Madonna on eräs harvinaisia, ja kenties ensimmäisiä artisteja David Bowien ohella, jotka ovat luoneet (julkisen) itsensä ja musiikkinsa aina uudelleen sekä pysytellen ajan hermolla, ja kehittäen uutta, että toisintaen jotain osia vanhoista persoonistaan. On kuitenkin muun muassa pohdittu, mitä ulottuvuuksia kiteytyy kameran ja erilaisten sukupuolien kanssa flirttaamiseen ja vaihtoehtoisesti tietoiseen shokeeraavuuteen

(Whiteley 2000: 137), ja kumpaan suuntaan Madonna taipuu, vai onko kenties molemmat mahdollisia.

Madonna on uransa alusta saakka nähty jonkinlaisena (populaari)feministisenä ikonina ja tyttöjen ja naisten roolimallina, joka käyttää taitavasti ironiaa, yliampuvia feminiinisiä ja maskuliinisia rooleja sekä seksuaalisoinnin keinoja fallosentrisyyden ja voimakkaasti sukupuolittuneiden musiikkimaailman rakenteiden purkamiseksi. Samaan aikaan tulkinnat monista Madonnan musiikkivideoista ja esiintymisistä ovat olleet ristiriitaisia ja hänen feminiinisyys esityksensä on koettu enemmänkin vahvistavan stereotyyppisiä oletuksia naiseudesta. Madonna esiintyy tietyissä keskusteluissa myös kulttuuri-identiteettien ja etnisyyksien kyseenalaisena sekoittajana ja hyödyntäjänä. (ks. Fouz-Hernandez ja Jarman-Ivens [toim.] 2004; Whiteley 2000.)

Whiteley (2000: 149) kirjoittaa, että Madonna saa musiikkivideoidensa kautta ihmiset kohtaamaan sellaisia asioita, joita ei popmusiikilta muutoin odottaisi. Mutta, vaikka Madonna osaa käyttää hyödykseen pornografista kuvastoa, ei voi täysin silti sivuuttaa sitä seikkaa, että siihen liittyy aina myös naisten alistamisen historiaa. Whiteley (emt.: 16) noteeraa (Luce Irigarayn teoretisoiteja mukaillen) myös, että musiikkivideoiden varsinaisen feministisetkin tavoitteet kyseenalaistuvat usein muun muassa sen kautta, kun myös ironinen patriarkaalisen ja seksuaalisoituneen feminiinisyys esittäminen saatetaan silti tulkita toivovan seksuaalista reaktiota. Madonna tekee jälleen uutta albumia ja julkaisi juuri uuden musiikkivideon. Lisäksi hän vaikuttaa aina olleen hyvinkin autoritäärinen hahmo oman uransa suhteen. Joten, ainakin pitkän uran ja tekijyyden perusteella Madonna on toiminut eräänlaisena suunnannäyttäjänä seuraaville (nais)artisteille.

Oman mainintansa ansaitsee yhtye Spice Girls, joka vahvisti populaarifeminismin asemaa omilla, vaikkakin hyvin ristiriitaisilla tavoillaan. Riot grrrl -punkliikkeen jalanjäljissä brittiyhtye Shampoo alkoi julistaa ”girl power” -sanomaa eteenpäin, jonka levittämistä ”spaissaritkin” jatkoivat, vaikkakin hyvin kaupallisella ja kyseenalaistetulla formaatilla. He toivat imagonsa ja musiikkinsa kautta esiin muun muassa tyttöjen aktiivista toimijuutta sekä sitä, että on mahdollista toteuttaa omaa identiteettiään myös ryhmässä, vaikkakin, nämä Spice-identiteetit olivat pitkälle

suunniteltuja sekä muutoinkin mahdollisesti rajoittavia ja stereotyyppisiä. (Whiteley 2000; Hains 2012.)

Lady Gaga on Madonnan tavoin muuntautumiskykyinen popmusiikin supertähti. Etenkin hänen varhaisemmassa tuotannossaan esiintyy hirviöestetiikkaa ja siihen liittyvää kauhu- ja goottikuvastoa. 2010-luvun taitteen ja alkupuolen esityksiin kuului myös sukupuoli-identiteettien taivuttelua muu muassa alter-egon ja drag-pukeutumisen kautta. Hänen artistiutensa perustuu osittain nimenomaan erilaisten roolien esittämiseen ja myös Gaga on uransa aikana tietyn tavoin uudelleen luonut itseään ja musiikkiaan. (Nytemmin hän on tehnyt onnistuneen siirtymisen myös elokuvamaailmaan.) Gaga on myös aiheuttanut ristiriitoja esiintymisiensä kautta. Toisaalta hänet voidaan nähdä uudenlaisen, kaikkien mahdollisuuksien feminismin, tai feminismien, esimerkkinä tai autenttisenä rock-tähtenä, toisaalta häntä on myös syytetty aiempien artistien kopioimisesta ja merkittävästä epäaitoudesta, huomionhakuisuudesta ja ylilyönneistä (Kumari 2016; Deflem 2015; Anttonen 2015; Halberstam 2012; Hawkins 2015).

Lady Gaga vaikuttaa omaksuvan vaivattomasti erilaisia rooleja, mikä tavallaan myös korostaa feminiinisyyden *esittämistä* nimenomaisena toimintana. Hänestä on myös todettu, että hän on hylkiöiden ja sopeutumattomien oma pop-tähti (Anttonen 2015: 96), mutta ei ”tyypillinen”, muiden säveltämiä kappaleita laulava kaunis kasvo, vaan ahkera ja työteliäs artisti (emt.: 89–90). Voidaankin kenties tulkita, että kuten monet artistit ennen häntä, myös Lady Gaga on työmoraaleineen, hirviöineen ja useine liukuvine rooleineen toiminut popmusiikkikentän muuttajana, joka uskalsi myös tehdä toisin (ainakin aluksi). Toki on myös huomioitava hänen imagonsa laskelmallisuuden ja markkinoivuuden ulottuvuudet.

Beyoncé on myös ristiriitainen hahmo. Hän on kiistämättömän menestyksekkäs ja lahjakas artisti, musiikin ammattilainen ja liikemies, jonka useat kappaleet ovat nousseet suursuosioon ympäri maailmaa. Varsinkin Beyoncé'n uudemmassa tuotannossa on avoimen kanta-aottavia piirteitä, joissa hän arvostelee yhteiskunnan epäkohtia, mutta etenkin hänen musiikkivideoidensa kautta syntyvät feminiinisyyden esitykset ovat olleet kiistanalaisia. Näiden keskustelujen myötä on myös noussut esiin termi ”Beyoncé-feminismi”, jolla viitataan feministiseen suuntautumiseen, joka on

voimaantunutta mutta ei-uhkaavaa, sekä pohjimmiltaan varsin kapitalistista (Keleta-Mae 2017). Yhtäältä hänet nähdäänkin (kärjistetysti) patriarkaattisten ihanteiden ja oletusten, mustien sorron ja stereotyyppisen naiskuvan vahvistajana. Kuitenkin häntä ajatellaan myös voimakkaana postfeministisenä ikonina sekä mustien naisten edustajana haastamassa feminismin vallitsevaa valkoisuutta. (Esim. Hansen 2017b; Kumari 2016; ks. myös Pääkkölä 2016: 153–154.)

Monipuolinen laulaja ja musiikintekijä on myös Sia, joka on tuottanut runsaasti kappaleita myös muille artisteille. Itse asiassa hänen lähtökohtainen ajatuksensa ja toiveensa onkin ollut muuta kuin hakeutua julkisuuteen, jonka hän on tuonut ilmi niin lausunnoissaan, lavaesiintymisessään kuin musiikkivideoissaankin. Sia ei itse esiinny videoillaan, vaan niillä nähdään tanssija Maddie Ziegler, ja live-esiintymisissään hän on pukeutuneena peruukkiin ja asettuu selin yleisönsä. Tämä voidaan tulkita myös hänen toimijuutensa ja riippumattomuutensa vahvistuksen merkinä. (Hansen 2017a.) Taistelemalla popmusiikkiestetiikkaan kuuluvia julkisuuden ja ulkonäkökeskeisyyden ulottuvuuksia vastaan, hän samalla haastaa sen esityksiä ja oletuksia feminiinisydestä. Toki hänenkin kohdallaan voitaisiin spekuloida siitä, kuinka paljon hänen imagoonsa liittyy markkinointikikkailua.

Rihanna on noussut popmusiikkimaailman huipulle sekä tutkimusten aiheeksi. Kuten aiempienkin tässä esiteltyjen artistien kohdalla, myös Rihanna on aiheuttanut ristiriitoja. Muun muassa hänen väkivaltainen ihmissuhteensa on herättänyt keskustelua, kuten myös musiikkivideoiden vartalon objektifointi ja seksuaalisointi, ja sen myötä sukupuolittuneiden rakenteiden, stereotyyppisten ihanteiden ja oletusten tukeminen (Hawkins 2013). Näissäkin diskursseissa, kuten Beyoncékin kohdalla, painoarvoa on myös mustien naisten representaatioon liittyvillä seikoilla. Kuitenkin, esimerkiksi Rihannan musiikkivideo *S&M* voidaan nähdä myös parodiana tavanomaisesta seksuaalisoidusta mustan feminiinisyden esityksestä, jossa hän on monellakin tapaa esittämisensä ja musiikkinsa kontrollissa (Pääkkölä 2016). Taas *We Found Love* -musiikkivideon voidaan tulkita muun muassa purkavan sukupuoli-stereotyyppisiä sekä club-kulttuurin ja heteroseksuaalisen rakkauden kliseitä (LaFrance ja Burns 2017).

Tässä yhteydessä maininnan arvoisia ovat myös sellaiset ulkomaiset popmusiikin edustajat kuten esimerkiksi Katy Perry, Pink ja Lorde. Sinänsä menemättä tässä tarkemmin heidän tuotantoonsa tai niputtamatta heitä ristiriidattomasti saman musiikkityylin tai poliittisen asemoitumisen alle, todettakoon että heidän musiikissaan, lausunnoissaan, esiintymisissään tai musiikkivideoissaan kuuluu ja näkyy erinäisiä popmusiikin sukupuolittuneiden konventioiden tai stereotyyppisten feminiinisyyden esitysten kommentoinnin ja kyseenalaistamisen piirteitä. Nyttemmin on ulkomaisittain noussut pinnalle myös Billie Eilish (s. 2001), joka tekee omanlaistaan painajaismaista popmusiikkia. Tällä sukupuolettomuutta tavoillaan kanavoivalla, tai sukupuolen merkitystä häivyttävällä, nuorella artistilla on ilmeisen vahvat visiot myös musiikkivideoiden suhteen, joissa näkyy runsaasti kauhu-estetiikkaa.

Suomalaisittain voimauttavista ja vaihtoehtoista feminiisyyttä tuottavista 2000-luvun artisteista voidaan nostaa esiin muun muassa Maija Vilkkumaa, Sanni, Chisu ja Vesala, vaikka esimerkkejä löytyisi monia muitakin. Kaikki ovat omilla tavoillaan vahvoja tekijöitä ja auktoriteetteja oman musiikkinsa suhteen, he sekä säveltävät että sanoittavat kappaleitaan itse. Maija Vilkkumaa on ollut yksi merkittävimmistä suomalaisen musiikkikentän toimijoista 2000-luvulla (Richardson 2006). Myös Sanni (ks. Poikolainen 2018), vaikka onkin herättänyt paljon ristiriitaa, on tulkinnoissaan pystynyt välittämään sukupolvensa tunteja. Chisu on meritoitunut etenkin oman musiikkinsa tuottajana sekä musiikintekijänä muille artisteille, kun taas (Paula) Vesala on niittänyt mainetta muun muassa näyttelijänä, kääntäjänä (esim. *Kristina från Duvemåla*) sekä sanoittajana. Kuitenkaan, kukaan näistä artisteista ei ole yltänyt Alman kansainväliseen menestykseen, johtuen kenties kaikkien edellä mainittujen suomenkielisestä tuotannosta. Tämä on toki kieli- ja kulttuurisidonnainen tai artistien henkilökohtaisiin tavoitteisiin liittyvä seikka, mutta se saattaa kertoa myös vallinneista ilmapiireistä, jolloin kansainvälisen uran tavoittelu ei ole ollut välttämättä yhtä mahdollista. (Pääkkölä, tulossa; Riihimäki ja Pääkkölä, tulossa.) Seuraavaksi teen lyhyen katsauksen Almaan tämän tutkimuksen näkökulmasta.

2.3 Alma

Alma (Alma-Sofia Miettinen, s. 1996) on suomalainen, runsaasti tunnettavuutta parin viime vuoden aikana kerännyt artisti ja musiikintekijä, jonka kappaleet ovat saaneet myös kansainvälistä kiitosta. Levy-yhtiö PME Recordsin mukaan hän on persoonallisin lupaava pop-laulaja Suomesta (pmerecords.fi). Alma tuli alun perin tunnetuksi vuoden 2013 *Idols*-televisio-ohjelman myötä. Ensimmäisen levytys-sopimuksensa hän solmi vuotta myöhemmin. Alma on vierailut muiden artistien (kuten Charli XCX tai Felix Jaehn) kappaleilla, ja puolestaan esimerkiksi tanskalainen artisti MØ on vierailut hänen julkaisullaan. Nytkin Alma on kerännyt meriittejä myös musiikintekijänä muille artisteille, yhteistyö-kumppaninaan tietävästi ainakin Miley Cyrus.

Alman elektrovaikutteisen musiikin voidaan ajatella kuuluvan popmusiikkigenren tämän päivän valtavirtaan. Alman soolotuotantoon kuuluvat muun muassa esikoissingle *Karma* (2016), tähän mennessä suurimman menestyksen³ kerännyt *Chasing Highs* (2016), yhteistyössä French Montanan kanssa tehty *Phases* (2017) sekä melko tuore *Heavy Rules* -mixtapejulkaisu (2018). Useista kappaleista on myös julkaistu musiikkivideo. Alman esikoisalbumia kaavailtiin julkaistavaksi vuonna 2018, sitten vuoden 2019 alussa, mutta nyt, saman vuoden toukokuussa, albumia ei vielä ole julkaistu. Viimeisimmässä tuotannossa – sisältäen muun muassa kappaleet *Cowboy* ja *When I Die* – on esimakua tulevalta albumilta, jonka myötä Alma on ottanut musiikillisesti jokseenkin uudenlaisen suunnan. Valinta on ollut varsin tietoinen, ja ilmeisesti levyn viivästyminenkin linkittyy juuri tähän haluttuun muutokseen. Hän itse on kommentoinut halunneensa tehdä jotakin, joka paljastaa hänestä itsestään ehkä enemmän, mutta tuntui oikealta – ei vain kiiltäviä pop-hittejä (Gullichsen 2018; Renshaw 2018).

Miksi juuri Alma on tämän tutkimuksen kohteena? Populaarimusiikin ja sukupuolen ulottuvuuksien tarkastelu on etenkin kansainvälisellä kentällä hyvin aktiivista. Tarkoitukseni on tämän tutkimuksen myötä tuoda kansainvälinen popmusiikin feminiinisyyttä käsittelevä keskustelu lähemmäs, ja kohdistaa se myös suomalaisiin

³ Perustuen Spotify- ja YouTube-palveluiden kuuntelu-/katselukertoihin.

nykypäivän artisteihin. Valintani kohdistuu tarkemmin Almaan, koska hän toimii myös ja ehkä etenkin kansainvälisellä popin kentällä, tai ainakin pyrkii aktiivisesti luomaan kansainvälistä uraa. Lisäksi Alma on tulkintani mukaan melko poikkeuksellinen hahmo nykypopmusiikissa. Hän haastaa imagonsa kautta popmusiikin feminiinisyyteen liittyviä stereotyyppisiä piirteitä ja oletuksia, mikä analyysieni pohjalta vain vahvistuu hänen musiikkivideoidensa myötä.

Entä miten Alma ja tarkastellut musiikkivideot vertautuvat muihin edellä esiteltyihin artisteihin ja kirjallisuuteen? Tulkintani mukaan Alma hajottaa ja häiritsee (engl. disrupt, ks. Burns ja Lafrance 2002) häneen kohdistettuja odotuksia sekä yleisempiä odotuksia popmusiikin feminiinisyyteen liittyen. Alma voidaan myös nähdä musiikkigenrensä eräänlaisena liikuttavana voimana (ks. Whiteley 2000), joka pyrkii tietoisesti muuttamaan genrensä konventioita. Myös esimerkiksi Sia ja Alma voidaan ajatella tietyllä tapaa samassa kehyksessä. Kuten Sia, myös Alma ja etenkin *Cowboy*-video hyödyntää henkilökohtaisen narratiivin (Hawkins ja Richardson 2007) potentiaalia musiikkivideon tietynsuuntaisen tulkinnallisuuden vahvistamisessa. Myös Alman ääni kyseisessä kappaleessa kuvastaa haavoittuvuutta ja rasitusta, samaan tapaan kuin Sia käyttää ääntään *Chandelier*-kappaleessa, vaikkakin hieman erilaisessa merkityksessä. Muun muassa edellä mainituin tavoin popmusiikillista ilmaisun ”aitoutta” voidaan vahvistaa tai todistaa oikeaksi, mitä tulkinnassani myös Alman kohdalla tapahtuu. (Ks. Hansen 2017a.) Ja vaikkei Alma suoraan välttelekään julkisuutta kuten Sia, hän on ilmaissut kyseenalaistavan mielipiteensä siihen liittyvistä odotuksista ja paineista. (Ks. esim. Renshaw 2018)

Lisäksi voidaan ajatella, että Alman tuotannossa kuuluu ja näkyy joitakin viittauksia Lady Gagaan, olivatpa nämä tarkoituksellisia tai tahattomia intertekstuaalisia yhteyksiä. Muun muassa *Dye My Hair* -videon vaaleaperuukkiset hirviö-kyborgitanssijat sekä asenteellinen, ironinen tuntuma ovat samankaltaisia kuin Gagan aiemmassa tuotannossa. Ja kuten Lady Gagaa, myös Almaa voidaan tulkita pop-artistina rockmusiikkiautenttisuuden kehyksessä (Anttonen 2015). Molemmat ovat tavoillaan käyttäneet rock-viitteitä niin musiikillisessa mielessä kuin esiintymisissäänkin. Huomion arvoista on myös se, että esimerkiksi Alman vuoden 2019 alun *When I Die* -musiikkivideo hahmottelee Lady Gaga -tyyppistä hirviö-kauhu-goottiestetiikkaa. Tulkintani mukaan Alma on kulkenut Lady Gagan ”jalanjäljissä”

muutoinkin. Hän on muun muassa toiminut tavoillaan popmusiikkikentän muuttajana sekä tietyn ryhmän⁴ tai jopa sukupolvensa esikuvana tai edustajana – toki suunnitelmallisuuden ja laskelmoimisen mahdollisuuksia unohtamatta. Alma on myös nostanut esiin Lady Gagan ja tämän *Born This Way* -albumin vuodelta 2011 hyvin tärkeänä esikuvana itselleen (Corner 2019).

Seuraavaksi siirryn analysoimaan Alman valittuja musiikkivideoita *Dye My Hair* ja *Cowboy*. Näissä analyyseissä pohdin Almaa ja videoita suhteessa popmusiikin feminiinisyyden esityksiin ja rakennettuun vaihtoehtoisuuteen. Tulen myös tarkentamaan muun muassa edellä mainittuja seikkoja Alman ja muiden esimerkkiartistien välillä.

⁴ Almalla on tässä mielessä ryhmänään ”oudot nuoret” (engl. weird kids, ks. Alman haastattelu Gore 2018) ja Gagalla ”hylkiöt ja sopimattomat” (engl. outcasts and misfits, ks. Anttonen 2015: 96).

3 DYE MY HAIR

Alman *Dye My Hair* -kappale noudattelee pitkälti Alman uran alkuvaiheen tyyliä, ja edustaa elektronisen popin nykykenttää. Musiikkivideo on jokseenkin yllättävä ja sisältää odottamattomia elementtejä, vaikka kokonaisestetiikaltaan, kuten valoihin, kuvakulmiin ja muihin peruselementteihin viitaten, se seurailee popmusiikkivideoiden perinteistä linjaa. Kappaleessa ja musiikkivideossa piilee myös ironiaa, mitä tuodaan audiovisuaalisin keinoin esille. *Dye My Hair* toimii eräällä tavalla Alman musiikin, imagon ja tyylin esittelijänä, sillä se oli järjestyksessään vasta toinen musiikkivideojulkaisu artistin uralla. *Dye My Hair* -kappaleen (2016) tekemiseen ovat Alman lisäksi osallistuneet Joe Walter sekä Pascal Reinhart ja se on kerännyt yli 47,3 miljoonaa kuuntelua Spotifyssa. Alkuperäinen julkaisu tapahtui digitaalisena PME Recordsin toimesta, ja kappale esiintyy myös saman nimisellä EP:llä. *Dye My Hair* -musiikkivideo julkaistiin joulukuussa 2016 ja se on saavuttanut yli 11,5 miljoonaa katselukertaa YouTube-palvelussa, joulukuussa 2017 kyseinen määrä oli jonkin verran alle 8 miljoonaa. Video on kuvattu Englannissa ja sen on ohjannut Youth Hymns -kollektiivi.

3.1 Musiikkivideon osatekijät

Dye My Hair -musiikkivideo (kokonaiskesto 3:28) koostuu erilaisista otoksista tyhjältä vaikuttavassa tehdasmaisessa ympäristössä, jossa artistin, Alman, lisäksi nähdään kaksi taustatanssijaa. Kuten musiikkivideoestetiikalle on tavallista, tämäkin esimerkki sisältää eräänlaisia jatkuvaa flow-tilaa hajottavia leikkauksia (esim. Vernallis 2007: 125). Se myös osittain jakautuu musiikkivideoille tyypillisesti musiikillisia fraaseja mukaileviin segmentteihin (Vernallis 2001: 31), välillä tunnutaan seurailevan esimerkiksi sointukulkua, toisinaan on poimittu joku rytmillinen elementti, joskus taas mukaillaan laulufraaseja. Tapahtumapaikalla liikutaan – joko fyysisesti tai leikkausten kautta – huoneesta toiseen, välillä pysyen yhdessä tilassa (isompi hallimainen alue, käytävä tai pienempi tila, mahdollisesti hissi).

Kuvassa näkyy otoksesta ja kuvakulmasta riippuen esimerkiksi neliskanttisia pylväitä, kaideaitaa tai rappuja, ovi- tai ikkuna-aukkoja sekä joitakin maalauksia tai teippauksia, kuten muutama yksittäinen kirjain ja ruutua seinien alalaidoissa ja raitoja lattioissa. Yhdessä kohtauksessa nähdään myös roikkuvia ketjuja ja koukku. Sinänsä riisuttu miljöö antaa mahdollisuuden muiden elementtien korostumiselle (Vernallis 2004: 75). Videon editointitekniikoissa on käytetty erilaisia hidastuksia, käännteistä kuvaa sekä välillä myös kuvan sumentamista, vaikkakin on vaikeaa täysin varmasti sanoa, mitkä kaikki näistä ovat editoinnin saavutuksia, mitkä ovat kuvausvaiheessa käytettyjä muokkauskeinoja (ks. Vernallis 2001: 26).

Alma nähdään enimmäkseen laulamassa tai oikeammin huulisynkkaamassa kameraa kohti. Varsinaisia selvästi koreografioituja tanssiliikkeitä esittävät vain taustatanssijat, vaikka Alma tekee muutamia musiikin kanssa synkronisoituja ja sitä korostavia liikkeitä muun muassa käsillään. Alma on tunnusomaisten neonkeltaisten hiustensa ohella pukeutuneena kahteen eri asukokonaisuuteen, tummempaan nahkatakki, musta poolopaita ja housut -varustukseen (näkyvät osittain kuvassa 1) sekä valkoiseen, polvista auki revityistä farkuista ja pitkähihaisesta (tummalla neliskulmaisella printillä varustetusta) poolopaidasta koostuvaan kostyymiin (näkyvät kuvassa 3). Kahdella taustatanssijalla on lähes identtinen ulkomuoto, mustat vatsan ja käsivarret paljastavat topit ja lyhyet mustat shortsit sekä valkeat tennarit tai lenkkarit. Pitkät, yläreisiin ulottuvat, vaaleat peruukit peittävät heidän kasvonsa ja ihossa hohkaa selkeää metallin kuultoa. Myös kynnet on maskeerattu metallisiksi ”möntheiksi”.

Dye My Hair -video ei sisällä varsinaista narratiivia. Alma ja lähes kasvottomat hahmot kuvataan eri mittaisissa otoksissa erikseen ja yhdessä, sinänsä päämäärättömästi liikkuen ympäri tapahtumapaikkaa. Käytössä on kokokuvaa (engl. *full shot*), missä Alma tai tanssijat näkyvät kokonaan, lähikuvia (engl. *close-up*) sekä artistista että taustatanssijoista kuin jotakin näiden kuvakulmien väliltäkin (engl. *medium shot*). Merkittävässä osassa videolla ovat puolilähikuvat (engl. *medium close-up*, ks. kuva 1), joissa kuvataan hartioista ylöspäin sekä laaja puolikuva, missä hahmosta näkyy osa, noin reisistä ylöspäin. Esimerkiksi juuri lähikuvien avulla voidaan korostaa artistin ohella vaikkapa lyriikoiden osia tai musiikillisia elementtejä. (Ks. Vernallis 2001: 26–28.) Suurten, vain osan kasvoista paljastavien lähikuvien avulla voidaan lisäksi ”rakentaa laulajan ja vastaanottajan läheisyyden ja intensiteetin

kasvua” (Richardson 2006: 27). Edellä mainittujen suuntaisia konventioita on käytetty myös tässä musiikkivideossa, kuvaten esimerkiksi suuressa lähikuvassa ainoastaan taustahahmoja ja näin ollen tehden heistä merkityksellisempiä.



Kuva 1. Musiikkivideon avauskuvassa (engl. *establishing shot*) Alma nähdään yksin vastaväreillä leikittelevässä keskilähikuvassa (engl. *medium close up*).

Graafisia yhteensopivuuksia tai vastaavuuksia (Vernallis 2001: 24) löytyy esimerkiksi väreissä, jotka pysyvät saman kaltaisina alusta loppuun, vaikka kuvan tai hahmojen asetelma muutoin muuttuisi. Valojen vastaväreissä näkyy välillä pinkiksi taipuvaa purppuraa sekä vihreää; valojen suunnat ovat moninaiset (takaa, sivulta, ylhäältä) ja vaihtelevat voimakkuudessaan. Sinänsä runsaat värit kuuluvat vahvasti Youth Hymns -ohjaajakollektiivin tyyliin (youthhymns.com). Muina lavastuselementteinä on käytetty sumua tai oikeammin savua, ja tunnelma on kaikkiaan enemmänkin tummanpuhuva ja raskaahko kuin kirkas ja kepeä. (Ks. esim. kuva 1.) Hahmojen ei myöskään nähdä esimerkiksi hymyilevän kertaakaan. Tehokeinona tunnelman luomiseen *Dye My Hair* -musiikkivideolla on käytetty myös muun muassa hidastuksia sekä epätarkennusta eli sumentamista (engl. *blur* tai *blurring*).

Musiikki koostuu pääasiassa elektronisista soundeista sekä Alman laulusta. Erottuvana lisämausteena kappaleessa on kertosaäkeen uudelleen toistettu fraasi,

”efektoitu” ja muokattu ”I would [will] dye my hair blond for you”⁵, joka toimii biisin koukkuna ja kuulostaa konemaiselta sekä jollain tapaa toiseutetulta. Kappaleen rakenne noudattelee kaavaa A1–B1–C1–A2–B2–C2–B3–C3 (B on pre chorus eli esikertosäe, C taas chorus eli kertosäe), koostuu kokonaisuudessaan kuudesta soinnusta ja kulkee pitkälti Des-duurissa. Tarkempaa transkriptiota musiikillisista elementeistä en ole tehnyt, koska tarkasteluni keskittyy lähinnä lauluääneen ja sen muokkauksiin.

3.2 Teema-analyysi: ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma *Dye My Hair* -musiikkivideolla

Musiikkivideolla *Dye My Hair* -kappale saa moninaisia merkityksiä, niin lauluäänen ja kehojen kuin eri säikeistä muodostuvan poliittisen sanoman kautta. Lisäksi Alman distinktiivisen imagon voidaan yleisestikin käsittää haastavan perinteisiä popmusiikin ulkoisia feminiinisyyteen liitettäviä stereotyyppioita, kuten tietynlaiset naisellisuutta korostavat (tai liioittelevat) vaatetus, kampaukset ja meikki. Tämä näkyy muiden kyseenalaistavien elementtien rinnalla myös *Dye My Hair* -musiikkivideolla. Teema-analyysiini perustuu luvussa 2 tarkemmin avatuille käsitteille, ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma, joita käsittelen mainitussa järjestyksessä. Pyrin kartoittamaan, mitä elementtejä korostamalla ja minkälaisia keinoja käyttämällä videolla esitetään ja kommentoidaan feminiinisyyttä. Peittämis- tai poissulkemismetodin (engl. *masking*, Chion 1994: 187-188) keinoin *Dye My Hair* -videosta avautuu varsin distinktiivinen ulottuvuus. Kokonaiskuva ilman musiikkia on hyvin vakava ja outo, kammottavakin.

3.2.1 Ääni: efektoitu ääni feminiinisyyden muokkaajana

Kenen ääniä *Dye My Hair* -musiikkivideolla voi kuulla, minkälaisia ääni-identiteettejä sillä rakentuu? Tässä luvussa fokuksessa on videolla nähtyjen hahmojen äänet.

⁵ Ks. liite 1, suomeksi: ”värjäisin hiukseni vaaleiksi/vaalentaisin hiukseni sinun vuoksesi”. Useimmissa internetistä löytyvissä sanoissa lukee tässä muokatussa kohdassa ”I will dye my hair blond for you”, mutta kappaleesta löytyvissä Alman live-esityksissä [2016a, 2016b, 2017] hän selkeästi sanoo ”would”, siksi esimerkkifraasin tuplattu sana ja hakasulkeet. Kysymys lienee yksinkertaisesti virheestä.

Tarkastelen, miten Alman ääni ja sen manipulaatio rakentaa vaihtoehtoisia merkityksiä ja yhteyksiä feminiinisyydelle.

Pääosassa on artistin, eli Alman ”luonnollinen” ääni (vrt. äänen merkittävä efektointi) muutamilla pienemmillä muokkauksilla sekä tähän aikaan ja genreen kuuluvilla pop-maneeereilla maustettuna. Alman ääni on jokseenkin tyttömäinen ja paikoittain rakeinen tai säröinen. Laulumelodia käväisee matalimmillaan ges-äänellä ja korkeimmillaan ylettyy des2-säveleen. A-osissa kierrellään toonikan ympärillä ja sen alapuolella, kun taas B ja C osissa des1 on matalin sävel. Enimmäkseen Alma laulaa yksin ja välillä hänen äänensä on tuplattu, joissakin kohdissa mukana on myös stemmoja. Suurin huomio *Dye My Hair* -kappaleessa kiinnittyy kuitenkin kertosäkeen konemaiseen (tai ehkä hirviömäiseen) koukkufraasiin ”I would dye my hair blond for you” sekä siinä käytettyyn erikoisefektiin, jota kuullaan muutamassa muussakin kohtaa. Tämä jännittävä, ”fantasiamaista ääni-identiteettiä” (Richardson ym. 2014: 42) rakentava vaikutelma on todennäköisesti saatu (muutamain mahdollisin lisäelementein) siirtämällä Alman laulun sävelkorkeutta roimasti alemmas, oktaavin verran, Pitch Shifter -efektilaitteella. Näin tästä äänestä myös saadaan omanlaisensa instrumentti muiden syntetisoitujen äänien lomaan, ja ehkä samalla häivytetään sen subjektia, tehdään siitä aluksi jollain tapaa kasvoton (ks. Pääkkölä 2016: 173).

Tietynlaista liittymättömyyttä artistiin korostaa myös se, että Alman ei nähdä videolla kertaakaan ”laulavan mukana” tässä efektein muokatussa kohtaa, vaikka live-vedoissa hän usein laulaa fraasin alkuun sanat ”I would” (Alma 2016a, 2016b, 2017). Kappaleen kahdessa muussa paikassa, toisen säkeistön A ja B osien viimeisissä fraaseissa, muokattu ääni kuullaan Alman lauluäänien alla, mutta tämän voidaan ajatella olevan pelkkä musiikillinen ratkaisu, joka ei sinänsä myöskään videolla korostu. Toki kokonaisuudessaankin tämä mainittu äänen muokkaus on varmasti eräänlainen tehokeino tuomassa lisäarvoa ja mielenkiintoa muutoin kenties tylsempään kappaleeseen. Äänen manipulointi sekä luo eskapistista äänimaisemaa että alleviivaa nykyhetken ajallisuutta, rakentaen tunteen ”hetkessä olemisesta” (Hawkins 2004: 183–184). Arvaamattomat tai yllättävät instrumentin tai äänenkäyttötavat voivat myös häiritä tavanomaista kuuntelukokemusta ja leikkiä kuuntelijan odotuksilla ja yleisillä vakiintuneilla konventioilla (Burns ja LaFrance 2002: 3).

Toisaalta, kuten aina, tulkinnan mahdollisuuksia on monia. Pelkkää kappaletta ajatellessa, ilman audiovisuaalisia suhteita, äänen madaltaminen voi viitata myös Alman auktoriteetin tai tekijyyden ulottuvuuksien korostamiseen. Alman oma ”luonnollinen” ääni on kuitenkin melko korkea, ”feminiininen”. Eli kenties ”ääniteknologian avulla dramatisoidaan laulua, lauluesitystä ja laulajan imagoa” (Richardson ym. 2014: 42). Myös ääneen ja sen käyttöön liittyy valtarakenteita, huomioiden toki aina kunkin tilanteen kontekstisidonnaisuus. Matalampi ääni liitetään selkeämmin maskuliinisuuteen ja usein myös auktoriteettiin sekä valtaan, kun taas korkeampaan ääneen on assosioitunut feminiinisyys ja viattomuus, tai nuoruus, osittain myös alistuvuus tai heikkous (esim. Richardson ym. 2014: 38–39; Johnson 2008). Perinteisinä lauluäänien esimerkkeinä voidaan ajatella esimerkiksi Leonard Cohenin maskuliininen ”karismaattisuus” sekä Dolly Partonin ”tyttömäisyys” (Richardson ym. 2014: 43). Lisäksi, ilman sukupuolittuneita painotuksia, korkeampaan ääneen saattaa yhdistyä myös ystävällisyys, mukautuvuus tai seurallisuus, kun taas matalaan ääneen voi kytkeytyä joko luotettavuuden ja pätevyyden assosiaatioita tai uhkaavuuden tai aggressiivisuudenkin affektiivisia kokemuksia. Tahaton reagoiminen esimerkiksi jyrisevään matalaan ääneen ei siis välttämättä ole ainoastaan sosiokulttuurisesti rakentunutta. (Ks. esim. Shanahan ja Huron 2014; Richardson ym. 2014: 29–30; Johnson 2008.)

Tällaisen teknologisen äänen manipuloinnin voidaan ajatella myös kommentoivan popmusiikin epäaitoutta tai tuotantoteknisiä аспекteja jopa parodian rajoille saakka. Äänen muokkaus voisi viitata vaikkapa kybertekniikkaan (johon ajatukseen palaan hieman tuonnempana). (Ks. Hawkins ja Richardson 2007.) Pitch Shifterin avulla äänestä muodostuu tulkinnallisesti epäinhimillinen, jokseenkin konemainen ja epätodellinen. Näin ollen pääasiallinen sanomakin, ”värjäisin hiuksesi vuoksesi”, muodostuu epätodelliseksi, jokseenkin ironiseksi tulkinnaksi siitä, mitä feminiininen subjekti olisi valmis ”muka” tekemään toisen vuoksi. Joten toisaalta, aiempaan ”merkityksettömyyteen” tai ”korostumattomuuteen” verraten, muokattu ääni voidaan kuulla tässä mielessä kahdessa muussakin kohtaa: Pitch Shifterillä muokatun äänen käyttö yhdessä Alman ”luonnollisen” äänen kanssa fraaseissa ”why do I feel so weak” sekä ”not a thing I wouldn’t do” voidaan siis tulkita merkkinä epätosista sanomista.

Epätoden sanoman tulkinta korostuu tietyn kaksoismerkityksisyyden, eli sanan dye (värjätä) homonyymin die (kuolla) myötä. Monissa populaarimusiikin kappaleissa (esittäjinä esimerkiksi Prince, The Weekend tai Miley Cyrus), kuten populaarikulttuurissa muutoinkin, olemme kuulleet ja nähneet lauseen ”I would die for you” (kuolisin vuoksesi), jolla todistellaan elämää suurempaa rakkautta toista hahmoa kohtaan. Etenkin Kreikan vuoden 2001 Antique-yhtyeen esittämän (*I would*) *Die for You* -euroviisun ja Alman kappaleen välillä voi huomata jonkinasteisia yhtäläisyyksiä. Tässä mielessä *Dye My Hair* todellakin voidaan ymmärtää parodiana tavallisesta rakkauslauluteemasta, jossa hahmot ovat valmiita uhraamaan itsensä rakkautensa vuoksi. Alma on kommentoinut aihetta seuraavasti:

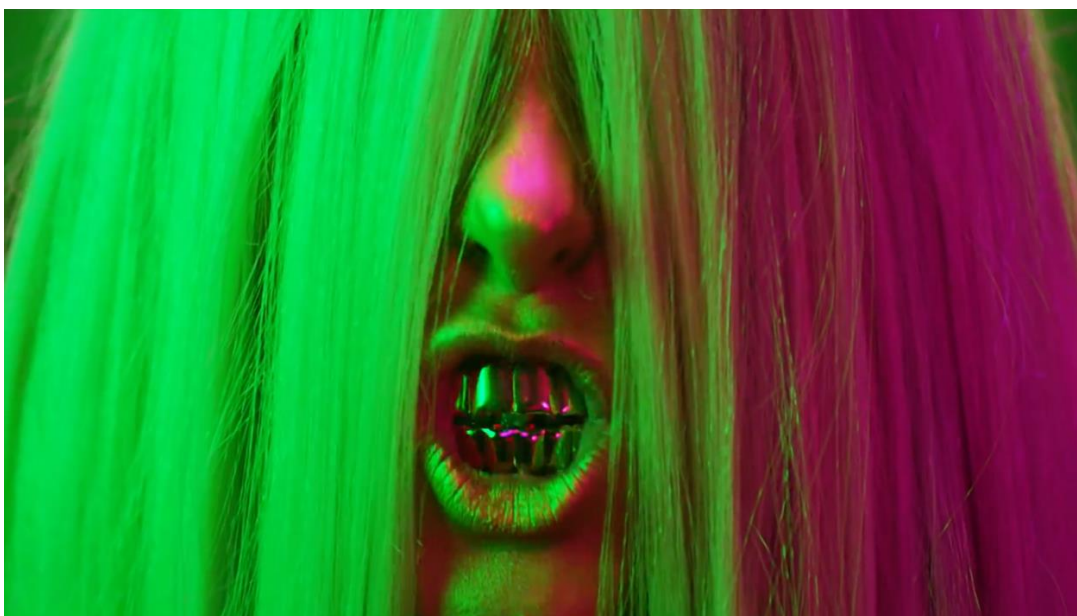
It was a joke in the studio. I was just writing some party songs with a techno vibe. Someone mentioned writing a love song. I thought it was crazy. For me at that time love songs were something Bruno Mars did about catching a grenade, you know cliches. I was like, “I would dye my hair for you.” So we made a song about it. If I would ever really dye my hair for someone they would have to be out of this world.⁶ (Alma, sit. Nunn 2019.)

Aiemmin mainittuun fantasiamaiseen ääni-identiteettiin viitaten, tanssivat taustahahmot sidotaan kyseiseen ”I would dye my hair blond for you” -fraasiin kohdassa 2:48, kun toinen heistä muodostaa kyseisen lauseen hiuskuontalon alta paljastetuilla huulillaan (ks. kuva 2), jotka kätkevät kokonaan metallin peitossa olevat hampaat. Hahmon lausuma toistuu myös hetkeä myöhemmin. Näin tämä eteenpäin vievä, konemainen ääni saa videolla ”kasvot” (vrt. aiempi kasvottomuus), ja myös ehkä tätä kautta uuden toimijuuden (ks. Pääkkölä 2016: 132–133, 173). Tehokeinona on vielä ruudun musteneminen sekä ennen että jälkeen tapahtuman. Tällainen musiikillinen erikoispiirre yhdistettynä ajassa 03:05 nähtävään suureen lähikuvaan (engl. *extreme close-up*) – jossa näkyy siis vain hahmon suu, nenä ja hiuksia – korostaa huomattavalla tavalla näiden taustatanssijoiden merkityksellisyyttä (ks. kuva 3). Huomattavaa on myös lähikuvien usein seksualisoimiseen liittyvät painotukset (ks. Richardson 2006: 26–27), jotka tässä on haastettu ja ehkä jollain tapaa myös parodioitu.

⁶ Suom. ”Se oli vitsi studiossa. Kirjoitin juuri teknovaikutteisia bile-kappaleita. Joku ehdotti rakkauslaulun kirjoittamista. Ajattelin sen olevan hullua. Tuolloin rakkauslaulut minulle tarkoittivat jotain, mitä Bruno Mars teki granaatin kiinniottamisesta, kliseitä. Olin että: ”Värjäisin hiuksesi vuoksesi”. Joten, teimme aiheesta laulun. Jos ikinä oikeasti värjäisin hiukseni jonkun vuoksi, heidän pitäisi olla jotain tämän maailman ulkopuolelta.”



Kuva 2. Kohdassa 02:48 taustahahmot sidotaan kappaleen koukkufraasiin, ja aiemmin ”kasvoton” ääni saa uuden identiteetin.



Kuva 3. Suuri lähikuva (engl. *extreme close up*) lisää taustatanssijoiden merkityksellisyyttä entisestään ja korostaa heitä konemaisen äänen ”lähteenä”.

Vaikka edellä mainittuun lauseeseen sisältyy toki kappaleen nimi, ja se on kertosaheen avausfraasi eli näin ollen avaintekijä jo muutenkin, saa se siis (uusia?) lisämerkityksiä musiikkivideon kautta. Pelkkiä lyriikoita tarkastellessa (ks. liite 1, *Dye My Hair* -lyriikat) voisi ymmärtää kappaleen kertovan rakastuneesta henkilöstä, joka on sinänsä itsenäinen ja kokee omaavansa tiettyä vahvuutta, mutta olisi silti valmis tekemään mitä tahansa, esimerkiksi muutoksia ulkonäköönsä liittyen, tunteidensa kohteen takia.

Toisaalta voidaan toki myös lukea, että tämä kappaleen ”minä” taistelee jollain tasolla ”mielettömän voiman” omaavaa rakkauden kohdettansa vastaan, joka ei suostu päästämään irti ja näin ollen minän on pakko alistua. Musiikkivideolla lyriikoiden hahmotelmat asetetaan kysymyksiä herättäviin raameihin, eräänlaisen ironisenkin tarkastelun alaiseksi. Tai jos kappaleessa on alunperinkin tarkoitus olla kyseenalaistava elementti viitaten sekä lyriikoiden mahdolliseen ironisuuteen että Pitch Shifterin käyttöön, tulee se musiikkivideoesteettisin keinoin ainakin selkeämmäksi.

3.2.2 Ulkoinen keho: normaalin ja oudon välinen suhde

Lauseena ”dye my hair” – eli suoraan käännettynä puhutaan hiusten värjäyksestä – saa hahmojen suuressa roolissa olevien peruukkien ja näitä korostavan tanssikoreografian ohella lisäulottuvuuksia Alman oman hiusvärin myötä. Artisti on lyhyessä ajassa tullut tunnetuksi nimenomaan neonvihreästä/-keltaisesta mallistaan. Toisaalta seikka voidaan ajatella artisti-imagon rakennuksena ja viitteenä aikaansa, jolloin erilaiset hiusvärit ja käsittelyt kirkkaan sinisistä ja pinkeistä aina pimeässä hohtaviin kutreihin ovat suosiossa. Ja toisaalta, neonvärisillä hiuksilla voi olla syvempiäkin merkityksiä, viitaten esimerkiksi Sinead O’Connorin pään ajelemiseen ja siihen liitettäviin tarkoitukseen kritisoimaan levy-yhtiön hänelle esittämiä vaatimuksia perinteisemmän feminiinisyyden (korkeakorkoiset saappaat, tiukat farkut ja pitkät hiukset) esittämisestä (ks. Negus 1997: 184–185).

Myöskään Alman esiintymisasu ei ole musiikkivideolla huomattavan feminisoitu tai seksualisoitu, vaan noudattelee hänen yleisesti nähtyä jokseenkin sukupuolineutraalia tyyliään. Toki aina voidaan keskustella siitä, onko tämä tietoista ja laskelmoitua imagon rakennusta. PME Recordsin mukaan Alma on nimenomaan vastakohta muoviselle pop-prinsessalle (pmerecords.fi). Lähtökohtaisesti voidaan ajatella, että artistin ulkomuoto jollain tavalla tai ainakin osittain vaikuttaa siihen, miten hänet ja hänen musiikkinsa luokitellaan (esim. Frith 1996: 219; Negus 1997: 184). Ehkä Alman tyyllisen ulkoisen ilmaisan voidaan siis käsittää puhuvan jonkinlaisen autoritäärisemmän identifioitumisen puolesta. Vai ajattelisiko tätä musiikkivideota (tai yleisesti Almaa ja hänen musiikkiaan) huomattavasti eri tavalla, jos hän näyttäisi aivan joltain muulta?

”Ihmisiä arvotetaan ja arvostellaan usein voimakkaasti ruumiin koon ja muodon perusteella – osin tietoisesti, osin sisäistetyksi ja tiedostamattomasti” (Kyrölä ja Harjunen 2007: 10; ks. myös Kyrölä 2014). Alman kehon voidaan ajatella rikkovan ”popnormeja” kokonsa puolesta, mikä saattaa nuorten popmusiikkifanien ja yleensä populaarikulttuurin kuluttajien mielestä olla hyvinkin tervetullut vaihtoehto kentälle. Median feminiinisyyden esityksillä on ollut tapana noudatella kulttuurissa laajemmin noudatettuja ideaaleja muun muassa kauneudesta ja ”hyväksyttävästä” vartalosta. Niitä erilaisia, monenlaisia, kaikenlaisia muotoja ja ihmisiä, joita todellisuudessa löytyy, ei runsaammin esitellä – etenkin lihavia sellaisia. (Esim. Pääkkölä 2017: 1, 4; Hains 2012: 179–180; Milestone ja Meyer 2012: 93–99; ks. nuorten kokemuksista feminiinisyyden esitysten äärellä myös Currie ym. 2009.)

Nykyäänkin esimerkiksi Alman tavoin nopeatempoista, tanssilattialle räätälöityä popmusiikkia esittävät useimmiten hoikat naiset – kuten vaikkapa Dua Lipa, Charli XCX, Zara Larson ja MØ – joiden feminiinisyys on usein myös jollain tapaa korostettuna. Edelleen ja ehkä vielä painottuneemmin ”viihdemaailmassa” onkin olemassa melko joustamattomat (vaikkakin ehkä tarkemmilta piirteiltään kutakin aikaa edustavat) normit, joiden mukaan ihminen kokonsa puolesta on joko ”normaali” tai ”lihava”, ”sopiva” tai ”sopimaton” – vaikka keskustelua lihavuuden kulttuurisidonnaisuudesta käydään toki myös aktiivisemmin ja lihavuuden täysin negatiivisen leiman kyseenalaistaminen on jo aloitettu. Huolenaiheena on lisäksi ollut ylilaihuus. (Esim. Kyrölä 2014; Kyrölä ja Harjunen 2007; Pääkkölä 2017.) Ehkä myös Alman nousu kohti popmaailman pintaa voi olla jonkinlainen ”todiste” tästä virinneestä ilmapiirin muutoksesta.

Vaikka musiikkivideolla nähdään myös niukemmin pukeutuneet, hoikat hahmot, eivät nämä tulkintani mukaan ole järin seksualisoituja tai idealisoituja naisia. Erittäin mielenkiintoinen seikka heissä, ehkä tietystä mielessä jopa se kaikkein kiinnostavin, onkin taustatanssijoiden liikehdintä ja ulkomuoto. Heidät on muokattu ja käsitelty epäinhimillisen tai ylikuonnollisen oloisiksi. Ei ole varmaa kuuluvatko hahmot videon todellisuuteen vai eivät, Almalla ja hahmoilla ei ole varsinaista suoraa kontaktia keskenään.

Vaaleat, huomattavan pitkät identtiset peruukit peittävät kasvot kokonaan muutamaa otosta lukuun ottamatta. Sekä hahmojen ulkomuodon kokonaisuutena että heidän liikehdintänsä, myös niihin liittyvät ajatukset yliluonnollisuudesta tai hirviömäisyydestä, voidaan tulkita myös intertekstuaalisina viittauksina Lady Gagaan – joko kunnioittavassa tai kritisoivassa mielessä. Useimmilla musiikkivideoilla Gaga nähdään nimenomaan vaaleissa pitkissä hiuksissa sekä vähäpukeisena, ja kuten sanottu, hän on myös tunnettu monsteriestetiikastaan. Tanssijoiden liikehdintä vaikuttaa fragmentaariselta, oudolta ja konemaiselta. Alussa ja välillä muutoinkin hahmot ovat jähmettyneinä paikoilleen. Tanssikoreografia on esitettynä videolla myös useassa kohtaa käänteisenä; liike on ilmeisesti kuvattu normaalisti, mutta editointivaiheessa käännetty toisin päin (engl. *reversed*). Tekniikka ei sinänsä ole uusi oivallus, sitä on käytetty tavoillaan muun muassa Enigman *Return To Innocence* (1994, ohj. Julien Temple) sekä Coldplayn *The Scientist* (2002, ohj. Jamie Thraves) -musiikkivideoissa.

Tanssijoiden liikkeet ovat toki muutoinkin katkonaisen ja täten oudon ja ylimaallisen oloisia. Editoinnilla ei siis ole (jatkuvasti) osuutta asiaan vaan efekti saadaan aikaiseksi tietynlaisella tanssityylillä, joten samankaltainen outous, kammottavuus tai aavemaisuus säilyy, vaikka kuvasto niin sanotusti liikkuukin ajassa eteenpäin. Tämä outous (engl. *uncanny* [unhomely], Freud 1955[1919]) viittaa siihen, kun joku tuttu asia vaikuttaakin (yllättäen) oudolta (ks. myös Pääkkölä 2016: 82); sekä muun muassa siihen epäilykseen ja samalla epäilyn tarkkaan kohdistamattomuuteen, onko jokin tarinan hahmo elollinen vai ei. Alman liikehdintä pysyy (tai ainakin vaikuttaa pysyvän) jatkuvan eteenpäin suuntautuneena, vaikka muutamissa kohdin hidastettuna, eikä käänteistä tekniikkaa näytä hänen kohdallaan esiintyvän lainkaan.

Kaksi taustatanssijaa ”heräävät eloon” vasta fraasin ”...but there’s something in the way I act around you” kohdalla (ajassa 00:20) ja liikehtivät myös muutoin jokseenkin lyriikoiden mukaisesti. Esimerkiksi kohdassa ”...laugh at jokes that I don’t get”, ikään kuin reagoiden Alman sanoihin, molemmissa ilmenee lähes koneellinen tärinä ja pään liikehdintä miimikoiden nauramista (ks. kuva 4). Kohtaus voidaan tulkita myös viittauksena ”blondi”-myyttiin. Tätä tulkintaa tukee myös tanssikoreografia, joka omalta osaltaan alleviivaa vaaleiden hiusten merkitystä videolla. Superblondista pitkine hiuksineen ja täydellisine vartaloineen on tullut eräänlainen kulttuurinen

vakiohahmo, niin kauneuskirurgiaan, pornografiaan kuin yleisempään mediakuvastoonkin viitaten (Kinnunen 2010: 228–230). Hahmoon liitetään myös usein yksinkertaisuuden leima, josta tunnetuimpana esimerkkinä blondivitsit. (Ks. idealisoidun feminiinisyyden liittämistä typeryyteen myös Railton ja Watson, 2011: 14–15.) *Dye My Hair* -musiikkivideolla tällä sanoja, musiikkia ja liikettä yhdistävällä synkronoinnilla tuetaan vaikutelmaa varsin epäinhimillisistä hahmoista, joilla ”tavalliset” tai ”normin” mukaiset, usein varsin viehättävät blondit – tai yleisemmin: viehkeät tanssijat – on nyt korvattu.

Sen lisäksi, että taustahahmot on sidottu konemaiseen outoon ääneen, tanssijoiden liioitellut liikkeet ja kyborgia tai hirviötä lähentyvä ulkomuoto (tähän liittyvistä ajatuksista vielä lisää seuraavassa osiossa) tulkintani mukaan kritisoivat ja parodioivat feminiinisyyden esityksiä, joissa ”nauretaan vitseille, joita ei tajuta” tai pyritään miellyttämään tietynlaista katsetta. Huomattavaa on myös (pop)musiikkivideoilla usein tapahtuva (tausta)tanssijoiden (hyper)seksualisointi, jota tässä audiovisuaalisin keinoin kyseenalaistetaan, jopa parodioidaan. (Popmusiikkivideoissa esiintyvän parodian, sukupuolittumisen ja seksualisoinnin ulottuvuuksista esim. Hansen 2017b; Hawkins ja Richardson 2007; Railton ja Watson 2011: 17–19).



Kuva 4. Taustatanssijoiden liikkeet miimikoivat naurua lyriikoiden ”laugh at jokes that I don’t get” -kohdassa.

Vaikka kaksi (tausta)tanssijaa ovat näinkin esille tuotuna musiikkivideolla, Alma ei kuitenkaan jää niin sanotusti alakynteen tässä asetelmassa. Sen takaavat laulamisen lisäksi tanssijoista erottuva ulkomuoto sekä lähes herkeämätön yhteys yleisöön suoran kamerakontaktin kautta – taustahahmojen silmiä tai tarkemmin suoraa katsetta ei paljasteta kertaakaan. Viimeksi mainittu myös osaltaan korostaa Alman tekijyyttä suhteessa siihen mitä näemme ja kuulemme (ks. Burns 2010; Pääkkölä 2016: 157–161). *Dye My Hair* -musiikkivideolla isommasta kehosta rakentuu selkeämmin ”normaali”, auktoriteetti, ja laihat kehot taustalla ovat oudoksuttavia tai kammottavia. Lisäksi Alman tietyissä liikkeissä ja ilmeissä piilee tulkintani mukaan selkeää ironiaa, joka kulminoituu lyriikkojen kohdassa ”why do I feel so weak” (ajassa 1:23). Tämän kaltaisen elehdinnän voidaan ajatella olevan yhteydessä aiemmin mainittuun lyriikoiden ironisuuteen, vahvistaen tätä vaikutelmaa entisestään.

3.2.3 Poliittinen Sanoma: uuden luontia, vanhan parodiointia

Dye My Hair -musiikkivideon poliittinen sanoma muodostuu hyvin monitasoisesti, kietoutuen yhteen edellä käsiteltyjen äänen sekä kehon kategorioidenkin kanssa. Sanoman voidaan tulkita olevan juuri se, että se tavoillaan haastaa ja kommentoi totuttuja feminiinisyyksien esityksiä popmusiikissa. Oma merkityksensä on myös (nais)tekijyyden tunnustamisella, Alman omalla auktoriteetilla. *Dye My Hair* -musiikkivideolla esillä ovat siis Alman ja korostetusti myös taustatanssijoiden feminiinisyydet, jotka luovat esimerkiksi lyriikoille varsin vaihtoehtoisia merkityksiä. Vernallis (2007: 112; 2001: 21–22) on todennut, että musiikkivideoissa mikä tahansa odottamatonkin elementti voi nousta muiden yläpuolelle tai tulee korostetuksi, paljolti editoinnista riippuen.

Tanssijoiden ajallisesti muokattu liikehdintä luo ylimalmillaista, aavemaista tuntua, jonka voitaisiin käsittää viittaavan joko kauhuun tai sciifiin, tai näiden yhdistelmään. Toki tällä saatetaan viitata myös kyberpunktiin, jonka piirteitä Alman julkisessa tyyliässä näyttäisi piilevän. Tällaiset ”kammottavat” viitteet ovat sinänsä jokseenkin

harvinaisia tanssittavan ja tarttuvan popmusiikin valtavirtavideoissa,⁷ ja ehkä tässäkin tarkoin valittu luomaan tietynlaisia merkityksiä. Vaikka toisaalta, ylipäättään on haasteellista määritellä mitkä piirteet ja viitteet nykypäivän popmusiikkivideoissa ovat niitä tavallisimpia, yhtä haasteellista kuin musiikkivideoiden merkitysten ja tarkoitusten arviointi jatkuvassa muutoksessa ja moninaisuuden keskellä (ks. Vernallis 2013).

Tulkintoja (muun muassa) siitä, miksi tanssijat ovat videolla näinkin alleviivattuna on monia. Kuten Coldplayn *The Scientist* -musiikkivideolla, käänteisen narratiivin (engl. *reverse narrative*) avulla voidaan esimerkiksi nostaa esiin nykyaikaisen, nopeatahtisen urbaanin elämän ja yhteiskunnan piirteitä ja kommentoida niitä (Goh 2008: 65). Joten, vaikkei *Dye My Hair* -musiikkivideo varsinaista narratiivia sisälläkään, ehkä tässäkin voidaan ajatella käänteisen liikehdinnän kommentoivan tavoillaan nykyajan audiovisuaalisen populaarikulttuurin tiettyjä аспектеja, kuten popmusiikin sukupuoleen liittyviä arvoja, asenteita ja oletuksia. Sinänsä tanssivat, niukemmin puetut hahmot voisivat toimia siis ironisina, tai parodisina, kritiikin ilmentäjinä popmusiikin feminiinisuuden esitysten ihanteita kohtaan. Nämä kaksi hahmoa toimisivat tässä tulkinnassa samalla viestinä yhdenmukautumisesta, klooniinomaisina naisina, sopeutuen ja toimien ”yhteiskunnan määrittäminä stereotyyppioina” (Burns ja Lafrence 2002: 77). Kenties tämä voitaisiin käsittää myös kommenttina (länsimaiselle) nykytodellisuudelle, jossa ulkonäkökeskeisyys ja ulkoisten menestymisen merkkien näkyminen on vallannut itselleen pysyvältä ja ehkä myös kasvavalta tuntuvan jalansijan.

Palaten aiemmissa osioissa esiin nousseisiin viittauksiin, yhtäältä taustatanssijoiden käänteisen, konemaisen liikkeen ja metallinhoitoisen ulkomuodon voi ajatella nykyisyyden (ja tulevaisuuden utopoiden) huomiona ja feministisenä kannanottona, käsittäen tanssijat kyborgeina, teknotieteen tuotteina. Näin tulkiten hahmot nähtäisiin ristiriitaisina, feministisinä organismin ja koneen yhdistelminä, olentoina uusien näkökulmien ja määrittelyiden sekä rajojen kaatumisen risteyssä, nykyisyyden ja

⁷ Poikkeuksena toki esimerkiksi Michael Jacksonin *Thriller*, Lady Gagan useammat uran alkuvaiheen musiikkivideot ja melko tuoreet Billie Eilishin kauhukuvaelmat, sekä myös Alman tuorein videojulkaisu *When I Die*, jotka keskenään ovat tunnelmiltaan jokseenkin samaa kategoriaa.

tulevaisuuden välimaastossa. (ks. esim. Rojola 2000; Haraway 2000[1991], Lykke 1996.) ”Kyborgilla ei ole tarinaa alkuperästä [...]Kyborgi ei odota pelastusta, yhtenäisyyttä eikä heteroseksuaalista partneria [...]Se on sukupuolenjälkeisen maailman tuote[...]” (Rojola 2000: 148; ks. myös Pääkkölä 2016: 61), joten se pelkällä olemassaolollaan kumooa normatiivisia ja stereotyyppisiä odotuksia naiseudesta. Tässä musiikkivideoesimerkissä oletettu kyborgi saa myös erityisen toimijuuden kappaleen koukun esittäjänä, mieleen jäävänä omana äänenään (ks. Pääkkölä 2016: 133, 173). Voitaisiin tulkita, että yhtä lailla kuin feministiteoreetikko Harawayn tekstissä (2000[1991], ks. myös Rojola 2000), myös *Dye My Hair* -musiikkivideon välityksellä pohditaan minkälaisia sukupuolia ajassamme ja tulevaisuudessa rakentuu. Donna Harawayn (2000[1991]: 316) toteamus ”olisin mieluummin kyborgi kuin jumalatar” tuntuu jokseenkin osuvalta. Myös Lady Gaga on luonut itsestään kuvaa kyborgimaisena rajojen, kahtiajakoisuuden ja identiteettikategorioiden rikkojana (Anttonen 2015: 102), joten sinänsä edellä mainitsemani intertekstuaaliset viitteet häneen tuntuvat sopivan.

Samaa ajatuslinjaa jatkaen, toisaalta taustatanssijahahmot voidaan ajatella feministisestä näkökulmasta myös eräänlaisina hirviöinä (engl. *monster*), hybrideinä sijoittuen jonnekin normaalin ja oudon tai todellisen ja epätodellisen välimaastoon. ”Hirviöyden”, kuten ”kyborgiuden”, ytimessä on juuri sen sijoittuminen raja-alueille, ihmisen ja ei-ihmisen välille. Kuten Frankensteinin hirviön kohdalla, tarkoituksena luoda peilikuva ihmisestä, joka on mennyt pahasti pieleen. (Lykke 1996.) Vaikka siis tässäkin hahmot näyttävät – ainakin aluksi – normatiivisen, ihannoidun feminiinisyiden esityksiltä, huomataan heidän olevan jotain aivan muuta. Tämäkin sinänsä tukisi aiemmin mainittua ulkomuotoseikoin luotua yhtäläisyyttä Lady Gagaan, ja tässä, hänen luomaansa ”monster”-maailmaan.

Vaikka musiikkivideoiden kuvastojen merkityksistä ei voi olla tarkkaa tietoa ja parhaimmillaan ne pystyvät vain vihjaamaan tarkoituspäristään, ja esimerkiksi editointi on vain yksi niistä monista keinoista, joilla vaikutetaan kokonaisuuteen (Vernallis 2001: 31–32), voidaan kuitenkin sen – taikka lavastuksen, puvustuksen, kuvaustekniikoiden, synkronoinnin ja monien muiden musiikkivideoelementtien – avulla korostaa tiettyjä aspekteja, tai jättää korostamatta. *Dye My Hair* -musiikkivideolla korostuu (muun muassa edellä mainituin keinoin toteutettu) kummallinen

outo tunnelma. Tämä manifestoituu taustatanssijoissa ja Almassa, joka ei näytä heistä juuri hämmentyvän. Tulkintani mukaan tämän rakennetun outouden kautta kommentoidaan ja haastetaan normien mukaisia esityksiä feminiinisyydestä, näin ollen rakentaen myös voimaantumisen ilmapiiriä.

3.3 Yhteenvetoa

Alman *Dye My Hair* -musiikkivideo on mielenkiintoinen ja monitasoinen kokonaisuus. Audiovisuaalisessa analyysissäni olen havainnoinut tulkintani mukaan eniten esiin nousevia piirteitä, kolmen eri teeman alla. Alman omaa auktoriteettia korostetaan etenkin oudoksuttavien tanssijoiden välityksellä. Sinänsä jää jokaisen tulkinnan varaan ovatko kammottavat taustahahmot klooneja, kyborgeja, hirviöitä vai mitä. Ihmisyyttä vastaan löytyy muutamia vasta-argumentteja, joita tässäkin on tarkasteltu. Sanotaan myös, että silmät ovat sielun peili. Niissä voidaan nähdä aavistus ihmisyydestä, jos sellaista on löytyäkseen. (Lykke 1996.) Kuitenkaan tanssijoiden silmiä tai katsetta ei suoraan nähdä kertaakaan; parissa kohtaa, ohimenevän hiusten heilautuksen ansiosta niiden voi kuitenkin todeta peruukin alta löytyvän.

Kuten Vernallis kirjoittaa (2004: 203), musiikkivideoiden ohjaajat harvoin valitsevat kuvastoonsa kulttuurisia, rakennettuja koodeja toistavia näkymiä, vaan jotakin, joka luo poikkeavan näkökulman, haastaa perinteisen ymmärryksen mukaisen tulkinnan kappaleesta tai ainakin herättää kysymyksiä. *Dye My Hair* -musiikkivideolla aavemainen tunnelma sekä konemaiset hahmot tekevät juurikin niin. Tanssijoiden ja Alman väliseen kontrastiin sitoutuu niin muokattu ja luonnollinen ääni, outo ja ”normaali” ulkomuoto ja kehon liikkeet kuin kaikesta tästä muodostuva poliittinen sanomakin, joka kokonaisuudessaan haastaa totuttuja feminiinisyyden esityksiä popmusiikissa. Vaihtoehtoista feminiinisyyden esitystä rakennetaan tällä musiikkivideolla esimerkiksi muokkaamalla aiempia representaatioita, parodioimalla, tekemällä oudoksi ja kammottavaksi sekä tuomalla esiin ja korostamalla ennen-näkemättömiä puolia. Vaihtoehtoiset esitykset ovat myös jo sinällään voimaannuttavia: feminiinisyyttä voidaan toteuttaa monella tapaa, asetettujen muottien ulkopuolellakin.

4 COWBOY

Alman tulevan albumin ensimmäinen singlejulkaisu *Cowboy* (2018) on kappaleena tarkoituksellisen erilainen aiempaan tuotantoon verrattuna ja antaa ennakkokäsityksen siitä, mitä uusi levy tulee pitämään sisällään. Myös musiikkivideon esteettinen ote on erilainen kuin aiemmissa Alman videoissa, ja tarkoitus onkin indie-estetiikkaa mukaillen saada video alusta lähtien muistuttamaan itsekuvattua dokumenttielokuvaa (ks. Peverini 2010: 136). Alma on saanut vaikuttaa lopputulokseen, hänen toiveestaan video kuvattiin nimenomaisella tyylillä ja hänen kotiomaassaan. Alma on useammassa haastattelussa kommentoinut, että *Cowboy* auttoi häntä avaamaan ja ymmärtämään omaa identiteettiään ja musiikillista suuntautumistaan, sekä kaikkea niiden mukana. Tulkintani mukaan myös video vie Alman imagoa eräällä tavalla ”pidemmälle” ja avaa artistin ajatuksia ja tarkoituksia hieman syvemmin. *Cowboy* (2018) on kirjoitettu yhdessä Justin Tranterin ja Sarah Hudsonin kanssa, jotka ovat mukana myös levyn teossa. Kappaleen on tuottanut Bloodpop. Musiikkivideo on kuvattu Suomessa ja sen on ohjannut Miikka Lommi. Kappale ei sinänsä ole saanut kriitikoiden ylistystä tai kerännyt poikkeavan huimia kuuntelumääriä Spotify-palvelussa (tätä kirjoittaessa noin 4,5 miljoonaa). Kappaleen tämänhetkinen suosio, tai sen puute, ehkä korostuu YouTube-katseluissa, musiikkivideo on kerännyt (vain) noin 291 000 näyttökertaa.

4.1 Musiikkivideon osatekijät

Everything you see is real. Finland and Finnish culture is front and centre. The cast is all my friends. We were shooting for 3 days and those days were some of the best of my career so far. I think I speak for everyone when I say it didn't feel like we were working at all. More like shooting a fun documentary of our lives.⁸ (Alma, sit. Renshaw 2018.)

Cowboy-musiikkivideolla (kokonaiskesto 3:29) liikutaan Suomessa, maisemissa, joissa Alma on ”oikeassa elämässään” viettänyt ystävineen aikaa. Myös videon

⁸ Suom. ”Kaikki mitä näette, on aitoa. Suomi ja suomalainen kulttuuri on keskiössä. Näyttelijät ovat kaikki ystäviäni. Nauhoitimme 3 päivää ja nuo päivät olivat eräitä tähänastisen urani parhaita. Luulen, että puhun kaikkien puolesta, kun sanon ettei meistä tuntunut, että olisimme tehneet töitä. Enemmänkin, [se oli] kuin hauskan dokumentin kuvaamista elämistämme.”

henkilöt ovat Alman ystäviä todellisuudessa. Avauskuvassa näemme Alman pimeän järven rannalla pitelemässä vasemmassa kädessä soihtua korkealla yläpuolellaan (ks. kuva 5). Kuva muuttuu lähes heti ja sitä seuraa useampia noin puolen sekunnin tai sekunnin mittaisia otoksia siihen saakka, kunnes varsinainen musiikki alkaa. Näissä nopeissa otoksissa tavallaan esitellään musiikkivideoilla nähtävät aiheet, miljööt ja henkilöt. Muutamissa kuvissa vilahtaa laajalti tunnettuja suomalaisuuden symboleita, kuten Suomen lippu, leijonapainatteinen jääkiekkopaita, Alma pidellen soihdun tavoin kädessään (Fiskarsin) kirvestä ja muita suomalaisuuteen usein ja melko stereotyyppisestikin, liitettäviä aiheita, kuten järvi- ja peltomaisema tai halkopino.



Kuva 5. Avauskuvassa nähdään Alma ja soihtu tummanpuhuvassa järvimaisemassa.

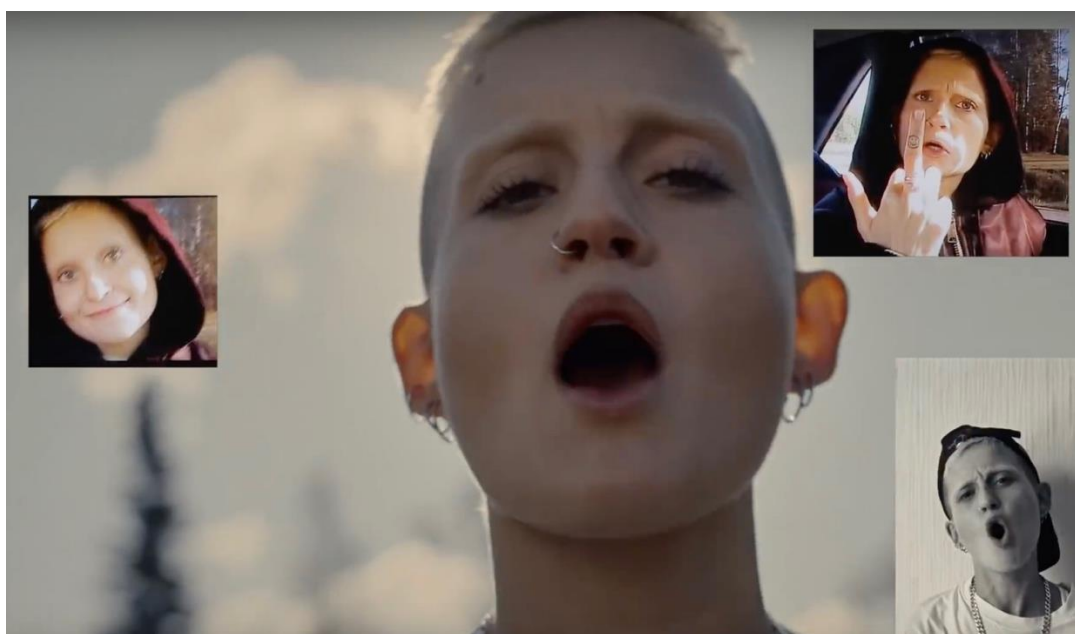
Avauskuva (ks. kuva 5), jossa Alma pitelee soihtua vasemmassa kädessään, voidaan ajatella myös viitteenä amerikkalaiseen kulttuuriin, ja asento rekvisiittoineen metaforisena vertauksena vapaudenpatsaaseen. Globalisaation myötä Yhdysvaltojen populaarikulttuurin piirteitä on levinnyt ympäri maailman, näin myös esimerkiksi cowboy-kuvaston kohdalla (Pearson ja Haney 1999: 20). Yksi tulkintalinja musiikkivideon tarkasteluun voikin syntyä siitä näkökulmasta, että kuvasto olisi kokonaisuudessaankin amerikkalainen näkemys suomalaisuudesta, ylilyönteineen ja vahvoine stereotyyppioineen. Video on kuitenkin suomalaisten tekijöiden toteuttama, ja tulenkin osittain haastamaan tällaisen tulkinnan analyysissäni.

Voidaan kuitenkin ajatella, että kenties joitakin videon elementtejä on rakennettu tarkoituksella sellaisiksi, että ne olisivat samaistuttavampia esimerkiksi juuri amerikkalaiselle (tai amerikkalaistuneelle) yleisölle, koska suurempana tavoitteena on pohjimmiltaan kuitenkin vedota laajempaan kansainväliseen katsoja- ja kuulijakuntaan. Tämän teorian puolesta puhuvat muun muassa musiikin ajoittainen kantrihenkisyys ja kuvastossa/narratiivissa käytetty amerikkalaiseksi mielletty ”road-trip” eli automatkan käsite.⁹ Lopuksi kuitenkin soihtu heitetään järveen, ja huudetaan ”perkele”, näin tavallaan korostaen Alman suomalaisuutta tai tarkemmin sitä, ettei Alma ole omaksunut amerikkalaista kulttuuria pohjimmiltaan omakseen. Tulkintalinjoja on toki monia, mutta kuten Vernallis (2004: 106, 203) on todennut, musiikkivideoihin harvemmin valitaan merkityksettömiä kuvastoja, vaan ohjaajat valikoivat tarkasti muun muassa sellaiset rekvisiitat, jotka luovat juuri oikean tunnelman musiikkiin ja videon päämääriin nähden.

Kuvasto ja sen myötä ympäristö vaihtuu koko musiikkivideon ajan melko nopeaan tahtiin: kuvastosta löytyy muun muassa hirsimökki, kerrostaloasunto, parkkipaikka, tyhjä bensinikylmäasema, pikaruokabaari, leirintäalue, koivikko, metsä ja sauna, sekä erilaisia toimintoja ja tapahtumia näissä paikoissa. Kuvastossa nähdään myös auton sisäpuolta ja auto kuvattuna hiekkatiellä: videolla vilahtelee musta urheiluauto, mutta varsinaista matkaa tehdään Toyotan jokseenkin kuluneella viistoperämallilla. Kuvien vaihtuminen mukailee paljolti musiikin liikkeitä, kuten useissa kohdin esimerkiksi kitarakomppia, mikä on musiikkivideoilla hyvin tavallista (Vernallis 2001: 31; 2007: 125). *Cowboy* ei sisällä suurta audiovisuaalista narratiivia, mutta löyhä tarinan kaari siinä on kuitenkin havaittavissa. Lyhyempien otosten lomassa voidaan Alman ja valitun seurueen lähtöpaikaksi ajatella kerrostaloasunto, josta lähdetään automatkalle. Ryhmä päätyy muutaman pysähdyksen kautta mökille järven rannalle. Musiikkivideo eräällä tavalla kasvaa loppua kohden ja kiertää kuvallisen kehän palaten lopuksi Almaan ja tumman järvimaisemaan, jolloin hän tiputtaa palavan soihdun veteen. Tällöin kuuluu myös mainitsemani huuto: ”perkele”. Avaus- ja loppukuvien yhtenäisyys sekä kirjaimellinen soihdun palaminen–sammuttaminen tarjoavat muutoin kuvia vilisevälle videolle selkeän alun ja lopun.

⁹ Automatka kuuluu toki suomalaisiinkin kulttuurikonventioihin esimerkiksi kesäfestari- tai mökkimatkan muodossa.

Vernallis (2001: 22) on kirjoittanut, että videota ja editointia voi ajatella niin, että otokset ovat enemmänkin erikokoisia ja värisiä helmiä nauhassa kuin jonkinlainen samanlaisia palasia toistava ketju. Tämä metafora sopii mielestäni hyvin Alman *Cowboy* musiikkivideoon, joka hyvin perinteisesti musiikkivideoestetiikalle liikkuu varsin nopeiden leikkausten kautta kuvakulmasta tai tilanteesta toiseen. Ja vaikka tällaiset äkkinäiset liikkeet saattavat hetkittäin tuntua sekavilta, ne herättelevät katsojakuuntelijaa, ja kehottavat keskittymään annettuihin äänellisiin ja visuaalisiin merkkeihin (Vernallis 2001: 23). *Cowboy*-musiikkivideolla on käytetty monenlaisia kuvakulmia ja erilaisia kuvaustekniikoita, kuten zoomausta, sekä eri pituisia otoksia. Musiikkivideolla nähdään myös päällekkäisiä kuvia ikään kuin kollaasissa, toiminnallisia (liikkuvia) kuvia kuvien sisällä (ks. kuva 6). Tämän voidaan tulkita korostavan hyperrealistisuutta, jossa kaikki tapahtuu aina yhtä aikaa ja samalla ei koskaan, kuvissa näkyy usein sama henkilö kuin isommassa ruudussa. Tämä voidaan lukea myös viittauksena uusien sukupolvien kokemuksiin ja elämään jatkuvassa eri kanavien audiovisuaalisten ärsykkeiden virrassa. Erilaisten älylaitteiden avulla monenlainen media on välittömästi saatavilla ja esillä, kuvina ja ”klippeinä” (engl. clips), peräkkäin ja päällekkäin (Vernallis 2013: 277). Toisaalta se voidaan nähdä myös melko tavanomaisena musiikkivideotehokeinona.



Kuva 6. Useampi toiminnallinen kuva yhdessä ruudussa. Kuvissa Alman kaksoissisko Anna, joka isoimmassa lähikuvassa laulaa kertosaettä

Jos musiikkivideoiden päätarkoitus on useimmiten tuoda esiin tai esitellä artistia (esim. Vernallis 2007: 119), on *Cowboyn* kohdalla enemmänkin pyritty häivyttävään Alman esiintymistä ja artistiutta. Suurimman osan ajasta Alma näytetään videolla muiden henkilöiden kanssa ja poikkeuksena *Dye My Hair* -videolle, jatkuvassa kontaktissa heidän kanssaan, rikkoen kameran ja yleisön sekä artistin välistä intensiteettiä. Esimerkiksi lähikuvissa näkyy Alman lisäksi runsaasti muitakin henkilöitä. Lähikuvissa voidaan korostaa muun muassa artistin tai lyriikoiden tai musiikillisen koukun merkitystä (Vernallis 2001: 27), mutta sillä voidaan yhtä lailla korostaa muidenkin videon hahmojen merkittävyyttä. Tätä tekevät myös kuvakulmat, jotka ovat enimmäkseen joko suoraan edestä tai alhaaltapäin kuvattuja. Vaikkakin, ne vaihtuvat usein, joten varsinaista stabiiliutta ja jäykkää asetelmaa ei missään vaiheessa pääse syntymään. Matalista kuvakulmista kuvaamalla voidaan tuoda esiin esimerkiksi hahmojen auktoriteettia, yläpuolelta, korkeista kuvakulmista taas usein alleviivataan liikkuvuuden mahdollisuuksia tai katsojan valtaa (Vernallis 2001: 28–29). Vain parissa tämän videon kohtauksessa kamera on suunnattu ylhäältä alaspäin, hetkissä, jolloin Alma on melko ”luonnollisesti” alempana (kykyssä pissalla pellon laidalla tai kun hänen ystävänsä kaataa Alman avoimeen suuhun juomaa). Kenties tämä fyysisesti alemmalle kuvatasolle asetta(utu)minen voi myös toimia yhtenä videon yhteisöllisyyden ja solidaarisuuden merkinä.

Alma ei silti häviä muiden henkilöahmojen lomaan. Useimmissa aiemmin mainituissa pienissä kuvissa kuvien päällä nähdään ”laulava” Alma, ja hänellä on myös eniten ruutuaikaa verrattuna muihin. Lisäksi hänen äänensä ja siinä kuultavat ominaisuudet sekä auktoriteettia alleviivaavat toiminnot takaavat (lisää näistä aspekteista tämän luvun teema-analyysissä), että Alma lopulta piirtyy musiikkivideon päätähdeksi.

Michel Chionin (1994: 5) *added value* -termi, eli suomennettuna lisäarvo, viittaa siihen, kun audiovisuaalisessa kokonaisuudessa kuva ikään kuin imee itseensä vaikutteita äänestä, tai korostaa sen ominaisuuksia; huomioiden myös esimerkiksi musiikin empaattisuuden tai sen puutteen suhteessa nähtyyn (ks. myös Vernallis 2013: 209; 2007: 112). Usein tähän vielä vaikuttaa, tai valittuja seikkoja korostaa, kuvan ja äänen tai musiikin ”synkronisaatio”, tai synkronisaation paikka (engl. [*point of*]

synchronization, Chion emt.: 24, 44), jolloin saadaan aikaan entistä syvempiä vaikutelmia. Kun tarkastellaan, miten kuvat ja musiikki keskustelevat keskenään, voidaan päästä käsiksi myös videon suostuttelevuuden ja houkuttelevuuden keinoihin (Vernallis 2013: 210). *Cowboy*-videon musiikki tuntuu kokonaisuudessa olevan jollain tavalla ”samaa maata” kuvaston kanssa, musiikki tukee kuvastoa ja kuvasto ammentaa musiikista, vaikka lyriikoiden kautta korostettu cowboy-estetiikka viittakin enemmän Yhdysvaltoihin ja karjapaimeniin tai western-elokuvaan kuin Suomen populaarikulttuurin konventioihin. *Cowboyn* musiikki ja äänimaailma sekä kuvat vihailevat toisistaan, tietyissä synkronisaation paikoissa musiikkivideon symboliikkaa hyödynnetään myös suoraan, lisäksi lyriikat luovat ja tukevat symbolisia merkityksiä.

Musiikkivideon äänimaisema käynnistyy äänellä, joka kuulostaa tulen palamiselta. Heti perään kuulemme auton moottorin äänen, jolle niin sanotusti annetaan kaasua ennen vauhdille antautumista. Renkaiden vinkumisen jälkeen varsinainen kappale käynnistyy (kohdassa 0:16) akustisen kitaran soittamalla perusrakenteisella sointukierrolla. Samaan aikaan käynnistyy kaikuista sähkökitaran korkealla soiva neljän sävelen kulku, joka päättyy saman säveleen mistä alkoi. Sähkökitaran saundia on käsitelty niin, että siitä puuttuu äänen syttymisen perkussiivisuus, se ikään kuin ui sisään. Tämä tuntuma on saavutettu vaimentamalla pedaalilla äänen ”attack”, eli plektran iskeytyminen kitaran kielelle. Säkeistössä sähkökitara siirtyy välillä matalammalle. Kertosäkeessä saundit muuttuvat modernimmiksi ja kuulostaa siltä, että muun muassa sähkökitara on sämplätty niiden joukkoon. Kappale rakentuu pääosin neljästä soinnuista ja noudattelee sävellajissaan h-mollia. Rakenne on A1–A2–B1–C1–A3–B2–C2–D–C3+ (jossa B on pre-chorus eli esikertosäe, C on kertosaë, ja + perässä viittaa pidennettyyn kertosaëeseen, D on välike). Myös laulumelodia seurailee h-mollin sävelistöä. Ainoa selkeämpi poikkeus lauluissa, melodian maltilliseen korkeuteen verraten, on loppua kohden ilmenevä d2-sävelessä käväisevä laulufilli.

Musiikki muistuttaa elementeiltään osin kantaria (ja ehkä rockia), etenkin säkeistöissä, mutta muuttuu kertosaëistöissä vahvemmin syntetisoitujen saundien painottamaksi popiksi. Musiikki on eräällä tavalla myös ”suomalaista”, vaikka tämänkaltainen(kin) tyypittely onkin varsin kyseenalaista (ks. esim. Kärjä 2007). Kappaleen melodiakulut,

sointuvaihdokset ja komppirytmitys tuovat ajoittain mieleen mollivoittoisen humpan, tai tarkemmin ehkä hidastetun jenkan. Kappaleen melodiassa käytetty mollitonaliiteetti muistuttaa myös perinteistä suomalaista kansanmusiikkia: tulkintani mukaan kuultavissa voi olla viitteitä esimerkiksi sellaisiin suomalaisiin perinteisiin klassikoihin kuin *Taivas on sininen ja valkoinen*, *Hummani hei* sekä *Joulupuu on rakennettu*.

Kappaleella kuullaan laulujen lisäksi kaihoisaa kitaraa (sähköistä ja akustista), konerumpusaundeja ja muita elektronisia elementtejä ja syntetisoituja ääniä. Musiikissa on myös mukana ikään kuin vanhan levyn rahinaa, joka katoaa tai ainakin tuntuu katoavan kertosäkeissä, korostaen säkeistön ja kertosäkeen erilaisuutta. Laulu tulee mukaan ajassa 00:28 ja on mukana varsinaisen musiikin loppuun asti. Alma laulaa jokseenkin varmalla ja suoralla laulutavalla – vaikka hänen äänensä kuulostaakin hieman säröisemmältä kuin monilla muilla julkaisuilla ja siksi kuluneelta ja väsyneeltä, eikä hän käytä oikeastaan ollenkaan perinteisen feminiinistä pehmeää ja lähes kuiskaavaa ääniteknikkaa (ks. Pääkkölä 2016: 159). *Cowboyn* välikeosa on kyllä huomattavasti herkempi myös laulullisesti, mutta ei ilmapalla tavalla. Huomattavaa on, että tarttuvan kertosäkeen kaksi alkufraasia koostuu yhdestä laulettavasta lauseesta ”I’m a cowboy” sekä sanattomasta ”Oh, yeah-eh-eh” -kertosäeriffistä, jota on kenties helpompi laulaa mukana vaikkei osaisi sen kummemmin edes englantia.

On kiinnostavaa, että musiikkivideolla kuullaan myös lisättyjä, varsinaiseen kappaleeseen kuulumattomia ääniä, kuten alun tulen palaminen, auton moottorin hurina, renkaiden vinkuminen, television ja myöhemmin pullon rikkoutuminen sekä siihen kuuluva (Alman?) äännähdys sekä aivan lopussa kuultava huuto, ”perkele”, ja uudelleen tulen ääni. Ehkä näillä lisäyksillä on pyritty korostamaan haluttua dokumenttielokuvamaisuutta, eräällä tapaa aitoutta ja todellisuuden ulottuvuutta. Ehkä äänet ovat videolla siis luomassa uskottavuuden tuntua tekemiseen. Toisaalta musiikkivideot sisältävät runsaasti musiikillista ja kuvallista, suunniteltua symboliikkaa (esim. Kärjä 2007). Symboliikkaa syntyy muun muassa nähdyn auton sekä siihen liitettävän äänen välityksellä. Kuten mainitsin, alussa kuuluu moottorin ääni, jolle annetaan kaasua, sen merkiksi, että pian lähdetään (sekä auton liikkeelle lähtö että kappaleen alkaminen symbolisesti). Renkaiden vinkunan myötä käynnistyy

varsinainen musiikki ja taas ensimmäisen kertosaäkeen alkaessa avaimet työnnetään lähikuvassa näkyvään virtalukkoon. Läpi videon kuvastossa näkyy niin ystäväysten matka-auto kuin urheiluautokin, joka loppua kohden, kun Alma ja hänen ystävänsä ovat päässeet mökkimaisemaan muiden tovereidensa luo, syttyy/sytytetään tuleen. Auton/autojen kautta on siis eräällä tavalla korostettu musiikkivideon tarinallisuutta. Kenties muutoin se olisi vaikuttanut sekavammalta, satunnaisemmilta otoksilta.

Alussa katsojakuuntelijan huomio pyritään myös ohjaamaan erityisesti kitarojen sointiin ja kuvassa näkyvään kitaraan. Kun musiikki alkaa (0:16) eräs hahmoista nähdään (kerrostaloasunnossa) kauempaa kuvattuna pitelemässä kitaraa päänsä päällä, joka toistuu hetkeä myöhemmin (0:20) alhaalta päin kuvatussa puolilähikuvassa. Molemmat, musiikki ja kuva, antavat toisilleen lisäarvoa (Chion 1994), ja ikään kuin pyytävät kiinnittämään erityistä huomiota toiseen. Kitarasaundeja ja komppia halutaan ehkä korostaa musiikillisten arvojen ja kantri- tai suomalaisuus viitteiden nimissä, ja itse kitaraa symbolisena esineenä, jonka Alma tuhoaa kerrostalolähiöstä lähtiessään, hieman ennen ensimmäisen kertosaäkeen alkua – ja ensimmäistä ”I’m a cowboy” julistusta.

4.2 Teemoitettu audiovisuaalinen analyysi: ääni, ulkoinen keho ja poliittinen sanoma *Cowboy*-musiikkivideolla

Cowboy pelkkänä musiikkikappaleena, ja muun muassa lyriikoiden nojalla tarkasteltuna, antaa jo sinänsä kuvan hahmosta, joka on vahva ja selviää sekä uskaltaa toimia itsenäisesti. Videolla, ja julkisuudessa muutoinkin, Alman stereotyyppioita haastava tyyli on säilynyt ennallaan. Jos mahdollista, tämä korostuu vielä enemmän kuin *Dye My Hair* -videolla, koska tässä se koskee muitakin videon todellisuuden hahmoja. Käsittelyjärjestys on tässä sama kuin *Dye My Hair* -videon kohdalla luvussa 3. Teemoitetun analyysin avulla pyrin tarkastelemaan lähemmin niitä keinoja, joita *Cowboy*-musiikkivideolla käytetään ilmaisemaan sekä kommentoimaan vaihtoehtoisia feminiinisyyttä. Tässä videossa monien tarkastelukertojen kautta, poissulkemalla vuoroin ääni ja kuvasto (”masking”, Chion 1994: 187–188) välittyy etenkin tunnelmaan ja temporaalisuuteen liittyviä poikkeuksia, ja metodi korostaa musiikkivideon audiovisuaalisin keinoin syntyvää yhtenäisyyttä.

4.2.1 Ääni: Alma cowboy-identiteetin muokkaajana

Dye My Hair -videon analyysistä poiketen tarkastelen *Cowboy*-musiikkivideon ääniä hieman eri tulokulmasta. Kuten aluksi mainitsin, teema-analyysissäni olen nostanut esille niitä elementtejä, jotka tutkimukseni kehityksessä koen merkittävimmiksi ja jotka nousevat selkeimmin esiin. Pohjaan tarkasteluni kuitenkin siihen miten äänen kautta rakennetaan vaihtoehtoja feminiinisyyttä.

Lauluääni on vahva ja tärkeä osa identiteetin rakennusta. Äänellä voidaan ilmaista ja kommunikoida sisimpiä kerroksia ympäröivälle maailmalle yhtä lailla kuin ulkoistenkin piirteiden välityksellä. Ääni on myös henkilökohtainen, ja täten ehkä haavoittuvaisempi ja paljastavampi, kuin muille suoraan näkyvät piirteet. (Ks. Jarman-Ivens 2013: 2, 12–13; Richardson ym. 2014: 29.) Alma on kertonut löytäneensä oman identiteettinsä nimenomaan *Cowboy*-kappaleen tekemisen myötä. Kappale (ja tuleva levy) on henkilökohtainen, ja kertoo Alman kokemuksista ja tunnoista musiikki-maailman pyörteissä. (Ks. Corner 2019; warnermusic.fi.) Minkälaista identiteettiä ja täten myös feminiinistä subjektipositiota *Cowboy*-musiikkivideolla rakennetaan äänen kautta? Miten äänen välityksellä luodaan vaihtoehtoja feminiinisyyttä?

Kuulemme pääasiassa Alman lauluääntä, joka kuulostaa ajoittain hyvin kuluneelta tai jollain tapaa rikkinäiseltä. Toki eräänlainen säröisyys on kuulunut hänen laulusaundiinsa aiemminkin, mutta tällä kappaleella se tuntuu korostuneen. Tämä kuuluu etenkin kertosäkeessä, joka kokonaisuudessa aiheuttaa ongelmia lauluään(i)en sata-prosenttisen tunnistamisen kannalta. Kertosäkeessä ääniraitoja on useampia päällekkäin, eikä ole täysin varmaa laulaako Alma ne kaikki¹⁰. Silti, oli laulajia Alman lisäksi muita tai ei, särkymispisteessä vieraileva ääni kuulostaa rasittuneelta, ja tuo laulun tulkintaan tunteellisen purkauksen partaalla olevan hahmon, sekä haavoittuvuuden ja epätoivonkin tuntua (Hansen 2017a: 94). Tunteellisen purkauksen partaalla oleva ääni voidaan myös tulkita herkästi feminiiniseksi (emt.: 98).

¹⁰ Ainakin live-keikoilla Alman kaksoissisko Anna laulaa usein mukana, monissakin kappaleissa, kuten myös videolla useissa kohtaa. Mutta, *Cowboy*-musiikkivideolla laulavat myös monet muut hahmot Alman mukana.

Äänessä, ja etenkin kertosaäkeen ensimmäisessä ja toisessa ”I’m a cowboy” -lauseessa tuntuu kuitenkin olevan eräänlaista feminiinisen tunteellisuuden oletuksia (emt.) purkavaa uhoa. Muutos korostuu tässä kohtaa osin siksi, että sitä edeltää hieman saundeiltaan pehmeämpi ja säkeistöön verrattuna laajemmassa kuulokuvassa toteutettu esikertosäe, ja siksi, että kertosaäkeessä komppi tulee vahvemmin tai runsaammin mukaan (verrattuna säkeistöihin). Äänen tulkinnallinen kuluneisuus, tai ehkä kuulokuva väsymyksestä, sekä eräänlainen voitokkuus tai uhmakkuus voidaan tietyllä tasolla linkittää lyriikoihin ja kappaleen kokonaissisältöön ja merkityksiin:

Kun menin ekaa kertaa Los Angelesiin kirjoittamaan biisejä, tunsin oloni tosi pieneksi ja aika mitättömäksi. Mun oli aika hankala olla siellä ja sopeutua, mut mä en halunnu luovuttaa. Cowboy syntyi juuri tällaisten ajatusten pohjalta – mun oli pakko rakentaa itselleni suojamuuri ja eräänlainen alter ego, jotta selviytyisin. Siitä ”Cowboy” oikeastaan syntyi! Kun sä oot Cowboy niin sä oot häpeilemättömästi täysin oma itsesi. Ja kukaan ei voi murtaa sua. (Alma, sit. warnermusic.fi.)

Cowboyn lauluääni voidaan ajatella myös siis Alman henkilökohtaisena kertoja-äänenä, ja kerrottu tarina Alman omien kokemusten kautta (ks. henkilökohtaisesta narratiivin ulottuvuuksista Hawkins ja Richardson 2007). Alma on sekä kappaleen laulaja (kertoja ja esittäjä) että tekijä (kirjoittaja, vaikka ei olekaan selkeää mikä kaikki kappaleessa on hänen käsialaansa ja mikä muun tiimin). Tämä lisää entisestään hänen narratiivista toimijuuttaan (engl. *narrative agency*, Burns 2010; ks. myös Pääkkölä 2016: 158).

Jos oletetaan, että kuten Alma on itse kertonut, tämä kappale käsittelee hänen omaa elämäänsä ja tunteitansa, voidaan tehdä myös seuraava tulkinta. *Cowboy*-kappaleen ja videon myötä Alma ottaa selkeästi voimakkaamman asenteen aiempaan tuotantoonsa nähden. Näin ainakin siinä suhteessa, että eräänlainen kapina kuuluu ja näkyy selvemmin, niin lopun lyriikkojen ”I’m a motherfucking cowboy” kohdalla kuin musiikkivideolla nähtyjen keskisormien määrässä. Esimerkiksi kiro sanat eivät kuitenkaan ole tässä tekstissä vain ”kovemman” kokonaiskuvan takia, vaikka ne toki sitäkin ruokkivat, vaan korostamassa tapahtumien todellisuutta. Näin, esimerkiksi alun lyriikoissa: ”Smoking every dollar, hangin on a last laugh. That was all we fucking had.” Jos kaikki mitä on, on vähän ja sen hetkinen elämä monella tapaa haasteellista,

voi asiaa korostaa myös kielellisillä valinnoilla. Alma on itse viitannut lähelle tätä aihetta pohtiessaan ”Never going back to that” -lauseen merkitystä:

...never going back to the past, to fitting in a box. I used to suffer from a lot of anxiety when I was younger, I was bullied and lots of really difficult things happened to me. This path hasn't been an easy one. Every day I have to remind myself why it's so important to do this.¹¹ (Alma, sit. Renshaw 2018.)

Kertosäkeessä uhmakkaan äänen vastapainona ”heiluu” synteettiset, efektoidut saundit, joiden edestakainen, juuri sopivasti myöhässä oleva aaltoliike, yhdistettynä rumpuefektin aikaa tikittävään ja nopeutuvaan säksätykseen, saa osion kuulostamaan jokseenkin sekavalta. Efekti on samankaltainen kuin aiemmin mainitun kitarasaudin perkussiivisuudenkin kohdalla, mutta nopeammin ja tietokoneella tai syntetisaattorilla toteutettu. Tällainen lähinnä äänen voimakkuuden säätelyllä (esimerkiksi ”volume tremolo” tai sähköurkujen Leslie-efektityyppinen toteutus) aikaan saatu tuntu luo kiinnostavan vaikutelman. Ikään kuin yliväsymyksen tilan keskeltä Alma huutaisi (vaikkakin laulaen) ”I’m a cowboy”, eikä mitenkään vitsikkäässä mielessä, vaan selviytymisestä kertoen. Tämän tyylistä unen ja valveen rajatilaa, sekavuutta ja heiluvaa tuntua on hyödynnetty esimerkiksi Egotripin (1997) *Unihiekkaa*-kappaleella. Teknologisen prosessoinnin, kuten eriaikaisuuksien ja äänen paikallistamisen, kautta voidaankin rakentaa pop-fantasiaa, joka imee kuuntelijan kappaleen maailmaan korostaen kuitenkin samalla tässä hetkessä olon tuntua (Hawkins 2004: 183–184).

Huomioitavaa on myös cowboy-sanana vahva sukupuolittuminen. Cowboy, tai suomeksi karjapaimen¹², on ollut lähtökohtaisesti miespuolinen ja lisäksi useimmiten maskuliinisuuden piirteitä korostava, karski ja paljon kestävä hahmo populaarikulttuurissa (John Wayne, Clint Eastwood ym.). Tämä kulttuurinen faktalle ja fiktiolle rakentuva, rohkeutta individualismia ja miehisyyttä alleviivaava ikoni on levittänyt urheilua, kirjallisuutta, muotia, western-elokuvia ja tv-ohjelmia myöten laajalle ja ympäri maailman (Pearson ja Haney 1999; Kirby 2013.) *Cowboy*-kappaleen ja musiikkivideon myötä Alma ottaa etenkin äänensä ja lyriikoiden kautta hahmon

¹¹ Suom. ”...etten palaa menneisyyteen, [itsensä] laatikkoon sovittamiseen. Kärsin nuorempana suuresta ahdistuksesta, minua kiusattiin ja paljon todella vaikeita asioita tapahtui minulle. Tämä polku ei ole ollut helppo. Joka päivä minun täytyy muistuttaa itselleni, miksi on niin tärkeää tehdä tätä.”

¹² Lehmipoika kuulostaa tökeröltä ja hieman naivilta suomennokselta, mutta korostaa tätä näkökulmaa.

omakseen ja luo cowboysta monisukupuolisen tai sukupuolesta riippumattoman toimijan. Alman lauluääntä kuullaan rasittuneisuudesta huolimatta aivan varsinaisen kappaleen loppuun saakka, viimeisessä fraasissa jopa enemmän korostuneena, mikä alleviivaa mielikuvaa kestävydestä. Videon kautta cowboyn identiteetin voi myös ottaa kuka vain, niin keski-ikäinen nainen karaokebaarissa kuin Alman ystävät, nuoret aikuiset, sukupuoleen katsomatta. Tämä korostaa Alman äänen merkityksiä myös muiden kuin itsensä edustajana.

Bon Jovin kappale *Dead or Alive* muistuttaa osaltaan Alman *Cowboy*-singlejulkaisua. Ensiksi mainitun kertosäe alkaa Jon Bon Jovin laulamilla sanoilla "I'm a cowboy, on a steel horse I ride", Alman kappaleessa kertosäe alkaa samalla toteamuksella tai ehkä pikemminkin julistuksella "I'm a cowboy". Saman tapaista kaihoa ja mollitunnelmaa, ja kitaraa, vaikkakin toisessa ehkä monimuotoisemmin toteutettuna, löytyy tulkintani mukaan molemmilta kappaleilta. Lisäksi, yhtä lailla, kun Alman *Cowboy*, Bon Jovin kappale kertoo myös enemmänkin kiertuemuusikon elämästä ja siihen kuuluvan yksinäisyyden ja uuvuttavuuden puolista kuin varsinaisesta cowboyn henkilö-hahmosta. (Esimerkiksi *Dead or Alive* sanoituksissa "steel horse", suomeksi metallihevonen, viittaa mitä ilmeisimmin kiertuebussiin.) Tämä aspekti vahvistaa osaltaan Alman cowboy-identiteetin ottamista, ja täten cowboy-feminiinisuuden syntymistä.

Samalla kun rakennetaan Alman cowboy-identiteettiä, syntyy myös kertoja ja ääni, joka voisi olla kenen tahansa ulkomailla olevan suomalaisen tai muutoin itsensä ulkopuoliseksi tai yksinäiseksi tuntevan henkilön ääni sukupuoleen katsomatta. Kamera on keskittynyt useissa kertosäkeen kohdissa muihin videolla näkyviin henkilöihin kuin Almaan, näin ollen jakaen Alman narratiivisen äänen myös heille (ks. Pääkkölä 2016: 159). Nämä muut myös laulavat tai huulisynkkaavat Alman äänen mukana, edelleen häivyttäen Alman artistiutta ja tehden musiikista tavallaan kaikkien musiikkia. Tästä jatkumona ääni voidaan ajatella myös musiikkivideon todellisuuden ulkopuolisessa kontekstissa, jossa kuka vain voi laulaa mukana, ja ottaa näin cowboy-identiteetin itselleen. Tulkintani mukaan *Cowboyn* lyriikoiden, äänen ja musiikkivideon keinojen kautta rakennetaan siis etenkin Alman omaan tarinaan kietoutuvaa cowboy-identiteettiä ja feminiinisyyttä, joka menee maskuliiniseksi koetulle ikoniselle alueelle ja luo sille uusia merkityksiä. Kyseinen identiteetti ja feminiinisyys voi olla kuitenkin kenen tahansa saavutettavissa riippumatta siitä missä tai kuka on.

4.2.2 Ulkoinen keho: erilaisuus ja monenlaisuus saa näkyä ja kuulua

Kuten äänenkin kohdalla, myös keho ja siihen liittyvät valitsemani tarkastelukulmat ovat hieman erisuuntaisia tässä kuin *Dye My Hair* -analyysissäni. Kehonkuva ja siihen liittyvät ideaalit rakentuvat myös kulttuurisesti, sitä säätelee esimerkiksi käsitykset ”normatiivisesta naiseudesta ja mieheydestä” (Kinnunen 2010: 231). Tällä musiikkivideolla kehonkuvaa rakennetaan mahdollisimman monipuoliseksi. Alma itse on korostanut kaikkien hyväksymistä ulkonäöstä riippumatta:

I've spent a lot of my life being told who to be, what to say or how to behave by the world. There's constant pressure on us all to fit in and 'Cowboy' is about exactly the opposite. I want my fans to feel like they can be whoever, say whatever and look however when they listen to my music. Here you are accepted no matter what.¹³ (Alma, sit. Renshaw 2018.)

Cowboy näyttää kaikenlaisia kehoja, nuorempia, vanhempia, hoikkia, lihavia, pitempiä ja lyhyempiä, vammaisia ja näennäisen ei-vammaisia, vaaleita ja tummia (ks. kuva 7). Etenkin vammaisten kehojen esiintyminen popmusiikkikuvastossa on harvinaista, vaikka eivät tässäkään ole varsinaisessa valokeilassa, vaan videon estetiikkaa noudatellen näkyvät vain lyhyissä otteissa videon loppua kohden. Toisaalta vammaisten kehojen alleviivaamattomuus yhdistää kaikki videon kehot samankaltaisiksi, mutta monenlaisiksi, erilaisiksi, vaihtoehtoisisiksi. Musiikkivideolla näkyy myös niukemmin puettuja kehoja, mutta kuten *Dye My Hair* -videon kohdalla, nytkään nämä kehot eivät ole järin seksualisoituja. Vaatteiden vähyyttä, muun muassa housujen puuttumista, ei ole varsinaisesti korostettu, esimerkiksi kuvakulmilla. Tällä musiikkivideolla esiintyy myös runsaasti perinteiselle popmusiikkivideoestetiikalle (ks. esim. Hawkins 2013) poikkeuksellisella tavalla meikkaamattomia ja viimeistelemättömiä kasvoja ja hiustyylejä, myös tietyllä tavalla huolittelemattomia asukokonaisuuksia. *Cowboy* on monella tapaa kaunistelematon, ja kenties siksi se saatetaan myös kokea aidommaksi.

¹³ Suom. "Olen viettänyt suuren osan elämästäni niin, että [minulle] on saneltu kuka olla, mitä sanoa tai miten käyttäytyä maailman mielestä. Jokaisella meistä on jatkuva paine sopia joukkoon ja 'Cowboy' on vastakohta juuri tälle. Haluan, että fanit tuntevat voitavansa olla kuka tahansa, sanoa mitä tahansa ja näyttää miltä tahansa, kun he kuuntelevat musiikkiani. Täällä sinut hyväksytään kaikesta huolimatta."



Kuva 7. Monenlaisia erilaisia vartaloita musiikkivideon lopun mökkikohtauksessa.

Alma ei kaikissa kohdin mitenkään vaikuta esiintyvän kameralle (eli yleisölle), kun taas esimerkiksi *Dye My Hair* -videolla hän vaikuttaa esiintyvän ja puhuttelevan kameraa lähes katkeamatta. Tämä osittain rikkoo intiimiyden kuplaa yleisön ja Alman välillä (Burns 2010; Pääkkölä 2016: 159–160; ks. myös Richardson 2006: 27) ja puolestaan vahvistaa yhteisöllisyyden tai yhteishenkisyyden tuntua videolla näkyvien henkilöiden kesken. Tämä samalla tasolla ja samassa paikassa oleminen vahvistaa osaltaan edellä mainittua cowboy-identiteetin ja äänen kuulumista kaikille videon todellisuudessa oleville hahmoille. Ajatuslinjaa jatkaen, Alma laulaa musiikkivideolla olevansa cowboy (ks. ed. luku), kuten myös hänen ystävänsä, mutta hän (tai he) ei varsinaisesti esitä tätä identifioitumistaan yleisölle, vaan videon henkilöt kollektiivisesti julistautuvat cowboyksi. Myös kehollisuuden kannalta yhteisöllisyys korostuu muun muassa kuva-asettelun, fyysisen kontaktin ja kehojen läheisyyden kautta. Useissa otoksissa Alma ja/tai hänen ystävänsä ovat yhdessä ryhmässä, ajoittain myös toistensa sylissä tai muutoin kosketuksissa toisiinsa.

Vaikka mainitsin analyysissäni tarkastelevani lähinnä kehon ulkoisia piirteitä, en voi täysin sivuuttaa tässä kohden laulamiseen liittyvää kehollisuuden tuntumaa. Muun muassa kertosaäkeen sanattomassa ”Oh, yeah-eh-eh” -lauluriffissä Alman äänessä on kuultavissa glottaalstoppi, eli kurkunpäällä tehty äänen katkominen ja sen kautta

ääneen liittyvä kehollisuus. Näin Alman keho tulee erityisellä tavalla kuultavaksi äänen kautta ja syntyy uudenlainen ulottuvuus (ks. Pääkkölä 2016: 133–134). Kehollinen ääni on mielenkiintoinen ja kiinnittää kuuntelijan huomion helpommin kuin kehoon (selkeämmin) kiinnittymätön ääni, vaikka laulaminen ja äänen tuottaminen on lähtökohtaisen kehollista (esim. Jarman-Ivens 2013: 2–3, 7–8). Barthesilainen äänen roso -ajattelu (engl. ”*grain of voice*”, Barthes 1990 [1977]; ks. myös Jarman-Ivens 2013) viittaa juuri äänen niihin ominaisuuksiin, joissa kehollisuus kuuluu. Äänen roson kautta voidaan saada jonkinlainen kuva siitä, millaista informaatiota ääni kehosta kertoo. Esimerkiksi mainitsemani Alman äänen rasittuneisuus tulee tätä kautta saavutettavammaksi tai ymmärrettävämmäksi, lähemmäs kuuntelijaa. Monella on omakohtaisia kokemuksia siitä, kun äärimmäisen väsymyksen tai muun rasittuneisuuden tilassa ääni pettää. Näin siis vahvistetaan tuntumaa, jossa kenen tahansa on mahdollista omaksua Alman tunnot, kappaleen sanoma ja cowboy-identiteetti.

Tässä yhteydessä vielä maininta edellisessä osiossa mainittuun Alman äänen kuulumiseen kaikille, ryhmän edustamiseen ja yhteishengen luomiseen viitaten. Kuten sanottu, se, että kertosaäkeen alussa ei ole vaativia sanarakenteita, tekee mukana laulamisesta kenties helpompaa – vaikkei melodia oktaavihyppyineen ja glottaalipstoppeineen ole muutoin varsinaisen helppo kenelle tahansa. Musiikkivideolla useimmat ihmiset laulavatkin mukana ja kehollisuus on tehty myös hyvin näkyväksi tietyissä kohdissa, korostettuna esimerkiksi kasvojen ilmeillä, eleillä ja muilla kehon liikkeillä (esim. karaokebaarikohtauksessa tai lähikuvissa). Näin videolla näkyvät ihmiset sidotaan ehkä tiukemmin kappaleen ja cowboy-identiteetin yhteiseksi ja todeksi tekemiseen.

Cowboy-musiikkivideolla esiintyy erilaisia ja monenlaisia kehoja, hiustyylejä ja asukokonaisuuksia. Vaatteita ei pidetä yllä sukupuolinormatiivisin keinoin, vaan miesoletetuilla näkyy hameita samalla tavalla kuin naisilla nahkatakkeja, kenellä vain voi olla ajeltu pää taikka pitkät liehuvat hiukset, kuka vain voi ilmestyä tai olla ilmestymättä hieman vähempiin vaatteisiin pukeutuneena. Sukupuolia ei ole tulkintani mukaan korostettu, eikä niillä tunnu olevan merkitystä musiikkivideon todellisuudessa, joka kenties heijastelee tavoillaan myös yhteiskunnan muuttuvia käsityksiä sukupuolesta ja esittämisestä – tai ainakin siihen liittyvistä toiveista. Äänen kehollisuus

suuden ulottuvuuksien kautta vahvistetaan monipuolisen cowboy-feminiinisuuden identiteetin kuulumista kaikille, myös musiikkivideon todellisuuden ulkopuolella.

4.2.3 Poliittinen sanoma: autenttisuuden ”todistus” ja toiveita suomalaisuudesta

Disrupt-termi (suomeksi esimerkiksi keskeyttää, häiritä) viittaa musiikin ja kulttuurin tutkijoiden Lori Burns ja Mélisse Lafrancen (2002) mukaan muun muassa siihen, kun (nais)artisti rikkoo hänelle asetettujen musiikillisten odotusten kuplan ja tekee jotain aivan muuta, kun mitä oletetaan. Tulkintani mukaan tämä toteutuu myös Alman kohdalla, vaikkakaan ei ehkä niin radikaalilla tavalla kuin Burns ja Lafrancen tarkastelemat artistit, aiheuttaen keskustelua ja epämukavuutta musiikkinsa kautta sekä herättäen yhtä suuria ristiriitoja. Alma on kommentoinut aihetta seuraavasti:

Olin tehnyt päätöksen, etten halua tehdä electropop-albumia. Kerroin ideani ja vedin freestylenä biisin koukun, ja yhtäkkiä tajusin kaiken. Tajusin oman identiteettini ja mietin, että haluan tatuoida sanan cowboy kaikkialle, koska olen cowboy. (Alma, sit. Alaluusua 2018)

Almalta odotettiin jollain tavalla todennäköistä ”elektropoplevyä”, täynnä samankaltaisia hittejä kuin *Chasing Highs*, *Karma* ja niin edelleen. Kuitenkin hän uskalsi muuttaa mieltään kesken levyntekoprosessin ja sai vielä muut mukaansa tähän ideaan, vaikka se tarkoitti odotetun levyn julkaisun siirtymistä (mm. Gullichsen 2018). Varsin ”helppo”, jos sellaista sanaa voi musiikkibisnekseen viitaten lainkaan käyttää, ja valmis tie oli rakenteilla, mutta Alma halusi tehdä jotain muuta ja uutta *Cowboy*-kappaleen, musiikkivideon ja muiden tuorempien julkaisujen myötä.

Edellä mainittua seikkaa tulkintani mukaan myös korostetaan *Cowboy*-videolla. Alman tekijyyttä musiikkiinsa nähden alleviivataan muun muassa perinteisesti rockmaailmaan liittyvillä stereotyyppisillä konventioilla, kuten vastuuton, holtittomalta vaikuttava käytös ja television pudottaminen parvekkeelta. Melko monet (mies)rockartistit ja -yhtyeet ovat olleet kuvattuina mediassa juuri tätä kautta. Rockkulttuurissa esiintyneet sukupuoleen liittyvät esitykset ovat yleensäkin olleet varsin stereotyyppisiä, esimerkiksi naiskuvat ovat noudattaneet usein varsin patriarkaalisia ihanteita. Myös kitara on käsitetty eräänlaisena fallisena symbolina. Maskuliininen

”Cock rock” -imago on rakentunut matkustelevan, villin ja valtoimenaan riehuvan mieshahmon ympärille, joka tuhoaa muun muassa hotellihuoneita. (Frith ja McRobbie 1990[1978].)

Toisaalta siis, Alman esittäminen tällaisen kuvauksen kautta toistaa maskuliiniseksi miellettyjä koodeja. Näin on valittu tehdä ehkä juuri siksi että assosiaatiot olisivat mahdollisimman selkeitä ja laajalti ymmärrettäviä. Mutta samalla, näitä koodeja murretaan, muutetaan ja taivutetaan, kenties vähentäen niihin liittyvää tiukkaa sukupuolittumista. Alman voidaan ajatella näin rakentavan myös pop-autenttisuutta, valtaamalla rockmaskuliinisuuden itselleen omimaa tilaa. Kyseistä sanomaa luodaan ja alleviivataan niin musiikillisin kuin kuvallisinkin keinoin, välillä hyvin tiukassakin yhteydessä.

Musiikissa kuuluvat alussa selkeät kitarasaundit, joita kuvaston kautta korostetaan, ja jotka viittaavat tavallaan kantri- ja rockmusiikin konventioihin ja kitaran symboliseen arvoon edelleen maskuliiniseksi tulkittuna instrumenttina. Ennen kertosaheen ja Alman ”enemmän oman” pop-saundimaailman syttymistä, hän murskaa, yhtä lailla symbolisesti, kitaran kiviportaikkoon (ks. kuva 8). Tulkintani mukaan tämä ei kuitenkaan siis ole merkki miesvihasta, vaan oman autenttisuuden tilan ottamisen ja auktoriteetin alleviivaamisesta¹⁴. Kitara jatkaa, sen ”tuhoamisesta” huolimatta, saundimaailmassa loppuun saakka yhdessä sovussa syntetisoitujen äänien, ja lopuksi Alman lauluäänen kanssa. Ja vaikei tekijöillä olisi ollut tarkoitus yrittääkään tehdä Almasta autenttista rockartistia tällaisen toiminnan välityksellä, voidaan tämä joka tapauksessa tulkita melko selkeänä viestinä siitä, että hän on oman uransa ja musiikillisen suuntansa ohjaksissa. Autenttisuutta luodaan myös musiikkivideo-esteettisin keinoin, jossa tavoitellaan mieluummin autenttisuutta kuin viimeisteltyä täydellisyyttä. ”Normaalius” tai tavallisuus, verrattuna artistien ympärille rakentuvaan ”myyttisen auran”, on eräs musiikkivideotrendi, jonka kautta pyritään myös saavuttamaan aidommalta vaikuttava kontakti yleisöön ja faneihin. (Peaverini 2010: 136–137).

¹⁴ Alman autoritäärisyys korostuu myös esimerkiksi siinä, että hänen nähdään ajelevan kahdessa eri kohtaa ystäviensä hiuksia.



Kuva 8. Alma rikkoo kitaran iskemällä sen ensin kiviportaikkoon (ajassa 0:59) ja hyppäämällä lopuksi sen päälle.

Vielä eräs mainita ennen videolla näkyvien suomalaisuuden aspektien tarkastelua. Musiikkivideolla on yksi sekunti, jossa Alma ja hänen partnerinsa suutelevat. Alma toi asian näkyvästi esiin muun muassa omilla Facebook-sivuillaan (26.10.2018) pian julkaisemisen jälkeen. Vaikka hänen puhutaan tulleen virallisesti ”ulos kaapista” taannoisen haastattelunsa (Corner 2019) kautta, ei hän ole peitellyt seksuaalista suuntautumistaan ennenkään. Lisähuomiona haluankin nostaa esiin, ettei *Cowboy*-musiikkivideo, niin kuin ei Alma itsekään, korosta erityisesti henkilöiden seksuaalisuuden аспектеja, vaan ne esiintyvät tavallisina osina elämää ja todellisuutta.

Kuten jo mainitsin, videolla tuodaan esiin myös suomalaisuutta. Suomeen ja suomalaisuuteen yleisesti liitettävät piirteet eivät ole pysyviä tai ristiriidattomia. Pikemminkin on kyse jatkuvasti käynnissä olevista, muuttuvista, monimerkityksisistä ja -tulkintaisista prosesseista. Suomalaisuuden tarkastelun tärkeimmät kysymykset ja metateoria muodostuvatkin siitä, miksi tällaisista määreistä kuin suomalaisuus yleensä puhutaan ja minkälaisia merkityksiä suomalaisuuteen liitetään, osa melko kyseenalaistamattominakin. (Lehtonen ym. 2015; Pääkkölä, tulossa.) Kuitenkin ”Suomi ja suomalaisuus ovat reaalisia, päivästä toiseen vaikuttavia ilmiöitä” (Lehtonen ym. 2015: 22), eikä siihen liittyviä, joskus turhankin kyseenalaistamattomia, merkityksiä voi sivuuttaa. Puhun tässä yhteydessä siis suomalaisuudesta, mutta olen tietoinen tämän(kin) kategorisen jaottelun kyseenalaisuudesta ja muuttuvaisesta, liukuvasta

luonteesta. Käytän sitä siksi, ja yleensä mainitsen aiheesta, koska koen suomalaisuuden aihepiiriksi, jota on *Cowboy*-musiikkivideolla erityisesti pyritty tuomaan esiin. Tulkitsen sillä olevan myös tiettyä merkitystä poliittisen sanoman muodostumisessa.

Suomalaisuus on näyttäytynyt erilaisena, tuntunut erilaiselta ja muokkautunut erilaiseksi riippuen siitä, mitä sukupuolta, missä päin Suomea, minkälaisissa oloissa ja ympäristössä on eletty – ja eletään. Asiaan vaikuttaa toki myös se kenen näkökulmasta suomalaisuutta tarkastellaan (ks. Lehtonen ym. 2015), sekä myös se mistä lähtökohdista käsin tai mistä päin maailmaa suomalaisuutta tarkastellaan. Tässä luon lyhyen silmäyksen siihen, miten monimerkityksistä suomalaisuutta voidaan tarkastella *Cowboy*-musiikkivideolla esiintyvien ihmisten, Alman ja hänen ystäviensä, sekä ohjaajan, eli ”Suomessa asuvien ihmisten toiminnan ja näkemysten kautta” (Lehtonen ym. 2015, 20). Pohdin (videon puitteissa) erityisesti sukupuolen merkityksiä ja niiden yhteyksiä suomalaisuuteen.

Musiikkivideolla löytyy tiettyjä piirteitä, jotka määrittävät helpommin suomalaisiksi kuin joksikin muuksi. Suomalaisuutta on jollakin tasolla myös korostettu (tai yritetty korostaa), esimerkiksi Suomen lipun ynnä muiden suorien viittausten ja symbolisten merkkien kautta. Suuri osa valinnoista on toki ohjaajan vastuulla, mutta yhtä lailla Almalla ja oletettavasti myös hänen ystävillään on ollut mahdollisuuksia vaikuttaa sisältöön, kuten esimerkiksi vaatevalintoihin ja kuvauspaikkoihin. Alman toiveesta video on myös sellainen kuin on (esim. Renshaw 2018), dokumenttielokuvan ja kotivideon tyylinen, ystävien kesken, Suomessa ja heille tutuissa maisemissa kuvattu. Esteettisin keinoin ehkä alleviivataan Alman aitouden, rehellisyyden ja läpinäkyvyyden pyrkimyksiä (ks. esim. Corner 2019), jotka sinänsä liitetään herkästi myös suomalaisuuden kuvauksiin (Ks. Lehtonen ym. 2015: 55–56).

Kansallista kertomusta tai suomalaisuutta ja siihen liitettäviä määritelmiä halkovat monet jaot, kuten sukupuoli ja ”näkyvät” luokkaerot (Lehtonen ym. 2015: 117). Tulkintani mukaan *Cowboy*-musiikkivideolla kommentoidaan ja kyseenalaistetaan tietyissä diskursseissa perinteiseksi ajateltuja suomalaisuuden ja sen tietyn haaran, teollisuuden ja muotoilun, tai tietynlaisen vauraan suomalaisuuden symboleita. Muun muassa Aalto-maljakkoa käytetään tuhkakuppina, oranssivartisilla saksilla kaivetaan hampaita. Yleensä kenties elitistisinä pidetyt suomalaiset muotoilun symbolit otetaan

uuteen, anarkistiseen käyttöön. Ehkä tämän aspektin, muiden samansuuntaisten merkkien ohella, voi nähdä tuovan esiin ja kommentoivan yhteiskunnassamme vallitsevia todellisia epäkohtia, muun muassa kasvavia tuloeroja ja sen mukana tulevaa eriarvoisuutta. Suomalaisessa yhteiskunnassa on selkeästi havaittavissa eriarvoisuutta muihinkin seikkoihin liittyen. Muun muassa rasismi on todellinen ja huolestuttava osa useiden ihmisten elämää. Se on myös näkyvää ja kuuluvaa, jopa valtiohallinnollisen tason ihmisten mielipiteissä.

Myös sukupuoliin liittyvä binäärisyys ja rajoittuneisuus tuntuu olevan hyvin hitaasti muuttuva osa yhteiskuntaamme, eikä kansainvälisesti ”kiitelty” sukupuolten välinen tasa-arvokaan täysin toteudu. Esimerkiksi translain kokonaisvaltaiset uudistukset ovat edelleen toteutumatta, ja muun sukupuoliset pakotetaan edelleen tietyissä yhteyksissä valitsemaan ”kumpaan ruutuun”, nainen vai mies, laittavat rastin. Myös naisena oleminen tarkoittaa edelleen joihinkin lasikattoihin törmäämistä sekä tietynlaisia oletuksia ulkonäköihanteisiin ja käyttäytymiseen liittyen, vaikka toki esimerkiksi länsimaiset ulkonäköpaineet eivät sinänsä katso sukupuolta. *Cowboy*-musiikkivideo ottaa mielestäni tavoillaan kantaa myös edellä mainittujen kaltaisiin epäkohtiin, niin Alman vaihtoehtoisen ja avoimen imagon (ks. esim. Corner 2019) kuin monien erilaisten kehojen esittämisen kautta. Nykyisen suomalaisen yhteiskunnan tulisi modernina yhteiskuntana olla tai ainakin pyrkiä olemaan monipuolinen, monikulttuurinen ja monisukupuolinen. Näin suomalaisuus kietoutuu myös cowboy-identiteettiin ja siihen liittyvään feminiinisyyteen, joiden tavoitteena on toteuttaa tämänkaltaisia pyrkimyksiä.

Kokonaistulkinta voikin siis olla hyvin moniulotteinen. *Cowboy*-musiikkivideolla poliittista sanomaa rakennetaan yhdessä ääni ja keho osa-alueiden kanssa, kiteytyen kaikille mahdollisen cowboy-identiteetin luomiseen, monipuolisemman kehonkuvan rakennukseen sekä monimuotoisemman hyväksyvämmän suomalaisuuden toivomukseen. Poliittinen sanoma muodostuu näin ollen paitsi moniäänisyyden ja monien erilaisten, sukupuolta erityisesti korostamattomien kehojen kautta myös suomalaisuuden viitteissä.

4.3 Yhteenvetoa

Musiikkivideon myötä *Cowboy*-kappale muodostuu kiinnostavaksi audiovisuaaliseksi kokonaisuudeksi, jossa luodaan merkityksiä ja rakennetaan vaihtoehtoista feminiinisyttä muun muassa cowboy-identiteetin, Alman äänen ”jakamisen” ja yhteiseksi kokemisen, erilaisten kehojen näyttämisen sekä näistä ominaisuuksista ja muista elementeistä muodostuvan poliittisen sanoman kautta.

Alman aiemmilla musiikkivideoilla näkyvä esteettinen ote on huomattavan erilainen verrattuna *Cowboyn* rockviitteisiin. Tämä video sisältääkin runsaasti symboliikkaa ja myös tätä kautta tapahtuvaa merkitysten luontia. Symbolista arvoa sidotaan muun muassa kitaraan, jonka Alma tuhoaa ennen kertosaakeeseen siirtymistä. Tämän teon kautta sekä alleviivataan Alman auktoriteettia ja tekijyyttä että puretaan rockmusiikin omimaa autenttisuuden diskurssia, mahdollistaen se myös popmusiikin toimijoille. Samalla puretaan myös vahvasti sukupuolittuneita rakenteita. (Ks. Frith ja McRobbie (1990|1978]). Kokonaisuudessa tällä vahvistetaan Alman roolia, ”todistaen” hänen olevan vakavasti otettava tekijä, joka voi puhua myös muiden puolesta. Videossa ”vallan” jakaminen muille hahmoille voidaan myös tulkita hänen toimijuutensa ja riippumattomuutensa vahvistuksen merkinä (ks. Hansen 2017a).

Kaikille *Cowboy*-videolla nähtäville henkilöille on haluttu antaa ääni, tai tietyllä tavalla jaettu Alman ääni, ja suurin osa hahmoista on myös pukeutunut saman tyyppisesti. Kaikki hahmot ovat näin ikään kuin samaa ryhmää, vertautuen samanarvoisiksi keskenään. (Kaikilla ei toki ole yhtä paljon ruutuaikaa kuin Alman ydinjoukolla.) Tätä seikkaa korostetaan audiovisuaalisin keinoin ja etenkin laulamisen kautta. Kappaleessa ”mukana” laulavat videon audiovisuaalisessa todellisuudessa monet eri hahmot, Alman sisko Anna, keski-ikäiset naiset karaokebaarissa, sekä useat Alman ystävät yhdessä ja erikseen. Merkitystä on myös musiikkivideoon liittyvällä Alman henkilökohtaisella, mutta samalla yhteisellä sanomalla: ”...Kaikkihan me ollaan täällä *cowboyta!* Joka ikinen suomalainen pystyy ottamaan [tulevalta levyltä] yhden uuden biisin ja ajattelemaan, että se on suoraan omasta elämästä” (Alma, sit. Gullichsen 2018). Suomalaisuutta myös tuodaan videolla esiin, kenties pyrkimyksenä luoda uutta ja monipuolisempaa kuvaa suomalaisuudesta, joka kuitenkin lienee pysyvä määrittelyn kategoria ainakin tietyissä julkisissa diskursseissa.

Cowboy voidaan kaiken kaikkiaan nähdä monenlaisten erilaisten äänien, kehojen ja sukupuolien hyväksymisen näkökulmasta, jonka ytimessä myös vaihtoehtoinen voimaannuttava feminiinisyys syntyy. ”Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisina ominaisuuksina pidetään tunteiden kontrollia, toiminnallisuutta, hallitsevuutta, suoriutumista, rationaalisuutta, ja fyysistä voimaa” (Jokinen 2010: 128), joita *Cowboy*-videollakin esitetään. Mutta feminiiniseksi koettuja piirteitä, kuten yhteisöllisyys ja empaattisuus (emt.: 129), esitetään yhtä lailla. Kenties siis, cowboy-identiteetin näkökulmasta, vaihtoehtoinen feminiinisyys ei yritä omaksua maskuliinista roolia, ”ottaa” sitä omakseen, vaan tarkoitus on rikkoa molempiin sukupuolittuneisiin käsityksiin liitettyjä stereotyyppioita. Sukupuolittuminen vaikuttaa musiikkivideolla eräällä tavalla epäolennaiselta, vaikei se sitä todellisuudessa voi ehkä ollakaan. Sukupuolen korostamattomuuden myötä feminiinisyys voi olla mitä vain ja sitä voi esittää kuka vain: feminiinisyys on sitä mitä sen halutaan olevan.

5 LOPUKSI: VOIMAANNUTTAVAT VAIHTOEHTOISET FEMINIINISYYDET

Tässä loppuyhteenvedossa pohdin, minkälaisia vaihtoehtoisia ja samalla voimaannuttavia feminiinisyyksien esityksiä Alman musiikkivideoilla on tulkintani mukaan pyritty luomaan, myös toisiinsa suhteutettuna. Entä miten nämä esitykset keskustelevat tämän hetken nykypopmusiikkivideoiden kanssa? Tarkastelemillani *Dye My Hair* ja *Cowboy*-videoilla vaihtoehtoisia ja voimaannuttavia feminiinisyyksien esityksiä rakennettiin monipuolisesti, mutta toisistaan poikkeavin keinoin. Molemmissa kumotaan tavoillaan naisartistiuteen liittyviä odotuksia, häiritään sukupuolittuneita rakenteita sekä puretaan feminiinisyyteen ja maskuliinisuuteen liitettäviä stereotyyppisiä oletuksia (ks. erit. luku 2 tässä teoksessa).

Tulkintani mukaan vaihtoehtoinen ja voimaannuttava feminiinisyys *Dye My Hair* -videolla rakentuu stereotyyppisten oletusten rikkomisen kautta. Tätä toteutetaan muun muassa kääntämällä usein kliseinen rakkauslauluteema ironiseksi viestiksi sekä korostamalla Alman tekijyyttä suhteessa tähän viestisisältöön. Vaihtoehtoisuus tällä videolla on myös sitä, että isompi, ei niin feminisoitu keho on kehystetty normatiiviseksi ja ihailluksi, ja myös siihen liitetty ääni kuulostaa luonnolliselta verrattuna hoikempiin kehoihin ja niihin kiinnittyvään muokattuun ääneen. *Cowboy*-musiikkivideolla taas rakennetaan hyväksyvää, suomalaisuudenkin kanssa keskustelevaa feminiinisyyttä, joka kuitenkin häivyttää sukupuolittuneiden määritelmien ja käsitteiden rajoja. Vaihtoehtoinen feminiinisyys voidaan siinä käsittää ”cowboy-feminiinisytenä”, eräänlaisena selviytyvänä, vahvana cowboy-identiteettinä, kääntymättä kuitenkaan ”cowboy-maskuliinisuudeksi”. Vaikka siis Alman auktoriteettia rakennetaan stereotyyppisesti maskuliinisemmaksi ajateltavan käytöksen ja esittämisen kautta, hänen äänensä ja kappaleen henkilökohtaisen narratiivisuuden ulottuvuudet sitovat cowboy-identiteetin Almaan. Audiovisuaalisten keinojen kautta luodaan lisäksi turvallinen tila, jossa kenen tahansa on mahdollista omaksua tämä selviytyvä cowboy-identiteetti sukupuolesta, kansallisuudesta tai kehon muodosta ja koosta huolimatta, ja johon katsoja voi samaistua. Tämän kaltaisen tilan luominen on toki merkityksellistä, ja ehkä myös toimiva tapa rakentaa musiikkivideokokonaisuutta, mutta samalla voidaan kysyä jääkö kyseinen turvatila ja voimaannuttava vaihtoehtoinen feminiinisyys vain musiikkivideon sisälle, vai

tavoitetaanko niillä ihmiset videon ulkopuolella, todellisessa, äärioikeistuvassa maailmassa. (Ks. Pääkkölä 2016: 168–169.)

Molemmat videot haastavat tavoillaan muita tämän hetken ja tulevaisuuden pop-musiikkivideoita muun muassa tuottamaan vielä monipuolisempia ja eräällä tavalla mahdollisempia esityksiä sukupuolesta. Sukupuolirakenteiden esiin nostamista ja kommentointia voidaan tehdä seksualisoimatta kehoa, vaikka seksuaalisuus ja sen näkyville tuominen sekä sen eri ulottuvuuksista keskusteleminen ei silti näyttäyty videoissa tabuina, vaan luonnollisena identiteettitekijänä. Myös julkisuuden ja pop-artistiuden tuomia paineita ja oletuksia vastaan voidaan taistella, voidaan tehdä tietoisesti toisen strategian kautta, kuten tulkintani mukaan juuri Alma on osoittanut. Alman työtä voidaan verrata esimerkiksi Sian strategioihin (Hansen 2017a), joissa pop-artistiutta ja sen mukanaan tuomaa jatkuvan esillä olon oletusta on musiikkivideoilla häivytetty ja kumottu jakamalla esittäminen toisen taiteilijan kanssa, vaikka tämä keino on toki radikaalimpi kuin Alman *Cowboy*-videossa. Alma on myös avoimesti kyseenalaistanut musiikkibisneksen mukanaan tuomia paineita ja odotuksia, kuten Siakin on varsin näkyvästi tehnyt. (Nais)pop-artisti voi myös olla isokokoinen, halutessaan viimeistelemätön ja karski. Popmusiikkivideoilla ei tarvitse korostaa sukupuolen merkityksiä ja määrityksiä, ja niillä voi näkyä ja näyttää vammaisia kehoja. Voidaankin tulkita, että Alman viestinä on vaatimus monenlaisten ja erilaisten äänien ja kehojen näkyminen ja kuuluminen osana nykyaikaista arkipäivää.

Millä tavoin valituissa musiikkivideoesimerkeissä voimaannuttava, jollain tapaa ”poikkeava” feminiinisyys on esitetty tarkemmin juuri äänen, ulkoisen kehon ja poliittisen sanoman kautta? *Dye My Hair* -videolla äänet jakautuivat audiovisuaalisesti Almalle ja kahdelle tanssijalle. Musiikkivideon keinoin, etenkin teknologisen äänimanipulaation välityksellä rakennettiin erilaisia ääni-identiteettejä, jotka taivuttelevat sukupuolen, äänen ja todellisuuden suhteita. *Cowboy*-videolla laulu- ja kertojäänen kautta käännettiin maskuliinisesti latautunut cowboy-identiteetti Alman omaksi tarinaksi. Audiovisuaalisesti Alman ääni myös ”jaettiin” kaikille videon hahmoille, tehden kyseisen cowboy-identiteetin näin mahdolliseksi ja saavutettavaksi kenelle tahansa, myös musiikkivideon todellisuuden ulkopuolella.

Kehot *Dye My Hair* -musiikkivideolla olivat selvästi kahdenlaisia, kun taas *Cowboy*-videolla nähtiin hyvin erilaisia ja monenlaisia kehoja. Silti ensiksi mainitulla videolla onnistuttiin rakentamaan monimuotoisia ja vaihtoehtoisia feminiinisyiden esityksiä myös kehojen kautta, muun muassa asettamalla Alman isompi keho normaalin asemaan ja tanssijoiden hoikemmat kehot oudoiksi, ehkä jopa luotaan työntäviksi. Tämä asetelma sinällään jo purkaa popmusiikkivideoihin liittyviä konventioita, joissa hoikat (nais)kehot tuntuvat olevan normi (ks. esim. Hawkins 2013: 473). *Cowboy* jatkaa samalla rajoja rikkovalla tiellä. Tässä musiikkivideossa eri ikäiset, eri kokoiset ja eri näköiset henkilöt ja kehot pääsevät näkyviin, ja eräällä tavalla myös kuuluviin yhteisen ”laulamisen” kautta. Videolla nähdään myös popmusiikkivideoille harvinaisesti vammaisia kehoja, joka alleviivaa entisestään sen merkityksiä monipuolisen ja hyväksyvän kehonkuvan rakentajana.

Poliittinen sanoma rakentuu monisyisesti, ja sen tarkkaa sijaintia tai yhtä alkulähdettä on mahdotonta paikantaa. Jos *Dye My Hair* -videolla esillä olivat Alman lisäksi ja osittain korostetusti vain kaksi kummeksuttavaa tausta-tanssijahahmoa, *Cowboy* esitteli liudan hahmoja, jotka kuuluvat todellisuudessaakin Alman ydinpiiriin. Ensiksi mainitulla videolla Almalla ja hahmoilla ei myöskään ollut kontaktia keskenään, mikä korostaa hahmojen vastakkainasettelua. Taasen jälkimmäi-sellä videolla hahmot ovat kiinteässä yhteydessä keskenään lähes jatkuvasti, mikä rakentaa yhteisöllisyyden ja hyväksymisen ilmapiiriä. Kontaktin tai sen puuttumisen kautta siis luodaan sekä eroa että yhtenäisyyttä. *Dye My Hair* myös näyttää Alman esiintymässä lähes katkeamattomalla intensiteetillä kameralle, korostaen hänen tekijyyttään niin kyseisen kappaleen, yleensä musiikin kuin uransakin suhteen, kun taas *Cowboy* antaa sekä kaikille tilaa että häivyttää varsinaisia esiintymisen elementtejä. Jälkimmäisen videon kohdalla, etenkin sen ensimmäiseen kertosaakeeseen tullessa, voidaankin tulkita, että Alman tekijyys on jo todettu ja sen on ”todistettu” olevan aitoa ja tarpeeksi vahvaa, jotta myös muut voivat siitä hyötyä.

Poliittinen sanoma rakentuu yhdessä äänen ja ulkoisen kehon kautta, kiteytyen *Dye My Hair* -musiikkivideolla siihen, että Alma edustaa kaikessa vaihtoehtoisuudessaan uutta normia, johon taustatanssijat vertautuvat vieraina ja yleisempiä popmusiikki-ihanteita kyseenalaistavina hahmoina. Popmusiikin feminiinisyys voi siis olla jotain totuttujen kehysten ulkopuolelta. *Cowboy*-video vie tavallaan tätä ajatusta eteenpäin.

Siinä sanoman ydin on tulkintani mukaan se, että vaihtoehtoisuus on monenlaista; erilaisuuksien tulee saada olla ja näkyä, mutta niiden ei kuitenkaan ole pakko näkyä. Feminiinisyyden ei tarvitse sulkea pois myöskään maskuliiniseksi käsitettyjä identiteettejä, piirteitä ja tekoja, ja vastavuoroisesti toisin päin, mutta samalla: sukupuolta ja siihen liittyviä (kliseisiä) piirteitä ei ole tarpeen korostaa.

Vielä sana tulevaisuuden mahdollisuuksista ja niiden yhteydestä Alman nykypäivän tuotantoon. Alman tämän hetken uusin musiikkivideojulkaisu *When I Die* jatkaa tavoillaan siitä mihin *Cowboy* alkoi artistia ja ehkä myös yleisöä viedä. Kyseisellä videolla Alma ja muut hahmot nähdään enemmän rock-henkisessä, gotiikkaa mukailevassa kauhukuvastossa.¹⁵ Kappale kuitenkin muistuttaa sähkökitara-riffistä huolimatta enemmän Lady Gagan *Pokerface*-kappaletta kuin rock-genren edustajia. Toki kappaleen aihe liikkuu kuoleman ympärillä yhdistellen siihen eräänlaisia rockmaailman kliseitä, kuten rahojen tuhlaaminen ja rankka juhliminen, joten sinänsä tällaisen kuvaston käyttäminen ei ole varsin poikkeuksellista. Lyriikoissa myös korostuu kärjistetty kielen käyttö, joka kiteytyy kertosäkeessä: ”Dance, fuckin’ dance, motherfuckin’ dance” (joka puolestaan vertautunee esimerkiksi Lady Gagan *Just Dance* -kappaleeseen), ja joka ei sinänsä tällä kertaa, esimerkiksi *Cowboy*-kappaleeseen verrattuna, tunnu varsinaisesti alleviivaavan todellisuuden karuutta, vaan nojaa popmusiikin eskapismiin.

Alma on itse kommentoinut uransa alkuvaiheita sekä sijoittumistaan popmusiikin kentällä muun muassa seuraavasti:

Being an artist and living in the public eye felt a bit depressing and confusing to me at the first. There was so many ‘rules’, expectations and pressure on me to get further ahead. I never wanted to do or be those things, or copy somebody else, or sing about things that weren’t real to me. I wanted to be a rock-star on stage and look gross sometimes and wear what I wanted and make music that meant something not just shiny pop singles.¹⁶ (Alma, sit. Renshaw 2018.)

¹⁵ Olisi mielenkiintoista tutkia myös hirviöiden ja kauhun estetiikkaa popmusiikkivideoissa Michel Jackson *Thriller*-videosta Lady Gagan, Alman *When I Die* musiikkivideoon ja Billie Eilishin julkaisuihin.

¹⁶ Suom. ”Artistina ja julkisuudessa olo tuntui aluksi masentavalta ja hämmentävältä. Oli niin paljon ’sääntöjä’, odotuksia ja paine menestymiseen. En koskaan halunnut olla tai tehdä niitä asioita, tai kopioida ketään muuta, tai laulaa asioista, jotka eivät olleet minulle aitoja. Halusin olla rokkitähti lavalla ja näyttää joskus törkeältä, pukeutua niin kuin halusin ja tehdä musiikkia, joka merkitsi jotakin, ei vain kiiltäviä pop singlejä.”

Tietyissä mielessä Alma toteuttaakin jo paljon oman ajatuksensa mukaista artistiutta ja rock-tähteyttä, jossa pop-artistin ”muovisuus” nähdään vääränlaisena artitiutena. Hänen lavaesiintymisensä sisältää tietynlaista asenteellisuutta, joka yleisesti liitetään rockmaailmaan. Hän on lisäksi onnistunut muuttamaan tai muovaamaan musiikkinsa suuntaa kohti hänelle merkityksellisempää tekemistä. Ymmärtääkseni hänen tyylinsä on myös pitkälti omavalintainen, eikä hänen oleteta pukeutuvan toisin. Voi silti olla, että Alma kaavailee siirtyvänsä jossain vaiheessa varsinaisesta popmusiikin maailmasta kokonaan pois, ja kenties *When I Die* viittaaakin hänen pop-artistiutensa kuolemiseen. On tämä osa hänen tulevaisuuttaan tai ei, Alman linja (jos sellaista voidaan yleensä määrittää), eli hänen äänensä, tyylinsä ja kehonsa, sekä hänen imagonsa ja musiikkivideoiden kautta rakentuva poliittinen sanoma haastavat popmusiikkimaailman sukupuolittuneita rakenteita, sekoittavat stereotyyppisiä oletuksia ja odotuksia sekä rakentavat uusia feminiinisyyteen(kin) liitettäviä merkityksiä.

Yhtä lailla, kun aiemmassa tutkimuksessa esimerkiksi Madonna tai Lady Gaga, voidaan myös Alma ja musiikkivideot *Dye My Hair* ja *Cowboy* liittää tulkintani mukaan populaarifeminismin piiriin, jopa tietyllä tapaa ja ainakin tällä hetkellä kenties kiistattomammin. Musiikkivideoiden kautta feministinen ajattelu voidaan tehdä myös saavutettavammaksi tai ymmärrettävämmäksi. Tähän on aiemmin pyritty myös punkliikkeestä kimmonneella girl power -käsitteellä, johon on vaikuttanut tavoillaan – hyvässä ja pahassa – myös esimerkiksi popyhtye Spice Girls (ks. esim. Whiteley 2000: 215–216, 227; Hains 2012: erit. luku 2). Vaikka populaarifeminismin käsite ei ole ongelmaton, erilaisten, monenlaisten, vaihtoehtoisten feminiinisyyksien esittäminen sekä binääristen, stereotyyppisten määrittelyjen purkaminen on tärkeää, ja myös populaarifeminismin keskiössä.

Muun muassa käyttäen stereotyyppisiä feminiinisyyden ja maskuliinisuuden piirteitä ja esityksiä poliittisina välineinä, muokaten ja taivutellen niitä, feminismi ja/tai artistit pystyvät toimimaan muutoksen välineinä ja välittäjinä myös populaarimusiikkikulttuurin alueella (ks. esim. Whiteley 2000: 123–124, 162, 208–209; Railton ja Watson 2011: 17–18, 20, 146–147). Toinen politisoinnin keino on myös uuden, vaihtoehtoisen, mahdollisimman monenlaisen kuvaston tuottaminen popmusiikkikentälle. Moneen muuhun artistiin verraten ainakin tällä hetkellä Alma

yleisestikin haastaa (rakennetulla) imagollaan popmusiikkigenren feminiinisyyden normeja, jos sellaisia voi yleensä määrittää. Samaa tehtävää toteuttaa tulkintani mukaan myös tässä tarkastellut musiikkivideot, jotka muun muassa editoinnin, valaistuksen, ja maskeerauksen keinoin sekä monenlaisten äänien, kasvojen ja kehojen kautta tuottaa kysymyksiä herättävää pop-kuvastoa kentälle, jossa melko usein nähdään stereotyyppisiä kauniisti meikattuja, viimeisteltyjä, niukalti puettuja, provokatiivisesti liikehtiviä ja voimakkaan seksualisoituja feminiinisyyksiä.

Lähteet

Audiovisuaalinen aineisto

Alma (2016) *Dye My Hair*. Musiikkivideo (ohj. Youth Hymns). Julkaistu YouTubessa 16.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=p6LULI0GS6M> (tarkistettu 31.5.2019).

Alma (2016a) Live@ East FM. Julkaistu YouTubessa 13.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=QSzSBIx13CM> (tarkistettu 4.1.2018).

Alma (2016b) Live at the Nordic Playlist Radio Bar @ Slush Music 2016. Julkaistu YouTubessa 15.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=HgBv6yD-Za4> (tarkistettu 4.1.2018).

Alma (2017) Live@ Future Festival 2017. Julkaistu YouTubessa 19.1.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8HSr9OtPI8E> (tarkistettu 4.1.2018).

Alma (2018) *Cowboy*. Musiikkivideo (ohj. Mikka Lommi). Julkaistu YouTubessa 26.10.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=PTzYoemFra8> (tarkistettu 31.5.2019).

Coldplay (2002) *The Scientist*. Musiikkivideo (ohj. Jamie Thravers). Julkaistu YouTubessa 27.5.2011. <https://www.youtube.com/watch?v=RB-RcX5DS5A> (tarkistettu 13.5.2019).

Enigma (1994) *Return To Innocence*. Musiikkivideo (ohj. Julien Temple). Julkaistu YouTubessa 10.3.2009. https://www.youtube.com/watch?v=Rk_sAHh9s08 (tarkistettu 13.5.2019).

Lady Gaga (2011) *You and I*. Musiikkivideo (ohj. Laurieann Gibson). Julkaistu YouTubessa 16.12.2011. <https://www.youtube.com/watch?v=X9YMU0WeBwU> (tarkistettu 13.5.2019).

Lady Gaga (2011) *Born this Way*. Musiikkivideo (ohj. Nick Knight). Julkaistu YouTubessa 27.2.2011. <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> (tarkistettu 13.5.2019).

Michael Jackson (1982) *Thriller*. Musiikkivideo (ohj. John Landis). Julkaistu YouTubessa 2.10.2009. <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA> (tarkistettu 13.5.2019).

Kirjallisuus

Alaluusua, Erika (2018) "Alma sai uuteen kappaleeseensa vaikutteita kantrimusiikista – kuuntele Cowboy". *Voice.fi* 10.11.2018. <https://www.voice.fi/musiikki/a-167662> (tarkistettu 29.4.2019).

Anttonen, Salli (2015) “‘The lie becomes the truth’. Constructions of authenticity in *Rolling Stone*’s cover stories of Lady Gaga”. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 27, 82–111.

Arnold, Gina; Cookney Daniel; Fairclough, Kristy ja Goddard, Michael (toim.) (2017) *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*. Lontoo ja New York: Bloomsbury.

Baker-Sperry, Lori ja Grauerhoz, Liz (2003) “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairytales”. *Gender and Society* Vol. 15, No. 5, 711–726.

Barthes, Roland (1990[1977]) “The Grain of the Voice”. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge, 250–255.

Bayton, Mavis (2003) *Frock Rock: Women Performing Popular Music, and the Conditions of Performance*. Oxford ja New York: Oxford University Press.

Bazzini, Doris G.; Pepper, Amanda; Swofford Rebecca ja Cochran Karly (2015) “How Healthy are Health Magazines? A Comparative Content Analysis of Cover Captions and Images of *Women’s* and *Men’s Health* Magazine”. *Sex Roles* Vol. 72, 198–210.

Beebe, Roger ja Middleton, Jason (toim.) (2007) *Medium Cool: music videos from soundies to cellphones*. Durham: Duke University Press.

Burns, Lori (2010) “Vocal Authority and Listener Engagement: Musical and Narrative Expressive Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists 1993-95”. *Sounding out pop: Analytical Essays in Popular Music*. Toim. Mark Spicer ja John Covach. Michigan: University of Michigan Press, 154–192.

Burns, Lori ja Lafrance, Mélissee (2002) *Disruptive Divas*. New York: Routledge.

Butler Judith (1990) *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Lontoo: Routledge.

Chion, Michel (1994 [1990]) *Audio Vision: Sound on Screen*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Corner, Lewis (2019) “ALMA is ready to be the queer popstar she always wanted to see”. *Amplify by Gaytimes*. 19.3.2019.
<https://www.gaytimes.co.uk/amplify/119948/alma-is-ready-to-be-the-queer-female-popstar-she-always-wanted-to-see-amplify-by-gay-times/> (tarkistettu 23.5.2019)

Currie, Dawn H.; Kelly, Deidre M. ja Pomerantz, Shauna (2009) ‘Girl Power’. *Girls Reinventing Girlhood*. New York: Peter Lang Publishing.

Deflem, Mathieu (2015) ”Lady Gaga – The Scream of a Rock Star“. *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen*

Selbstinszenierung und Fremdbestimmung. Toim. Christa Brüstle. Bielefeld: Transcript Verlag, 73–94.

Foley Sypek, Mia; Gray James J. ja Ahrens Anthony H. (2003) “No Longer Just a Pretty Face: Fashion Magazines’ Depictions of Ideal Female Beauty from 1959 to 1999”. *International Journal of Eating Disorders* Vol. 36, No. 3, 342–347.

Fouz-Hernandez, Santiago ja Jarman-Ivens, Freya (toim.) (2004) *Madonna’s Drowned Worlds: New Approaches to her Cultural Transformations, 1983–2003*. Aldershot: Ashgate.

Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Frith, Simon ja McRobbie, Angela (1990 [1978]) “Rock and Sexuality”. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge, 317–332.

Freud, Sigmund (1955 [1919]) “The ‘Uncanny’”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. Lontoo: The Hogart Press, 217–256.

Goh, Robbie B. H (2008) “Myths of reversal: Backwards narratives, normative schizophrenia and the culture of causal agnosticism”. *Social Semiotics* 18 (1), 61–77.

Gore, Sydney (2018) “Alma is taking over the world with her clubby collaborations”. *Fader.com* 3.4.2018. <https://www.thefader.com/2018/04/03/alma-interview-heavy-rules> (tarkistettu 23.5.2019).

Gullichsen, Anni (2018) ”Alma ei enää halua tuottaa sitä hittivarmaa elektropoppia jota häneltä odotettiin: ”Olen tehnyt paljon yhdessä Miley Cyrusin kanssa”. *Yle.fi* 10.10.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/10/alma-ei-enaahalua-tuottaa-sita-hittivarmaa-elektropoppia-jota-hanelta> (tarkistettu 2.5.2019.)

Hains, Rebecca C. (2012) *Growing up with girl power, girlhood on screen and in everyday life*. New York: Peter Lang Publishing.

Halberstam Jack J. (2012) *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press.

Hansen, Kai Arne (2017a) “Holding on for dear life: Gender, celebrity status and vulnerability on-display in Sia’s ‘Chandelier’”. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. Toim. Stan Hawkins. London: Routledge, 89–101.

Hansen Kai Arne (2017b) “Empowered or Objectified? Personal Narrative and Audiovisual Aesthetics in Beyoncé’s ‘Partition’”. *Popular Music and Society* 40 (2), 164–180.

- Haraway, Donna (2000[1991]) "A Cyborg Manifesto: Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century". *The Cybercultures Reader*. Toim. David Bell ja Barbara M. Kennedy. Lontoo: Routledge, 291–324.
- Hawkins, Stan (2004) "On performativity and production in Madonna's 'Music'". *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Toim. Sheila Whiteley, Andy Bennet ja Stan Hawkins. Farnham: Ashgate, 180–190.
- Hawkins, Stan (2013) "Aesthetics and hyperembodiment in pop videos: Rihanna's 'Umbrella'". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press, 466–482.
- Hawkins, Stan (2015) *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms and Temporality*. London: Routledge.
- Hawkins, Stan (2017) "Audiovisuality, sex(uality), women, and the politics of looking: Overview". *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. London: Routledge, 77–78.
- Hawkins, Stan (toim.) (2017) *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Hawkins, Stan ja Richardson, John (2007) "Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation". *Popular Music and Society* Vol. 30, No. 5, 605–629.
- Jarman-Ivens, Freya (2011) "Introduction: Voice, Queer, Technologies". *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*. New York: Palgrave MacMillan, 1–23.
- Johnson, Bruce (2008) "'Quick And Dirty': Sonic Mediations And Affect". *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*. Toim. Carolyn Birdsall ja Anthony Enns. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 43–60.
- Jokinen, Arto (2010) "Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 128–139.
- Kabeer, Naila (2005) "Gender Equality and Women's Empowerment: A Critical Analysis of the Third Millennium Development Goal". *Gender and Development*, Vol. 13, No. 1, 13–24.
- Keazor, Henry ja Wübbena Thorsten (toim.) (2010) *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Keleta-Mae, Naila (2017) "A Beyoncé Feminist". *Atlantis* 38 (1), 236–246.

- Kinnunen, Taina (2010) "Sukupuolen ja seksuaalisuuden muoto-oppi". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 226–240.
- Kirby, Lisa A. (2013) "Cowboys of the High Seas: Representations of Working-Class Masculinity on *Deadliest Catch*". *The Journal of Popular Culture* Vol. 46, No. 1, 109–118.
- Korsgaard, Mathias Bonde (2017) *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Kumari, Ashanka (2016) "'Yoü and I': Identity and the Performance of Self in Lady Gaga and Beyoncé". *The Journal of Popular Culture* Vol. 49, No. 2, 403–416.
- Kyrölä, Katariina ja Harjunen, Hannele (toim.) (2007) *Koolla on väliä!* Helsinki: Like.
- Kyrölä, Katariina (2014) "Introduction". *The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media*. Farnham: Ashgate, 1–31.
- Kyrölä Katariina (2006) "Ruumis, media ja ruumiinkuvat". *Sukupuolishow*. Toim. Anna Mäkelä, Liina Puustinen ja Iris Ruoho. Helsinki: Gaudeamus, 107–128.
- Käpylä, Tiina (2018) *Bändissä ja Vimmassa: Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Kärjä, Antti-Ville (2007) "Visions of a sound nation: Finnish music videos and secured otherness". *Mediun Cool: music videos from soundies to cellphones*. Toim. Roger Beebe ja Jason Middleton. Durham: Duke University Press, 174–199.
- Lafrance., Marc ja Burns, Lori (2017) "Finding Love in Hopeless Places: Complex Relationality and Impossible Heterosexuality in Popular Music Videos by Pink and Rihanna". *Music Theory Online* Vol. 23, No. 2, 1–16.
- Lehtonen, Mikko; Löytty Olli ja Ruuska Pekka (2015) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Leonard, Marion (2007) *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate.
- Leppänen, Taru; Hakkarainen, Marja-Leena, Heinonen, Yrjö; Hietala, Veijo; Kontturi, Katve-Kaisa, Kähkönen, Lotta; Liljeström, Marianne; Melkas, Kulkku ja Paasonen, Susanna (2014) "Sukupuoli". *Taide, kokemus ja Maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: UTU kirjat, 241–277.
- Lykke, Nina (1996) "Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science". *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs - Feminist*

- Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. Toim. Nina Lykke ja Rosi Braidotti. London: Zed Books, 13–29.
- McClary, Susan (1991) *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- McRobbie Angela (1990 [1980]) “Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique”. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge, 55–67.
- Milestone, Katie ja Meyer, Anneke (2012) “Representing Women”. *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press, 87–112.
- Moisala, Pirkko ja Seye, Elina (toim.) (2013) *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Negus, Keith (1997) “Sinead O’Connor – Musical Mother”. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Toim. Sheila Whiteley. London: Routledge, 178–190.
- Nunn, Jerry (2019) “Finnish Singer Alma Is Taking Over the World”. *GoPride.com* 21.4.2018. <http://chicago.gopride.com/news/interview.cfm/articleid/1177849> (tarkistettu 18.4.2019).
- Oakes, Jason Lee (2006) “Queering the Witch. Stevie Nicks and the Forging of Femininity at the Night of a Thousand Stevies”. *Queering the Popular Pitch*. Toim. Sheila Whiteley ja Jennifer Rycenga. New York: Routledge, 41–54.
- O’Brien, Lucy (1995) *She Bop: the definitive history of women in rock, pop and soul*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Paasonen, Susanna (2010) ”Sukupuoli ja representaatio”. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino. 39–55.
- Pearson, Demetrius ja Haney, Allen C. (1999) ”The Rodeo Cowboy as an American Icon: The Perceived Social and Cultural Significance”. *The Journal of American Culture* Vol. 22 (4), 17–21.
- Peaverini, Paolo (2010) ”The Aesthetics of Music Videos: An Open Debate”. *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Toim. Henry Keazor ja Thorsten Wübbena. New Brunswick: Transaction Publishers. 135–154.
- Pmrecords.fi, artistiesittelyt: Alma. <https://pmrecords.fi/artisti/alma/> (tarkistettu 23.5.2019).
- Poikolainen, Janne (2018) ”’Ei oo lasten terveellistä fanittaa tuollaista’ – Lasten musiikkikulutuksen muutos ja siihen liittyvät jännitteet poptähti Sannia koskevassa mediakeskustelussa”. *Kasvatus & Aika* 12 (1), 25–43.

- Puustinen, Liina, Ruoho, Iris ja Mäkelä, Anna (2006) ”Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat”. *Sukupuolishow*. Toim. Anna Mäkelä, Liina Puustinen ja Iris Ruoho. Helsinki: Gaudeamus 15–44.
- Pääkkölä, Anna-Elena (tulossa) ”Nyky suomalaisia idylliäänimäisempiä, symboleita ja kipupisteitä vuosien 2015–2017 populaarimusiikissa”. *Musiikki*.
- Pääkkölä, Anna-Elena (2017) ”Mahtava peräsin ja pulleat purjeet: lihavuus, naiskuva ja seksuaalisuus kolmessa suomalaisessa populaarimusiikkikappaleessa”. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 29, 1–26.
- Pääkkölä, Anna-Elena (2016) *Sound Kinks: Sodomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Railton, Diane ja Watson, Paul (2011) *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Renshaw, David (2018) ”Alma changes things up with new video “Cowboy””. *Fader.com* 26.10.2018. <https://www.thefader.com/2018/10/26/alma-cowboy-video-premiere> (tarkistettu 23.5.2019).
- Richardson, John; Välimäki, Susanna; Heinonen, Yrjö; Jytilä, Riitta; Meretoja, Hanna ja Torvinen, Juha (2014) ”Ääni”. *Taide, kokemus ja Maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: UTU kirjat, 21–76.
- Richardson, John ja Gorbman, Claudia (2013) ”Introduction”. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press, 3–35.
- Richardson, John; Gorbman, Claudia ja Vernallis, Carol (toim.) (2013) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press
- Richardson, John (2006) ”Kaksiääninen diskurssi ja ruumiilliset nautinnot 2000-luvun suomalaisessa rock-musiikissa: esimerkkinä Maija Vilkkumaa”. *Musiikki* 4/2006, 3–40.
- Riihimäki, Hanna-Mari ja Pääkkölä, Anna-Elena (tulossa) ”Alternative Femininities, Voices and Queer Body Politics in Alma’s ”Dye My Hair””. *Made in Finland: Studies in Popular Music*. Toim. Toni-Matti Karjalainen ja Kimi Kärki. The Routledge Global Popular Music Series.
- Rojola, Sanna (2000) ”Donna Haraway – mieluummin kyborgi kuin jumalatar”. *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsi Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 137–160.
- Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija ja Juvonen Tuula (toim.) (2010) *Käsikirja Sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

Shanahan, Daniel ja Huron, David (2014) "Heroes and Villains: The Relationship between Pitch Tessitura and Sociability of Operatic Characters". *Empirical Musicology Review*: Vol. 9 (2). <http://emusicology.org/article/view/4441/4182> (tarkistettu 9.4.2018).

Schmutz, Vaughn ja Faupel, Alison (2010) "Gender and Cultural Consecration in Popular Music". *Social Forces* Vol. 89, No. 2, 685–707.

Vernallis, Carol (2013) *Unruly Media*. New York: Oxford University Press.

Vernallis, Carol (2007) "Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos". *Medium Cool: Music videos from Soundies to Cellphones*. Toim. Roger Beebe ja Jason Middleton, Durham: Duke University Press, 111–151.

Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.

Vernallis, Carol (2001) "The kindest cut: functions and meanings of music video editing". *Screen* 42 (1), 21–48.

Välimäki, Susanna (2005) "Echoes of self and other in the vocal *significance* of k.d. lang". *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Väitöskirja. Helsinki: Hakapaino, 301–327.

Warnermusic.fi, "Uutiset". Julkaistu 10.10.2018.

<http://www.warnermusic.fi/2018/10/alma-julkaisee-vihdoin-uutta-musiikkia-cowboy-tulevan-debyyttialbumin-ensimmainen-single/> (tarkistettu 29.4.2019).

Warwick, Jacqueline (2014) "Pop". Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.utu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002259112?rskey=goE7EG&result=11> (tarkistettu 26.3.2018).

Whiteley, Sheila (toim.) (1997) *Sexing the groove. Popular music and gender*. Lontoo, New York: Routledge.

Whiteley, Sheila (2000) *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity*. Abingdon: Routledge.

Youthhymns.com. Youth Hymns -ohjaajakollektiivin nettisivut.

<http://www.youthhymns.com> (tarkistettu 26.3.2018).

Liitteet

Liite 1: *Dye My Hair* -lyriikat

I'm not that kinda girl
To keep my voice unheard
To carefully pick words, oh no
I'm not that kinda girl
To easily get hurt
No bullets pierce my eyes shut [?]

But there's something in the way I act
around you
Tryna turn your head
Laugh at jokes that I don't get
There is something in the way I act
around you
The way I feel about you
Not a thing I wouldn't do

I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
You got that mad power, the sweet and
sour
You won't cut me loose
There's nothing that I wouldn't do
I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
You got that mad power, the sweet and
sour
You won't cut me loose
There's nothing that I wouldn't do oh

Don't buy me fancy things
Don't buy me any drinks
I pay for my own sins [self], oh yeah
I was raised to be free
Got my independency
Why do I get so weak?

'Cause there's something in the way I act
around you
Tryna turn your head
Laugh at jokes that I don't get
There is something in the way I act
around you
The way I feel about you
Not a thing I wouldn't do

I will [would] dye my hair blonde for you
I will [would] dye my hair blonde for you

You got that mad power, the sweet and
sour
And you won't cut me loose
There's nothing that I wouldn't do
I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
You got that mad power, the sweet and
sour
And you won't cut me loose
There's nothing that I wouldn't do oh
I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
You got that mad power, the sweet and
sour
So how I could I refuse
There's nothing that I wouldn't do oh

But there's something in the way I act
around you
Around you, around you
But there's something in the way I act
around you
The way I feel about you
Not a thing I wouldn't do

I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
*You got that mad power, the sweet and
sour*
You won't cut me loose
There's nothing that I wouldn't do oh
I would [will] dye my hair blonde for you
I would [will] dye my hair blonde for you
You got that mad power, the sweet and
sour
So how could I refuse?
There's nothing that I wouldn't do oh
I would [will] dye my hair blonde for you

ALLEVIIVAUS = PELKKÄ PITCH
SHIFTER

[HAKASULKEET]= MITÄ LUKEE VS
MITÄ LAULETAAN

LIHAVOITU ALLEVIIVAUS= ALMA
+ PITCH SIFTER

Liite 2: *Cowboy*-lyriikat

All I saw was eyeballs looking at me
sideways
Blurring out my lover's face
Hoping we would die young
Drinking like your last day
Letting it all go to waste

Smoking every dollar, hanging on a last
laugh
That was all we fucking had
The town was even smaller
Then what made them mad
I'm never going back to that

I still got loving for ya
But only some of you, yeah yeah
Already said all of my last goodbyes
I think about you, mama
I think about you, daddy
While I start these fires

I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy, remember my name
Remember my name
And where I came from
Cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah

Honest as a virgin, pissing holy water
Swear I've never felt so free
I taste it in your body, see it in your anger
I know that you feel like me

I still got loving for ya
But only some of you, yeah yeah
Already said all of my last goodbyes
I think about you, mama
I think about you, daddy
While I start these fires

I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy, remember my name
Remember my name
And where I came from
Cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah

Never stop, never stop falling apart
But it doesn't really hit so hard
Thick skin, dark mind and a broken heart
But it doesn't really hit (get) so hard
Anymore
Anymore
Anymore

'Cause I'm a motherfucking cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a motherfucking cowboy
I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy, remember my name
Remember my name
(Remember my name)
And where I came from
Cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy
Oh, yeah-eh-eh
Yeah-eh-eh-eh, yeah
I'm a cowboy, remember my name
Remember my name
And where I came from

(Perkele!)