

Nuevos Ritmos Latinoamericanos

Miltä cumbian kuvasto näyttää?

Petri Kangas

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Visuaalinen journalismi
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2019

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestintätieteiden tiedekunta

KANGAS, PETRI: Nuevos Ritmos Latinoamericanos: Miltä cumbian kuvasto näyttää?

Pro gradu -tutkielma, 97 sivua

Visuaalinen journalismi

Toukokuu 2019

Cumbia on eteläamerikkalaista kansanmusiikkia Kolumbiasta. Nykyään se on suosittua kaikkialla Latinalaisessa Amerikassa, ja esimerkiksi Perussa siitä on jalostunut *chicha*-niminen tyyliuunta. Suomalaisesta näkökulmasta cumbia kuulostaa ja näyttää eksoottiselta. Voittopuolisesti laulukielenä on espanja. Rytmit, vaikuttimet ja käytetyt instrumentit ovat perinteisesti muodostuneet pyhästä kolminaisuudesta: Etelä-Amerikan alkuperäisasukkaat, afrikkalaiset orjat ja heidän jälkeläisensä sekä espanjalaiset siirtolaiset ovat kukin olleet olennaisessa osassa cumbian omaleimaisen ja luonteenomaisen sointikuvan muodostumisessa. Historialliset kytkökset näkyvät myös cumbian visuaalisuudessa.

Tutkielman aiheena on, miltä cumbia näyttää. Työssä keskeinen tavoite oli eritellä tämän eteläamerikkalaisen musiikkityylin estetiikkaa. Olennaisia kysymyksiä olivat, miten musiikki kuvallistuu, ja millaista on musiikkiin kytkeytyvä visuaalisuus. Teoreettisena viitekehystenä työssä käytettiin semiotiikkaa. Semiotiikka, eli merkkioppi, on kulttuurin ja sen tuotteiden analysoinnissa käytetty filosofinen suuntaus. Kulttuurisemiotikkojen mukaan kulttuuri koostuu merkkijärjestelmistä. Musiikki ja kuva muodostavat merkkijärjestelmiä. Tavat, joiden kautta ihmiset kiinnittyvät yhteisöön, muodostuvat yhtäältä musiikin, toisaalta kuvallisuuden merkkien kautta.

Tutkielman sisältö rakentuu pääasiassa verkon sosiaalisen median palveluissa jaetun musiikin kanssa kättä lyövän visuaalisen aineiston, eli valokuvien, levykansien, musiikkivideoiden, niin kutsuttujen videoflajjereiden ja statuspäivitysten analysoinnista. Lisäksi paneudun musiikin ja kuvan totuttuihin yhteiselon muotoihin, kuten levyjen kansiin sekä bändi- ja keikkakuviin. Tutkin sitä, millaisille tradition pohjille moderni verkkovälitteinen digitaalinen kuvasto pohjaa. Tutkielmassani musiikkigenre, cumbia, toimii tapausesimerkkinä, ja pyrkimyksenäni on pystyä tekemään yleistyksiä muihin alalajeihin sekä niiden musiikillisuuden visualisointiin. Perusjoukosta näytteeksi nostettiin kahdeksan levykantta, joita analysoidaan semiotiikan työkaluin.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Purkkaa ja jytää – alustus cumbiaan ja tutkielmaan	2
2.1 Alkulähteet: Konkistadorit ja afrikkalainen diaspora intiaanien mailla	8
2.2 Taikakaluja levylautasella: teollistuminen	10
2.3 Läppäricumbia ja siirtyminen onlineen	11
3. Tutkimusaineisto: <i>Cosmopolitanon</i> visuaaliset ilmentymät	12
4. Musiikin ja kuvan suhde	17
4.1 Visuaalisuus populaarimusiikin kohteena	17
4.2 Musiikki arjen vuorovaikutuksessa	24
4.5 Fanit ja kuvat – yleisön identiteettejä	28
4.6 Kuka saa käyttää kenenkin kuvastoja?	29
5. Huomiota herättävät kuvat	32
5.1 Mikä on semiosfääri ja miten se liittyy kuvan ja musiikin suhteeseen?	35
5.2 Semiootikon työvälineitä kuvan tulkintaan	40
5.3 Silmin nähtävä ja aistein havaittava vs. kuvakieli	41
5.3.1 Symboli ja allegoria	41
5.3.2 Metafora	43
5.3.3 Metonymia	46
5.3.4 Indeksisyys	47
5.3.5 Ikonisuus	47
5.3.6 Denotaatio ja konnotaatio	49
5.3.7 Myytti	50
6. Semioottinen analyysi cumbia-kuvastosta	52
6.1. Vanhan naisen kädet	53
6.2. Uutta, vanhaa, lainattua, sateenkaaria	57
6.3. Katakreesi, metonymia ja naisen paikka	61
6.4. Encabronadao y dolente – vihainen ja surullinen	65
6.5. Elävät juuret vai rummut lukkojen taakse?	69
6.6. Musiikkia silmille	73
6.7. Veljeksiä enemmän kuin Jukolassa	77
6.8. Katsaus cumbian typografiaan	80
7. Johtopäätökset ja epilogi: Miltä cumbia näyttää?	83

8. Lähdeluettelo aakkosjärjestyksessä	87
8.1 Painetut lähteet	87
8.2 Painamattomat lähteet	90
8.3 Digitaaliset lähteet	91
8.3 Kvalilähteet	97

1. Johdanto

Tämä Tampereen yliopiston visuaalisen journalismin maisteriopintoihin kuuluva pro gradu -tutkielma kartoittaa musiikin ja kuvallisuuden suhdetta. Pääasiallinen tutkimuskysymys kuuluu: miltä *cumbia* ja sen kuvastot näyttävät? Paneudun musiikin ja kuvan totuttuihin yhteiselon muotoihin, kuten levyjen kansiin, mutta olen perustanut näkemyksiäni myös bändi- ja keikkakuviin. Tutkin sitä, millaisille tradition pohjille moderni verkkovälitteinen digitaalinen kuvasto pohjaa. Tutkielman sisältö rakentuu verkon sosiaalisen median palveluissa jaetun musiikin kanssa kättä lyövän visuaalisen aineiston, eli valokuvien, levykansien, musiikkivideoiden, niin kutsuttujen videolajereiden ja statuspäivitysten analysoinnista. Tutkimusmateriaali koostuu eteläamerikkalaisen populaarimusiikin alalajin cumbian harrastajien, artistien, keikkajärjestäjien ja tuottajien muodostamien kuviteltujen yhteisöjen jakamasta materiaalista. Tuon materiaalin tarkoituksena voi olla viestiä sisäisesti yhteisölle itselleen tai kertoa kuplan ulkopuolelle uusista tuulista ja siitä, mitä genren sisällä tuleman pitää. Päivityksessä jaetun sisällön funktio voi olla samalla kertaa vilpittöytä uuden biisin tunnetuksi tuomista, kuulumisten kertomista tai häikäilemätön mainos. Perusjoukosta näytteeksi nostettiin kahdeksan levykantaa, joita analysoidaan semiotiikan työkaluin.

Tutkielmassani musiikkigenre, *cumbia*, toimii tapausesimerkkinä, ja pyrkimyksenäni on pystyä tekemään yleistyksiä muihin alalajeihin sekä niiden musiikillisuuden visualisointiin. Metallimusiikilla, hiphopilla, technolla ja muilla lajityypeillä on omat historiansa ja kehityskaarensa, mutta tietoteknisen vallankumouksen, suoratoistopalvelujen ja sosiaalisen median aikakaudella yhteneväisyyksiä ei voi olla huomaamatta, sillä areenan muuttuessa myös kuvallisuuden on mukauduttava kuuntelijoiden houkuttelemiseksi.

Tutkielman ytimessä ovat musiikin ja kuvan yhteispeli ja intertekstuaalisuus – yhtä ei voi olla ilman toista. Tästä perustavanlaatuisesta symbioosista kumpuaa molempien affektiivinen voima. Ihmistieteissä affektilla tarkoitetaan ruumiillista tuntemusta, joka ohjaa toimintaan impulssina, mikä tekee kokemuksen joko positiiviseksi tai negatiiviseksi. (Tieteen termipankki) Emootioiden, eli tunteiden ja affektien keskinäisestä yhteydestä on akatemian piirissä rajankäyntiä ja ainakin kahdenlaista tulkintaa: Affektien ja tunteiden välille voidaan ensimmäisen selityksen mukaan piirtää yhtäsuuruusmerkit. Toinen laita taas näkee affektin laajemmaksi ja epämääräisemmäksi kuin selkeästi määritelty tunne tai kehollinen tuntemus. Affektin on tulkittu yhdistyvän tunnekokemukseen ihmisen biologisena ilmiönä. (em.)

2. Purkkaa ja jytää – alustus cumbiaan

Los Ilusionistas – Colegiala (1975)

Hoy te visto

con tus libros caminando

y tu carita de coqueta

colegiala de mi amor

Tú sonríes

sin pensar que al mirarte

solo por ti estoy sufriendo

colegiala de mi amor

Colegiala, colegiala,

colegiala linda colegiala

colegiala no seas tan coqueta,

Colegiala al decirme que si

Tänään näin sinut

kulkemassa kirjoinesi

ja kasvosi sulokkaat

rakkauteni koulutyttö

*Hymyilet tietämättä,
että aina kun kohtaamme
kärsin vuoksesi
rakkauteni koulutyttö*

*Koulutyttö, koulutyttö,
kaunotar koulutyttö, koulutyttö,
koulutyttö, älä keimaile minulle niin,
koulutyttö, tule, sano minulle kyllä*

Medfordissa Massachusettsissa sijaitsevan Tufts Universityn antropologian laitoksen tutkija **Deborah Pacini Hernandez** on erikoistunut tutkimuksessaan Karibianmeren latinoyhteisöjen, erityisesti dominikaanilaisten, kolumbialaisten ja kuubalaisten, elämään Yhdysvalloissa. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 3353) Tutkielmani ei keskity kuitenkaan pelkästään cumbian syntymäpaikkoihin tai edes Amerikan mantereisiin, vaan globaaliin ja digitaalisesti verkostoituneeseen maailmaan, mihin Pacini Hernandezkin musiikintutkimusta käsittelevässä työssään viittaa. Hän puhuu ”esteettisistä rajanylityksistä”. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 257) Hänen tutkimuksensa koostuu musiikin vaikutuksesta sosiokulttuuriseen ympäristöön ja niihin rajapintoihin, joissa vaikutuksia näkyy, kuten rotuun, etnisyyteen, kansallisuuteen, sukupuoleen ja sukupolviin. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 53) Hänen kenttätönsä pohjautuu globaalien kulttuurivirtojen ja monikansallisten kiertokulkujen analysointiin, minkä lisäksi hän tutkii ja dokumentoi eri lattarimusiikkityylejä, kuten bachataa, mereguea, salsaa, cumbiaa, reggaetonia, rockia ja räppiä. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 127) Cumbiasta Pacini Hernandez kirjoittaa vuonna 2010 ilmestyneessä *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music* -kirjassaan seuraavaa: ”Vuonna 2008 *Daily Telegraphin* toimittajan **Gervase de Wilden** kirjoittamassa *Why the World is Catching On to Cumbia: The Infectious Music of Colombia is Spreading across the Globe* -artikkelissa kolumbialainen musiikkituottaja ja soittaja **Ivan Benavides** sanoo cumbian olevan ”perustavanlaatuinen kolumbialainen rytmi”, mutta samanaikaisesti se on ”osa laajempaa liikettä, josta puhutaan *cosmopolitanona*.” (Pacini Hernandez, 2010, s. 106) Toimittaja de Wilde jäsentelee *cosmopolitanon* ”maailmanlaajuisiksi latinalaisen kulttuurin idealähteeksi, mikä mahdollistaa äänien ja tyylien

siirtymisen ja kehittymisen paikallisesti jännittäviksi uusiksi muodoiksi”. (em.) Pacini Hernandez kirjoittaa, että cumbia musiikkityylinä istuu hyvin *cosmopolitanon* määritelmään, sillä se on laajentunut tehokkaasti alkuperämaansa ulkopuolelle ja se on kehittynyt lukuisiksi alagenreiksi, mutta hänen mielestään nykytilaa tarkastellessa cumbian vaatimattomat juuret ja aikojen saatossa ennen digitalisoitumista Amerikan mantereella tapahtunut verkottuminen herkästi unohtuvat. (em.)

Tutkielmani kannalta nämä tutkija Pacini Hernandezin ja tuottaja Benavidesin huomiot tarkoittavat sitä, että cumbian tai minkään muun laajempaan kokonaisuuteen kuuluvan musiikkigenren syvintä olemusta lienee mahdotonta tavoittaa. Tällä tarkoitan sitä, että cumbian kuuluessa Latalaisen Amerikan musiikin, sillä ei edes varsinaisesti ole sipulin ydintä, vaan cumbia on kehityskulkunsa aikana imenyt itseensä niin musiikillisia kuin visuaalisia vaikutteita muista lattareiden musiikkityyleistä. Tämä on *cosmopolitanon* perusajatus. Samalla tavalla Yhdysvaltain länsirannikon 1980- ja 1990-lukujen taitteessa syntynyt gangsta rap imeytti itseensä yhtäältä verrattain tuoreen hiphop-kulttuurin piirteitä, mutta myös laajempaa mustan musiikin kaanoniin kuuluvia ominaisuuksia. Tokihan tietynlainen rikollisten ja lainsuojattomien ihannointi on kuulunut yhdysvaltain kulttuuriperinteeseen jo pitkälti uudisraivaajien, villin lännen ja cowboyden ajoista saakka. Alabaman yliopiston tutkija **Brian McCann** löytää suoran yhteyden gangsta rapin ja **Stagger Lee** -nimisen kriminaalin legendan välillä. ”Stagger Leen tarinasta kertovat kappaleet, jotka juontuvat todellisesta vuonna 1895 tapahtuneesta murhasta, olivat hyvin suosittuja afroamerikkalaisten *juke jointeissa*, kapakoissa vuosisadan taitteen jälkeen. Sittemmin niin mustat muusikot **Lloyd Price** ja **Wilson Pickett** kuin valkoihoisetkin, **Woody Guthrie**, *The Grateful Dead* ja **Pat Boone**, nauhoittivat versionsa tästä pahan jätkän tarinasta. Stagger Leen liikkuvuus rodullisten raja-aitojen välillä myös toi esiin ahdistuksen, joka liittyi valkoisten omaksuessa mustan musiikin keinoja, mikä vaikutti voimalla gangsta rapin kulttuuripoliikkaan”, McCann kirjoittaa. (McCann, 2017, s. 19–21) Stagger Leestä kehittyi valkoisia auktoriteetteja kyseenalaistavan mustan miehen arkkityyppi, kova kundi, joka on ovela, katu-uskottava, cool, lainsuojaton, moraaliton ja mahdollisesti väkivaltainen. *They have the authority to kill a minority!*

Onkin siis aivan mahdotonta tehdä selkeää erottelua siitä, mikä on *todellista* tai *aitoa* cumbiaa tai gangsta rapia tai mitään muutakaan lajityyppiä, ainakaan visuaalisesti. Myöhemmin käsittelen visuaalisuuden ja musiikillisuuden erottamattomuutta. Linaan Exeterin yliopiston professorin **Tia DeNora** ajatuksia musiikin affektiivisuudesta ja kuuntelukokemuksen merkitysten syntymistä kokonaisvaltaisesti: Musiikin ydintä ei ole. (DeNora, 2000, s. 23) Kaikki musiikkiin liittyvä oheistoiminta on yhtä tärkeää kuin itse sävellys. (em.)

Mielenkiintoista onkin, miten aikaisemmista teoksista inspiroituneet musikot alkavatkin toisintaa jotain tiettyä erityispiirrettä, mistä syntyy trendi ja lopulta muodikkuuden, suosion, kautta genre, mutta käytännössä samoista rakennuspalikoista syntyy myös täysin muunlaisia kokonaisuuksia.

Voisi ajatella innokkaiden puutarhureiden asuttamia, pensasaidoin rajattujen rivitalo-osakkeiden takapihoja. Kukin asukas on valinnut takapihalleen vain yhdenlaisia puita. Puistoisan naapuruston tonteilla kasvaa siis useita eri puulajeja, joiden lehdet lentelevät syysmyrskyssä hujan hajan asukkaiden piholle. Kunkin talon emäntä ja isäntä päätyvät haravoimaan lehtitunkioonsa monenlaisia lehtiä, vaikka he kuinka olisivat pyrkineet kasvattamaan pihallaan yhtä tiettyä puulajia.

Cumbian tärkeimmät perustavanlaatuiset esteettiset lähtökohdat ovat 1800-luvulla syntyneessä kolumbialaisessa kansanmusiikissa, johon on ammennettu vaikutteita alueen kolmiyhteisestä etnisestä populaatiosta, joka koostuu afrikkalaisten, eurooppalaisten ja alkuperäisasukkaiden geneettisestä ja kulturaalisesta perimästä. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1631) Toisen maailmansodan jälkeisessä maailmanlaajuisessa noususuhdanteessa 1940- ja 50-luvuilla kaupalliset cumbian variantit levisivät ja keräsivät suosiota osissa espanjaa puhuvaa Latinalaista Amerikkaa: etelässä Ecuadorissa, Perussa ja Argentiinassa sekä pohjoisessa Keski-Amerikassa ja Meksikossa, missä sen ottivat omakseen pääasiassa työväenluokkaiset yhteisöt ja mestitsit. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1795) Lopulta cumbia päätyi meksikolaisten emigranttien mukana Pohjois-Amerikkaan ja Yhdysvaltoihin. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1815) Pacini Hernandez täsmentää, että vaikka cumbia on lähtökohtaisesti duunareiden musiikkia, nykyiset ilmenemismuodot eivät ole ankkuroituneet mihinkään tiettyyn yhteisöön tai lokaatioon. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1605) Pacini Hernandez kuitenkin haluaa tähdentää cumbian maailmanvalloituksesta ainutkertaisen piirteen: Siinä missä muut Yhdysvaltoihin päätyneet musiikkityylit, kuten merengue, bachata ja banda, ovat kulkeutuneet sellaisten siirtolaisten mukana, jotka ovat peräisin musiikkityylin syntymaasta, alunperin kolumbialainen cumbia eteni pohjoiseen meksikolaisten maahanmuuttajien mukana. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1815) Pacini Hernandez huomauttaakin, että suurin osa yhdysvaltalaisista cumbia-intoilijoista ei olekaan sukujuuriltaan kolumbialaisia vaan meksikolaisia, ja että DJ:t soittavat trendikkäillä klubeilla teknologisesti monipuolista ja ilmaisultaan perinteisiä ja tuoreita musiikillisia keinoja yhdistelevää fuusiocumbiaa, joka on saanut viljalti vaikutteita muun muassa meksikolaisesta *norteño*-tyylistä. (Pacini Hernandez, 2010, s. 107)

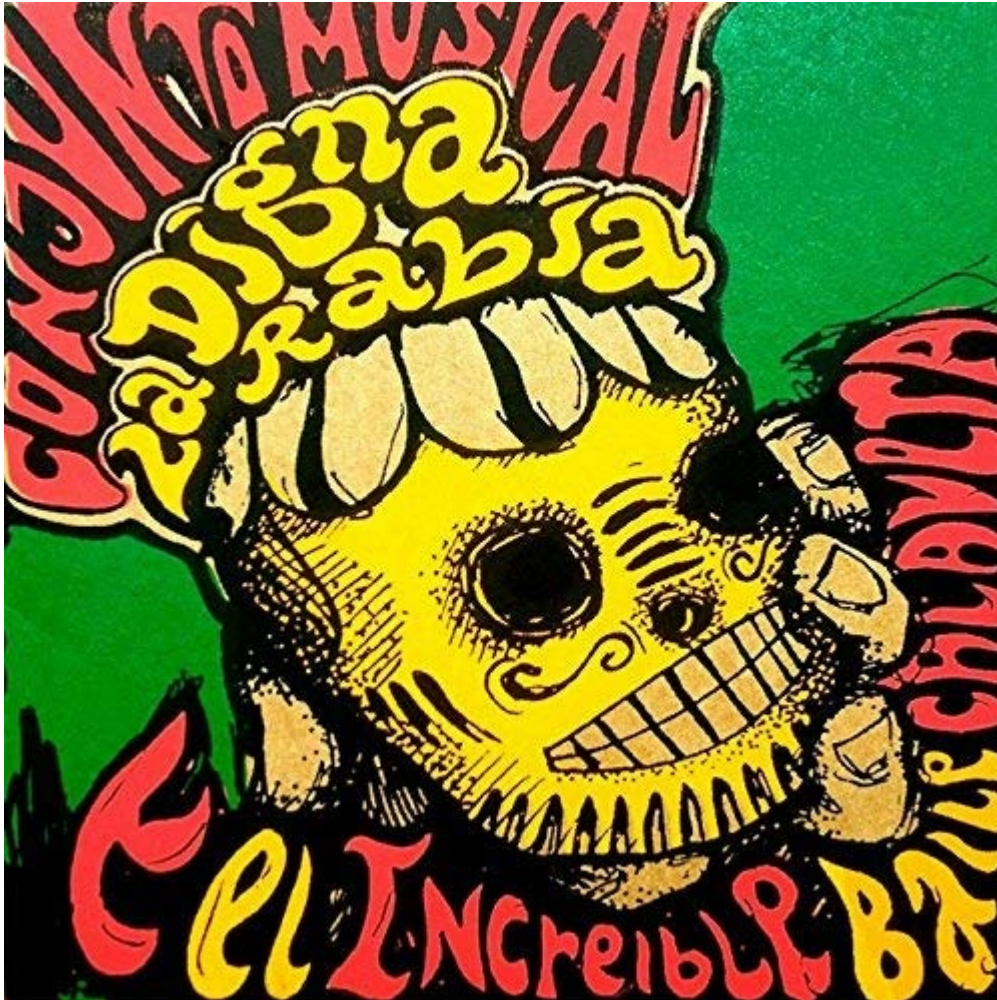
Tällaisesta lejeeringistä paraatiesimerkinä visuaalisella puolella on *La Digna Rabia* -yhtyeen cumbiaa, ska-kolistelua ja surffirockia yhdistelevän *Conjunto Musical La Digna Rabia y el Increíble Baile Calavera* -levyn kansi vuodelta 2016. Kannessa irvistelee meksikolaiseen

kekrikulttuuriin voimakkaasti yhdistyvä kuolleiden päivän symboli, virnuileva viiksekäs pääkallo. Seuraavien lukujen aikana kerrotaan tarkemmin cumbian, cosmopolitanon ja muiden lattarimusiikkityylien kehityksestä ja piirteistä, mutta johdatuksena siihen, *La Digna Rabia y el Increíble Baile Calavera* -äänitteen kannesta voi bongata Latinalaiseen Amerikkaan ja afrokaribialaiseen kulttuuriin liitettäviä visuaalisia avaimia, kuten puna-kelta-vihreän värimaailman. Sen syvemmälle rastafarien mytologiaan sukeltamatta: jamaikalaiset rastaat pitävät profeettanaan lokakuun toisena päivänä vuonna 1930 Addis Abebassa kruunattua dynastian 225. keisaria, kuningas Salomonin sukuun kuuluvaa Etiopian hallitsijaa **Ras Tafari Makonnenia**, eli Haile Selassie ensimmäistä. Rastoille Etiopia näyttäytyy nimenomaan Siionina, paratiisina, valtakuntien äitinä, raamatullisen Afrikan keskittymänä ja paikkana, johon liitonarkki, Mooseksen Jumalalta saamien lainaulujen säilytyspaikka, on kätketty. (Daynes, s. 127) Etiopian lipussa heraldiset tinktuurit ovat punainen, vihreä ja kulta, jotka on myös yhdistetty yleisafrikkalaisiksi väreiksi. Pan-afrikanismilla on vahva kaiku Karibianmeren asukkaiden keskuudessa, ja termillä tarkoitetaan "aatteellista liikettä, jonka alullepanijoina ovat afrikkalaistaustaiset Karibiassa ja Yhdysvalloissa". (Oloruntoba-Oju, 2012) Pan-afrikanismi pyrkii tietoisesti ja tarkoituksella luomaan solidaarisuutta ja yhteisöllisyyttä afrikkalaisten kansojen keskuudessa, jotka ovat olleet osallisena trans-Atlanttisessa orjakaupassa. Pan-afrikanismin symbolina taas käytetään Etiopian lipusta muunneltua puna-musta-vihreää trikolorilippua, jossa punainen symboloi vapauden vuoksi vuodatettua kansojen verta, musta kansojen olemassaoloa ja vihreä Afrikan-mantereen yltäkyläisiä luonnonvaroja. (*The Official Website of the Universal Negro Improvement Association and African Communities League 1918 and 1929 of the World* -verkkosivu) Näiden värien käyttö cumbialelyn kannessa kielii historiallisista yhteyksistä satojen vuosien takaisin traumoihin, joiden aiheuttamat haavat eivät ole vielä umpeutuneet, kuin myös genren kehityksestä ja liikehdinnästä ensin maanosan sisällä, myöhemmin sen ulkopuolella. Kulttuurisia vaikuttimia on siis aina poimittu sieltä, missä niitä on ollut saatavilla. Palaan myöhemmin tutkielmassani suomalaisittain mielenkiintoiseen ja mediahuomiota saaneeseen kulttuurisen appropriatian käsitteeseen, eli kulttuuriseen omimiseen.

Visuaalisen journalismin päättötyön aiheena kolumbialaisen kansan- ja populaarimusiikin visuaalisten seikkojen tutkiminen on aikamoinen kummajainen. Aivan ylhäisessä yksinäisyydessään tutkielmani ei kuitenkaan ole. Tampereen yliopiston julkaisuarkistosta löytyy muutamia journalistiikan pro gradu -tutkielmia hakusanalla *musiikkijournalismi*. **Jari Himanen** tutki vuonna 2015 kuinka sukupuolta representoidaan *Helsingin Sanomien* rock- ja pop-arvioissa. Tutkimuksen aineistona ovat vuonna 2014 *Helsingin Sanomien* kulttuuriosastolla julkaistut arviot. Tutkielman nimi on "*Sukupuolestaan johtuen...*" – *sukupuolen representaatiot Helsingin Sanomien rock- ja pop-arvioissa*. Pro gradussaan

"Tätähän me ollaan kaikki kaivattu Suomeen; rockin ajankohtaislehteä." *Rock-lehti Rumban* verkon yleisimmissä juttutyypeissä rakentuva mediakonsepti (2015) **Elina Kirvesniemi** tutkii musiikkijulkaisun digitaalisia sisältöjä konseptianalyysin keinoin. **Annastiina Airaksinen** perehtyy samana vuonna palautetussa *Viiden tähden harrastus: tekijöiden näkökulmia palkattomaan työhön suomalaisessa musiikkilehdissä* -gradussaan, kun töitä piisaa, mutta palkka puuttuu. **Anna Eveliina Hännisen** *Journalistinen musiikin käyttö. Analyysi Ajankohtaisen kakkosen inserteissä* vuodelta 2014 pureutuu varsin rajattuun aihealueeseen. Journalistiikan ja tiedotusopin lisäksi musiikkikuvastoa on tutkinut informaatiotutkimuksen ja interaktiivisen median laitokselle syyskuussa 2010 tutkielmansa palauttanut **Anu Kolehmainen**. Hänen gradunsa nimi on *Arjen valokuvien hyödyntäminen ilmiökeskeisessä dokumentoinnissa: Tapaustutkimus Vapriikin kuva-arkiston Rokkia Mansesta -tallennusprojektista*.

Niin, mutta mitenkäs journalismin laita? Pääainelinjan nimessä se komeilee, mutta tutkielmaani ei voi hyvällä tahdollakaan lukea journalismitutkimukseksi. Monialaisia sateenvarjoja akatemiassa vieroksuvat saanevat tästä harmaita hiuksia, mutta tutkielmassani visuaalisuus on mielletävä perinteistä journalistista valokuvaa laajemmaksi käsitteeksi. Samoten journalismikin on laajennettava joukkoviestintätutkimukseksi ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseksi. Tutkielmani koelukijana ja alkuideoinnissa apunani toimi etnomusikologi ja musiikkiantropologi **Jarkko Niemi** Tampereen yliopistosta. En ole aukottomasti perillä cumbian tai muiden lattarityyliä musiikillisista kovista ytimistä, joten Niemi pystyikin ohjaamaan näkökulmaani ylijärjestelmien ja globaalituneiden yhteisöjen kulttuuri-ilmiöiden tarkasteluun, aiheisiin ja teemoihin, joista hänellä on viljalti kokemusta. Yhteiskunta- ja ihmistieteet ovat harvoin hermeettisiä, jonkinlaista poikkitieteellisyttä syntyy väistämättä. Näistä aineksista syntyy etnografian ja etnomusikologian kanssa flirttaileva, kuvan ja äänen keinoin toimivan verkottuneen joukkoviestinnän visuaalisuutta penkova tutkielma. Tutkielmani sekaretuudessa poeettista on se, että tutkimani alalajin, cumbian, synnyn ja jalostumisen juuret ovat vähintään yhtä levällään. Tärkeimpänä kysymyksenä on: Miltä cumbia näyttää?



Kuva 0. Conjunto Musical La Digna Rabia y el Increible Baile Calavera -levyn kansi (2016). Erinomainen esimerkki kulttuurien sulautumisesta ja maantieteellisestä genrekehityksestä.

2.1 Alkulähteet: Konkistadorit ja afrikkalainen diaspora intiaanien mailla

Tutkija Pacini Hernandez kirjoittaa, että cumbian alkuperää ymmärtääkseen on ensiksi tarkasteltava koko maanosan kompleksista historiaa kuluneen puolentuhannen vuoden ajalta. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1629) Maana Kolumbia on Etelä-Amerikan kirjavimpia alueita väestönsä sukujuurien osalta. (em.) Ensimmäisen suuren mullistuksen alueen alkuperäiseen väestö- ja kulttuurirakenteeseen aiheuttivat espanjalaiset konkistadorit 1500-luvulla. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 144) Löytöretkeilijä-valloittajien jälkeinen mustien

orjakauppa loi pohjan kolumbialaiselle multikulttuurille, jossa kolme maanosaa lyövät kättä. Kolumbian maantieteellinen sijainti ja pinnanmuodolliset ominaispiirteet ovat myös omalta osaltaan vaikuttaneet uudenlaisen musiikkikulttuurin syntyyn. (em.) Pacini Hernandez kirjoittaa, että kolumbian maantieteelliset alueet sisältävät sademetsää, ruohomaita, vuoristoa, jokilaaksoja ja rannikkoalueita. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1629) Cumbian kehityksen kannalta tärkeimpiä ovat Andien vuoristot ja niiden laaksot sekä Karibianmeren puoleinen rannikko, josta käytetään nimitystä *la costa*. (em.) Rantaviivaa Kolumbiassa on yhteensä 3208 kilometriä, josta 1760 kilometriä Karibianmeren puolella ja loput Tyynen valtameren äärellä. Nykyään suurin osa asukkaista elää pohjoisessa ja lännessä rehevien viljelysmaiden ja luonnonvarojen läheisyydessä. Etelässä ja idässä sijaitsevat ruohomaat, *llanos*, kattavat noin 60 prosenttia Kolumbian pinta-alasta, mutta ovat harvemmin asuttuja. (*The World Factbook*, CIA) Suomen Ulkoministeriö kehottaa noudattamaan erityistä varovaisuutta Kolumbiassa matkustettaessa: ”Vältä matkoja raja-alueille ja useimmille alueille maaseudulla. Suurimmissa kaupungeissa noudatettava normaalia varovaisuutta. Monilla alueilla suuremmissakin kaupungeissa ryöstöt ja väkivalta yleisiä. Sadekaudella tulvia ja maanvyörymiä.” UM myös muistuttaa, että Kolumbian turvallisuustilanne on parantunut viime vuosina, mutta maassa on edelleen käynnissä jo lähes 50 vuotta jatkunut aseellinen konflikti. Konfliktin osapuolet rahoittavat toimintaansa muun muassa huumeviljelyllä ja -kaupalla sekä kaappauksista saatavilla lunnasrahoilla. Maassa on edelleen alueita, jotka ovat sissiryhmien hallinnassa hallituksen ponnisteluista huolimatta. Kuitenkin Ulkoministeriön matkustustiedote kertoo, että matkailijoiden suosimia San Andrésin saarta ja Cartagenan kaupunkia pidetään suhteellisen turvallisina. (Ulkoministeriö)

Rannikkokaupunki Cartagenasta käytetyin väylä sisämaahan Santa Fé de Bogotá -pääkaupunkiin kävi muinoin Magdalenajokea myöten. Merenrannassa ja jokilaivoilla työskennelleet afrikkalaiset loivat alueelle ominaisen afrokaribialaisen kulttuurinsa. Nykyään *costeños* ovat sekoitus mustia, mulatteja, zamboja, mestitsejä ja valkoisia. Tuoreimman lisän rannikolle ovat tuoneet Etelä-Eurooppalaiset, kuten italialaiset ja Lähi-Idästä tulleet libanonilaiset. Vuoristossa taas asuu pääasiassa mestitsejä. Johtava eliitti on näihin päiviin saakka koostunut pääasiassa valkoisista, rotujen sekoitukset ovat muodostaneet perinteisesti keskiluokan ja tummaihoiset ja intiaanit yhteiskunnan alimman luokan. (Pacini Hernandez, 2010, s. 109)

Kullekin alueelle kehittyi hieman omanlaisensa ja muista poikkeava musiikkityylinsä. Ne heijastelivat alueen väestöä: pääkaupunkialueella valkoisen päättävän väestön keskuudessa yleistyivät 1900-luvun alussa eurosentriset jousiharmoniat, kun taas rannikolla Buenaventurassa kuunneltiin luonnollisesti afropop-musiikkia. Tällaisia kolumbialaisia folk-genrejä ovat *paseo*, *porro*, *gaita*, *merengue* (joka ei ole sama asia kuin Dominikaanisesta tasavallasta peräisin oleva tyyli), *fandango*, *bullerengue* ja *mapalé* – kuitenkin kaikkein

suosituimmaksi nousivat ja kansainvälisimmiksi muodostuivat *valletano* ja *cumbia*. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1659)

Cumbian ja *cosmopolitanon* kehittymisen kannalta on kuitenkin Pacini Hernandezin mielestä syytä muistaa se, että mikään alue ei ole ollut täysin eristyksissä tai että soittajat olisivat olleet jotenkin takaperoisia tai kouluttamattomia. Kolumbialaista musiikkia tutkinut **Peter Wade** kritisoi mannertenvälistä kolmijalkaista selitystä, sillä hän uskoo, että *costeños* ovat käyneet laajamittaista dialogia avaralla alueella ja vaihtaneet siten vaikuttimia. Hän pitää tulkintaa yksinkertaistettuna ja soittajia aliarvioivana. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 201)

On helppoa kuvitella satamakaupungin baariin kokoontunut merimiesten ja kaupunkilaisten jamitteluporukka, jossa uusia rytmejä ja soittimia on kierrätetty soittajalta toiselle. Alkuaan cumbialle ominaisia soittimia ovat olleet helposti siirreltävät, mutta riittävän kovaääniset instrumentit, jotta mökä kantaa tanssilattian perälle saakka: *gaita*, *caña de millo* -huilu, erilaiset rummut, ravistimet, perkussiot, kitarat ja harmonikat muodostuivat suosituimmiksi soittimiksi. (Pacini Hernandez, 2010, s. 111)

2.2 Taikakaluja levylautasella: teollistuminen

Cumbia, kuten muutkin kansanmusiikin alalajit, on alkuaan olleet vahvasti aikaan ja paikkaan sidottuja, nykykielellä live-esityspainotteisia. Soittajat soittivat yhtäältä yleisölle, mutta myös itselleen ja toisilleen. Bändien ammatillistuessa orkesterien soittajamäärät kuitenkin vähenivät, sillä yhtyeen jokaiselle kilkuttelijalle ei ollut varaa maksaa esiintymisestä palkkiota. Pacini Hernandez kirjoittaa, että bändien koko vakiintui viiteen–kuuteen soittajaan aiemmasta kymmenestä tai useammasta, samalla kun rock 'n' roll -estetiikka teki tuloaan cumbiaan. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 816, 1669) Sähköinen äänentoisto mahdollisti entistä suurempien juhlien ja konserttien järjestämisen, siinä missä radioiden ja levysoittimien yleistymisen helpotti laajemman yleisön tavoittamista. Kolumbialainen cumbia ei kuitenkaan lähtenyt leviämään maailmalle rannikolta, vaikka sinne perustettiin ensimmäiset levy-yhtiöt 1930- ja 40-luvuilla. Ensimmäisen kunnon potkun antoivat sittemmin huumekaupan takia pahamaineisesta Medellínistä ponnistaneet levy-yhtiöt, ja jo 1950-luvulla kaupungista oli tullut cumbiatuotannon keskus, jopa siinä määrin, että *costeñoalaisten* perustama Discos Fuentes -levy-yhtiö joutui vaihtamaan toimipisteensä Medellínin. Pacini Hernandez sanoo, että laajalti uskotaan, että marijuanakaupalla rikastuneet huumekauppiat olisivat rahoittaneet cumbiamuusikoita. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1779) Siirtymällä oli vaikutusta cumbian

musiikilliseen sisältöön ja se erkaantuikin afrikkalaisesta villistä polyrytmisyydestä Bogotásta ja vuoristosta tutun neljällä jaollisen tahtilajin eduksi. Cumbiatuotanto professionalisoitui entisestään, kun levy-yhtiöt palkkasivat omia studio-orkestereitaan samalla kun äänimaailma standardisoitui, ja siten syntyi käytännössä koko Kolumbian kattava saundi, vaikka rannikolla kuitenkin pidettiin yhä kiinni afrikkalaisesta perinteestä. Teknisten toistolaitteiden yleistyminen ja suosittujen musiikkigenrejen, ensin rock 'n' rollin ja 1970-luvulla salsan, pyyhkäistessä yli koko Etelä-Amerikan cumbia vakinaisti jalansijansa kaupallisesti toimivana genrenä. (Pacini Hernandez, 2010, s. 117)

Soniderot, eli naapurustosta tai kaupungista toiseen kirjastoauton tavoin liikuteltavat äänentoistolaitteistot, savukoneet ja valoefektilaitteet, loivat 1970-luvun jälkeen kivijalkaa cumbiamusiikin leviämiselle. *Soniderot* muistuttavat jamaikalaisia *sound systemejä* (Kosmos, 2002, s. 49), jotka niin ikään olivat, ja ovat edelleen, suosittuja työ- ja köyhän väestön keskuudessa, sillä ne mahdollistavat pääsyn tanssipaikoille, jotka muistuttavat pintapuolisesti hienoa klubia. (Pacini Hernandez, 2010, s. 126)

2.3 Lämpärícumbia ja siirtyminen onlineen

Teitotekniikan ja elektroniikan nousun ajalle ominaisesti 1980-luvulla yhtyeet alkoivat lisätä kattauksiinsa savukoneiden ja muiden härveleiden lisäksi syntetisaattoreita ja rumpukoneita. (Pacini Hernandez, 2010, s. 125) Erityisesti *technobandas*-yhtyeet olivat suosittuja Los Angelesin meksikolaisten keskuudessa. Ysärille ominaisia saundeja, kuten hiphopia, dancehallia ja eurodancea, yhdistelevä kappale *Techno Cumbia Selenan* vuonna 1994 julkaistulta *Amor Prohibido* -levyltä sementoi genren nimen. Selenan, *Mexican Madonnan*, kohtalona oli kuolla 23-vuotiaana managerinsa ampumiin luoteihin texasilaisen motellin parkkipaikalla seuraavana vuonna. Tapaus sai runsaasti julkisuutta, mikä nostatti genren tunnettua entisestään; Selenalta julkaistiin postuumisti kymmenkunta sinkkua.

Vuosituhanen vaihteessa Baja Californian osavaltion Tijuanaassa *Nortec Collective* sai osakseen huomiota Atlantin tälläkin puolella yhdisteltyään eurooppalaisia electrosaundeja, meksikolaista norteoä ja tuttuja cumbiarytmejä. Lopullisesti *nueva cumbia* syntyi viimeistään 2010-luvulle tultaessa, kun muut kuin latinotaustaiset muusikot alkoivat työstää tietokoneillaan cumbiasta ammentavia kappaleitaan, kuten *Chicha Libre* Brooklynissä New Yorkissa. (Pacini Hernandez, 2010, s. 138)

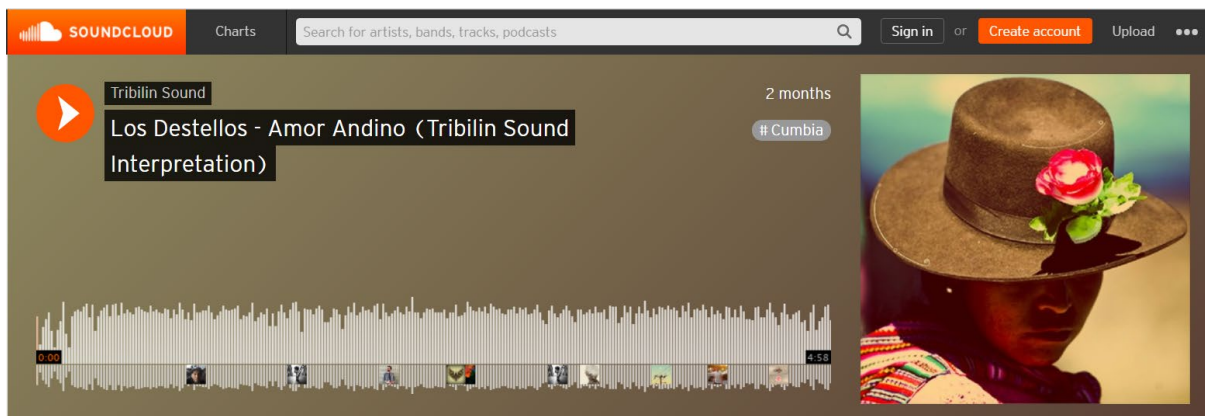
Sosiaalisen median aikakaudella cumbia-intoilijat ovat löytäneet toisensa *Soundcloudin* ja *Mixcloudin* kaltaisista verkkoportaaleista. Kappaleiden hankinta ei ole enää ongelma, sillä biisejä ja levyjä saa tiskijukkien ja tavan kuuntelijoiden suosimista *ITunesista*, *Bandcampista*, *Junosta* ja *Beatportista*. Suoratoistopalvelut, kuten *Spotify* ja *Tidal* pullistelevat levyjä kuukausimaksulliseen hintaan. *Youtube* on palauttanut musiikkivideon tärkeäksi mediaksi hetkellisen hiatuksen jälkeen, kun *Music Televisionin* pääpaino siirtyi tosi-tv:hen. *Facebook*-, *Instagram*- ja *Twitter*-tilit löytyvät luonnollisesti jokaiselta artistilta. Esitetyn cumbian paluu live-juurille on tapahtunut verkossa *Boiler Room* -musiikkiprojektin kaltaisten alustojen myötä. Boiler Room on Isossa-Britanniassa Lontoossa vuonna 2010 perustettu DJ-keikkojen streamaamiseen tarkoitettu verkkoalusta, jonka toimijat järjestävät myös festivaaleja ja bileitä. (i-D.vice.com) Boiler Roomin formaatille ominaista on se, että yleisö pääsee heilumaan aivan soittajien levylautasten viereen. Ensimmäinen tapahtuma, josta koko lumipallon lailla kokoaan kasvattanut produktio sai nimensä, järjestettiin pannuhuoneessa, jonka seinään oli kiinnitetty jeesusteipillä webbikamera. Sittemmin (vuoteen 2015 mennessä) Boiler Room on streamannut yli 3,5 miljardia minuuttia musiikkia, kun taas kerrallaan kuuntelijoita on ollut enimmillään 10,6 miljoonaa houseartisti **Carl Coxin** Ibizan-keikalla. (The Guardian) Myös cumbia- ja *cosmopolitano*-artistit ovat esiintyneet Boiler Roomin bileissä: 2010-luvun jälkeen nosteessa olleet tanssittajat *Quantic*, *Dengue Dengue Dengue*, *Frente Cumbiero* ja *Frikstailers* ovat muiden muassa käyneet näyttämässä tyylinsä nettistreameissa. Cumbian konemusiikkityyli ei ole missään määrin lyönyt läpi samassa mittakaavassa kuin sen edeltäjät *house* tai *techno*. Alalajien alalajit taas ovat vireitä ja ketteriä omaksumaan nyansseja ja mausteista toisista musiikkityyleistä. *Latin*- ja *afrohouses*sa cumbiavaikutteita kuulee tämän tästä. Pacini Hernandezin mukaan house- ja hiphop-vaikuttimet kuuluivat selvästi New York Cityn latinomusiikkipiireissä 1980-luvulla. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1005) Syntyi *latin freestyle* tai *latin hip-hop*. (em.)

3. Tutkimusaineisto: *Cosmopolitanon* visuaaliset ilmentymät

Boiler Roomin kaltaiset portaalit ovat mahdollistaneet simultaanin keikkojen seurannan internetin välityksellä. Kaiken ympäriltään kuvaavilla 360-kameroilla ja virtuaaliodellisuuslaseilla toteutettuja keikkataltiointeja on toteutettu jo muutaman vuoden ajan. Musiikin saatavuus on helpottunut mitä pidemmälle 2010-luvulle pääsemme. Tämän rajattoman musiikkiapajan äärelle pääsy ei ole myöskään enää kiinni paikasta tai ajasta, sillä

riittää, että omistaa matkapuhelimen ja kuulokkeet. Riittää, että katselee ympärilleen kaduilla tai julkisissa kulkuneuvoissa: suurella osalla kulkijoista on napit korvissa.

Myös yhteyden luominen ihaillemiinsa artisteihin on entistäkin mutkattomampaa, sillä heitä voi seurata somessa kuin ketä tahansa puolittutua. Sosiaalisesta mediasta onkin muodostunut halpuudessaan, tehokkuudessa ja tavoitavuudessaan ensisijainen markkinointiviestinnän väline, ainakin muusikoille. Netissä on viljalti tutoriaaleja aloitteleville artisteille, kuinka heidän tulisi sosiaalista mediaa käyttää. Eräs verkkosivu, Bandzoogle.com, kehottaa Instagram-yleisön kosiskelussa käyttämään omia hashtag-merkkejä ja viestimään usein, muttei liian usein. Tämä tarkoittaa paria-muutamaa postausta päivässä eri medioihin. Kuvat ja videot ovat tärkeimmät erottautumisvälineet: uudet promokuvat, studiokuvat, kuvat kiertueelta, faneista, takahuoneista, bänditreeneistä, sävellyssessioista, omista inspiraation lähteistä – ja hauskat meemit ovat taattuja visuaalisia koukkuja. Tutkielmassani en ole niinkään keskittynyt näihin arkipäiväisiin feedintäytteisiin, vaan pikemminkin musiikkiin suoranaistemmin kytköksissä olevaan kuvastoon, ja olen poiminut esimerkkejä verkossa käytetyistä ja perinteisistä levynkansista, promomateriaalista ja musiikkiin kytköksissä olevien ammattilaisten tuottamista kuvastoista. Fanien ja yhteisön musiikin vastaanottajapuolella olevan osan tuottama kuvasto jää myös tässä tutkielmassa näyteaineiston ulkopuolelle.



Kuva 1. Soundcloud.com

Vinyylilevyjen suosiota on perusteltu paremmalla kansitaiteella. Pitkäsoiton ostaja pääsi ihastelemaan 12-tuumaista visuaalista taideteosta. Sinkkukin oli seitsemän tuumaa leveä. Singlejulkaisujen manttelinperijänä voidaan pitää vaikkapa Soundcloudin kansikuvia. Joka ainoa palveluun ladattu kappale saa myös neliönmuotoisen kansikuvan, jonka kuva-alan reunan pituus on 500 pikseliä. Portaalissa ääni ja kuva käyvät yhtä jalkaa, sillä kansikuva sijaitsee heti play-nappulan ja kappaleen pituutta ja ominaisuuksia kuvaavan aaltoäänigraafin

vieressä. (Kts. kuva 1.) Satunnais- ja peruskäyttäjälle aaltomuoto toimii hauskana tapana kelata kappaletta ja veikeänä lisänä, mutta DJ:lle se on tärkeä työkalu. Useimmat digitaaliset DJ-ohjelmistot näyttävät kappaleet samanlaisina käyrinä, joten Soundcloudissa tiskijukka näkee heti kappaleen profiilin, eli esimerkiksi kuinka kauan intro kestää, onko biisi tasapaksu, vai onko siinä *build-upien*, eli kehittely- tai suvantovaiheen jälkeisiä *droppeja*, jolloin kappale alkaa hetken rauhan jälkeen soida taas täysillä. Millainen miksaushäntä kappaleen lopussa on tai millaisella äänenvoimakkuudella kappale soi näkyvät myös heti ensisilmäyksellä.

Myös vanhan koulukunnan kadunvarsille muuntajapönttöihin ja ilmoitustauluihin liimattavat julisteet ovat saaneet sosiaalisen median aikakaudella uuden elämän. Tavoittavuudesta tulee varsin tehokasta, kun sekä tapahtumajärjestäjä että artisti jakavat saman päivityksen. (kts. kuva 2.) Pro gradu -tutkielmassani aion tarkastella niitä mekanismeja ja keinoja, joilla kuvia jaetaan. Lisäksi perehdyn siihen, mitä kuvat sisältävät. Vertailen myös 2010-luvun ja cumbian kaupallistumisen alkuaikojen estetiikkaa: mitä on säilynyt, mistä on aika jättänyt? Olennaisin kysymys kuitenkin on, että miten musiikista tehdään visuaalista, ja toisin päin, ja millaista vetovoimaa molemmat yhdessä luovat kuuntelevan, katselevan ja keikoilla käyvän, maksavan yleisön suuntaan. Tässä käytän teoriakehyksenä semiotiikkaa.



Dengue Dengue Dengue
Like This Page · March 29 · 🌐

Super exited to play in Colonia (Alemania) for the first time at 10 Jahre Mash It Up! w/ Dengue Dengue Dengue & Umoja. Looking forward to see UMOJA play 😊
Amazing flyer by Ju Mu

Super felices de tocar por primer vez en la fiesta Mash It Up! Cologne junto a Umoja! — with Jesus Garcia and Jesus Garcia.

Fede Mancini, Luis Anderson Cajusol, Mendoza, Luis Arias and 260 others like this. Top Comments ▾

3 shares 19 Comments

Kendy GP POR FIIIN ❤️❤️❤️
March 30 at 3:37am

Giovanni Navihoc Buen detalle pa'l cumple de MashItUp!!!
March 29 at 3:57pm

Sarah Claßmann ¿En que otros lugares en alemania van a tocar?
👍 1 · March 29 at 12:19pm

Luis Garcia Nos vemos allá!!
March 29 at 12:11pm

Nicolas Megalopsy we zarpado el flyer!!
March 30 at 12:44pm

Joshua Araujo Que paja ese flyer!

Kuva 2. Kadunvarsien ilmoitustauluihin ja ravintoloiden tuulikaappeihin liimaillaan edelleen julisteita. Samat julisteet jaetaan nykyään myös sosiaalisessa mediassa. Kuvakaappaus: Facebook.com, Dengue Dengue Dengue.

Millä tavalla kokonaisen musiikkigenren voi puristaa aineistoksi niin että valitut kuvat ovat edustava otos? Taidealojen tutkimuksessa akateemikko on päätäntävällässään onnekseni Jumalasta seuraava, eli jos tolkkua ei meinaa tulla kuin itsestään, niin sitten tolkkua tehdään. Tampereen yliopiston kvantitatiivisten menetelmien tietovaranto KvantiMOTV sanoo, että tarkasti perusjoukon ominaisuuksia kuvastavaa otosta kutsutaan edustavaksi otokseksi. Edustavan otoksen saamiseksi täytyy varmistaa, että mitään havaintoyksikköjen ryhmää ei systemaattisesti suosita tai suljeta otoksen ulkopuolelle. (KvantiMOTV, Otos ja otantamenetelmät). Havaintoyksikkö muodostuu tutkimusongelman perusteella, tässä tapauksessa pääasiassa niin fyysisten kuin digitaalisten äänilevyjen kansista, mutta huomiota tutkielmassani teen myös muista cumbia- ja lattarimusiikkiin liittyvästä tuotetusta visuaalisesta aineistosta, kuten julisteista, flajjereista ja valokuvista. Tutkimusongelma yksinkertaisuudessaan on, että miltä cumbia näyttää.

Tutkielmani aineistoa valitessani olisin toivonut pystyväni hyödyntämään edes jonkinlaista satunnaisuutta. Tämä onnistuisi, jos olisin valinnut perusjoukoksi vaikkapa Latinalaisen Amerikan musiikkiaiheiset aikakauslehdet. Tällöin havaintoyksiköiden, eli yksittäisten kuvien tai reportaasien, valinta olisi tehty puolestani lehden toimituksessa. Pelkään sortuvani valikoimaan havaintoyksiköiksi sellaisia kuvallisia representaatioita, jotka näyttävät mielestäni ”cumbialta”, eikä niin, että valikoin cumbia-levyjä, jotka näyttävät itseltään. Menetelmätietovaranto onneksi lohduttaa:

”Joissakin tapauksissa satunnaisotoksen saaminen perusjoukosta on mahdotonta. Varsin usein tutkijalla ei ole käytettävissään tietoja kaikista havaintoyksiköistä, jolloin niiden satunnainen valinta koko perusjoukosta on mahdotonta. Tällöin tutkijan on tyydyttävä harkinnanvaraiseen näytteeseen. Tällaiseen tilanteeseen joudutaan usein esimerkiksi sosiologian alalla tutkittaessa erilaisten alakulttuurien jäseniä kuten huumeiden käyttäjiä tai prostituoituja. Huumeiden käyttäjistä ei ole saatavilla minkäänlaista listaa, josta otanta voitaisiin suorittaa. Itse asiassa edes perusjoukon koosta ei ole kovinkaan tarkkoja tietoja. Tässä tapauksessa tutkija saattaa aloittaa tutkimuksensa muutamasta tuntemastaan huumeiden käyttäjästä, haastatella heitä ja sen jälkeen pyytää heiltä vinkkejä uusista haastateltavista. Toinen vaihtoehto voisi olla huumevieroitusklinikan asiakkaiden haastattelu.

Kumpaakin menetelmää käyttäen tuloksena olisi näyte, koska valittujen havaintoyksiköiden edustavuudesta suhteessa perusjoukkoon ei olisi mitään taetta.” (KvantiMOTV)

Kukaan ei voi tietää kuinka monta cosmopolitano-pitkäsoittoa ja -kokoelmaa historian aikana on painettu. Näytteen valinnassa on siis keskityttävä joihinkin eristettäviin ja itsessään tulkittaviin perusjoukon ominaisuuksiin.

Pyrkimyksenäni on löytää näistä aineksista cumbialevyjen arkkityyppi, sillä kaikenkattavaan olemassa olevan täydelliseen luokitteluun tai taksonomiaan tuskin voi edes yltää. Omien sanojensa mukaan ensimmäinen suomalainen levynkansitaidetta käsittelevä kirja, Tapani Pennanen *Covers – Levynkannet*, on julkaistu vuonna 2006. Pennanen listaa LP-levyjen ominaisuuksia: ”Ne ovat kooltaan 31,5 cm x 31,5 cm. Kotelo sisältää yhden paperi- tai muovipussissa olevan äänilevyn. Etukannessa on yleensä jokin kuva-aihe, esittäjän nimi ja levytyksen nimi. Takakannessa on tavallisesti vähemmän huomiota herättävä kuva-aihe, kappaleiden nimet, niiden kestot, yhtyeen ja kuiden levyllä esiintyvien muusikoiden nimet, säveltäjien ja sanoittajien nimet ja luettelo muista henkilöistä, jotka ovat antaneet oman panoksensa levyn tekemiseen tai ainakin osa edellä mainitusta informaatiosta.” Semiotikko **Eero Tarasti** analysoi Brasiliaa ja brasilialaisten identiteettiä kirjassaan *Johdatusta semiotikkaan* (Tarasti, 1990, s. 135) Hän siteeraa brasilialaisesta kulttuurista ja sen historiallisesta sekä sosiaalisesta taustasta paljon kirjoittanutta, Tarastin sanojen mukaan ehkä Brasilian kuuluisinta sosiologia, **Gilberto Freyreä** (s. 1900, k. 1987). Freyre on analysoinut hänen mukaansa erityisesti portugalilaisen kulttuurin vaikutusta Brasiliaan. Tarasti kirjoittaa: ”Ensinnäkin Freyre vertailee eri eurooppalaisten kulttuurien kykyä sopeutua tropiikin luonnonolosuhteisiin ja toteaa, että siinä missä pohjoismainen siirtolainen muutettuaan tropiikkiin alkoi rappeutua kadottaen lopulta moraalisen ja fyysisen energiansa, siinä portugalilainen onnistui erinomaisesti. Syynä tähän Freyre pitää sitä, että Portugalin ilmasto jo sinänsä muistuttaa enemmän Afrikkaa kuin Eurooppaa. Toisaalta juuri tästä portugalilaisen kulttuurin bikontinentalismista, sijainnista Afrikan ja Euroopan välimaastossa, voidaan ehkä johtaa yksi syy brasilialaisen kulttuurin tietynlaiseen polykontinentalismiin, kuten voitaisiin sanoa. Tämä ilmenee näkyvimmissä muodossaan kaikkien mahdollisten rodullisten ja psykologisten ihmistyyppien esiintymisenä Brasiliassa.” (em.)

Aivan ensimmäiseksi täytyy samassa virkkeessä, jos kohta ei tuomita, mutta ainakin nuhdella tutkijoiden brasiliaan päätyneiden ihmisten fyysiseen antropologiaan viittaavia huomioita, kuitenkin myös kehua huomiota kulttuurin polykontinentalismista. Tarastin kirja on 1990-luvun alusta, Freyren 1930-luvulta. Tarasti ja Freyre ovat aikansa lapsia, eivätkä puheet rotujen perimmäisistä ja lähtemättömistä ominaisuuksista kuulosta kovinkaan käyttökelpoisilta nykyhetkessä. Pirstävää sikäli, että kerrankin pohjoiseurooppalaiset koetaan kykenemättömäksi toimimaan jossain tietyissä ympäristössä. Väitehän on tietenkin todistettu

empiirisesti toimimattomaksi, koska samoihin aikoihin 1700-luvun lopulla, kun portugalilaiset köijäsivät afrikkalaisia orjiksi Etelä-Amerikkaan, britit perustivat Australiaan rangaistussiirtokuntia, joihin sijoitettiin pahapäisiä irlantilaisia, skotlantilaisia, rikollisia, prostituoituja ja muita vankeja.

Havainnot polykontinentalismista ovat kiitettäviä ja hyödyllisiä pro graduni kannalta. Tarasti sanoo, että eurooppalaiselta kannalta tuntuu joskus siltä, kuin kyseessä olisi tyylin rappeutuminen tropiikissa, mutta toisaalta siinä voidaan nähdä myös kokonaan uuden tyylin syntyminen maassa, jonka luonto ja väestö-olosuhteet [sic, toim.] eivät ole sallineet eurooppalaisen kulttuurin kategorioiden välitöntä soveltamista vaan jonka on täytynyt ratkaista olemassaolonsa ja toimintansa modaliteetit omalla tavallaan. (em.) Eurooppalaisen kulttuurituotteen hegemonisen itseisarvon voimme sivuuttaa. Wieniläisessä konserttisalissa soitettu konsertto on sinänsä yhtä arvokas tai arvoton kuin afrikkalaiskylässä leirinuotiolla paukutettu yhteisrummutus tai Amazonin viidakossa shamaanin hyräilemä loitsu. Nämä uudet modaliteetit ovat synnyttäneet cumbia-musiikin espanjaa puhuvissa osissa Etelä-Amerikkaa. Voisi myös tulkita, ettei Tarasti pidä ongelmallisena kulttuurien sekoittamista, jotta voidaan synnyttää uudenlaisia teoksia. Palaan myöhemmin tutkielmassani kulttuurisen omimisen, eli kulttuurisen approppriaation käsitteeseen, josta on puhuttu paljon suomalaisessakin mediassa 2010-luvun lopussa. Tarastin ajattelu ainakin lisää näkökulmia kulttuuriseen approppriaatioon: Se voidaan nähdä pahansuopana omimisena, bisneksenä. Toiseksi se voi olla olosuhteiden pakko, niin kuin Etelä-Amerikassa. Tai sitten vain kiinnostuksen osoituksena muita kulttuureita kohtaan ja niiden ominaisuuksien luovana käyttämisenä.

4. Musiikin ja kuvan suhde

Pro gradu -tutkielmassani pyrin luomaan tulkinnan siitä, miltä cumbia-musiikkiin yhdistetty kuvasto näyttää.

4.1 Visuaalisuus populaarimusiikin kohteena

Englantilaisen Exeterin yliopiston sosiologian professorin **Tia DeNoran** kirjan *Music in Everyday Life* (2000) toinen luku käsittelee affektin ja musiikin suhdetta käytännössä. (DeNora, 2000, s. 21) Yliopistonsa verkkosivuilla DeNora kertoo tutkimuksensa käsittelevän

pääasiassa sitä, miten kulttuuria syntyy, ja kuinka se luo toimintaa ja kokemuksia todellisissa paikoissa ja tiloissa. (DeNora, 2000, s. 21–22) Hänen työnsä keskittyy pääasiassa musiikin terveysvaikutuksiin ja sen hyvinvointia aikaansaaviin ominaisuuksiin. Kirjan kakkosluvussa *Musical affect in practice* professori lähestyy aihetta semiotiikan ja merkkien tulkinnan kautta. Hän kirjoittaa, että musiikin semioottista voimaa voidaan tulkita tai lukea tosielämän esimerkkien avulla, ja tarkkailemalla sitä, miten musiikki toimii sosiaalisessa elämässä. Tekstissä hän pyrkii ruotimaan mielestään luotuneita tapoja tulkita musiikkia merkkitutkimuksen keinoilla. DeNora kritisoi tekstissään tutkijoiden pahaa tapaa jumiutua toimistonsa läppäriensä näppäimistöjen ääreen pohtimaan semiotiikkaa liian filosofisesti, vaikka hänestä kannattavampaa olisi jalkautua kentälle tarkastelemaan sitä, miten musiikkia tosiasiasa kulutetaan. (DeNora, 2000, s. 22) DeNora pitää tällaista vanhakantaista lähestymistä mutkien oikomisena, instrumenttina ja pelkkänä resurssina, kun taas hänestä musiikin semioottinen analyysi on parhaimmillaan käytännönläheistä ja tutkimuskohde sinänsä. (em.) DeNoran kirja on ilmestynyt vuonna 2000, jolloin musiikinkulutustottumukset olivat erilaisia. Vuosi kirjan julkaisemisen jälkeen julkaistiin iPod-musiikkilaitte (Costello, 2015), joka mullisti musiikin kuuntelun liikkeessä. Kannettavaa mp3-soitinta on myyty yhteensä yli 400 miljoonaa kappaletta. (em.) iPod ei ollut missään nimessä ensimmäinen kannettava toistolaitte, mutta sen syövereihin mahtui huomattavasti enemmän musiikkia kuin aikaisemmilla mediatoistimilla oli mahdollista kuunnella. Musiikki on irtaantunut entisestään esitystilanteestaan, ja vaikka DeNora penseästi suhtautuukin mediavälitteiseen musiikintutkimukseen, ovat hänen näkemyksensä musiikin luonteesta kuitenkin edelleen pääasiassa relevantteja.

Tekstissä DeNora puntaroi musiikintutkimuksen vaikutusta musiikin tulkintaan. Käytännössä – ja todella yksinkertaistetusti – tekstissä puntaroidaan sitä, onko musiikki ontologisesti kuin sipuli tai Kinder-muna, jonka ulkokerroksen puhkaistuaan tutkija pääsee käsiksi musiikin syvimpään olemukseen. Vai voisiko olla sittenkin niin, että musiikki kokemuksellisenä ilmiönä rakentuu keskuksesta käsin, kuin simpukan helmi, joka kasaantuu yhden ainoan hiekanjyväsien ympärille. DeNora lainaa etnomusikologi **Henry Kingsburyä**, ja kirjoittaa: ”Musikologinen diskurssi ei ole vain puhetta tai kirjoitusta ”musiikista”, vaan se on perustavanlaatuisen osa musiikkia sinänsä.” (Kingsbury, 1991, s. 201) Näistä kahdesta tulkinnasta DeNora kirjoittaa itse seuraavaa: ”On usein vihjattu, että kääntäessämme analyyttisen katseemme musiikin kulutukseen, hylkäämme ”musiikin itsensä” – – Päinvastoin, refleksiivinen käsitys musiikin voimasta jonain, joka muodostuu suhteessa sen vastaanottoon ei sivuuta musiikin ominaisuuksia, vaan pikemmin se arvioi, miten tiettyjä musiikin puolia tarkastellessamme voimme havaita sen, miten merkittävässä suhteessa musiikin kuuntelijat muodostavat käsityksensä taidetuotteesta niinä hetkinä tai niissä tilanteissa kun he musiikkia kuluttavat.” (DeNora, 2000, s. 23) DeNoran oma kanta tulee hyvin selväksi: Mitään myyttistä

musiikin ydintä tuskin on olemassa, sillä musiikin kulutus todellisissa tilanteissa luo kokonaisuuden, eikä yhtä voi olla ilman toista. Musiikin käyttökohteet, -ajat ja -tilanteet ovat DeNoralle tärkeimmät semioottisen musiikintutkimuksen piirteet: ”Sillä vaikka musiikin semioottinen voima voidaan nähdä rakennettuna ja tarkoituksenmukaisena, on aina syytä myös tarkastella sitä millaisessa vuorovaikutuksessa ihmiset ovat musiikin kanssa. – – [M]usiikin materiaalit tarjoavat resursseja, joita voidaan hyödyntää, kun seuraamme sitä, mitä ne tekevät mielikuvitukselle, tietoisuudelle, toiminnalle ja kaikenlaisen sosiaalisen muodostumiselle.” (DeNora, 2000, s. 24)

Käytännön analyysissään DeNora lainaa **McClaryn** tulkintaa **Georges Bizet’n** Carmen-oopperasta, joka debytoi Pariisissa vuonna 1874. Musiikin tulkinnassa yhtä tärkeässä osassa ovat esitysten intertekstuaalisuus ja ulkomusiikilliset ominaisuudet kuin itse säveltaiteen tutkiminen. (DeNora, 2000, s. 28) DeNora perustelee olettamiaan sillä, että yleisön vastaanottoon vaikuttaa musiikin lisäksi viljalti alitajuisia ja ei-kognitiivisia viestejä. Carmen-oopperassa, jossa hahmoilla on selkeät sosioekonomiset ja yhteisölliset roolit, musiikki selkeyttää jakoa hahmojen välillä entisestään, eli se yhtäältä stereotypisoi, mutta myös hyödyntää yleisön ennakoasenteita tarinankerronnallisena apuvälineenä. (DeNora, 2000, s. 25) Päähenkilö Carmenin tapauksessa hänen aariaosuutensa ovat tanssiformaatissa. Oopperakontekstissa tanssia on pidetty alempiarvoisena taidemuotona tai genrenä. Toisekseen Carmenin musiikillinen materiaali on hyvin kromaattista, mikä tarkoittaa musiikissa sävelkulkua, joka etenee puolisävelaskelin. Tämä tekee siitä epävakaan kuuloista, mikä sopii erinomaisesti riehakalle mustalaisytylölle Carmenille. (em.) Täten Carmenin roolihahmoon yhdistyvät matala yhteiskunnallinen status, poikkeavuus, sensuellisuus ja levottomuus, kun taas Carmenin toverin Michaelan melodiat taas ovat täynnänsä toonista varmuutta, ne ovat rytmisesti tasalaatuisia ja jopa käytetyt soittimet, kuten harppu, on yhdistetty enkelikuoroon. Äänenkäytöllisesti on helppo tehdä ero tasapainoiseen kilttiin tyttöön ja ennalta-arvaamattomaan hulltioon. (DeNora, 2000, s. 26)

DeNora summaa havaintonsa: *Musiikin merkitys tai voima muodostuu sen intertekstuaalisesta suhteesta ei-musiikillisiin asioihin.* Taidetuotteen sosiaaliset merkitykset toteutuvat suhteessa laajaan skaalaan erilaisia tulkinnallisia resursseja, jotka lähes kaikki sisäistyvät ‘tuotteen itsensä’ luonteeseen, ja jotka antavat sille ominaispiirteensä ja -arvonsa. ”Voimme etsiä musiikista vinkkejä, kuinka tulkita teoksen henkilöhahmoja ja juonta, ja samanaikaisesti voimme tutkia juonta ja henkilöitä, jotta ymmärtäisimme musiikkia paremmin”, kirjoittaa DeNora. (DeNora, 2000, s. 28)

On myös mahdollista analysoida oheistuotteita, kuten yleisölle jaettavaa ohjelmavihkosta, tuotannollisia seikkoja, esityspaikkaa, -ajankohtaa ja niin edelleen. Musiikilliset ja tekstuaaliset

merkitykset ovat keskenään riippuvaisia, siten yhdessä merkityksiä tuottavia. (DeNora, 2000, s.28) Jokaista yksittäistä tuotteen ominaisuutta on mahdollista käyttää selkeyttämään muita tuotteen ominaispiirteitä. DeNora kuitenkin muistuttaa, että tällainen tulkinta saattaa lipsahtaa herkästi siihen, että merkityksiä nähdään siellä missä niitä ei välttämättä ole, ja että lopputulos ja luenta ovat pitkälti kiinni tulkitsijan omista lähtökohdista. (DeNora, 2000, s. 29) Tämä taas johtaa siihen, että musiikin sosiologisen affektin etsinnässä emme voi olettaa minkälaisia vaikutuksia musiikki saa aikaan vastaanottajassa, millaisia vastaanoton tasoja se herättää, millaista toimintaa se synnyttää tai miten kuulija ylimalkaan kokee musiikin. ”On syytä huomauttaa, että musiikin psykologiaa tarkasteltaessa samanlaista kritiikkiä on annettu siitä, että musiikin jokapäiväistä vaikutusta sosiaaliseen elämään ei pysty päättelemään tutkiskelemalla musiikin vastaanottoa valkeaseinäisessä laboratorioasetelmassa. Sen sijaan on kehittymässä trendi, jossa musiikin vastaanottoa tulkitaan *in situ*, itse paikalla, koska musiikin semioottista voimaa ei voida erottaa musiikista itsestään”, DeNora summaa. (DeNora, 2000, s. 31) Musiikilla ja paikalla, jossa sitä kulutetaan, on merkittäviä tietopuolisia seuraamuksia. Jos musiikin kuuntelun olosuhteet vaikuttavat reaktioihin, joita kuulija kokee, ja päinvastoin, on mahdollista aikaansaada kokonaisvaltainen selitys musiikin kulutuksen liittyvistä käyttäytymisen tavoista. Tuo käsitys mahdollistaa jokapäiväisen musiikin kulutuksen tapojen tulkittamisen niissä ympäristöissä ja toiminnoissa, joissa tavanomaisesti musiikkia kuuntelemme, DeNora kirjoittaa lainaten **Northia** ja **Hargreavesia**. (1997, s. 312)

DeNoralle tärkeää musiikin tutkimisessa on sen intertekstuaalisuus sekä denotatiiviset ja konnotatiiviset ulottuvuudet. Mutta vähintään yhtä tärkeää hänelle on musiikin kuluttamisen puitteet. Tutkielmassani lähtökohtana on se, että nuo puitteet tai miljöö voivat olla virtuaalisia.

Tutkielmani yhteisöllisyyttä käsittelevä osuus pohjautuu olettamukseen siitä, että varsinkin vaihtoehtokulttuureissa ihmisten osallistuminen on olennaista kuvitellun yhteisön syntymisen ja olemassaolon kannalta. Näkemys perustuu **Rick Altmanin** genreteoriaan, jonka mukaan taidetuotteesta tulee kuluttajien keskinäisen kommunikaation väline. (Altman, 2002). Ensiksi on määriteltävä, mitä kuvitteellisilla yhteisöillä tarkoitetaan, ja miten ne eroavat konkreettisista yhteisöistä. Analyysiäni varten tutustuin yhteisöllisyyttä tutkineiden tiedekunnan jäsenten teksteihin. Tekstit olivat **Benedict Andersonin** *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983); **Gruzdin, Wellmanin** ja **Takhteyevin** *Imagining Twitter as an Imagined Community* (2011); **Jean Baudrillardin** *The Ecstasy of Communication* (1988) ja Baudrillardin ja **Marie McLeanin** yhteistyössä tekemä *Masses: The Implosion of the Social in the Media* (1985) sekä **Rob Horningin** *The Silence of the Masses Could Be Media* (2014) ja **Geert Lovinkin** *What is the Social in Social Media* (2012) -artikkelit. Muita teksteissä esiteltyjä termejä, teorioita ja analyysejä ovat Gruzdin ja kumppanien

Andersonia mukailevat kuvitellut ja siitä todellisemmat yhteisöt, eli virtuaaliset siirtokunnat (*virtual settlements*). Baudrillard taas on perehtynyt massajulkisuuteen ja siihen, miten media tarjoilee kuluttajille tietynlaista kuvaa massoista, joita ei välttämättä ole edes olemassa tai kuva on vääristynyt. Lovink ja Horning ovat ottaneet tästä onkeensa ja he spekuloiivatkin, kuinka massat kokevat itsensä ja toteuttavat olemassaoloaan sosiaalisen median välityksellä. Renessanssiajalla siirtokuntia perustettiin Etelä-Amerikkaan, nyt kolonialismi on verkkovälitteistä ja vähemmän väkivaltaista – kulttuurivaihtoa kumpainenkin.

Täydellisen läpileikkauksen ja kaikenkattavan tulkinnan tekeminen musiikkityylin kuvallisuudesta on käytännössä mahdotonta. Ensiksi tutkijalla ei voi olla pääsyä kaikkeen cumbiasta tuotettuun kuvamateriaaliin – silkka kuvallisuuden suuri määrä aikaansaa sen, ettei jokaista kuvaa pysty analysoimaan. Kuvan tutkijan onkin keskityttävä siihen, mitä voidaan pitää cumbian kuvallisuutena, siis stereotypisoitava aineistonsa. Mahdollinen vaihtoehto olisi poimia yksi tai useampia artisteja, ja sitten yrittää vertailla heidän tuottamaansa materiaalia genren sisällä ja siihen, mikä erottaa juuri tämän kuvallisuuden muista musiikin yhteydessä käytettävästä visuaalisesta materiaalista. Itse pyrin pikemminkin lajiesittelyyn siitä, mikä yleisesti mielletään juuri cumbia-kuvastoksi. Toiseksi kuvallista materiaalia tulee koko ajan uutta. Kuvallisuus siis kehittyy jatkuvasti. Cumbian tapauksessa tämä tarkoittaa esimerkiksi vertailua alkuaikojen kansanmusiikin ja nykypäivänä klubeilla kannettavilla tietokoneilla soitettavan musiikin vertailua. Kuvallisuus kehittyy sitä mukaa, kun musiikillinen ulosanti muuttuu. Vaikkapa hiphop-kulttuuriin 90-luvulla liitetty pahojen, militanttien mustien jätkien kuvasto (Seppänen, 2010, s. 30) on muuttunut huomattavasti kolmessa vuosikymmenessä. Nykypäivänä räppärikin voi näyttäytyä salonkikelpoisena ja varsin siloposkisena unelmaväynä. Muutoksen syynä voi olla musiikkityylin yleistymisen ja kaupallistuminen. Kolmanneksi cumbialta tavallaan puuttuu hiphopin tai rock-musiikin yksiselitteinen kuvastoja muokkaava auktoriteetti, kuten vaikkapa Yhdysvaltalainen *Rolling Stone* -aikakauslehti, joka on aktiivisesti muokannut ja ylläpitänyt tietynlaista rokkiin liitettyä kuvastoa jo 1960-luvulta saakka. Mainelaisen taide-collegen päättötyössään *Race & Rock & Roll: A Visual Analysis of Rolling Stone Cover Photography* (2010) Erica D. Block kirjoittaa, että vaikka tummaihoisten muusikoiden, kuten **Chuck Berryn** ja **Little Richardin** kaltaisten legendojen, vaikutus on ollut lähtemätöntä rock'n'rolliin, on mustien näkyvyys rokkimedioissa ollut suhteettoman pientä. (Block, 2010, s. 5). Block toteaa, että vaikka rokki kehittyi niin sanotusta mustien rotumusiikista, monet alkuaikojen roksuuntaukset, kuten psykedeelinen rock, glam rock, punk, heavy metal ja grunge olivat liki ainoastaan valkoisten miesartistien musiikkia. (em.) Rockmusiikin Yhdysvaltalaiseen kuvastoon elementillisesti kuuluva valkoinen *rockjumala* ja häneen liitetty valkoisen miehen maskuliinisuus heijastelevat tätä kuvastojen yksikanttista muusikoiden representoimista aikakauslehdissä, konserttitaltioinneissa ja musiikkivideoissa.

Erica D. Block toteaa myös, että rockteollisuudessa vaikuttaa myös naisia ja muun värisiä ihmisiä kuin valkoisia, on heidän näkyvyytensä huomattavasti vähäisempää. (em.) Cumbian osalta alkujuuret taas ovat hyvinkin vahvasti läsnä, minkä syynä voidaan pitää cosmopolitanon demokratisoivaa luonnetta. Musiikki ja tanssi olivat rotuja pikemminkin yhdistävä kuin erottava tekijä. Shamaanikuvasto, viidakkoaiheet, kansallispukuiset tanssijat ja alkuperäinen värimaailma ovat genren visuaalisuudelle ominaisia vielä 2010-luvulla, vaikka julkaisut olisivatkin muualta kuin syntysijoilta Kolumbiasta tai Perusta.

Lisäpontta musiikin ja visuaalisuuden yhteiselolle Block antaa huomauttaessaan analyysissään, että vuoden 1967 ensijulkaisustaan saakka *Rolling Stone* on poikkeuksetta ylläpitänyt valokuvien ja piirroksien toteutettua kuvallista ilmaisua, ja nostanut sen liki yhtä tärkeäksi kuin tekstiartikkelit. (Block, 2010, s. 5) Blockin tutkimus perehtyy rodullistamiseen, mutta hänen mainitsemansa kuvien ”myyttinen voima” näyttäytyy yhteiskunnallisen merkittävyyden tai kansakunnan visuaalisen kulttuurin muokkaajana lisäksi myös muissa tarkoituksissa ja käytänteissä genrejen sisäisenä muokkaajana. Block valitsi *Rolling Stonen* kannet tutkimusaineistokseen kahdesta syystä. Ensiksi *Rolling Stonella* on (tai oli historiansa aikana) symbolista vaikutusvaltaa ja merkittävyyttä. (em.) Huomionarvoista on se, että julkaisu valitsi kantensa kuva-aiheet olettamuksella, että ne saavat parhaiten katsojan huomion. (em.) Sama otaksuma pätee tietysti muuhunkin visuaalisuuteen. Cumbia-verkkojulkaisujen ja sosiaalisen median kanavissa julkaistujen kokonaisuuksien tarkoituksena on yhyttää musiikin kuluttajan huomio, siinä missä kuvallisuuden tuotannolla on molemmissa tapauksissa myös tarkoitus ylläpitää ja kehittää genren ulkomusiikillista olemusta. Jälkimmäistä voidaan pitää vilpittömämpänä päämääränä, kun taas edellisellä on kaupallisempi vivahde. Toiseksi Block on joutunut rajaamaan tutkimuksensa pelkkiin kansikuviin *Rolling Stonen* valtavan kuvamateriaalin vuoksi. (em.) Onnistuakseen relevantin ja kohdennetun visuaalisen analyysin tekemisessä, hän päätti rajata kuvälähteensä kattamaan ainoastaan aikakausjulkaisun kannet. Kirottua on, ettei cumbia-musiikilla ole samanlaiseen institutionaaliseen rooliin noussutta kustannetta. Tutkielmani tapauksessa valitsemani musiikkialalaji on myös huomattavasti harvinaisempi ja marginaalissa, joten kuva-aineistojen valintaan vaikuttaa myös se, että analyysini joutuu selittämään enemmän sitä, mitä cumbia ylipäätään on. Kiitollista tässä asetelmassa, ja siinä, ettei lattarimusiikista ole juuri tehty tutkielmia on se, että analyysini on taatusti urauurtava.

Päähuomiona musiikkigenren tutkimuksessa voidaan pitää sitä, että muusikoilla, tuottajilla, graafikoilla, promoottereilla ja kaikilla kuvallisuutta jollain asteella tuottavilla tuotantoketjuun osallistuvilla henkilöillä on jokin kirjoittamattomiin sääntöihin perustuva viitekehys, jota he yhtäältä hyödyntävät ja toisaalta ovat sille alistaisia kuvastoja tuottaessaan. Taiteellisen näkemyksen on sovittava tiettyyn kategoriaan, jotta se voidaan laskea kuuluvaksi tietyn

genren perinteeseen ja kaanoniin. Kuvaston ja musiikillisen annin on kuljettava yhtä jalkaa. Sanonta kuuluu, että sopivat yhteen kuin lihapullat ja hajuvesi, eli vaikka molemmat ovatkin ihania, kokonaisuutena ne ovat täysin eriparisia. Cumbiaa käsittelevää kuvallisuutta penkoessani en ole törmännyt juuri kertaakaan genererajoja rikkoviin hybrideihin.



Kuvat 3 ja 4. Ensimmäisessä kuvassa chancay-kulttuurin aikaisia hautaruukkuja Perusta, jotka ovat esillä American Museum of Natural

*Historyn Mummies in Peru -näyttelyssä. Astioissa säilytettiin chichaa,
Latinalaisessa Amerikassa nykypäivänäkin juotavaa maissiolutta.
Jälkimmäisessä kuvassa Dengue, Dengue, Dengue -duon esiintymisasu.*

4.2 Musiikki arjen vuorovaikutuksessa

Kotimaisten kielten keskuksen kielitoimiston sanakirja määrittelee yhteisön elämänmuodon, taloudellisten tai aatteellisten päämäärien perusteella kokonaisuuden muodostamaksi ihmisryhmäksi tai yhteenliittymäksi. Tällaisia ovat perhe, suku, kansa, ammattikunta, urheiluseura tai laajemmin Euroopan yhteisö tai kieli-, tiede- tai työyhteisö. (Kotus) Kuvitellulla yhteisöllä tarkoitetaan ihmisryhmää, jonka kokoava voima on usko yhteisön olemassaoloon, eikä se perustu ryhmän jäsenten päivittäiseen kanssakäymiseen tai henkilökohtaisiin siteisiin. Yhteisö on olemassa silloin kun ihmiset samaistavat itsensä siihen sekä tunnetasolla että henkisesti. (Anderson, 1983, s. 6) Yhteisö ja kuviteltu yhteisö ovat siis osin limittyviä määritelmiä, koska perinteisesti ymmärretyn yhteisön yhteenliittyminen voi olla seurausta yhteisön kuvitelluista attribuuteista. Andersonin kuvitellun yhteisön määritelmä sisältää neljä kohtaa. Ensiksi, yhteisö on imaginäärinen: pikkuruisenkaan valtion asukkaat eivät voi koskaan tuntea, tavata tai kuulla kaikista kanssaeläjistään. Kuitenkin valtion asukkaiden mielenmaisemassa on selkeä kuva siitä, mitä on olla valtion jäsen. (Anderson, 1983, s. 6) Tekstissä Anderson antaa tästä esimerkkinä Indonesian muinaiset jaavalaiset kyläläiset, jotka tiedostivat yhteenkuuluvuutensa sukulaisuus- ja kaupankäyntisuhteiden tiimoilta, eikä jaavan kielessä ollut edes yhteiskuntaa tarkoittavaa sanaa "aivan viime aikoihin saakka". Toiseksi kuvitellun yhteisön on oltava rajattu alueellisesti, eikä mikään valtio edes uumoile sisältävänsä kaikkia maailman ihmisiä. (Anderson, 1983, s. 6–7) Korkeintaan ääriilikkeet voivat pyrkiä täydelliseen hegemoniaan. (em.) Kolmanneksi valtion on oltava suvereeni, eli itsenäinen, jotta kansallistunne voi koko mitassaan muodostua. (Anderson, 1983, s. 7) Viimeisenä, neljäntenä vaatimuksena on, että kuviteltu yhteisö nähdään mahdollisista epätasa-arvoisuuksista huolimatta yhdenvertaisena, ja tästä Anderson puhuu horisontaalisena toveruutena. (Anderson, 1983, s. 7)

Andersonin teoriaa voidaan kritisoida vanhentuneena ja kansallisvaltion rooli kyseenalaistaa yksilön identiteetin muokkaajana. Nykyajan yhteisöjä voidaan pitää monisysteemimpinä kuin Andersonin aikaan 1980-luvulla. Andersonin ajatukset pohjautuvat pääasiassa selkeisiin maarajoihin ja niiden sisällä eläviin kohtalaisen homogeenisiin ihmisryhmiin, jotka jakavat

elinolosuhteidensa lisäksi kulttuurin ja kielen, siten muodostaen ajatuksen kansallisvaltiosta ja nationalismista. Kansallisvaltiot yhteenliittävän kuvitellun yhteisön rinnalle ja tilalle on noussut yhteisöjä, joihin samaistumme nykypäivänä pääasiassa teknologiavälitteisesti.

Pro gradu -tutkielmassani olennaisessa osassa ovat teknologiavälitteisesti toisiinsa yhteydessä olevat ihmiset, jotka yhteinen mielenkiinnon kohde ja harrastuneisuus ovat koonneet yhteen, varsinkin, koska Latinalaisen Amerikan (jolla tavanomaisesti tarkoitetaan Amerikan mantereella ja Karibialla sijaitsevia Yhdysvaltain eteläpuolisia espanjan- ja portugalinkielisiä maita) ulkopuolella kuumat rytmit ovat pääosin ovat marginaalikulttuuria. Cumbia taas on alun alkaen kolumbialainen kansanmusiikin laji, josta on erkaantunut sittemmin useita alagenrejä. Gradussani pureudun vielä pienempään siivuun, electro- tai nueva cumbiaan, joka erkaantui omaksi tyylilajikseen 2000-luvun taitteessa. Suomessa musiikkigenrestä käytetään kieli poskessa kuvaavaa nimitystä läppäricumbia, sillä rytmit ja melodiat ovat useimmiten digitaalisesti luotuja, ja muusikoiden yksittäiset instrumentit voivat sisältää kokonaisen orkesterin: tietokoneiden lisäksi soittimet koostuvat syntikoista, kontrollereista, rumpukoneista, samplerityöasemista ja midikiipareista.

Aiemmin luettelemani tekstit käyvät keskenään varsin hyvää dialogia siten, että tutkijat Anderson ja Baudrillard toimivat päänavaajina, siinä missä heidän jälkeensä tulleet yrittävät selittää, että mitä he alun perin mahtoivatkaan tarkoittaa. Gruzd ja kumppanit ovatkin luoneet nykyaikaistetun version Andersonin teoriasta Twitteriin keskittyvällä tutkimuksellaan, jossa esitellään virtuaalisen siirtokunnan termi. Virtual settlement on alun alkaen **Quentin Jonesin** jo vuoden 1997 joulukuussa julkaistussa *Virtual-Communities, Virtual Settlements & Cyber-Archaeology: A Theoretical Outline* -tekstissään esittelemä teoria. Tuohon aikaan internetiin oli kytkeytynyt alle 30 miljoonaa tietokonetta, saati yhtä ainoata matkapuhelinta, televisiota, tai jääkaappia. Voi sanoa, että Jones on ollut viimeisen päälle ajan hermolla, sillä samat lähtökohdat ovat edelleen käyttökelpoisia. Virtuaalisen siirtokunnan syntyemiselle olennaista on korostunut vuorovaikutteisuus, eli se, että sillä on enemmän kuin kaksi viestijää. Yhteisöllä on oltava yhteinen julkinen paikka vuorovaikutukselle sekä sen käyttäjien jäsenyys jatkuu läpi ajan. (Jones, 1997) Gruzdin ja kumppaneiden analyysissä Andersonin ja Jonesin valaman kivijalan päälle on rakennettu teoria kuvitelluista ja todellisemmista yhteisöistä, joiden yhdistävänä tekijänä ovat yhteinen kieli, temporaalisuus ja korkeat keskukset. (Gruzd ja kumpp., 2011, s. 6–10)

Kuvitteellisen tai tavanomaisen yhteisön muodostumisen kannalta onkin olennaista, että ryhmään kuuluvat pääsevät sisäpiiriin vaivannäön tai initioinnin kautta. Andersonin kansallisuusaatteen muodostumiseen kuuluu suomalaisittain tietty koreografia, jota jäsenten

on tietyiltä osin noudatettava ja toisinnettava, jotta pysymme ryhmän jäseninä: suomalaisuuteen kuuluvat perinteisesti lannistumattomuus ja rohkeus, sisu, tietynlainen melankolia, sosiaalidemokratia, saappaanheitto, sauna ja avantouinti, salmiakkikossu, lenkkimakkara, perheväkivalta ja itsemurha. Nämä ovat puhutun kielen ulkopuolella olevaa kommunikaatiota. Gruzd ja kumppanit taas löysivät viestiportaali Twitteristä oman jargoninsa ”Twitterspeakin”, joka tarkoittaa tiettyä kielenkäytöllistä tapaa, mikä on ominaista juuri Twitterille. Twiittien, eli yksittäisten viestien, pituus on rajattu 140 merkkiin. Lisäksi Twitterissä yleistyi ensimmäisenä viestiketjut yhdistävät risuaitamerkit, eli hashtagit. Tämä johtaa tietynlaiseen fraseologiaan ja sitä kautta kuvitteellisen yhteisön syntyyn. Siinä missä Twitterin sisällä on omia pienempiä sosiaalisen median mikrokosmoksiaan, voi yhdistävään kielenkäyttötapaan perustuen sanoa, että Twitterin käyttö jo itsessään on askel kohti yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Temporaalisuus tarkoittaa aikaan liittyvää olennaista ominaisuutta. Andersonin kuvitelluissa yhteisöissä tällä tarkoitetaan sitä, että tietty homogeeninen ihmisjoukko ”liikkuu” historian ajanlaskun mukana tiedostaen ajatuksen yhdessäolosta ajassa, jossa he elävät. (Grudz ja kumpp., 2011, s. 9) Twitterille ominaista on taas tiedon nopea vanheneminen ja ”presentismien” (em.) liioittelu, eli uskomus siitä, että vain tämänhetkisillä tapahtumilla on merkitystä: kahden tunnin takainen twiitti on aivan normaalissa aikaikkunassa, päivántakainen on tapahtunut kauan sitten – kuukausi sitten lähetetty twiitti on muinaishistoriaa. Tärkeää on kärkevyyys ja avausviestin huomioarvo, kukaan ei ole kiinnostunut viestiketjuun seuraavana päivänä tulevasta twiitistä. Musayhteisö taas rakentaa yhdessä pientä muurahaiskekoaan, jossa havunneulasina ja rakennuspalikoina toimivat lähetetyt viestit, promokuvat, biisit, keikkataltioinnit ja flaijerti. Harvemmin marginaalimusiikin piireissä kilpaillaan henkilökohtaisesta huomiosta, vaan yhteisöjen toimintaan osallistujat ovat mielissään siitä, että skene on ylipäättään olemassa. Ryhmän edun vuoksi tapahtuva sosiaalisen median käyttö eroaa sikäli yksilön oman virtuaalisen hännän nostosta. Gruzd ja kumppanit puhuvat lisäksi korkeiden keskusten roolista yhteisön identiteettien muodostajina. Marginaalimusiikin piirissä *high centerit* (em.), kuten muusikot, kokoavat joukon saman asian yhteyteen. Muusikko saa huomiota taitavuudellaan ja julkaisujensa laadukkuudella, olivatpa ne sitten biisejä tai twiittejä. Tutkijat sanovat tekstissään, että vaikka ihmisillä ”tweepeillä” olisikin kaikki vapaus seurata ketä hyvänsä, vain alle prosentti käyttäjistä seuraa yli tuhatta toista tweeppiä. Tämä tarkoittaa heidän mukaansa sitä, että korkeat keskustukset ovat tavanomaisia Twitterissä, ja tällaisia kohteita ovat esimerkiksi julkisuudenhenkilöt, yritykset ja mediayhtiöt.

Gruzdin ja kumppanien tekstissä sanotaan, että Andersonin mielestä yhteiskunta organisoituu luonnollisesti korkeiden keskusten ympärille ja alaisuuteen. Andersonilaisittain helppoja

esimerkkejä tästä ovat kansallisvaltioiden ja nationalismin alkuvaiheen ja kehityksen statutomania, eli innostus pystyttää julkisia patsaita ja veistoksia. 1800-luvulta alkaen kolme uudistusta olivat keskeisiä yhteisöllisyyden ja ryhmäidentiteetin luoja, jotka edistivät, tuottivat ja siirsivät perinteitä tehokkaasti: perusopetuksen järjestäminen, julkisten seremonioiden organisoiminen ja julkisten monumenttien massatuottaminen. Näin kirjoittaa **Eric Hobsbawn** kirjassaan *The Invention of Tradition*. (Hobsbawn, 1983, s. 3) Tällaisten uudistusten lanseerajille on ollut tavanomaista pystyttää muistomerkkejä. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa myös Suomessa pyrittiin luomaan omaa suurmieskaanonia, mutta innostus pystien rakentamiseen ei kuitenkaan lakannut tämän ajankohdan jälkeen, vaan henkilöitä ja sankaritekoja on muistettu myöhemminkin patsashankkeilla, erityisesti sotien tiimoilta. (Tossavainen, 2006, s. 4) Ensimmäinen suurmiespatsas Suomessa oli **C. E. Sjöstrandin** tekemä *Porthanin patsas* (1864) Turussa. Suomen seuraavat kolme tunnetun henkilön muistomerkkiä toteutettiin 1880-luvulla: runoilija ja piispa **Frans Mikael Franzénin** rintakuva (1881) Oulussa, kansallisrunoilija **J. L. Runebergin** patsas (1885) Helsingissä ja kreivi **Pietari Brahen** patsas (1888) Turussa. (Tossavainen, 2006, s. 4) Kansallisen innostuksen noustessa, ja suomen kielen vakiinnuttaessa paikkansa sanomalehdistön, teatterin ja sivistyksen kielenä, kaupungit halusivat nostaa profiiliaan julkisilla veistoksilla kilpailemalla siitä, kuka sai omia itselleen kunkin suurmiehen. Suomen sisällissodan ja toisen maailman sodan jälkeen sotamuistomerkkien ja sankaripatsaiden kysyntä kasvoi, kunnes 1960-luvulta lähtien abstraktit muodot muistomerkeissä alkoivat yleistyä. Itänaapurissa visuaalisella monumenttitaiteella ja propagandalla oli suuri merkitys V. I. Leninin suunnitelmissa, ja niitä alettiin toteuttaa Neuvostotasavallassa vuodesta 1918 alkaen. Suunnitelma, jossa vallankumouksellisten iskulauseiden ja kommunististen ihanteiden visualisoiminen sekä suurmiesten muistaminen loivat kysynnän monumenttaaliselle, valtion tilaamalle kuvanveistolle, joka loi perustan koko myöhemmälle Neuvostoliiton kuvanveiston koulukunnalle. Pystien, reliefien ja julisteiden oli määrä turvata valtionjohdon symbolinen läsnäolo maan jokaisessa kolkassa. Siksi poliittisen johdon muutosta seurasi *damnatio memoriae*, eli aikaisemman hallinnon valtiomiesten kuvien tuhoamisen. (Kruk, 2008, s. 27–56)

Olipa jalusta sitten konkreettinen tai imaginäärinen, tällaisten korkeiden keskusten tarkoituksena on kerätä ympärilleen massoja, samalla muistuttaen omasta olemassaolostaan.

4.5 Fanit ja kuvat – yleisön identiteettejä

Millaista liimaa populaarimusiikki on yhteisön jäsenien välillä?

Joensuun yliopiston musiikkitieteen dosentti **Pekka Suutari** pohtii musiikkiarkiston akatemiaturkijan, filosofian tohtorin ja dosentin **Antti-Ville Kärjän** ja toisen filosofian tohtorin, etnomusikologin **Marko Ahon** toimittamassa *Populaarimusiikin tutkimus* -kirjassa (Vastapaino, 2007) seuraavaa: ”Miten eri osapuolet rakentavat identiteettejä kokemuksellisesti omassa ruumiissaan musiikkia kuunnellessaan, ja miten musiikkijulkisuus ja sosiaaliset yhteisöt tuottavat ne kategoriat ja käsitteet, jotka soveltuvat musiikin ja identiteetin tulkintaan ja arvottamiseen?” (Suutari, 2007, s. 104) Suutari lainaa DeNoran (DeNora, 2000, s. 47) kanssa samoilla linjoilla olevaa irlantilaista **Martin Stokesia** (Stokes, 1994, s. 3), jonka mukaan cd-levyn laittaminen kotistereoihin on toiminto, jossa yksilö tuottaa merkityksiä ympäristöönsä valitsemallaan musiikilla. Kotibileissä Spotify-listansa soimaan laittava juhlija siis jakaa palan identiteettiään musiikkivälitteisesti, mutta myös samalla osallistaa kanssaihmisensä edustamansa kuvitteellisen yhteisön ilmentymiseen. Musiikkimieltymysten havainnointi ja analysointi ovat varsin helppo tapa kategorisoida yksilö kuuluvaksi tiettyyn sosiaaliseen karsinaan, mutta hänen suhteensa musiikkiin ja ihailemiinsa artisteihin sisältää kuitenkin monia eri elementtejä, joista vain osa on verbalisoitavissa. (Suutari, 2007, s. 109) Suutari kirjoittaa, että näitä sosiaalisen kokemuksen ja musiikillisten käytäntöjen leikkauspisteitä kutsutaan artikulaatioksi. Niissä sosiaaliset merkitykset saavat musiikillisen ilmiasun. (Middleton, 1991, s. 154) Hän jatkaa: ”Merkitykset eivät siis sisälly musiikkitekseen itseensä – kuten teosten immanentin, pelkästään teoksen sisältöön perustuvan tulkinnan mukaisesti ajatellaan – vaan ne tuotetaan tekstin ja lukijan välisessä konjunktiossa (kohtaamisessa) kuuntelun aikana ja siksi musiikki saa erilaisia merkityksiä kontekstista (aikakaudesta ja paikasta) riippuen.” (em.)

Samassa kirjassa Turun yliopiston humanistisen tiedekunnan sukupuolentutkimuksen yliopistonlehtori, **Taru Leppänen**, kirjoittaa *Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa* -luvussa, että musiikkia kuluttaessaan, käyttäessään ja kuunnellessaan ihmiset ja ihmisryhmät rakentavat identiteettiään: sitä, mitä he ovat suhteessa muihin (Leppänen, 2007, s. 269)

4.6 Kuka saa käyttää kenenkin kuvastoja?

Pyrin tarkkailemaan tutkielmassani *cosmopolitano*-ilmiön leviämistä maantieteellisesti kaukana syntypaikasta sijaitseville alueille ja niiden alueiden itsenäisesti syntyneitä mikroilmastoja. Etelä-Amerikka on hermokeskus, josta aksonin lailla kurkottelevat välityskanavat saavuttavat globaalissa verkottoituneessa maailmassa kaukaisimmat ja epätodennäköisimmätkin kolkat. Mielenkiintoisiksi nousevat myös kysymykset kulttuuri-imperialismista tai kulttuurisesta appropriaatiosta, jotka ovat puhuttaneet suomalaisessakin mediassa satunnaisesti jo vuosikymmeniä.

”Kulttuuri-imperialismi on teollistuneiden länsimaiden taloudellista, teknologista ja sivistyksellistä ylivaltaa, joka määrää sekä taloudellisen että yhteiskunnallisen kehityksen, sanelee kulttuuriarvot ja yhdenmukaistaa sivistyskäsitteet, koulutuksen, taiteen ja tieteen tavoitteet kaikkialla maailmassa. Tieteellis-tekninen kehitys on maailmanuskonto. Teknologia luo kulutushyödykkeet, kulttivälineet, joita tavoitellaan niin idässä kuin lännessä ja joiden uskotaan helpottavan ja rikastuttavan ihmisen elämää, tuovan lopullisen onnen ja ikuisen tyytyväisyyden. Maailmasta on tulossa kulttuurin yhteismarkkina-alue, jossa tuotetaan, ostetaan ja myydään samankaltaista teknistä tuotekehittelyä, samankaltaista muotia, musiikkia, kirjallisuutta; samanlaista metropolien massakulttuuria. Länsimaiset ideologiat, poliittiset tavoitteet, länsimainen tiede ja taide, länsimaiset lait ja yhteiskunnalliset instituutiot, länsimaiset moraalikäsitteet, seksuaalisymbolit ja kauneusihanteet, länsimaiset työtavat ja harrasteet, nautinnot, ruoat, länsimaiset pop-idolit ja ihmistyyppit ovat kulttuuriesimerkkejä niin ensimmäisessä, toisessa kuin kolmannessakin maailmassa”, kirjoittaa suomalainen Tieto-Finlandia-palkittu kulttuuriantropologi **Matti Sarmela** (Sarmela, 1976 a, e).

Postin uutta mainoskampanjaa, jossa valkoinen nainen käy kuuntelemassa maanosien viisaiden neuvoja, on kritisoitu. Mainosta arvosteltiin kolonialismista, eksotisoinnista ja kulttuurisesta omimisesta. (HS.fi) Musiikin saralla keskustelua on käyty iät kaiket. **Elvis Presleyn** sanotaan varastaneen rockin yhdysvaltalaiselta mustalta väestöltä, tai etteivät valkoihoiset voisi olla *aitoja* räppäreitä. (McWhorter, 2014) Cumbiatyylille ominaista, suorastaan elementillistä, on kulttuureista inspiroituminen ja lainaaminen. Kuten aiemmin kirjoitin Pacini Hernandeziin tukeutuen cumbian historiaa käsittelevässä tutkielman osassa, koko musiikkigenre rakentuu eteläamerikkalaisten alkuperäiskansojen, afrikkalaistaustaisen mustan väestön ja eurooppalaisen musiikkikulttuurin yhteiselolle. Muuttuuko tämä perinteinen lähtökohta, jossa kulttuurivaikutteiden sekoittuminen on nähty hyvänä asiana, kun muusikko onkin vaikkapa berliiniläinen tai kajaanilainen?

Perussa alkuperäiskansaa edustava kotitalous elää 37 prosenttia todennäköisemmin köyhyydessä, jos perhekuunta elää maalla. (Maailmanpankki, 2017) Maaseudut siis tyhjenevät samasta syystä kuin missä tahansa muuallakin maailmassa, sillä kaupungeissa on enemmän työmahdollisuuksia, koulutus on parempaa, perustarpeet on helpompi täyttää ja terveydenhuolto on laadukkaampaa. Lisäksi viidennes Amazonin sademetsän alueesta on kaivosteollisuudelle houkuttelevaa maastoa, mutta 20 prosenttia tuosta alueesta on alkuperäisväestön kotiseutua, mikä asettaa heidät alttiiksi hyväksikäytölle. Jo nyt Argentiinassa 80 prosenttia alkuperäisväestöstä asuu urbaanisti kaupungeissa. (em.) Kaupungeissa taas alkuperäisväestö kohtaa toisenlaisia ongelmia. Heidän perinteisiä käsityöläistaitojaan ei arvosteta, ja matalan koulutustasonsa vuoksi he päätyvät yleensä pätkä- tai matalapalkkatöihin. Bolivialainen alkuperäiskansaa edustava nainen tienaa työstään vain 60% verrattuna kilpasiskoonsa, joka on siirtolaisten jälkeläinen, mikä kieli siitä, että erityisesti naiset ovat heikossa asemassa. (em.) He joutuvat kohtaamaan ongelmia edustamansa rodun, mutta myös naiseutensa vuoksi. Luetelluissa maissa cumbia on voimissaan, ja maissa esiintyviä ominaistyyliä imitoidaan Atlantin tälläkin puolella. Esimerkiksi kööpenhaminalainen cumbia-kollektiivi *Copia Doble Systema* on tehnyt konemusiikkiversion perulaisesta perinteisesti kansansävelmästä *La Colegialasta*, joka on versioitu ja levytetty kymmeniä kertoja *Los Ilusionistasin* vuoden 1975 hitin jälkeen.

Onko esimerkiksi intiaaniheimon pyhien laulujen sämplääminen alkuperäiskansojen riistoa heti kättelyssä, vaikka muusikko fiilistelisi shamaanien veisujen musiikillista antia? Tai voiko albumin kanteen kuvata heimolaisen, vai onko kuvauksen kohteeksi joutunut ihminen päätynyt vain osaksi musiikinkulutuskulttuuria ja kauppatavaraksi? **Jenni Hiltusen** *GRIND*-videoteoksesta (Hiltunen, 2012), jossa saamenpukuihin pukeutuneet *dancehall queenit* tanssivat afroamerikkalaista ja karibialaista twerkkiä, syntyi keskustelua sen ilmestyttyä. Nykytaiteen museo Kiasma asetti teoksen esille vuonna 2016. Museonjohtaja **Leevi Haapala** ja kokoelmaintendentti **Arja Miller** Kiasmasta kiirehtivät blogikirjoituksessaan selventämään Hiltusen teosta ja sen esille laittamista: ”Teos käsittelee musiikkivideoiden speaktaakkelimaista maailmaa. Sen kärki kohdistuu musiikkivideokulttuuriin, jossa yhteen sopimattomat kulttuuriset elementit voidaan koostaa viihteelliseksi videoksi.

Hiltusen taideteos ei siis käsittele saamelaisuutta, vaan jäljittelee ja kommentoi ylilyövästi viihdekoneistoa, jossa eri kulttuuriset merkit sulautuvat yhdeksi ja samaksi globaaliksi viihteeksi. Hiltusen teos käsittelee myös seksuaalisuutta ja sukupuolirooleja. Teoksen liioiteltu hitaus etäännyttää pois seksuaalisuudesta ja tuo esiin vahvan naisen, joka päättää omasta ruumiistaan.

Kiasma ei siunaa alkuperäiskansojen eikä kenenkään minkäänlaista hyväksikäyttöä. Museon

tehtävänä on tallettaa tuleville sukupolville tässä ajassa tehtävää taidetta, joka eri tavoin rakentaa ja purkaa aikamme ilmiöitä. Kiasma on hankkinut kokoelmiinsa myös saamelastaiteilijoiden teoksia. Hankintoja määrää aina ennen kaikkea taiteellinen laatu ja ajankohtaisuus.” (Kiasma.fi, 2016)

Myrkyllistä kulttuurista omimista olivat takavuosien Brunbergin Neekerinpusut, Fazerin lakupoika tai *Pekka ja Pätkä neekereinä*. Kuvastoista ei ole kovinkaan pitkä aika, mutta ne ovat jo selvästi vanhentuneita. Vuosikymmenten ikäisien sarjakuvakirjojen, kuten *Tintin seikkailujen*, teemat ovat olleet tarkassa syynissä ainakin naapurimaassamme Ruotsissa. (YLE, 2016) *Tintti Afrikassa* -sarjakuva sensuroitiin kirjastosta afrikkalaisstereotyypioiden ja muun muassa neekeri-sanan käytön vuoksi. Jokin aika takaperin suomalaisten kesto-suosikki *Aku Ankka* -lehti päätyi lisäämään varoitustekstin vanhojen strippien oheen, ja uudet tarinat eivät ilmeisesti käsittele tällaisia teemoja (Ilta-Sanomat, 2016):

”JULKAISIJAN HUOMAUTUS: Tämän kirjan sarjakuvat ovat peräisin menneiltä vuosikymmeniltä, joten niissä saattaa olla sarjakuvaväkivaltaa ja vitsejä tupakoinnista, juomisesta, pyssyleikeistä tai etnisistä stereotyypeistä. Lienee sanomattakin selvää, että Aku ja kumppanit eivät enää nykypäivänä sotkeutuisi moiseen menoon, mutta tarinat ovat kuitenkin kirjassa mukana heijastuksena menneestä ajasta. Mukavia lukuhetkiä!”

Aku Ankan päätoimittaja **Aki Hyypä** kertoo Ilta-Sanomien haastattelussa, että pyyntö tuli emoyhtiö Disneyltä. ”Asia nousi pinnalle, kun teimme viime vuonna toisen maailmansodan aikaisen Mikki Hiiri -kirjan, jossa Mikki lensi tappelemaan natseja vastaan Berliiniin. Tarinassa oli paljon propagandaa ja pyssyleikkejä”, Hyypä taustoittaa. Hyypä täsmentää, että Afrikka-seikkailuiden joka toisessa tarinassa Mikki tai Hessu on alkuasukkaiden padassa, ja että kuva alkuperäiskansoista on vaihtunut vuosikymmenien aikana. Ja hyvä niin. Aku Ankka -lehden päätös julkaista vanhat stripit ei ole rasismien kanssa flirttailua tai stereotyypioiden vahvistamista, vaan pikemminkin oppitunti ja anteeksipyyntö menneiden aikojen tahdittomuudesta.

Itä-Suomen yliopiston professori ja etnomusikologi **Pekka Suutari**, joka on erikoistunut kulttuurintutkimukseen, Venäjän Karjalan musiikkiin sekä etnisyyden ja identiteettikysymyksiin, kirjoittaa **Pirkko Moisalan** ja **Elina Seyen** toimittamassa *Musiikki kulttuurina* -kirjan (2013) osuudessaan *Moni-identtisyys ja etnisten vähemmistöjen musiikki*, että ihmisten liikkuvuus ja sosiaalisten ryhmien moninaisuus on tehnyt identiteeteistä yhä monisärmäisempiä. Suutari puhuu erityisesti fyysisestä sijainnista ja tosimaailman erilaisiin kulttuureihin kuulumisesta. Tuskin on liian uskaliaasta väittää 2020-lukua kolkutellessa, että verkkovälitteinen vuorovaikutus ja Internetissä tapahtuva vuorovaikutus tai ryhmiin identifioituminen on jotenkin

vähäarvoisempaa. Siksi nykypäivänä puhuminen ”tosielämästä” verrattuna virtuaaliseen maailmaan tai ”kuvitelluista yhteisöistä” suhteessa konkreettisiin yhteisöihin on niiden monisyisiä vuorovaikutussuhteita ja niissä tapahtuvaa kommunikaatiota vähättelevää ja alentavaa. Professori selväsanaisesti toteaaakin, että ihmiset voivat paremmin silloin kun he kokevat kuuluvansa johonkin yhteisöön, olipa se sitten syntymälahjana saatu kansallisuus tai myöhemmin omittu: ”Yhteenkuuluvuus, siihen liittyvät arvot ja ilmaisukeinot lisäävät puolestaan ihmisten kulttuurista liikkumatilaa, koska tunne kuulumisesta johonkin ryhmään kasvattaa toimintakykyä ja voimistaa kokemusta itsen hallinnasta ja oman toiminnan mielekkyydestä”, kirjoittaa Suutari. (Suutari, 2013, s. 257) Somen virtuaaliset siirtokunnat on oivallinen sanaleikki, siirtokuntalaisuuteen kun kuuluu olennaisesti toisten alueelle tunkeutuminen, mutta olisi kovin lannistavaa, jos eurooppalainen cumbia-fani tai -muusikko nähtäisiin alkuperäiskansojen kulttuurin ryöstäjänä.

Palaan kulttuurisen appropriaation ja puhujaposition käsitteisiin analyysiosiossa.

5. Huomiota herättävät kuvat

Miksi levynkansien tulkitseminen on relevanttia cumbian visuaalisuuden tutkimuksen kannalta? Visuaalisuus on olennaisessa osassa musiikin soitetuksi tulemisesta. Levynkannet ja musiikkiverkkosivujen kuvat toimivat käyntikorttina ja silmin nähtävänä tiivistelmänä auditiivisesta, korvin kuultavasta, sisällöstä. Musiikki herättää kuulijassa mielikuvia, mutta sama toimii molempiin suuntiin: kuvallisuus herättää vastaanottajassa musiikillisia ennakkolehtämyksiä. Levynkannet välittävät niin tosiasiallista kuin tunteisiin vetoavaa informaatiota. Jos kuvituksessa esiintyy viisihenkinen orkesteri soittiminaan, voidaan perustellusti tulkita, että yhtyeessä on sen verran jäseniä, ja että levyllä kuultavat kappaleet on soitettu instrumenteilla. Geometrisista muodoista, abstrakteista väreistä ja tekstistä muodostuva kansikuva taas voi viitata siihen, että musiikki on luotu koneellisesti. Affektitasolla liikuttaessa anakondan kanssa taisteleva jaguaari tai aurinkolasit päässään Cadillacin takapenkillä katsojaa tuijottava kolmikko viestivät taas rankasta ja reteestä meiningistä, jota levyn sisällöltä voi odottaa.

Musiikkikappaleen, sen kuvaston ja muun oheisinformaation on täytettävä tietynlaisia vaatimuksia päätyäkseen kuuntelijan kaiuttimiin, mutta myös kuluttajan on käytävä läpi erinäisiä vaiheita täydellisestä tietämättömyydestä havaitsemisen ja haluamisen kautta toimintaan, eli ostamaan tuotteen. Tätä kuluttajan kulkemaa reittiä kutsutaan markkinoinnin ja

mainonnan teoriassa *AIDA*-malliksi (Rawal, 2013, 37–44). Akronyymi muodostuu englanninkielisistä sanoista: *Attention*, *Interest*, *Desire* ja *Action*, eli suomennettuna havaitsemisesta, kiinnostumisesta, haluamisesta ja toimimisesta. Kunnia *AIDA*:n lanseeraamisesta kuuluu myynti- ja mainosmiehelle **E. St. Elmo Lewisille** (Barry, 1987). Toimivasta mainoksesta vuonna 1872 syntynyt ja vuonna 1948 kuollut St. Elmo Lewis on todennut: ”Mainoksen tehtävänä on houkutella lukijaa ja katsojaa, jotta tämä alkaisi silmällä ja lukea sitä. Lisäksi mainoksen on oltava riittävän kiinnostava, jotta hän jatkaa lukemista. Kolmanneksi mainoksen on saatava lukijansa vakuuttuneeksi viestistä, ja saada lukija uskomaan välitetyn viestin. Jos mainos sisältää nämä kolme menestysominaisuutta, on se silloin menestyvä mainos.” (St. Elmo Lewis, 1903 s. 124) *AIDA*-portaikosta johtuen, erottautuminen ja kuluttajan valinnan kohteeksi päätyminen ovat kovan työn takana.

Kaikkia mahdollisia skenaarioita ja mielikuvituksellisia tapoja siitä, miten kuulija päätyy tietyn musiikkikappaleen ääreen, on täysin mahdotonta käydä lävitse. Tässä pro gradu -tutkielmassa fokuksessa ovat verkossa tapahtuvat hetket musiikin kulutukseen, ja sanottakoon, että käymäni uuden musiikin bongauksen tavat ovat laajaa yleistyksiä. Sen verran on mahdollista sanoa varmaksi, että musiikkia kuunteleva vastaanottaja on joko aktiivisessa tai passiivisessa roolissa. Virtuaaliympäristön käytäntöihin sopii vertaus todellisesta maailmasta, jossa musiikkidiggari marssii levykauppaan, selaa laareista hyviksi tulkitsemiaan albumeita, pyytää mahdollisesti jokusen levyn koesoittoon, ihastuu muutamaan, ja marssii ulos kivijalkamyymälästä kangaskassi pullollaan uusia vinyyleitä. Hän siis itse valitsee haluamansa musiikin. Toinenkin tilannehahmotelma vaatii tietynlaista toimintaa vastaanottajalta, vaikkei hän itse musiikkia valitsekaan. Tosielämän esimerkissä henkilö voi mennä klubille, kaverilleen tai muuhun tilaan, jossa musiikkia soi – tai sitten hän avaa esimerkiksi radion. Merkitystä on sillä, että kuuntelija asettuu alttiiksi musiikille, vaikkei sitä itse valikoisikaan. Radiosoitto on sikäli lineaarista, että juontaja-DJ tai kanavapäällikkö valitsee soittavat kappaleet, ja ne tulevat eetteristä peräjälkeen. Kuuntelija pystyy vaikuttamaan valinnanvaraansa vaihtamaan kanavaa, ei juuri muuta. Internetissä musiikkitarjonta on ihmisen perspektiivissä loputon, jolloin cumbiabiisit joutuvat taistelemaan paikastaan kynsin hampain. Kaikki maailman cumbiabiisit voisikin olla mahdollista kuunnella ihmisiän aikana, mutta internetin portaaleissa ne taistelevat samalla areenalla kaiken muun musiikin kanssa. Virtuaalimaailmassa aiemmat kaksi vertausta toimivat siten, että henkilö joko itse silmämääräisesti arvioi biisien nimiä, esittäjiä, digitaalisia kansikuvia ja sen sellaisia, jonka jälkeen laittaa kappaleen soimaan. Tai sitten hän laittaa soimaan joko valmiiksi joko ihmisen kuratoiman tai algoritmin suodattaman soittolistan, ja asettuu sitä myöten alttiiksi musiikille. Joka tapauksessa biisin tai levyn on noustava muun ”hälinän” ja massan yläpuolelle, ja herätettävä kuuntelija-katselijassa reaktio, jonka avulla tulla valituksi. Visuaaliset ärsykkeet

kulkevat siis käsikynkkää kappaleen musiikillisten attribuuttien kanssa, jopa edeltäen niitä, ja siksi AIDA-malli muodostuu kelvoksi työkaluksi päätöksentekoprosessia analysoitaessa.

Ihmisen on huomattava, että musiikkikappale on ylipäänsä olemassa. Tämä on AIDA:n ensimmäinen vaihe, eli *havaitseminen*. Myöhemmin pro gradussani analysoin käytännön esimerkkejä, eli cumbia-levyjen kansia tarkemmin, mutta kevyt analyysi levynkansien teemoista on tässä kohtaa paikallaan. Yleisesti ottaen levyjen kannet ovat varsin värikkäitä, kirkkaita ja kontrastikkaita. Keskeisperspektiivi on käytetty keino tavoittaa katsojan huomio: yksinkertainen muoto kuva-alan keskellä. Typografialla on myös suuri merkitys havaituksi tulemisessa.

Toinen vaihe on *kiinnostuminen* kuuntelijan puolelta, koska kappale vaikuttaa täyttävän hänen tarpeensa ja toiveensa. Kuuntelijalla on joku tietty syy selata juuri cumbiabiisejä verkkokirjastoista. Kansikuvien on herätettävä huomiota, joka kumpuaa näistä syistä. Kuvat herättävät kysymyksiä, luovat tunnelmia ja valmistelevat vastaanottajaa kuuntelemaan biisin. Toisin sanoen houkutteleva kansitaide saa ihmisen *haluamaan* lisää, jolloin kuuntelija tahtoo kuulla nimenomaan kyseisen kappaleen. Kuuntelija liittyy itsensä osaksi kappaleen luomaa mielikuvamaailmaa, ja päätyy tätä myöten osaksi kuvitteellista yhteisöä. Vinyylilevyt ovat selkeä esimerkki siinä mielessä, että kuuntelija saa kokonaisvaltaisen kokemuksen ostaessaan älppäriin. Pahvit ovat konkreettisia hypisteltäviä, uuden vinyylin asettaminen levylautaselle on tyydyttävää. Ostopäätökseen voivat vaikuttaa takakannesta tai kansivihkosta löytyvät biisien sanat. Nettiaikakaudella suuremmissa osassa ovat artistin tai jakelijan kirjoittamat muutamat rivit levyn kuvauksessa. Soundcloud-palvelussa on tavanomaista, että biisin ohessa on pari riviä tekstiä, missä kerrotaan esimerkiksi se, millä levyllä kappale on julkaistu, missä, milloin ja kenen toimesta. Deskriptioissa on myös usein linkkejä artistin muille sivuille, muihin kappaleisiin tai latauspalvelimille. Yhteisöllisyys näkyy, ja on muodostunut kuuntelijan kannalta tärkeäksi kappaleen valintakriteeriksi. Viestikentässä ihmiset fiilistelevät biisiä tai tiedustelevat tulevista julkaisuista. Fanipostin lähettäminen artistille on muodostunut uskomattoman helpoksi, verkkomaailma on mahdollistanut ainutkertaisen uuden tilanteen olla yhteydessä musikoihin, sillä ainakin *Soundcloudissa* kappaleen alle voi kirjoittaa havaintojaan. Nykymuodin mukaisesti kappaleita kuvaillaan aihetunnisteiden tai avainsanojen avulla (engl. *hashtag, tag*). Soundcloudissa kappaleella on aina päätunniste, joka on yleensä hyvin laava ja kertoo pääasiassa sen, mihin genreen kappale kuuluu. Cumbiabiisin hashtag olisi luontevasti *#cumbia*. Joskus näitäkin briljeerataan ja täsmennetään, että kappaleessa voi olla kyse *#nucumbiasta*, modernista kone-cumbiasta, tai *#cumbia soniderasta*, kolumbialaisesta cumbiasta. *Sonidero* tarkoittaa tansseja, joissa cumbiaa soitetaan. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1882) Vähän kuin suomalaiset lavatanssit aikoinaan.

AIDA-mallissa viimeisestä vaiheesta puhutaan viisaasti toimintana ostamisen sijaan, vaikka kyseessä onkin markkinoinnin teoria. Toiminta on tietenkin paljon laajempi käsite kuin ostaminen – vaikka konsulttikieleen sana onkin tunkeutunut tarkoittamaan kaikkea vastaanottavuutta. Jos kappale onnistuu täyttämään aikaisemmat AIDA-portaan vaiheet, vastaanottaja lopulta kuuntelee biisin. Ilmaisisissa verkkoportaaleissa tai kuukausimaksullisissa suoratoistopalveluissa tämä tarkoittaa käytännössä play-napin painamista, tai vaikkapa Applen myymälässä noin euron maksua ja koneelle lataamista. Musiikkibisneksessä jos missä, olennaista on, että asiakas palaa kappaleen pariin ja jää odottamaan seuraavaa julkaisua. Jos ensimmäinen kappale on onnistunut vakuuttamaan kuulijan, toisen biisin kuuntelemisen tai ostamisen kohdalla AIDA-rappuset ovat huomattavasti matalammat kuin ensimmäisellä kuuntelukerralla.

AIDA-teoria sopii musiikin kuuntelijan päätöksenteon ymmärtämiseen kohtuu mielekkäästi, mutta sitä voisi kritisoida sen tietynlaisesta ehdottomuudesta ketjussa etenemisen suhteen. Kuin kuluttaja seisoi lautapelin tai hyppyrudukon lähtöpisteessä, eikä voisi edetä maaliin kulkematta kaikkien ruutujen kautta. Varsinkin musiikkiin voi törmätä täysin sattumalta autoradiota kuunnellessaan tai rämpyttäessään seuraava-nappulaa musiikkiohjelmistossa. AIDA-vaiheet ovat tietenkin näissäkin tapauksissa olemassa, mutta ne ovat fluidimpeja, limittäisempiä ja samanaikaisempia.

5.1 Mikä on semiosfääri ja miten se liittyy kuvan ja musiikin suhteeseen?

”Semiotiikka eli semiologia on merkkejä, merkkijärjestelmiä ja niiden tuottamista sekä käyttöä tarkasteleva tiede, joka länsimaisen kulttuurin piirissä juontaa juurensa antiikin filosofiaan.” Näin tiivistää suomalainen musiikintutkija, semiotikko, pianisti ja kirjailija, musiikkitieteen professori **Eero Tarasti** esseekokoelmansa *Johdatusta semiotikkaan* alkulehdillä. (Tarasti, 1990, s. 5) Tieteilijät **Harri Veivo** ja **Tomi Huttunen** selventävät Tarastin laveaa määritelmää kirjassaan *Semiotiikka: Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*: ”Tarastin määritelmä tuo esiin semiotiikan laajuuden. Tutkimus ei rajoitu yksittäisiin merkkeihin tai merkkijärjestelmiin, vaan mukana on myös toiminta: kanssakäyminen merkkien kanssa ja niiden välityksellä. Toiminnan ulottuvuus kattaa merkkijärjestelmiin liittyvien sääntöjen, periaatteiden ja käytäntöjen ohella myös mielen toiminnan. Tarastin mukaan semiotiikka tutkii myös merkkien käyttöön tarvittavia älyllisiä prosesseja. Toisaalta semiotiikka tutkii myös merkkien ja etenkin merkkijärjestelmien

vaikutusta ajatteluun ja tunteisiin. (Veivo & Huttunen, 1999, s. 18) Veivo ja Huttunen pitävät Tarastia arvossaan ja kutsuvat tätä kansainvälisesti merkittäväksi semiotikoksi.

Semiotiikka valikoitui tutkielmani analyysivälineeksi ja teoreettiseksi viitekehyykseksi, koska se oli ihka ensimmäinen keino tulkita valokuvia, mikä opiskelijan raakileelle iskostettiin kuvajournalismin kandidaatin tutkinnon alkuvaiheessa. Oikeastaan jo ennen opiskelujen alkua, koska pääsykoekirjallisuudessakin semiotiikalla oli suuri rooli, koska omana aikanaani käytössä olleet, sekä **Risto Kuneliuksen** *Viestinnän vallassa: johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin* (WSOY, 2003) että **Janne Seppäsen** *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa* (Vastapaino, 2001), sisältävät molemmat tanakan selvityksen merkkiopista. Todennäköisesti olen hyödyntänyt jompaakumpaa teosta liki jokaisessa palauttamassani esseessä, luentopäiväkirjassa tai muissa opiskelujeni aikana kirjoittamissani papereissa, jos en lähteenä, ainakin omaa muistiani virkistääkseni. Vaikka muitakin mahdollisia analyysin keinoja onkin tullut kursseilla vastaan, semiotiikasta jäi heti tuntu ja vainu siitä, miten kuvantulkinta tehdään tai miten asian laita on. Semiotiikan ehdoton vahvuus on sen lähtemätön rakenneosa todellisuuden kanssa, sillä teoriat ovat aina kytköksissä ilmiöihin ja tulkinta tapahtuu näiden ilmiöiden vuorovaikutussuhteissa. Veivo ja Huttunen kirjoittavat, että *semiosis* liittyy aistihavainnot ja käsitteellisen ajattelun toisiinsa. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 14) Se yhdistää ruumiin, mielen ja kulttuurin. Kokemus, havainto ja ajattelu eivät ole itsenäisiä alueita, vaan merkkien toiminta liittyy ne toisiinsa. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 14)

Olen pyrkinyt käyttämään pro gradu -tutkielmassani paristakin syystä jo alkujaan suomeksi kirjoitettuja lähdekirjallisuuden valintaan liittyy myös semiotiikan ydinkysymyksiä ja tarkastelun kohteita. Tärkein syy suomenkielisille tekstilähteille on se, että tutkimuksissa käytetty kieli ei ole täysin vakiintunutta, säästän itseni ja lukijan sen arvuuttelulta, mihin jollakin lainasanalla viitataan. Itse tieteenalastakin käytetään kahta eri versiota. Semiotiikka tulee kreikan kielen sanasta *σημείον*, *sēmeion*, joka tarkoittaa merkkiä tai tunnusta. Termi *semiologia* on ollut käytössä lähinnä romaanisella kielialueella, kun taas anglosaksinen maailma on alun pitäen käyttänyt termiä semiotiikka, joka on yleistynyt kaikkialla maailmassa. Suomessakin käytetään hitusen eri käännöksiä samasta asiasta, kuten **Ferdinand de Saussurelle** tärkeästä termistä *parole*, eli puhunta (Broms, 1982, s. 14, 15, 95–97) tai puhunnos (Veivo; Huttunen, 1999, s. 26). Onkin pienempi paha, että huojuntaa tapahtuu suomen kielellä, ja olen koettanut ulkoistaa käännöstyön kokeneempien kontolle, vaikka joitakin vierasperäisiä semiotiikan lähdeviittauksia olen myös käyttänyt. Pyrkimyksenä on siis mahdollisimman tarkka kielenkäyttö. Toinen syy suomenkieliseen painotukseen johtuu semiotiikan tärkeästä tutkimusalueesta, koodista. Koodi on sääntö tai periaate, joka yhdistää ilmaisun ja käsitesisällön. Merkin olemassaolo perustuu rakenteeseen ja koodiin, kun merkki

on merkkijärjestelmän konstituoina. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 27) Eli koska kirjoittajat ja lukija, tässä tapauksessa allekirjoittanut, kuuluvat saman koodijärjestelmän piiriin, on silloin todennäköisempää, että viesti välittyy puhtaampana. Tarasti jaottelee semiotiikan neljään haaraan, joista neljäs on kulttuurisemiotiikka. (Tarasti, 1990, s. 8) ”Kahden kulttuurin kohtaaminen synnyttää aina aidosti semioottisen tilanteen, jossa joudutaan kysymään, millä koodeilla ja merkkijärjestelmillä kommunikaatio kussakin kulttuurissa tapahtuu”, kirjoittaa tutkija ja antaa esimerkin: ”Jos helsinkiläinen menee kauppatorille ostoksille ja pyytää kilon hauen, on ongelma pelkästään semanttinen, toisin sanoen itse viestinnän koodit ja kieliopit ovat ostajalle ja myyjälle yhteisiä. Mutta jos hänet yhtäkkiä siirrettäisiin bantu-heimon torille ostoksille, muuttuisi ongelma semanttisesta semioottiseksi: hänellä ei enää välttämättä olisi hallussaan kompetenssia, oikeita koodeja ja merkkijärjestelmiä viestinsä perille viemiseksi.” (em.) Suomen niemellä suomen kielellä.

Tarasti kirjoittaa: ”Kulttuurisemiotikkojen mielestä siis koko kulttuuri koostuu erilaisista merkkijärjestelmistä ja on niiden avulla määriteltävissä.” (Tarasti, 1990, s. 9) Hän kiristää tarkastelun polttoväliä kulttuurin muotoihin ja esittelee Tarton-Moskovan koulukunnan johtohahmon Tarton yliopiston Venäjän kirjallisuuden professorina 1960-luvulla toimineen **Juri Lotmanin**, jonka mielestä semiotiikassa ei olennaista olekaan itse merkin rakenne, vaan merkin suhde semiosfääriin. (em.) Veivo ja Huttunen määrittelevät semiosfäärin rakenteellisten yhtäläisyyksien yläpuolella olevaksi tila-abstraktiksi, joka pitää sisällään kielten ja tekstien muodostaman kulttuurin monimutkaisen kokonaisuuden. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 143) Tarton-Moskovan koulukunta esittää, että kulttuurissa piilee jossain syvällä ’struktuuraaliuden generaattori’, joka tuottaa rakenteita. Nämä struktuurit ovat puolestaan ihmisen sosiaaliselle elämälle yhtä välttämättömiä kuin biosfääri biologiselle elämälle (em.): ”Lotmanin mielestä myöskään mikään merkkijärjestelmä, yhtä vähän luonnollinen kieli kuin taide, saattoi toimia muista merkkijärjestelmistä eristettynä, vaan ainoastaan osana laajempaa merkien jatkumoa, semiosfääriä”, painottaa Tarasti. (Tarasti, 1990, s. 8–9) Tarasti rydyttää Lotmanin ajatuksia meksikolaisen runoilijan **Octavio Pazin** pohdinnalla siitä, että pohjimmiltaan koko kulttuuri koostuu loputtomasta interpretanttien ketjusta: jos haluamme määritellä yhden merkin, on viitattava toiseen, joka viittaa kolmanteen ja se taas neljänteen. (Tarasti, 1990, s. 29) Tämä taas on johtoajatus peirceläisessä semiotiikassa, jota myös pragmatismiksi kutsutaan, ja jonka oppi-isä oli yhdysvaltalainen **Charles Sanders Peirce** (10.9.1839 – 19.4.1914). Sen merkkikäsite on triadinen, merkkivälineen, objektin ja tulkinnan välillä. ”Kun pragmaattisessa semiotiikassa puhutaan merkistä, tarkoitetaan siis jotakin materiaalista tai mentaalista asiaa, joka esittää jotakin ja on jollakin tavalla tulkittavissa”, Veivo ja Huttunen tiivistävät. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 40) Merkki siis koostuu objektista, tulkinnasta ja merkkivälineestä. Tämän merkien välisen suhteen olen aina visualisoinut helminauhana, tai

pikemminkin Newtonin kehtona. Newtonin kehto on se kliseinen heilureista rakentuva koriste toimitusjohtajan jalopuisella työpöydällä, millä joskus havainnollistetaan mekaniikan kolmatta peruslakia. Kuulat roikkuvat samanpituisella narulla telineestä. Kun ensimmäinen heiluri nostetaan ilmaan ja päästetään irti, syntyy ketjureaktio, jossa laitimmaisat heilurit nousevat vuorotellen ilmaan ja keskimmäiset pysyvät paikoillaan. Fysiikan ja mekaniikan lakien soveltaminen ei taida aivan suoraan toimia pragmatismien merkkiketjussa muuten kuin näin yksinkertaistetusti: edellinen merkki luovuttaa voimansa seuraavalle päättymättömässä merkkiketjussa. Kuitenkin, fysiikassa puhutaan *hystereesistä*, joka tarkoittaa kappaleen jonkin ominaisuuden riippuvuutta kappaleen aikaisemmista vaiheista, jälkivaikutusta. Sana on johdettu muinaiskreikan ”puutosta” tai ”perässä tulevaa” tarkoittavasta sanasta. Alakoulun fysiikan oppitunnilta kaikki muistavat, kun magneetilla hierottu rautanaula muuttuu itsekin magneettiseksi. Kappale *saturoituu* vuorovaikutussuhteessa muiden kappaleiden kanssa. (Mäkilä, 2015, s. 5) Ferromagnetismiin perehtyneet osannevat selittää fysiikan ominaisuudet yksityiskohtaisemmin, vertaus on kuitenkin varsin osuva.

Toinen yleisesti käytetty ja merkittäväksi näkemyshaaraksi laskettava semiotiikan tutkimussuuntaus on Ferdinand de Saussuren (26.11.1857 – 22.2.1913) strukturalistinen semiotiikka. Saussure, Peircen aikalainen, oli vuorostaan kiinnostunut merkin lingvistisestä ominaisuudesta, hän pyrki uudistamaan kielentutkimuksen perustan. Saussurelle ominaisia ovat *langue*, kielenjärjestelmä tai kielisysteemi, ja kielen yksilöllinen vaihtelu, puhunta, *parole*. Merkki taas Saussurelle muodostuu kahdesta toisiaan täydentävästä puoliskosta, merkitsijästä ja merkitystä, jotka ovat molemmat tasapainoisen tärkeitä: ei ole merkitsijää ilman merkittyä eikä merkittyä ilman merkitsijää. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 27) Saussuren lähtökohdat ovat siinä, että merkkijärjestelmä on suljettu, eivätkä ulkopuoliset tekijät vaikuta siihen. Olennaista on merkkien ero muista merkeistä. Merkitsijät ja merkityt luokituvat suhteessa toisiinsa, miten ne eroavat toisista merkitsijöistä ja merkityistä: ”Huomio kohdistuu merkitsijän ja merkityn relevantteihin, oleellisiin piirteisiin, joilla ne erottuvat muista”, Huttunen ja Veivo kirjoittavat. (em.)

Tutkielmani kannalta yksittäisten kuvien tulkinnassa strukturalistinen ajatus ei välttämättä ole täysin paikallaan, mutta jos cumbia-genreä itseään ajatellaan merkkinä, tulee luokitteluun tolkkua. Toisteisesti voisi ilmaista, että cumbia on cumbiaa, koska se eroaa riittävästi muista musiikkialalajeista. Käyttökelpoisiksi luokittelukeinoiksi voivatkin muodostua merkkien paradigmaattiset ja syntagmaattiset suhteet. Vaikka juuri tulikin julistetuksi, että merkin merkitys määräytyy sen erosta muihin merkkeihin, samaan hengenvetoon on todettava, että merkin rinnasteisuus ja sen suhde muihin merkkeihin määrittää sitä yhtä paljon. Keskenään paradigmaattisessa suhteessa olevien merkkien joukkoa kutsutaan *paradigmaksi*. Huttunen ja Veivo antavat esimerkin, jossa *minä, sinä, hän, me, te ja he* muodostavat paradigman,

koska ne rinnastuvat toisiinsa merkityn tasolla, milloin yhteinen tekijä on ajatus persoonasta. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 33) Tutkielmani kannalta hauska ja sopiva esimerkki paradigmasta voisi olla erilaiset soittimien luokittelut. Vaskipuhaltimet, puupuhaltimet, jousisoittimet, kosketinsoittimet, kielisoittimet ja lyömäsoittimet muodostavat omat paradigmansa. Vaskeja ovat vaikkapa trumpetti, käyrätorvi, tuuba ja vetopasuuna. Ne rinnastuvat toisiinsa, mutta jazzbändissä on yleensä tilaa vain yhdelle tai parille. Soitinten syntagmaa (Veivo; Huttunen, 1999, s. 32), eli erilaisista torvista, kielisoittimista, perkussioista, lyömäsoittimista muodostuvaa yhtyettä rakentaessamme joudumme tekemään valinnan erilaisten puhaltimien muodostamasta paradigmasta. Musiikkigenrejen kannalta nämä yhdistelmät ovat äärettömän tärkeitä. Perinteisessä rokkibändissä on rumpali, basisti, pari sähkökitaran soittajaa ja solisti. Ja kuten aiemmin lainasin Pacini Hernandezia, cumbialle olennaisia ovat olleet akustiset, mutta voimakasääniset ja helposti hankittavat soittimet, kuten erilaiset lyömäsoittimet, huilut, harmonikat ja kitarat. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1286) Nämäkin kategorisoinnit muuttuvat aikaa myöten, mihin voivat vaikuttaa teknologiset kehitykset ja maun muuttuminen. Ensimmäisiä analogisia syntetisaattoreita alettiin kokeilla 1960-luvulla, mutta 1980-luvulla niistä oli tullut bändien tavanomaisia työvälineitä. Paradigmaattisilla ja syntagmaattisilla kategorisoinneilla pelaaminen ja leikkely on tietysti myös mahdollista, sääntöä voi tietoisesti rikkoa. ”Kuvassa merkkien rajat ovat horjuvia. Se, mitä pidämme merkitsevänä ja mitä merkityksettömänä, määrittyy kuvan kokonaisuuden kautta”, Veivo ja Huttunen kirjoittavat. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 64) Veivo ja Huttunen tarkoittavat, että kielessä merkkien rajat erottuvat selvästi, ja että kielen merkit ovat *diskreettejä*, jossain määrin pysyviä. Kuvalliset merkit taas ovat jatkuvia. (em.)

Genret lainaavat jatkuvasti toisiltaan eri ominaisuuksia, ja jos yhdistelmä on onnistunut, voi syntyä kokonaan uusi alalaji.

Olipa sitten kyse peircelandaisesta tai saussurelaisesta semiotiikasta, palaa merkityksen analysointi lopulta samaan tulokseen. Tarasti hieraisee Lotmanin semiosfäärin ideaa summatessaan: ”Merkitys ei myöskään ole koskaan mitään lopullista ja kiinteää. – – Merkityksessä on aina kysymys kokonaiskentästä, kontekstista. Kaikki riippuu siitä, mihin yhteyteen merkki kuuluu, mikä on sen suhde muihin merkkeihin.” (Tarasti, 1990, s. 17) Tarkasteltiinpa ilmiön merkitystä sitten strukturalistisessa tai pragmatistisessa viitekehyksessä, ”kulttuuri, kielistä koostuva ja tekstien synnyttämä hierarkkinen semioottinen järjestelmä, on inhimillisen toiminnan kautta realisoituvaa semiosfäärin ilmenemismuoto”. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 145) Popularisoiden, ja valokuvaajalle tuttua termistöä käyttäen, sekä strukturalismi että pragmatismi ovat vain välineitä, kuin linssin suotimia, jotka paljastavat tarkastellusta ilmiöstä erilaisia puolia.

5.2 Semiootikon työvälineitä kuvan tulkintaan

Kuten sanottua, kimmoke semioottiseen analyysiin indoktrinoitiin kuvajournalismin opiskelijatarjokkaaseen jo pääsykoevaiheessa. Seppäsen *Katseen voimassa* professori esittelee lukijalle varsin kattavan työkalupakin kuvanlukuvälineitä. Näitä kirjassa lueteltuja ovat ainakin kuvan metaforisuus ja metonymisyys, ikonisuus ja indeksisyys, denotatiiviset ja konnotatiiviset ominaisuudet. (Seppänen, 2001, s. 175–193)

Pysähtynyt kuva, valokuva tai piirros, on tulkinnaltaan usein katsojan kannalta mielivaltaisempi, sillä vaikka se paradoksaalisesti kertoo paljon vähemmän, voi kuva välittää ja herättää tunteita jopa enemmän kuin elokuva. Tämä liittyy myös kuvan todistusvoimaan. Rullalautailijoilla on hyvä herrasmiessääntö valokuvien julkaisun suhteen: varsinkin alan lehdissä ainoastaan onnistuneet temput on hyväksytyä julkaista. On kuvaajan vastuulla pitää kirjaa siitä, mikä ruutu esittää nimenomaan ”ländättyä” tempua, ja katsojan on pystyttävä luottamaan siihen. Sadasta muuten identtisestä kuvasta vain yksi on julkaistavissa, vaikka rampissa voltteja tekevä atleetti olisikin jokaisessa ruudussa käytännössä samassa asennossa. Valokuva ei paljasta mitä tapahtui ennen ja jälkeen kuvan ottamista, se on vain välähdys tai siivu todellisuutta, mikä jättää tilaa katselijan mielikuvitukselle. Semminkin valokuvan epätäydellisyys tekee siitä houkuttelevan tulkittavan. Keskustelin opiskelutoverini kanssa aikoinaan videon ja stillikuvan eroista. Hän totesi valokuvan olevan enemmän hänen mieleen, koska kuvat ovat *poeettisempia* kuin videot. Kaveri, joka sattumoisin on valokuvaajan lisäksi taitava muusikko, ei koskaan tarkentanut mitä kaikkea hän tällä valokuvan poeettisuudella tarkoitti. Varmasti jotain tekemistä hänen mieltymyksillään oli valokuvan teleologisuudella, tarkoitusperäisyydellä ja päämäärähakuisuudella, tai sitten sen puutoksella. Katsojalla on enemmän valtaa siihen, mitä hän haluaa kuvassa nähdä. Mielikuvituksesta on lyhyt matka kuvakieleen, mitkä ovat nimenomaan runousopissa tärkeitä tarkastelun kohteita. Valokuvan semiotiikkaa ja merkityksiä pengotaan samoilla työkaluilla kuin runo-opissa.

5.3 Silmin nähtävä ja aistein havaittava vs. kuvakieli

Kuvien analysointi eroaa tekstien tulkinnasta ainakin siinä, että katsoja tekee ensisilmäyksellä välittömän ja pääasiassa tiedostamattoman näköhavainnon. Kuvan tulkinnan voikin oikeastaan jakaa kolmeen: välittömään havaitsemiseen, kuvan katsomiseen ja tulkintaan ja viimeisenä muistin varassa tapahtuvaan pureskeluun.

Ensin on määriteltävä ja selkeytettävä, mitä mieli- ja kielikuvilla sekä kuvakielellä tarkoitetaan. Valokuvan poeettinen tai tulkinnallinen teho perustuu sen *kuvakielen* monimerkityksisyyteen ja monitasoisuuteen. ”Runokielessä herättävät huomiota sen kerroksiset ja ilmaisultaan joskus oudot kielikuvat”, kirjoittaa **Taina Ratia** *Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet* -tekstissään, joka on julkaistu **Siru Kainulaisen, Kaisu Kesosen ja Karoliina Lummaan** toimittamassa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin* -kirjassa vuonna 2007. Ratia jatkaa: ”Vaikka runous mielletään joskus silmän taiteeksi, syvä lukukokemus koskettaa muitakin aisteja. – – Runon kuvakielisyyden aukeaa moneen suuntaan. Nämä päällekkäiset ja limittäiset suunnat on hyvä pitää mielessä runoanalyysia aloitettaessa. – – Erillisyydestään huolimatta kuvakielisyyden lajit leikkaavat toisiaan ja ovat osin päällekkäisiä.” (Ratia, 2007, s. 122) Ratiaa kompatakseni, valokuvan katsomista ei voi irrottaa historiallisesta, yhteiskunnallisesta ja muusta kontekstista, joka vakuttaa valokuvan katsojassa herääviin ajatuksiin, mielikuviin ja tulkintoihin. Monitulkintaisuus on valokuville tai runoille erinomaisen tärkeää. ”Tähdellistä runossa onkin usein se, mitä ei sanota suoraan tai ymmärretä kirjaimellisesti, vaan ilmaistaan epäsuorasti eli kuvakielisesti”, kirjoittaa Ratia. (Ratia, 2007, s. 124) Näitä valokuvan pinnanalaisia, epäsuoria ja tulkinnanvaraisia keinoja kuvaaja ilmaisee käyttämällä valokuvan *kielikuvia*. Tekstissä voidaan sanoa jonkun joutuneen *marginalliin*, eli jäätyään alakynteen. Kielikuvansa tunteva valokuvaaja voisi sommitella otoksensa esimerkiksi Eduskuntatalon istuntosalista siten, että hallituspuolueiden edustajat myhäilevät voitonriemuisina kuvan keskiössä, kun taas oppositiopoliitikot hän tunkisi kuva-alan reunoille.

5.3.1 Symboli ja allegoria

Aivan ensimmäisenä semiootikon työkalupakista ilmestyy symboli. *Symbolon* kääntyy kreikan kielestä myös merkiksi ja tunnukseksi, aivan kuten semiotiikan kantasanakin. Käännös on sama, käyttöyhteys eri: semiotiikka tutkii merkkejä, mukaanlukien symboleita, symboli taas

representoi eli esittää ideaa, toimintaa, konseptia tai esinettä. ”Symboli rakentuu usein konventionaalisesti, yhteydessä tiettyyn kontekstiin. Symbolin merkitys on toisin sanoen tavallisesti kiinteä – se määrittyy tietyn kulttuurisen konvention sisällä”, kirjoittaa Karoliina Lummaa (Lummaa, 2007, s. 193) Lummaa antaa esimerkin **Arja Tiaisen** runosta:

inhoa ihmisiä jotka nauravat koko ajan

hyvin menee sanoo hampaatkin

(Arja Tiainen, 1999: Puiden alla, vihreässä palaverissa)

Lummaa avaa, että Tiaisen runo kuvaa leveää hymyä, jota olemme tottuneet tulkitsemaan menestymisen itsetietoisena, ehkä valheellisenakin merkinä. Säe ”hyvin menee sanoo hampaatkin” herättää assosiaation hyökkäävän valkoisesta hammasrivistä ja maireasta ilmeestä. Kokoomuspoliitikko **Alexander Stubb** tulee ulkokuorensa perusteella ensimmäisenä mieleen. Lummaa myös listaa erilaisia symboleita, kuten risti, sydän, sirppi ja vasara, joutsen, lentävät linnut – ja talo ihmiskehon symbolina. (Lummaa, 2007, s. 194) Kontekstisidonnainen käyttö ja symbolin jakautuminen kahteen, eli konkreettiseen asiaan ja abstraktiin merkitysviittaukseen, vaatii sen, että runon lukija tai kuvan katsoja ovat, Tarastin esimerkkiin viitaten, samalla kalatorilla. Jottei ilmaisu lipsahtaisi avantgarden puolelle, runoilija tai valokuvaaja joutuu suitsimaan korkealentoisia ajatuksiaan ja symboleitaan, jotta katsojan ja tekijän välillä on oikea koodisto ja merkkijärjestelmä viestin välittämiseen, toimivan symbolin muodostumiseen.

Allegoirioiksi kutsutaan useista symboleista muodostuvaa tekstiä, joka tiettyjä asioita tai tapahtumakulkua kuvatessaan esittää samalla jonkintoisena asian tai tapahtuman. (Lummaa, 2007, s. 207) Teksti tarkoittaa tietysti tässä tapauksessa mitä tahansa kulttuurin tuotosta, myös kuvia. Edesmenneen suomalaisen kuvajournalistin **Hannes Heikuran** voittoisan vuoden 2008 Fotofinlandia-kuvasarjan ruutua, jossa sotilas vartioi unikkopeltojen tuhoamista Kandaharissa Afganistanissa, voidaan pitää voimakkaan allegorisena. ”Hänellä on äärimmilleen viety ja herkkä dramaturgian taju, joka kykenee muuntamaan arjen vähäpätöisimmänkin aiheen näkemykselliseksi draamaksi, visuaaliseksi juhlaksi”, raati suitsuttaa. Journalismin korkeana ihanteena pidetään sananvapauden ja demokratian edistämistä, jos kohta ne ovat nykypäivänä markkinavetoisten ja kaupallisten mediatalojen tekemän journalismin arvokas sivutuote. (Asola, 2008, s. 73) Heikuran kuva kuitenkin onnistuu osallistumaan tähän arvokkaaseen rauhantyöhön: Unikkokukka on 11. marraskuuta

vietettävän ensimmäisen maailmansodan päättymisen muistopäivän, erityisesti Brittiläisen kansainyhteisön *Remembrance Dayn*, yleisesti käytetty symboli. Punainen unikon kukka juontaa juurensa kanadalaisen kenttälääkärin ja everstiluutnantin **John McCraen** kirjoittamasta *In Flanders Fields* -runosta. Hän kirjoitti runon taistelussa kaatuneen ystävänsä **Alexis Helmerin** hautajaisten jälkeen. Heikuran kuvassa mustaksi siluetiksi jäävä sotilas on suikannut vastavalossa tulipunaisena hehkuvan unikon Kalashnikov-kiväärinsä piippuun, mikä on jo itsessään rauhan tai ainakin verettömien vallankumousten symboliksi muodostunut teko, ainakin Portugalin vuoden 1974 Neilikavallankumouksen tiimoilta. Kuvallaan Heikura vahvistaa punaisen unikon tehoa rauhansymbolien paradigmassa, joita ovat vaikkapa kyyhkynen tai etu- ja keksisormella näytettävä V-voitonmerkki. ”Joskus symbolit kytkeytyvät runossa yhteen tavalla, joka rakentaa runoon yhtenäisen, kirjaimellisen tason rinnalle rakentuvan vertauskuvallisen tason. Tällöin puhutaan allegoriasta, joka voidaan ymmärtää eräänlaisena moninkertaisena symbolina”, Kirjoittaa Lummaa. (Lummaa, 2007, s. 201) Lummaa tähdentää, että allegoriaa on kutsuttu myös laajennetuksi tai moninkertaiseksi metaforaksi, milloin metafora on kuitenkin ymmärrettävä väljästi miksi tahansa ilmaukseksi, jossa sanoja käytetään kuvaannollisesti eli kirjaimellisesta merkityksestä poiketen. (em.) Symboli onkin merkitystieteissä laajempi kattokäsite erilaisille vertauskuvan keinoille, jotka liittävät yhteen kaksi tai useamman asian. Kaikki symbolit eivät ole metaforioita, mutta kaikki metaforiat ovat symboleita.

5.3.2 Metafora

Sanakirjamääritelmän (Tieteen termipankki) mukaan metafora on kielikuva, jossa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä ja normaalista käyttötarkoituksesta poikkeavalla tavalla. Asialle annetaan jonkin toisen asian nimi. Pyrkimyksenä on ylittää arkipäivän kieli ja ilmaista jokin asia totutusta poikkeavalla tavalla. Metaforan ajatellaan syntyvän vaihtoehtoisesti joko vertaamisen korvaamisen tai vuorovaikutuksen tuloksena, tai sen nähdään olevan olennainen osa arkiajattelumme rakenteita. (Krappe, 2007, s. 162)

Metaforan muodostumisen mekanismeista **Johanna Krappe** mainitsee *Lentävän hevosen* osuudessaan neljä erilaista tulokulmaa (Krappe, 2007, s. 147–151): klassisen retoriikan pohjalle rakentuvan korvaamis- ja vertaamisteorian, jänniteteorian ja kognitiivisen metateorian. Ensiksi korvaamisteorian ideana on, että abstrakti ajattelu on muutettu konkreettiseksi kuvaajatteluksi: ”Metafora nähdään siis eräänlaisena arvoituksena tai koodina, joka lukijan on

purettava kirjaimelliseen muotoon.” (Krappe, 2007, s. 148) Tällaisia ovat metaforat *nyrkki on moukari* tai *ruoka on kehon polttoainetta*. Ne tarjoavat vaihtoehtoisen ja ymmärrettävämmän tavan selittää nyrkin tai ruuan ominaisuuksia tai toimintaa. Krappe toteaa tässä yhteydessä, että metafora käy myös katakreesistä (Krappe, 2007, s. 148), eli se täydentää aukkoja sanavarastossa. Katakreesin ominaisuus on sellainen, että se liittää yhteen muuten sopimattomia sanoja, kuten ilmaisuihin *järvenselkä* tai *kengän kieli*. Katakreesit ovat niin yleisiä, ettemme arkipuheessa edes ajattele niiden olevan mitenkään hullunkurisia, vaan kaikki ymmärtävät heti puhujan tarkoittavan laajaa yhtenäistä makean veden aluetta tai jalkineen iltiä. Katakreesiksi voidaan laskea myös tämä virke. Sanojen tai niiden osien huolimaton käyttö ovat katakreesijä: *nurkkakuppinen* tai *”hän iski jauhot pöytään”* ovat kielellisiä lapsuksia, mutta ymmärrettäviä, ja käyvät metaforan puolikkaista. (Ratia, 2007, s. 121) Oletuksena on kuitenkin, että kuulija tuntee ennestään ilmaukset *nurkkakuntainen* ja *kuppikuntainen* sekä *”hän iski kortit pöytään”* ja *”hän pani jauhot suuhun”*. Valokuvallisia katakreesijä voisivat olla tahallaan epäterävät tai muuten ”epäonnistuneet” kuvat. Kuvan ilmaisuvoima voi kasvaa siitä, että etualalla oleva kohde onkin sumea ja tarkennus on taustan yksityiskohdissa. Krappen mukaan korvaamisteoriassa metaforan, kuten myös katakreesin, tehtävä on tyyllillinen. Se havainnollistaa ja koristaa ilmaisua sekä rikastaa sanastoa, hän toteaa. (Krappe, 2007, s. 148) Journalistisessa kontekstissa kuvituskuvat, joita käytetään etenkin verkkouutisissa, voidaan nähdä myös katakreettisinä. Joskus kuvavalinta on kiireestä, tietämättömyydestä tai helposta saatavuudesta (esim. ilmainen, Colorbox) riippuen aivan pielessä, mutta lukija ja kuvan katsoja tulkitsee viestipaketin oikein. Teknisistä laitteista osuvasti sekä toimintaperiaatteeltaan että nimitykseltään esimerkiksi käyvät urheilun maalikamerat. Nehän ottavat kuvan silloinkin kun maalia ei synny! Maalikameroitakin on kahdenlaisia: Juoksu- tai ravikilpailuiden voittaja ratkaistaan usein kameratarkistuksella. Jääkiekkokaukaloissa taas maalivahdin selän takana oleva kamera on ihan kirjaimellisesti maalissa oleva kamera.

Kuvan ja musiikin suhde on lähtökohtaisesti hyvin lähellä katakreesiä.

Vertaamisteoriassa sananmukaisesti vertaillaan metaforisesti. Asioiden välille muodostetaan analogia tai samankaltaistus, metafora ja vertaus pystyvät vain toistamaan jo olemassa olevaa samankaltaisuutta kahden asian välillä. (Krappe, 2007, s. 148) Ymmärrämme kyllä mitä tuttava tarkoittaa sanoessaan, että *työpaikka on sirkus*, vaikkei hän pelle olisikaan. Krappe tarjoaa esimerkeiksi: *”elämä on unta”* ja *”aika on rahaa”*. (em.) Yleisenä nyrkkisääntönä metaforista on sanottu, että ne ovat vertailua ilman kuin-sanaa. Krappe kuitenkin erottaa vertaamisteorian omaksi lähestymistavakseen: *”Vertaukseen verrattuna metafora on siis implisiittinen eli kätkeytyksi tai epäsuorasti ilmaistu. Metaforaa onkin usein luonnehdittu lyhyeksi vertaukseksi, eräänlaiseksi vertauksen johdokseksi.”* (em.) Hän tähdentää, että

vertaamisteorian mukaan metafora ja vertaus pystyvät vain toistamaan jo olemassa olevaa samankaltaisuutta kahden asian välillä, eivät niinkään luomaan samankaltaisuutta. (em.)

Kolmas Krappen esittelemistä analyysin neljästä tiestä on jänniteteoria, eritoten **Paul Ricœurin** metaforateoria. Neljästä lähestymistavasta jänniteteoria on läheisintä sukua semiotiikan merkitysketjuille ja merkkien vuorovaikutussuhteille. Krappe kirjoittaa: ”Koska jänniteteorian ja kognitiivisen metaforateorian mukaan metaforalla ei ole kirjaimellista vastinetta, on metaforan tulkinta useimmiten myös metaforinen. (Krappe, 2007, s. 149) Pääsemme siis paradigmojen ja syntagmojen maailmaan. Krappe tarkentaa, että kyseessä on vuorovaikutus kahden ajatuksen välillä, eli metafora on ajatusten välistä lainaamista ja yhteistyötä tai kontekstien vuorovaikutusta, ja että Ricœur on erityisen kiinnostunut koko lauseen semantiikasta, ei vain yksittäisten sanojen. (em.) Tuolloin metaforan muodostavat vuorovaikutuksessa kahden lausuman tulkinnat, joiden välillä on jännite. Lausuman voinee tässä yhteydessä kääntää puhunnaksi ja *paroleksi*, kielen käytöksi. Krappe ei tarkemmin avaa, mitä hän tarkoittaa laajemmalla kontekstilla. On kuitenkin tulkittavissa, että kyseessä on saussurelainen kielenjärjestelmä, *langue*. Kertauksena: Saussurelle kielisysteemi on kielen puhtaasti sosiaalinen aines, kommunikaatiolle välttämätön, systematisoitu sopimusjoukko, jonka vastakohtana on *parole*, joka sisältää kielen yksilöllisen osan, ääntämisen sääntöjen soveltamisen ja merkkien halutut yhdistelmät. (Tarasti, 1990, s. 9) *Jännitteen* tasoistakaan Krappe ei puhu, mutta voisi päätellä, että totutuilla idiomeilla jännite on voimakkaampi kuin harvinaisemmilla.

Kognitiivisessa metaforateoriassa metaforaa ei nähdä ainoastaan poeettisen kielenkäytön tai retoriikan ilmiönä, vaan metafora siirtää tietoa ja merkityksiä yksisuuntaisesti lähdealueelta kohdealueelle. (Krappe, 2007, s. 150) Metaforat nähdään kognitiivisessa metaforateoriassa osana yksilön käsityksen rakentumista tätä ympäröivästä abstraktista maailmasta. Esimerkiksi hahmottoman ja muodottoman *rakkaus*-käsitteen tulkintaan tarvitsemme metaforia. Käsitteenmuodostus on huomaamatonta, ja yksilö tarkastelee, luokittelee ja jäsentää kokemuksiaan mielikuvaskemojen avulla. ”Kognitiivisen mallin mukaan metaforassa on yleensäkin kyse kokemukseräisistä vastaavuuksista eri käsitteiden tai käsitealojen välillä. Tästä seuraa, että kielenkäyttö perustuu skeemoihin, jotka puolestaan ohjaavat käsittemetaforia. Niillä puolestaan on vaikutuksensa siihen, miten metaforia muodostetaan ja tulkitaan. Tällöin abstrakti käsite ymmärretään lopulta fyysisen kokemuksen alueelle kuuluvan käsitteen avulla”, Krappe sanoo. (em.)

5.3.3 Metonymia

Metafora ja metonymia ovat toisiaan muistuttavia kielikuvia. Metonymia on kielikuva, joka toimii tuttuuden ja ennalta tunnettujen yhteyksien perusteella. (Kesonen, 2007, s. 167) Metonymiassa asialle annetaan siihen läheisesti liittyvän asian tai osan nimi, eli merkityksen siirrossa sana korvataan jollakin siihen läheisesti liittyvällä ilmauksella. Useimmiten metonymiassa osa esittääkin kokonaisuutta tai kokonaisuus osaa. Metonymia voi hämärtää jo tunnettuja yhteyksiä, outouttaa asioita tai näyttää maailmaa uudessa valossa. (Kesonen, 2007, s. 185, 186) *Lentävässä hevosessa* Kaisu Kesonen muotoilee metaforan ja metonymian eron seuraavasti: "Metonymia ja metafora toimivat eri tavoin; metafora tiivistää, tihentää ja korvaa, kun taas metonymia mahdollistaa avoimen jatkuvuuden ja rinnakkaisuuden. Metonymia tuo esiin, miten asiat kytkeytyvät toisiinsa ja selittyvät suhteessa toisiinsa." (Kesonen, 2007, s. 168) Visuaalisella puolella metonymia on pohjimmiltaan varsin yksinkertainen ja helppotajuinen. Jos näemme osan kuvasta tai tekstistä, sanotaan vaikka "Coca" osaamme heti täydentää kokonaisuuden "Coca-cola". Keikalla *Iron Maidenin* nokkamies **Bruce Dickinson** voi luottaa siihen, että fanit osaavat vastata "UP THE" -hypetykseen kaikuna "IRONS!" Myös liikennemerkkit ovat perinteinen esimerkki metonymiasta. Ne symboloivat määrättyä lakia. Sini-valkoisella neliön muotoisella pohjalla musta ukkelin silhuetti käveleksimässä katkoraitaisella viivastolla kuvastaa tieliikennelain toisen pykälän viidennessä momentissa määritteltyä jalankulkijoiden käytettäväksi ajoradan, pyörätien tai raitiotien ylittämiseen tarkoitettua, liikennemerkillä tai tiemerkinnoin osoitettua tien osaa. Uutislähetyksistä tuttu "Kreml vastaa vakoilusyytöksiin" viittaa metonyymisesti Venäjän valtionjohtoon. Venäjän kielessä *kreml* tarkoittaa linnoitusta, ja Moskovan kremlin alueella ovat sijainneet perinteisesti tärkeimmät hallinnolliset elimet. Uutiskuvassa metonyyminen keino voi olla esittää jotain kokonaisuutta sen osalla. Peruskoulutukseen liittyviä uutisia kuvitetaan usein menemällä näppäämällä kuva koululaisista, jotka symboloivat koko valtakunnan koulua käyviä lapsia. Toinen esimerkki on Kevin Carterin Pulitzer-palkittu ruutu, jonka hän otti Etelä-Sudanissa maaliskuussa 1993. *The vulture and the little girl* -kuvassa aliravittu pikkutyttö makaa hiekkakentällä, kuvan taka-alalla vaanii korppikotka. Kuvassa korppikotka, raadonsyöjän arkkimetafora, on tullut konkretian alueelle, mutta kuvakokonaisuus taas kertoo tarinaa afrikkalaisesta nälänhädästä, lasten huonosta osasta, länsimaisesta piittaamattomuudesta ja kyvyttömyydestä auttaa hädänalaisia. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että tekniset metonyymiset seikat, kuten logojen osat, ovat varsin selkeitä, mutta sisällölliset metonyymiat liukuvat usein lomittain yhteen metaforan kanssa. Yhtä lailla yksinkertaistaen voidaan sanoa, että metonymiassa sana korvataan

samalta paradigmatlta, metaforassa joltain toiselta paradigmatlta. Metonyyminen syntagmaattisuus puolestaan merkitsee metonymioiden muodostamaa ketjuuntumista, joka korostaa yhteenkuuluvuuden synnyttämää jatkuvuutta, korostaa Kesonen. (Kesonen, 2007, s. 173) Kesonen myös sanoo, että usein metafora ymmärretään joskus kielikuvien synonyyminä, eikä metaforan, metonymian tai muiden kielikuvien erottelua oteta huomioon. (Kesonen, 2007, s. 175) Metonymia on kuitenkin erillinen taiteen tulkinnan keino, jolla on selkeät ominaispiirteensä.

5.3.4 Indeksisyys

Indeksisyys ja ikonisuus ovat jossain määrin samalla tavalla sukua toisilleen kuin metafora ja metonymia. Indeksisyysensä vuoksi valokuvaa pidetään usein hyvänä todisteena. (Seppänen, 2005, s. 126) Määritelmän mukaan indeksisellä merkillä on suora kytkös kohteeseensa. Jotain on tapahtunut, mikä jättää jälkeensä merkin, ehkä vähän jopa sivutuotteena. Seppäsen esimerkkejä ovat lumihankeen jääneet jalanjäljet tai tuli ja savu, missä savu on tulen indeksi. Pamaus laukauksen indeksi, verenvuoto haavan indeksi, kylläisyys täyden vatsan indeksi ja sitä rataa. Kuvamanipulaation helpotuttua digitalisoitumisen myötä, on hankala joissain tapauksissa sanoa, onko henkilö, tai edes mikään hänen ruumiinosistaan, ollut juuri kyseisessä ruudussa kuvanottohetkellä. Indeksisyys kuitenkin toteutuu sikäli, että jonkin kameralaitteen tallentamana henkilön kuva on siirtynyt katselulaitteelle. Vakiintuneet käytännön tavat ovat määräävässä osassa kuvan totuudellisuuden ja indeksisyyden välillä. (Seppänen, 2001, s. 179)

5.3.5 Ikonisuus

Kirjallisuustieteessä tai poetiikassa ikoni on varsin harvinainen. Tavallisimmat verbaalisesta kielestä löytyvät ikoniset ominaisuudet ovat onomatopoeettiset sanat, siis sellaiset sanat, jotka muistuttavat jotain äännettä. (Tieteen termipankki) Huudahdukset tai jotain ääntä matkivat sanat, kuten *kling* tai varsinkin eläinten nimet ovat kohtuullisen usein jossain määrin onomatopoeettisia. Lintujen äännähtelystä on ollut helppo juontaa niiden nimitykset, kuten

huuhkaja, naakka, räkättirastas ja tikka. Vaikuttaisi kuitenkin myös siltä, että kielen kehitys ei ole täysin mielivaltaista, vaan että yhdistämme jotkin äänteet ja muodot tai ilmiöt toisiinsa myötäsyntyisesti. Voidaan puhua äänisymboliikasta. ”Deskriptiivi- eli ekspressiivisävyisessä sanastossa fonologinen napa saa sanastonlajille ominaisen lisäkytköksen, kun äänneasu tuntuu jollain tavalla kuvailevan tarkoitetta. Samat äänteet voivat esiintyä normaalisoissakin ja ilmiö on osin sumea, mutta samoja äänteitä sisältävät sarjat eivät ole lainkaan sattumaa”, kirjoittaa Jyväskylän yliopiston kielitieteilijä **Janne Seppälä**. (Seppälä, 2013) Seppälä kirjoittaa, että vokaaleista Ö:tä on pidetty affektiivisena, ja sen sisältäviä sanoja usein merkitykseltään jossain määrin erikoisina ja negatiivista tunnelatausta sisältävinä, esimerkiksi hölmö, törppö, töllöttää. I-äänteellä on tavoiteltu pienuutta, tiukkuutta ja sukkeluutta kuvaavana, ja O-äänteen on katsottu representoivan pulleutta, pyöreyttä ja tyhmyyttä kuvaavina. Seppälän mukaan samaan ilmiökenttään liittyy myös se tendenssi, että saman semanttisen kentän sanat myös äänteellisesti muistuttavat toisiaan niiden laina- tai kotoperäisyydestä riippumatta. (em.)

Näin karkeasti muotoiltuna, visuaalisella puolella on myös alkukantaisia äänteiden ja muotojen yhteyksiä. Puhutaan aistien sekoittumisen, *synestesian*, (Ramachandran; Hubbard, 2001) kaltaisista ilmiöistä ja *ideasthesiasta* (Nikolić, 2009). Ideasthesia tarkoittaa käännettynä kreikan kielestä ideoiden aistimista, mikä taas viittaa siihen, miten aivoissamme konseptin aktivoituessa pystymme ”havainnoimaan” niitä. Arkikielellä sanottuna: näkemään sielumme silmin. Tunnetuin koeasetelma on **Wolfgang Köhlerin** 1929 tekemä koe, jossa hän näytti kuvia kahdesta kaksiulotteisesta muodosta, teräväreunaisesta ja kauttaaltaan pyörityneestä. Hän pyysi koehenkilöitä nimeämään hahmot ”taketeksi” ja ”balubaksi”. Köhler löysi yhteyden koehenkilöiden mielikuvien ja hahmojen fyysisen ilmiasun välillä, niin että kantikasta muotoa kutsuttiin hanakammin ”taketeksi” ja pyöritynyttä ”balubaksi” (tai joissain tutkimuksissa ”malumaksi”). (Köhler, 1947, s. 224) Myös **Vilayanur S. Ramachandran** ja **Edward Hubardin** vuonna 2001 toistama koe osoitti Köhlerin havainnot mahdollisiksi. He kysyivät Yhdysvaltalaisilta college-opiskelijoilta ja Intialaisilta tamilinkielisiltä henkilöiltä kumpi muodoista on ”kiki” ja ”bouba”. Molemmat joukot nimesivät liki täydellä todennäköisyydellä (95 % ja 98 %) tähtimäisen hahmon ”kikiksi” ja pullukan hahmon ”boubaksi”. (Ramachandran; Hubbard, 2001) Ramachandran ja Hubbard esittävät, että kiki-bouba-efektillä on syy-yhteys kielen evoluution kannalta. Tulokset antavat ymmärtää, ettei olioiden nimeäminen ole täysin mielivaltaista. Nimeäminen voi heidän mukaansa johtua ihmisen fysiologiasta ja äänenmuodostuksesta. ”Boubaa” tapaillessa suu muodostaa sekin pyöreän muodon. Mielenkiintoista sikäli, että henkilön autistiset ominaisuudet voivat vaikuttaa näihin *ideasthesia*-havaintoihin. Autistisilla henkilöillä vaihtelua esiintyy enemmän kuin perusjoukon välillä. Perusjoukko nimeää ”kikin” ja ”bouban” 88 prosentin tarkkuudella, siinä missä autistiset henkilöt tekevät näin vain 56 prosentissa mittauksista. (Oberman; Ramachandran,

2008, s. 348–355). Toisaalta aistien sekoittumista, synestesiaa, esiintyy autismin kirjon henkilöillä perusjoukkoa reilusti enemmän, liki kolminkertaisesti. (Baron-Cohen et al, 2013) Oli miten oli, sattumalta emme yhdistele aistihavaintojamme. Havainnot ovat erittäin tärkeitä, kun tulkitaan kuvallisuuden ja musiikin yhteyttä toisiinsa, ikonisuudessa olemme jo siirtyneet vertauskuvallisuudesta konkretian piiriin. Tässä tutkielmassa jossain määrin spekulointia ja sivuhuomioiden tasolle jäävät valitettavasti erilaisten päihdyttävien aineiden ja musiikin yhteys; *cumbia psycodelica* on kuitenkin oma genrensä, joten jonkinlaisia havaintoja voitaneen tehdä.

Valokuvallisella ikonisuudella tarkoitetaan sitä, että valokuva muistuttaa kuvauksen kohdetta. (Seppänen, 2001, s. 179) Journalistisessa kontekstissa tärkeänä ominaisuutena pidetään valokuvan todistusvoimaa. Seppänen kirjoittaa *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle* -kirjassaan, että valokuvan totuuden takeena pidetään myös sitä, että valokuva esittää maailmaa lahjomattomasti, juuri sellaisena kuin se linssin eteen avautuu. (Seppänen, 2005, s. 106) Ikonisuuden yhteydessä olennaista onkin nimenomaan realistinen vaikutelma: ”Ainakin yhtä tärkeää on sen luonne valokuvallisena representaationa, jonka realismi syntyy kulttuurisissa käytännöissä”, kirjoittaa professori. (em.)

Ikonisuuteen liittyvät myös jako *motivoituneen* ja *motivoimattoman* merkin välillä. Seppäsen määritelmän mukaan motivoitu merkki on sellainen, jonka fyysistä olemusta sen esittämä asia (merkitty) rajoittaa: ”Oikeastaan voidaan sanoa, että mitä ikonisempi merkki sitä enemmän se on myös motivoitu.” (Seppänen, 2005, s. 133) Kuva kitarasta on motivoituneempi kuin sana kitara, jolla on varsin vähän tekemistä koiran fyysisen olemuksen kanssa. Öljyvärimaalaus koirasta taas on pykälän verran motivoituneempi kuin sana koira, mutta edelleen motivoimattomampi kuin valokuva koirasta. Taitava kuvataiteilija taas pystyy tavoittelemaan realistista piirrosjälkeä ja siten tekemään kuvastaan edellistä motivoituneemman. Joku voisi uskaltaa väittää, että digijärjestelmäkameran tallentama kuva on motivoituneempi kuin filmikameralla napattu, mutta koska filmiä on vaikeampi manipuloida jälkikäteen, sen todistusvoima voi olla suurempi.

5.3.6 Denotaatio ja konnotaatio

Aiemmin luetellut semiootikon työkalut ja niiden myötä paljastuneet ominaisuudet voidaan jakaa kahteen karsinaan: denotaatioon ja konnotaatioon. Janne Seppänen lainaa **Barthesta**,

jonka mukaan denotaatio on kuvan ilmimerkitys. (Seppänen, 2005, s. 116) Tällä tarkoitetaan sitä, että jos katsoja kytkee mielikuvituksensa pois päältä, hän näkee kuvassa kertakaikkiaan vain representaation siitä, mitä kuva esittää. Konnotaatioon taas liittyvät kuvan kantamat sivumerkitykset tai miellemerkitykset. Otetaan esimerkiksi syntymäpäiväonnittelukortti, jossa on kuvituksena palavin kynttilöin koristeltu täytekakku. Denotatiivisen tulkinnan mukaan näemme ihmisravinnoksi kelpaavan leivonnaisen, jonka päällä on valonlähde, jossa palava aine reagoi hapen kanssa. Konnotatiivisiin tulkintoihin taas kytkeytyvät henkilökohtaiset kokemuksemme ja muistomme täytekakkukahveista, kakunsyönnin sosiaaliset konstruktiot ja muut kulttuuriset ominaisuudet. Kakku symboloi arjen ja juhlan erotusta, mikä on ollut varsin tärkeää kristillisillä alueilla. Myös geopolitiikka on esillä: täytekakkujen syönti on lähtöisin saksankielisiltä alueilta, joilla maidontuotanto on ollut tärkeää kautta historian. Myös pääasiallinen vilja on ollut vehnä, josta syntyy herkullisimmat täytekakut. Kakkujen syöminen syntymäpäivinä on siis varsin eurosentristä. Kynttilät kakun päällä kuvastavat ajan kulumista, sitähän syntymäpäivillä juhlistetaan. Lukenut kahvittelija tietää myös, että muinaiset kreikkalaiset leipoivat pyöreitä kakkusia, jotka koristeltiin ja valaistiin kynttilöillä, jumalatar Artemiin kunniaksi. Sytytetyt kynttilät pyöreän kakun päällä symboloivat kuun jumalatararta itseään, ja kynttilöistä nouseva savu vei rukoukset jumalan luokse taivasiin, missä tämä asui. Ylipäätään se, että mahdollisesti miellämme täytekakun kauniiksi, on konnotatiivinen yhteys. Konnotatiivisuus siis liittyy ainakin kuvan kulttuurisiin ja affektiivisiin ominaisuuksiin. Seppänen puhuu konnotaation kytkeytyvän merkityksen ylijäämään. (Seppänen, 2001, s. 182)

5.3.7 Myytti

Myytti jakaa maailman kahteen. Myytti toimii maailman jäsentäjänä ja tekee siitä helpommin käsitettävän. ”Myytti on kertomus, jonka avulla kulttuuri selittää tai ymmärtää luonnon tai todellisuuden joitain puolia”, kuuluu määritelmä Seppäsen kirjassa, mihin tulitukea antaa **Fisken** ja Barthesin jäsentelmä määritelmä. (Seppänen, 2001, s. 183; Fiske, 1992, s. 116) Alkeellisimmillaan myytti on bipolaarinen jako kahden asian välillä: elämä vs. kuolema, mies vs. nainen, kylmä vs. kuuma, pyhä vs. maallinen, entropia vs. järjestys, pidättäytyminen vs. irstailu, ja niin edelleen. Myyttien yhdistelmistä syntyvät kulturaaliset konventiot, joiden mukaan on elettävä ja käyttäydyttävä tai joutuu yhteisössään epäsuosioon. Selkeiden jakolinjojen ulkopuolelle tai periferiaan ajatut ilmiöt ja niiden edustajat voivat joutua hankaluuksiin. Ajatellaan vaikka muunsukupuolisia henkilöitä, jotka myyttiteorian mukaan

eivät kuulu oikein naisten tai miesten leiriin, vaan heissä on piirteitä ja ominaisuuksia molemmista koreista. Sekin jää poliittiseksi väännön aiheeksi sopiiko ”muunsukupuolisuus” sukupuolten paradigmaan ensinkään. Tällaiset lokeroihin sopimattomat esimerkit voivat aiheuttaa lokeroijassa kognitiivista dissonanssia tai oudon laakson (*uncanny valley*) tuntemuksia. (Liu; Mori, 2010 s. 225)

Seppänen kirjoittaa: ”Myös värit osallistuvat sukupuolta rakentavien visuaalisten järjestysten rakentumiseen. Omassa kulttuurissamme vaaleanpunaiseen liittyy runsaasti hempeyteen viittaavia feminiinisiä konnotaatioita; vaaleansininen on puolestaan etäisempi, viileämpi, eikä se pistä samalla tavalla silmään kuin vaaleanpunainen. Ikään kuin se valmistaisi poikalasta harkintaan, etäisyydenottoon, rationaalisuuteen, kun taas vaaleanpunainen viittaa tunnekylläisyyteen, irrationaaliseen ja dekoratiiviseen suhteeseen todellisuuteen.” (Seppänen, 2001, 185)

Ikään kuin koko maailma olisi jo valmiiksi jäsentynyt. Kulttuurisia eroja värien suhteen kuitenkin on viljalti. Joissain aasialaisissa maissa valkoinen on surun väri, toisin kuin eurooppalaisessa kulttuurissa musta.

Eduskuntavaalien alla 2019 liikemies-poliitikko **Harry Harkimon** ja ex-kansanedustaja, viestintäjohtaja **Mikael Jugnerin** Liike Nyt pyrkii kannatuksensa kasvuun sosiaalisen median videoilla, joissa miehet esiintyvät nuorten naisten seurassa, keskustellen päivänpolitiikasta ja avaten katsojalle näkemyksiään Suomen päätöksenteon tilanteesta. Riippuen minkälaiset myyttisilmälasit nostamme nenällemme, voimme tehdä erilaisia tulkintoja mainosvideoista. Vilpitön ja hyväntahtoinen saattaisi kuvitella, että onpa mukava, kun kokeneet vallanpitäjät siirtävät osaamistaan nuoremmalle polvelle. Kynnikko taas saattaisi pohtia, että setämiehet haluavat näyttäytyä nuorten pimujen seurassa pönkittääkseen mainettaan kovina naistenmiehinä. Videoilla esiintyvät parikymppiset naiset taas voitaisiin nähdä kovaluonteisina tyyppinä, hehän ovat samoilla töin näiden kaiken nähneiden herrojen kanssa. Jos haluaisi maalata piruja seinille, voisi naisia pitää kiipijoina ja vallanhimoisina tyhjöpäinä, jotka hyödyntävät edullista ulkonäköään. Oli miten oli, ryntäämme tulkinnassamme usein päätä pahkaa törmäyskurssille jonkin myytin kanssa. Ei liene kaukaa haettua, että monet ennakkoluuloiset, suorastaan rasistiset, teemat ihmisten asenteissa kumpuavat tällaisesta myyttisestä maailman kahtiajaosta. Etelä-Amerikkalaisen musiikin kannalta onkin mielenkiintoista, miten esimerkiksi alkuperäiskansojen edustajat esitetään musiikkiin kytköksissä olevassa kuvataiteessa. Konkistadorit ja siirtomaaisännät kun eivät pitäneet alkuasukkaita eläimiä kummoisempina, vaan jopa vaarallisina villi-ihmisinä. (Kts. luku 6.4) Puhumattakaan orjakaupasta ja sen asenteellisuudesta. Nuo teemat kantautuivat pitkälle 1900-luvulle, eivätkä ne ole vielä tänä päivänäkin täysin hävinneet. Imperialismin perinnöksi voidaan nähdä vielä tänä päivänäkin sademetsien ryöstöhakkuut esimerkiksi liha- tai kaivosteollisuuden tieltä. Nytemmin Amazonin merkitys hiilinieluna on nostanut hakkuut

puheenaiheeksi, mutta ilmastopoliittisesta näkökulmasta, joka on tavallaan konsumeristinen ajattelutapa itsessäänkin.

6. Semioottinen analyysi cumbia-kuvastosta

Edellä esitellyt semioottiset työkalut ovat tutuimmat ja käytetyimmät valokuvan analyysissä. Kuten todettua, ne ovat käyttökelpoisia myös kirjallisuus- ja musiikkitieteessä, poetiikassa, taidehistoriassa ja muissa kulttuurintutkimuksen akateemisissa alalajeissa. Tiedotusopissa ja journalistiikan tutkimuksessa sekä visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa niitä käytetään luontevasti ja usein. Etnografiassa olen törmännyt semiotikkaan harvemmin, mutta käyttökohteita lienee siltäkin puolella. Seuraavaksi käyn case-esimerkkien kimppuun cumbia-musiikin tiimoilta. Hyödynnän semiotiikan keinoja ja perehdyn mitä levynkansien konepellin alta löytyy.

6.1. Vanhan naisen kädet



Kuva 5.

Totó La Momposina – La Verdolaga

Levy-yhtiö: Real World Records

Tallennusmuoto: Vinyyli, kokoelma

Maa: Yhdysvallat

Julkaistu: 2018

Genre: Latalainen musiikki

Tyyli: Cumbia

Sonia Bazanta Vides (1.8.1940), taiteilijanimeltään Totó la Momposina, on kolumbialainen laulajatar. Hän on sukujuuriltaan afrokolumbialainen, minkä lisäksi hänellä on sukujuuria alkuperäisväestöstä. Totóssa henkilöityvät cumbia-musiikin peruslähtökohdat, hän on kolmen tienhaaran risteyksessä.

Kuvaa mekaanisesti tulkittaessa katsoja tunnistaa denotatiivisten merkitysten avulla levynkannen heti varsin perinteiseksi henkilökuvaksi. Levynkanneksi kuvan tunnistaa siitä, että kuva on neliö. Vinyylit myydään kartonkisessa kotelossa, joka on 31 senttimetriä kanttiinsa. Denotatiivisesti voidaan todeta, että kyseessä on puolilähikuva eksoottisesti pukeutuneesta vanhasta naisesta. Rouvalla on hiilenmusta, kähärä puolipitkä tukka, jonka hän on sitonut turbaanimaisella punakeltaisella kevyellä huivilla. Kameran suhteen hän poseeraa kohtisuoraan, hartiat ovat samalla linjalla, mutta hänen katseensa on suunnattu alaviistoon kello kahdeksaan. Nainen on pukeutunut leninkiin, joka sointuu väreiltään yhteen huivin kanssa. Vaatteessa on sinisiä, punaisia ja keltaisia trooppisia kukkasia. Kaulassaan hän kantaa erikokoisista orgaanisista helmistä tehtyjä käätyjä. Nainen on nostanut kämmenensä hartialinjalleen, vasemmassa keskisormessa on paksu kultasormus. Hänen kasvonsa ovat ryppyiset, ilmeensä on keskittynyt, ehkä jopa hieman tuskainen. Rouvan syntyperästä voi saada vinkkejä hänen kasvojensa piirteistä ja ihonväristä. Venyneissä korvanrei'issä killuu pisaranmuotoiset kultakorvikset. Kaulakorut ovat selvästi taiten tehtyjä, mutta alkeellisempia kuin metalliset korut, joihin hän on sonnustautunut. Suoralta kädeltä häntä ei tunnista laulajaksi, mutta asento voi viitata vahvaan tulkintaan; kuvan ja tekstin yhdistelmästä kuitenkin voi heti hoksata, että kyse suurella todennäköisyydellä solistista itsestään. Kuva-alan yläreunaan on kirjoitettu hänen artistinimensä ja albumin nimi. Tausta on keskiharmaa fondi, kuva on otettu studiossa. Muuten värimaailma toistuu varsin usein cumbian, varsinkin kolumbialaisen cumbian, levynkansissa. Kelta-sini-punainen lippu on Kolumbian kansallistunnus moton, hymnin ja vaakunan ohella. Lipusta on kahdenlaista tulkintaa. (Colombiainfo.org) Ensimmäisen tulkinnan mukaan keltainen kuvaa valtion rikkauksia, sininen meriä ja punainen itsenäisyystaistelijoiden verta. Toisen tulkinnan mukaan väreissä toistuvat Amerikka keltaisessa, Espanja punaisessa, ja sininen kuvastaa Atlantin valtamerta. (em.)

Sisällöllinen tulkinta lähtee Totón kasvoista ja käsistä. Ne muodostavat kolmion ja tekevät vaikutelmasta tasapainoisen. Onko hän tosiaan vain keskittynyt tulkitsemaan laulua, vai onko kuvassa sittenkin alkuasukas kädet ylhäällä? Kenelle hän antautuu, yleisölleen vai sortajilleen? Vai suojaako hän itseään kameran suunnasta tulevalta aggressiolta? Kuten Pacini Hernandez kirjoittaa, Etelä-Amerikan alkuperäiskansat ovat kuuluneet historiassa alempiin yhteiskuntaluokkiin, heidät on ajettu omassa maassaan marginaaliin. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 148) Samalla tavalla korut ja asuvalinta muodostuvat kannanotoksi oikeuksien puolesta. Hän on pukeutunut perinteisesti, muttei kuitenkaan kansallispukuun, vaikka kansallismusiikkia cumbiaa esittääkin. Perinteinen kolumbialainen naisten kansallispuku muistuttaa flamenco-tanssijoiden käyttämiä kerroksittaisia leninkejä. Totón asu taas pikemminkin lyö kättä afrikkalaisten ja alkuperäiskansojen pukeutumisen

kanssa, eikä niinkään imperialistisen espanjalaisen vaikutteen kanssa. Leningin värit muodostuvat myös tärkeäksi konnotatiiviseksi lähteeksi. Voisi ajatella, että Totó on pukenut ylleen koko valtion, sen jokaisen asukkaan, historian ja tulevaisuuden. Hän edustaa itsekin lipun keltaista, sinistä ja punaista, mutta myös välillisesti kaikkia niitä intiaaneja, afrikkalaisia ja espanjalaisia, joista nykyään Kolumbian kansallisvaltio on amalgoitunut. Puku kielii sovinnosta, asento ja ilme historian hirmuteoista, ja siitä, että kaikkia vääryyksiä ei ole vielä kukaan oikaistu. Levy on ilmestynyt kesäkuussa 2018. Totón protestointi on todella hienovaraista, eihän arvokkaan rouvan pirtaan sovi räyhääminen ja räksyttäminen. Pikemminkin hän toimii linkkinä tai sanansaattajana.

Liki kahdeksankymppinen Totó uhkuu levynkannessa kokemusta ja voimaa. Hän ei levynkannessa sijaudu totuttuun, ja ehkä vanhanaikaiseen, kuvaan vanhuksesta, joita näemme sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla. Suomalaisten vanhusten mediakuva tutkinut **Sinikka Vakimo** kirjoittaa, että vanhuudesta on yleisimmin puhuttu ongelmana. (Vakimo, 2001, s. 299) Samoilla linjoilla on tutkimuskoordinaattori **Kirsi Lumme-Sandt** Tampereen yliopiston Gerontologian tutkimuskeskuksesta, että 20 vuotta sitten vanhuuteen suhtauduttiin lehtien sivuilla eri tavalla kuin nykyään: ”Saunan lämmittämisen, halkojen hakkaamisen ja onkimisen katsottiin riittävän eläkeläisen aktiviteeteiksi. Näkökulma oli, että joutenolo oli ansaittua”, hän sanoo Tampereen yliopiston Aikalainen-julkaisussa. (Aikalainen, 2017)

Levynkannen rouva ei ole jäänyt lepäämään laakereilleen, hän on aktiivinen toimija eikä ansaituista eläkepäivistä huovan alla nauttiva vanhus. Totón kaltaisiaan cumbia-mummuja selvästi arvostetaan sekä musiikki- että kulttuuripiireissä, jopa politiikassa. Totó on tehnyt yhteistyötä maannaisensa **Petrona Martinezin** kanssa. Molemmat rouvat ovat kotoisin rannikko-cumbian syntysijoilta Karibianmeren rannalta Bolívarin departementista, jonka pääkaupunki on Cartagena. Nuori polvi muusikoita on ottanut molemmat rouvat omikseen. Vuonna 2015 julkaistiin Martinezin laulujen remixeistä, eli uudelleenmiksauksista, koottu *Petronica: Petrona Martinez' Electronic Suite Vol. 1* -albumi. Martinezin edustama sukupolvien takainen *bullerengue*-tyyli on yhdistetty modernien rumpukonesoundien ja syntikoiden kanssa. Bullerengue on cumbiaan pohjautuva afrokolumbialainen tanssirytmi, jonka synty sijoittuu mustien orjien emansipatorisen taistelun aikaan, ja sitä lauloivat ainoastaan raskaana olevat naiset kodeissaan, koska he eivät päässeet osallistumaan kylätansseihin. (Soundsandcolours.com) Levyllä on genrejä laidasta toiseen: housea, electroa, drum 'n' bassia, afro-beatia, tropical bassia, loungea ja poppia. Kovin pitkälle meneviin johtopäätöksiin siitä miten vanhuuteen suhtaudutaan eri tavalla Pohjoismaissa ja Latinalaisessa Amerikassa ei kannata mennä parin levyjulkaisun pohjalta, mutta näytöt riittävät perustellusti toteamaan, että kahdeksankymppiset rouvatkin voivat olla edelleen relevantteja niin kuuntelijoille kuin muusikoillekin. Jotain samaa remix-ilmiossa on nuotitullilla siirtyneiden laulu- ja

tarinankerrontaperinteen kanssa; nuoriso mielellään omaksuu omiin teoksiinsa vanhoja, ritualistisia ja jopa muinoin pyhinä tai parantavina (Haule, 2011, s. 47–48) pidettyjä lauluja, ja Totó sekä Petrona mielellään niitä eteenpäin jälkipolville välittävät. Tästä arvostuksesta kieliin ikään perulaisen folklaulajattaren **Susana Bacan** (s. 1944) nimitys maansa ensimmäiseksi tummaihoiseksi kulttuuriministeriksi vuonna 2011. Lisäksi hän on ensimmäinen muusikko kulttuuriministerin pallilla. (New York Times, 2011)

Kukin *cosmopolitano*-rouva esiintyy albumiensa kansissa elinvoimaisina, tiedostavina ja kaikin tavoin skarpeina. Suomalainen vertailukohta voisi olla iskelmätähti **Katri Helena**, jonka nettisivuilla (<https://www.katrihelena.fi/>) tosin ei mainosteta tulevia keikkoja vaan kaupitellaan kahvikuppeja: ”Tammer-Tukku esitteli **Hannele Kiviniemen** suunnitteleman, Suomen luonnon ainutlaatuisuutta toistavan malliston, joka pitää sisällään tuotteita niin piensisustukseen, keittiöön, kuin saunaankin. Malliston keulakuvana toimiva Katri Helena kertoo ” On ollut ilo työskennellä Tammer-Tukun ammattitaitoisen henkilökunnan [sic] kanssa. Toivonkin malliston tuottavan paljon hyvää mieltä ja harmoniaa suomalaisten kotien arkeen ja juhlaan”. Jään innolla odottamaan konemusiikkilevyä, jonka kappaleissa on miksattu Katri Helenaa. ¡Saludo!

6.2. Uutta, vanhaa, lainattua, sateenkaaria



Kuva 6.

Chancha Vía Circuito – Río Arriba

Levy-yhtiö: ZZK Records

Tallennusmuoto: 2xLP Vinyyli, CD

Maa: Argentiina

Julkaistu: 2010

Genre: Latinalainen musiikki, elektroninen musiikki

Tyyli: Cumbia, Bass, Dub

Argentiinalainen tuottaja, DJ ja säveltäjä **Pedro Canale** tekee elektronista cumbiaa nimellä *Chancha Vía Circuito*. Suoraan espanjasta käännettynä alias tarkoittaa *sikaa kierroksella*, jonka Canale on juontanut lähiliikenteen junasta, jolla hän ajelee joka ilta Buenos Airesin keskustasta kotiinsa. (Powell, Pitchfork.com)

Kansitaide on naivistinen maalaus. Jyväskylän yliopiston *Koppa*-verkkopalvelussa (kts. painamattomat lähteet) on erinomainen taidehistorian aikajana, jonka on toteuttanut

tutkijatohtori **Antti Vallius**. Naivismin tyylillisiä ja teknisiä ominaispiirteitä ovat Valliuksen mukaan kaavamaisuus ja jäykkyys; hahmot on esitetty usein suoraan edestäpäin. (Vallius, 2010) Hahmojen mittasuhteet noudattavat monesti niin sanottua psykologista perspektiiviä, ne voivat olla aivan mielivaltaisia. (em.) Valliuksen mukaan vaikuttimia ovat esimerkiksi primitiivinen taide sekä kansantaide. (em.) Naivismin arvostus kehittyi 1900-luvun alun avantgardepiireissä, vaikka sen kaltaisia amatöörien tekemiä taideteoksia on tunnettu jo keskiajalla. (em.) Ensimmäisenä mieleen tulevat keskiaikaisten munkkien manuskriptien marginaaleihin piirtämät vekkulit kuvat, jotka poikkeavat perinteisistä kirkkotaiteen aiheista tai kuvaustavasta: ritarit taistelemassa etanoita vastaan, faabeleista tutut personoidut pupujussit soittamassa instrumentteja, tai jopa hävyttömät munkit näyttämässä takapuoliaan. (Randall, 1962, s. 358) Tutkija Vallius kirjoittaa: ”Naivismille oli keskeistä pyrkimys spontaaniin yksinkertaisuuteen ja vilpittömyyteen. Naivistit pyrkivät välttämään taidekoulujen perinteisiä oppeja, – – ja kiinnittämään huomionsa erityisesti yksityiskohtien tarkkuuteen. Toisinaan naivismin piirissä pyrittiin myös värikkäällä ja humoristisella otteella tehtyyn yhteiskuntakritiikkiin.” (Vallius, 2010) Vallius sanoo, että naivismin keskeiset aiheet olivat yleensä sisällöltään kertovia ja löytyivät pääsääntöisesti tekijän omasta elämästä, muistoista, unista ja haaveista. (em.) Suuntauksen piirissä esiintyi myös paljon kukka-, eläin- ja fantasia-aiheita. Tunnettuja naivisteja ovat **Henri Rousseau**, **Niko Pirosmanni** ja **Grandma Moses**. Suomalaisia naivisteja voisivat olla **Martti ”Huuhaa” Innanen** ja **Niilo Hyttinen**. Edellisen ehdoton suosikkiteokseni on *Renki vielä syö kun isäntä jo piersee* (1995). Myös suurin osa ITE-taiteilijoista loksahda usein naivistiseen genreen.

Luonteva yhteys kansanmusiikkiin löytyy siis varsin helposti. Kuten muuallakin eteläamerikkalaisissa yhteisöissä, cumbiaa on pidetty, jos kohta populaarikulttuurina, suorastaan matalakulttuurina. Buenos Airesissa puhutaan *cumbia villerasta*, hökkelikylä-cumbiasta. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1794) Tällaisella asenteellisella nimeämispolitiikalla ilmiselvästi juontaa juurensa rajuihin yhteiskuntaluokkien eroihin. Chancha Vía Circuitolla cumbian lähtökohdat, intiaanien shamanismi, tummaihoisten orjien perkussiot ja valkoisten espanjalaisten ”tekniset laitteet”, kuten kitara, mandoliini ja hanuri ovat saaneet toverikseen modernit 2010-luvun tuotantotavat, rumpukoneen, sämplerin ja tietokoneohjelmistot. Samalla tavalla kuin maalaustaiteen naivismissa, *Rio Arriba* -levyllä primitiiviset muodot yhtyvät modernin kanssa. Kappaleet ovat hypnoottisia, tunnelmia maalaavia ja jopa hieman tautologisia kokonaisuuksia. Toistolla tehoa – ja transsia.

Kansi on maalattu öljy- tai akryyliväreillä. Kuva-alan keskellä on lampi, jonka rantakivellä istuskelee poikkihuilua soittava poika. Hän on pukeutunut kelta-sini-punaiseen pusakkaan, punaisiin housuihin, valkoisiin sukkiin ja kaulassaan hänellä on punainen huivi. Vaatteet eivät liene suoranaisesti kansanpuku, mutta ainakin kolumbialaiset värit niissä toistuvat. Pojan

huilun päästä taivaalle sinkoutuu näkyvän valon spektri, sateenkaari. Lammen takana kohoaa lumihuippuinen sininen vuori. Kuvan etualalla on kuusi hassua havupuuta ja vihantia kasveja. Artistin ja levyn nimet on kirjoitettu *Helvetica* tai sitä muistuttavalla kirjasintyyppillä kannen keskelle yläreunaan, siten että tekstin oikea laita on tasattu sateenkaaren kanssa. Teksti on oranssia, keltaista ja vaaleansinistä, samat sävyt löytyvät sateenkaaresta.

Sateenkaari on tietenkin kuvan selvin ja voimakkain symbolinen elementti. Sateenkaari on muutenkin todella käytetty vertauskuva. Vanhassa testamentissa sateenkaari on liiton merkki, jonka Jumala asetti taivaalle vedenpaisumuksen laskettua vakuudeksi siitä, ettei Hän hukuta Maata toiste. (Biedermann, 1989, s. 326) Erityisesti irlantilaisessa kansantarustossa sateenkaaren päästä löytyy kulta-aarre, jota *Leprechaun*-taruolento vartioi. ”Perun inkoilla sateenkaari liittyi pyhään aurinkoon, ja tässä merkityksessä se oli myös inkakuninkaiden käyttämä vaakuna- ja tunnuskuviota”, kirjoittaa **Hans Biedermann** *Suuri symbolikirja* -hakuteoksessaan, jonka on toimittanut suomeksi **Pentti Lempiäinen**. (Biedermann, 1989, s. 326) Sateenkaarilippua käytetään kuvaamaan moniarvoisuutta, tunnetuimpia käyttäjiä ovat seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen sekä rauhanliikkeen käyttämät liput. Sateenkaarilipun symboloimat arvot ovat: punainen – elämä, oranssi – parantava voima, keltainen – aurinko, vihreä – luonto, sininen – harmonia, violetti – yhteishenki. Sateenkaari on universalismin symboli. Monessa logossa on myös sateenkaaren värit, kuten vanhassa Applen logossa. Myös mediatalo NBC:n, entisen Formula 1 -tallin Benettonin, Googlen, Polaroidin, Olympialaisten, Microsoftin, PlayStationin ja Lätta-margarinin logoissa on käytetty ainakin jossain kohtaa sateenkaarivärytystä. Sateenkaaren käyttö graafisena elementtinä ja keinona on monipiipuinen juttu. Henkilökohtaisesti pidän sitä lapsenomaisena taiteellisena valintana. Sateenkaari yksinään kielii jotain graafisen suunnittelijan päättämättömyydestä. Kaikkihan olemme nähneet kun leikkikouluikäinen lapsi kouraisee kynälaatikosta aimo tukun puuvärejä ja käyttää niistä jokaista teoksessaan. Mutta juuri tähän tukeutuu sateenkaaren toimivuus silloin kun logo tai teos on tehokas ja oivaltava. Chancha Vía Circuiton naivistisen levynkannen huilusta syöksyvän objektin on nimenomaan oltava sateenkaari! Muita samalle paradigmalle sijoittuvia rauhan, veljeyden ja harmonian symboleita voisivat olla kyyhkyset, perhoset ja sellaiset, mutta vain sateenkaari pystyy yhdistämään kokonaiset genret ja taidemuodot toisiinsa. Vänykrästi, sateenkaari, moninaisuuden symboli, joko toimii loistavasti visuaalisena elementtinä, tai ei sitten ollenkaan. Samalla tavalla, aiemmin luettelemieni brändien yhteys on hyvin kapea, ne eivät toimialojensa puolesta sijoitu missään määrin samalle paradigmalle; sateenkaari voi edustaa yhtä onnistuneesti kevytlevitettä kuin kilpa-autoilua. Luulisi, että tällainen liberaali, jopa leväperäinen käyttö heikentäisi sateenkaaren iskuvaikutusta logoväriin. Sen suosio on kuitenkin kiistämätön. Symbolina sateenkaaren voima voi kummuta sen tavanomaisesta ilmenemismuodosta luonnonilmiönä. Kaikki ovat joskus niska kallellaan

ihmetelleet sateenkaarta. Lähtökohtaisesti meteorologinen sateenkaari on vaikuttava näky. Se ilmestyy taivaalle yleensä silloin kun myrsky on kaikonnut ja aurinko taas alkaa pilkistellä tummien pilvien takaa. Konfliktin jälkeen seuraa rauha, jonka tunnuksena on sateenkaari. Miksipä ei, tällaisesta voisi kummuta myös sen shamanismiin liittyvä voima. Muinainen heimon arvostama tietäjä on voinut manata ja rukoilla myrskyn tiehensä, pelastaen kansan tulvilta, maanvyöryiltä ja sadon menetykseltä. Sateenkaari on myös konkreettisesti muodossaan jotain varsin abstraktia. Sitä emme voi koskettaa, ja vaikka kuinka katselija yrittäisi sateenkaarta jahdata, siirtyy se aina vain kauemmaksi. Sateenkaari ei myöskään ilmesty jokaisen kuuron jälkeen, vaan vaatii tietyt olosuhteet, siinä on tiettyä eksklusiivisuuden auraa. Olipa sateenkaari taivaalle ilmestyvä fysiikan lakeja noudattava luonnonilmiö, it-firman logon väri tai cumbia-levyn kannessa taivaalle kohoava elementti, siinä on aina jotain taianomaista.

6.3. Katakreesi, metonymia ja naisen paikka



Kuva 7.

Eri esittäjä – Chichas Inolvidables Vol. 1

Levy-yhtiö: FTA Industria Peruana

Tallennusmuoto: Vinyyli, Kokoelma

Maa: Peru

Julkaistu: 1982

Genre: Latinalainen musiikki, kansanmusiikki, maailmanmusiikki

Tyyli: Cumbia

Chichas Inolvidables Vol. 1 -kokoelmalevyn kannen nähdessään katsoja joutuu hieraisemaan silmiään. Tietysti siksi, että kannen rantamaisemissa keimailee ruokosokerinvärinen kaunotar, mutta myös siksi, että levyn nimessä on sanaleikin tynkää. *Chichas*-sana muistuttaa kovasti *chica*-sanaa, joka tarkoittaa tyttöä, tytsyä ja tyyppikää. Chiquita-banaanit ovat siis pikkutyttö-banaaneja, ja kielitieteessä näitä hellittelymuotoja kutsutaan diminutiiveiksi. *ABBA*-hitti

vuodelta 1979 *Chiquitita* kertoo siis myös tyttösestä, mutta siinä vähennysmuoto on viety vielä kolmannelle tasolle. Isoäiti voisi höpöttää pienelle lapsenlapselleen ”chiquitiquitita”.

Kuvan ja tekstin yhteys on siis katakreettisessä ja metonyymisessä suhteessa. Lukija melkein väkisin tiputtaa yhden H-kirjaimen sanan keskeltä, jotta saisi viestin täsmäämään. Otsikkoon on pakko palata, jotta saa varmuuden, että puhutaanko tässä nyt ”unohtumattomista tyttöisistä” vai ”unohtumattomista *chichoista*”. Tekstin porrastettu rivitys ja sijainti suhteessa kuvan kohteena olevaan nuoreen naiseen ei ainakaan helpota luettavuutta. Ihan hauska typografinen kikka. Yleensä tällaisella vuosikerran tai ”volumen” ilmoittamisella varaudutaan jatko-osiin. Kovasta hakemisesta huolimatta en löytänyt koskaan ”*Chichas Inolvidables Vol. kakkosta*”.

Cumbian historiaa käsitelleessä luvussa mainitsinkin, että bändien kokoonpanot vakiintuivat pikkubussiin sopiviksi viiden-kuuden soittajan vahvaisiksi orkestereiksi 50-, 60- ja 70-luvuilla. Kuten sanottua, samoihin aikoihin studiotekniikka kehittyi ja biisien tuotannosta tuli ammattimaisempaa. Kuten Pacini Hernandez kirjoittaa, bändejä oli varsin paljon, muoto vakiintui kuitenkin 70-luvulla totutunlaiseksi rock-bändiksi. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1830) Karrikoidusti, joka kylässä rämisteli oma pumppunsa. Bändeille oli siis elintärkeää saada kuuluvuutta radiossa, joka on ollut aina demokratisoiva telekommunikaation väline: ”Joukkoviestinnän kehitys on edellyttänyt vaurauden lisääntymistä ja tehostuvaa tuotannollista toimintaa. Tämän väitteen paikkansapitävyys radion kohdalla on ongelmallista siksi, että radiotoimintaa voi harjoittaa suhteellisen vähin kustannuksin etenkin silloin, kun tyydytään muutama huokeyaan ohjelmatyyppiin”, kirjoittaa **Tapio Varis** *Media muuttuu* -kirjassa, jonka on toimittanut **Aimo Ruusunen**. (Varis, 2002, s. 69) Monet yhtäaikaiset tekijät olivat populaarimusiikin levityksessä kohdillaan: Teknologinen kehitys soitinten, äänityslaitteiden ja kommunikoinnin osalta. Musiikkiohjelmien tuotanto on varsin halpaa, ja tarjonnasta oli runsaudenpulaa. Kuulijakunta myös vaurastui niin, että radiovastaanottimia oli mahdollista hankkia. Autot yleistyivät niin, että yhtyeet pääsivät kiertueille. Muualta maailmasta opitut muodit ja toimintamallit musiikin tuottamisessa ovat olleet varmasti tarkassa syynissä. Lisäksi radiovastaanottimen ympärille voi kokoontua koko ydinyhteisö kerralla kuuntelemaan ja tanssimaan, vaikkapa kylänraitille. Etelä-Amerikan vuoristoinen maantiedekin suosii radioaaltovälitystä. Radio on kaikkiaan käytännöllinen ja kustannustehokas joukkoviestintäväline. (Sarmah; Lama, 2017)

Julkaisut olivat pääasiassa seitsemäntuumaisia sinkkuja, kuten käsittelyssä olevan kokoelma-albumin julkaisseen FTA Industria Peruana -levy-yhtiön julkaisulistaa selatessa voi todeta. (Discogs.com) Valistunut arvaukseni on myös, että studioihin on ollut kova tunku ja levytysaika on ollut mahdollisesti varsin kallista. Ansaintalogiikka on pyörinyt pitkälti live-esiintymisten

ympärillä. Jo 1940-luvulla alkujaan maalaismaisena pidettyä cumbiaa alettiin soittaa kaupunkien eliitin yökerhoissa, mikä toi työtä mestitsitaustaisille muusikoille. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1702) Kokonaisia yhtyeitä siirtyi maalta kaupunkiin. (em.) Livesityspainotteisuus tarkoittaa myös sitä, että motivaatiota säveltää ja tuottaa täyspitkiä albumeita on ollut siksi vähäistä, että kuulijakunta on tavoittanut yhtyeen radiosta tai keikoilta. Sinkku onkin toiminut mainosmateriaalina ja käyntikorttina. Radiossa taas täytyy kilpailla muiden yhtyeiden kanssa, ja jos juontajaa ei esimerkiksi ole edes ollut, on kuulijan ollut mahdotonta tietää, että mikä bändi esiintyy. Tähän sudenkuoppaan kuitenkin on varsin helppo ratkaisu. Ei ole lainkaan tavatonta, että kesken kappaleen yhtyeen nokkamies julistaa jotain bändiin liittyvää, kuten *Chichas Inolvidables* -kokoelmalta löytyvän *La Tierra de Mis Amores* -kappaleen välisoitossa *Los Beta 5* kajauttaa komeasti:

”¡Señoras y señores, ustedes tiene la palabra, los que estando canto son Los Beta 5!”

”Hyvät naiset ja herrat, saisinko hetkeksi huomionne, nyt laulaa *Los Beta 5*!”

Mutta mitä tekee levy-yhtiö, kun bändit eivät levytä täyspitkiä albumeita ja studiot ovat pullollaan sinkkujen master-raitoja? Kokoelmalevyn tiettenkin! Saman tuotteen myyminen kuluttajille kahteen kertaan on loistavaa bisnestä. Tietysti kokoelmalevystä kuulija saa kertalinttuulla selvän käsityksen siitä, millaista jytää levy-yhtiö tuottaa. Kuuntelijan kannalta käyttömukavuus on myös 12-tuumaisella kokoelmalevyllä eri luokkaa kuin Etola-laatikollisella sinkkuja.

Seuraavaksi ongelmaksi muodostuu se, että mitä vinyylin koteloon painetaan, kun kappaleita onkin samalla muovinpalasella viideltä eri yhtyeeltä? Ja miten erottua kilpailijoista? Perulaisen levy-yhtiön 1980-luvun alun brändityöryhmä on päätenyt diplomaattisesti vähäpukeiseen naiseen. Tuotantoketju on ollut varmasti varsin miesvaltaista, eikä *Chichas Inolvidables* -levylläkään ole ainoatakaan naisesiintyjää. Kohderyhmäajattelusta on vaikea mennä takuuseen, lienevätkö pojat vain tuumineet mikä heitä itseään kiinnostaisi. Jamaikan reggaetuottajilta löytyy vastaava esimerkki rytmien nimeämisestä: ”Biisien taustoilla sykkivät rytmikin, *riddimit*, ristitään yhä useammin sukupuolielämään viittaavilla nimillä: on *bed roomia*, *orgasmia*, *vaginaa*, *get wetiä* ynnä muuta,” kirjoittaa **Kari Kosmos** *Natty Congo Bongo: Juurijuttuja Jamaikalta* -lähdelehdessä. (Kosmos, 2002, s. 30–31) Kosmos kertoo, että törkyilyn aloitti vuonna 1986 **King Jammy**, jonka nimi muuten voi tarkoittaa sekä jammailua että myös asetta tai kullia. Kosmos jatkaa, ettei King Jammyllä varsinaisesti ollut mielessä seksillä myyminen, kun *Punany*-rytmi sai nimensä: ”Nimet rytmeille tulevat siitä, miltä ne kuulostavat, ja siihen aikaan se rytmi oli hienointa mitä olimme kuulleet, ja siksi ristimme sen pilluksi”, King Jammy sanoo. (Kosmos, 2002, s. 31)

Bändit on lueteltu kannessa pienellä tekstillä, joka on sijoitettu tarraan tai revinnäiseen. Naisvartalolla kaupan edistäminen ei ole tietenkään mikään uusi keksintö, eikä keino ole

vieläkään lakannut toimimasta. Suomalaisesta lehdistöstä esimerkiksi Hymy on hyödyntänyt tällaista pehmopornokuvastoa markkinoinnissaan. Myös iltapäivälehtien lööpeissä vedotaan tällaisiin varsin primitiivisiltä vaikuttaviin menetelmiin. **Tapani Huovila** jakaa lööppien teemat viiteen luokkaan: julkkiset, väkivalta–rikos–onnettomuus, seksi ja rakkaus, ulkomaat ja muut. (Huovila, 2002, s. 203)

Seuraavassa luvussa käsittelen enemmän miesrooleja Latinalaisen Amerikan levyjen kuvastossa, mutta tässä yhteydessä voisi nostaa esille performatiivit ja performanssit. **Mikko Lehtonen** avaa käsitteitä kirjassaan *Maa-ilma* (2014): ”Nykykulttuurissa ihmiset kohtaavat performatiiveja (merkityksellisiä tekoja) ja performansseja (yleisölle suunnattuja esityksiä) kaiken aikaa. Länsimaisten yhteiskuntien läpikotainen medioituminen merkitsee sitä, että arkielämästä tulee yhä performatiivisempää ja esityksellisempää. Jatkuva kanssakäyminen median eri muotojen kanssa altistaa ihmisiä mitä moninaisimmille performatiiveille. Ihmiset eivät vain ota vastaan erilaisia performatiiveja. Erilaiset performatiivit ovat yhä tärkeämpiä myös siinä, kuinka he rakentavat ja ilmentävät omia minuuksiaan (pukeutuminen, puhuvat jne.). Sekä vastaanotetut että itse tuotetut performatiivit ovat olennainen osa ihmisten arkea.” (Lehtonen, 2014, s. 329) Kuuntelijat, jotka ostavat tietynlaisia levyjä assimiloivat itseensä niiden välittämiä arvoja ja merkityksiä. Lehtoseen tukeutuen on mahdollista, että levynkansi, jossa on vähäpukeinen kaunis nainen ohjaa ostopäätöstä siksi, että kuuntelija haluaa omaksua jotain sen kantamia merkityksiä. Levy-yhtiöt käyttävät tällaista mielikuvamarkkinointia häikäilemättä hyödykseen. Mielikuvamarkkinointiin liittyy lainalaisuuksia, kuten kulutusroolit, brändinhallinta, yrityksen brändäys, markkinoinnin etiikka ja mainonnan tarkoitus. (Schroeder, Salzer-Mörling, 2006, s. 2) Puhutaan myös brändi-identiteettisysteemeistä. (Csaba; Bengtsson, 2006, s. 106) Mainonnassa ja markkinoinnissa voidaan keskittyä raa’asti esittelemään tuotetta, tai sitten performatiivisuuden ja performanssien alueelle, jolloin tarjolla on muitakin kuin pelkän tuotteen itsensä kantamat arvot ja merkitykset. Tällöin puhutaan brändisysteemistä. Latinalainen Amerikkakin on ainakin pinnallisesti konservatiivisia arvoja ylläpitävää aluetta, etunenässä katolisen kirkon vaikutuspiiri. Täytyy muistaa, että levy on julkaistu 1982, jolloin ei ollut rajatonta pääsyä internetiin, koska sitä ei ollut edes olemassa, eivätkä mediat olleet täysin kyllästettyjä tällaisella kuvastolla. Kuvalla on siis jonkinlaista shokkiarvoa. Hökkelikylä-cumbia-narratiivi kielii omalta osaltaan myös tietynlaista vapaamielisyyden tai halpa-arvoisuuden ilmapiiriä. Muusikoiden ja näyttelijöiden arvostus yhteiskunnassakin on konservatiivisissa yhteiskunnissa varsin alhaista, mikä tietysti osaltaan sataa juuri siksi heidän laariin, koska se mielenmaisema voidaan kapitalisoida. Kuuntelijalle myydään siis fantasiaa: kun kuuntelet rankkojen tyyppien musiikkia, muutut itsekkin rankaksi tyyppiksi; kun ostat levyn, jonka kannessa on upea misukka, voit itsekkin heilastella heidän kanssaan.

6.4. Encabronadao y dolente – vihainen ja surullinen



Kuva 8.

Fruko Y Sus Tesos – Tesura

Levy-yhtiö: Discos Fuentes

Tallennusmuoto: Vinyyli, LP

Maa: Kolumbia

Julkaistu: 1970

Genre: Latinalainen musiikki

Tyyli: Salsa, Guaguancó

”Havaitimme saaren, joka sijaitsi noin 50 kilometrin päässä rannikolta.

Päätimme käydä katsomassa oliko se asuttu. Löysimme sieltä eläimellisimmät ja rumimmat ihmiset, mitä koskaan olimme kohdanneet: he olivat hyvin rumia niin kasvoiltaan kuin tavoiltaanakin. Kaikilla oli posket pullollaan vihreitä yrtejä, joita he läinten lailla märehdivät lakkaamatta, niin

että puhuminen oli heille hyvin vaikeaa. Kaikilla roikkui kaulasta kaksi kalebassia, joista toinen oli täynnä noita yrttejä ja toisessa valkoista jauhetta, joka oli kuin jauhemaista laastia. He painoivat tikun jauheeseen ja laittoivat sen sitten suuhunsa lisätäkseen jauhetta pureksimiinsa yrtteihin. Tätä he toistivat hyvin usein. Olimme tästä kovin ihmeissämme emmekä ymmärtäneet, mihin tällainen tapa perustui.”

Italialainen tutkimusmatkailija **Amerigo Vespucci** kuvaa päiväkirjassaan vuonna 1499 Venezuelan rannikolla kohtaamiaan kokapensaalla lehtiä suussa jauhaneita maakalaisia. (Feiling, 2009, s. 18) Englantilainen tietokirjailija ja dokumenttiohjaaja **Tom Feiling** kertoo kirjassaan *Kuinka kokaiini valloitti maailman* (2009) kuinka konkistadorit vähättelivät kokanpureskelijoita heti ensikohtaamisella. ”Kokapensaasta saatavien valmisteiden vastustaminen ja kieltäminen olivat yksi monista tavoista, joiden avulla Latalaisen Amerikan alkuperäiskansoja ja kulttuureita ajettiin maanpakoon”, kirjoittaa Feiling. (Feiling, 2009, s. 18) Feilingin kirja on erinomainen tiivistelmä kokaiinin katukaupan synnystä. Itse substanssilla, kartelleilla, huumesodalla, väkivallalla ja muilla levottomuuksilla on vain sivurooli Etelä-Amerikan gangsterien synnyssä. Kokaiinin vaikutus musiikkikulttuuriin on myös oma tarinansa. Keskustelun ja tutkielmani vuoksi voidaan kuitenkin myyttiteoriaan tukeutuen koettaa hahmottaa Etelä-Amerikkaa hegemonisessa asemassa olevien vallanpitäjien ja alistettujen toisinaajattelijoiden välisenä rajankäyntinä. Myös Pacini Hernandez huomauttaa, että espanjalaiset pitivät alkuperäisasukkaita ja afrikkalaisia lähtökohtaisesti alempiarvoisina yksilöinä. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 147)

Osa cumbia-artisteista on musiikin keinoin kapinoinut ja nostanut esiin eteläamerikkalaisen yhteisön epäkohtia, niin menneitä kuin vallitseviakin. Eteläamerikkalaiset muusikot ovat myös protestoineet esimerkiksi sitä, ettei latalaista musiikkia ole huomioitu riittävästi yhdessä musiikkialan tärkeimmässä gaalassa Grammyissä. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 2272) Ulkopuolisten aikaansaamat humanitääriset kriisit ja epätasa-arvoisuus ovat jatkuneet mantereella konkistadorien saapumisesta saakka. Huumesota jatkuu vielä tänäkin päivänä. Välissä on tapahtunut lukemattomia konflikteja. Cumbia syntyi ja muokkaantui tästä kamppailusta: Musiikki on eskapismia, todellisuuspakoa. Se on kapinaa ja vastavirtaa. Musiikki on bisnestä. Mutta se on myös kansakuntia yhteen liittävä voima.

Taide- ja kirjallisuustieteissä puhutaan paljon *mimesiksestä* ja *antimimesiksestä*. (Potolsky, 2006, s. 115) Sanotaan, että taide matkii todellisuutta, tai päinvastoin, että todellisuus alkaa matkia taidetta. Kuvanäytteenä on *Fruko y sus Tesos* -yhtyeen *Tesura*-albumi vuodelta 1970. Albumi esimerkiksi edeltää pahamaineisen Medellinin kartellin toimintaa, joka alkoi vasta

vuonna 1976. Gangsteri-imago ja korskeilu ovat vanhempaa perua kuin äkkiseltään uskoisi. Taustavaikuttimet ovat muualla, vastavirtaan kulkijoiden ja pahisten muodissa. Yhdysvalloissa latinot stereotypisoitiin 1960-luvun mediassa *greasereiksi* (lähellä *rasvista*) ja gangstereiksi. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 2153)

Kannessa kaksi kovaksikeitettyä tummaa kundia poseeraa paimenkoiran kanssa. Fruko itse seisoo tanakassa haara-asennossa kuva-alan oikeassa reunassa. Miehillä on yläkroppansa verhona pelkät avonaiset nahkarotsit ja yliampuvat medaljonkikaulakorut – koirankin kaulassa on sellainen. Frukun kaulasta roikkuu myös kuudestilaukeava reikärauta. Toinen miehistä istuu ja pitää hyppysissään mustanmakkaran kokoista sikaria. Jaloissaan miehillä on trumpettilahkeiset housut, jotka Fruko on vyöttänyt kravatilla. Solmio on kuin Frukun kanssa poikkiteloin sattuneen keskiluokkaisen valkokauluseliittiin kuuluvan ressukan päänahka, trofee. Nimenomaan valkoiset eurooppalaistaustaiset kuuluivat tähän eliittiin. Molemmilla on myös kiiltonahkaiset buutsit. Jos tämä estetiikka ei uhku machoilua ja maskuliinisuutta, niin ei sitten mikään!

Fruko, eli **Julio Ernesto Estrada Rincón** on tietenkin Medellinistä kotoisin. Maailma on muuttunut levynkannen ympärillä, ja se saa aivan erilaisia merkityksiä liki viisi vuosikymmentä julkaisunsa jälkeen kuin painohetkellä. *Tesura*-levynkansi on voimakas indeksi siitä, että Medellinin huumekartellia edelsi pahojen jätkien imago. Kolumbian 1900-luku oli varsin levotonta aikaa, sisällissotaa käytiin 1948-1957. Latalalaisen Amerikan vanhin ja suurin sissiliike FARC (time.com) perustettiin 1920-luvulla, ja sisällissodan jälkeen jäsenmäärä kasvoi *La Violencian* aikaisten kommunistiryhmien yhdistyessä. Frukolla itsellään taatusti ei ole ollut pulaa esimerkeistä ja esteettisistä vaikuttimista. Edellisessä levynkansianalyysissä puhuin fantasiasta, ja fantasia jatkuu Frukossa. Fruko kavereineen ja koirineen on hyvin uskottava, varmasti osin siksi, että tiedämme Kolumbian historian olleen väkivaltainen. Tässä näyttäytyy kannen konnotatiivinen puhti. Aggressiota huokuvat nuoret miehet aseineen ovat olleet ajalle ominaista stereotyyppistä peruskuvastoa. Fruko antaa vaikutelman, että hän on vain saapastellut studioon, poseerannut kameralle ja läksinyt tiehensä. Että tuon näköisenä hän Medellinin pölyisiä katuja mittailee harva se päivä! Frukun fanikunnalle ja levyjä ostavalle yleisölle väkivalta ei ole ollut myöskään taatusti vierasta.

Olisi mukavaa ajatella, että ihmiskunta pyrki väkivallattomuuteen ja ratkaisemaan kiistansa rauhanomaisesti. Voidaan ajatella, että pitkittynytkin väkivaltainen selkkaus on liminaaltila, välivaihe. Tieteen termipankki määrittelee liminaalin näin: "*liminaali (Folkloristiikka) siirtymäriitin välivaihe, jonka aikana rituaalin organisoiva yhteisö merkitsee osanottajien sosiaalisessa asemassa ja/tai kulttuurisessa ja psykologisessa tilassa tapahtuvat muutokset*". (Tieteen termipankki) Frukun pullistelu kielii siitä, ettei yhteiskunnassa ole rauhaa ja tasapainoa. Väkivallan ihannoitua voidaan pitää taiteellisenä performanssina, mutta uskallan

väittää, että 70-luvun Medellinissä on ollut useampia syitä näyttää olevansa tarvittaessa kova luu. Frukun ilmeestä tulee jotenkin mieleen **Alberto Kordan** maailman kuuluisimpiin lukeutuva valokuva vallankumousjohtaja **Che Guevarasta**. Suomalainen, eurooppalainen tulkitsija sijoittaa molemmat kuvat herkästi samalle paradigmalle ja löytää niistä konnotatiivisia yhteyksiä. Korda näppäsi kuvan 5. maaliskuuta 1960 Havannan satamassa, jossa pidettiin muistotilaisuutta aselastissa räjähtäneen Le Coubre -laivan 136 uhrille. Korda on kuvaillut Guevaran ilmettä sanoilla ”*encabronadao y dolente*”, vihainen ja surullinen. (BBC) Frukunkin ilme on samansuuntainen. Menneisyydestä on hankala kaivella rakennusaineiksia tasapainoiseen tulevaisuuteen. Liminaalitila tuntuu päättymättömältä, se näännyttää ja ajaa loppuun parhaassa iässä olevat nuorukaiset. Kuvassa poseeraavat kolme kaverusta ovat rakkikoiria tilanteen pakosta.

Levynkansi on monitahoinen. Kuva on niin överi, että sen aitoutta, indeksisyyttä ja todistusvoimaa alkaa väkisinkin epäillä. Onko levynkannen edes oltava ”totta” vai voiko siitä nauttia vain viihdykkeenä? Konteksti, jossa levy on alkujaan julkaistu, luo vakuuttavat ja jopa todennäköiset puitteet. Efekti on sama kuin show-painissa tai kehonrakennuskilpailuissa. Painimolskilla kamppailevat esiintyjät ovat tosiasiasa parhaita kavereita, eivätkä mätki toisiaan. Bodarikin on lavakunnossa vain vaaditut viisi minuuttia. Taikurin silinterissä on salalokero, josta hän pupun tempaisee. Fruko, painijat, bodarit ja silmänkääntäjät haluavat, että katsoja pitää esityksiään tosina, vaikka suurin osa yleisöstä tiedostaakin osallistuvansa mielikuvitusleikkiin. Taiteilijat ja esiintyjät ovat tietenkin nähneet vaivaa itsensä kehittämiseen, mutta itse performanssi ei ole totta. Kuitenkin, poistuessaan teatterista tai esiintymisareenalta, katsoja pohtii ja toivoo kotimatallaan: ”Entä jos sittenkin...” Veivo ja Huttunenkin sanoivat, että semiotiikka tutkii merkkien ja niiden merkitystä ajatteluun ja tunteisiin. (Veivo & Huttunen, 1999, s. 18) Musiikin ja populaarikulttuurin merkitystä tällaisen macho-ilmion muodostumisessa ei ole syytä väheksyä.

6.5. Elävät juuret vai rummut lukkojen taakse?



Kuva 9.

Nicola Cruz – Cantos De Visión

Levy-yhtiö: Multi Culti

Tallennusmuoto: EP

Maa: Kanada

Julkaistu: 2017

Genre: Elektroninen musiikki, latinalainen musiikki, folk, maailmanmusiikki

Tyyli: Deep House, Cumbia, Latinalainen

Julkaisisiko niin sanotusti kantasuomalainen artisti levynkannen, jossa saamelaisen shamaanin, eli *noaidin* (Sergejeva, 2000, s. 225) kasvoja syö piirilevy tai sateelliittikuva suurkaupungista? Pohjustin kulttuurista omimista tutkielmani osassa 4.6 *Kuka saa käyttää kenenkin kuvastoja?*

Nicola Cruzin *Cantos De Visión* -EP-levyn kannessa on tehty juuri näin, mutta kuvituksen päähenkilönä on eteläamerikkalainen alkuasukas. Intiaanimies on pukeutunut rituaalivaatteisiin ja päähineeseen, jotka on solmittu höyhenistä ja kasvien lehdistä. Mies näyttäisi osallistuvan johonkin seremoniaan. Ponteva hyppy lienee osa rituaalitanssia. Valokuva on jo itsessään muokattu melko ruvelle, sen punainen saturaatio on nostettu tappiin ja värimaailma sekä kontrasti ovat muutenkin tukossa. Muokkaus korostaa henkilön luontaista ihonväriä. Auringonpolttama tyyli on vanhahtava, mutta myös Internetissä tämänhetkisen muodin mukainen. Sosiaalisen median viestimissä ja kännyköissä on paljon vastaavia suotimia, joita voi asentaa jälkikäteen kuvan päälle. Kuvan kohteen kasvoissa, rintakehässä, vasemmassa käsivarressa ja oikeassa polvessa on intiaanin hiپیä korvattu ilmeisesti sateelliittikuvalla kaupungista. Millä perusteella Nicola Cruz voi tehdä näin? Artistin verkkosivuilla selitetään: ”Kiinnostus muinaiseen latinalaisamerikkalaiseen kosmologiaan on aina ollut tärkeä kannatteleva voimavara ecuadorilaiselle musiikkituottajalle Nicola Cruzille. Hänen luovuutensa kumpuaa tarkkaavaisesta, huolellisesta elävien juurien etsinnästä ja rituaaleista, jotka ovat osa Etelä-Amerikan identiteettiä. Eritoten Andeilta ja Afrikasta tulevat rytmit, suullinen traditio, instrumentit ja niiden välittämä energia ovat hänelle arvokkaita.” (Nicolacruz.com) Olen harrastanut cumbian ja muiden siihen kytköksissä olevien lattarialalajien kuuntelua liki vuosikymmenen, enkä kertaakaan ole lukenut tai kuullut musiikkiin tai sen kuvastoihin liitetyn kulttuurisen approprioition käsitettä. Pikemminkin vuorovaikutus on ollut kaksisuuntaista ja kaikkia osapuolia kunnioittavaa, eikä musiikkiin ja sen kuvastoihin suhtauduta mustasukkaisesti tai ryöstömentaliteetilla. Tämän lainaamisen voisi nähdä empatian ja mielenkiinnon osoituksena, eikä varastamisena tai polkemisena. Ihmiset tekevät arjessaan tätä koko ajan, eikä kukaan ala mollata keskustelukumppania vaikkapa silloin, jos murre tarttuu. Suomen kielen tutkija Tampereen yliopistosta, **Liisa Mustaoja**, sanoo *Helsingin Sanomien* (HS.fi) haastattelussa:

”Hyväntahtoisessa vuorovaikutuksessa mukaudumme keskustelukumppaniin monella tavalla. Tunnustelemme mielialoja, haemme molemmille mukavaa etäisyyttä, pyrimme sopivaan määrään katsekontaktia ja osoitamme äännähdyksin ja elein kuuntelevamme.

Murteen tarttumisen voi nähdä osana tätä hyväntahtoista mukautumista. Kun keskustelussa haetaan muutenkin yhteistä säveltä, ei ole ihme, että myös puhetapa tarttuu.

Muun muassa erilaiset myönteiset tunteet ja ihailu edesauttavat murteeseen mukautumista. – Antti Tuiskun harras fani voi käyttää ”mietä” ja ”sietä”, vaikka kotona sanottaisiin ”mää” ja ”sää”.” (Mustaoja, 2018)

Cruzin levynkannen voisi tulkita olevan varsin suora metafora siitä, miten länsimainen sivistys pyrkii alkuperäiskansojen alueille Etelä-Amerikassa, erityisesti Amazoniassa. Lisääntyneen

lihankulutuksen seurauksena suojelualueita halutaan purkaa erityisesti viljelysmaiden ja karjankasvatuksen tieltä. WWF:n julkaiseman *Living Amazon 2016* -raportin mukaan viime vuosina tuhotuista sademetsäalueista jopa 80 prosenttia on lihakarjan laidunmaana ja loput rehun viljelymaana. (Charity; Dudley; Oliveira; Stolton, 2016) ”Esimerkiksi soijapapuviljelmien tieltä raivataan koskematonta luontoa muun muassa Brasiliassa, Argentiinassa, Boliviassa ja Paraguayssa. Soijassa konkretisoituvat ongelman globaalit mittasuhteet, sillä Etelä-Amerikassa viljeltyä soijaa syövät myös suomalaiset siat ja broilerit”, kertoo WWF Suomen ekologisen jalanjäljen ohjelmapäällikkö **Jussi Nikula**. (WWF.fi)

Tehdessäni tutkielmaani olen joutunut jatkuvasti pohtimaan omaa positiotani tutkijana. Sosiaalitieteilijä **Kirsi Juhilan** mukaan tutkijan on hyvä olla positiostaan tai positioistaan tietoinen ja esittää positionsa myös tutkimuksen lukijoille. (Juhila, 1999, s. 203) Juhila kiinnittää huomionsa tutkijan suhteeseen tutkimuksen- ja analyysintekotapaan. (em.) Musiikin ja kuvan yhteyttä ja niiden ominaisuuksia ”mekaanisesti” käsiteltäessä tutkijan on mahdollista erkaannuttaa aineisto itsestään. Työvälineinä ovat akatemiassa yleisesti käytössä olevat semiotiikan keinot, selkänoina toimivat tutkijoiden ja professorien koetellut näkemykset ja teoriat. Tämä luku on käsitellyt voimakkaimmin identiteettipoliitikkaa ja vallan jakautumista kulttuurivälitteisesti. Sen puntarointia on vaikeampi irrottaa tutkijasta, vaikka tietenkin pyrkimys on mahdollisimman totuudenmukaiseen analyysiin. On myös hyvä, että vähemmistöjen erityisyydet huomioidaan, ja yleensä suhtautuminen on ymmärtäväistä: Olin pienellä suomalaisella festivaalilla DJ-soitokeikalla lämmittelemässä afropop-bändiä, kun havahtuin, ettenhän minä ymmärrä sanaakaan näistä kappaleista, jotka ovat muulla kielellä kuin englanniksi. Afrikassa on ollut vuoden 1960 jälkeen liki 30 konfliktia, joissa on tarvittu YK:n rauhanturvajoukkoja (UN.org); tiedä vaikka soittaisin väärän porukan kannatuslaulun tai jotain muuta sopimatonta. Soittajat olivat kotoisin Beninistä, Kongosta, Malawista, Burkina-Fasosta, Beninistä ja Suomesta. Kun hätäilin muusikoille asiasta, he opastivat: ”Sodat ja konfliktit ovat muiden kuin meidän tavallisten ihmisten aikaansaannosta. Afrikkalainen musiikki on varsin tiedostavaa, mutta kaikki kritisoivat yhdessä vallanpitäjiä (*establishment*). Soita mitä vain, kaikki bailaavat!”

Cruzin levynkansi on, kuten muutkin levynkannet, siksi ikoninen, että sillä on suhde visuaalisuuden ulkopuoliseen tarkoitteeseen, käytännössä siis muihin levynkansiin. (Tieteen termipankki) Myös sisällöllisesti kannessa on ikonisia elementtejä. Kuvassa esiintyvä alkuperäisasukas, vaikka onkin rajulla kädellä muokattu, esittää tosimaailman henkilöä. Kuva on ikonisten elementtien ohella symbolinen, malliin henkilöityy sellaisia kuvallisia ominaisuuksia ja viittauksia, joita yhdistämme herkästi eteläamerikkalaisen alkuperäiskansalaisen arkkityyppiin tai merkkiin. Ferdinand de Saussuren mukaan merkissä

yhdistyvätkin aina indeksi, ikoni ja symboli. ”Symbolillehan on ominaista, että se ei ole koskaan täysin arbitraarinen. Se ei ole tyhjä, vaan merkitsijän ja merkityn välillä on vähintäänkin jäänte luonnollisesta siteestä. Oikeuden symbolia vaakaa ei voida korvata millä hyvänsä, esimerkiksi sotavaunulla”, de Saussure kirjoittaa *Yleisen kielitieteen kurssi* -teoksessaan. (de Saussure, 1916, 2014, s. 157) Intiaaniheimon jäsen cumbia-levyn kannessa, jonka musiikillisessä sisällössä kuullaan alkuperäisasukkaiden käyttämiä soittimia ja sämplätään heidän rituaalilaulujaan, on varsin hyvin motivoitu, eli perusteltu. Yhtä perusteltua olisi tietysti kuvata kannessa vaikkapa itse artisti. Loikkaava intiaani tosin on voimakkaammin rakentamassa cumbian 2000-luvun omaleimaista genre-ilmettä, konsulttikielellä brändiä. Näin kansi erottuu muista genreistä, kun artistikuva olisi yleisluonteisempi. Kuvituksen metaforisuus ja ikonisuus vievät katselijan ja levyn kuuntelijan kertaheitolla sinne, missä tapahtuu, eli Amazonin viidakkoon. Kuva osallistuu keskusteluun alkuperäisasukkaiden oikeuksiin maastaan. Amazonissa asuu 350 eri alkuperäiskansaa tai -heimoa, joista osa vapaaehtoisesti eristäytyneenä. (Charity; Dudley; Oliveira; Stolton, 2016) Levynkansi muovaa näihin teemoihin yhdistyviä merkitysjärjestelmiä ja merkkejä.

6.6. Musiikkia silmille



Kuva 10.

Dengue Dengue Dengue – Semillero

Levy-yhtiö: Multi Cult

Tallennusmuoto: Vinyyli, 12” EP

Maa: Iso-Britannia

Julkaistu: 2018

Genre: Elektroninen musiikki, latinalainen musiikki, folk, maailmanmusiikki

Tyyli: Tribal

Dengue Dengue Dengue on perulainen duo, jonka visuaalinen ilme perustuu heimoestetiikkaan. Yhtyeen kappaleet ammentavat alkuperäiskansojen spirituaaleista; konemusiikki, ikaikaiset rytmit, transitiiviset vokaalit ja trooppiset melodiat muodostavat jumittavia ja psykedeelisiä äänikudelmia. Pääosassa yhtyeen julkaisujen kansipahveista on kuvattu jokin mörkö, kuin suoraan unihalvauksesta. Kokoonpanon muodostaa tuottajaparivaljakko **Rafael Pereira** ja **Felipe Salmon**, jotka esiintyessään tälläytyvät hurjiin,

hirviömäisiin naamareihin. He näyttävät moderneilta versioilta transsiin vaipuneista alkuasukaspapeista. (Kts. kuvat 3 ja 4) Soittopelinsäkään eivät ole tavanomaisia instrumentteja, vaan digitaalisia kontrollereita ja mikseriä, joista he suoltavat erilaisia valmiiksi ohjelmoituja sämpeljä, joiden innoittimena ovat esimerkiksi orgaaniset perkussiot. Noitatohtoreiden psykedelian tarkoituksena on saada tanssikansan jalat nousemaan! Musiikissaan he yhdistelevät läppäricumbiaan elementtejä reggaesta, housesta, tropical bassista, hiphopista ja afrosta, jopa 8-bittisistä peliäänistä.

Yhtyeen ulkoasu on viimeisen päälle harkittu ja loppuunsa hiottu, se erottuu muista ja jää kertaheitolla mieleen. Yleisölle myydään voimakas mielikuva jostain taianomaisesta. Kaverukset poistavat maskeillaan yhtälöstä oman persoonansa, mikä juontaa siihen, että he ovat esiintyessään musiikkinsa henkilöitymiä. Suomen takavuosien Euroviisu-voittaja *Lordi* on tästä mainio esimerkki. Mr. Lordi alias **Tomi Putaansuu** ei yhtyeen menestysvuosina esiintynyt julkisuudessa muuten kuin monsterina.

Semillero-EP:n kannessa on kaksi pallopäistä kaapuihin pukeutunutta hirmua. Hahmot ovat kuin scifi-kauhuelokuvan pahalaisia, mutta niissä on myös jotain sympaattista. Tyypit ovat logomaisia, niistä tulee mieleen hymiöt, jotka ovat parustaneet hyvän tovin mieronitiellä. Hahmojen välissä on avaruudesta peräisin oleva kaakaopapu. Kansi on suoraa jatkumoa *DDD*:n lavaperformanssille.

Albumin kannen on taiteillut graafinen suunnittelija **Victoria Topping** (www.victoriatopping.com/). Brittitaiteilija kuvaa inspiraationsa lähteitä verkkosivuillaan: ”Teoksissani on paljon vaikutteita musiikista, 1970-luvun tyyleistä ja taiteellisesta ilmaisusta. Töissäni ovat esillä tuon ajan jazz ja eloiset gospel sekä disco. Poimin erilaisia musiikillisia erityispiirteitä ja yritän syntetisoida niistä ”musiikkia silmille”. Yleisemmin pyrin kyllästämään työni omalla ainutlaatuisella sielukkuudella. Henkisyiden, kulttuurin, kosmoksen ja äiti maan läsnäolon voi aistia töistäni.” (Topping, 2019)

Musiikkia silmille. Puhe ei ole nuotituksesta vaan muusta kuvallisuudesta, joka on kytköksissä artistiin ja musiikkiin. Voisi siis sanoa, että semioottisessa mielessä *Dengue Dengue Dengue* -merkki muodostuu sekä musiikillisista että visuaalisista konventiosta. *DDD*-paradigmalta tarvitaan ainakin musiikki, lavaesiintyminen, naamarit ja levynkansitaide, jotta voimme muodostaa kokonaisuuden, yhtyeen ja sen musiikin. Mikään näistä aspekteista ei toimi yksin, ainoastaan yhteydessä toisiinsa, ja vain silloin pystymme muodostamaan täydellisen *Dengue Dengue Dengue* -merkin. Fanit tietysti voivat täydentää kokonaisuuden pelkkien osien perusteella, samalla tavalla kuin metonymia toimii, myös silloin subjektin ajatuksissa muodostuu kokonainen *DDD*-merkki. Levyn nimikin sattui sopivasti allegoriaa ajatellen, *Semillero* tarkoittaa *hautomoa* tai *siementä*. Vertauskuvallisesti *DDD*-merkin hedelmöittymiseen tarvitaan kaksi haploidia, ensimmäisenä musiikki, toisena ulkomusiikilliset

ominaisuudet: $n + n \rightarrow 2n$. Näiden kahden suhde ja määrä toisiinsa tietenkin vaihtelee yhtyeiden välillä, kuten luvussa 6.3. *Katakreesi, metonymia ja naisen paikka* pohdin cumbian alkuaikojen radiolevitystä. Radiossa musiikin ulkopuolisilla ominaisuuksilla on varsin vähäinen merkitys. Toisaalta nuori nainen levyn kannessa toimii loistavasti siinä tapauksessa, kun levyjä pitää saada kaupaksi. Tässä tutkielmassa en valitettavasti voi perehtyä syvällisemmin musiikin ja kuvallisuuden merkityksen suhdelukuihin ja niiden muutokseen ajan myötä, mutta on varmasti perusteltua pohtia, että Internet-aikakaudella välinekeskeisyys on vaikuttanut musiikin kulutustottumuksiin. Musiikin suoratoistopalveluita käytetään tietokoneella tai älypuhelimella, jopa joidenkin autojen ajotietokoneissa on nykyään suoraan valmius käyttää esimerkiksi Spotifyä. (<https://www.android.com/auto/>) Kaikissa näissä välineissä musiikin kylkiäisenä tulee jonkinlainen kuvitus, yleisimpänä tietysti levynkansi. Yhtyeiden kannalta tätä voisi pitää loistavana tilaisuutena saada musiikilleen lisää *näkyvyyttä*. Vaikka uudet toistotavat rynnivät peräjälkeen markkinoille, aina löytyy harrastajia jälkeenjääneille mediuumeille. Vinyyli ja C-kasetti elävät uutta kukoistuskauttaan, vaikka fyysisten kopioiden myynti väheneekin: Yhdysvalloissa uusien vinyylilevyjen myynti kasvoi vuonna 2018 12 prosenttia 8,6 miljoonasta kappaleesta 9,7 miljoonaan, ja kassuja myytiin 19 prosenttia enemmän kuin edellisvuonna, eli 118 200 kappaletta, kun vuonna 2017 myynti oli 99 400 kappaletta. (The Verge) Voisi kuvitella, että Virgin Megastoren kaltaiset levykaupat myivät vuodessa moninkertaisesti kasetteja kuin nykyään koko Yhdysvalloissa yhteensä. Suoratoistopalvelut kasvattivat osuuttaan 41,8 prosentilla. (em.) Määräthän ovat tietysti aivan nappuloita verrattuna kummankaan formaatin kultakausiin, mutta harrastajille vaihtoehtoja on tarjolla enemmän kuin koskaan.

Levykansia suunnitteleville taiteilijoillehan tämä on työllistävän vaikutuksen kannalta loistavava kehityssuunta: jokainen formaatti tarvitsee kansitaidetta. Myös artistit voivat tavoittaa uudenlaisia kuuntelijademografioita. Vannoutunut kasettien keräilijä saattaa ostaa uuden julkaisun vain siksi, että se on saatavilla retroformaatissa. Yhtyeen vannoutuneille faneille taas on lisää krääsää kerättäväksi. Aikoinaan intoilijan hyllystä löytyi eurooppalaisen tai yhdysvaltalaisen painoksen lisäksi Japani-painos. 1970-luvun öljykriisinaikaisten japanilaisten levyjen väitettiin olevan ”puhtaampia” kuin lännessä julkaistujen kopioiden, koska Japanissa voitiin käyttää tuoretta muovia, kun taas muualla levyt piti painaa kierrätetyille vinyylille. (Reverb) Japani-levyissä oli myös mahdollisesti erilaisella kuvalla varustetut kansipahvit (myös laadukkaammin tehdyt kuin lännessä), eri tuottajan tai teknikon tekemä masterointi, jopa uusia kappaleita. (em.)

Muuten *Dengue Dengue Denguen* kansi on samoilla apajilla edellisessä luvussa analysoimani Nicola Cruzin kanssa: Molemmat ammentavat kuvallisen voimansa alkuperäiskansojen mytologiasta, vaikka ne ovatkin niistä modernisoitu näkemys. Semioottista

rakennusmateriaalia ovat murretut sävyt, tietynlainen rouheus, luontoyhteys ja -aiheet. Myytti on kuvituksissa läsnä. Molemmat levyt käyttävät retorisenä keinonaan vastakohtaisuutta. Ensiksi levyjen sisältö on luokiteltavissa digitaalisesti konemusiikiksi, mikä on varsin kaukana levynkansien kuva-aiheista. Voitaisiinko tällainen metaforisuus nähdä myös vastalauseena nykyaikaiselle urbaanille kehitykselle? Vaikka musiikkia tehdään tietokoneilla ja digitaalisilla instrumenteilla, ovat luontoarvot ilmastotietoisena aikanamme erityisen tärkeitä.

6.7. Veljeksiä enemmän kuin Jukolassa



Kuva 11.

Los Mirlos – Los Charapas De Oro

Levy-yhtiö: Infopesa

Tallennusmuoto: Vinyyli, LP

Maa: Peru

Julkaistu: 1975

Genre: Latinalainen musiikki, funk / soul

Tyyli: Cumbia, psykedeelinen musiikki

Kahden viimeisen levyn kuvailu on helppoa suomalaiselle sähkökitaramusiikin ystävälle: voidaan puhua rautalanka-cumbiasta. Suomalaisesta, melankoliaan taipuvaisesta, instrumentaalirockista *chicha* eroaa ainakin yhtyeiden kokoonpanojen perusteella. Kuten olen jo monesti gradussani todennut, cumbiaa saattaa olla soittamassa liki kymmenen muusikkoa. Rautalankabändit taas koostuvat perusmuodossaan soolo- ja komppikitarasta, bassokitara-

ja rummuista. Chicha-kokoonpanoissa näiden lisäksi on usein myös perkussiopatteristo. Pacini Hernandez kirjoittaa: ”Perussa alkuperäisasukkaat muuttivat Andien ylängöiltä kaupunkikeskuksiin ja yhdistelivät kolumbialaiseen cumbiaan *huayno*-musiikkia, vanhempaa mestitsien musiikkityyliä, ja loivat siten hybridin, jota kutsutaan nimellä *cumbia andiana* tai *chicha*.” (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1790) Hän jatkaa, että 1960-luvulla yhtyeet ottivat käyttöön sähköiset instrumentit. Surf-vaikuttimet ovat myös todella tärkeitä niin *chichalle* kuin rautalangallekin. *Chicha* ei kuitenkaan ole pelkkää soitinmusiikkia, vaan kappalissa voi olla myös vokaaleita, kuten käsittelemässäni *Los Mirlosin Somos Los Mirlos* -kappaleessa, joka avaa *Los Charapas de Oro* -albumin (1975). Kappale on radioaikakaudelle ominainen, koska siinä bändi esittelee itsensä. Kappale kääntyy suomeksi ”Olemme *Los Mirlos*”. *Los Mirlos* -yhtyeen kokoonpanossa oli tällä levytyksellä mukana kahdeksan soittajaa, mikä on *cumbian* teollistumisen ja kaupallistumisen kynnyksellä varsin suuri orkesteri. Pacini Hernandez kuitenkin muistuttaa, että vaikka yhtyeiden kokoonpanot pienenivätkin, ne eivät unohtaneet identiteettiään ”*música tropicalin*” soittajina. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1808)

Käsittelyssäni oleva bändikuva on samalla tavalla varsin perinteinen valokuva kuin ihan ensimmäisenä analysoimani potretti Totó la Momposinasta. Kuvan ruotimiseen käytössä olevat keinot ovat samat kuin kuvajournalistissa tai muissa dokumentaristissa tuotoksissa. Seppänen jakaa kuvan pragmaattiset ja syntagmaattiset ominaisuudet kolmeen kirjassaan *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*: kuvia voidaan tulkita kameran, kuvaustilanteen ja kuvan tai kuvien näkökulmasta. (Seppänen, 2005, s. 128-130) Kameran osalta Seppänen kirjoittaa: ”Kuvaajan on osattava valita tilanteeseen sopiva yhdistelmä aukkojen, valotusaikojen, polttovälin, valotustapojen, negatiivi- tai tiedostokokojen muodostamista paradigmoista.” Tekniset ominaisuudet tulevat hyvin harvoin esille levynkansista, on vaikeaa nähdä kuvasta, millä laitteistolla se on kuvattu. Salamalaitteen läsnäolon voi päätellä ”luonnottomista” valon suunnista, voimakkuudesta tai heijastuksista. Jotain tärpejä voi kuitenkin spekuloida. Levynkansi houkuttaa neliömuotonsa puolesta käyttämään rullafilmiä kuvaavaa kameraa, kuten Hasselbladia, Mamiyaa, Rolleita tai Yashicaa. Siinä missä 35-millinen kinofilmä on mielletty dokumentaristien työkaluksi, studiokuvaajat käyttivät työskennellessään 120- tai 220-tyyppejä. Levynkansikuvaukseen keskikoon formaatti on siksi otollinen, että se on lähempänä neliötä – onpa täysin neliön muotoisia rullafilmejäkin. Formaatti oli suosittu pitkälle digiaikakaudellakin: Vierailevana luennoitsijana Tampereen yliopiston kuvajournalisteille monisalamavalokuvausta opettanut **Pekka Holmström** tiesi kertoa, että hänen työpaikassaan Otava Mediassa aikakauslehtien kansia kuvattiin rullafilmiä pitkälle 2000-luvun ensivuosisikymmenelle. (Holmström, 2013) Paradigmaattisten ominaisuuksiensa osalta levynkansi sijoittuu lavastettujen kuvien yhteyteen. Soittajat ovat tieteen tahtoen asettuneet juuri tällaiseen kompositioon,

todennäköisesti valokuvaajan ohjeiden mukaisesti. Kuvaustilanteessa on täytynyt huomioida myös miljöövalon suunta ja tausta, ruutua ei ole otettu studiossa. Kuudella kahdeksasta yhtyeen jäsenestä on samanlaiset kauluspaidat, mahdollisesti esiintymisasut. Muutenkin miehet on suittu tilanteen vaatimalla arvokkuudella, parrat on ajettu, tukat on leikattu ja öljytty kiiltäviksi. Pacini Hernandez kirjoittaa, että yhtyeet halusivat huolitellulla ulkoasullaan erottua amatöörisoittajista. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1307)

Kuva itsessään on samaa kategoriaa esimerkiksi koulukuvien ja urheilujoukkueista otettavien kuvien kanssa. Kuin edellisillä myös levyjen yhteydessä näpättyillä bändikuvilla on tietty rytmi, niitä otetaan määrätyn väliajoin. Koulukuvat luokka-asteittain, joukkuekuvat uuden kauden alkaessa tai voitonjuhlissa, bändikuvien promoja napsitaan yleensä uuden levyn julkaisun alla, niin kuin tässä tapauksessa. Siinä mielessä kuva on myös rituaalimainen, sillä on sosiaalisia funktioita: kuva toimii historiallisena tarkastuspisteenä yhtä paljon kuin se myy levyä. Tällaisissa yhteyksissä olemme myös tottuneet näkemään pari–kolmikymppisiä nuorukaisia. Kuvan ikonisuus ja indeksisyys nousevat semioottisina ominaisuuksina huomionarvoisiksi seikoiksi puhutaan valokuvan realismista. Ikonisuus ja indeksisyysyhän tarkoittivat sitä, että kuva esittää kohdettaan, ja että *Los Mirlos* -yhtye on ollut kameran edessä kuvanottohetkellä. Asetelma on affektin tasolla sympaattinen. Nuoret miehet poseeraavat, he ovat kuvassa puunattuja, mutta enemmän *sellaisia kuin ovat*, kuin että olisivat vääntäytyneet rock-estetiikasta tuttuihin asentoihin. Ehkä siksi katsoja hanakammin haluaakin sijoittaa kuvan koulu- ja joukkuekuvien yhteyteen kuin bändikuvien paradigmalle. Vuonna 1975 bändikuvien performatiivisuus oli varmasti eri tasolla Perussa kuin Los Angelesissa tai Lontoossa, siksi kuvassa on rauhallista ja sydämellistä keskenkasvuisuutta.

6.8. Katsaus cumbian typografiaan



Kuva 12.

Chicha Libre – Canibalismo

Levy-yhtiö: Barbès Records

Tallennusmuoto: CD, albumi

Maa: Yhdysvallat

Julkaistu: 2012

Genre: Rock, latinalainen musiikki

Tyyli: Cumbia

Viimeisessä analyysiosassa keskityn levynkansien typografisiin ominaisuuksiin. **Markus Itkonen** lähtee *Typografian käsikirja* -kirjassaan (2003, 2019) siitä, että *typografia*-sana palautuu kreikan sanoihin *typos* ja *grafein*, jotka suomentuvat ”merkein kirjoittamiseksi”. (Itkonen, 2019, s. 11) Semiotiikan kannalta voisi rakennella jonkinlaisia aasinsiltoja merkkiä ja merkkikielen välille, mutta ei kannata innostua vielä liikaa. Itkonen noudattaa määritelmää, jonka mukaan typografia tarkoittaa tekstin valmistamista tai sen muotoilua valmiilla –

ennakkoon valmistetuilla – kirjaimilla. ”Lyhyimmillään typografian määritelmä voisi olla *kirjaintyyppien valinta ja käyttö*,” hän kirjoittaa. (em.) Itkonen tunnustaa, ettei hänen määritelmänsä ole täydellinen, koska sen ulkopuolelle jäävät käsin piirtämällä tai kirjoittamalla tuotetut kirjaimet, olivatpa ne tekstausta tai kalligrafiaa. ”Ehkä selvin linkki käsin hahmotellusta kirjaimista typografiaan syntyy, kun kirjainmuotoilija alkaa piirtäen hahmotella uutta kirjaintyyppiä. Sen työn on tarkoitus tuottaa typografiaa, ja siksi se kuuluu typografian piiriin.” (em.) Edellä käsittelemistäni näytteistä vain *Tesura*-albumin tekstistä osa on käsin kirjoitettua.

Analysoitavaksi kuvaksi olen valinnut *Chicha Libre – Canibalismo* -albumin vuodelta 2012. Hyödynnän tässä luvussa myös muita aiemmin analysoimiani levykansia. Niissä on kaikissa tekstiä, ja voittopuolisesti levykansissa tekstiä onkin. Itkosen kirja on kokonaisuudessaan kattava selonteko typografiasta, sen historiasta, sanastosta ja käytänteistä. Kovin piiruntarkkaa analyysiä en valitettavasti pysty tekemään, mutta pyrin tekemään vastaavanlaisia perusteltuja huomioita kuin aiemmissakin analyyseissä. Sivuhuomiona sanottakoon, tutkijaposition liittyen, että suhtaudun kirjapainoon lukkarinrakkaudella: kun olin pikkupoika, ukillani oli autotallissaan oma pieni kirjapaino. Elämäntyönsä faktorina tehnyt **Alpo**-ukki painoi puhdetöinä Heidelberg-tiikelillä esimerkiksi urheilukisojen numerotunnuksia. Myös hänen isänsä oli kirjapainossa töissä. Minulle tulee painomusteen tuoksusta nostalginen ja lämmin olo.

Kuvajournalismiopinointihini on kuulunut pintaraapaisu typografiaan taitto-opintojen yhteydessä. Lehtiteksti on hyvin säännönmukaista, ja sen käytänteet kumpuavat funktionalisesta ajattelusta: mitä selkeämpi ulkoasu, sitä selkeämpi viesti. Faktatekstille tällainen on luonteva lähtökohta. Luettavuus on kaiken lähtökohta. Levykannessa teksti palvelee enemmän taiteellisia tarkoituksia, jos kohta voisi lukea bändin eduksi, että levykaupassa tekstistä saa selvää. On mahdollista leikitellä erilaisilla kirjaintyypeillä, niiden yhdistelmillä, aakkoslajeilla (*versaalit*, *majuskelit*, eli isot kirjaimet; *gemenat*, *minuskelit*, eli pienet kirjaimet.), väreillä, muodoilla, rivityksillä, tiivistyksillä, harvennuksilla ja tekstin otsikkotasojen hierarkialla. (Itkonen, 2019)

Taiteellisuus saattaa purra käytännöllisyyden nilkkaan. *Canibalismo*-kannen oikeaan reunaan on painettu bändin nimi siten, että jos kantta käsissään hypistelevä harrastaja epähuomiossa kääntää pahvia 90 astetta myötäpäivään lukeakseen tekstin oikein päin, tippuu vinyyli pahvisuojuksesta lattialle.

Näytteiden ja muun tutkielmaani varten haalimani kuva-aineiston pohjalta on vaikeaa tehdä kaikenkattavaa sääntöä cumbia-levyjen typografiasta. Genren kannalta voisi olla hyödyllistä, jos potentiaalinen kuuntelija voisi ensisilmäyksellä tunnistaa kyseessä olevan cumbia-levyn

kannen. Kaltaiseni kirjapainoalan harrastelijakin voi kuitenkin löytää joitain yhtymäkohtia levyjen kirjaintyypeistä ja niiden käytöstä. On helppoa aloittaa siitä, mitä kansissa ei ole. Ensinnä, rock-, punk- ja metalliskeneissä tutut bändien logot loistavat poissaolollaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö teksti voisi olla *logomaista*, iskevää ja pelkistettyä. Käsittelemieni levynkansien tekstit ovat varsin värikkäitä. Itkonen puhuu värikontrastista: ”Värikontrastilla voidaan korostaa mm. yhdyssanan tai yhdysnimen eri osia tai kokonaisia halutulla tavalla. Tämä keino on suosittu logoissa ja mainostypografioissa. Värikontrasti on parhaimmillaan lihavissa groteskikirjaimissa – laihemmissa värin vaikutus ei pääse kunnolla esiin.” (Itkonen, 2019, s. 82) *Canibalismo*-kansi on tästä oiva esimerkki. Valkoista, keltaista ja punaista vuorotteleva teksti suorastaan ponkaisee vihreästä taustasta. Samaa keinoa hyödyntävät niin ikään *Chancha Via Circuito – Río Arriba* (2010), *Eri esittäjiä – Chichas Inolvidables* (1982), *Nicola Cruz – Cantos De Visión* (2017) ja *Los Mirlos – Los Charapas De Oro* (1975). Analysoiduissa levynkansissa kirjainperhe onkin nimenomaan paksu groteski tai Itkosen luokittelunsa häntäpäähän jättämä niin sanottu fantasiakirjaintyyppi. (Itkonen, 2019, s. 66) *Canibalismon* teksti on myös veikeä, koska se matkii 60- ja 70-lukujen muotoja, vaikka onkin peräisin vuodelta 2012. Puhutaan psykedeelisestä cumbiasta, *cumbia psicodelica*. Konnotatiiviset viittaukset hippiaikaan ja happoiset kirjasimet ovat ihan kotonaan tällaisissa käyttökohteissa. Jotain tekoa lienee myös ayahuasca-kulttuurilla ja sammakoiden nuoleksinnalla päihtymistarkoituksessa. (Biochemical Pharmacology, vsk. 16, no. 7, 7/1967, s. 1149–1164) Muoti saattoi tulla ulkopuolelta, rock-maailmasta, mutta kaikupohja tajuntaa laajentavalle psykedelialle Latinalaisessa Amerikassa oli elävää kulttuuria jo vuosisatoja.

Totó la Momposinan ja Nicola Cruzin levynkansitekstit taas ovat hoikkaa ja symmetristä kirjainperhettä, geometrista groteskia (Itkonen, 2019, s. 58) *La Verdolaga* varmaan pitäisi sijoittaa fantasiafontteihin, mutta tyyli on kuitenkin sama kuin Cruzin levyn kannessa. Totón levynkannessa on tyyliteltyjä muotoja: O-kirjaimen aukossa on kauneuspilkku, E-kirjaimesta on riisuttu pylvä. Itkonen sanoo, että persoonallisen muotoilunsa takia fantasiakirjaimet ovat helposti tunnistettavia, ja samasta syystä ne myös ”kuluvat” käytössä nopeasti, alkavat kyllästyttää ja muuttuvat epämuodikkaiksi. Cumbialevyn kannessa tuollaiset naivistiset jekut siirtävät katsojan ajatuksen johonkin heimoaikaiseen. Semiotiikan myyтин mukainen kahtiajako nousee esiin: leikkisä–alkukantainen vastaan vakava–sivistys. Molempien levyjen tekstivalinta on varsin muodikas 2010-luvun lopussa. Vaikka geometriset groteskit on kehitetty 1920-luvulla, ne viestivät edelleen uutuutta, modernismin mukaista, radikaalia muotokieltä. Itkosen mukaan (Itkonen, 2019, s. 58) geometrysten groteskien paksuusvaihtelun vähyys alkaa väsyttää lukijaa pitkissä teksteissä. Levynkansien tekstit ovat lyhydessään oiva paikka hyödyntää tällaisia kirjaimia. Nicola Cruzin kannessa on leikitelty heimoestetiikalla, ornamenteilla ja kantikkuudella, joka on tuttua maya-kansojen ja asteekkien rakennuksista.

Hauskin yksityiskohta on NICOLA-sanan jälkeinen kolmioaalto, tuttu syntetisaattoreista! Tekstityyppi ja nämä muut kuviot sointuvat hyvin yhteen, ne ovat kuin piirtokirjoitusta kivipaaden pinnassa.

7. Johtopäätökset ja epilogi: Miltä cumbia näyttää?

Cumbian, cosmopolitanon ja eteläamerikkalaisen musiikin historiaa ja nykytilaa ei voi survoa kaikessa monimuotoisuudessaan pro gradu -tutkielman sataan sivuun. Kuin jo tutkielmani alussa lainasin Tia DeNora (DeNora, 2000, s. 23), musiikin ytimen tavoittaminen on äärimmäisen vaikeaa, ellei jopa mahdotonta. Onko sellaista entiteettiä ensikään olemassa, musiikin ydintä? Tiedämme kyllä, että cumbia on olemassa, mutta musiikin alalajin ilmentymät ovat yhtäältä konkreettisia, toisaalta hyvin abstrakteja. Tutkijoille lähtökohtaisesti ei tuota hankaluuksia analysoida instrumentteja tai nuotituksia ja tulkita nauhoitusten ääniaaltoja. Aineellisia ominaisuuksia voimme mitata varsin yksinkertaisesti. Kun musiikin tulkinta saavuttaa affektiivisen tason, tutkija alkaa olla lirissä. Silloin akateemikon käytettävissä on vain reaktiotuote, kuten tunnekokemus, tanssiliikkeet tai musiikista inspiroituneen taiteilijan kuvittama levynkansi – semioottinen merkki. Ymmärrämme heti, että näillä kahdella on jokin yhteys, eli musiikin aiheuttama reaktio on johtanut siihen, että kuvittajan päässä on syttynyt lamppu, mikä näkyy toimintana.

Entä miten tutkia relevantisti ja rakentavasti yksille pyhien kulttuurituotteiden hyödyntämistä toisten populaareissa ja profaaneissa käyttöyhteyksissä? Tällaisia havaintokokemuksen ulkopuolelle jääviä ilmiöitä, joista ei voi saada järkitietoa, kutsutaan transsendenttisiksi. (Tieteen termipankki) Identiteettipoliittiset ja sosiokulttuuriset musiikin ominaisuudet ovat hankalia mitattavia. Kulunut vertaus kuuluu, että musiikki on sielun ruokaa, ja sielu tuskin syö lihaa ja perunaa.

Olemme vähän samanlaisessa tilanteessa kuin lääketiede vielä muutama sata vuotta sitten. Nyt musiikin ja kuvien suhteen olemme inhimillisen havainnointikyvyn asettamien rajojen vankeja kuin keskiaikaiset lääkärit olivat, kun he yrittivät selittää tautien, sairauksien ja vaivojen syntyä. Kuumetauti johtui elimistön neljän perusnesteen, eli veren, keltaisen saven, mustan saven ja liman määrien epätasapainosta. (Jackson, 2001, 487–489) Tai että syyliä kasvoi pottuvarpaaseen, koska ilkeä naapurin eukko oli langettanut kirouksen tai katsonut pahalla silmällä! Tällaiset selitykset tuntuivat aikalaisista varmasti paljon loogisemmilta kuin todellinen tieto: mikroskooppisen pienet elämänmuodot, jotka pesiytyvät sairaan nenänieluun ja

aiheuttavat rään erityistä ja aivastelua. Psykiatriassa aivokemian peukalointi tai vaikkapa syöpien hoitaminen ovat toistaiseksi aika karkealla tolalla, vaikka kuluneiden vuosikymmenten aikana kehitys on ollut rivakkaa. Ehkä joskus kehitämme tietokoneita ja instrumentteja, joilla pääsemme käsiksi affektiivisuuden ”mikrobiologiaan”. Siihen saakka joudumme palastelemaan tutkimuskohteemme ja käyttämään erilaisia filosofisia keinoja, jotta saisimme jalostetuksi abstrakteista asioista sanoin kuvailtavia, konkretisoituja. Tietoteorian rukousmylly jauhaa: ”Tieto on hyvin perusteltu tosi uskomus!” Tässä tutkielmassa olen käyttänyt perustelujeni teoreettisena viitekehyksenä semiotiikkaa. Unkarilais-amerikkalaisen semiootikon **Thomas Sebeokin** mukaan semioottinen malli ei kuvaa ”todellisuutta sellaisenaan” vaan ”luontoa omien kysymystemme paljastamana”. (Tarasti, 2000, s. 144)

Tässä tutkielmassa kysymykset ovat kuuluuneet: Miltä Latinalaisen Amerikan levynkannet näyttävät? Miten ne erottuvat muista kansista, tai toisin päin, mitä yhteistä niillä on muiden levynkansien kanssa? Millaisia kulttuurillisia ja yhteiskunnallisia viittauksia niissä on? Olen myös pyrkinyt selvittämään vaikuttavako uudet digitaaliset välityskanavat musiikin kuvallisuuteen. Olen pyrkinyt työskentelemään perusteellisesti sellaisella tavalla, josta on toivon mukaan hyötyä tulevien tutkimusten tekijöille kuvan ja musiikin yhteyden analysoinnissa. Cumbia ja sen kuvallisuus kietoutuvat lähtemättömästi toisiinsa, tämän havainnon pystynee yleistämään myös muihin musiikin alalajeihin ja genreihin kytkeytyneisiin visuaalisuuksiin. Semiotiikka on siitä kiitollinen teoriakehys, että sitä käyttävät visuaalisen kulttuurin tutkijoiden lisäksi niin kirjallisuudentutkijat kuin musiikkitieteilijät, ynnä muut kulttuuriteoreetikot. Näiltä muilta kulttuurituotteita tutkivilta aloilta voi perustellusti lainata ja soveltaa niissä laajemmin käytettyjä semioottisia keinoja myös kuvallisuuden tulkintaan. Tutkielmassani olen siteerannut useasti musiikin tutkijana elämäntyönsä tehnyttä semiootikkaa Eero Tarastia. Yksittäisistä teorioista mainittakoon katakreesi, joka minulle tuli vastaan runojen tulkintaan perehdyttävästä teoksesta.

Semiosfääri käsitteenä sisältää samanlaisia yhtymäkohtia kuin musiikin genre. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 143) Sillä on syntyhetket, nykyisyys ja tulevaisuus – ja se koostuu hajanaisista elementeistä, joilla on enemmän yhteneväisyyksiä kuin eroavaisuuksia. Semiosfäärissä yhdistyvät määritelmällisesti kielten ja tekstien muodostama monimutkainen kokonaisuus. (em.) Semiosfäärin määritelmässä on tilaa laajennukselle: Musiikkigenrekin muodostuu monesta muusta entiteetistä kuin vain musiikista. Siihen kuuluvat musiikin esityspaikka, muusikot, käytetyt instrumentit, yleisö, välityskanavat ja -mediat – sekä tietysti myös genrelle ominainen kuvasto. On vaikea kuvitella minkään genren olevan ”puhdas”, kuin myöskään minkään semiosfäärin. Genret lainaavat vaikuttimia ja komponentteja muista genreistä tai kulttuurituotteista, ja myös huomaamattaan jakavat paljon samankaltaisuuksia, joita ei äkkiseltään tule ajatelleeksi. Perinteinen ”rokkibändin” kokoonpano on seurausta muun

muassa teknisistä ja taloudellisista seikoista, kuten instrumenttien jakautumisesta soittajien kesken siten, että rumpali ja basisti toimivat bändin rytmisenä selkärankana, kun muut soittajat huolehtivat melodioista. Genrestä riippumatta esiintyvä kokoonpano on varsin usein tällainen. Varsin selkeää on myös se, että minibussiin mahtuu viisi jäsentä ja heidän soittimensa, aloittelevalle yhtyeelle ei ole kannattavaa vuokrata tai ostaa useampaa kulkuneuvoa.

Kulttuurinen lainaaminen on synnyttänyt cumbian. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 1631) Sen syntyyn ovat myös vaikuttaneet Etelä-Amerikan työläisten sosioekonomiset lähtökohdat. (Pacini Hernandez, 2010, E-sijainti 2105) Peruskivet ovat jossain määrin jopa irvokkaat, kuten Afrikan orjakaupan osuus tai eteläamerikkalaisten alkuperäiskansojen kärsimykset konkistadorien kynsissä. Myöhempiäkin aikoina väkivallan ja sorron ilmapiiri on ollut läsnä Etelä-Amerikassa, eivätkä levottomuudet ole hävinneet vielä nykypäivänäkään. Vuosikymmeniä kolumbialaiset pakenivat maansa epätasapainoa Venezuelaan, 2010-luvun lopussa muuttovirta on kääntynyt toiseen suuntaan. (Foreign Policy, 2019) Saa nähdä, millaista uutta musiikkia syntyy tämän tuoreimman pakolaisaallon seurauksena.

Historiallisesti Etelä-Amerikassa eri etnisten ja nationalististen ryhmien välillä on ollut lievästi ilmaistuna kitkaa. Kuitenkin näistä lohduttomista lähtökohdista syntyi musiikkityyli, joka yhdistää ihmisiä, ja jossa on piirteitä kaikilta etnisiltä ryhmiltä. Tämä on varsin rohkaiseva ajatus ihmiskunnan kannalta: ”Meillä on enemmän yhteistä kuin eroja.” Tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa tapahtuva kulttuurituotteilla leikittely on mielestäni aina tervetullutta. Ilman kulttuurivaihtoa täällä meillä Suomessa, Euroopan peränurkassa, ei osattaisi edes naurista kuoria. Suomalainen muusikko ja lauluntekijä **Jukka Nousiainen** ilmoitti Tampereella Olympian-keikallaan vuodenvaihteessa 2019, että ”ihan sama mitä vedätte, kunhan vedätte”. Musiikin, elokuvien, runojen, kirjojen ja taiteen tekemiseen voisi mielestäni päteä samasta lähteestä kumpuava sääntö: ”Ihan sama mitä luotte, kunhan luotte!”

Kuvallisesti levynkansilla täytyy olla itsestäänselvältä kuulostava yhteys musiikkiin: kansien on näytettävä siltä, miltä musiikki kuulostaa. Kuva on siinä mielessä alisteinen musiikille, koska musiikki on niin sanotusti ydintuote. Kuva-aiheina on musiikkiin olennaisesti liittyviä asioita, kuten artisti, bändi tai mahdollisesti levyllä kuultava instrumentti, niin kuin *Chancha Via Circuiton Río Arriba* -levyn kannessa huilua luritteleva piirretty poikahahmo. Kuvat kuitenkin voivat herättää musiikillisia ilmemenismuotoja, syntyy itseään ruokkiva kehä, jossa kuvat ja äänet kietoutuvat toisiinsa. Monessa kulttuurissa tunnetaan Ouroboros-symboli, joka kuvaa käärmettä tai lohikäärmettä pureksimassa omaa häntäänsä. Ouroboros on ikuisen kiertokulun ympyrä. (Biederman, 1993, s. 178) Kuvan ja musiikin linkki ja merkkisuhde on vastaavanlainen, eli on vaikeaa sanoa, missä kohtaa musiikki loppuu ja kuvallisuus alkaa.

Levykansien kuvat myös kertovat jotain jatkuvasti muovautuvasta genrestä. Kovan kundin imago ja seksuaalissävytteiset kuvat olivat huudossaan 1970- ja 80-luvuilla, nyttemmin kansissa esiintyy herkempiä aiheita, kuten alkuperäisasukkaita tai vanha rouva. Cumbiaan, varsinkin perulaiseen *chichaan*, on kuulunut olennaisena osana tietynlainen alkukantainen mystiikka, joka on saattanut muovautua joinakin aikoina psykedeliaksi. Cumbia-kuvaston keskiössä ovat Etelä-Amerikasta peräisin olevat ihmiset, olivatpa he artisteja tai muita alueella vaikuttavia ikonisia hahmoja. Heidän edustavuutensa kautta luomme genreen kuuluvia merkitysketjuja.

Semioottinen analyysi on herkullinen teoreettinen viitekehys musiikin kuvastojen analysointiin, koska sen kautta on mahdollista avata niin kuvien ilmimerkitystä kuin miellemerkityksiäkin. Semiotiikan astiasta voi ammentaa liki loputtomiin, edellisistä tulkintoista pilkistävät johtolangat vievät aina uudenlaisiin tulkintoihin. Taiteilija on varmasti hakenut ja tarkoittanut osaa symboleista, osan katsoja tulkitsee omista lähtökohdistaan käsin. Semiotiikassa vastaanottaja voidaan tekstin perusteella määritellä viestinnän kohteeksi. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 102) Tulkitsija taas viittaa konkreettiseen henkilöön tai ryhmään, jolle viesti päättyy. (em.) Vastaavasti lausuja ja lähettäjä viittaavat informaation alkupäähän. (em.) Lausuja on tekstin tuottaja, fyysinen henkilö tai ryhmä, joka tekee viestin. (em.) Lähettäjä on tekstin tarjoama käsitys lausujasta. (em.)

Näiden yksittäisten *lausujen*, musiikkialalla työskentelijöiden, kautta muodostuu laajempi kokonaisuus, genre ja *lähettäjä*. Viestinnän välineenä toimivat cumbian semiosfäärin merkit, jotka päättyvät tulkitsijoiden, musiikin kuuntelijoiden tulkittaviksi, jotka muovaavat *minuuttaan* merkkien avulla. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 103) ”Tekstuaalisten minäkuviensa omaksumisella voi olla myös laajempaa yhteisöllistä merkitystä”, sanovat Veivo ja Huttunen. (em.) Prosessi kasvaa koko ajan korkoa korolle: mitä enemmän musiikkigenreä kuuntelemme ja kulutamme, sitä paremmin voimme sitä ymmärtää ja siitä nauttia. Kyse on cumbian *koodin* ymmärtämisestä. (Veivo; Huttunen, 1999, s. 27) Musiikkigenren, sen musiikin ja kuvaston sekä muiden siihen liittyvien ominaisuuksien, syntyminen ja kehittyminen pohjaa sille, että niin lausuja kuin tulkitsija hoksaavat merkkien sisältämän säännönmukaisuuden.

Pekka Suutari summaa tämän ajatuksen musikologin näkökulmasta: ”Merkitykset eivät siis sisälly musiikkitekseen itseensä – kuten teosimmanentin, pelkästään teoksen sisältöön perustuvan tulkinnan mukaisesti ajatellaan – vaan ne tuotetaan tekstin ja lukijan välisessä konjunktiossa (kohtaamisessa) kuuntelun aikana ja siksi musiikki saa erilaisia merkityksiä kontekstista (aikakaudesta ja paikasta) riippuen. (Suutari, 2007, s. 99) Cumbian kuvallisuus on osa tätä kontekstisidonnaisuutta, ja siksi sillä on tärkeä osa myös kuuntelijasubjektin kiinnittymisessä itse musiikkiin ja genreen.

8. Lähdeluettelo aakkosjärjestyksessä

8.1 Painetut lähteet

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) (2007) Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino

Altman, Rick (2002) Elokuva ja genre. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Tampere: Vastapaino 2002. Kääntäjät: Kimmo ja Silja Laine

Anderson, Benedict (1983) Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Verso.

Barry, T.E. (1987) The development of the hierarchy of effects: an historical perspective, Yhdysvallat

Baudrillard, Jean & Maclean, Marie (1985) Masses: The Implosion of the Social in the Media. The Johns Hopkins University Press

Baudrillard, Jean (1988) The Ecstasy of Communication. MIT Press

Biedermann, Hans (1989) Suuri symbolikirja. Suomenkielinen laitos: WSOY, 1993. Juva, 2002.

Daynes, Sarah (2010) Time and memory in reggae music: The politics of hope, Manchester University Press, Manchester ja New York.

DeNora, Tia (2000) Music in everyday life. Cambridge University Press

de Saussure, Ferdinand (1916) Yleisen kielitieteen kurssi. Toim. Bally, Charles; Sechehaye, Albert. Suom. Nuopponen, Tommi. Vastapaino, Tampere 2014.

Eskola, Jari; Suoranta, Juha (1998) Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino

Feiling, Tom (2009) Kuinka kokaiini valloitti maailman. Alkuper. The Candy Machine – How Cocaine Took Over the World. Penguin Books.

Gombay, André (2007) Descartes. Blackwell Pub, Malden, MA.

Haule, John Ryan (2011). Jung in the 21st Century: Synchronicity and science. Taylor & Francis. s. 47–48.

Hobsbawm, Eric & Ranger, Terrence (1983): The Invention of Tradition. Cambridge University Press

Huovila, Tapani (2002) Lööppi iskee aikamme julkisuuteen. Teoksessa Median varjossa, toim. Perko, Touko; Salokangas, Raimo; Luostarinen, Heikki. Jyväskylän yliopisto. Gummerus, Saarijärvi.

Hyvärinen, Matti; Nikander, Pirjo & Ruusu vuori, Johanna (2017) Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino

Jackson, William A (2001). "A short guide to humoral medicine". Trends in Pharmacological Sciences. 22 (9): 487–489.

Jones, Quentin (1997) Virtual-Communities, Virtual Settlements & Cyber-Archaeology: A Theoretical Outline. Journal of Computer Mediated Communication. 3. vuosikerta 3. numero.

Juhila Kirsi (1999) Tutkijan positiot [The Positions of a Researcher]. In Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen: Diskurssianalyysi liikkeessä. Tampere: Vastapaino, 201-232.

Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu; Lummaa, Karoliina (toim.) (2007) Lentävä Hevonen: Välineitä runoanalyysiin. Vastapaino, Tampere.

Kosmos, Kari (2002) Natty Congo Bongo: Juurijuttuja Jamaikalta. Like-kustannus

Köhler, Wolfgang (1947) Gestalt Psychology. Liverlight, New York

Lehtonen, Mikko (2014) Maa-ilma. Osuuskunta Vastapaino.

Liu, Lydia H (2010) *The Freudian Robot : Digital Media and the Future of the Unconscious*. The University of Chicago Press, Chicago ja Lontoo

Mäkilä, Joni (2015) *Säröytyneen virran aiheuttamat häviöt sekä lämmön jakautuminen kuristimessa*. TAMPEREEN TEKNILLINEN YLIOPISTO Sähkötekniikan koulutusohjelma, Opinnäytetyö.

McCann, Brian (2017) *The Mark of Criminality – Rhetoric, Race, and Gangsta Rap in the War-on-Crime Era*, Tuscaloosa. University Alabama Press.

Moisala, Pirkko; Seye, Elina (toim. 2013) *Musiikki kulttuurina*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja, Helsinki.

Oberman, Lindsay M.; Ramachandran, Vilayanur S. (2008). "Preliminary evidence for deficits in multisensory integration in autism spectrum disorders: the mirror neuron hypothesis". *Social Neuroscience*. 3 (3–4): 348–355.

Pacini Hernandez, Deborah (2010) *Oye Como Val: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Temple University Press. Myös E-kirjana.

Potolsky, Matthew (2006) *Mimesis*. Routledge, Lontoo ja New York.

Randall, Lilian M. C. (1962) *The Snail in Gothic Marginal Warfare*. *Speculum* Vol. 37, No. 3 (Jul., 1962), pp. 358–367

Ruusunen, Aimo (toim.) (2002) *Media muuttuu: Viestintä savitauluista kotisivuihin*. Gaudeamus, Helsinki.

Sarmela, Matti (1974) *Kansankulttuuri – minkä kansan?"* Sakari Haapaniemi (toim.), Suomi ja kansainväliset paineet. Otava, Helsinki.

Schroeder, Jonathan E.; Salzer-Mörling, Miriam (2006) *Brand Culture*. Routledge. Lontoo ja New York.

Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere, Vastapaino

Seppänen, Janne (2010) *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa*. Vastapaino, Tampere.

Sergejeva, Jelena: "Luonnonläheisyys uskonnon perustana", *Siiddastallan – siidoista kyliin*, s. 219–220. Toimittaneet Jukka Pennanen & Klemetti, Näkkäljärvi. Pohjoinen Oulu.

St. Elmo Lewis, Elias (1903) "Catch-Line and Argument", *The Book-Keeper*, Vol. 15, s. 124.

Tarasti, Eero (1990) *Johdatusta semiotikkaan: Esseitä tieteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*, Oy Gaudeamus Ab, Helsinki

Tarasti, Eero (2000) *Merkit ja transsendenssi*, teoksessa *Merkkillinen merkitys*

Tuomi, Juoni; Sarajärvi, Anneli (2002) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi

Vakimo S. (2001) *Paljon kokeva, vähän näkyvä. Tutkimus vanhaa naista koskevista kulttuurisista käsityksistä ja vanhan naisen elämäkäytännöistä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Veivo, Harri; Huttunen Tomi (1999) *Semiotikka: merkeistä mieleen ja kulttuuriin*, Oy Edita Ab, Helsinki

8.2 Painamattomat lähteet

Asola, Aki (2008) Oikeusministeriön julkaisuja 2008:5: *Journalistit ja demokratia* (http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/76128/omju_2008_5_80s.pdf?sequence=1&isAllowed=y PDF julkaistu verkossa 9/2008. (Viitattu 18.2.2019)

Block, EricaD (2010) *Race & Rock & Roll: A Visual Analysis of Rolling Stone Cover Photography*. Colby College 2010.

<https://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1596&context=honorstheses> (Viitattu 24.4.2018)

Gruzd, Anatoliy; Takhteyev, Yuri & Wellman (2011) Barry Imagining Twitter as an Imagined Community. Sage Publications, Sage Journal. Viitattu 13.4.2017

Horning, Rob (2014) The Silence of the Masses Could Be Media. The New Inquiry. (Viitattu 13.4.2017)

Holmström, Pekka (2013) JOVKA 2 Uutiskuvaus -luentomuistiinpanot.

Kruk, Sergei (2008): Semiotics of visual iconicity in Leninist 'monumental' propaganda, Visual Communication. Sage Publications, Sage Journal. (Viitattu 13.4.2017)

Lovink, Geert (2012) What is the Social in Social Media. E-Flux. (Viitattu 13.4.2017)

Priyanka, Rawal (2013), AIDA Marketing Communication Model: Stimulating a purchase decision in the minds of the consumers through a linear progression of steps, International Journal of Multidisciplinary Research in Social Management, Vol. 1. (Viitattu 10.11.2017)

Ramachandran Vilayanur S.; Hubbard Edward M. (2001) Synaesthesia — A Window Into Perception, Thought and Language. Journal of Consciousness Studies, 8, No. 12, 2001, pp. 3–34 <http://cbc.ucsd.edu/pdf/Synaesthesia%20-%20JCS.pdf>

Tossavainen, Mari (2006): "Mainioimpien miestemme" muisto: J. V. Snellmanin pääkaupungin muistomerkki (pdf). Helsingin kaupungin tietokeskus. (Viitattu 23.3.2017)

8.3 Digitaaliset lähteet

Africa <https://www.un.org/en/sections/issues-depth/africa/> (Viitattu 23.4.2019)

Aku Ankkoihin ilmestyi varoituslätkä: "Saattaa olla vitsejä tupakoinnista, juomisesta ja sarjakuvaväkivallasta..." <https://www.is.fi/viihde/art-2000001933111.html> IS.fi, 18.10.2016. (Viitattu 14.11.2017)

Baron-Cohen et al (2013) Is synaesthesia more common in autism? Autism Research Centre, Department of Psychiatry, University of Cambridge.

http://docs.autismresearchcentre.com/papers/2013_BC_et_al_synaesthesia_autism.pdf

(Viitattu 19.3.2019)

Charity, S.; Dudley, N.; Oliveira, D; Stolton S. (toim.) (2016) Living Amazon Report 2016: A regional approach to conservation in the Amazon. <http://wwf.panda.org/?270437/Living-Amazon-Report-2016> WWF Living Amazon Initiative, Brasília ja Quito (Viitattu 25.4.2019)

Costello, Sam. This is the Number of iPods Sold All-Time <https://www.lifewire.com/number-of-ipods-sold-all-time-1999515> 7.5.2018. (Viitattu 26.4.2019)

Flag and Arms of Colombia <http://www.colombiainfo.org/en-us/colombia/flagandarms.aspx> (Viitattu 25.4.2019)

Fotofinlandia 2008 -pääpalkinto Hannes Heikuralle <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/fotofinlandia-2008-paapalkinto-hannes-heikuralle/> Suomen Kuvalehti, 21.11.2008. (Viitattu 18.2.2019)

FTA Industria Peruana -julkaisuluettelo <https://www.discogs.com/label/508597-FTA-Industria-Peruana> (Viitattu 25.4.2019)

Hiltunen, Jenni. 2012. GRIND. Videoteos. <https://vimeo.com/44392653> 4:03 min (Viitattu 19.3.2019)

Holmes, Stephanie: Che: The icon and the ad <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/7028598.stm> 5.1.2007. (Viitattu 7.4.2019)

How Boiler Room Works. https://i-d.vice.com/en_gb/article/how-boiler-room-works (Viitattu 4.5.2017)

<http://www.theunia-acl.com/index.php/history-red-black-green> (Viitattu 3.10.2018)

Hurt, CJ: What's So Special About Japanese Pressings? <https://lp.reverb.com/articles/what-to-know-about-japanese-pressings> 27.9.2018 (Viitattu 9.4.2019)

Hyvärinen, Hanna: Miltä vanhuus näyttää? <https://aikalainen.uta.fi/2017/05/31/milta-vanhuus-nayttaa/> Aikalainen 31.5.2017. (Viitattu 24.4.2019)

Ike, Joy. (31.10.2016) *Social Media Marketing for Musicians: How to Get More Fans on Instagram* <https://bandzoogle.com/blog/social-media-marketing-for-musicians-how-to-get-more-fans-on-instagram> Bandzoogle.com. (Viitattu 4.5.2017)

Iso apuraha ilmastonmuutoksen ja saamelaisten tutkimukseen.
<https://www oulu.fi/yliopisto/node/57542> 14.2.2019. (Viitattu 8.4.2019)

Janetsky, Megan: Here's Why Colombia Opened Its Arms to Venezuelan Migrants—Until Now. <https://foreignpolicy.com/2019/01/14/heres-why-colombia-opened-its-arms-to-venezuelan-migrants-until-now/> 14.1.2019 (Viitattu 19.4.2019)

Jenni Hiltusen GRIND -teoksesta <http://blog.kiasma.fi/blog/jenni-hiltusen-grind-teoksesta/> Kiasma.fi 9.5.2016. (Viitattu 14.11.2017)

Karjalainen, Juho: OYY:n muskarivideoilla esiintynyt saamelaisrumpu joutui kohun keskelle – käyttö ja alkuperä selvitetty. <https://www oulu.fi/ylioppilaslehti.fi/oyn-muskarivideoilla-esiintynyt-saamelaisrumpu-joutui-kohun-keskelle-kaytto-ja-alkupera-selvitetty/> 22.2.2018. (Viitattu 8.4.2019)

Kotimaisten kielten keskus, kielitoimiston sanakirja: Yhteisö.
<http://www.kielitoimiston sanakirja.fi/yhteisö> (Viitattu 13.4.2017)

Kulttuurinen lainaaminen. https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_lainaaminen Wikipedia. (Viitattu 13.11.2017)

Kvantitatiivisten menetelmien tietovaranto KvatiMOTV
<http://www.fsd.uta.fi/metelmaopetus/intro.html> Viitattu 5.10.2018

Lapin rahasto jakoi apurahoja 543 000 euroa. <https://skr.fi/ajankohtaista/lapin-rahasto-jakoi-apurahoja-543-000-euroa> 5.5.2018 (Viitattu 8.4.2019)

Lehtonen, Juha Matias: Alatko matkia huomaamattasi keskustelukumppanin murretta? Tutkija kertoo, mistä se johtuu <https://www.hs.fi/elama/art-2000005556864.html> 8.2.2018 (Viitattu 12.4.2019)

Lihantuotanto uhkaa Amazonin suojelu-alueita <https://wwf.fi/wwf-suomi/viestinta/wwf-lehti/Lihantuotanto-uhkaa-Amazonin-suojelu-alueita-2937.a> WWF-Lehti 3/2016 (Viitattu 8.4.2019)

Lowry, Rachel: This is What Members of Colombia's FARC Rebel Army Carry in Their Bags. <http://time.com/4429766/this-is-what-members-of-columbias-farc-rebel-army-carry-in-their-bags/> 26.8.2016 (Viitattu 7.4.2019)

McKinley, James C. Jr.: *Music, Activism and the Peruvian Cabinet* <https://www.nytimes.com/2011/08/20/arts/music/susana-baca-peruvian-musician-and-culture-minister.html> 19.8.2011 (Viitattu 29.3.2019)

McQuaid, Ian. Stream team: how Boiler Room changed the face of live music <https://www.theguardian.com/music/2015/nov/30/boiler-room-blaise-bellville> The Guardian. 30.10.2015 (Viitattu 4.5.2017)

McWhorter, John. You Can't 'Steal' A Culture: In Defense of Cultural Appropriation <https://www.thedailybeast.com/you-cant-steal-a-culture-in-defense-of-cultural-appropriation>

Nicola Cruz, artistiesittely. <http://nicolacruz.com/siku/notes> (Viitattu 25.4.2019)

Nikolić, Danko (2009) IS SYNAESTHESIA ACTUALLY IDEAESTESIA? AN INQUIRY INTO THE NATURE OF THE PHENOMENON Max-Planck Institute for Brain Research, Frankfurt/M., Germany, Frankfurt Institute for Advanced Studies, Frankfurt/M., Germany https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36309785/Synesthesia2009_Nikolic_Ideaesthesia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1552998691&Signature=6svW4j2cDawyDro%2BOYhvZGBXoXM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DIs_synaesthesia_actually_ideaesthesia_An.pdf

Oloruntoba-Oju, Omotayo (2012, joulukuu). "Pan Africanism, Myth and History in African and Caribbean Drama". Journal of Pan African Studies. 5 (8): 190 ff

Porter, Jon: Vinyl and cassette sales saw double digit growth last year <https://www.theverge.com/2019/1/6/18170624/vinyl-cassette-popularity-revival-2018-sales-growth-cd-decline> 6.1.2019 (Viitattu 9.4.2019)

Postin mainoskampanjassa valkoinen suomalaisnainen käy ”poimimassa” ei-valkoisilta kansoilta viisaudet ja tekee niistä sloganeita, Posti: ”Emme olleet varautuneet kritiikkiin” <https://www.hs.fi/nyt/art-2000005386705.html> HS.fi. 28.9.2017. (Viitattu 13.11.2017)

Powell, Mike. Chancha Via Circuito: Rio Arriba <https://pitchfork.com/reviews/albums/15255-rio-arriba/> 30.3.2011. (Viitattu 1.4.2019)

Sarmah, Bhaskar; Lama, Sukmaya (2017) Radio as an Educational Tool in Developing Countries: Its Evolution and Current Usages https://www.researchgate.net/publication/322355675_Radio_as_an_Educational_Tool_in_Developing_Countries_Its_Evolution_and_Current_Usages (Viitattu 25.4.2019)

Sensuuri iski taas lastenkirjoihin Ruotsissa – Jan Lööfin suosituissa kuvakirjoissa nähdään rasismia <https://yle.fi/uutiset/3-8867278> YLE.fi 9.5.2016. (Viitattu 14.11.2017)

Seppälä, Janne; Äännesymboliikka <http://www.kulkine.net/C17.php> (Viitattu 19.3.2019)

Tampereen filmifestivaalit, ohjelmakartta (2017) <https://www.tamperefilmfestival.fi/tfftmp/arkisto/TFFcatalogue2017.pdf> (Viitattu 14.2.2019)

The Official Website of the Universal Negro Improvement Association and African Communities League 1918 and 1929 of the World -verkkosivu

The World Factbook (SOUTH AMERICA :: COLOMBIA) <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/co.html> (Viitattu 25.1.2019)

Tieteen termipankki. Filosofia: transsendenssi <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:transsendenssi> (Viitattu 19.4.2019)

Tieteen termipankki. Folkloristikka: liminaali <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:liminaali> (Viitattu 7.4.2019)

Tieteen termipankki. Kielitiede: ikoni <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:ikoni> (Viitattu 23.4.2019)

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: affekti. <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti> (Viitattu 13.4.2017)

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: metafora.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:metafora> (Viitattu 25.4.2019)

Tilastokeskuksen käsittehuu: Trendi <http://www.stat.fi/meta/kas/trendi.html> (Viitattu 3.10.2018)

To Be Indigenous and a Citizen of Latin America

<http://www.worldbank.org/en/news/feature/2017/08/09/ser-indigena-ciudadano-latinoamerica>

Worldbank.org, Maailmanpankki. 9.8.2017. (Viitattu 13.11.2017)

Tuomasjukka, Tuukka: Kuibo parem karjalakse?

https://www.journalisti.fi/artikkelit/2019/3/kuibo-parem-karjalakse/?fbclid=IwAR1lg29zqBbOkPQ2ucJJXMX_enQcA26rKPCDolzEFJjDVc1luGy4XmyF2tU 28.3.2019 (Viitattu 9.4.2019)

Ulkoministeriö. Matkustustiedote: Kolumbia <https://um.fi/matkustustiedote/-/c/CO> (Viitattu 25.1.2019)

Victoria Topping <http://www.victoriatopping.com/> (Viitattu 25.4.2019)

Vallius, Antti: Naivismi Taidehistorian aikajana.

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/modernismi/1800-luvun-modernismi/naivismi> Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. 22.9.2006. (Viitattu 1.4.2019)

Vergel, Gina: REVIEW PETRONICA: PETRONA MARTINEZ' ELECTRONIC SUITE, VOL.1.

<https://soundsandcolours.com/articles/colombia/petronica-petrona-martinez-electronic-suite-vol-1-30624/> 26.1.2016 (Viitattu 29.3.2019)

8.3 Kuvalähteet

Kuva 0. La Digna Rabia - La Digna Rabia Conjunto Musical La Digna Rabia y el Increíble Baile Calavera -levyn kansi . https://m.media-amazon.com/images/I/81CzJahA4sL._SS500_.jpg (Viitattu 3.10.2018)

Kuva 1. Kuvakaappaus: Soundcloud.com (Viitattu 4.5.2017)

Kuva 2. Kadunvarsien ilmoitustauluihin ja ravintoloiden tuulikaappeihin liimailaan edelleen julisteita. Samat julisteet jaetaan nykyään myös sosiaalisessa mediassa. Kuvakaappaus: Facebook.com, Dengue Dengue Dengue (Viitattu 4.5.2017)

Kuva 3. American Museum of Natural History: Mummies in Peru
<https://www.amnh.org/exhibitions/mummies/mummies-in-peru> (Viitattu 26.4.2018)

Kuva 4. Dengue, Dengue, Dengue -duon esiintymisasu.
<https://soundsandcolours.com/news/dengue-dengue-dengue-to-embark-on-maiden-european-tour-20440/> (Viitattu 26.4.2018)

Kuva 5. Totó La Momposina – La Verdolaga. Real World Records – 379135

Kuva 6. Chancha Vía Circuito – Río Arriba. ZZK Records – ZZKLP17

Kuva 7. Eri esittäjiä – Chichas Inolvidables Vol. 1. FTA Industria Peruana – FLPS-388

Kuva 8. Fruko Y Sus Tesos – Tesura. Discos Fuentes – 300597

Kuva 9. Nicola Cruz – Cantos De Visión. Multi Culti – MC030

Kuva 10. Dengue Dengue Dengue – Semillero. On The Corner Records – OTCR12010

Kuva 11. Los Mirlos – Los Charapas De Oro. Infopesa – LPS-8069

Kuva 12. Chicha Libre – Canibalismo. Barbès Records – BR0034-LP