

Roos Hekkens

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

Käännös: Niina Oisalo

TODELLISUUTTA ESITTÄMÄSSÄ: dokumentaaristen elementtien käytöstä musiikkivideoissa



Young Thugin "Wyclef Jean"-musiikkivideon väliteksti. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Musiikkivideoita pidetään usein viihdyttävinä ja mielikuvituksellisina. Odotusarvo on, että ne mainostavat ja visualisoivat musiikkia. Mutta mitä jos tämä visualisointi perustuu dokumentaariseen aineistoon ja leikittelee dokumenttielokuvan konventioilla? Entä jos musiikkivideo väittää esittävänsä todellisuutta autenttisesti?

Perehdyn tässä artikkelissa dokumentaarisiin musiikkivideoihin, jotka ovat voimallinen populaarikulttuurin muoto ja mahdollistavat monenlaisia dokumentaarisen ja fiktiivisen videomateriaalin yhdistelmiä. Haluan ymmärtää, millaisia yhteyksiä näiden kahden audiovisuaalisen muodon välillä vallitsee musiikkivideoiden maailmassa.

Tarkastelemalla musiikkivideon ja dokumenttielokuvan ominaispiirteitä sekä tutkimalla niitä koskevia konventioita haluan osoittaa, miten musiikkivideot leikittelevät odotuksillamme näistä konventioista – ja kumoavat niitä. Esitän useita esimerkkejä, joissa näkyvät ne moninaiset tavat, joilla dokumentaariset elementit voivat vaikuttaa musiikkivideon saamaan muotoon. Jo varhaisessa musiikkivideossa, Queenin "Bohemian Rhapsodyssa" (1975) on havaittavissa dokumentaariselle elokuvalla tyypillistä autenttisuuden tavoittelua.

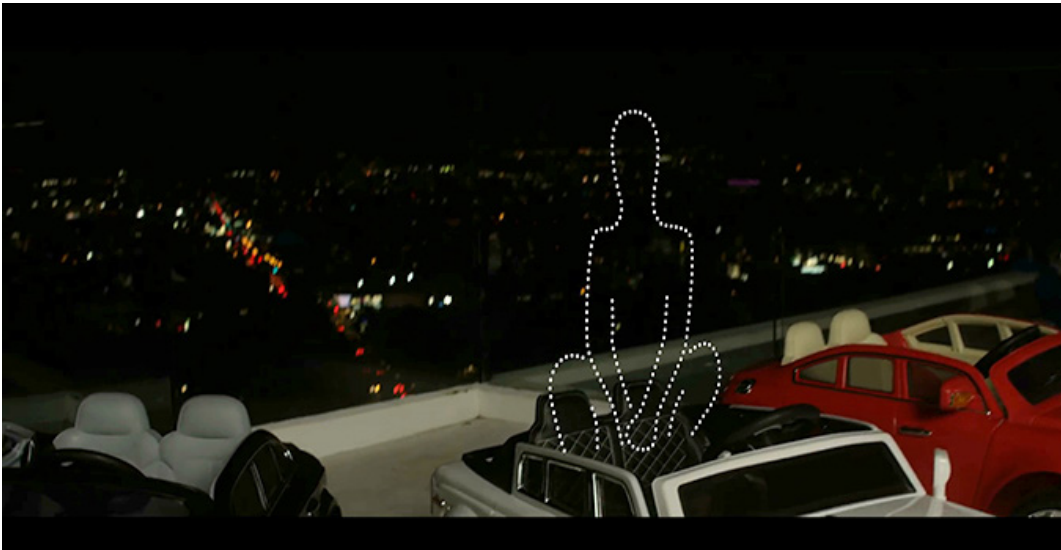
Tarkastelemieni videoiden tyyli ammentaa sekä perinteisestä musiikkivideon estetiikasta, jossa kuvat tukevat musiikkia ja mainostavat artistia, että kokeellisemmista muodoista, joissa dokumentaariset elementit ja uudenlainen audiovisuaalinen estetiikka voivat saada refleksiivisiä tehtäviä.

”Hei, tässä on Ryan Staake. Ohjasin tämän videon ikään kuin Young Thugin kanssa.”
 ”Mutta emme koskaan tavanneet toisiamme.”¹

Näillä kahdella sitaatilla alkaa amerikkalaisen räppäri Young Thugin musiikkivideo ”Wyclef Jean” (2017). Videon ohjaaja Ryan Staake selittää läpi videon ilmestyvissä väliteksteissä, miten hänellä ei ollut juuri mitään materiaalia videon tekemiseen, sillä Thug ei koskaan ilmestynyt kuvauksiin. Thug oli lähettänyt Staakelle ainoastaan äänitallenteen, jossa hän kertoi muutamista ideoistaan ja videomateriaalia, jota kukaan ei ollut ohjannut. Staake päätti siten selittää videolla, mikä meni pieleen sen tekemisessä käyttäen hallussaan olevaa materiaalia todisteena kertomukselleen.

Vaikka voisi kuvitella, että kuvausprosessi meni täydellisen pieleen, lopputuloksesta tuli ainutlaatuinen. Video käyttää dokumentaarisia konventioita sanoakseen jotain todellisuudesta. Väliteksteistä muodostuu keino, jonka avulla videon ohjaaja voi kommentoida, toimia ikään kuin kertojana kuvissa näkyville asioille, samaan aikaan, kun musiikki valtaa ääniraidan. Musiikkivideo ei koostu siten ainoastaan ääniraidasta, johon on liitetty visuaalinen raita, vaan näiden yhdistelmästä: siinä välitekstit kommentoivat ääntä ja visuaalista materiaalia. Kommentaari saa näin musiikkivideon kontekstissa uudenlaisen merkityksen. Leikittelemällä sekä musiikkivideoiden että dokumentaarisen elokuvan konventioilla, video erottuu musiikkivideoiden suuresta massasta.

Tämä todellisuuden ja musiikkivideon audiovisuaalisessa muodon kanssa leikkittely alkoi kiinnostaa minua, kun näin ”Wyclef Jeanin” ensimmäisen kerran Amsterdamin kansainvälisillä dokumenttielokuvafestivaaleilla (IDFA) 2017, osana



Ohjaaja Ryan Staake hyödyntää animaatiota näyttääkseen, missä Young Thug olisi ollut videolla. Lähde: kuvakaappaus videolta.

¹ Alkuperäinen sitaatti: ”Hi, this is Ryan Staake. I “co-directed” this video with Young Thug.” “But we never met each other.” (Käännös NO.)

festivaalien musiikkivideo-ohjelmistoa. Tässä videossa oli nähtävissä ne moninaiset tavat, joilla dokumentaariset elementit voivat toimia musiikkivideoissa. Yhdistelmällä dokumentaarista aineista ihmisten arjesta ja elementtejä, kuten selostusta (engl. *voice-over*), haastatteluja, kuvauspaikalla äänitettyä materiaalia ja vapaata kameran liikettä, nämä videot yrittävät luoda yhteyden ”todellisuuteen”.



”Wyclef Jean” leikittelee musiikkivideoiden odotuksilla ja konventioilla. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Yhdistelmä tuntui aluksi yllättävältä. Onhan kyseessä kaksi audiovisuaalista tuotetta, joiden luonne eroaa toisistaan huomattavasti: esimerkiksi siten, että musiikkivideoilla on yleensä kaupallinen tarkoitus, kun taas dokumentaarisia elokuvia ajatellaan tehtävän ensisijaisesti muista kuin kaupallisista syistä.

Toisaalta musiikkivideon muoto on tunnettu heterogeenisyydestä. Musiikkivideot voivat kommunikoida useilla semioottisilla tasoilla musiikin, lyriikan ja liikkuvan kuvan kautta monin eri tavoin. Musiikkivideoiden valtava määrä on vaikuttanut myös siihen, että erottuakseen massasta tekijöiden on tehtävä jatkuvasti uusia kokeiluja. Musiikkivideon muoto kannustaa kokeellisuuteen. (Korsgaard 2017, 37.) Musiikkivideon heterogeenisyys sallii myös sen muodon sulauttamisen erilaisiin estetiikkoihin.

Dokumentaaristen elementtien mukaan tuominen nostaa esiin myös kysymyksen musiikkivideoiden uudenaikaisesta audiovisuaalisesta estetiikasta. Musiikkivideoita on käsitelty suhteellisen vähän akateemisissa tutkimuksissa viimeisten 30 vuoden aikana, vaikka niiden tutkimus on(kin) kasvussa. Mathias Bonde Korsgaardin (2013, 501) mukaan tämä voi johtua siitä, että ”musiikkivideon laji on muutoksessa: musiikkivideo on omaksunut uusia, villejä muotoja” 2010-luvun taitteessa.

Populaarikulttuurin monet muodot on muokattu tai ne ovat kokeneet jopa täydellisen muodonmuutoksen siirtyessään verkkoalustoille. Television sijaan verkossa toimivat videopalvelut, kuten YouTube, Vimeo ja VEVO ovat nyt musiikkivideoiden pääasiallisia jakelukanavia. Verkkojakelu mahdollistaa moninaisten teknologioiden käytön ja haastaa musiikkivideon muodon ja estetiikan. (Korsgaard 2017, 173.)

Musiikkivideoiden yleisö poikkeaa yleensä dokumentaaristen elokuvien yleisöstä. Välittäessään viestejä todellisuudesta musiikkivideon muoto haastaa katsojan

tekemään omia tulkintoja. Minua kiinnostaa millaisia funktioita dokumentaarisilla musiikkivideoilla voi olla esittäessään todellisuutta. Mitkä ominaisuudet tekevät musiikkivideosta dokumentaarisen? Mitä musiikkivideolle tapahtuu, kun siihen lisätään dokumentaarisia elementtejä? Miten musiikki ja kuva vaikuttavat toisiinsa dokumentaarisissa musiikkivideoissa? Ja mitä dokumentaarisilla elementeillä tavoitellaan?

Musiikkivideo muutoksen alaisena

Musiikkivideoiden tapaan kommunikoida liittyy usein hyvin erityisiä odotuksia. Kun musiikkivideoita alettiin näyttää televisiossa 1970-luvun Yhdysvalloissa, lajityypin tunnusmerkistö oli selkeä: musiikkivideo on lyhyt formaatti, jonka tarkoitus on markkinoida yleisölle sekä musiikkikappaletta että artistia viihdyttävällä tavalla (Korsgaard 2017, 25). Korsgaardin määritelmässä kuvat on tehty musiikkia *varten* ja korostavat kappaletta musiikillisia ja sanoituksellisia piirteitä. Nauhoitettu musiikkikappale siis edeltää videota. Kappaletta kesto määrittelee videon keston, eikä musiikkia tule keskeyttää. Videon tärkein päämäärä on ”kuvittaa laulun piirteitä myydäkseen sitä”. (Korsgaard 2017, 33.)

”Mikään näistä määritelmistä ei päde enää”, sanoo Carol Vernallis (2013, 208). Hänen mukaansa 2000-luvun aikana musiikkivideoiden tyylilliset piirteet eivät ole enää yhteneviä edeltäjiensä kanssa. Tämä on nähtävissä esimerkiksi ”Wyclef Jean”-videossa, missä äänitallenteet keskeyttävät musiikkikappaletta videokerronnan vuoksi. Kuitenkin eräät alkuperäiset piirteet ovat yhä nähtävissä musiikkivideoiden muodossa ja voivat toimia hyödyllisenä perustana myös dokumentaaristen musiikkivideoiden analyysille. ”Wyclef Jean”-video korostaa selvästi musiikin ja sanoituksen yhteyttä, mikä näkyy parhaiten hetkissä, jolloin sanat ja kuva on synkronoitu tavalla, joka on tuttu *sing-along*-videoista. Näissä laulun sanat näkyvät kuvassa ja tekstin yllä pomppi pieni pallo, joka osoittaa milloin artisti laulaa ne. Tätä keinoa käytetään kuitenkin hyvin erityisestä syystä. Koska video hyödyntää yleisön musiikkivideoita koskevia konnotaatioita ja odotuksia ja asettaa ne uudelleenlaiseen kontekstiin, kuvien tulkinta voi olla myös toisenlainen. Dokumentaaristen elementtien lisääminen musiikkivideoon voi siis muuttaa videon tapaa kommunikoida, jolloin videon tehtävä ei ole ainoastaan visualisoida kappaletta.

Musiikkivideot ovat saaneet viime vuosina uusia muotoja, ja tähän on useita syitä: radikaalit teknologiset muutokset, videoiden jakelu verkkoalustoilla, alan taloudelliset vaikeudet sekä suosion lasku ja yhteydet muihin medioihin. Nämä kehityskulut ovat monipuolistaneet musiikkivideon määritelmää (Vernallis 2013, 207). Vernallis summaa musiikkivideoiden kokemia muutoksia ja kyseenalaistaa samalla tarpeen puhua musiikkivideoiden ”toisesta estetiikasta”. Hän päätyy yksinkertaiseen määritelmään, jonka mukaan musiikkivideolle tyypillistä on ”äänen ja kuvan välinen suhde, jonka tunnistamme sellaiseksi”. (Vernallis 2013, 208.) Tämä musiikin ja kuvan välinen suhde on säilynyt muuttumattomana ja on edelleen keskeinen musiikkivideon muodolle. Myös katsojan rooli äänen ja kuvan välisen suhteen tunnustajana on keskeinen.

Todelliset kuvat vs. todellinen musiikki

Vaikka tämä laaja määritelmä antaa mahdollisuuden tulkita monenlaisia äänen ja kuvan suhteita musiikkivideoina, dokumentaaristen elementtien lisääminen tuottaa määritelmään omia hankaluuksia. Olisi ymmärrettävää olettaa, että musiikki

hallitsee musiikkivideon ääniraitaa. Dokumentaariset musiikkivideot kuitenkin haastavat tämän ajatuksen tuomalla erilaisen perinteen mukaan. Dokumentaarisisissa elokuvissa musiikki yleensä tukee kuvien välittämää viestiä – eikä toisinpäin, kuten musiikkivideoissa. Erityisesti dokumentaarisen elokuvan varhaisessa vaiheessa, mutta jossain määrin yhä nykyään ”pelätään että musiikki on ristiriidassa dokumentaarisen estetiikan näennäisen spontaanisuuden ja naturalismin kanssa” (Rogers 2014, 2). Dokumentaarisen elokuvanteon näkökulmasta tavoitteena on yleensä antaa kuvien puhua puolestaan.

Populaarimusiikin dokumentointi ja visualisointi on myös herättänyt huolta, esimerkiksi musiikkidokumentaarin syntyessä 1960-luvulla, samoin kuin musiikkivideoiden ilmaantuessa 1970-luvulla. Vaikka näitä uusia musiikin ja kuvien visuaalisia muotoja pidettiin kiinnostavana kehityksenä, populaarimusiikin puolelta heräsi huoli, että kuvat voisivat vaikuttaa musiikin ”puhtauteen” ja vahingoittaa sen autenttisuutta. (Halligan & al. 2013, 6.) Toisin sanoen musiikkivideoissa musiikkia pidetään autenttisimpana, kun taas dokumentaarisisissa elokuvassa kuvien ajatellaan olevan lähimpänä todellisuutta.

Teknologinen kehitys ja verkkomedioiden suuri määrä ovat johtaneet siihen pisteeseen, että katsojien on yhä vaikeampi arvioida ovatko kuvat, joita he katsovat, todellisia vai ei. Yleisöllä on myös monenlaisia konnotaatioita ja odotuksia tietynlaisen musiikin ja tietynlaisten kuvien yhdistelmistä. Nämä ennako-oletukset vaikuttavat myös dokumentaaristen musiikkivideoiden tulkintaan.

Musiikin ja kuvien manipulatiivinen voima on otettava vakavasti. Giulia Gabrielli (2010, 94) huomauttaa, että koemme musiikin usein subjektiivisemmalla ja henkilökohtaisemmalla tavalla kuin kuvat, joiden tulkinta on ”yleensä objektiivisempää”, sillä tulkitsemme niitä samaan tapaan kuin muutkin. Tämä tarkoittaa, että hyväksymme helpommin kuvien luotettavuuden. Dokumentaaristen kuvien käyttö musiikkivideoissa voi luoda oman virityksensä teokseen ja lisätä samalla musiikin merkitystasoa ja mahdollisia tulkintoja.

Mikä musiikkivideoissa on ”todellista”?

Jotta olisi mahdollista ymmärtää miten dokumentaariset elementit toimivat musiikkivideoissa, on hyödyllistä palata Andrew Goodwinin luokitteluihin vuodelta 1992. Kirjassaan *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* hän määrittelee musiikin ja videon välisen suhteen kuvittamisen (*illustration*), lisäämisen (*amplification*) ja ristiriidan (*disjunction*) kategorioiden kautta. Goodwinin lähtökohta on, että kuvat lisätään musiikkiin. Kuvittaminen ei lisää musiikkiin uusia merkityksiä, vaan esittää sen visuaalisessa muodossa. Kuvat luovat siten ainoastaan visuaalisen ympäristön musiikin merkityksille. Lisäämisen funktiossa video luo oman visuaalisen merkitysten tason musiikkiin, sopusoinnussa musiikin merkitysten kanssa. Siten video vahvistaa olemassa olevia merkityksiä esittämällä niistä visuaalisen tulkinnan. Ristiriitaisessa funktiossa video lisää uuden kerroksen merkityksiä, jotka ovat konfliktissa musiikin merkitysten kanssa. (Goodwin 1992, 86–88.)

Dokumentaarisen musiikkivideon alueella ensimmäistä kategoriaa edustavat esimerkiksi Jay-Z:n (feat. Damian Marley) ”BAM” (2017) ja Cashmere Catin (feat. MØ & SOPHIE) ”9 (After Coachella)” (2017). Molempien videoiden taustalla on musiikintekijöitä, jotka ovat myös säveltäneet musiikin. Videot kurkistavat lavan taakse, tutustuttavat laulun taustoihin ja jakavat henkilökohtaista tietoa artisteista. Molemmissa videoissa on kyse myös yhteistyöstä muiden artistien kanssa, ja nämä esiintyvät myös videoissa. Rohan Blair-Mangatin videossa ”BAM” matkustetaan Jay-Z:n ja Damian Marleyn kanssa Trenchtowniin, Jamaikalle, missä musiikintekijät

vierailevat ihmisten luona ja käyvät erilaisissa paikoissa, kuten levytysstudioissa, ja puhuvat musiikistaan sekä juuristaan. Laulun nimi viittaa siinä käytettävään sampleen, ja videossa sen taustoja avataan alkuperäisen samplen esittäneen artistin lyhyessä haastattelussa. Myös Jake Schreierin ja Adam Newport-Berran videossa ”9 (After Coachella)” yleisö saa tietää tuottaja Magnuksen (aka Cashmere Cat) ja laulaja Karen (aka MØ) henkilökohtaisista taustoista. Videossa käytetään kuvien ja tekstitysten yhdistelmää kuvien merkitysten selventämiseen, sillä selostavan kerronnan (*voice-over*) tai muiden äänten käyttö on rajallista musiikin koskemattomuuden vuoksi. Molemmat videot selittävät omalla tavallaan, miten laulu on syntynyt ja kuvittavat tätä tarinaa seuraamalla musiikintekijöitä.

Dokumentaaristen elementtien lisääminen kuvittaa artistien ja laulun taustoja ja toimii näin ikään kuin takeena artistien autenttisuudelle. Videot vahvistavat, että juuri nämä tekijät loivat musiikin ja he myös esittävät sen. Tässä tapauksessa dokumentaarinen musiikkivideo nojaa musiikin ja kuvien alkuperäisyyteen ja vakuuttaa artistien uskottavuudesta. Videot antavat omalla tavallaan tunnustusta artisteille ja heidän työnsä. Nämä intentiot ovat tuttuja myös varhaisista rockbändien musiikkivideoista, joissa bändi esittää lavalla kappaleen osoittaakseen, että he todella pystyvät siihen. Näin on esimerkiksi Queenin ”Bohemian Rhapsodyssa” (1975), jossa dokumentaariset kuvat ikään kuin todistavat artistien esityksen autenttisuudesta.

Samaan tapaan ”BAM”-videossa Jay-Z:n ja Damian Marleyn yhteinen matka ja tunnustuksen antaminen alkuperäisen samplen esittäjälle osoittaa autenttisuutta yksinkertaisesti näyttämällä artistit musiikin takana. Myös ”9 (After Coachella)” esittää musiikintekijät samastuttavina ihmisinä artistinimien takana. Näissä kuvitavissa dokumentaarisisa musiikkivideoissa videon ohjaajaa ei tunnusteta samalla tavalla kuin musiikintekijöitä, joiden työstä halutaan antaa todenmukainen kuva.

Lisäämisen kategoriassa dokumentaaristen elementtien pitäisi vahvistaa laulun merkityksiä kuvien avulla. Näin käy esimerkiksi Placebon videossa ”Life’s What You Make It” (2016) ja Lyvesin ”Darkest Hour”-videossa (2017). Molempien kappaleiden lyriikat ovat hyvin toisteiset, mutta niiden nimet ja teemat antavat paljon mahdollisuuksia tulkinnoille ja siten myös merkitysten vahvistamiselle. ”Life’s What You Make It”-videossa elokuvantekijä Sacha Rainbow vie katsojan Agbogboshien työläisten luo: kyseessä on eräs maailman suurimmista elektronisen jätteen kaatopaikoista Ghanassa, ja video on omistettu siellä työskenteleville ihmisille. Näin kappaleen nimi, ”Jokainen luo itse oman elämänsä”, asettuu toisenlaiseen valoon. Videossa nähdään, millaista Agbogboshiessa työskentelevien ihmisten elämä on, ja laulun merkitykset saavat eettisen ulottuvuuden. Myös Thomas Ralphin video ”Darkest Hour” lisää lauluun merkityskerroksia haastatteleamalla nuoria brittiläisiä Brexitistä. Haastattelupätkiä on leikattu yhteen musiikin kanssa. Näiden todellisen elämän näkymien kautta musiikkivideot lisäävät uuden teeman kappaleisiin ja lisäävät niihin samalla poliittisesti latautuneita merkityksiä.

Nämä merkityksiä lisäävät videot luovat mahdollisuuden eettisten, poliittisten ja yhteiskunnallisten kysymysten käsittelylle musiikkivideon muodossa dokumentaarisuuden keinoin. Musiikkivideon ohjaaja voi kehittää laulun pohjalta idean, jossa musiikin merkitykset yhdistyvät kuviin tuottaen uusia kerroksia alkuperäisten merkitysten ”päälle”. Näin dokumentaariset musiikkivideot voivat myös toimia tärkeiden kannanottojen alustana, sen sijaan että ne nostaisivat esiin artistia ja hänen musiikkiaan. ”Life’s What You Make It”-videon ohjaaja Sacha Rainbow antaa äänen Agbogboshien työläisille, välillä myös kirjaimellisesti, kun he liikuttelevat huuliaan kappaleen sanoihin. Myös Thomas Ralphin ”Darkest Hour” tuo esiin nuoria brittejä sekä kuvissa että ääniraidalla, sillä haastatteluista tulee videossa osa musiikkia. Näissä videoissa ohjaajat ottavat näkyvän roolin videon toteutuksessa. He tuovat mukaan eettisen tason, sillä nämä videot esittävät todellisia ihmisiä ja heidän

arkeaan. Videoiden tekijöiden on näin kannettava oma vastuunsa niillä esiintyviä ihmisiä kohtaan, kun heistä tulee eettisesti osallisia videon tekemisen kautta.

Viimeisessä ristiriidan kategoriassa musiikkivideon kuvat ja musiikin sisältö ovat keskenään ristiriidassa, jolloin kuvien avulla on mahdollista luoda kappaleelle vaihtoehtoinen sanoma. Tämä näkyy dokumentaarisisissa musiikkivideoissa, joissa leikitellään katsojien odotuksilla haastamalla tai jopa ivaamalla laulun alkuperäisiä merkityksiä. Esimerkiksi aiemmin esitellyssä Young Thugin ”Wyclef Jean”-videossa ristiriita on selkeä. Tekemällä musiikkivideon tekemisestä Staake rikkoo konventioita ja odotuksia, joita yleisöllä on musiikkivideon muotoa kohtaan. Videossa leikitellään katsojien käsityksillä videon luotettavuudesta. Näin videon-tekijä voi kommentoida musiikkivideoteollisuutta ja saada katsojan ajattelemaan alan todellisuutta. Staake kommentoi välitekstissä, lähellä videon loppua: ”Tämän videon tekeminen maksoi yli 100 000 dollaria, eikä artisti koskaan ilmestynyt kuvauksiin.” Tässä tapauksessa dokumentaarisisessa musiikkivideossa hyödynnetään artistin suosiota, ja herätetään pohdintaa yleisössä. Tavoitteena on saada katsojat kyseenalaistamaan videon luotettavuus. Katsojan huomio ohjataan pois musiikista ohjaajan lisäämien välitekstien avulla. Tämä kiinnittää katsojan huomion myös siihen, miten harvoin ohjaajan ääni välittyy musiikkivideoissa.

Erityisesti ristiriidan kategorian dokumentaariset musiikkivideot leikittelevät usein dokumentaarisuuteen liitetyllä objektiivisuuden odotuksella. Kaikkien yllä mainittujen dokumentaaristen musiikkivideoiden kohdalla voisi kuitenkin esittää kysymyksen, ”onko tämä totta vai ei?” Ristiriidan kategoriassa kysymys esitetään videoissa suoraan. Vaikka vastaus kysymykseen ei välttämättä ole olennainen, se virittää videoihin ilmapiirin, jossa on mahdollista pohtia ja kommentoida laulun ja videon merkityksiä. Ohjaaja voi vaikuttaa usein suuremmin merkitysten luomiseen, ja hän voi olla jopa läsnä kuvissa, kuten ”Wyclef Jean”-videossa. Siinä ohjaaja ei tyydy puhuttelemaan yleisöä ainoastaan välitekstien kautta, vaan hän on myös fyysisesti läsnä kohtauksissa. Paljastamalla itsensä ohjaaja luo avoimuutta ja saavuttaa katsojan luottamuksen selittämällä ikään kuin objektiivisesti mitä on tapahtunut. Ohjaajalla on mahdollisuus kommentoida videon merkityksiä ja nostaa esiin kysymyksiä, joita katsoja voi pohtia tykönään.



”Wyclef Jean” visualisoi avaintermin ironisesti ja tuottaa videoon refleksiivisyyttä. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Näiden Goodwinin kategorioiden kautta halusin tuoda esiin, miten dokumentaaristen elementtien lisääminen musiikkivideoihin voi palvella erilaisia tarkoituksia, ja miten musiikin sekä dokumentaaristen kuvien yhdistelmä voi luoda kiinnostavia merkityksiä tässä populaarikulttuurin muodossa. Kuten Goodwin (1992) toteaa, musiikkivideoiden kuvat voivat tuoda uusia merkityksiä audiovisuaaliseen muotoon, ja dokumentaaristen musiikkivideoiden kohdalla kuvat voivat luoda ainutlaatuista ymmärrystä todellisuudesta.

Huolimatta epäilyistä, jotka alussa liitettiin (dokumentaarisien) kuvien ja musiikin yhdistämiseen, musiikkivideo audiovisuaalisena muotona voi hyvin. Mahdollisesti juuri kitka, joka syntyy musiikin visualisoinnin ja dokumentaarisuuden ”musiikillistamisen” (*musicalization*) yhteentörmäyksessä, luo myös uusia kokeilun mahdollisuuksia.

Lähteet

Gabrieli, Giulia (2010) *An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry*. Teoksessa Henry Keazon & Thorsten Wübbena (toim.) *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Munich: Transcript, 89–110.

Goodwin, Andrew (1992) *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Halligan, Benjamin; Edgar, Robert & Fairclough-Isaacs Kirsty (2013) *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*. New York: Routledge.

Korsgaard, Mathias Bonde (2017) *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. New York: Routledge.

Korsgaard, Mathias Bonde (2013) *Music Video Transformed*. Teoksessa John Richardson, Claudia Gorbman & Carol Vernallis (toim.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 501–521.

Rogers, Holly (2015) *Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic*. Teoksessa Holly Rogers (toim.) *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge, 1–19.

Vernallis, Carol (2013) *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. New York: Oxford University Press.