

Kari Kallioniemi

TAVARA, NÄYTTÄMÖ JA TAJUNNANLAAJENTAJA Musiikkivideo ja popmusiikin totaalinen kokemus



Mikä tekee popmusiikkivideosta (pop)kulttuurisesti mielenkiintoisen? Tätä kysymystä on pyöritetty tutkija- ja journalistipiireissä 1980-luvun ensipuoliskolta alkaen musiikkiteollisuuden tuotua promo/musiikkivideon osaksi julkisuus- ja markkinointikoneistoaan.

Vastaus tähän kysymykseen on monesti löytynyt yllättävän helposti tai turhan kapealta alueelta. Musiikkivideoita tarkasteltaessa ja analysoitaessa näkökulma on kiinnittynyt lähes aina pelkästään liikkuvaan kuvaan musiikin jäädessä toisarvoiseen tai poissaolevaan asemaan.

Pop- ja rock-kulttuuria ei ole kuitenkaan syytä tutkia pelkästään visuaalisten koodien kautta. Sen mediatekstit ovat aina sekä visuaalisia että auditiivisia koodeja sisältäviä. Siksi ne ovat myös toisiaan tukevia ja toisiinsa sitoutuneita lukemattomin tavoin, jotka eivät ole yksipuolisesti erotettavissa.

Rock- ja popmusiikin ja siihen liittyvän kulttuurin ymmärtäminen on samalla siihen liittyvän kokemuksen ymmärtämistä. "Rockissa ei ole koskaan ollut kyse pelkästään musiikista vaan paremminkin sen erilaisista olemisen tavoista ja strategioista, sosiaalisesta ja poliittisesta ulottuvuudesta, soundeista ja visioista, musiikin vastaanoton ja kokemisen totaalisuudesta".¹

Populaarimusiikki on koko modernin historiansa

ajan pyrkinyt tulkitsemaan tätä kokemusta. 1800-luvun music hall -teattereista tietokoneajan interaktiivisiin cd-rom-levyihin se on luonut itselleen lukemattomia visuaalisia ja muita kulttuurisia olemistapoja. Musiikin kuvittamisen ideat ovat olleet tärkeä osa popmusiikkia ja sen teollista kuluttamista jo kauan ennen musiikkivideoiden ja MTV:n aikakautta. Tähteys, näyttämö ja näyttämöllepano, kontaktit esiintyjien ja yleisön välillä, julkisuus, mainonta ja markkinointi, elokuva, ääniteformaattit, tv, video ja tietokone, muoti ja tapakulttuuri ovat kaikki pyrkineet omilla tavoillaan välittämään, visualisoimaan ja merkintämään musiikin aikaansaamaa kokemusta, joka on ollut samanaikaisesti yksityinen ja yhteisöllinen, kuviteltu ja kuvitettu, abstrakti ja konkreettinen.

Liikkuvan kuvan tutkijat (joiden tausta liittyy lähinnä elokuva- ja tv-tutkimukseen ja kulttuurintutkimuksen nykyisiin paradigmoihin kuten postmodernin teorioihin) ovat yrittäneet analysoida musiikkitelevisiota ikonografian, semiotiikan ja kerronnan teorioiden avulla, jolloin ääniraita on unohtunut taustalle.²

Ongelma on ollut pitkälti siinä, että sen enempiä popmusiikki itsessään kuin sen esitys- ja markkinointikäytännöt eivät ole olleet mielenkiinnon kohteena. Tästä johtuen sitä ympäröivien kulttuuri-

käytäntöjen luonne on jäänyt ajoittain hämäräksi.

Kiinnitän tässä artikkelissa huomiota niihin historiallisiin seikkoihin, jotka ovat muokanneet ja määritelleet popmusiikin visualisointumista ja esittämistä, ja tarkastelen nykyistä musiikkivideo-buumia osana niitä rock-kulttuurin käytäntöjä, jotka ovat kasvaneet popmusiikkiteollisuuteen II maailmansodan jälkeen.

Rock ja hetken täyteys — Spontaaniuden ja intuition utopia

I mean, there isn't that much to say about rock 'n' roll.

Nik Cohn, englantilainen rock-journalisti

Tää rockin tutkiminen on vähän sellainen asia, että jokainen löytää sieltä mitä itse haluaa. Siksi se on monesti turhaa ja tarpeetonta. Jos joku haluaa perusteita sille, että rock lisää aggressioita, se löytää niitä, ja jos haluaa perustella sen psyykeä rauhoittavaa vaikutusta sekin onnistuu.

Tuntematon suomalainen rock-toimittaja³

Populaarikulttuurin lohkoista juuri rock-musiikkiin liittyy yleinen uskomus, että sitä ei voi samanaikaisesti harrastaa ja tutkia. Rock-musiikin erityisyys on aina perustunut sen ominaisiin tapoihin kieltää tietoinen ajattelu musiikin vastaanottamisen yhteydessä, koska se "pilaa fiiliksen".

Rock-kulttuuri on vahvasti romantiikan alkuperäisyyden mytologian kyllästämä.⁴ Rock on koettava "munaskuitaan myöten", muuten sen esittäjä tai vastaanottaja paljastaa epäuskottavuutensa. Live-tilanteessa tämä myytti saavuttaa täyttymyksensä. Esiintyjien ja yleisön kommunikoidessa "täysillä" keskenään kovan volyymin, kouriintuntuvan fyysisyyden, tanssin, visuaalisuuden ja tilaefektien, ehdottoman eläytymisen ja itsestään irrottautumisen rituaalien kautta rock-kokemus todellistuu puhtaimmillaan.

Tästä henkilökohtaisesta kokemuksesta on mahdollisimman kaukana etäännyttävä kritiikki ja analyysi, joka ei kosketa emotionaalisesti "rockin oikeaa ja totaalista kokemista". Yleinen väittämä kuuluu, "että ainoastaan ne ihmiset, jotka eivät näe popkulttuurin läpi todella ymmärtävät sitä."⁵ "Ajattelemisen" ja "kokemisen" tiukan vastakkainasettelun kestättömyys popissa tulee esiin, kun muistutamme itseämme siitä, että useimmat meistä pystyvät sekä nauttimaan tanssilattialla olosta että ottamaan tilanteeseen tarvittaessa etäisyyttä. Monet

jopa samanaikaisesti.

Ehkä ongelma onkin lähtöisin akateemisen tutkimuksen ja rock-kritiikin parista. Yliopistollinen tutkimus on monesti ulkoapäin katsellut tietyn hu vittuneisuuden ja kulttuuripessimismin vallassa populaarikulttuurin ilmiöitä tai uuden postmodernin kulttuuriliberalismin hengessä nähnyt sen ilmiöt vapauttavana perinteisen porvarillisen korkeakulttuurin rinnalla.

Rock-kritiikki on perinteisesti yrityksissään verbalisoida rock-kokemusta tyytynyt ylläpitämään yksipuolista subjektiivisuuden kaanoniam, joka akateemisen lähestymistavan eräänlaisena antiteesinä on loputtomasti ärsyttänyt tavallista kuluttajaa tai fania. Kummallakin suhtautumistavalla on ongelmansa, koska rock-fani kokee helposti loukkaavana ulkokohtaisuuden tai kritiikin, joka kohdistuu hänen yksityisten intohimojensa alueelle.

Rock-kulttuuria hallitsevat valinnat ja menettelytavat, joita kuluttaja tekee enemmän tai vähemmän tietoisena siitä, että hän haluaa luoda jonkinlaisen addiktiivisen suhteen kohteeseensa. Siksi hänen on myöskin vaikea ymmärtää, että tätä kohdetta voitaisiin samalla tarkastella ympäröivien kulttuurirelatiivismin silmälasien läpi.

Kriittisen kannan musiikkivideoiden, MTV:n ja popmusiikin tutkimusta kohtaan ottaa Andrew Goodwin uudessa kirjassaan *Dancing in the Distraction Factory - Music Television and Popular Culture*. Musiikkitelevisiota ja popmusiikkia käsittelevä kirjallisuus ja tutkimus on hänen mielestään "likinäköistänyt" visuaalisuuden osana popmusiikkia kahdella tavalla.⁶ Jo aiemmin esille tulleen ajatuksen mukaan liikkuvan kuvan tutkimus on unohtanut ääniraidan taustalle.

Yhtä kapean näkökulman uhreiksi ovat joutuneet musikologit, kriitikot ja muusikot vähätellessään visuaalisten diskurssien merkitystä popissa. Täten musiikkivideoihin on liioitellusti kiinnitetty huomiota siten, että niitä on tulkittu erillään popkulttuurin muista visuaalisista esitystavoista.

Englantilainen rock-sosiologi Simon Frith on ansiokkaasti käsitellyt näitä ongelmia, jotka ovat pohjana rock-kulttuurin tutkimuksen yleispeävän metodiikan synnyttämiseksi. Hänen keskeisiä ajatuksiaan on ollut se, että pelkkä "diggailu" tai "kokeminen" eivät ole koskaan riittäneet populaarimusiikin vastaanottajalle. Musiikki on abstraktin luonteensa tähden aina kuvitettavissa tai kuviteltavissa niin verbaalein kuin visuaalisin merkein, ja juuri nämä merkit ja niiden käyttö luovat nykykulttuurin eri konteksteissa popmusiikin arvot ja merkitykset.



Välitön kokemus kollektiivisesta identiteetistä on kuitenkin vain yksi tapa käyttää musiikkia. Populaarimusiikki saa merkityksensä käyttötavoista, jotka eivät suinkaan rajoitu hikiessä rock-klubissa melskaamiseen tai MTV:n tuijotteluun nojatuolissa.

Frith on kenttätutkimuksissaan hyvin osoittanut, että fanin makuuhuoneessa tapahtuva musiikkilehtien kerääminen, radionkuuntelu, levyjen soitto ja niiden arviointi yksin ja ystävien kanssa on tapa purkaa tuota kollektiivista identiteettiä.¹⁰ Yksilöllisen mielessä kuvitellun ja kuvitetun rock-kokemuksen luominen on se maailma, joka on pohjana kadun kollektiiviselle ja median näyttämölle asettamalle rock-mytologialle.

Meidän ei ole syytä käsitellä kysymystä, mitä populaarimusiikki paljastaa ihmisistä, vaan kysymystä, miten se rakentaa ja muovaa heitä. Meidän ei tule tutkia, kuinka uskollinen jokin musiikkikappale on jollekin muulle sen ulkopuolella, vaan kuinka se oikeastaan luo idean 'totuudesta' ja määrittelee itse omat esteettiset mittapuunsa. Abstraktisen laatunsa takia musiikki on yksilöivä muoto. Me omaksumme laulut omaan elämäämme ja rytmit omaan ruumiiseemme; niissä on avoin sisältö, mikä tekee ne välittömästi lähestyttäviksi. Poplaulut ovat avoimia omaksuttaviksi henkilökohtaiseen käyttöön tavalla, jolla muut populaarikulttuurin muodot eivät ole.⁷

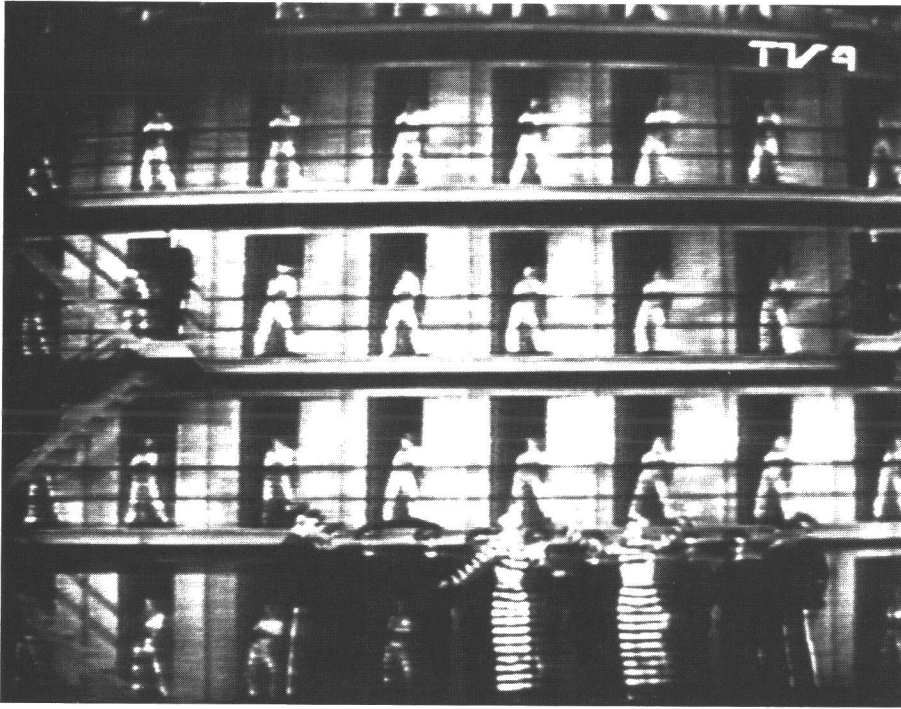
Frith ei tyhjentävästi kykene perustelemaan mikä tekee popmusiikista "helpommin omaksuttavaa henkilökohtaiseen käyttöön" kuin esimerkiksi saippuaopperat, mutta puhuessaan siitä, missä erityisasemassa fanius⁸ on popmusiikissa verrattuna muihin populaarikulttuurin lohkoihin hän lähestyy popmusiikin kokemisen ja vastaanottamisen ideaa.

Musiikki voi edustaa, symboloida ja tarjota välittömän kokemuksen kollektiivisesta identiteetistä. Muut kulttuurimuodot — kuvataide, kirjallisuus, muotoilu — voivat artikuloida ja tuoda esille yhteisiä arvoja, mutta vain musiikki voi saada sinut *tuntemaan* ne.⁹

Aito ja keinotekoinen musiikillinen esitystilanne

Populaarimusiikin moderni historia on kaikinensa taistelua ja vastakkainasettelua "aidon" ja "epäaidon" musiikillisen esityksen ja kokemuksen välillä, "käsiyöläisyyden" ja teknologian välillä sekä menneisyyden tradition ja nykyisen uutuuden välillä. 1800-luvulla syntynyt kulttuurin jaottelu populaari-, kansan- ja eliittikulttuuriin tuotti musiikkifolklorismin perinteen,¹¹ joka pyrki idealisoimaan agaraareja kansanmusiikin muotoja ja asettamaan kaupunkilaiset ja mekaanisesti tuotetut musiikkityylit sitä vähempiarvoiseen asemaan.¹²

Musiikkiteollisuuden syntyyn ja taiteilijan aseman muutokseen liittyneen kehityksen myötä populaarimusiikki oli 1800-luvun loppupuolella kiinteässä yhteydessä liikkuvan kuvan kehityksen kanssa. Vuosisadan puolivälistä alkaen music hall- ja populaarisävelmiä oli visualisoitu taikalyhtykuvilla, jotka sisälsivät esimerkiksi kappaleen sanoituksen tunnetuksi tehneen music hall -tähten kuvan.¹³ 1800-luvun loppupuolen porvarillisen populaarikulttuurin tyypillinen tuote, ranskalainen ja englantilainen musiikkiteatteri, kytkeytyi monella tapaa (populaari)musiikin visualisoimisen historiaan. Musiikkiteatteri oli monessa visuaalisessa ideas-



Hollywood-musikaalin 1930-luvun koreografiaa, josta tuli 1940- ja 50-luvuilla osa musiikkilyhytelokuvien ja myöhemmin musiikkivideoiden kuvastoa.

saan (esim. music hall-esitysten imperialistiset speaktaakkelit¹⁴ ja ranskalaisen grand operan erilaiset näyttämö- ja savuefektit) velkaa isoveljelleen oopperalle ja sen pyrkimyksille toteuttaa näyttämöllä kokonaistaideteoksen ideaa.

Populaarin music hall-teatterin yhteydessä kokonaisvaltaisuus merkitsi tähden, yleisön ja liikkuvan kuvan välistä kommunikaatiota. Lauluja tukenet taikalyhytykuvat (esim. Illustrated Song Slides) olivat erityisen suosittuja USA:ssa vuosien 1894 ja 1914 välisenä aikana¹⁵, jolloin elokuva oli jo lyömässä itseään läpi laajojen ihmisryhmien vapaa-ajanviettomuotona.

Heijastettujen kuvien suosio johtui kuitenkin siitä, että musiikkiteatterit kilpailivat laulutähtineen ja koomikoineen pitkälle I maailmansotaan asti yleisöistä tasavertaisena elokuvan kanssa. Kuvat toimivat myös aikansa karaokena, ja mahdollistivat yleisön yhteislaulun esimerkiksi silloin, kun tähti oli tauolla tai ei ollut paikalla. Täten ne toimivat myös tähden promotiovälineinä hänen poissaollessaan muistuttaessaan yleisöä siitä, kenen hitistä loppujen lopuksi oli kyse.

1800- ja 1900-luvun vaihteesta alkaen populaarimusiikkia oli liitetty liikkuvan kuvan yhteyteen monin eri keinoin. Liikkuvan kuvan taustalle synkronoitiin äänilevyjä ja tähden elävään esitykseen liitettiin heijastekuvia. T.A.Edisonin kehittämä phonokinetoskooppi oli kaupalliseen levytyk-

seen 1890-luvun puolessa välissä tuotettu peep-showlaite, jonka tirkistysruudusta saattoi kolikon sisään laitettuaan katsella esitystä, jossa ääni oli yhdistettynä liikkuvaan kuvaan.¹⁶

Edison taltioi mielellään musiikki- ja teatteriesityksiä, mutta vuonna 1900 Englannissa kehitettiin Phono-Bio-Tableau Film -niminen synkronoitu järjestelmä, jonka kautta tuotettiin materiaalia varta vasten music hall-tähdistä ja music hall-teattereihin.¹⁷

Myös saksalainen Oskar Messter kehitti vuosiansadan alussa tirkistysluukulaitteista paranneltuja jukebox-versioita, joihin hän synkronoi äänilevymusiikkia itse kehittelemillään menetelmillä.¹⁸

Uusien tähtien markkinointi ja musiikin myynti aluksi nuotti- ja lauluvihkoina ja sitten äänilevyinä pääsi toden teolla vauhtiin 1900-luvun ensi vuosikymmeninä. Suhde popmusiikin ja liikkuvan kuvan välillä kehittyi samanaikaisesti. Heijastekuvat ja musiikilliset lyhytelokuvat olivat mainio tapa markkinoida musiikkia jo 1890-luvulta alkaen. Radion, äänilevyteollisuuden ja -teknologian sekä elektronisen mikrofonin kehitys 20- ja 30-luvuilla nostivat jälleen esiin folklorismin ideologian mukaisen vastakkainasettelun "aidon" ja "epäaidon" (populaari)musiikkiesityksen arvoista.

Aitouden ja epäaitouden määrittely perustui romantiikan estetiikkaan, jonka avulla folklorismi pyrki antamaan kansanmusiikille tietyn arvon ver-

taamalla sitä esimerkiksi kaupunkilaiseen ja kaupalliseen music hall -iskelmään ja massatuotettuun populaarimusiikkiin. Yksi keskeinen kriteeri oli musiikin suhde teknologiaan: mekaanisten toistamisvälineiden kautta tuotettu musiikki oli alusta asti vähempiarvoista “elävän ja aidomman”, ilman teknisiä apuvälineitä tuotetun kansanmusiikin rinnalla.

BBC oli näillä linjoilla luonnostellessaan 1920-luvun alussa ohjelmapolitiikkansa ideologista perustaa. Amerikanisaation ja sen mukana vyöryvän kaupallisen populaarimusiikin ja -kulttuurin vastustaminen kansallisen kulttuurin etujen nimissä olivat tämän ideologian peruspilareita. Suoriin lähteyksiin liitetty ajatus siitä, että reaaliajassa esiintyvät erilaiset radiopersonallisuudet (saarnaajat, urkurit, laulajat) olisivat tavallaan folklorismin idean mukaisesti aidompaa eetterin täytettä kuin amerikkalaisperäinen ei-reaaliaikainen levy musiikki, ilmeni selvästi BBC:n toiminnassa. Tämä tuli esiin varsinkin 1930-luvulla, jolloin englantilainen versio orkesteri-swingistä alkoi saada enemmän sijaa BBC:n ohjelmistossa, koska suorien tanssi-ohjelmien kautta haluttiin välittää “aitoa” reaaliaikaista tunnelmaa suoraan tanssi paikaksi muuttuneesta parhaista päivänään nähtävistä music hall -teatterista.¹⁹

Mitä laajemmalle uusi amerikkalainen populaarimusiikki levisi sitä helpommin entinen music hall -traditio alkoi näyttäytyä uutena kansanperinteenä. Simon Frith on artikkelissaan “Taide vastaan teknologia” osoittanut, kuinka popmusiikin vastaanottoa ja arvoja on vuosisadan alusta asti mää-

ritelty sen suhteessa perinteen edustamaan “alkuperäisyyteen” ja uuden teknologian edustamaan “epärehellisyyteen”. Tyypillisen esimerkin tästä tarjoaa BBC:n suhtautuminen 1930-luvulla nk. *crooningiin*,²⁰ “tähän erityisen vihattavaan laulu-muotoon”, joka kehittyi nimenomaan elektronisen mikrofonin käyttöönoton yhteydessä ja loi uuden pehmeän laulutavan ja pohjan uusille miespuolisille poptähdille (mm. Bing Crosby ja Frank Sinatra).²¹

BBC:n crooning-vastaisuus perustui “epäluonnollisuuteen”. Hyväksytyt musiikkihalli- tai oopperalaulajat saavuttivat konserttiyleisönsä pelkällä omalla äänenvoimallaan; croonereiden äänet olivat sensijaan keinotekoisia. Mikrofonit mahdollistivat läheiset tuttavalliset äänet yleisön läsnäolokokemukselle; croonereiden kriitikoille tekninen epärehellisyys merkitsi emotionaalista epärehellisyyttä — sentimentaalista höpinää.²²

Musiikki- ja mediateknologian kehitys asetti nyt aidon esitystilanteen ja keinotekoisesti luodun esitystilanteen vastakkain. Samanaikaisesti romanttinen työväenkulttuuriin kytkeytyvä nostalgisointi teki musiikkiteattereiden esitystilanteista (samalla kun koko musiikkiteatterikulttuuri oli katoamassa historian hämärään) aidompaa työväen- tai populaarikulttuuria kuin mitä croonerit tai Hollywood-musikaali edustivat.

Äänen kiinnittyminen elokuvaan tapahtui maailmansotien välisenä aikana keskeisimmin populaarimusiikin välityksellä. Radioteknologiaan erikoistunut amerikkalainen Western Electric- yhtiö kehitti 20-luvun alkupuoliskolla erilaisia äänen



Näyttelijä Tommy Trinder music hall-teattereiden kulta-aikaa kuvaavassa elokuvassa *Champagne Charlie* (1941).

ja kuvan yhdistäviä systeemejä, joiden pohjalta tuotettiin 20-luvun puolivälissä Vitaphone-Shortseiksi kutsuttuja musiikkilyhytelokuvia.²³ Ensimmäisen äänielokuvan tittelin saanut *The Jazz Singer* (1927) oli kiinnostava juuri siksi, että se sisälsi kolme tällaista Vitaphone-Short -esitystä, joiden varaan elokuvan suosio rakentui. Lisäksi pääosan esittäjä Al Jolson oli entuudestaan tunnettu musiikkiteatteri- ja levytähti, jonka lauluja elokuva-yleisö halusi samanaikaisesti kuulla ja nähdä valkokankaalta.

Lyhytelokuvan kaikinainen voimakas kukoistuskauti maailmansotien välisenä aikana toi esiin valtavan määrän erilaisia liikkuvan kuvan hybridimuotoja, jotka ovat selviä esikuvia 80-luvun musiikkivideoille. Populaarimusiikkia käytettiin niin englantilaisen dokumenttikoulukunnan kokeellisissa lyhytelokuvissa ja postilaitoksen valistusfilmeissä (esim. dokumentaristi Len Lyen tuotanto) kuin 20-luvun modernistien elokuvakokeiluissa, joissa myös synesthesian ideoiden avulla tutkittiin kuvan ja musiikin välisiä suhteita²⁴. Myös Hollywoodin animaatiotuotannossa hyödynnettiin populaarimusiikkia ja kehitettiin sen ja animaation välinen suhde huippuunsa²⁵.

Saksalainen Oskar Fischinger oli jo vuodesta 1921 alkaen tehnyt ”visualisoitua musiikkia” animoitujen abstraktien lyhytfilmien muodossa, joiden synkronoituna taustana hän käytti jazzia ja klassista musiikkia. Fischinger teki myös mainoksia, joista kuuluisin on hänen 1935 Muratti-savukkeelle tekemänsä promootiopätkä ”Muratti Gets into the Act”, jossa savukkeet tanssivat, marssivat ja muodostavat kuvioita musiikin tahdissa.²⁶

Mainosten, animoitujen ”karaoke-pätkien” ja elokuvatrailereiden rinnalla USA:ssa levisi vuodesta 1940 alkaen hotelleihin ja baareihin tarkoitettujen ensimmäisten videojukeboxien, joita kutsuttiin nimellä Soundies Machines.²⁷ Ne esittivät noin 3–7 minuutin pituisia pätkiä, joiden esiintyjänä olivat lähinnä ajan mustat tähdet ja muusikot, joita Hollywood ei heidän uhkaaviksi koettujen tähti- ja rotuidentiteettiensä tähden huolinut elokuviinsa. Soundiesien vakiotähtiä oli mm. Cab Calloway, musta orkesterinjohtaja ja laulaja, joka oli esiintynyt jo aiemmin Max Fleischerin piirrosfilmeissä animaatiohahmo Betty Boopin kanssa. Jazzin ja mustan musiikin esiintulo näkyi voimakkaasti ajan ”musiikkivideoissa”. Hollywoodin musikaalikonteksti kuitenkin korosti 30-luvulla ja II maailmansodan aikana musiikkiteatteriperinteen kansanomaisuutta folklorismin hengessä²⁸ ja toisaalta vahvisti uusien valkoisten mies-crooner-tähtien asemaa po-

pulaarimusiikin tulkitsijoina. Populaarimusiikki innoitti myös visuaalisiin kokeiluihin, jotka sopivat mainiosti ajan lyhytfilmeihin ja animaatioihin ja löysivät tiensä Hollywood-musikaaliin vasta toisen maailmansodan jälkeen.

Kehitys jakoi tavallaan musiikin visualisoinnin kohteet pelkästään esiintyjää esittävään ja kokeellisiin visuaaleihin liittyviin teoksiin. Esiintyjä musiikin visualisoinnin kohteena on ollut perustana audiovisuaalisen kulttuurin kautta syntyneelle tähtikultille ja kokeellisesta visuaalisuudesta on tullut eräänlainen motiivi popmusiikin uudistumiselle ja modernisaatioprosessille.

“Mielen sisäiset silmät” — popmusiikin visuaalisuus

Koska 60-luvulla syntynyt rock-kulttuuri halusi niin kiihkeästi erottua muun viihdekulttuurin perinteestä, siltä jäi monissa yhteyksissä huomaamatta se historia, mikä oli jatkunut populaarimusiikin ja mediakuvan välillä 50-luvulle.²⁹ Myös vastakkainasettelu ”elävän” ja ”ei-elävän” populaarimusiikin välillä oli pitkään syy siihen, miksi rockmusiikin liittäminen liikkuvaan kuvaan elokuvan, television ja mainonnan yhteydessä oli negatiivinen arvo 60-luvun rock-yhteisölle.

Televiiota varten tuotettiin jatkuvasti 40-luvun Soundies-elokuvia muistuttavia musiikkipätkiä³⁰, joita varten saatettiin rakentaa hyvinkin suureellisia ja visuaalisesti kokeilevia näyttämökuvia. 60-luku synnytti kuitenkin popmusiikin ja visuaalisuuden uuden liiton, joka siirtyi myöhemmin 80-luvun sähköiseen mediakuvaan. Vaikka televisio ja mediakulttuurinen kuvasto mainoksista elokuvaan alkoi näytellä yhä merkittävämpää osaa sodanjälkeisen populaarikulttuurin virrassa 60-luvun rock-ideologia halusi pitää rock-kulttuurin kaikinensa erossa tästä kehityksestä. Sen romanttinen eetos liittyi ajatukseen rockista kumouksellisena, spontaanina, luovana voimana, joka keräisi ”kaikki nuorisokulttuurin heimot” yhteen rock-festivaaleilla, joissa uudet rock-taiteilijat esittelisivät ihailtavaa instrumentinhallintaa, lausuisivat kokeellista rock-runouttaan tai muuten säteilisivät shamanistisina visionääreinä, jotka olivat tulleet välittämään profetiaansa länsimaisen kulutusyhteiskunnan perikadosta.³¹

60-lukulainen rock-kulttuuri loi vastakkainasettelun live-esiintymisten ja television sekä markkinoitiin liittyvän tuotesuunnittelun ja ”taiteen” välille. Popmusiikin visualisoitumiseen keskeisimmin

60-luvulla vaikuttaneet psykedeelinen kulttuuri ja poptaide kytkeytyivät kuitenkin popmusiikin markkinoinnin ja luovan toiminnan yhteyteen tavoilla, jotka sekoittivat vakavan ja kunnianhimoisen rockin ja pinnallisen popin välisiä rajoja.

Yksi keskeinen syy rock-kulttuurin vihamielisyyteen televisiota kohtaan oli sen ohjelmaprofiilin ohella USA:ssa vuosina 1966-68 tuotettu pop-musiikkiparodinen nuortensarja *The Monkees*, joka pyrki hyödyntämään eri tavoin popitaiteen, kokeellisen elokuvan ja Richard Lesterin Beatles-elokuvien ideoita (*A Hard Day's Night*, *Help*)³²

Monkees-sarjasta ja -yhtyeestä tuli vuosikausiksi aidon rock-kulttuurin antiteesi, jonka kautta televisio näyttäytyi halveksittavimpana median rock-musiikin välittämiseksi. Monkeesin jäsenet eivät soittaneet levytyksissä itse instrumenttejaan, eivät kirjoittaneet itse laulujaan eivätkä esiintyneet elävän yleisön edessä. He saivat pääsääntöisesti listoille singlehittejä ja heitä palvoi teiniyleisö.

Nämä seikat saivat progressiivisuuteen kurkotettavan rock-yleisön raivon partaalle. Monkees oli kuitenkin täydellinen poptuote ja juuri sellainen, joka olisi 80-luvulla täyttänyt ihailtavasti tyypillisen musiikkivideoiden kautta tuotetun popyhtyeen vaatimukset. Vain sillä erotuksella, että 80-luvulla design-pop oli paljon uskottavampi asia kuin 60-luvulla.

Se että popmusiikki on aina ollut ja oli tuolloinkin pääasiallisesti mediakulttuurin tuote, hämärtyi monelta liian monta piipullista polttaneelta afgaaniturkkiselta rock-friikiltä. Psykedeelinen kulttuuri ja erityisesti poptaide näkivät kuitenkin popmusiikin media- ja tuoteluonteen kautta sen visuaaliset ulottuvuudet. Popitaiteen ja psykedelian vaikutus tuli esiin muodissa, mainonnassa, julistetaitteessa, elokuvissa, valokuvauksessa ja erityisesti levynkansitaiteessa³³, sekä rock-musiikille ominaisten esitystraditioiden synnyssä (esim. rock-teatterien lavashow't ja valoeffekti-savuverhojen käyttö).

Erityisesti psykedeelinen liike uskoi kokonaisediteoksen ideaan rock-musiikin yhteydessä. Käytännössä se merkitsi sellaisen esitystilanteen rakentamista, jossa musiikilla on oma kokeellinen äänitilansa. Jimi Hendrixillä tämä merkitsi esimerkiksi äänensärkijän rakentamista kitaraan. Tätä täydennetään tiettyjä kappaleita varten suunnitellulla valoshow'lla (Pink Floyd oli tällä alueella uranuurtaja jo vuodesta 1966 alkaen), joka yhdessä pyrkii toisintamaan hallusinogeenisia tiloja ja kiihdyttämään musiikin kuvittelemista ja kuvittamista.³⁴

Kyse on siis tietyyppisen synesteettisen kokemuksen luomisesta, mikä on aina ollut myös

osaltaan musiikkivideoiden tehtävä, ja erityisesti uusimpaan tekno- ja ambient-tanssi-musiikkiin liittyen. Kokonaisvaltaisuutta tai kokonaisediteoksen ideaa tavoitteli myös 60- ja 70-lukujen julistetaitteiden ja progressiivisten rock-yhtyeiden levynkannet.

Kalifornian yliopiston Berkeleyn kampuksella 1965 pidetty näyttely "jugendtyyli ja ekspressionismi saksalaisessa julistetaitteessa" kiinnitti uuteen vastakulttuuriin liittyvän suunnittelija- ja taiteilijasukupolven huomiota ja vaikutti hippipostereiden syntyyn. Kollaasitekniikan hyväksikäyttö, tajunnanräjäytyksen visiot, art nouveauun ja prerafaaliittien taiteen pitkäkaulaiset ja -kaapuiset eteeriset viktoriaanisaiset naiset ja muut tämäntyyppiset taidehistorialliset motiivit kehittivät popkulttuuriin uuden visuaalisen tyylin.³⁵ Sen yhteyteen liitettiin ajatus "tavasta nähdä asioita lukematta niitä". Kuulemisesta tuli samalla näkemistä, viestit haluttiin välittää ensisijaisesti näköaistin kautta ja synesteettisen prosessin keskiöön syntyi ajatus popmusiikin vaihdettavuudesta ja vastaavuudesta muiden taidemuotojen kanssa.³⁶

Juliste- ja levynkansitaiteesta tuli 70-luvulla yksi keskeisiä popkulttuurin markkinoinnin ja itseilmaisun muotoja. Koska television popmusiikkiohjelmat olivat harvassa tai käyttivät studioesityksissä lähes pelkästään taustanauhoja³⁷, oli levykaupan hylly tai sen ikkuna varsinaisen promootion kohde levyä kaapatessa. Levykaupan ikkunat käyttivätkin kaikin mahdollisin tavoin uuden julistetaitteen mahdollisuuksia hyväkseen ja pyrkivät myös laajentamaan lp-levyn ulottuvuuksia taiteena ja promootiovälineenä. Tämä johti varsinkin progressiivisen rock-musiikin yhteydessä avattaviin, moniosaisiin ja liitelehdillä varustettuihin albumeihin. Niiden kansiaiheet löytyivät yleensä akselilta "Taru sormusten herrasta 2001-avaruusseikkailuun": suurellisia, fantasia- ja taruimagoissa kylpeviä kansia, joita yritettiin myös tehdä eri muotoisina ja erilaista oheismateriaalia sisältävinä.³⁸

Kun yksittäisistä äänilevyistä alkoi tulla korkeataiteellisia artefakteja myös lavaesiintymiset ryhtyivät kurkottelemaan kohti teatterin kerronnallisia elementtejä. Tämä vaati musiikin progressiivisuuden rinnalle yhä visuaalisempia ja komeampia puitteita näyttämörakenteiden ja erilaisten efektien kautta. Alice Cooperin kauhurock-teatteri, Genesisin fantasiarock-teatteri (esimerkiksi "Lamb Lies Down on Broadway") ja David Bowien erilaiset ristikkäinpukeutumista ja science-fiction-sarjakuvaa hyödyntävät rock-teatterihahmot (Ziggy Stardust, Aladdin Sane)³⁹ toivat 60-lukulaisen muusikon käsityöläisyyteen perustuvan rock-tähteyden

rinnalle eräänlaisen imaginäärisen rock-tähteyden. Imaginäärisen siinä mielessä, että pop-tähden imagon ja näyttämöllepanon potentiaaliseen visuaalisuuteen ryhdyttiin nyt kiinnittämään huomiota 60-luvun rock-ideologian purismista poiketen.

Tämä kehitys johti väistämättä popmusiikin visuaalisen ja medialuonteen lopulliseen tunnistamiseen ja sitä kautta tunnustamiseen. Kun äänilevyistä kauppatavarana pyritään tekemään ainutkertaista taideteosta ja blues-pohjaisesta valkoisen miehen rock'n'rollista oopperaa, läpivalaisee se lopullisesti popmusiikkikulttuurin luonteenomaisen pyrkimyksen kohti keinoteokoista ja paljastaa sen vastakkainasettelujen suhteellisuuden.

Musiikkivideo ja MTV — popmusiikin kokemisen loppu?

Musiikkivideon läpimurto ja MTV:n voittokulku asettuu tämän päivän näkökulmasta johdonmukaiseksi jatkoksi osana popin audiovisuaalisuuden historiaa. Popmusiikki on aina ollut riippuvainen erilaisista medioista ja sen musiikillinen sisältö ja luonne on aina tukenut jokamiehen oikeutta katsella ja kuvitella itseään ja maailmaa sen läpi.

Vaikka teknologia ja taide on tässä prosessissa asetettu vastakkain, ja popmusiikin luomisen ja vastaanoton esteettisiä ja muita arvoja on määritelty suhteessa niihin, on popin arvoja muokannut myös kulloisenkin kuluttajan popmusiikin kokemiseen liittyvä kulttuurinen konteksti. Jos 50-luvulla singlelevy oli nuorekkaan viattomuuden ja 60- ja 70-luvuilla lp-levy kunnianhimoisen merkitysten etsinnän ja syvemmän musiikillisen kokemisen symboli, on musiikkivideo merkinnyt 80-luvulla postmodernin pinnan, kulutuksen ja kulttuurin pirstoutumisen symbolia. Popmusiikin kokeminen ja vastaanottaminen ja sen kulttuurinen maailmankuva on oleellisesti muuttunut 80-luvulla. Vai onko? Onko popmusiikilla vielä "auraa" ympärillään musiikkivideoiden ja digitaalisuuden aikakaudella?

Punk-liike kyseenalaisti ensimmäisenä 60-luvun rock-sukupolven käsityksen rock-musiikin ja -kulttuurin erityisyydestä ja aitoudesta. Vaikka punk vastusti nimenomaan progressiivisen rock-spektaakkelin teennäisyyttä ja mahtipontisuutta "street-credibiliteetin" näkökulmasta oli senkin kapinan ja aitouden tavoittelu pitkälle rekonstruoitua. Tämä tuli varsin hyvin Sex Pistols -manageri Malcolm McLarenin toimissa esiin. Hän loi punk-kapinasta ja Sex Pistolista mediatuotteen, jolla hän pyrki situationismin perinteen⁴⁰ mukaisesti kommentoi-

maan ja järkyttämään kulttuuria, joka eli ja oli olemassa vain median kautta.

Manageri Malcolm McLaren teki suojattiansa kautta itsestään tähden nimeltä Malcolm McLaren. Lisäksi hänen luomansa pop-tähdet ja -tuotteet (Sex Pistols, Bow Wow Wow, Adam & The Ants) paljastivat, kuinka lyhyt matka punkin mediakapinasta oli 80-luvun Music Televisionin tapaan luoda mediatähtiä ja uudentyypistä popjulkisuutta.⁴¹

MTV:n aloittaessa säännölliset lähetyksensä vuonna 1981 USA:ssa mediateollisuus kävi läpi samalla muutoksia, jotka muokkasivat oleellisesti 80-luvun popmusiikin kuvaa. Tietokonepohjaisten sänplereiden käyttö alkoi yleistyä musiikin teon välineenä. Satelliitti- ja kaapelikanavien lisääntyminen johti tarpeeseen lisätä halpaa tv-tuotantoa, jota parhaimmillaan 80-luvun alussa edustivat musiikkivideot. Viihdeteollisuuden keskittyminen johti aiempaa tarkempaan tuotekehittelyyn ja eri musiikkiyleisöille kohdistettuihin markkinointistrategioihin, mikä tuli esiin uusien levyformaattien markkinoinnissa ja popmusiikin käyttö- ja vastaanottotilanteiden muutosten yhteydessä.

Perinteisen single- ja lp-levyn rinnalle tullut maxi-single ja sen lukemattomat variaatiot, sekä cd- ja videoformaattien yleistyminen, vaikuttivat popmusiikin esteettiseen kenttään niin tavaroina kuin sisältöinä. Musiikkivideo korvasi tavallaan avattavan ja visuaalisuudellaan komeilevan lp-levyn ja ulkoisesti vaatimattoman cd-kotelon design-ongelmia kompensoitiin suurellisilla kauko-ohjattavilla ja ohjelmoitavilla cd-soittimilla, korvalappustereoilla ja musiikkivideokaseteilla.

Musiikkivideon ja uuden teknologian läpimurto viime vuosikymmenen aikana toi jälleen popmusiikin keskiöön kiihkeän väittelyn aidosta ja epäaidosta popmusiikista. World Music -ilmiö ja kaikenlaiset yritykset palata roots-musiikkien pariin ovat myös tavallaan olleet rektioita tähän tilanteeseen.

Andrew Goodwin osoittaa teoksessaan, kuinka musiikkivideosta tuli heti 1980-luvun alusta alkaen tämän kehityksen symboli. Hän ottaa esille brittipopin 80-luvun new pop-otsakkeen alle luokitellun tähtien ja esiintyjien kaartin, joka menestyksekkäästi loi ja hämärsi tähti- ja muusikkoidentiteettejään musiikkiteollisuudessa käyttäen siinä hyväkseen niin musiikkivideota, ääniteformaatteja kuin live-esiintymisiä. Erityisesti englantilaiset "yhtyeet" ABC⁴² ja Pet Shop Boys loivat "auteurisminsä" tavalla, jossa suosio luotiin musiikkivideoiden ja syntetisaattoripohjaisen musiikin kautta, ja jonka

L
Ä
I
I
<
J
V
A

1
•
4

0

Osa Peter Gabrielin cd-rom-levyä XPLORA 1.



“nihilististä tyylikkyyttä” korostettiin halveksivalla suhtautumisella live-esiintymisiä ja perinteistä “hikistä” rock-kulttuuria kohtaan. Kumpikin näistä kokoonpanoista vei kuitenkin videomaailmansa ennen pitkää elävän yleisön eteen, joka sai tällöin ihmeteltäväkseen eräänlaisen 80-luvun kabaree-version 70-luvun rock-teatterista.⁴³

Poppia tarkkailevat kulttuuripessimistit eivät ole kuitenkaan viime aikoina nukkuneet öitään rauhassa. Musiikkivideon ja uusien ääniteformaattien jälkeen teknomusiikin ja tietokonepelien suosio on lisännyt kommentteja, joiden mukaan rock-musiikki on kuolemassa⁴⁴. Popmusiikkituotteissa tapahtuneet muutokset ovat tavallaan kriisiyttäneet sen kulttuurisen kokemustavan, mikä syntyi lp-levyn ympärille niin taideteoksena kuin tuotteena 1960-luvulla.

Englannin musiikkiteollisuus on jo pitkään ollut huolissaan uuden tähtipotentiaalin kapenemisesta markkinoiden tarpeita varten eikä siksi ole myöskään ilahtunut anonymistä klubeihin piiloutuvasta uudesta tanssikulttuurista, jota ei voi markkinoida maailmalle samalla tavoin kuin Michael Jacksonia tai Bruce Springsteeniä. Siksi musiikkivideo ei toimi enää samalla tavalla myöskään tähden mainosvälineenä. Joko siihen liittyvä uutuudenviehätys on katoamassa tai klubikulttuuriin liittyvä kokeellisten psykedeelisten tilakokemusten tarjoama kokonaisvaltaisempi elämys on 90-luvun paikka popin visuaalisuudelle.

Peter Gabrielin tuodessa alkuvuodesta 1994 markkinoille ensimmäisen interaktiivisen cd:n (ja mm. Shamenin, The Orbin, Depeche Moden ja

Erasuren seurattessa perässä)⁴⁵ on viihdeteollisuus valmistautumassa vastaiskuun. Tuote yhdistää cd-musiikkilevyn ja musiikkivideon tietokoneen välityksellä kuluttajan leikkejä varten, joita vasten 80-lukulaisen musiikkivideon historiaa voi tarkastella ikäänkuin olohuoneessa tapahtuneena esinäytöksenä sille, mihin musiikin ja visuaalisuuden liitto vie meidät ensi vuosikymmeninä.

Japanissa on jo tällä hetkellä olemassa pelihallien ja teknoklubien yhdistelmiä, joissa järjestetään eräänlaisia “game-ravejä”, tanssin ja pelin toisiinsa kytkeviä tapahtumia,⁴⁶ jotka selvästi pyrkivät luomaan uutta interaktiivisuutta myös teknomusiikkikulttuuriin. Myös Lontoon klubimaailmassa kehitellään parhaillaan erilaisia interaktiivisia muotoja, joissa tanssi, pelit ja erilaiset visuaaliset ideat luodaan ja yhdistetään samanaikaisesti klubitilassa.

Walter Benjamin määritteli aikanaan taideteokseen liittyvän auraattisuuden “ainutlaatuiseksi etäisyyden tunnuksi”, jossa sen kulttiarvo määritellään tilan ja ajan käsitteiden avulla. Etäisyys on tällöin läheisyyden vastakohta. Etäisyys merkitsee suurimmillaan saavuttamattomuutta ja saavuttamattomuus on kulttikuvan tärkein ominaisuus. Sen luonteeseen kuuluu “etäisyys, vaikka se olisi kuinka lähellä meitä”.⁴⁷

Popfanit ovat kautta aikojen luoneet suhteensa palvelun kohteina oleviin levyihin ja tavaroihin tämän etäisyyden ja läheisyyden tunnun kautta. Poptähtien syntyminen ja synnyttäminen perustuu tähän kokemuksen tapaan. 60-luku teki lp-levyistä kulttiesineitä, joiden keräily on antikvarisoitunut ja legitimoi osaltaan tällä hetkellä popmusiikin

arvoa. "Popmusiikin aitous" on suhteessa niihin kokemuksiin, joita tämä etäisyyden ja läheisyyden tunne sen tuotteissa vastaanottajassa herättää.

Interaktiivisten audiovisuaalisten formaattien aikakauteen siirryttäessä fani ei enää tarvitse ulkopuolista palvelun kohdetta. Popkokemuksen kulttiluonne on määrittymässä parhaillaan uudella tavalla. Music Televisionin 80-luvulla saavuttama rooli tämän kokemuksen välittäjänä on siirtymässä historiaan tietokonepelien ja interaktiivisuuden aikakaudella. Popfani luo pian tietokoneen avulla oman näyttämönsä, animoi siihen oman tarinansa ja muokkaa mieleiselleen tähdelle mieleisensä musiikin. MTV:tä tänään katsellessa ei voi olla kiinnittämättä huomiota siihen, kuinka "perinteiset" televisio-ohjelmat (esimerkiksi *The Real World*, *MTV:s Most Wanted*), joissa ei esitetä lainkaan musiikkivideoita tai joissa ne ovat sekundäärissä asemassa, valtaavat tilaa ohjelmakartalla. MTV:s Unplugged- sarja, akustisesti intiimissä studiotalenteessa elävän yleisön edessä tehdyt keikkatalenteet ja niistä julkaistut levyt, on ollut yksi viimevuosien suosituimpia musiikillisia menestystarinoita.

Jos rock-kulttuurin olemassaolon ehto on aktiivinen suhde fanin ja kohteen sekä yksilöllisen ja yhteisöllisen kokemuksen välillä, Unplugged-ilmio ei ole pelkästään nostalgiaa 60-luvun rock-sukupolvelle vaan kertoo myös siitä, kuinka tärkeä musiikkivideoiden ja digitaalisuuden aikakaudellakin on näyttämötilaan rakennettu suhde esiintyjän ja yleisön välillä. Unplugged-ilmio viittaa peittelemättömästi menneeseen ja traditioon, joka toiselle pop-fanille on musiikin aitouden tae ja toiselle taas sen kaupallisen ja kulttuurisen konservatiivisuuden elävä muistomerkki. Sen sijaan tämän päivän tanssiklubeilla musiikin psykedeelisyyteen ja synesteettisyyteen liittyvä tilakokemus on antamassa vihjeitä siitä miten popmusiikkia visualisoidaan ja koetaan tulevaisuudessa.

Kummassakin tapauksessa television tirkistysluukku on ehdottomasti käymässä liian ahtaaksi tämän kokemuksen välittämiseksi.

Kiitokset Erkki Huhtamolle ja Martti Lahdelle artikkeleita tarkentaneista ja täydentäneistä kommenteista.

Viitteet

¹ Elizabeth Thomson & David Gutman, "Introduction". Teoksessa E. Thomson & D. Gutman (ed.), *The Bowie Companion*. Chatham:

MacMillan 1993, xvii.

² Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory*. London: Routledge 1993, 2—3.

³ Hannu Kaskinen, *Rockin eliitti ja eliitin rock: rockin kulttuurikamppailu Suomessa*. Pro gradu -työ, Tampereen yliopisto 1989, 60.

⁴ Katso rock-musiikin romanttisesta ideasta lisää: Robert Pattison, *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford 1987.

⁵ Goodwin 1993, xxiii.

⁶ *ibid.*, 2—3.

⁷ Simon Frith, "Kohti populaarimusiikin estetiikkaa". Teoksessa Kurkela, Vesa & Pekkilä, Erkki (toim.), *Einomusikologian vuosikirja 1989—90*. Jyväskylä 1990, 65—67.

⁸ ks. Frith 1990, 68. Frithille fanina olemiseen liittyy yksityisten pakkomielleiden tuominen julkisuuteen tavalla, joka on ollut populaarimusiikille paljon merkittävämpää kuin muille populaarikulttuurin muodoille. Tämä tulee erityisen hyvin esiin niissä lukemattomissa mekanismeissa, miten tähden ja fanin välisiä suhteita on järjestelty ja sekoitettu rock-musiikin historiassa.

⁹ *ibid.*, 68. Näyttää siltä, että esimerkiksi sarjakuvat ja erityisesti tietokonepelit ovat jo alkaneet siirtää aiemmin rock-musiikkiin liitettyjä tunneefekteja uusille populaarikulttuurin alueille.

¹⁰ Simon Frith, "The Cultural Study of Popular Music". Teoksessa Lawrence Grossberg & Cary Nelson & Paula Treichler (ed.), *Cultural Studies*. New York: Routledge 1992a, 174—182.

¹¹ Ks. musiikkifolklorismista esim. Vesa Kurkela, *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri*. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä. Jyväskylä 1989.

Ks. Massakulttuurin ja kansankulttuurin suhteista populaarimusiikin ja musiikkielokuvan yhteydessä esim. Jane Feuer, *The Hollywood Musical*. Hong Kong 1982, 1—22; 49—65.

¹² Ks. folkmytologiasta ja folklorismista populaarimusiikin ja rock-musiikin kehityksen yhteydessä: Kari Kallioniemi, *Dandy, Soul-mies ja rock-sankari: 1960-luvun popmusiikin murros ja moderni kulttuuri*. Helsinki: KSL 1990, 107—133.

¹³ Andy Medhurst, "Music Hall and British Cinema". Teoksessa Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: BFI Publishing 1986, 168—173.

¹⁴ Britti-imperiumin vahvistaessa asemiaan siirtomaasodissa 1800-luvun lopulla music hall-viitteestä tuli tärkeä propagandistinen kanava tämän toiminnan legitimoimille. Musiikkiteatteriesitykset olivat suurellimmillaan toisintoja meri- ja maataisteluista (Trafalgar, buurisota) jopa 300—400 esiintyjän ja taisteluefektien kera, joissa juhlittiin brittiarmeijan valloituksia, ja jotka lisäsivät music hallin suosiota ja arvostusta erityisesti porvariston ja yläluokan parissa. ks. lisää Penny Summerfield, "Patriotism and Empire: Music Hall entertainment, 1870—1914". Teoksessa John M. Mackenzie (toim.), *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press 1986, 17—48.

Imperialistiset Music Hall -spektaakkelit ennakoivat selvästi tapaa, jolla Hollywood hyödynsi populaarimusiikkia ja musiikkiteatteriviidettä II maailmansodan aikaisessa sotapropagandassaan.

Music Hall -spektaakkelit asettuvat myös kiinnostavasti aikakauden Diorama- ja Panorama-esityksien rinnalle, jotka olivat porvaristolle mekaanisten ja optisten apuvälineiden kautta luotuja spektaakkeleja. ks. esim. Steve Neale, *Cinema and Technology*.

Image, Sound, Colour. Hong Kong 1985, 25—28.

¹⁵ IBN-BRU Pop Video Exhibition Sheet. Museum of Moving Image. London 1992, 6—7.

¹⁶ W.K.L. Dickson & Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope & Kinetophonograph*. Salem 1984, 6—19.

¹⁷ Medhurst 1986, 171.

¹⁸ Albert Narath, Oskar Messter and his work. Teoksessa Raymond Fielding (ed.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Los Angeles 1983, 115—17.

¹⁹ Paddy Scannell & David Cardiff, "Serving the Nation: Public Service Broadcasting before the War". Teoksessa Bernard Waites, Tony Bennett & Graham Martin (ed.), *Popular Culture: Past and Present*. London 1989, 161—188.

²⁰ Crooner (= levy-, iskelmälaulaja). "Crooning" viittaa tietynlaiseen pehmeään, hyräilevään ja intiimiin laulutapaan, joka alkoi 1930-luvulla kehittyä elektronisen mikrofonin mahdollistaessa poptähden persoonallisuuden esiintulon uudella tavalla.

²¹ Simon Frith, "Taide vastaan teknologia". Teoksessa Ari Alm & Kimmo Salminen (toim.), *Toosa soi — musiikki radion kilpailuvälineenä*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab 1992b, 304—305.

²² Frith 1992b, 305.

²³ Steve Neale, *Cinema and Technology. Image, Sound, Colour*. Hong Kong 1985, 70—73.

²⁴ Esimerkiksi ranskalaisen kuvataiteilijan Fernand Legerin kokeellinen lyhytelokuva *Ballet Mechanique* (1924) on tyypillinen esimerkki musiikin ja kuvan kokeellisesta käytöstä lyhytelokuvassa, joka ennakoii musiikkivideoiden tyyliä. Ks. tästä ajatuksesta lisää musiikkivideoiden historiaan liittyen Antti Alanen & Ilppo Pohjola, *Sähköiset unet. Miten taiteesta tuli pop?* Helsinki 1992.

Synestesiällä tarkoitetaan eri aistitikokemusten vaihdettavuutta ja vastaavuutta, joka tulee erityisesti esiin psykedeelisen kulttuurin historiassa.

Ks. Erkki Huhtamo, "Instant Karma — videosta, syntetisaattoreista ja psykedeliasta". Teoksessa Minna Tarkka (toim.), *Video, taide, media. Antologia*. Jyväskylä 1993.

Ks. synestesiasta popmusiikissa ja musiikkivideoissa. Goodwin 1993, 50—52, 57, 60—71.

²⁵ IBN-BRU Pop Video Exhibition Sheet 1992, 10—11. Ensimmäinen teatterilevitykseen tarkoitettu "sing-along cartoon" oli Max Fleischerin animaatio "My Old Kentucky Home" vuodelta 1926. Fleischer itse kutsui sitä nimellä "Koko Song Kar-Tune".

²⁶ Michael Shore, *The Rolling Stone Book of Rock Video*, Chichester 1985, 20—21. IBN-BRU Pop Video Exhibition Sheet 1992, 10.

²⁷ IBN-BRU Pop Video Exhibition Sheet 1992, 12—15.

²⁸ Ks. aiheesta lisää esim. Feuer 1982, 1—22; 49—65.

²⁹ Esimerkiksi Frank Tashlinin rock-media-parodiat tai amerikkalaisen Ernie Kovacsin kokeelliset tv-gagit ennakoivat 1950-luvulla suoraan rock-kulttuurille ja musiikkivideoille ominaista visuaalista ajattelutapaa.

³⁰ Louis D. Snader tuotti näitä "snaadereiksi" kutsuttuja pätkiä, joissa esiintyi ajan musiikki- ja varieteetähtiä. IBN-BRU Pop Video Exhibition Sheet 1992, 17.

³¹ Ks. 1960-luvun rock-ideologian synnystä tarkemmin Kal-

lioniemä 1990, 135—145.

³² Ks. Michael Shore, *The Rolling Stone Book of Rock Video*, Chichester 1985, 33—35.

³³ Levynkansitaiteen käännekohta oli englantilaisen poptaiteilija Peter Blaken Beatles-yhtyeelle tekemä Sgt. Pepperin albuminkansi, joka muutti lp-levysuunnittelun lähivuosina omaksi taidemuodokseen. ks. esim. Martin Townsend, *In days of Fold*. Artikkelä VOX-lehden Record Hunterissa, Tammikuu 1994a, 134—135.

³⁴ Sheila Whiteley, *The Space between the Notes. Rock and the Counter-Culture*, London: Routledge 1992, 28—36; 121—22.

³⁵ John Barnicoat, *Posters - A Concise History*. Toledo: Thames & Hudson 1988, 57—60.

³⁶ Ibid, 64.

³⁷ Englannin Top of the Pops on ehkä institutionalisoitu taustanauhavan tapahtuvia live-esityksiä välittävä pop-show.

³⁸ Townsend, 1994a, 134—135.

³⁹ Progressiivisen rockin lippulaivan Yes-yhtyeen kosketinsoittaja Rick Wakeman visualisoi jopa konseptialbuminsa "King Arthur and the Knights of Round Table" jääbaletiksi.

⁴⁰ "Situationist International" on Ranskassa dadaismista asti postmodernin 80-lukuun vaikuttanut liike, jonka keskeinen ajatus liittyy modernin kulttuurin muuttumiseen median kautta spektakkeliksi, jossa taiteen, vallankumouksen ja arkipäivän kokemusten eri muodot muuttuvat eräänlaiseksi simuloituksi todellisuudeksi, joka vaikuttaa ihmisten maailmankuvan muotoutumiseen.

Ks. aiheesta lisää: Sadie Plant, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*. Chatham 1992.

⁴¹ Ks. lisää punkista, Sex Pistolsista ja Malcolm McLarenista: Jon Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. London 1985. Punk-liikkeen alku voidaan sijoittaa joulukuuhun 1976, jolloin Malcolm McLaren oli järjestänyt Sex Pistolsin BBC:n iltapäivän perheohjelmaan "sanomaan ruman sanan niinkuin se on".

⁴² ABC oli ensimmäinen kokoonpano, joka jo 1982 sovitti live-tilanteeseen sitä maailmaa, jonka kautta se oli luonut imagoaan musiikkivideoiden välityksellä. Tunnetuin esimerkki tästä taktiikasta ovat Madonnan viime vuosien maailmankiertueet.

⁴³ Derek Jarman ohjasi Pet Shop Boysille sekä videon heidän ehkä suurimpaan hittiinsä It's a Sin että loi sen live-esityksen näyttämöllepanon koreografioineen ja taustafilmeineen.

⁴⁴ Ks. Steve Redhead, *End of the Century Party - Youth and pop towards 2000*. Manchester University Press, 1991.

⁴⁵ Ks. Cliff Jones, *Sight and Sound*, FACE n:o 62, November 1993, 62—67. Martin Townsend, *Vision of Gabriel*, VOX February 1994b, 22—25.

Depeche Mode on ensimmäisenä popyhtyeenä alkanut pitää lehdistökonferensseja pääasiallisesti tietoverkon välityksellä. ks. Steve Malins, "Cyber Mode", VOX February 1994, 30.

⁴⁶ Suullinen tieto Erkki Huhtamolta.

⁴⁷ Walter Benjamin, Taideteos mekaanisen toisinnettavuuden aikakaudella, Teoksessa Rahkonen, Keijo (toim.), *Messiaanisen sirpaleita — Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, Jyväskylä: Tutkijaliitto 1989, 168.