

Sanna Karhutaival

ALTAVASTAAJAN VALTA
Multimodaalinen kriittinen diskurssianalyysi
musiikkivideosta “Apeshit”

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2023

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	1
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	4
2.1 Representaatio - tarinoita näkyvän ja piilotetun välillä.....	5
2.2 Ristiinkoodaus.....	7
2.3 Representaatio identiteetin rakentajana.....	10
2.4 Post-feministinen kaikkivoipuus.....	11
2.5 Rodullistettu keho.....	13
2.6 Stereotyytit.....	15
2.7 Normien performanssi.....	16
3 MENETELMÄ.....	18
3.1 Tutkijan positio.....	20
3.2 Musiikkivideotutkimus hakee muotoaan.....	21
4 APESHIT.....	23
4.1 Uusi aika.....	24
4.2 Voimaantunut keho.....	33
4.3 Lasikatot.....	39
4.4 Normatiivisen rakkauden ylistys.....	42
4.5 Kuningas saapuu.....	45
4.6 Vapauttaja.....	52
4.7 Tilantekoa.....	60
5 JOHTOPÄÄTÖKSET.....	66
5.1 Seitsemän diskurssia vallasta.....	66
5.2 Vallan epätasapaino.....	70
5.3 Feminiinisen vallan säikeitä.....	71
6 LOPUKSI.....	74
LÄHTEET.....	77

LIITE 1: EUGÉNE DELACROIX: APOLLON VAINQUEUR DU SERPENT PYTHON.....	91
LIITE 2: ANDREA SOLARIO: LA MADONNA DEL CUSCINO VERDE.....	91
LIITE 3: PAULO VERONALAINEN: JUPITER KARKOTTA PAHEET.....	92
LIITE 4: LEONARDO DA VINCI: MONA LISA	93
LIITE 5: SAMOTHRAKEN NIKE	93
LIITE 6: JACQUES-LOUIS DAVID: LE SERMENT DES HORACES.....	94
LIITE 7: TANISIN SFINKSI	94
LIITE 8: JACQUES-LOUIS DAVID: LE SACRE DE NAPOLÉON	95
LIITE 9: JACQUES-LOUIS DAVID: LES SABINES	95
LIITE 10: JACQUES-LOUIS DAVID: MADAME RÉCAMIER	96
LIITE 11: ARY SCHEFFER: LES OMBRES DE FRANCESCA DA RIMINI ET DE PAOLO MALATESTA APPARAISSENT Á DANTE ET Á VIRGILE.....	96
LIITE 12: ROSSO DIORENTINO: PIETÁ	97
LIITE 13: THÉODORE GÉRICAULT: LE RADEAU DE LA MÉDUSE	97
LIITE 14: PAOLO VERONALAINEN: NOZZE DI CANA	98
LIITE 15: THÉODORE GÉRICAULT: OFFICIER DE CHASSEURS À CHEVAL DE LA GARDE IMPÉRIALE CHARGEANT.....	98
LIITE 16: HERMES.....	99
LIITE 17: MILON VENUS.....	99
LIITE 18: MARIE-GUILLEMINE BENOIST: PORTRAIT D'UNE NÉGRESSE.....	100

1 JOHDANTO

Populaarikulttuuria voisi kuvailla siiviläksi. Siivilään kaadetaan liemi josta suurin osa huuhtoutuu sen lävitse. Muutama ilmiö tarttuu kiinni jättäen jälkensä ajanjakson kuvaajana. 1990-luvun lopulla siivilään tarttuivat hiphop -artisti Jay-Z, oikealta nimeltään Shawn Carter, sekä Destiny's Child -yhtyeestä soolouralle ponnistanut Beyoncé Knowles-Carter. Naimisissa oleva pariskunta on varmistanut paikkansa musiikkiteollisuuden kuninkaallisina.

Kruununjalokivinä loistavat lukemattomat palkinnot, myydyt levyt, ja niin musiikilla, kuin sivubisneksillä kerätty varallisuus. Jay-Z ja Beyoncé pystyvät menestyksensä myötä vaikuttamaan populaarikulttuurin suuntaan niillä valinnoilla joita he tekevät urillaan. He eivät myöskään ole epäröineet käsitellä yksityiselämäänsä julkisesti.

Beyoncé ja Jay-Z julkaisivat The Carters -artistinimellä albumin "Everything Is Love" vuonna 2018. Albumilta julkaistiin samana vuonna musiikkivideo "ApeShit", jossa The Carters esiintyy tyhjässä Louvressa (Beyoncé 2018). Mediatutkija Eloide Silberstein (2019) kirjoittaa miten Jay-Z:n uskottomuudesta johtuneet aviolliset vaikeudet näyttivät olevan poispyyhityt videossa missä he esiintyvät yhdessä vahvana yksikkönä. Ricky Saizin ohjaama video kuvattiin salassa Louvren taidemuseossa. Video sai ensimmäisen vuorokauden aikana kymmenen miljoonaa katselua ja nousi tapaukseksi. (Silberstein 2019, 1.) Video on ensimmäinen Louvressa kuvattu musiikkivideo (Younger 2018).

Sana *apeshit* tarkoittaa hullua käytöstä, joko innostuksen tai vihan vuoksi. Sana on alatyylinen. Ape shit tarkoittaa kirjaimellisesti *apinan paskaa*. Go ape/go apeshit tarkoittaa *apinoiksi menemistä*. Apinoiden tiedetään heittävän ulostettaan eläintarhoissa ihmisten päälle. Apinoiksi menemisessä ei ole kontrollia. The Carters luo kappaleen lyriikoissa myös muita eläimellisiä kuvastoja ottaen ne haltuunsa rasisiselta diskurssilta, missä mustia ihmisiä on rinnastettu apinoihin. Kappaleessa toistetaan sitä, miten yleisö menee apinoiksi, *crowd goin' apeshit*. Kun tämä esitetään yhdessä länsimaisen klassisen taiteen kanssa, se onkin mullistavaa. (Zimmer, 2018.) *Länsimaat* ovat noin 1500-luvulla syntyneitä yhteiskuntia, jotka ovat teollistuneita, kaupungistuneita, kapitalistisia ja moderneja. Länsimaan maantieteellinen sijainti voi olla missä vain. (Hall 1999, 78-79.)

“Apeshit” käsittelee orjuuden historiaa, kolonialismin historiaa, sekä nykypäivän mustan ihmisen asemaa erityisesti Yhdysvalloissa. Näihin teemoihin liittyy *rodullistaminen*. Käsite alleviivaa sitä, miten valkoihoisia ja ei-valkoihoisia käsitellään suhteessa toisiinsa.

Rodullistaminen liittyy valtaan. The Carters on kotoisin Yhdysvalloista. Siellä ihminen määritellään *mustaksi*, eli rodullistetaan, mikäli hänellä on yhtään afrikkalaista perimää. Toisin sanoen jos hänen esi-vanhempansa olivat orjia. Ihonvärillä tai muulla perimällä ei ole yhtä suurta painoarvoa. Jos isoisoisoisäsi oli musta, sinä olet musta. (Hollinger 2005, 19.)

Ruskeat tytöt -median perustaja Koko Hubara kirjoittaa esseeteoksessaan:

Vihaan sanaa rodullistettu. Kuulin sen ensimmäisen kerran joitakin vuosia sitten, ja ajattelin, että siinäpä vasta karsea ja kalsea, väkivaltainen sana (...). Rodullistamisella tarkoitetaan sitä, että vaikka jo moneen kertaan on tieteellisesti todistettu, ettei biologisia rotuja ole olemassa ja kaikki ihmiset ovat ihonväristään huolimatta aivan samanlaisia, on silti monenlaisia sosiaalisia rakennelmia ja prosesseja, joissa meidän näköisemme ihmiset tulevat yhä uudelleen kohdelluksi/ulosljetuksi ja nähdyksi/häivytetyksi historiallisten, kolonialististen, imperialististen, kapitalististen rotumääritelmien mukaisesti tietyin, väkivaltaisain tavoin. Kukaan ei halua olla rodullistettu, mutta me olemme (...). Minusta ei koskaan olla olettamatta mitään, en juuri koskaan pääse liikkumaan kodin ulkopuolisissa tiloissa tulematta rodullistetuksi. Sitä etuoikeutta minulla ei ole. (Hubara 2017, 28-29.)

Lähes täysin englanninkielinen tutkimuskirjallisuuteni käyttää sanaa *race - rotu*, käsitellessään afroamerikkalaisia tai rodullistamista. Suomessa käsitettä rotu vältellään antirasistisissa keskusteluissa, koska se liitetään tapaan jaotella ihmisryhmiä. (Keskinen, Mkwesha, Seikkula 2021). Tässä tutkimuksessa käytän käsitettä rotu silloin kun se korreloi parhaiten käyttämäni lähteiden kielen kanssa vaikka kyseessä olisi rodullistaminen. Käytän myös sanaa musta. Afroamerikkalaisia kutsutaan yleisesti mustiksi Yhdysvalloissa. Jako mustiin ja valkoiisiin on rodullistamista. Tänä päivänä rodullistetuista ihmisistä käytetään käsitettä *POC, people of color*. Sitä käytetään myös suomenkielisissä teksteissä, sillä sille ei ole vielä sujuvaa suomennosta. Sen voisi suomentaa kömpelösti *ihmiset, joilla on väri*. En käytä käsitettä POC tässä tutkimuksessa, sillä pyrin käyttämään suomen kielen sanoja. Käsitteenä rodullistettu konnotoi parhaiten tutkimukseni kannalta oleellisia merkityksiä.

Tässä tutkimuksessa sukupuolta käsitellään kaksijakoisen representaation näkökulmasta, jakona naisiin ja miehiin. Ensisijaisesti sukupuolta käsitellään kuitenkin feminiinisyyden ja maskuliinisuuden representaatioiden kautta, jotka ei ole sidottuja biologiseen sukupuoleen.

Tutkimuskysymyksenäni on, millaisia rodullisuuden ja sukupuolen representaatioita “Apehitistä” löytyy.

Menetelmänä käytän *multimodaalista kriittistä diskurssianalyysiä*. Tämä menetelmä katsoo videota kokonaisuutena, jossa jokainen sen osa vaikuttaa toiseen. Rodullisuus ja sukupuoli liittyvät valtarakenteisiin, johon kriittinen ote pureutuu.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tässä tutkimuksessa teoreettinen viitekehys rakentuu näennäisesti erilaisista osista, jotka kuitenkin kokonaisuutena muodostavat toisiinsa risteileviä teemoja. Käyn läpi representaation käsitettä ja sitä, millaisia erityispiirteitä representaation ymmärtämiseen liittyy. Tässä tutkimuksessa representaatiokäsitys on konstruktivistinen. Tämä tarkoittaa sitä, että ymmärrämme representaation olevan kuva todellisuudesta, ei itse todellisuus. Esittelen myös ristiinkoodauksen käsitteen ja kerron, millaista ristiinkoodausta ja rasististen diskurssien murtamista Beyoncé on urallaan harjoittanut ja millaisia seurauksia sillä on ollut.

Paneudun representaatioon myös identiteetin rakentamisen työkaluna. Beyoncéä käsitellään *post-feministisenä* subjektina, sillä post-feminismin ja uusliberalismin teemat liittyvät "Apeshit"-videon teemoihin koskien valtaa ja kaiken saavuttamista. Näkökulma on tärkeä tässä tutkimuksessa, koska se valottaa niitä lähtökohtia, joista käsin Beyoncé representoi omaa sukupuoltaan ja rodullisuuttaan. Käsittelen myös rotua diskurssina ja mustan naisen vartalon seksualisoimista erityisesti hiphopin kontekstissa. Käyn läpi mustalle naiselle langetettuja *stereotyyppejä* ja miehen roolia suhteessa naiseen. Tätä kautta pääsen käsittelemään myös sukupuolen ja heterouden *normistoa*. Stereotyypit ja normit ovat keskeisessä osassa tätä tutkimusta, sillä näiden leikkiä on havaittavissa "Apeshit"-videossa. Lopuksi käsittelen vielä "Apeshitistä" aiemmin tehtyä tutkimusta ja musiikkivideoiden tutkimusta yleisesti.

Vaikka teoreettinen viitekehys kiertyy paljolti Beyoncé'n ympärille, on syytä esitellä The Cartersin molemmat osapuolet, sillä ei The Cartersia ilman Shawn Jay-Z Carteria. Jay-Z syntyi vuonna 1969 New Yorkissa ja kasvoi yksinhuoltajaäidin kanssa köyhällä alueella. Jay-Z myi teininä huumeita kadulla ja lopulta löysi tiensä hiphopin pariin. Hän perusti oman levy-yhtiönsä ja julkaisi menestyksekkään ensilevynsä vuonna 1996. Musiikin ohella hänellä on tuotantoyhtiö, vaatemerkki, baareja, urheiluagentuuri, osakkuudet musiikin suoratoistopalvelu Tidalissa ja Uberissa, shampanja ja kannabistuotefirma, vain muutaman mainitaksemme. Hän on ensimmäinen hiphop-miljardööri ja on kuvailut itseään ensisijaisesti bisnesmieheksi. (Biography 2021)

Beyoncé syntyi vuonna 1981 Texasin Houstonissa keskiluokkaiseen perheeseen. Hän perusti r'n'b-yhtye Destiny's Childin yhdessä serkkunsa ja kahden luokkatoverin kanssa. Hänen isänsä ryhtyi bändin manageriksi ja vuonna 1998 julkaistiin bändin hyvin menestynyt ensilevy. Beyoncé'n ensimmäinen sooloalbumi julkaistiin 2003 ja levyllä hän teki yhteistyötä Jay-Z:n kanssa. Beyoncélla on myös osakkuuksia menestyneissä yrityksissä ja tuotantoyhtiöt elokuville ja musiikille. Hän on ollut myös suurten brändien, kuten L'Oreal ja Pepsi, mainoskasvo. Beyoncé on eniten Grammyja voittanut artisti ja Forbesin listalla rikkaimmista yhdysvaltalaisista omalla työllään rikastuneista naisista sijalla 61. Beyoncé ja Jay-Z menivät naimisiin vuonna 2008 ja heillä on kolme lasta. (Biography 2021; Palmer 2022; Robinson 2005; Kirkpatrick 2023.)

2.1 Representaatio - tarinoita näkyvän ja piilotetun välillä

Representaatio on käsite, jonka avulla voidaan tutkia, millaista todellisuutta media esittää ja tuottaa, ja sitä miten se tehdään (Seppänen 2005, 77). Representaatioita tuotetaan mainoksissa, populaarikulttuurissa ja uutisissa. Näitä tuotteita kulutetaan ja ne ovat osa arkea. Representaatio viittaa myös tulkinnalliseen prosessiin, jolla järjestetään maailmaa. (mt., 84.) Representaatio voidaan ymmärtää joko todellisuuden heijastajana tai sen rakentajana (mt., 78). Tässä tutkimuksessa representaatiota käsitellään todellisuuden rakentajana, eli konstruktivistisesti. Konstruktivistisessa tulkinnassa tarkastellaan, millainen todellisuus representaation myötä rakentuu ja mitkä ovat sen rakennuspalikat.

Representaatio on tämän näkemyksen mukaan osa todellisuutta ja se esittää todellisuutta, mutta ei itsessään vastaa todellisuutta (mt., 95). Konstruktivistinen lähestymistapa ei tuota tuloksia, jotka voidaan vedenpitävästi osoittaa todeksi tai vääräksi. Sen vahvuus on tuoda näkyväksi erilaisten tulkinnallisten prosessien mahdollisuudet. Objektivistista totuutta ei ole mahdollista saavuttaa, kun tutkitaan merkityksiä, jotka ovat sekä subjektiivisia että jaettuina.

Mistä representaatiot sitten syntyvät? Stuart Hall (1997) on erotellut kaksi representaatioiden järjestelmää. Näistä ensimmäinen on *mentaalinen representaatio* (Hall 1997, 17). Mentaaliset representaatiot liittyvät ihmisen yksilöllisiin kokemuksiin, mutta myös jaettuihin merkityksellisiin mielikuviin, eli mentaalisiin representaatioihin. Nämä ovat

kommunikoinnin ja sosiaalisen yhteiselon ehtoja. Kulttuurin voidaan määritellä olevan yhteisiä merkityksiä, jossa sosiaalisissa suhteissa tapahtuva maailman tulkinta on suurin piirtein samankaltaista. (Seppänen 2005, 85.)

Sujuvaan kommunikointiin tarvitaan enemmän kuin yhteisiä mentaalisia representaatioita. Merkitysten välittäminen toisille ihmiselle tarvitsee toisen representaatioiden järjestelmän, merkkijärjestelmän. Se koostuu merkeistä, jotka kiinnittyvät mentaaliin representaatioihin. (Seppänen 2005, 85.) Merkkijärjestelmiä ovat esimerkiksi tässä tutkimuksessa laulu, sanoitukset, ilmeet, liike, maalaukset ja vaatteet.

Merkkijärjestelmät sidostuvat mentaaliin representaatioihin *koodin* avulla. Kun esimerkiksi luemme kirjoitettua kieltä, saamme mielikuvia, mentaalisia representaatioita eri sanojen merkityksistä. Koodi yhdistää sanojen kirjainyhdistelmät, esimerkiksi k-o-i-r-a koira, mentaaliin representaatioihin, mielikuvaan koirasta. Kielen oppiminen vaatii sen koodiston omaksumista, jossa merkkijärjestelmät sidostuvat kulttuurissa oleviin jaettuihin merkityksiin. Koodia voidaan myös rikkoa. (Seppänen 2005, 87-88.) Kulttuuria järkyttää kirjoittamattomien sääntöjen ja koodien rikkominen. Esimerkiksi multa on hyväksyttyä puutarhassa, mutta makuuhuoneessa siitä tulee likaista. Se ylittää symboliset rajat ja se täytyy lakaista pois, jotta maailmassa säilyy järjestys. (Hall 1999, 156.) Koodit ja säännöt eivät kuitenkaan ole pysyviä. Representaatioiden merkitykset muuttuvat ajassa ja vanhat merkitykset korvautuvat uusilla (Seppänen 2005, 88-89). "Vallan kumoutuessa ensimmäiseksi murtuvat vallan näkyvät osoittimet, kuvat ja kuvastot, vallan visuaaliset järjestykset" (Seppänen 2008, 11).

Visuaalinen järjestys on käsite, joka viittaa "visuaalisen todellisuuden säännönmukaisuuksiin ja niihin kytkeytyviin merkityksiin" (Seppänen 2008, 14). Ihmisten välisiä valtasuhteita ja ihmisryhmien ominaisuuksia opitaan visuaalisista järjestyksistä ja niiden merkitysten avaaminen vaatii visuaalista lukutaitoa. Tämän kautta on mahdollista vastustaa yksipuolista katsetta, leikkiä sillä ja tulkita kuvia toisin. Visuaaliset järjestykset liittyvät valtaan, sillä ne ovat sosiaalisia järjestyksiä. (mt., 219.) On tärkeä kiinnittää huomiota myös siihen, mitä suljetaan ulos visuaalisen järjestyksen piiristä. Näkymättömyys on tapa marginalisoida ihmisiä. Poissulkeminen rakentaa *normatiivista* ihmisyyttä ja sitä ylläpitävää visuaalista järjestystä. (mt.,44.) The Carters kuvataan Louvren eri osissa liikkumattomina ja

patsasmaisina. Tällä tapaa he uudelleenkuratoivat ja epäkolonisoivat Louvren näyttelyitä. “Apeshitin” koreografia korostaa mustia vartaloita ja niiden esittäminen valkoisten, sekä päättömien tai raajattomien patsaiden edessä, toimii uudenlaisen vallan symbolina (Mendes ja Wacker 2021, 488-489). The Carters ja tanssijat asettautuvat suhteessa taideteoksiin niin, että huomio kiinnittyy siihen, mitä museossa ja taiteessa näytetään ja siihen, mikä sieltä puuttuu (Plate, 2019). Tämä luo ihmisten ja taideteosten välille jännitteen, josta syntyy keskustelu rasismista ja kolonialismista.

2.2 Ristiinkoodaus

Merkitysten nurinpäin kääntämistä voidaan kutsua *ristiinkoodaamiseksi*. Sen avulla pyritään ottamaan haltuun olemassa olevia negatiivisia miellelyhtymiä ja muuttamaan niitä positiivisiksi liittämällä niihin uusia merkityksiä. Rodullisuuden representaatioita on aiemmin ristiinkoodattu esimerkiksi iskulauseella “Musta on kaunista”. (Hall 1999, 211.) Tämä esimerkki ottaa haltuun käsityksen siitä, että ainoastaan valkoiset piirteet olisivat kauniita ja kääntää sen nurinpäin julistaen, että myös rodullistetut ihmiset ovat kauniita. Ristiinkoodaus laajentaa sitä, millaisia representaatioita maailmasta luodaan ja sitä, mitä merkityksiä eri aiheisiin liitetään. Se tekee representaatioista monipuolisempia. Tätä kautta entistä useampi voi löytää itselleen positiivisen samaistumiskohdan esimerkiksi mediasta. (mt., 215-216.) Ristiinkoodaus voidaan liittää visuaalisiin järjestyksiin, jotka sisältyvät katseen varassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Katsominen välittää merkityksiä. (Seppänen 2008, 35.) “Apeshitin” kontekstissa tämän voi käsittää niin, että museossa on normatiivista katsoa esillä olevaa taidetta. Museossa vieraillessamme ei ole asiallista tuijottaa toisia asiakkaita. Musiikkivideossa esiintyviä ihmisiä kuuluu katsoa. Museossa tapahtuva musiikkivideo yhdistää kaksi asiaa: 1. museossa olevat ihmiset ja 2. musiikkivideossa olevat ihmiset. Jo se, että katsomme musiikkivideon myötä museossa olevia ihmisiä, rikkoo visuaalisia järjestyksiä. Jos he sen lisäksi toimivat museossa sellaisella tavalla, mikä ei ole totuttua, ja me katsomme sitä, rikomme myös katsomisen kulttuurisia normeja. (Ks. Seppänen 2008.)

Vaikka ristiinkoodauksen myötä voidaan luoda uudenlaisia representaatioita, se ei välttämättä syrjäytä olemassa olevia kielteisiä merkityksiä. Niin kauan kun on olemassa

vastakkainasettelua, esimerkiksi mustien ja valkoisten välillä, merkityksiä tarkastellaan myös niiden kautta. Toisin sanoen ristiinkoodaus ensisijaisesti lisää uutta, ei vähennä sitä mitä jo on. (Hall 1999, 218.)

Beyoncé'n uralta on havaittavissa pyrkimystä laajentaa mustien naisten representaatiokirjoa ristiinkoodaamalla kauneushanteita, sekä sitä millainen toiminta julkisuudessa on mustille sallittua. Hän ei kuitenkaan ole pystynyt täysin kumoamaan olemassa olevia kielteisiä representaatioita mustista naisista. Kriittisen rotututkimuksen tutkijan Sarah Olutolan (2019, 106-107) mukaan Beyoncésta on brändätty mustan vastarinnan symboli, mutta samalla hänen ihonvärinsä on jatkuvan uudelleenarvioinnin alla. Tämä uudelleenarviointi tehdään rinnastamalla hänet toisiin mustiin naisiin. Beyoncé esiintyi vuonna 2016 amerikkalaisen jalkapallon loppuottelun Super Bowlin puoliaikashowssa. Hän erottui tanssijoistaan vaalealla iholla ja suorilla hiuksilla. Tummilla tanssijoilla oli afrohiukset ja he olivat pukeutuneet vaatteisiin, jotka muistuttivat kansalaisaktivistiryhmä Mustien Panttereiden asuja. Beyoncé esitti mm. kappaleen "Formation", missä juhlitaan mustaa ihonväriä ja rodullistettuja kasvonpiirteitä. Esityksen viittaukset Mustiin Panttereihin ja mustiin kohdistuvaan poliisiväkivaltaan suututti poliisivoimia. Poliisi uhkasi kieltäytyä turvaamasta "Formation"-kiertueen konserttijärjestelyjä, mikä asetti vaaraan myös konserttikävijät, jotka suurelta osin olivat mustia naisia. Liiallista veneen keinuttamista voidaankin pitää vaaratilanteita aiheuttavana uhkana, jos keinuttaja on musta. Beyoncé voi kutsua itseään kuningattareksi, mutta hänen statuksensa on riippuvainen ainoastaan hänen selviytymisestään viihdeteollisuudessa. Ilman tätä statusta hän on vain musta nainen. (mt., 105-106.)

Beyoncé ei ole ainoa vaikutusvaltainen nainen, joka on mustuudellaan herättänyt reaktioita lähimenneisyydessämme. The Guardian on raportoinut kahdesta tapauksesta joissa ranskalaista ministeriä Christiane Taubiraa ja Yhdysvaltain entistä ensimmäistä naista Michelle Obamaa on verrattu apinaan julkisuudessa (Willsher 2013; Jamieson 2016). Nämä esimerkit osoittavat miten mustan naisen ruumis riistetään inhimillisyydestä kollektiivisessa valkoisessa mielessä. Ne myös osoittavat sen miten haastavaa vallitsevalle tilalle on kun mustat ihmiset valtaavat tilaa sosiaalisissa ympäristöissä. (Silberstein 2019, 3; ks. Sheikh

2021) Beyoncé'n Super Bowl -esitys oli juuri tällainen tilan valtaus. Olutola (2019, 108) pitää Super Bowl -reaktiota valkoisena konservatiivisena paniikkina.¹

Super Bowl -tapaus on esimerkki siitä, miten pyrkimys laajentaa representaatiokirjoa voi olla haastavaa, jos vallalla olevat merkitykset ovat liian voimakkaasti kiinni kulttuurissa. Äkillinen uudenlaisten merkitysten esiintuminen voi aiheuttaa paniikkia niissä ihmisissä, joiden ei ole aiemmin tarvinnut haastaa omaa ajatteluaan ja todellisuuttaan. Paniikki voi äityä vaaralliseksi, mikäli nämä ihmiset hallitsevat valtaa pitäviä instituutioita kuten poliisia tai lainsäätäjiä.

Artisti, joka haluaa ottaa kantaa yhteiskunnallisiin aiheisiin ja laajentaa oman julkisuuskuvansa representaatiokirjoa, joutuu ottamaan huomioon valtasuhteet, jotka toimintaympäristössä esiintyvät. Vaikka yleisön reaktiota ei aina pysty ennustamaan, oikeanlainen varautuminen auttaa julkisuuden hallinnassa ja julkisuuskuvan rakentamisessa. Super Bowl ja "Formation" laajensivat Beyoncé'n julkisuuskuvaa artistiksi, joka toisinaan on poliittinen ja musta. Ajoittaisesta kuohunnasta huolimatta hän onnistuu tekemään sen tavalla, joka ei karkota valkoista yleisöä ja valkoisten hallitsemaa musiikkiteollisuutta. Olutolan (2019, 100-101) mukaan tämä vie kuitenkin tehoa Beyoncé'n mustalta feminismiltä. Beyoncé nähdään usein toistamassa länsimaista, valkoista kauneusihannetta, mikä vahvistaa hänen julkisuuskuvansa myös valkoisille sopivana artistina. Tämä ei välttämättä ole täysin laskelmoitua, vaan se voi olla myös alitajuista toimintaa. Valkoisen ylivaltan kauneusihanteet ovat iskostuneet myös mustiin ja niitä pidetään tavoittelemisen arvoisina (hooks 1992, 3).

Kuohunta itsessään kertoo yhteiskunnallisista jännitteistä ja yleisöjen tuntemien epämukavien tunteiden tarkastelu paljastaa myös sellaisia rakenteita, jotka hienovaraisesti ylläpitävät esimerkiksi valkoista ylivaltaa. Mustille faneille Beyoncé'n poliittisuus ei välttämättä tuo uutta informaatiota maailmasta, jossa he elävät. Toisaalta juuri siksi yhteiskunnallisten epäkohtien esiintuminen mustasta näkökulmasta voi luoda kauan kaivattua representaatiota. Beyoncé viestii tuotannossaan tarpeesta uudelle ajattelulle ja ihmisten yhteensaattamiselle. Hän käyttää taidettaan välineenä kertoakseen mustien ja

¹ Amerikkalainen sketsishow "Saturday Night Live" kommentoi valkoisten suhtautumista "Formationiin" vuonna 2016 (Saturday Night Live 2016). Sketsissä valkoiset tajuavat "Formationin" myötä Beyoncé'n olevan musta ja tekevän musiikkia aiheesta, joka ei ole tarkoitettu heille, vaikka kaikki muu normaalisti on. Sketsi nostaa esille miten musta artisti voi tulla hyväksytyksi valkoisten joukossa niin kauan kun häneen voi samaistua.

valkoisten välisestä epätasa-arvosta joko suoraan lyriikoin tai kuvastojen ja hienovaraisten viitteiden avulla. Beyoncé julkaisi vuonna 2016 visuaalisen albumin “Lemonade”, johon myös “Formation” kuuluu. Albumilla tuodaan näkyväksi Yhdysvalloissa tapahtuneita rasismiin ja sosiaaliseen epäoikeudenmukaisuuteen perustuvia tapauksia, kuten hurrikaani Katrinnan tuhojen korjausten epäonnistuminen, Mustat Pantterit ja Malcolm X. Täten hän myös opettaa valkoisia kuuntelijoitaan näistä tapahtumista ja tuo näkyväksi asioita, jotka saattaisivat jäädä pimentoon niiltä, joiden ei tarvitse omassa elämässään kohdata rodulliseen epätasa-arvoon perustuvia rakenteita. Beyoncé’n fanit lukevat aktiivisesti videoissa esiintyviä viittauksia ja ottavat niistä itsenäisesti selvää. Fanit ovat Beyoncé’n myötä tutustuneet esimerkiksi afrikkalaisen jumalatar Oshunin mytologiaan. Yhdysvaltain ulkopuolella asuvat fanit ovat puolestaan lukeneet Yhdysvalloissa tapahtuvasta mustiin kohdistuvasta poliisiväkivallasta. (Edgar ja Toone 2017, 88, 94-95.)

2.3 Representaatio identiteetin rakentajana

Mediarepresentaatioiden tarkastelun kautta voidaan tunnistaa ja nimetä niitä mielikuvia, arvoja ja asenteita joita kulttuurissa esiintyy. Näin on mahdollista myös paljastaa, millaisia representaatioita ei esiinny ja pohtia mistä tämä johtuu. Representaatiot vaikuttavat ihmisen kulttuuriin kasvamiseen, sekä siihen miten hän kokee itsensä. Representaatiot ovat *identiteetin* rakentamisen ainesosia.

Kulttuuristen identiteettien myötä kuulumme erilaisiin etnisiin, rodullisiin, kielellisiin ja kansallisiin kulttuureihin (Hall 1999, 19). Kulttuuriset identiteetit liittyvät siihen miten historiaa, kieltä ja kulttuuria käytetään, jotta meistä *tulee jotain*, sen sijaan, että ne rakentaisivat sitä mitä me *olemme nyt*. Identiteetti syntyy, kun minuus muutetaan kertomuksiksi. Keräämme erilaisista representaatioista kertomuksia siitä, mikä meille on mahdollista ja millaisina meidän kaltaisiamme esitetään, sekä siitä, miten meidän kuuluu esittää itseämme. Identiteetti kiinnittää meidät osaksi jotain. Identiteetit liittyvät valtaan, sillä ne rakennetaan myös erontekojen ja poissulkemisen kautta, suhteessa toiseen. Poissulkemisen myötä löydämme sen, mihin kiinnitymme. Toisin sanoen identiteetti sisältää aina sekä kiinnittymisen että poissulkemisen elementit. (Hall 1999, 250-251.)

Afroamerikkalaisuuden ja sukupuolen tutkijat Aria S. Halliday ja Nadia E. Brown (2016) ovat tutkineet Beyoncé ja Nicki Minajin musiikkivideon "I'm Feeling Myself", kautta miten milleniaalit mustat naiset käyttävät kulttuurisia tuotteita itseilmaisun, voimautumisen ja oman seksuaalisuutensa esittämiseen. (Halliday ja Brown 2016, 223.) Toisin sanoen he siis käyttävät niitä identiteettinsä rakennusaineina. Tutkimuksessa esiteltiin käsite *black girl magic - mustan tytön taika*. Sillä määritellään mustat naiset taianomaisiksi, sillä perusteella, että he kukoistavat, vaikka ovat kautta historian joutuneet kohtaamaan rasismia ja naisvihaa. Useat naiset käyttävät esimerkiksi hashtagia #blackgirlmagic sosiaalisessa mediassa ja pitävät termiä positiivisena. (mt., 225.)

Black girl magic voidaan tulkita yhteydeksi, joka syntyy kun mustat naiset katsovat toisten mustien naisten representoivan mustaa naiseutta. Yhteys voi syntyä, vaikkei se olisi tarkoituksellista. Yhteyden kautta tulee kokemus tunnustetuksi tulemisesta, mikä on osa identiteetin rakentamista ja muokkaa ajatusta siitä, mikä minusta voi tulla. Black girl magicissa on kyse siitä, miten mustat naiset pystyvät marginalisoidusta asemastaan huolimatta taistelemaan itsensä näkyville ja itsevarmasti representoimaan erilaisia mustia naiseuksia populaarikulttuurissa. (Halliday ja Brown 2016, 230.)

Black girl magicissa on identiteetin rakentamisen kannalta kiinnittymiskohtia, mutta se sisältää myös poissulkemisen elementtejä mustan naiseuden sisällä. On myös mahdollista ajatella, että black girl magic mitätöi mustien naisten kokemia vaikeuksia ja vahvistaa stereotypiaa epäinhimillisen vahvasta mustasta naisesta, joka kestää kaiken supersankarin tavoin, eikä täten tarvitse samanlaista huolenpitoa kuin muut naiset (Chavers 2016). Se siis poissulkee hoivaa ja huolenpitoa tarvitsevan mustan naisen, sekä ummistaa silmät mustan naisen yhteiskunnalliselta asemalta. (Ks. hooks 2015).

2.4 Post-feministinen kaikkivoipuus

Feminismin aate kulki naisten äänioikeuden puolesta taistelleiden, ensimmäisen aallon feministien kautta toisen aallon feministeihin, jotka pyrkivät maailmansotien jälkeen vapauttamaan naiset kotirouvuuden ikeestä kohti työelämää (Genz ja Brabon 2009, 52). Post-feminismi syntyi toisen aallon feminismin kritiikistä. Toisen aallon feminismi ei pystynyt

enää 1970-1980-luvuilla vastaamaan tyydyttävästi yhteiskunnallisiin kysymyksiin. (McRobbie 2004, 254; Genz ja Brabon 2009, 8, 53.) Hooks kirjoitti vuonna 1984 siitä, miten feminismi oli pirstaloitunut, eikä sitä voitu enää määritellä selkeästi. Kuka tahansa saattoi nimetä itsensä feministiksi, jos vain ajatteli, että naisten tulisi olla tasa-arvoisia miesten kanssa. (Hooks 2015, 25.)

Post-feminismi ei ole tarkkarajainen käsite ja usein se sekoitetaan kolmannen aallon feminismiin. Ne risteävät toisiinsa median, kulutuskulttuurin ja yksilöllisyyden teemoissa. Molemmat myös nojaavat populaarikulttuurin vahvoihin naishahmoihin määritellesään ja haastaessaan naisvoimautumista, sekä toisen aallon feminismiä. (Genz, Brabon 2009, 5, 150-162.) Post-feminismi pyrkii tekemään feminismin tarpeettomaksi väittämällä, että tasa-arvo on jo saavutettu. Tämän se tekee korostamalla yksilöllisyyttä, kulutusta ja valinnanvapautta. Se on erityisen houkutteleva nuorille naisille, jotka saattavat pitää kollektiivisen naiseuden etuja ajavaa feminismiä ummehtuneen vanhanaikaisena. Feminismi korvataan kilpailulla, kunnianhimolla ja saavutuksilla, tarkoituksena valjastaa itsessä piilevä valtava potentiaali ja saavuttaa alfa-tytön asema. Huomionarvoista onkin, että usein post-feminismi sulkee ulos luokan, iän, rodun ja seksuaalisuuden vaikutukset yksilön elämään. Ideaalinen post-feministinen subjekti on valkoinen, keskiluokkainen, nuori heteronainen. (McRobbie 2004, 255; 2011, 181; Genz ja Brabon 2009, 8, 53)

Post-feminismi on sukua uusliberalismille. Uusliberalismin ajatuksen mukaan ihmisen hyvinvointia voidaan edistää parhaiten edistämällä yrittäjyyttä ja vähentämällä julkista sääntelyä (Harvey 2007, 2). Toisin sanoen ihmisen onni on omissa käsissä. Nämä ideologiat eivät käske toimimaan tietyllä tavalla, vaan ne ehdottavat tiettyjä toimintatapoja suhteessa uraan, avioliittoon ja äitiyteen, jotta yksilön olisi mahdollista menestyä. Yksilön sosioekonomisen tausta vaikutusta ei pidetä merkittävänä. Nämä tiukasti arvotetut valinnat tarjotaan vaihtoehtoina, jotka korostavat yksilöllisyyttä, itsenäisyyttä ja vapautta. (Chatman 2015, 929.)

Beyoncé on post-feminismin malliesimerkki. Hän on keskiluokkaisesta perheestä, itsenäinen nainen, joka tekee oikeita päätöksiä uransa, avioliittonsa, äitiytensä ja vartalonsa suhteen. (Chatman 2015, 928.) Beyoncé on myös feministisen tutkimuksen avainhahmoja, sillä hänen kauttaan voidaan tutkia julkisuutta ja hiphopin sukupuolipolitiikkaa. Lisäksi post-feministiset

teemat liittyen omakuvaan ja seksuaalisuuteen ovat osa hänen kaupallista brändiään. (Durham 2012, 35.) Beyoncé toimiminen post-feministisenä subjektina asettaa menestyksen vaatimuksia myös muille mustille naisille, vaikkakin post-feminismi olisi tehty valkoisia, keskiluokkaisia naisia silmälläpitäen. Vaatimusten lisäksi se herättää myös ajattelemaan sitä, mikä on mahdollista mustille naisille. Post-feministisenä subjektina Beyoncé ristiinkoodaa mustan naisen elämää ulos marginaalista, vaikkei tämä realistisesti voisikaan saavuttaa täsmälleen samaa Beyoncé'n kanssa.

Beyoncé saavutuksiin viitataan usein hänen tuotannossaan. Saavutuksia ovat onnistunut parisuhde Jay-Z:n kanssa, sekä molempien äärimmäinen varakkuus. Beyoncé representoi varakasta, itsenäistä naista, joka ei ole alistainen suhteessa mieheen. Täten hän murskaa patriarkaattia. Beyoncé myy materialismiin kiinnitettyä fantasiaa mustan naisen vallasta. Se on saavuttamattomissa suurimmalle osalle hänen mustista naisfaneistaan, vaikka uusliberaristisen mallin mukaisesti he uskoisivat ja investoisivat fantasiansa toteutumiseen. (Olutola 2019, 103-104.)

2.5 Rodullistettu keho

Rotu on käsite, jonka avulla tuotetaan valtasuhteita. Kriittinen rodun ja valkoisuuden tutkimus ei määrittele rotua biologiseksi ominaisuudeksi. Sen sijaan se on sosiaalisesti tuotettu luokittelujärjestelmä, joka perustuu fyysisiin ja kulttuurisiin ominaisuuksiin. (Keskinen, Mkwesha ja Seikkula 2021.) Myös Stuart Hall (1999) on määritellyt rodun diskursiiviseksi, ei biologiseksi käsitteeksi. Tämä tarkoittaa sitä, että rodun käsitteen avulla ihmisten löyhästi määriteltyjä fyysisiä piirteitä käytetään erottelemaan ihmisryhmiä toisistaan. Rotua voidaan määritellä myös kulttuurisesti, jolloin siitä tulee osa kansallista identiteettiä koskevia keskusteluita. (Hall 1999, 55.) Rodun käsitteen kautta ihmiset identifioituvat yksilöinä ja se ohjaa ajattelemaan kuulumista tietynlaisiin ryhmiin, esim. mustat, valkoiset, latinot (Keskinen ym., 2021).

Rotu on käsite ja luokitus ja rodullistaminen on prosessi. Rodullistaminen viittaa tapoihin ja käytäntöihin, joiden kautta rotuun liittyvät ajatukset ihmisryhmien välisistä hierarkioista tulevat osaksi yhteiskunnan toimintatapoja, kuten instituutioita, politiikkaa ja arkisia

kohtaamisia. Rodullistaminen rakentuu aina suhteessa toiseen. Kun vertaillaan eri rotujen ominaisuuksia, eli tutkitaan, miten rotu on sosiaalista todellisuutta muokkaava luokittelujärjestelmä, rodullistetaan myös valkoisuus. (Keskinen ym., 2021.) Rasismi on rodun ja rodullistamisen tuloksena syntynyt valtarakenne. Rasismi risteilee kapitalismin ja partiarkaatin kanssa tuottaen rakenteellista rasismia, joka esiintyy instituutioiden käytännöissä ja yhteiskunnan rakenteissa. Se kaventaa rodullistettujen vähemmistöjen työ- ja opiskelumahdollisuuksia. Tämä vaikuttaa suoraan kertyvään varallisuuteen ja mahdollisuuksiin valita esimerkiksi asuinpaikkansa. (mt..)

Rodullistamisen käytännöt liittyvät myös kehojen seksuaalisointiin ja kontrollointiin. Valkoisen keskiluokkaisen naisen kehoa on pidetty aseksuaalisena, puhtaana ja sivistyneenä. Se on piilotettu korsetteihin ja vaatekerroksiin. Valkoisen naisen kontrolloituun vartaloon pääsi käsiksi vain menemällä sen kanssa naimisiin ja omistamalla sen. Mustien naisten vartalot taas ovat olleet avoimen seksuaalisoituja ja olemassa katsomista varten. (Railton ja Watson 2006, 55-56.) Mustan naisen kehon asemasta käytetään usein esimerkkiä Saartje Baartmanista. Baartman oli etelä-afrikkalainen musta nuori nainen, joka tuotiin eurooppaan 1800-luvun alussa. Häntä esiteltiin nähtävyytenä useita vuosia ympäri eurooppaa. Erityistä kiinnostusta herättivät hänen ulkoneva takapuolensa, sekä sukuelimensä. Kuolemansa jälkeen hänen ruumiinsa leikeltiin ja säilöttiin tutkimuskäyttöön. Baartmanin speaktaakelin tarkoitus oli todistaa rotujen välistä erilaisuutta ja korostaa hänen alkukantaisuuttaan. (Hall 1999, 200-204; Silberstein 2019, 10-13; Qureshi 2004; Magubane 2001.)

Kiinnostus mustiin pyllyihin pysyy edelleen ihmisten mielissä. Esiintyöntyvä pylly linkittyy edelleen viktoriaanisiin rotukäsityksiin, joissa mustien naisten takapuolta pidetään eri muotoisena kuin valkoisen naisen. Sitä pidetään paheksuttavan hyperseksuaalisuuden merkinä. Mustien tekemässä musiikissa ja elokuvissa vapaasti liikkuva musta vartalo ja pylly on ollut juhlimisen aihe ja se on tärkeä osa musiikkivideokuvastoa. (Hooks 1992, 63; Railton ja Watson 2006, 58.) Tosin samalla kun pyllyä juhlitaan, sen esittely yhdistetään myös tyyliin ja työväenluokkaiseen käytökseen (Durham 2012, 41). Musiikkivideoiden kontekstissa kappaleen sanoma, käsikirjoitus, vaatteet ja lavasteet vaikuttavat siihen, onko pyllyn esittely tyylikästä vai ei.

2.6 Stereotyypit

Stereotyyppi syntyy, kun eri ihmisryhmien monimutkaiset erot typistetään yksinkertaiseksi kuvaukseksi. Stereotypisoinnilla voidaan jakaa ihmisiä meihin ja muihin. (Hall 1999, 122-123.) Rodullistaminen ammentaa stereotypisoinnista. Tämän vuoksi mustiin ihmisiin on liitetty erilaisia stereotyyppisiä valkoisten toimesta. Stuart Hallin (1999) mukaan yritys murtaa stereotyyppiä voi johtaa toisen stereotyypin vahvistamiseen. Hallin esimerkissä valkoiset pitävät mustia miehiä isoina lapsina. Kun musta mies yrittää rikkoa tätä stereotyyppiä, häntä saatetaankin pitää aggressiivisena ja hyperseksuaalisena. (Hall 1999, 199-200.)

Hyperseksuaalisuus on ominaisuus, joka liitetään mustiin miehiin ja naisiin, ja sen juuret ovat kolonialismissa ja orjuudessa. Eräs mustan naisen stereotyyppi on *jezebel*. Jezebel on alati himokas ja kevytkenkäinen. Tuo ajatus oikeutti orjien raiskaamisen ja uusien orjasukupolvien kasvattamisen raiskauksista syntyneistä lapsista. (Collins 2002, 81-82, 135.) Musta nainen voi myös olla aseksuaalinen, jos hän on *mammy*. Mammyt olivat valkoisessa perheessä työskenteleviä harmittomia, äidillisiä, nöyriä palvelijoita. He olivat orjia ja orjuuden päätyttyä matalasti palkattua työväkeä. (Collins 2002, 72.) Kolmas stereotyyppi on *matriarkka*. Matriarkka ei ole feminiininen, hän vie miestensä miehisyyden ja pakottaa nämä hylkäämään perheensä. Miehet eivät ylipäättään halua mennä naimisiin matriarkan kanssa tämän liiallisen määrätietoisuuden vuoksi. Matriarkka käy kodin ulkopuolella töissä, eikä täten pysty huolehtimaan omista lapsistaan. (Collins 2002, 75, 77.) Tässäkin näemme stereotyyppittelyn ristiriitaisen luonteen. Myös mammyt työskentelevät oman kotinsa ulkopuolella, mutta silti heidät nähdään äidillisinä (mt., 77). Matriarkka horjuttaa miestensä maskuliinisuutta, mutta mustia miehiä pidetään myös hypermaskuliinisina (mt., 77, 83). Bell hooks (2007) on todennut, että kertomukset kuohituista mustista miehistä ovat valkoisten toiveajattelua. Hooksin omaa elämää värittänyt mustien miesten harjoittama valta, ja sukupuolten väliset suhteet rakennettiin vahvistamaan miesten valtaa. (2007, 183-185.)

Mustan perheen stereotypia on sellainen missä isä on poissa, lapset ovat aviottomia ja perhe elää sosiaaliuella. Beyoncé ja Jay-Z näyttävät onnellisina mustana heteroparina. Tv-ohjelmat, kuten "Cosby Show" ja "Fresh Prince of Bel Air" ovat aiemmin näyttäneet yleisölle mustia keskiluokkaisia perheitä. Nykypäivänä Barack ja Michelle Obaman perhe,

sekä Beyoncé ja Jay-Z:n liitto todistaa sen, että mustat perheet voivat olla ihan kuin ketkä tahansa, jos vain tekevät oikeita valintoja. (Chatman 2015, 934-935.)

Silbersteinin (2019, 12) mukaan Beyoncé leikkii jezebelin hahmolla. Hän on urallaan kuitenkin pysytellyt turvallisesti *kunnollisen* naisen roolissa. Esimerkiksi Destiny's Childin musiikkivideo "Nasty Girl" käsittelee sitä miten miehet eivät ole kiinnostuneita vähäpukeisista naisista, jotka harrastavat seksiä kaikkien kanssa. Toisessa videossa "Lose My Breath" lyriikoiden ja videon yhteissanomana on, että naisen on mahdollista löytää hyvä mies jos hän pukeutuu "kunnollisen" naisen tavoin. (Durham 2012, 41.)

2.7 Normien performanssi

Sukupuoli on yksi tekijä, joka vaikuttaa yksilön sosiaaliseen asemaan yhteiskunnassa. Tässä tutkimuksessa sukupuolitamme ihmisiä naisiin ja miehiin sillä perusteella mitä kaksijakoista sukupuolta he representoivat. Tutkimuksessa ei kuitenkaan ole kyse genetiikasta, joten sukupuolta käsitellään ensisijaisesti sosiaalisena ilmiönä ja performanssina.

Sosiaalinen sukupuoli ei ole riippuvainen biologisesta sukupuolesta, vaan se on kulttuurisesti rakennettu ja luonteeltaan muuttuva (Butler 2006, 54-55). Kun se irroitetaan kaksijakoisesta sukupuolikäsityksestä, se jää kellumaan vapaasti. Tällöin mieheys, naiseus, maskuliinisuus tai feminiinisyys eivät ole enää sidonnaisia biologiseen sukupuoleen. Kaksijakoisuudesta luopumisen myötä voidaan tutkia sitä, miten sukupuolille merkittävät ominaisuuksia tuotetaan keinotekoisesti säätelemällä niitä kulttuurisesti vakiinnutettujen sääntöjen mukaan. Sukupuolesta tulee jotain mitä esitetään ja tehdään. (mt., 79.)

Normi voidaan ymmärtää sosiaalista käyttäytymistä ohjaavana sääntönä (Rossi 2015, 18). Normatiivisuus on tämän säännön mukaista toimintaa. Voimme tarkastella sukupuolen esittämistä normatiivisuuden näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa se nostaa tarkasteluun, millaisia normatiivisia feminiinisyksiä ja maskuliinisuuksia "Aphesitissä" representoidaan. Tähän liittyy myös keskustelu videon heteronormatiivisuudesta ja siitä, miten videon diskurssit vahvistavat tai rikkovat sitä.

Heteroutta, eli kiinnostusta vastakkaiseen biologiseen sukupuoleen, pidetään eräänlaisena normina. Heteroutta kuitenkin säännellään hyvin tiukasti ja vain oikeanlainen heterous täyttää normin vaatimukset. Tähän kuuluvat esimerkiksi suvunjatkaminen ja perheen perustaminen. Epänormatiivista heteroutta voidaan jopa pitää edistyksellisenä poliittisena identiteettinä. (Rossi 2015, 53, 22.) Näin luultavasti onkin ainakin valkoisessa kontekstissa.

Musta heteroseksuaalinen naiseus on rakennettu historiallisesti eri tavoin kuin valkoinen (Railton ja Watson 2006, 54). Valkoisesta näkökulmasta radikaali ja paheellinen jezebel ei mahdu amerikkalaisen heteroseksuaalisen naisen normiin, jossa naisen kuuluu olla passiivinen ja miehen aktiivinen. Mustat ihmiset ovat jo valmiiksi marginaalissa, eivätkä täten kykene toteuttamaan valkoista normatiivista elämää. Tämän vuoksi he ovat vapaita luomaan omat norminsa. (Collins 2002, 83.) Mikäli musta nainen tavoittelee valkoista normia, hänen kuuluu tehdä post-feministiseen tapaan oikeita valintoja.

Beyoncé on valinnut täyttää normin esiintymällä Jay-Z:n sukunimellä The Carters -projektissa. Hän on valinnut heijastaa miehistä identiteettiä. Butlerin mukaan avioliitto irrottaa naisen ritualistisesti omasta yhteisöstään ja hänet tuodaan miehen yhteisöön jatkamaan tämän sukua. Vaimoina naiset vahvistavat sukunimen uusintamista ja luovat yhteyden suvun miesten välillä. Naiset erottavat ja yhdistävät eri sukuja identiteeteiksi, jotka kantavat isien nimiä. (Butler 2006, 98.)

3 MENETELMÄ

Musiikkivideoita on perinteisesti tutkittu soveltaen elokuvatutkimuksen ja musiikintutkimuksen keinoja. Tässä tutkimuksessa musiikkivideon käsitetään olevan ensisijaisesti visuaalisen kulttuurin tuote, jonka analysoimiseksi on hedelmällistä käyttää erästä visuaalisen kulttuurintutkimuksen menetelmää - multimodaalista kriittistä diskurssianalyysiä.

Ennen varsinaisen analyysin tekemistä, lähestyin ”Apeshitiä” musiikkivideotutkija Carol Vernalluksen (2020) ohjein siitä, miten musiikkivideon tutkiminen aloitetaan. Katsoin videon lukemattomia kertoja ja tein muistiinpanoja seikoista, jotka kiinnittivät huomioni. Katsoin tietoisesti myös niitä elementtejä, jotka jäivät ensikatselulla huomioni ulkopuolelle. Jälkeenpäin mietin mitkä kohtaukset jäivät minulle videosta parhaiten mieleen, mitkä olivat niitä hetkiä, joita ensimmäiseksi ajattelin, kun ajattelin tätä videota. Uudelleen katsoessa yritin selvittää, mikä näistä kohtauksista teki minulle erityisen mieleenpainuvia. Usein ne liittyivät videossa tapahtuviin asioihin, joita korostettiin musiikilla tai laululla niin, että niihin oli kiinnitettävä huomiota. Usein ne herättivät jonkin tunteen. Etsin kohtauksista yksityiskohtia, jotka voisivat johdattaa syvempään tulkintaan ja näiden johtolankojen varassa haarukoin erityisesti Beyoncé’n uralta vastaavia viittauksia muista hänen musiikkivideoistaan. Haarukointi oli usein palkitsevaa, sillä yleensä sain vahvistusta tulkinnalleni. Tästä raaka-analyysistä käsin lähdin syventämään tulkintaa ja selvittämään multimodaalisen kriittisen diskurssianalyysin keinoin, mistä videossa voisi olla kyse ja miksi. Multimodaalinen kriittinen diskurssianalyysi lyhennetään tästä lähtien kansainvälisen käytännön mukaan MCDA:ksi.

Multimodaalisella analyysillä voidaan käsitellä mediatuotetta, joka sisältää erilaisia moodeja, kuten ääni, kuva, liike, sanat. Perusajatuksena on tutkia, miten nämä moodit luovat merkityksiä yhdessä. (ks. Seppänen 2005, 91; O’Halloran 2011, 121; Jewitt, Bexemer ja O’Halloran 2016, 3) Multimodaalisuus voidaan yhdistää diskurssianalyysiin, kun tutkitaan miten moodien yhteispelillä aineistossa tuotetaan erilaisia diskursseja.

Diskurssianalyysillä pyritään paljastamaan miten sosiaalista todellisuutta rakennetaan. Valtaan liittyvät diskurssit ovat hegemonisia diskursseja ja niiden avaaminen voi olla vaikeaa,

sillä usein ne ovat näkymättömiä, koska ne ovat sidonnaisia niitä ylläpitäviin käytäntöihin. Jokisen ja Juhilan (2016) mukaan “mitä itsestään selvempänä ja vaihtoehdottomampana jokin diskurssi esiintyy, sitä vahvempi se on.” Hegemonisia diskursseja voidaan uusintaa tai niitä voidaan muuttaa, sillä tulkinnat sosiaalisista todellisuuksista ovat muuttuvia. (Jokinen ja Juhila 2016, 80, 99.) Kriittistä diskurssianalyysiä on käytetty erityisesti valtaan liittyvissä diskursseissa. Tavoitteena on ymmärtää valtarakenteita ja niiden vaikutuksia vallan kohteena oleviin. (van Dijk 1993.) Multimodaalinen kriittinen diskurssianalyysi pyrkii paljastamaan valtasuhteita ja niiden rakentumista multimodaalisessa ympäristössä. Visuaalinen kommunikaatio nähdään yhteiskunnan rakentumana, sekä rakentajana. (Machin ja Mayr 2012, 10.)

MCDa tarkastelee miten valtarakenteita rakennetaan ja ylläpidetään niiden moodien avulla, mitä aineisto sisältää. (Machin ja Mayr 2012, 9-10.) Moodit ovat rakentuneet luomaan merkityksiä niissä yhteisöissä, missä ne esiintyvät. Esimerkiksi kuva, kirjoitus ja puhe ovat moodeja. Mitä enemmän kutakin moodia on käytetty, sitä laajempi ja hienovaraisempi tarkoitus sillä voi olla. Eleet voidaan käsittää kommunikatiivisiksi moodeiksi, joilla voi olla omia merkityksiään erilaisissa yhteisöissä. Esimerkiksi käsimerkeillä on erilaisia merkityksiä kuulovammaisten tai sukeltajien parissa. (Jewitt, Bexemer ja O’Halloran 2016, 71.)

Machin ja Mayr (2012) ovat käyttäneet esimerkkinä moodien luomista merkityksistä “Cosmopolitan”-lehden juttua laihdutusvinkeistä. Jutussa on kirjoitettua tekstiä, sekä kuva naisesta, joka on länsimaiseen kauneushanteeseen menevä toimistotyöntekijä. (Machin ja Mayr 2012, 7-8.) Kuva ja teksti yhdessä luovat kokonaisuuden, joka täydentää toistaan luoden yhdessä mielikuvia esimerkiksi tavoiteltavasta elämäntyylistä. Ei ole silti varmaa, että lukijat omaksuvat tämän viestin niin kuin se on tarkoitettu. Menetelmä ei pysty vaikuttamaan siihen miten lukija ymmärtää kyseiset moodit, tai selvittää miten moodien luoajat ovat niillä tarkoittaneet. MCDa:n kautta voidaan tarkastella eri moodien yleisesti hyväksytyjä ja luonnollisina pidettyjä esittämisen tapoja ja pyrkiä selvittämään mistä nämä tavat syntyvät ja mitä niillä yritetään viestiä. (mt., 9-10.) Machin ja Mayrin esimerkissä käsiteltiin kuvaa ja tekstiä suhteessa toisiinsa, koska kyseessä oli aikakauslehtijulkaisu. Jos mukana olisi ollut kolmantena moodina ääntä, sitä olisi tutkittu suhteessa kuvaan ja tekstiin.

Aina kun lisätään moodeja, tulkinnasta tulee monimutkaisempaa. Esimerkiksi "Apeshitin" eräässä kohtauksessa yksi moodi on Beyoncé'n pään liike kohti Jay-Z:ta, toinen moodi rauhallinen musiikki, kolmas moodi melodinen laulu, neljäs moodi menestyksestä kertovat lyriikat. Näitä neljää moodia yhdessä tulkitsemalla saamme eri tuloksen kuin jos kyseisen kohtauksen moodit olisivat päinvastaiset: pää liikkuisi pois päin, musiikki, laulu ja lyriikat olisivat aggressiivisia ja toivottomia. Eri tuloksen saisimme myös, jos meillä olisi aineistona ainoastaan kirjoitetut lyriikat.

Moodien merkitysten avaajana voidaan käyttää *semioottisen resurssin* käsitettä.

Semioottisella resurssilla tarkoitetaan sitä, miten yhteisöissä luodaan merkityksiä. Näitä luomisen tapoja voivat olla konkreettiset moodit, sekä immateriaaliset konseptuaaliset resurssit, jotka materialisoituvat moodeissa. (Jewitt, Bexemer ja O'Halloran 2016, 71.) Jos katsomme millaista fyysistä etäisyyttä ihmiset pitävät toisiinsa, voimme päätellä jotain heidän sosiaalisista suhteistaan. Edellisen kappaleen esimerkkiin viitaten, Beyoncé'n pään liike on moodi. Semioottinen resurssi on se, liikkuko pää kohti Jay-Z:tä vai hänestä pois päin. Toisin sanoen, semioottinen resurssi on se mikä antaa moodille merkityksen. Ymmärrys merkityksistä rakentuu sosiaalisesti ja kulttuurisesti muodostuneissa yhteisöissä, sekä jatkaa sen edelleenrakentamista (mt.). Semioottiset merkityksen muodostamisen järjestelmät muotoutuvat sosiaalisen toiminnan myötä, johon myös valta ja ideologiat kytkeytyvät (mt., 59-60).

"Apeshit" itsessään on diskurssi, jonka sisällä on päädiskurssia tukevia aladiskursseja.

Diskurssit rakentuvat siitä, millaisia representaatioita syntyy moodien sisältämien semioottisten resurssien myötä.

3.1 Tutkijan positio

Tutkijan tulee ottaa huomioon, että myös hän on valtaa pitävä henkilö, jonka on mahdollista nostaa haluamiaan diskursseja aineistosta. Tämä tarkoittaa myös sitä, että kaikki diskurssit eivät tule nostetuksi. Tutkijan oma positio vaikuttaa siihen, mitä diskursseja hänen on mahdollista löytää. Avoin positiointi onkin tärkeää luotettavan tutkimuksen tekemiseksi.

Taru Leppänen ja Pirkko Moisala (2005) kirjoittavat kulttuurintutkijan positioinnista. Kulttuurintutkimuksessa tavoitteena on kulttuurissa harjoitetun hallinnan ja alistamisen mekanismien ymmärtäminen ja muutoksen mahdollisuuksien pohtiminen. (Leppänen ja Moisala 2005, 76.) Positiolla tarkoitetaan sitä poliittista ja tieteenteoreettista kontekstia, paikkaa ja aikaa, jossa tutkija sijaitsee, ja josta käsin hän tekee tutkimustaan. Tutkijan oma identiteetti määrittää sitä tapaa, miten hän tutkii, joten hän ei voi koskaan olla täysin objektiivinen. (mt., 82.) Henkilökohtaiset kokemukset, historia ja yhteiskunnallinen asema vaikuttavat tulkintaan. Tutkijan ja aineiston vuorovaikutus on kielellistä toimintaa. (Juhila 2016, 423.)

Taustani on etnomusikologiassa, kulttuurisessa musiikintutkimuksessa, jota opiskellessani keskityin erityisesti populaarikulttuurin ilmiöihin. Visuaalisen journalismin parissa minua ovat kiinnostaneet erityisesti aiheet, jotka linkittyvät aiempaan tutkintooni. The Carters on ennen tämän tutkimuksen tekemistä kiinnostanut minua ainoastaan pintapuolisesti, populaarikulttuurin ilmiönä. Henkilökohtainen kiinnostukseni Yhdysvaltain historiaan ja englannin kieleen on auttanut tämän tutkimuksen tekemisessä suuresti. Etnomusikologia kantaa antropologian historian viittaa jossa ihmisiä on rodullistettu, joten positioinnin tärkeys on nostettu tutkimuksen elinehdoksi. Näin on myös tässä tutkimuksessa.

Olen kantasuomalainen, valkoihoinen, cis-nainen, joka kuuluu seksuaalivähemmistöön. Tästä lähtökohdasta käsin tarkastelen "Apehitiä", jossa käsitellään afroamerikkalaisten kulttuurihistoriaa ja heteroseksuaalista parisuhdetta. Positiostani käsin olen sokea osalle niistä representaatioista, jännitteistä ja diskursseista, joita tässä videossa esitetään. Katseeni on siis vieraan katse. Katseeni näkee myös jotain tuttua. Marginaalissa elämisen myötä syntyy kyky nähdä tapoja, joilla marginaalista käsin raivataan itselle tilaa valtavirrassa.

3.2 Musiikkivideotutkimus hakee muotoaan

Musiikkivideoita on tutkittu vain vähän nimeämällä menetelmä MCDA:ksi, vaikka tutkimuskysymykset ja johtopäätökset antaisivatkin viitteitä siitä. Tutkijat eivät aina nimeä tutkimustaan edes multimodaaliseksi, vaikka se sisältäisi kaikki sen tunnusmerkit (Jewitt, Bexemer ja O'Halloran 2016, 4). Esimerkiksi Silbersteinin (2019) tutkimusta voisi pitää

multimodaalisena, vaikkei hän ole käyttänyt käsitettä (ks. Jewitt, Bexemer, O’Halloran 2016, 5). Musiikkivideoita on tutkittu usein hyödyntäen narratiivista analyysiä ja on tutkittu millaisin teknisin keinoin katsojan huomio kiinnitetään videon tärkeisiin kohtiin. Videoista on tutkittu kohtausten tarinallisia elementtejä ja yhteiskunnallisia kannanottoja. Mutta se mitkä videon elementit luovat niitä merkityksiä, on jäänyt vähemmälle huomiolle.

Lukiessani Frithin, Grossbergin ja Goodwinin (1993) ja Vernalliksen (2004) kirjoja musiikkivideoiden analysoinnista, minun oli vaikea ymmärtää *miten* nämä arvostetut tutkijat olivat päässeet niihin loppupäätelmiin analysoimistaan musiikkivideoista. Vernalliksen kirjassa viitattiin kevyesti semiotikkaan (2004, 142, 183), mutta se ei ollut analyysien lähtökohta. Tehtyäni oman analyysini palasin näihin kirjoihin vain huomatakseni, että niissä esiteltyt analyysiesimerkit eivät poikenneet merkittävästi omasta prosessistani, vaikkakin tuloksia katsottiin hieman eri näkökulmasta. Videoista nostettiin narratiiveja, mutta miten näihin päätelmiin oli päästy jäi epäselväksi. Vernallis toteaaakin, että musiikin ja kuvan suhdetta käsittelevää perusteellista analyysimenetelmää ei vielä ole (mt., 209). Samaan on viitannut Antti-Ville Kärjä (2008, 198-199). Musiikkivideoita koskeva multimodaalinen kriittinen diskurssinanalyysi on siis hyvin tuore analyysimenetelmä joka kaipaa vielä hahmottelua, jotta se ei koostuisi niin hajanaisesta joukosta toisistaan ammentavia metodeja. Se on toimiva metodi kun videosta tutkitaan representaatiota, sillä sen avulla pystytään selittämään miten tutkimus on tehty.

Pyrin avaamaan menetelmäni enemmän kuin mitä musiikkivideotutkijat yleensä avaavat, jotta oletuslukijani olisi mahdollista kehittää menetelmää eteenpäin. Oletuslukijani onkin henkilö, joka joko arvioi työtäni tai etsii ideoita ja lähdeviitteitä omia opinnäytetöitään varten. En voi tietää millaisin esitiedoin tutkimukseni lukija työhöni perehtyy, mutta oletan hänen suurinpiirtein tietävän keitä Beyoncé ja Jay-Z ovat. Oletan, että jokainen lukija tietää mikä on “Mona Lisa”, Louvre, siirtomaa ja että rodullistetut ihmiset kohtaavat rasismia. Pyrin kertomaan loput.

4 APESHIT

“Apeshitissä” kappaleen lyriikat, ääni sekä visuaalinen esitys keskustelevat hyvin keskenään. Ne muodostavat yhteisen kokonaisuuden, jota analysoin multimodaalisena kokonaisuutena. Olen suomentanut lyriikoita silloin, kun se on ollut tarkoituksenmukaista. Osa lyriikoista sisältää slangisanoja ja viittauksia toisiin artisteihin tai ilmiöihin, joiden ei voi olettaa kuuluvan suomalaiseen yleissivistykseen. Alkuperäiset lyriikat löytyvät taulukosta jokaisen osion yhteydessä. Lyriikat on kirjoitettu Genius (2018)-lyriikkasivuston pohjalta. Olen selvittänyt videossa esitettävien taideteosten historiaa ja merkitystä, sillä ne eivät ole sattumanvaraisia valintoja. Syvälliseen taidehistorialliseen tutkimukseen en nähnyt tarvetta tässä tutkimuksessa. Videossa esitettävät taideteokset ovat hyvin tunnettuja ja on oletettavaa, että tekijät ovat halunneet teosten merkityksen selviävän katsojille nopealla tiedonhaualla. Videossa ei näytetä kaikkia teoksia kokonaisina, mutta niiden merkitys avautuu vasta kokonaista teosta katsomalla. Muuten esimerkiksi lähikuvaa Andrea Solarion maalauksesta voisi pitää ainoastaan kuvana tyynystä. Kokonaiset kuvat teoksista löytyvät liitteistä.

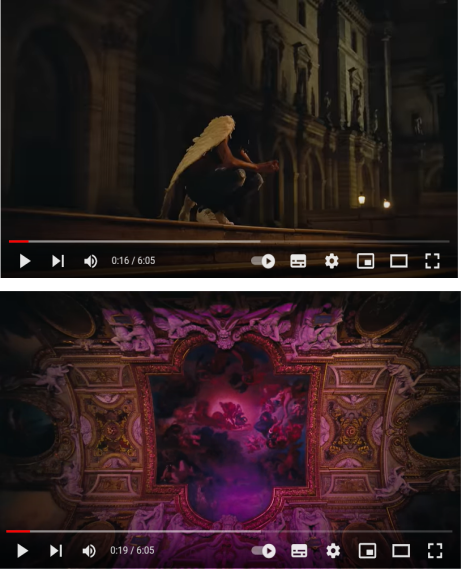
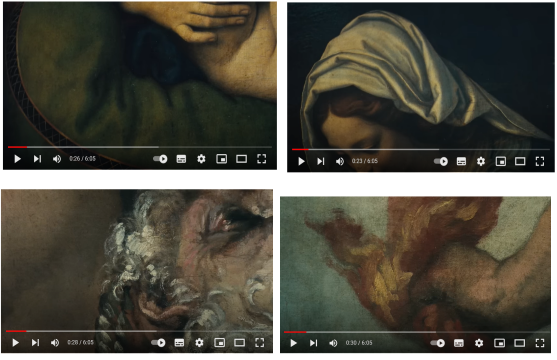
Muoti on isossa osassa videon visuaalisuutta, mutta olen käsitellyt vaatetusta ainoastaan silloin, kun se on tarjonnut jotain mielenkiintoista tutkimuskysymysteni kannalta. Ääni on merkittävä moodi tässä tutkimuksessa, mutta koska tutkimuksen painopiste on visuaalisessa esittämisessä, musiikin rakenteen analysointi on jätetty vähemmälle huomiolle. Ääntä tutkitaan suhteessa kuvaan.


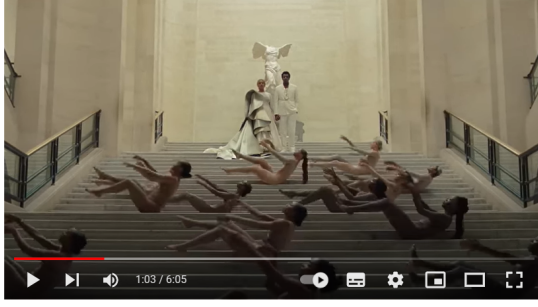
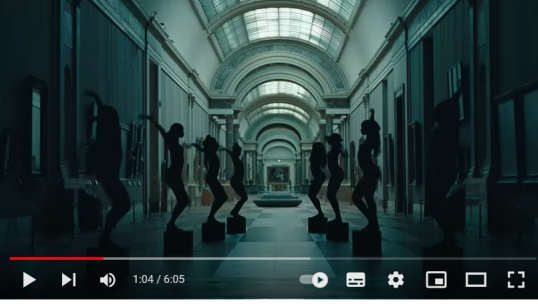
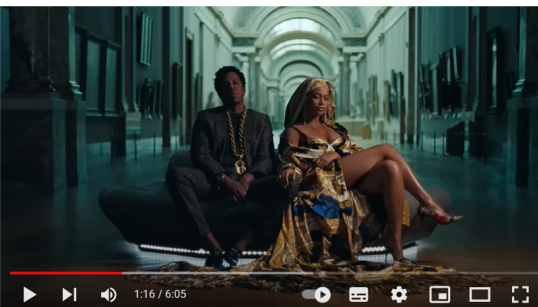
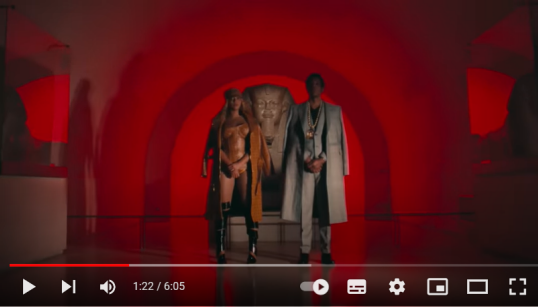
Viittaan analyysissä teoriaosuudessa käytettyyn kirjallisuuteen, mutta esittelen myös muutaman uuden ajatuksen, joiden kautta videota voidaan katsoa uudella tavalla.

“Apeshitistä” on tehty aiempaa tutkimusta, johon myös viittaan analyysini tueksi. Merkittävä lähde on ollut Elodie Silbersteinin tutkimus (2019), jossa yhdistetään taidehistoriaa ja mustan feminismin teoriaa. Hän huomauttaa, että emme tutki ainoastaan Louvren taidetta, vaan Beyoncé itsekin on taiteilija, joka on tarkka esitystensä pienimmistäkin yksityiskohdista. Tämän tiedon valossa voidaan olettaa, että “Apeshitin” kuvastossa mitään ei ole jätetty sattuman varaan, vaan kaikesta voidaan löytää merkityksiä. (Silberstein 2019, 4.)

Analyysin havainnollistamiseen käytän kuvakäsikirjoitusta (Juntunen 2011, 86-87).
Käsikirjoitukseen on liitetty kuvakaappauksia videon kohtauksista, kohtausten lyriikat ja tiivistetty kuvaus kohtausten tapahtumista.

4.1. Uusi aika

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
0:16-0:19		<p>Enkeli/gargoili Louvren edessä.</p> <p>Sireenit ja kirkonkellot soivat.</p> <p>Eugene Delacroix: "Apollon Vainqueur du Serpent Python", Galerie d'Apollonin katossa valaistuna punaisin ja sinisin sävyin.</p> <p>Kirkonkellot soivat.</p>	
0:23-0:31		<p>Andrea Solario: "La Madonna del cuscino verde".</p> <p>Paolo Veronalainen: "Jupiter Karkottaa Paheet".</p> <p>Kirkonkellojen ääni sekoittuu askelten ääniin ja loppuu sulkeutuvan oven ääneen.</p>	

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
0:56		<p>Musiikki alkaa.</p> <p>The Carters seisoo Leonardo Da Vincin "Mona Lisan" edessä tyhjässä näyttelyhallissa katsoen kameraan levollisina.</p>	<p>Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh x 7</p>
1:03-1:08	 	<p>The Carters "Samothraken Niken" edessä käsi kädessä.</p> <p>Portailla makaavat ja jalustoilla seisovat tanssijat heräävät eloon.</p> <p>Taustalla apinan ääntelyä.</p>	<p>Yeh, yeh, yeh.</p> <p>Kertosäe: Stack my money fast and go (fast, fast, go). Fast like a Lambo (skrrt, skrrt, skrrt).</p> <p>I be jumping off the stage ho (jumping, jumping, hey, hey).</p> <p>Crowd better save her (crowd going ape, hey).</p>
1:16-1:22	 	<p>The Carters istuu divaanilla ja seisovat "Tanisin sfinksin" edessä.</p>	<p>I can't believe we made it (this is what we made, made).</p> <p>This is what we're thankful (this is what we thank, thank).</p> <p>I can't believe we made it (this is different angle).</p> <p>Have you ever seen a crowd goin' apeshit? Rah!</p>

Kuusi minuuttia ja kuusi sekuntia kestävä "Apehit" alkaa viisi sekuntia kestävällä mustalla ruudulla ja kirkonkellojen soinnilla. Ruutuun ilmestyy tummasävyinen kuva enkelisiipisestä miehestä, langenneesta enkelistä, joka on kyyristyneenä ulkona Louvren ulkopuolella. Hänellä on rispaantuneet farkut ja valkoiset lenkkitosut. Kelloihin yhdistyy sireenien ääni. Katse kiinnittyy isoihin valkoisiin siipiin ja miehen kyyristyneeseen asentoon. Tulkitsen miehen voivan olevan enkeli, sillä se on ensimmäinen mielikuva mikä hänestä tulee suurine valkoisine siipineen. Miehen asento viittaa siihen kuvastoon mitä kulttuurissamme on langenneista enkeleistä. Hän hieroo käsiään yhteen kuin lämmitelläkseen niitä. Kuva on dramaattinen ja kun se yhdistetään kirkonkelloihin ja sireeneihin syntyy vaikutelma, että jotain merkittävää on nyt tapahtunut. Maailmassa on tapahtunut liikeyhdyskunta joka on johtanut enkelin putoamiseen ja nyt kirkko viestii kansalle merkittävästä tapahtumasta soittaen kelloja. Sireenit soivat koska jollain toisella on nyt hätä, enkeli ei vaikuta hätäntyneeltä. Äänimaisema viittaa enemmänkin yleismaailmalliseen hätään joka on nyt syntynyt koska kolonialismin perinnön ja rasmin aika on ohi. Poikkeavaa on se, että enkeleitä yleensä kuvataan valkoisina, tämä mies on musta.

Mendes ja Wacker (2021) tulkitsevat miehen olevan gargoili, joka on herännyt eloon. Gargoilien voidaan ajatella vahtivan rakennuksia joiden päälle ne on pystytetty, mutta myös demonisina hahmoina, joka nyt eloon heränneenä vapauttaa mustat hallitsevista narratiiveista. Hahmo Louvren ulkopuolella leikkii idealla, että todellisuuden ja surrealismien, sekä tietoisuuden ja alitajunnan välinen kahtiajakautuneisuus ei merkitse mitään. Tätä keskustelua videossa käydään. (Mendes ja Wacker 2021, 487.)

Kellot viestivät, että on tullut aika herätä uuteen ajatteluun. Video alkaa ja loppuu kahteentoista kelloyömyään, jotka kaikuvat tyhjässä museossa, joka normaalisti on maailman kävijärikkain. (Silberstein 2019, 4.) Kirkonkellojen sointia voidaan myös tulkita kirjallisuuden kautta. Brittiläinen tuomiorovasti John Donne kirjoitti vuonna 1624 säkeet, jotka myöhemmin tulivat suuren yleisön tietoon Ernest Hemingwayn kirjassa vuodelta 1940 "Kenelle kellot soivat"² (Jokinen 2006). Tämän tulkinnan mukaan videon kellot muistuttavat, että huolimatta kaikista keinotekoisista eronteista ihmisten välillä, ihmiskunta itsessään on

² Kukaan ei ole saari, täydellinen itsessään, jokainen on osa mannerta, kappale kokonaisuutta; kun meri huuhtoo mukaansa palan maata, Eurooppa pienenee, samoin niemimaa, ystävien maatila tai oma maatilani; jokaisen ihmisen kuolema pienentää minua, koska olen osa ihmiskuntaa; älä siis lähetä kysymään kenelle kuolinkellot soivat; ne soivat sinulle. (Hemingway 2014, 8 [Donne 1624])

yhtenäinen. Se mikä tehdään muille, tehdään myös itselle. Samanaikaisesti videossa näytetään maalauksia: Eugène Delacroixin suuri kattomaalaus "Apollon Vainqueur du Serpent Python" (Liite 1) Louvren Galerie d'Apollon -huoneessa, Andrea Solarion "La Madonna del cuscino verde" (Liite 2), sekä Paolo Veronalaisen teos "Jupiter Karkottaa Paheet" (Liite 3). Kirkonkellojen ääni sekoittuu askelten ääniin ja loppuu sulkeutuvan oven ääneen.

Delacroixin maalausta esitetään vaakasuunnassa ja sitä valaistaan pehmeillä punaisilla ja sinisillä valoilla, jotka muistuttavat hälytysvaloja. Maalauksessa auringonjumala Apollo päihittää suuren merikäärmeen miekoin ja nuolin. Apollo on mm. musiikin, runouden, tanssin, ennustamisen, valon ja lääketieteen jumala. Apolloa pidetään kreikkalaisessa mytologiassa maskuliinisuuden ideaalina - järkevänä, rauhallisena, älykkäänä ja kontrolloituna. (Kenna) Tässä videossa Delacroixin maalaus viestii vaikeuksien voittamisesta ja uuden ajan alkamisesta.

Solarion maalauksessa Neitsyt Maria imettää Jeesusta vihreän tyynyn päällä. Maalaus kuvaa hellää hetkeä äidin ja lapsen välillä. Vaikka maalauksesta näytetään vain kaksi lähikuvaa, niiden tunnelma on levollinen. Tässä videossa sen voidaan tulkita alleviivaavan perheen tärkeyttä, mutta myös uuden ajan alkua - Jeesusta. Kontrastina levollisuuteen lähikuvat Paolo Veronalaisen teoksesta ukkosenjumala Jupiterista viestivät ponnistelusta ja aggressiosta. Jupiter heittää paheita ja houkutuksia pallosalamilla. Maalaukset laitetaan keskustelemaan keskenään ja niiden kontrastisuus viestii siitä, että uusi aika tuo rauhan ja sitä vastaan on hyödytöntä taistella. Askelten kopina viestii auktoriteetista ja ovi vanhaan maailmaan suljetaan.

Myös tästä kohtauksesta voidaan lukea erilaisia merkityksiä, joista jokainen voi olla totta. Mendesin ja Wackerin (2021) mukaan keskustelu valkoisuuden esillepanosta ja mustuuden piilottamisesta käydään siinä, miten kuva kohdistetaan ensin valkoiseen kankaaseen Neitsyt Marian päässä, sitten tummaan kohtaan kankaalla Jeesuksen alla ja tämän jälkeen harmaahiuksisen Jupiterin hiuksiin missä siveltimen jälki näkyy voimakkaasti. Video uudelleenkuratoi Louvren näyttelyn afrosurrealistisesta näkökulmasta kiinnittäen katsojan katseen asioihin, joihin se ei normaalisti kiinnittyisi. (Mendes ja Wacker 2021, 487-488.) Afrosurrealismin liittyy taiteen tyylilajina rodullistettujen kokemuksiin valkoisessa maailmassa.

Siinä käydään keskusteluja näkyvän ja näkymättömän välillä ja korostetaan näitä vaihtoehtoisia todellisuuksia keinoin, jotka voidaan kokea outoina, absurdeina, paradoksaalisina tai normeja rikkovana (Mendes ja Wacker 2021, 486). Mendes ja Wacker eivät kommentoi sarjan neljättä kuvaa kädestä, jossa on pallosalama.

Kuvasarjaa voidaan myös lukea astrologian kautta. Videon ensimmäisessä osassa näemme myöhemmin Galerie d'Apollonin katosta kohdan, jossa kuvataan horoskooppimerkkiä *neitsyt* - *Virgo* (Rees 2018). Beyoncé'n horoskooppimerkki on neitsyt. Hän on käsitellyt astrologiaa lauluissaan: "Signs", "Gift From Virgo" ja "Virgo's Groove". On perusteltua olettaa myös "Apeshitin" sisältävän viittauksia astrologiaan, varsinkin kun Louvren kokoelma antaa siihen hyvän mahdollisuuden. Neitsyt on alkusyksyn merkinä yhteydessä hedelmällisyyteen ja sadonkorjuuteen (Astrodienst 2023). Virgo vaikuttaa irralliselta, koska Jay-Z:n merkki *jousimies*, ei ole tasapainottamassa sitä. Tasapainotus tapahtuu aiemmin, kun maalaukset Neitsyt Mariasta ja Jupiterista leikataan lomittain. Jupiter planeettana hallitsee jousimiehen astrologista merkkiä (Astrodienst 2015).

Kuuluu sulkeutuvan oven ääni, askeleet kaikuvat ja musiikki alkaa. Galerie d'Apollonin kullan ja maalauksien täyttämää kattoa kuvataan nyt pystysuunnasta ja valo on vaihtunut selkeään ja kovaan. Tunnelma vaihtuu unenomaisesta takaisin todellisuuteen. Katsojia valmistetaan kohtaamaan se mitä on tulossa - Louvren uudelleenkuratointi ja historian dekolonisaatio.

Kappaleen varsinainen intro alkaa ja näemme Beyoncé'n ja Jay-Z:n seisovan Leonardo Da Vincin "Mona Lisan" (Liite 4) edessä. Vasemmalla sivuseinällä näkyy Veronalaisen maalaus, jota näytetään mahdollisimman kauan kameran lähestyessä The Cartersia. Taulu voidaan tulkita viestiksi uuden ajan alusta niin Beyoncé'n ja Jay-Z:n henkilökohtaisessa elämässä aviokriisin jälkeen, kuin siitä, että rodullistetut ihmiset ovat maailman kuuluisimmassa museossa kuin he omistaisivat sen. Halli, jossa "Mona Lisa" on, on tyhjä The Cartersia lukuun ottamatta. Tällainen ei olisi mahdollista tavalliselle turistille, sillä yleensä halli on täynnä muista turisteja.³

Kuva leikkautuu itse maalaukseen ja zoomaa ulos niin, että "Mona Lisa" on Beyoncé'n ja Jay-Z:n välissä. Kohtaus nostaa The Cartersin yhtä merkittäväksi taideteokseksi kuin "Mona

³ Jay-Z ja Beyoncé varasivat yksityisvierailun Louvressa vuonna 2014 ja ottivat selfien "Mona Lisan" kanssa, joten "Apeshitin" kohtaus toisintaa tämän vierailun (Duboff 2014).

Lisa". Asetelma on vallan osoitus. The Carters katsoo suoraan kameraan häpeilemättä sitä missä he nyt ovat. Katseen kohtaaminen on usein häpeän voittamista, mikä on tärkeä askel ruumiillisen integriteetin saavuttamiseksi (Seppänen 2008, 220). Toisin sanoen, he ottavat häpeilemättä paikkansa nyt ja tässä, Louvressa, rodullistettuina ihmisinä. He representoivat koko mustaa yhteisöä ja dekolonisoivat sen historian.

Kuva siirtyy vaaleisiin marmoriportaisiin, jossa makaa naistanssijoita ihon värisissä vartaloa myötäilevissä asuissa. Tanssijoiden vaatetus antaa illuusion alastomuudesta. Carol Vernalliksen (2018, 31) mukaan tanssijoiden asettelu muistuttaa sitä miten orjia lastattiin orjalaivoihin. Portaikon päällä seisovat Beyoncé ja Jay-Z käsi kädessä "Samothraken Nike"-patsaan edessä. Patsas on valtava siivekäs marmoritorso joka esittää kreikkalaista voiton jumalatar "Nikeä" (Stańska 2022). (Liite 5) Kamera lähestyy hitaasti Beyoncéa ja Jay-Z:tä portaiden alhaalta käsin. Beyoncélla on yllään valkoinen runsaasti laskostettu hame, joka mukailee patsaan asua. Hän on kuin voiton jumalatar. Kertosäe aloittaa laulun, jolloin portailla makaavat tanssivat nousevat rytmikkäästi istuma-asentoon ja laskeutuvat taas makuulle. Kuva leikkautuu toiseen halliin, missä naistanssijoiden mustat siluetit liikkuvat jalustojen päällä. Kuva palaa portaikkoon, jota kuvataan ylhäältä päin. Tanssijoiden ihojen värit erottuvat hyvin valkoista kiveä vasten.

Tanssijoiden mustat siluetit muistuttavat alastomia ihmispatsaita, jotka ovat heränneet henkiin. Tanssijoista ei pysty erottamaan heidän kasvonpiirteitään, vaatteitaan tai ihonväriään. He ovat ainoastaan mustia hahmoja, jotka vievät huomion seinillä olevista tauluista. Tanssijoiden asennot saavat heidät näyttämään alkuperäiskansoilta varastetuilta patsailta, joilla on ollut kulttuurisia ja uskonnollisia merkityksiä. Länsimaisissa museoissa säilytettävät ja länsimaisista lähtökohdista luokiteltavat patsaat asetetaan länsimaisen kontrollin alle, jolloin myös niiden sisältämät merkitykset riistetään niiltä. Henkiin heräävät patsaat ottavat kontrollin ja vallan takaisin riistäjiltään. (Silberstein 2019, 14-15.) Elävät patsaat synnyttävät oman rinnakkaistodellisuutensa, kun eivät suostu pysymään liikkumatta. Samaa teemaa toteuttavat portailla makaavat naiset. Ensin he makaavat liikkumatta portailla, mistä hallitulla ja joustavalla liikkeellä nousevat istumaan ja takaisin makuulle. He heräävät henkiin orjan asemasta. Näin tehdessään, patsaat ja orjat ovat toimijoita ja pystyvät vaikuttamaan omaan elämäänsä ja jättämään sorron taakseen.

Tässä kohdassa pääsemme visuaalisten järjestysten rikkomisen ja afrosurrealismin äärelle, joita käsittelemme teoriaosuudessa (Seppänen 2008; Mendes ja Wacker 2021). Portailla liikkumattomina makaavia ihmisiä ei aluksi miellä tanssijoiksi. He saattaisivat yhtä hyvin olla kuolleita. Kun he alkavat liikkumaan ylös ja alas, syntyy kohtaaminen, joka on häiritsevä. Portaikkoo kuvataan alhaalta päin niin, että tanssijoiden kohoavat kädet ja jalat ovat katsojan ja The Cartersin välissä. Käytävässä tanssijat ovat ainoastaan mustia hahmoja ilman, että heitä pystyy yksilöimään esimerkiksi kasvonpiirteiden kautta. Häiritsevyys syntyy siitä, että patsaiden kuuluu olla liikkumattomia ja ihmisten ei kuulu maata taidemuseon portailla, varsinkaan ryhmänä. Kohtauksen tunnelmassa on jotain *kummaa* ja aavemaista, se on jotain mitä ei ole totuttu näkemään. Kohtaaminen kuvaa afrosurrealistista epätoden ja toden välimaastoa. Tiedostamme kyseessä olevan videoon palkatut tanssijat eli tiedostamme videossa esitetyn todellisuuden. Silti kohtaaminen muistuttaa siitä epätodellisen tuntuista historiasta missä ihan oikeasti ihmisiä on ostettu rahalla, lastattu laivan ruumaan viereen, kuljetettu monta kuukautta Atlantin yli ja pakotettu työskentelemään valkoisten rikastumisen eteen maassa, jonka maaperä itse asiassa kuuluisi sen alkuperäiskansalle. Sekä siitä, että ihan oikeasti eurooppalaiset ovat ryöstäneet kulttuurisia esineitä ja taideteoksia muista maanosista ja laittaneet ne omiin museoihinsa ja palatseihinsa näytteille merkinä omasta sivistyneisyydestään.

Kumma on ilmiö, jossa tutusta tulee vierasta sillä, että siihen lisätään jotakin muuttaen tutun omituiseksi herättäen kauhua, pelkoa, ahdistusta ja vastenmielisyyttä (Välimäki 2008, 69). Kumma muuttaa suhdettamme todellisuuteen, siihen mitä pidetään totena. Kumma liittyy vieraskokemukseen, johonkin mikä on oman mukavuusalueen ulkopuolella. Taide elää vieraudesta ja sen tehtävä on kyseenalaistaa maailmaa ja mahdollistaa kumman kohtaaminen. (Honkasalo 2020, 24.)

Kuva siirtyy Jacques-Louis Davidin maalaukseen "Le Serment des Horaces" (Liite 6). Maalauksessa kerrotaan tarina Rooman ja Alban välisestä taistelusta, jossa taistelijoita oli kolme miestä kummastakin kaupungista. Maalauksessa on mm. itkevä nainen, joka on toisen kaupungin taistelijoiden sisko ja toisen kaupungin taistelijan kihlattu. Hän tulisi menettämään jonkun jota rakastaa voittajasta huolimatta. (Stańska 2022.) Tässä videossa maalaus kertoo siitä miten taistelussa ei ole voittajia. Se toimii samassa teemassa kuin "Kenelle kellot soivat". Se mitä tehdään toiselle, tehdään myös itselle. Videossa se myös

muistuttaa kolonialismista ja orjuudesta. Valkoiset yrittivät tehdä eroa rodullistamalla toisia ihmisiä, mutta se lopulta epäonnistui, sillä nyt rodullistetut ovat ottaneet vallan takaisin täällä Louvressa. Diskurssi uuden ajan alusta toistuu.

Kappaleen kertosäe jatkuu, Beyoncé ja Jay-Z istuvat suuressa käytävässä divaanilla. Kertosäkeen *I can't believe we made it* -lause kiteyttää koko videon ydinsanomana, se on myös lyriikoiden mieleenpainuvimman lause. Sen paikka on kertosäkeessä, joka itsessään toistuu kappaleessa useita kertoja. *I can't believe we made it* itsessään toistuu kahdesti kertosäkeessä. Lauseen voi tulkita kahdella tavalla, *en voi uskoa, että teimme sen* tai *en voi uskoa, että selvisimme siitä*. Tulkitsemme lauseen tarkoittavan kahta asiaa, sillä molemmat viittaavat vaikeuksien voittamiseen. Ensimmäisessä kertosäkeessä *I can't believe we made it* -kohdassa molemmilla kerroilla näytetään Beyoncé ja Jay-Z esiintymässä yhdessä pariskuntana, yksikkönä. Ensin he ovat vierekkäin divaanilla. Sitten he seisovat "Tanisin Sfinksin" edessä selkä suorana kuin vartijat, kädet alhaalla lomittain lantion edessä.

Videossa tällä kohtauksella viitataan taas siihen miten pariskunta on voittanut aviolliset haasteensa, mutta se ei ole ollut helppoa. Aiemmin mainittu Virgo -aihe näytetään kertosäkeen ensimmäisellä kerralla lauletaessa *I can't believe*. Virgo kuvaa Beyoncéä henkilökohtaisesti, hän ei voi uskoa. Kuva leikkaa divaanille vakavaan The Cartersiin, *we made it*. Lauseen voi tulkita myös tarkoittavan heitä mustina ihmisinä, jotka ovat selvinneet sorrosta ja saaneet valtaa. *This is different angle* -lause tarkoittaa sitä, että nyt rodullisuutta katsotaan eri näkökulmasta. Tässä videossa näkökulma on se, että rodullistetut ihmiset valtaavat valkoisten kuninkaallisten rakentaman Louvren, missä katsojat pakotetaan kohtaamaan se, että museossa on taidetta, joka on varastettu muilta kansoilta.

"Tanisin Sfinksi" (Liite 7) on egyptiläinen patsas, joka on viety Egyptistä Eurooppaan näytteille. Sfinksit kuvaavat suhdetta auringonjumalan Ra:n sekä kuninkaan välillä (Stańska 2022). Kappaleen huudahdus *Rah!*, voi olla vain huudahdus, mutta se myös lausutaan samalla tavalla kuin auringonjumala Ra. Sfinksit ovat vartioineet temppelien oviaukkoja ja Egyptiä. Afroamerikkalaisten juuret ovat Afrikassa, mistä heidät sfinksin lailla on viety synnysijoiltaan ja muun muassa asetettu näytteille (ks. Hall 1999, 200-204). Joten nyt seistessään sfinksin edessä, Beyoncé ja Jay-Z osoittavat, että he ovat niin mahtavia, että pystyvät nyt vartioimaan sfinksiä. Vernalliksen mukaan (2018, 30) Beyoncé on pukeutunut


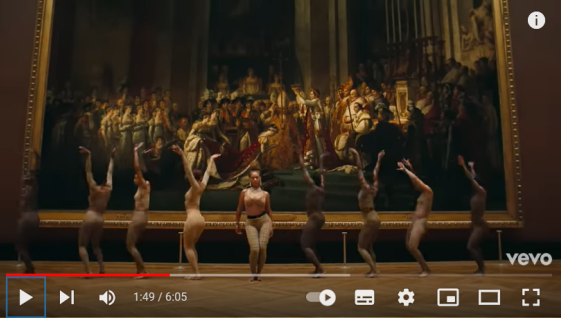
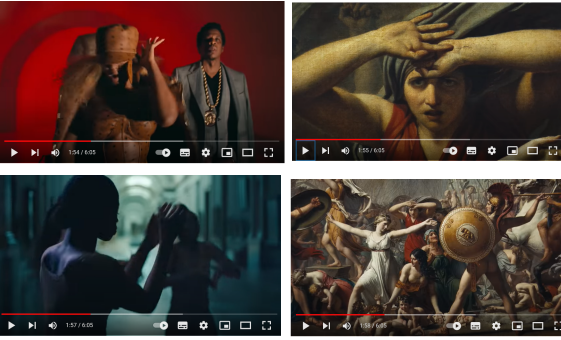
toisen maailmansodan aikaista tyyliä mukailevaan hattuun ja viittaan, eli valloittajan ja kolonialistin asuun. Beyoncé ottaa vallan takaisin itselleen pukeutumalla kuin valloittaja.

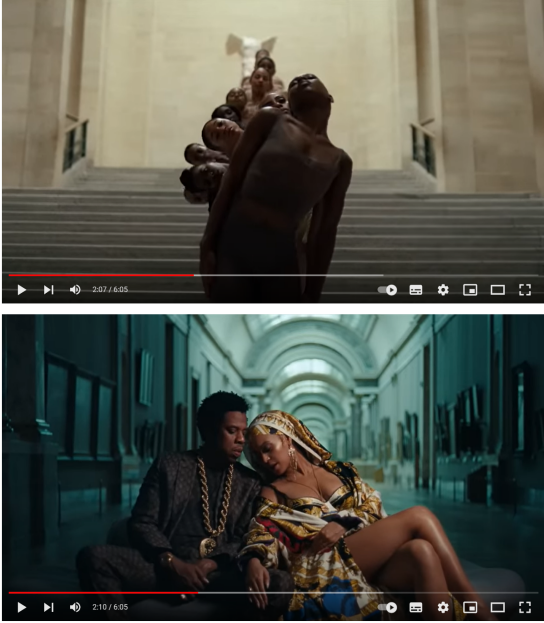
Videon ja biisin ensimmäinen osa päättyy tähän. Päädiskurssi, joka ensimmäisestä osasta nousee on vallankumous ja siitä seuraava uusi aika. Rodullistetut ihmiset ottavat nyt vallan takaisin itselleen ja varastetut patsaat heräävät henkiin. Kolonialismi on jäänyt taakse. Heti alussa katsoja herätetään sireenien äänen kautta siihen, että maailmassa tapahtuu nyt jotain mullistavaa, joka heilauttaa valtasuhteita. Ne joilla on aiemmin ollut valta, hätäntyvät. Uusi aika koskee myös The Cartersin avioliittoa, jossa käännetään nyt uusi lehti.

Toisena diskurssina nousee heteronormatiivisen parisuhteen kunnianpalautus. The Carters esitetään yksikkönä, nimeä myöten. Heitä kuvataan videon ensimmäisessä osassa ainoastaan yhdessä. He seisovat vierekkäin, he ovat käsi kädessä, he istuvat vierekkäin. Heidän ruumiinkielensä mukailee toisiaan (ks. Butler 2006, 50, 98; Rossi 2015, 53, 55). Ensimmäisessä osassa tehdään selväksi, että Beyoncé ei toteuta mustan naisen stereotyyppiä jezebelistä tai matriarkasta (Collins 2002, 75, 83). Hän asettuu miehensä pariksi ja täyttää normin. Viittaukset astrologiaan viittaavat myös normin täyttämiseen. Alussa neitsyt ja jousimies limitetään yhteen maalauksissa Neitsyt Mariasta ja Jupiterista. Myöhemmin neitsyt on yksin ja The Carters on vakavina divaanilla. Kohtaus viittaa siihen, että Beyoncé kantaa vastuun siitä, että hän tekee oikein, antaa anteeksi, pysyy naimisissa. Ei riko miehensä virheen vuoksi perhettä ja ei toteuta stereotyyppiä rikkinäisestä mustasta perheestä. (Ks. Chatman 2015, 934-935.) Beyoncé toteuttaa heteronormatiivisen naisen roolia anteeksiantavana puolisona, joka pysyy miehensä rinnalla jos tämä vain ryhdistäytyy, eli karkottaa paheet kuin Jupiter taulussa.

Kolmas diskurssi on materiaaliseen omaisuuteen liittyvä valta, jonka myötä The Carters on Louvressa. Tämä linkittyy post-feminismiin siten, että The Carters on tehnyt oikeita valintoja pysyessään yhdessä ja heidän yhteenlaskettu vaikutusvaltansa on siivittänyt heidät tekemään tämän projektin (ks. Chatman 2015, 928, 931; Olutola 2019, 103-104). Ensimmäisessä osassa esitellään videon pääteemat: valta ja normit täyttävä elämä.

4.2 Voimaantunut keho

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
1:28		Beyoncé valtavassa mekossa "Samothraken Niken" edessä.	1. säkeistö: Gimme my check. Put some respek on my check. Or pay me in equity (pay me in equity). Watch me reverse out of debt (skrrt). He got a bad bitch, bad bitch. We livin' lavish, lavish. I got expensive fabrics.
1:49		Beyoncé ja tanssijat Jacques-Louis Davidin "Le Sacre de Napoléon" -maalauksen edessä.	I got expensive habits. He wanna go with me (go with me) He like to roll the weed (roll the weed). He wanna be with me (be with me) He wanna give me that vitamin D (d). Ice ornaments, icy style tournaments (woo). You ain't on to this (No). Don't think they on to this (no).
1:54		Beyoncé'n kädet. Davidin "Les Sabines" -yksityiskohta. Jalustalla olevien tanssijoiden kädet. "Les Sabines", vasemmassa alakulmassa säärtä halaava nainen.	Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh. Bought him a jet. Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh. Shut down Colette. Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh. Philippe Patek. Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh. Get off my dick (uh, hey).

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
2:07- 2:10		<p>Pehmeä kohtaus, tanssijat keinuvat ja Beyoncé laulaa pehmeästi Jay-Z:in painautuen.</p> <p>Kohtaus loppuu sfinksin eteen missä Beyoncé heittää hattunsa maahan.</p>	<p>Väliosa: Gimme da ball, gimme the ball, take a top shift (ball). Call my girls and put ‘em all on a spaceship (brr). Hang one night with Yoncé I’ll make you famous (hey).</p> <p>Have you ever seen a stage goin’ apeshit?</p>

Kertosäe loppuu ja alkaa 11 sekuntia pitkä kohtaus, missä Beyoncé istuu “Nike”-patsaan edessä, suuri valkoinen hame laskostettuna leveästi hänen ympärilleen. Vaikka hän on kohtauksessa yksin, hän ei ole varsinaisesti katseen kohteena miellyttämässä ketään. Hän on aktiivinen toimija. Hame on hyvin peittävä, eikä paljasta Beyoncé’n ruumiinmuotoja. Kuten teoriaosuudessa mainitaan, Railton ja Watson (2006, 55-56) kirjoittavat miten valkoisen naisen vartalo on piilotettu vaatekerrokseen, kun taas mustan naisen vartalo on ollut esillä. Tämän ajatuksen mukaan Beyoncé toteuttaa valkoisen naisen vaatetusta, hänen vartalonsa ei ole saatavilla. Kappaleessa korostuu Beyoncé’n räppäys: *anna palkkani, kunnioita palkkaani, maksa minulle tasa-arvoisesti, katso kun maksan velkani. Miehelläni on kova muija, elämme yltäkyläisyydessä ja vaatteeni ovat kalliita.* Hän on kohtauksessa yksin ilman Jay-Z:ta, kuin korostaakseen itsenäisyyttään. Hän on vertainen voitonjumalattaren kanssa.

Kuva siirtyy Davidin maalaukseen “Le Sacre de Napoléon” (Liite 8). Beyoncé seisoo maalauksen edessä keskellä ja hänen sivuillaan on naistanssijoita. Kamera siirtyy hitaasti pois päin maalauksesta. Paljastuu, että tanssijoita on lisää, yhteensä kahdeksan - koko valtavan taulun leveyden verran. Beyoncé erottuu tanssijoista vaatetuksellaan ja hiuksillaan. Tanssijoilla on yllään heidän omia ihonvärejään vastaavat topit ja kireät housut, he näyttävät kauempaa katsottuna alastomilta. Hiukset ovat päänmyötäisesti sidotut kiinni. Beyoncélla on

kellertävän beiget ruutuhousut ja toppi. Hänen punertavat hiuksensa on sidottu pään päälle isoksi nutturaksi. Kaulassaan ja korvissaan hänellä on samat timanttikorut kuin kohtauksessa, jossa hän ja Jay-Z seisovat "Mona Lisan" edessä.

Jacques-Louis Davidin maalaus kertoo tarinan Napoléon ensimmäisen kruunajaisista. Ranskasta tehtiin keisarikunta ja Napoléon suunnitteli omat kruunajaisensa. Paavi Pius VII:n tehtävänä oli kruunata Napoléon, mutta Napoléon kruunasi itsensä ja tämän jälkeen kruunasi vaimonsa Joséphinen, joka maalauksessa polvistuu Napoléonin eteen. (Stańska 2022.)

Tässä videossa Davidin maalaus tarkoittaa sitä, että eurooppalaiseen historiaan kuuluu itsensä korottaminen muiden yli. Tämä on johtanut kolonialismiin ja rodullistamiseen, sekä naisen alistamiseen. Taulun edessä tanssimalla rodullistetut naiset ikään kuin pilkkaavat tätä historiaa. Beyoncé on rikas ja onnellisesti naimisissa. Kohtausta voidaan myös tulkita siten, että Beyoncé rinnastaa itsensä Napoléoniin, jolla on valta kruunata puolisonsa. Beyoncé kääntää sukupuoliroolit. Hän asettaa miehen alisteiseen asemaan suhteessa itseensä. Lyriikat jatkuvat, *mies haluaa olla kanssani, polttaa kannabista kanssani, antaa seksiä ja timantteja. Kukaan ei tiedä millaista meillä on.* Tässä Beyoncé on se joka saa, ei se joka antaa. Beyoncé on Napoléon joka kruunaa miehen Joséphineeseen.

Kohtauksen tanssi on perinteisempää hiphop -tanssia, jossa katse kiinnittyy pyllyyn. Vaatteet ovat kireät ja tuovat ruumiin muodot hyvin esiin. Beyoncé ja tanssijat katsovat kohti kameraa, tarttuvat toisiaan käsistä kiinni ja alkavat tanssia rytmikkäästi keinuen taulun edessä. Keinunnassa pyllyn pyöriminen on suuressa osassa, mikä korostuu kohtauksen lopussa kun tanssijat päästävät käsistä irti ja pyörähtävät ympäri. Beyoncé jää katsomaan kohti kameraa pyllyään pyörittäen. Eurosentriset diskurssit eivät pysty täysin hallitsemaan tanssivia mustia vartaloita. Mustat pyllyt ovat pöyristyttäviä. Tanssivat ruumiit eivät ole orjan staattinen mannekiinimainen vaiennettu ruumis. Tanssi haastaa käsityksen siitä, että ruumiin musta iho ja muoto on häpeällistä. (Hooks 1992, 63.)

Beyoncé yhdistää imperialistisen katseen seksuaaliseen kieleen. Tämän myötä hän horjuttaa niitä hegemonisen visuaalisen kulttuurin rakenteita, joissa mustan naisen ruumis ja identiteetti on poistettu. (Silberstein 2019, 3.) Kun pyllyä pyöritetään taulun edessä, joka

kertoo suuren eurooppalaisen hallitsijan egotripistä se asettaa tapahtuman naurunalaiseksi. Koska katse kiinnittyy tanssijoihin, Beyoncéen ja pyllyyn, Napoléonin edesottamukset jäävät näiden varjoon. Tässä kohtauksessa olemme taas afrosurrealismin ja kumman äärellä (ks. Mendes ja Wacker 2021; Välimäki 2008, 69; Honkasalo 2020, 24). Visuaalisista järjestyksistä poiketaan siten, että taulujen edessä ei ole tapana tanssia ja Louvressa tämä ei normaalisti olisi edes mahdollista turistimäärän vuoksi (ks. Seppänen 2008). Musta pyörivä pylly perinteisessä valkoisessa tilassa rikkoo vallitsevaa tilaa ja tekee siitä vaarallista. Normaalisti katseen kohteena oleva haluttava pylly tekeekin olon hämmentyneeksi. Kontrasti, joka luodaan maailmojen välille on afrosurrealistista ja kummaa. Valkoisilla on ollut rajaton valta orjuuttaa mustia. Mustilla on silti ollut oma todellisuutensa ja oma kehonsa, vaikka se olisi ollut orjan keho. Kohtauksessa toteutuu myös Hallidayn ja Brownin (2016) esittelemä black girl magic. Taulun edessä yhdessä tanssivat mustat naiset luovat itsessään yhteisön. He katsovat kameraan ja luovat näin yhteyden videon katsojaan. Tämä voi olla musta tyttö, joka näkee itsensä kaltaisen ihmisen ottavan tilaa paikassa, joka on koodattu valkoiseksi.

Kappaleessa alkaa neljän säkeen väliosa, jossa Beyoncé räppää lakonisesti. *Ostin miehelleni suihkukoneen, suljin luksuspuodin vierailuani varten, luksuskello Patek Philippe*. Beyoncé hytkyy sfinksin edessä vallattomasti ja liikuttaa rytmikkäästi käsiään musiikin tahtiin. Seuraavaksi siirrymme lähikuvaan Jacques-Louis Davidin maalauksesta “Les Sabines” (Liite 9).

Maalauksessa Rooman perustajan, Romuluksen vaimo ja Sabiinien johtajan Titus Tatiuksen tytär Hersilia, yrittää estää Romulusta ja Titus Tatiusta taistelemasta keskenään tuomalla lapsensa heidän väliin. Hersilia pystyi näin lopettamaan taistelun. (Obelisk Art History Project 2022.) Lähikuvassa valkoihoinen nainen suojaa päätään käsillään. Kohtaus siirtyy aiemmin esitettyihin tanssijoihin, jotka ovat siluettimaisesti käytävässä. He liikuttavat käsiään sulavasti edessään musiikin mukana. Kolmannen säkeen kohdalla Davidin maalaus näkyy kokonaan ja huomio kiinnittyy taulun keskellä olevaan valkoihoiseen Hersiliaan, joka seisoo kahden taistelevan miehen välissä molemmat kädet estämässä näiden kulkua. Siitä siirrytään lähikuvaan naisesta joka haluaa seisovan miehen säärtä ja pitää sylissään lasta, jolla on kiharat kullanväriset hiukset.

Väliosa loppuu kuvaan Beyoncésta ja Jay-Z:sta divaanilla. Beyoncé sanoo kyllästyneen oloisesti *get off my dick*, joka suoraan suomennettuna tarkoittaa *päästä irti kyrvästäni eli jätä minut rauhaan*. Davidin maalaus on jatkumoa “Les Serment des Horaces” -taululle, jossa taistelua ei voitu välttää. Nyt se oli mahdollista. Beyoncé pyytää jättämään hänet rauhaan, hyvin suorasukaisesti ja maskuliinista termistöä käyttäen. Hersilia käytti feminiinisiä keinoja, vetosi lapsiin. Maalauksesta näytetään pelkäävää naista ja lasta halaavaa naista. Beyoncé’n valta ylittää biologisen sukupuolen ominaisuudet, hänen kätensä ovat vapaat, hänen ei tarvitse pelätä.

Kuva siirtyy valkeaan portaikkoon “Niken” juurella. Tanssijat seisovat jonossa kameraa kohti ja nojaavat yksi kerrallaan ensin kamerasta päin katsottuna vasemmalle, ja sitten oikealle. Tämän jälkeen olemme käytävässä, jossa Beyoncé ja Jay-Z istuvat divaanilla. Beyoncélla on käsi Jay-Z:n polvella, ja on kääntänyt päänsä häntä kohden ikään kuin laulaen Jay-Z:lle. Beyoncé laulaa *otan ensimmäisen vuoron, soitan tytöille ja lennätän avaruusrakettilla, hengaa kanssani kerran ja olet kuuluisa*. Jay-Z katsoo Beyoncéa. Kohtaus loppuu kysymykseen *have you ever seen the crowd goin’ apeshit*. Tämän säkeen kohdalla Beyoncé ja Jay-Z seisovat sfinksin edessä. Beyoncé hyppii, heittää takkinsa ja hattunsa maahan eli menee ikään kuin sekaisin ja luopuu kolonialistisista vaatteistaan.

Videon toisessa osassa esiin nousee vallan diskursseja, jotka yhdistyvät mustana naisena elämiseen ja stereotyyppien murtamiseen. Ensimmäinen vallan diskurssi liittyy sukupuoleen. Mustan naisen vartalo ei ole näytillä tai saatavilla enää. Tässä osiossa Beyoncé on ensin voitonjumalattaren patsaan edessä ja tämän jälkeen Davidin “Le Sacre de Napoléon” -maalauksen edessä. Ensin hänen vartalonsa on piilotettu kerroksellisiin vaatteisiin. Tämän jälkeen kontrastina, hän on ihoa myötäilevissä vaatteissa, missä hänen ruumiin muotonsa ovat esillä. Valta näyttäytyy mahdollisuutena valita itse onko oma ruumis näytteillä vai ei. Valta omaan ruumiiseen on ainoastaan Beyoncélla. Naistanssijat ovat aiempaa porraskohtausta myötäillen vaatteissa, jotka antavat illuusion alastomuudesta. “Niken” patsaan edessä kuvatussa kohtauksessa Beyoncélla on peittävä mekko ja hän räppää varallisuudestaan. Beyoncé on kohtauksessa yksin ilman Jay-Z:ta. Tämä myös representoi valtaa ja itsenäisyyttä.


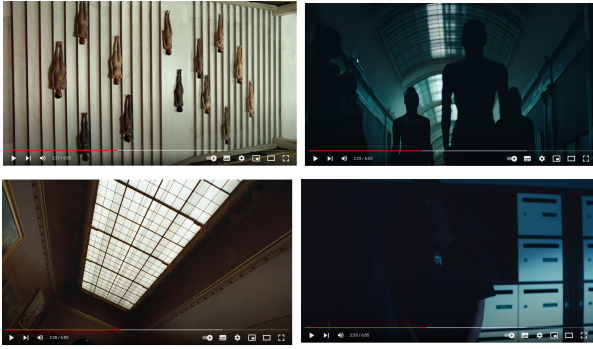
“Napoléon”-kohtaus on itsessään kontrastinen. Beyoncé ei riko feminiinisyyden normeja tai stereotyyppioita esiintyessään kohtauksessa perinteisemmän mustan naiskuvan mukaan seksuaalisena, vartalo ja pyörivä pyly katseen kohteena. Lyriikat käsittelevät tässä kohtauksessa sitä miten paljon hänen miehensä haluaa häntä ja mitä kaikkea hänen miehensä haluaakaan hänen kanssaan tehdä. Beyoncé on jezebel ja post-feministinen subjekti. Mutta yhdistettynä Davidin maalaukseen tämä kohtaus luo jännitteen, jonka myötä Beyoncé’n toiminta on luettavissa vallan representaationa. (Ks. Collins 2002, 83; Olutola 2019, 103-104.)

Beyoncé’n heiluvat kädet, jalustoilla seisovien tanssijoiden vapaat kädet, Davidin “Les Sabines” -maalauksen teema ja vapaat kädet representoivat feminiinistä valtaa. Tälle kontrastina Beyoncé sanoo *get off my dick*, käyttäen maskuliinista termistöä. Tällä hän vahvistaa normatiivista maskuliinisuutta (ks. Butler 2006). Normia olisi voinut keikauttaa käyttämällä naisen sukupuolielimille käytettyjä slangisanoja.

Karkeat lyriikat johdattavat kontrastiin, missä Beyoncé laulaa ja portailla olevat tanssijat huojuvat sulavasti puolelta toiselle. Beyoncé ja Jay-Z ovat divaanilla kuin rakastavaiset. *Get off my dick* ei siis saa mahdollisuutta olla liian karkea ilmaisu, sillä huomio kiinnitetään heti pehmeämpiin teemoihin. Osion toinen diskurssi, heteronormatiivisuus, tulee esiin. Beyoncé ei riko heteronormatiivista tai post-feminististä normia, sillä räp päättyy viittauksella parisuhteeseen - *he got bad bitch*, jolloin hän asettuu miehensä omaisuudeksi. Post-feministisen subjektin ideaali täyttyy sillä, että hän on tehnyt oikeita valintoja pysyäkseen avioliitossa, mutta ei ole taloudellisesti riippuvainen miehestään (ks. Olutola 2019 103-104; Chatman 2015, 928).

Beyoncé pyrkii rikkomaan stereotyyppejä ja luo kontrasteja katsojalle. Hän on feminiininen, perinteinen hiphop -tanssija, mutta myös lisäksi aktiivinen toimija, jolla on paljon rahaa ja mies, joka haluaa häntä. Vaikka hän ja hänen muotonsa ovat katseen kohteena Davidin maalauksen edessä, tilanteen ristiriitaisuus tekee hänestä vallankäyttäjän. Hän valitsee tulla nähdyksi näin ja silloin hän ei ole objekti. Hän kääntää perinteiset sukupuoliroolit pääläelleen rikkoo samalla stereotyyppioita, joita mustiin naisiin liitetään, mutta myös vahvistaa maskuliinisuuden normia.

4.3 Lasikatot

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
2:18		<p>Musiikki loppuu, pysähtynyt tunnelma. Kirkonkellot soivat. Durag-huivia muistuttavat päähineet.</p> <p>Davidin “Madame Récamier”, omakuva, paavi Pius VII.</p>	
2:21-2:35		<p>Kirkonkellot.</p> <p>Pysähtynyt tunnelma. Orjat laivassa Jähmettyneet patsaat.</p> <p>Lasikatto. Miehet varastossa, taustalla kuuluu liikenne ja hiljainen yeh, yeh, yeh, yeh, yeh.</p>	(Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh) x2

Edellinen osio loppui Beyoncé'n huutoon have you ever seen the crowd goin' apeshit, ilman lopun Rah!-huutoa. Musiikki katkeaa jyrkästi kirkonkellojen metallisiksi soinneiksi. Kamera lähestyy kahta ihonvärisiin vaatteisiin pukeutunutta naistanssijaa, jotka näyttävät kauempaa katsottuna alastomilta. He istuvat lattialla selkäkään päässään valkoiset päähineet joiden laahukset koskettavat toisiaan lattialla heidän välissään. Päähine muistuttaa *durag* -huivia joka on eräs huivimalli, joita afroamerikkalaiset käyttävät hiustensa suojana. Orjuuden aikana mustat naiset pakotettiin peittämään hiuksensa huiveilla. Lopulta ihmiset alkoivat käyttämään huiveja osana identiteettiään ja muuttivat niiden merkityksen sorron välineestä oman yksilöllisyytensä ilmaisemiseen. (Mtshali 2018.)

Naiset istuvat kolmen muotokuvan edessä, joista keskimäinen on kaikkein suurin. Maalaus on Jacques-Louis Davidin “Madame Récamier” (Liite 10). Naiset istuvat maalauksen edessä siten, että heidän selkensä ovat samalla etäisyydellä toisistaan kuin maalauksen sohvan korkeat selkänojat. Maalauksessa esiintyy Juliette Récamier, pariisilaisen pankkiirin nuori

vaimo. Hän oli aikansa kuuluisimpia seurapiirirouvia. Juliette Récamier on puoli-istuvassa asennossa sohvalta yllään valkoinen, lattialle valuva mekko. Sohvassa ei ole nykyaikaista selkänojaa, vaan molemmissa päissä on korkeat kaarevat laidat joihin nojata. Récamier oli saanut varallisuutensa ja vaikutusvaltansa imperialistisen Ranskan harjoittaman orjuuden myötä (Stańska 2022). Kuvan asetelma symboloi sitä miten Récamier istuu orjien harteilla.

Récamierin maalauksen vasemmalla puolella on pieni Davidin omakuva, jonka hän maalasi vankilassa. David joutui vankilaan kannatettuaan poliittisen vaikuttajan Maximilien Robespierren ajatuksia mm. yhdenvertaisista ihmisoikeuksista. Robespierre teloitettiin. (Bouloiseau 2022; McMullen 2023.) Oikealla puolella on pieni Davidin maalaus paavi Pius VII:sta (Louvre 2022). Pius VII esiintyy myös maalauksessa Napoléonin kruunajaisista. Pius VII vastusti kiivaasti orjuutta (Adiele 2017, 388-397).

Récamierin muotokuva on niin suuri, että olisi ollut mahdollista keskittää kuva ainoastaan siihen ja sen edessä istuviin naisiin. Davidin omakuvan synnyttäneet olosuhteet, sekä Pius VII ajatukset orjuudesta toimivat vastalauseena Récamierin vallalle. Toisaalta, David on saanut palkkion Récamierilta maalauksesta, ja paavin asema on niin korkea ettei hänen tarvitse käytännössä olla tekemisissä maallisten asioiden, kuten orjuuden, kanssa. Taulujen asetteleminen näin on ollut Louvrelta myös valinta jonka voidaan tulkita historian kommentoinniksi. Video esittelee oman tulkintansa lisäksi myös Louvren tulkinnan.

Kuva siirtyy valkoiseen portaikkoon "Niken" patsaan edustalla. Portaat on kuvattu ylhäältä päin ja tanssijat makaavat niillä. Kamera on aseteltu niin, että tanssijat näyttävät olevan pää alaspäin. Seuraava leikkaus vie tanssijoiden mustiin siluetteihin. Osa seisoo kameraan päin ja osa sivuttain liikkumatta. Heitä kuvataan alaviistosta. Kaikissa näissä kohtauksissa on pysähtynyt, aavemainen tunnelma. Tanssijat ovat liikkumattomia patsaita. Liikkumattomat tanssijat pää alaspäin portailla synnyttävät epämukavan tunteen. Aiemmin liikkeessä olleet elävät patsaat ovat nyt pysähtyneet. Koska tiedämme heidän pystyneen liikkumaan, ja vaikka se aluksi tuotti hämmentävän olon, heidän pysähtyneisyytensä onkin yhtäkkiä aavemaista ja kummaa.


Tämän jälkeen kuva on käytävässä missä on Davidin maalaus "Le Sacre de Napoléon". Kamera kuvaa vinosti lasikattoa. Tämä merkitsee symbolista lasikattoa josta näkee läpi,

mutta jonka läpi ei pääse. Kuva siirtyy eräänlaiseen pimeään varastotilaan, jonne tulee sinertävää valoa jostain. Tunnelma on uhkaava, jostain kuuluu auton tööttäys. Varastossa on hypähtelevä punakenkäinen henkilö, josta ei näy kuin jalat. Taustalla kuuluu kappaleen alussa kuultava *yeh, yeh, yeh, yeh, yeh*, mutta se kuulostaa apinamaiselta ääntelyltä. Tämän jälkeen kuvataan mustassa t-paidassa seisovia tummaihoisia miehiä, joista yhden kaulassa roikkuu pääkallokoru. He seisovat arkistokaappien edessä. Miehet ovat varastossa, poissa silmistä, poissa mielestä.

Pysähtynyt kohtaaus palauttaa katsojan taas todellisuuteen. Olimme aiemmin uuden ajan ja vallan uudelleenjakautumisen äärellä. Nyt portailla olevat tanssijat makaavat taas liikkumattomina kuin orjat laivassa ja patsaat alistuvat kohtaloonsa varastettuina esineinä. Valkoiset valtaapitävät, kuten Juliette Récamier määräävät kuka saa näkyä ja toimia. Hiphop-tyyliin pukeutuneet mustat miehet on laitettu varastoon, missä he voivat toteuttaa itseään omiensa joukossa, koska ovat alempiarvoisia. Kohtaus ei lopu tähän, mutta muuttaa muotoaan ja tullaan seksuaalisuuden äärelle.

Kolmannessa osiossa diskurssina on taas vallan käyttö. Jos aiemmat diskurssit olivat käsitelleet vallan saavuttamista ja normatiivisuutta, niin kolmannessa osassa käsittelemme valtarakenteita ja niiden seurauksia. Tämä diskurssi nostetaan esiin "Madame Récamierin" kautta, joka oli oman aikansa menestynyt nainen jolla oli valtaa. Hänen valtansa perustui hänen sukunsa korkeaan yhteiskunnalliseen asemaan ja varallisuuteen. Nykyajasta katsottuna se fakta, että varallisuus perustui kolonialismiin tuntuu epäreilulta. Récamierin aikana se oli normaalia ja hyväksyttävää. Vallanpitäjien ei tarvitse huolehtia siitä mitä seurauksia heidän harjoittamallaan vallalla on, mikäli vallitseva yhteiskunta ja kulttuuri hyväksyy sen miten valta on saavutettu. Seurauksia kuitenkin aina on, ja niitä joita kohtaan valtaa käytetään. Yhteiskunnalliset rakenteet määrittävät sen kuka läpäisee lasikaton. Eräällä tavalla tämä symboliikka koskee Beyoncé'n hahmoa, kuten aiemmin käsittelemme viitatessani Olutolaan (2019). Beyoncé on musta artisti, joka ei karkoita valkoista yleisöä. Tämä siivittää hänet läpäisemään lasikaton, jonka alle jäävät useat muut mustat artistit, kuten Jay-Z.

4.4 Normatiivisen rakkauden ylistys

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
2:38- 2:45		<p>Kirkonkellot.</p> <p>Ary Scheffer: “Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent á Dante et á Virgile”.</p> <p>Pariskunta sängyllä, sireenit. Rukoileva mies.</p> <p>Rosso Fiorentino: “Pietá”</p>	

Ääntely lakkaa ja kirkon kello soi kerran kun kuva siirtyy maalaukseen Ary Schefferin “Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta Apparaissent á Dante et á Virgile” (Liite 11). Maalauksessa kerrotaan toivottomasta rakkaudesta Danten “Jumalainen näytelmä” -kirjasta. Francesca joutuu naimaan epämuodostuneen Giovanni Malatestan, vaikka rakastaa tämän kaunista veljeä Paoloa. Giovanni saa tietää tästä ja tappaa molemmat miekallaan. Maalauksessa Francesca ja Paolo ovat helvetin toisella piirillä, jonne joutuvat himon syntiin langenneet. Dante ja hänen oppaansa Vergilius tapaavat Francescan ja Paolon, jotka ovat kääriytyneet valkoiseen kankaaseen. Francesca syleilee Paoloa epätoivoisena, hän ei voi saada sitä jota rakastaa. Dante ihmettelee heidän kohtaloaan ja lopulta pyörtyy säälistä. (Stańska 2022.)

Maalauksesta kuva siirtyy huoneeseen missä mies ja nainen ovat sängyllä. Nainen pitää miehen päätä rintaansa vasten sylissä ja hyväilee tämän päätä. Kohtauksen miljöö on arkinen makuuhuone. Naisella on yllään kimalteleva toppi ja miehellä valkoinen hihatton paita. Nainen painaa miehen pään rintaansa vasten, silittää tämän päätä ja kaulaa hellästi ja hoivaavasti. Kohtaus on kuvattu niin, että naisen toimijuus on muutakin kuin hoivaava. Kuva lähestyy alaviistosta ja nainen on kuvan keskiössä, mies on liikkumaton. Hän on objekti jota nainen haluaa koskea. Ensimmäistä kertaa naisella, joka ei ole Beyoncé, on yllään vaate joka ei simuloi alastomuutta, mikä myös korostaa hänen toimijuuttaan.

Kellojen ääneen liittyy mukaan sireenit kun kuva siirtyy nuoreen mieheen, jonka kädet on asetettu kiitosrukoukseen. Sireenit vaimenevat. Kirkon kello soi taas kerran, kun kuva siirtyy Rosso Fiorentinon "Pietà"-maalaukseen (Liite 12). *Pietà* tarkoittaa italiaksi sääliä tai myötätuntoa. Maalauksessa kärsivä Neitsyt Maria on levittänyt kätensä kuolleen Jeesuksen edessä. Maria Magdalena ja apostoli Johannes pitelevät Jeesuksen kuollutta ruumista. (Loughrey 2018.) *Pietà* on hartauskuvatyyppejä, jota on toistettu lukemattomia kertoja, mm. Beyoncé'n musiikkivideossa "Mine" (Beyoncé 2014), missä hän esittää Neitsyt Mariaa. Kuva siirtyy sängylle missä aiemmin nähty pariskunta suutelee istuen. Nainen on siirtynyt miehen vasemmalle puolelle ja hänen jalkansa ovat miehen ympärillä. Lopuksi kamera viistää rastahiuksisen miehen kasvojen ohi.

Tästä osasta nouseva ensimmäinen diskurssi on normatiivisen rakkauden ihanne. Maalauksessa helvettiin joutuneet Francesca ja Paolo eivät suostuneet yhteiskunnalliseen normiin, vaan seurasivat sydämensä ääntä. He päätyivät sen myötä syntisiksi ja helvettiin. Maalauksessa Francesca on etualalla, Paolon kasvoja ei edes näytetä kokonaan. Francesca siis on se, joka on tehnyt suurimman synnin halutessaan väärää miestä ja Paolo hänen uhrinaan joutuu myös helvettiin.




Jay-Z petti Beyoncéa toisten naisten kanssa, kunnes paransi tapansa. Hän käsitteli asiaa "4:44" -levyllään vuonna 2017. (Pearce 2017.) Beyoncé antoi anteeksi ja käsitteli asiaa "Lemonade" -levyllään vuotta aiemmin 2016 (Mapes 2016). Siinä missä Giovanni Malatesta hoiti aviorikoksen tuoman tunnepurkauksen perinteisellä maskulinisella tavalla, murhalla, Beyoncé feminiinisellä tavalla käsitteli tunteensa ja antoi anteeksi jatkaen avioliittoa.

Kun ottaa huomioon, että Beyoncé on käyttänyt *pietà* -tematiikkaa aiemmin työssään, voimme nähdä "Pietan" symboloivan sitä, että Beyoncé on tässäkin videossa Neitsyt Maria. Tätä ajatusta tukee myös videon alussa nähty Virgo, viittaus Beyoncé'n horoskooppimerkkiin neitsyeen. Virgo - virgin - Virgin Mary, siveellinen, hallittu ja hedelmällinen. Mikäli kohtauksen pari representoi The Cartersia, nainen on toimija ja hän voi antaa miehelle anteeksi. Alun Virgo näytettiin lopulta yksinäisenä toimijana. Kohtauksen nainen on tämä toimija ja Neitsyt Maria. Jay-Z voisi täten olla eräänlainen Jeesus, joka oman egokuolemansa kautta sovitti synnit ja nyt he ovat taas tasaveroiset kumppanit, kuten sängyllä suuteleva pari. Kun vertaamme Francescan ja Jay-Z:n kohtaloita, huomaamme, että se mikä on sallittua

miehelle ei ole sallittua naiselle. Nainen joutuu helvettiin, miehelle annetaan anteeksi. Normit kiinnittyvät valtarakenteisiin, osion toinen diskurssi on valta. Se kuka täyttää normin, saa mahdollisuuden käyttää valtaa suhteessa toiseen ihmiseen, joka on tehnyt virheen ja pyytää anteeksiantoa. Normin täyttävä ei joudu kärsimään.

Kolmas diskurssi, joka osiosta nousee, on mustan seksuaalisuuden asettaminen normatiiviseksi. Schefferin maalauksessa Francesca roikkuu epätoivoisena Paolon kaulassa, mutta videon musta nainen on voinut päättää ottaa miehen syleilyynsä ja näyttää halunsa tätä kohtaan arkisessa ympäristössä, ilman niin sanottua draamaa. Rukoilevan miehen kädet ovat toisiaan vasten, kuin hän tekisi kiitosrukouksen. Seuraavana tuleva maalaus Jeesuksesta, joka kuolemallaan sovitti kaikkien häneen uskovien synnit, sovittaa myös Francescan ja Paolon synnit. Tämän vuoksi videon mies ja nainen voivat vapautuneesti haluta toisiaan. Tämä kohtaus ottaa tässä videossa kantaa siihen onko mustan naisen seksuaalisuus syntistä kuin jezebelillä, vai ihan tavallista jonka toteutumisesta ei tapahdu helvettiin sinkoutumista. Toisin sanoen kohtauksen rinnastusta Schefferin maalaukseen voidaan tulkita jezebelin hahmon kautta, johon Silberstein (2019, 12) viittasi. (Ks. Railton ja Watson 2006, 54; Rossi 2015, 53.)

4.5 Kuningas saapuu

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
3:04		The Carters seisoo valkoisilla portailla.	Rah! Kertosäe. <i>I can't believe we made it.</i>
3:13		Kertosäkeessä Jay-Z lähestyy Théodore Géricaultin "Le Radeau de la Méduse" -maalausta ja valmistautuu omaan räppiinsä.	Kertosäe
3:13		Jay-Z:n räp alkaa Louvren lasipyramidin edessä.	2. säkeistö: I'm a gorilla in a fuckin' coupe, finna pull up in the zoo. I'm like Chief Keef meet Rafiki, who been lyin' king to you? (woo)

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
3:23-3:25		<p>Géricaultin "Officier de Chasseurs à Cheval de la Garde Impériale Chargeant".</p> <p>Mies seisoo hevosen päällä ruskea huivi kaulassa.</p>	<p>Pocket watchin' like kangaroos. Tell these clowns we ain't amused.</p> <p>'Nana clips for that monkey business, 4-5 got change for you.</p> <p>Motorcades when we came through.</p>
3:30-3:36		<p>Jay-Z "Samothraken Niken" edessä.</p> <p>"Hermes"-patsas.</p> <p>Polvistuneet miehet.</p>	<p>Presidential with the planes too. One better get you with the residential. Undeclared with the 'caine too. I said no to the Super Bowl, you need me I don't need you. Every night we in the end zone, tell the NFL we in stadiums too.</p>
3:50		<p>Räp loppuu, The Carters kuvataan yhdessä divaanilla.</p> <p>Jay-Z räppää huvittuneena loppuosan Grammyista alkaen ja Beyoncé liikuttaa suutaan sanojen tahtiin.</p>	<p>Last night was a fuckin' zoo. Stagedivin' in a pool of people, ran through Liverpool like a fuckin' Beatle. Smoke gorilla glue like it's fuckin' legal.</p> <p>Tell the Grammy's fuck that 0 for 8 shit. Have you ever seen the crowd goin' apeshit? Rah!</p>

Videon seuraavassa osassa aiemmin pois jäänyt huuto Rah! aloittaa uuden jakson ja kertosaie alkaa. Beyoncé ja Jay-Z seisovat "Niken" patsaan edessä käsi kädessä. Tanssijat

nousevat rytmikkäästi puoli-istuvaan asentoon ja taas makuulle. Kuva siirtyy divaanille, missä Beyoncé nojautuu laulaessaan Jay-Z:ta kohti. Hän katsoo ensin Beyoncéa ja sitten kameraan. Tämän jälkeen on paluu valkoisille portaille. Tanssijat seisovat jonossa ja liikkuvat viuhkamaisesti kallistaen yläruumistaan puolelta toiselle. Siirrytään kuvaan Beyoncésta “Niken” patsaan juurella. Hän laskeutuu kyyristellen portaita vetäen mekkonsa helmoja mukanaan. Jay-Z kuvataan hämärässä käytävässä siluettina kävelemässä pois päin kamerasta.

Kertosäkeen I can't believe we made it -kohdassa, Beyoncé ja Jay-Z seisovat “Niken” juurella puolikuvassa Beyoncén etuoikealta puolelta. He katsovat kameraan ja Beyoncé laulaa. Heistä näkyvät vain hartiat kummankin valkoisista asuista. Tiedämme vaatteista, että he ovat “Niken” juurella, mutta patsasta ei näytetä. Beyoncé ja Jay-Z näyttävät hyvin paljon hääparilta, sillä Beyoncén asu muistuttaa valtavaa hääpukua. Jay-Z:n vaihtuvat puvut ovat malliltaan perinteisiä miesten pukuja. Rossi (2015) on kirjoittanut heteroseksuaalisuuden performatiivisuudesta häissä. Perinteisesti naisten hääpuku on näyttävä ja morsianta ikään kuin esitellään. Eroa mieheen korostetaan sillä, että miehen puku on usein tumma, selkeä ja univormumainen, mies sulautuu taustaan. (Rossi 2015, 58.) Tämä performatiivisuus toistuu videossa, ja koska The Carters -projektissa on kyseessä eräänlainen vihkivalojen uudistamisseremonia, on aiheellista tulkita sitä myös hääperformanssin kautta.

Kuva leikkautuu maalauksen, Jay-Z:n ja siluettin näköisten tanssijoiden välillä. Maalaus, jota lähestytään, ja jota Jay-Z lopulta katsoo on Théodore Géricaultin “Le Radeau de la Méduse” (Liite 13). Maalaus kertoo ranskalaisen Méduse-laivan haaksirikosta. Méduse oli matkalla Senegaliin osana sen asuttamista Ranskan siirtomaana (Loughrey 2018). Matkustajista rikkaat ja aateliset pelastautuivat pelastusveneillä. 147 köyhää matkustajaa pelastautui lautalle, joka ajelehti 13 päivää ennen kuin heidät pelastettiin. Lautalta vain 15 ihmistä jäi henkiin, ja he olivat joutuneet mm. turvautumaan kannibalismiin. Tapausta pidettiin skandaalina ja sosiaalisen epätasa-arvon symbolina. (Stańska 2022.) Maalauksen keskiössä on musta mies, joka kurottaa ylös heiluttaen vaatetta jotta pelastajat näkisivät heidät.

Taulua on myös aiemmin käytetty modernin kulttuurin kommentoinnin välineenä. Toni Morrison kutsuttiin Louvreen vierailevaksi kuraattoriksi ja tästä tehtiin dokumentti “The Foreigner's Home”. Morrison on ainoa Nobelin kirjallisuuspalkinnon voittanut musta nainen. Hänen kirjojaan voidaan pitää afrosurrealistisina. Dokumentti alkaa tilaisuudesta, joka

pidettiin Géricaultin taulun edessä. Tapahtumassa keskusteltiin siitä millaista on olla vieras maassa jossa on syntynyt. Eri taiteenalojen ammattilaiset olivat tehneet esityksen aiheeseen liittyen. (Plate 2019.) The Carters toimii nyt samassa asemassa kuin Morrison. Jay-Z toisintaa tapahtuman fyysisesti, seistessään taulun edessä. Tavallaan hän asettaa itsensä yhtä arvokkaaksi taiteilijaksi kuin Morrison. Jay-Z seisoo taulun alla samassa kohdassa kuin taulun pelastajille heiluttava mies. Näin Jay-Z rinnastaa itsensä “Le Radeau de la Méduse” -taulun mustan miehen kanssa, joka yrittää kiinnittää pelastajien huomion. Kuten taulun mies, Jay-Z johdattaa mustat parempaan maailmaan (Mendes ja Wacker 2021, 490).

Jay-Z seisoo vaaleanruskeassa puvussa ulkona pimeässä Louvren lasipyramidin edessä ja aloittaa räppäyksen. Jay-Z:n puvun kuviointi muistuttaa lasipyramidin kuviointia.

Lasipyramidi on yksi Pariisin tunnetuimpia maamerkkejä, mutta aiheutti valmistuessaan kohua, sillä se ei sovi Louvren muuhun arkkitehtuuriin (Stańska 2022). Rapissä Jay-Z kertoo olevansa *gorilla pienessä autossa matkalla eläintarhaan*, mikä on lainaus räppäri Chief Keefin kappaleesta “Faneto” (WORLDSTARHIPHOP 2016). Seuraavassa säkeessä Chief Keef yhdistetään Disneyn “Lion King” -elokuvan paviaanin Rafikin kanssa, joka on yhteisön viisain eläin. Säe loppuu sanaleikkiin *Lion King - lvin’ king*, leijonakuninkaasta tulee valheellinen kuningas. Lvin’ king saattaa myös viitata Jhené Aikon samannimiseen kappaleeseen, joka kertoo petollisesta miehestä. ⁴

Kuva siirtyy yksityiskohtaan Paolo Veronalaisen “Nozze di Cana” -maalauksesta (Liite 14). Siinä valkoihoinen mies katsoo tummaa palvelijaa. Lasipyramidikohtausta ja viittausta maalauksen voidaan tulkita siitä näkökulmasta, että Jay-Z on myös kiistanalainen hahmo joka poikkeaa siitä mitä Louvressa on yleensä totuttu näkemään. Nyt musta mies ei olekaan palvelijan roolissa.

Kuva maalauksesta leikkautuu Théodore Géricaultin “Officier de Chasseurs à Cheval de la Garde Impériale Chargeant” (Liite 15) -maalauksen yksityiskohtaan hevosen vauhkosta silmästä. Siirtymä koko kuvaan maalauksesta, kun Jay-Z räppää *apinointi johtaa ammuskeluun, kertokaa näille pelleille ettei naurata, nelivironen* (45. presidentti Trump) *muutos on tulossa*. Maalauksessa on Napoléonin ajan ratsuväen upseeri vauhkon hevosen

⁴ Jhené Aiko oli The Cartersin “On the Run II” -kiertueella yksi lämmittelijöistä (Stidhum 2018).

selässä, joka on noussut kahdelle jalalle. Maalaus on kuvaus taistelusta joka hävittää. Upseeri katsoo rauhallisesti taakseen, tietää häviävänsä, mutta ei välitä siitä. (Stańska 2022.) Maalauksen miehen asenne on kommentointi poliittiseen ilmapiiriin, joka Yhdysvalloissa on ollut Donald Trumpin presidentinvaalivoiton jälkeen 2016. Valkoiset miehet pitävät itsestäänselvyytenä, että he selviävät kyllä kuivin jaloin tilanteesta kuin tilanteesta, riippumatta siitä kuinka paljon kansa protestoi. Jay-Z on eri mieltä.

Géricaultin maalauksen jälkeen kuva siirtyy ulos, missä mies seisoo hevosen selässä puun edessä. Miehellä on musta hihatön toppi ja siniset housut, joiden oikeassa lahkeessa on punaista ja valkoista. Kaulassa hänellä on vaaleanruskea huivi. Hän pitää vasemmalla kädellään kiinni hevosen suitsista. Hevosen selässä seisova mies viittaa mustien lynkkauksiin mitä Yhdysvalloissa on kautta historian tehty hirttämällä. Valkoinen ylivallan on väistyttävä, sillä rodullistetut ihmiset ovat saaneet tarpeekseen heihin kohdistuvasta väkivallasta.

Kuva siirtyy valkomustaan Lamborghini LM002 -maastoautoon, jota kuvataan vinosti niin, että se näyttää olevan kallellaan kun Jay-Z räppää, että *heitä ohjataan autosaattueessa*. Auton sisällä on ihmisiä, se on valaistu punaisella sisältä ja alapuolelta. Ympäriällä on sumua. Jay-Z räppää seuraavaksi "Niken" edessä, että *heillä on presidentiaalinen lentokone ja koti ja hän on voittamaton kokaiinidiilerinäkin*. Kuva palaa lasipyramidin eteen. Beyoncé kävelee kuvaan Jay-Z:n edestä.

Seuraavaksi nähdään rooman ajan patsas "Hermeestä", joka sitoo sandaaliaan (Liite 16). Kuva siirtyy joukkoon nuoria mustia miehiä, jotka ovat polvistuneet toiselle polvelleen maahan, ja he katsovat suoraan eteenpäin. Jay-Z räppää Super Bowlista, *sanoin ei Super Bowlille, he tarvitsevat minua, minä en heitä, täytämme stadionit muutenkin*. "Hermeen" patsaan katsotaan joidenkin mielipiteiden mukaan esittävän täydellistä urheilijaa (Stańska 2022).

Tässä videossa "Hermes", polvistuneet miehet ja Jay-Z:n räp viittaa amerikkalaisen jalkapalloilijan Colin Kaepernickin tapaukseen. Kaepernick sai amerikkalaisen jalkapallon liigassa NFL:ssä sanktioita, kun ei noussut ottelun alussa seisomaan kansallislaulun aikana, protestina mustien kohtaamalle syrjinnälle Yhdysvalloissa. Mustat hyväksytään valkoisiin tiloihin ainoastaan kun he pelaavat valkoisten säännöillä. (Mendes ja Wacker 2021, 490.)

Kyse samasta ilmiöstä kuin Beyoncé'n "Formationin" aiheuttamasta paniikista NFL:n päätösottelu Super Bowlin puoliaikashowssa. Jay-Z on kieltäytynyt useasti esiintymisestä kyseisessä tapahtumassa.⁵

Kuva siirtyy Jay-Z:hin Géricaultin maalauksen edessä. Räpissä *heittäydymme lavalta yleisöön, juoksemme läpi Liverpoolin kuin olisimme Beatles, poltamme kannabista kuin se olisi laillista. Grammy -gaala voi pitää tunkkinsa, koska Jay-Z ei voittanut kahdeksasta ehdokkuudestaan huolimatta yhtään palkintoa*. Rapin viimeisessä säkeessä Jay-Z ja Beyoncé ovat divaanilla lähikuvassa. Jay-Z nauraa kameralle, Beyoncé katsoo kameraan ja nojaa päätään Jay-Z:tä kohden. Beyoncé liikuttaa suutaan Jay-Z:n räpin tahtiin, *have you ever seen the crowd goin' apeshit?*

Räpissä on Jay-Z:n vuoro nousta Beyoncé'n rinnalle, osoittaa vaikutusvaltansa ja maskuliinisuutensa. Hän on rikas ja voimakas, suurempi kuin Super Bowlin tai Grammyjen kaltaiset instituutiot. Hän pystyy toiminnallaan vastustamaan Yhdysvalloissa tapahtuvaa rasismia ja haastamaan istuvan presidentin. Kun tämä asia on tehty katsojalle selväksi, Jay-Z ja Beyoncé ovat taas tasavahva yksikkö.

Osuuden päädiskurssi on valta. Erityisesti maskuliininen, aggressiivinen valta. Sitä representoidaan tuomalla esiin statussymboleita, rikkauksia, aseita, autoja ja isoja apinoita. Osio alkaa voimakkaasti Rah! -huudolla, joka herättää katsojan. Röp alkaa vertauksella gorillaan, joka antaa mielikuvan voimasta. Rasistinen diskurssi mustien vertaamisesta apinoihin otetaan kunnolla käsittelyyn räpin alussa ja sillä leikitellään. *Gorilla in a fuckin' coupe* korostaa tilanteen absurdiutta, jossa näemme jotain sellaista mitä emme yleensä näe. Tämän jälkeen listataan statussymbolit, joista yksi - Lamborghini, näytetään videossa.

Toinen diskurssi on normatiivinen parisuhde. Kuten aiemmin on useasti mainittu, The Carters ei epäile käsitellä parisuhdeongelmiaan julkisesti. Aiemmin Beyoncé'n kautta on nostettu parisuhdediskurssia esiin ja Jay-Z jäänyt statistin rooliin. Tämä osuus palauttaa tasapainon. Video ei keskity enää ainoastaan Beyoncéen, vaan Jay-Z saa myös puheenvuoron ja katsojan huomion. Symbolisesti kohtauksessa on kyse vaikeuksien voittamisesta.

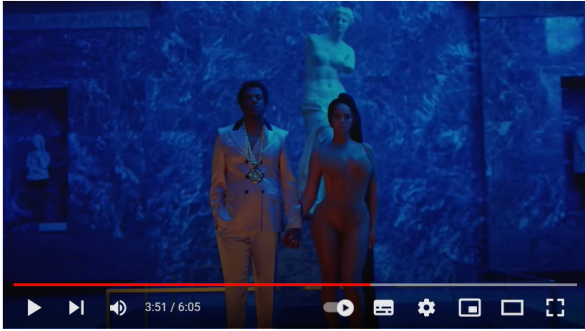
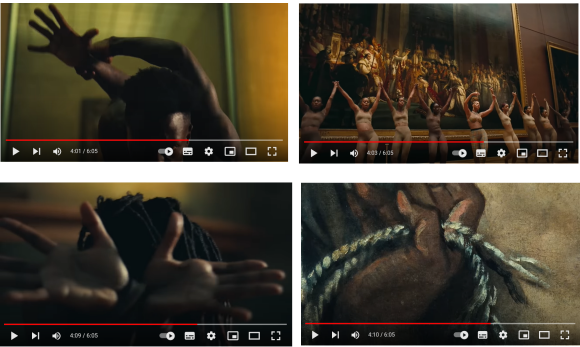
⁵ Vuodesta 2019 Jay-Z:n omistama "Roc Nation" -tuotantoyhtiö on tuottanut Super Bowlin puoliaikashown (Crucciola 2019).

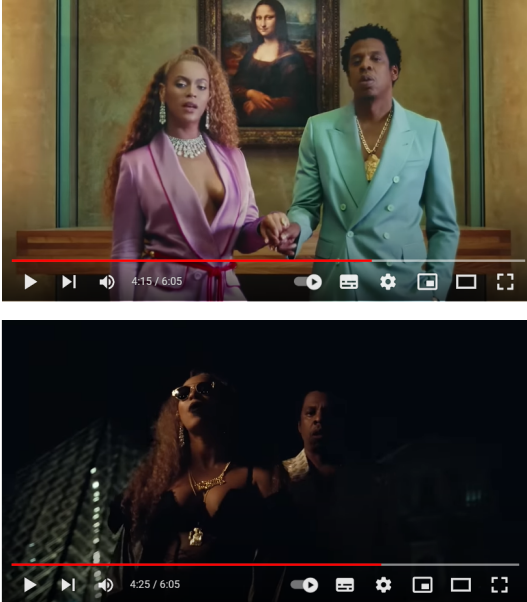
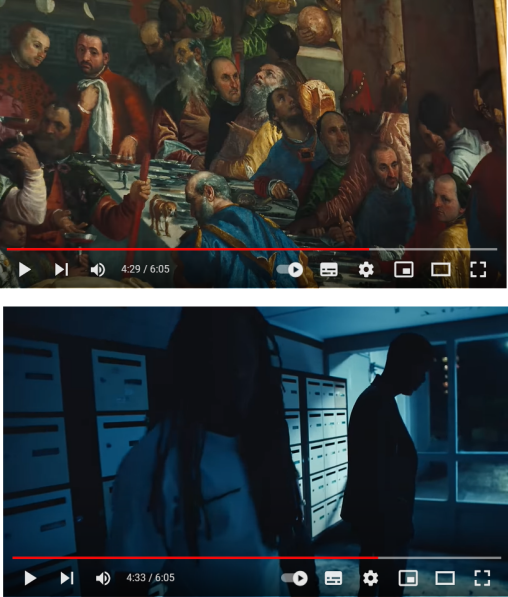
Haaksirikkoiset pelastuvat, avioliitto voidaan pelastaa, instituutiot voivat potkia, mutta he potkivat vastaan. Tasapaino palautetaan.

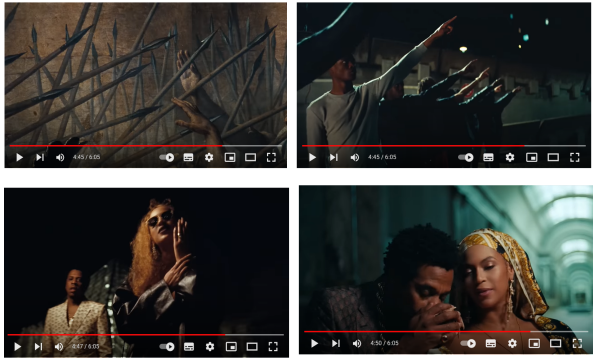
Räpissä Jay-Z viittaa Beyoncéen ja itseensä me-muodossa, mikä poikkeaa jonkin verran siitä miten Beyoncé käsittelee Jay-Z:ta. Beyoncé omissa osuuksissaan kertoo miten hänen miehensä haluaa häntä ja, että hän itse pystyy ostamaan tälle kalliita asioita. Koska Jay-Z on mies, hänen ei tarvitse korostaa valtaansa suhteessa Beyoncéen, sillä se on oletusarvo normatiivisen heterouden maailmassa (ks. hooks 2007, 183-185; Butler 2006, 31). Hän korostaa ainoastaan vaikutusvaltaansa yhteiskunnassa ja rikkauttaan. Mustana miehenä Jay-Z:n on lueteltava saavutuksiaan, jotta hän voi saada arvostusta siinä yhteiskunnassa jossa hän elää.

Kolmas diskurssi on stereotyyppien purku. Osuudessa rikotaan stereotypia siitä millaisia miehiä tai naisia mustat ihmiset ovat. Beyoncé on voimakas ja vaikutusvaltainen nainen, ja Jay-Z on tarpeeksi vahva ottamaan sen vastaan. Hän ei ole kuohittu, ja täten toteuta hooksin (2007, 183-185) mainitsemaa valkoisten fantasiaa. Jay-Z on uhmakas kohtaauksessaan, mutta hän ei räpissään toteuta perinteistä hiphop -puhetta naisista huorina, tai korosta itseään äärimaskuliinisesti. Hän räppää suurimmista saavutuksistaan me-muodossa oletettavasti tarkoittaen häntä ja Beyoncéä. Se voi myös tarkoittaa muita Jay-Z:n kanssa esiintyviä. Osio päättyy The Cartersin nauraessa divaanilla. Tämä itsessään pehmentää aiemmin nähtyä uhmakkuutta, jotta vene ei keiku liikaa.

4.6 Vapauttaja

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
3:51		<p>Kertosäe alkaa. The Carters seisoo "Milon venuksen" edessä.</p> <p>Beyoncélla on ihonvärinen korsetti ja musta durag.</p>	<p>Kertosäe: Stack my money fast and go (fast, fast, go. Fast like a Lambo (skrrt, skrrt, skrrt). I be jumping off the stage ho (jumping, jumping, hey, hey). Crowd better save her (crowd going ape, hey).</p>
4:01-4:10		<p>Miehen kädet peittävät "Mona Lisan". Beyoncé ja tanssijat nostavat kätensä "Le Sacre de Napoléonin" edessä.</p> <p>Naisen kädet vapautuvat. Yksityiskohta "Jupiter karkottaa paheet" -maalauksesta.</p>	<p>I can't believe we made it (this is what we made, made). This is what we're thankful (this is what we thank, thank). I can't believe we made it (this is different angle). Have you ever seen a crowd goin' ape ape? Rah!</p>

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
4:15-4:25		<p>The Carters “Mona Lisan” edessä, tarttuvat toisiaan käsistä kiinni.</p> <p>Kuva siirtyy Louvren eteen.</p>	<p>C-osa: Haters in danger (dangerous). Who lot of gangin’ (gang). 35 chains (chains, chains). I don’t give a damn ‘bout the fame (nope). G8 planes (tshh, tshh). Alexander Wang (woo!).</p> <p>She a thot that you claim (woo!). Can’t be toppin’ my reign (c’mon, c’mon, c’mon).</p>
4:29-4:33		<p>Veronalaisen “Nozze di Cana”, valkoiset vieraat, mustat palvelijat.</p> <p>Miehet varastossa. Beyoncé räppää.</p>	<p>3. säkeistö: Poppin’, I’m poppin’, my bitches all poppin’. We got to the dealer and cop it all (cop it all). Sippin’ my favorite alcohol (alcohol). Got me so lit, I need Tylenol (Tylenol).</p> <p>All of my people, I free ‘em all (free ‘em all). Hop in the whip, wanna see the stars, uh (woo). Sendin’ the missiles off, drinkin’ my inhibitions off. 250 for the Richard Mille, yeah yeah, live in a field. My body make Jigga go kneel (woo).</p>

<p>4:45- 4:50</p>		<p>“Les Sabines” -taulun keihäät ja estävät kädet. Keihäsmäiset kädet.</p> <p>Beyoncé vihkisormus. Jay-Z suutelee Beyoncé kättä.</p>	<p>Man, my momma, my lawyer, my shield (shield). Look at my jewelry, I’m lethal (lethal). These diamonds on me, they see-through (see-through). I’m a Martian, they wishin’ they equal (equal). I got M’s like the back like Evisu.</p>
-----------------------	---	--	---

Kertosäe alkaa ja Beyoncé ja Jay-Z seisovat käsi kädessä sinertävässä huoneessa “Milon venus” -patsaan edessä (Liite 17). He katsovat suoraan kameraan. Kuva on käännetty päinvastoin, patsaan käden tynkä on eri puolella kuin mitä se oikeasti on. Beyoncé on asettunut osittain patsaan eteen, seisoen patsaan peilikuvana. Jay-Z seisoo kamerasta käsin vasemmalla ja Beyoncé oikealla. Jay-Z:llä on yllään vaalea kiiltävä puku ja iso kultainen riipus. Beyoncélla on yllään ihonvärinen korsetti. Hänen hiuksiaan peittää musta durag, joka laskeutuu lattiaan asti samalla tavalla kuin “Madame Récamier” -maalauksen edessä istuvilla naisilla. Kamera lähestyy alaviistosta.

“Venus” on “Niken” ja “Mona Lisan” ohella Louvren tunnetuin naiskuvaus. Patsaan käsiä ei ole löydetty. Patsaan puuttuvat osat ovat tehneet patsaasta arvoituksellisen. Oletetaan, että patsas kuvaa Afroditea, mutta se saattaa myös olla meren jumalatar Amfitrite. (Louvre.) Patsas esitetään myös toisesta kulmasta, patsaasta katsottuna oikeasta alaviistosta. Tällöin patsas on kameraan nähden oikein päin.

Silberstein (2019) analysoi tätä kohtausta. Valaistus on sininen ja kylmä ja antaa illuusion Beyoncé alastomuudesta. Beyoncén persoona keskustelee länsimaisen historian merkkiteoksen kanssa. “Venus” vietiin Kreikasta Miloksen saaresta vuonna 1820 ranskalaisten merivoimien toimesta. Ranskan kuningas Ludvig XVIII lahjoitti patsaan Louvreen. Iso-Britannia oli vienyt Parthenonin marmoripatsaat museonsa ja Ranska ei halunnut jäädä kakkoseksi. Tämän jälkeen “Venus” on näyttäytynyt hahmona, jossa kiteytyy ranskalaisen kulttuurin vaikutusvalta maailmassa. Se kertoo valloituksista ja vallasta. Patsaan alkuperäinen tarkoitus oli palvoa Afroditea, rakkauden, kauneuden ja lisääntymiskyvyn jumalatarta. Patsas on puolialaston ja sensuaalinen. (Silberstein 2019, 5.)

Beyoncé on asettautunut "Venuksen" eteen rinnastaakseen itsensä tämän representaatioihin. "Venuksen" alaruumiis on verhottu kankaaseen. Beyoncélla on ihonvärinen korsetti, joka yhdessä Silbersteinin mainitseman sinisen valon kanssa antaa illuusion alastomuudesta. Korsettivalmistaja Cadolle teki blogijulkaisun missä he kertovat olevansa otettuja siitä, että saavat olla videossa mukana. "Venuksella" on nyt varteenotettava kilpailija. (Cadolle.) Cadolle on ranskalainen kuuluisa alusvaatevalmistaja, jota johtavat naiset. Hiphop yhdistyy luksustuotteisiin. Tämän voidaan lukea johtuvan siitä miten vuosisatoja sorrettu musta yhteisö saavuttaa sosiaalisia statussymboleja, kuten luksustuotteita. (Silberstein 2019, 6.) "Apheshtin" lyriikoissa myös mainitaan eri luksustuotteita ja painotetaan rahan valtavaa määrää.

1400-luvulta alkaen naisen alaston vartalo on korvannut miehen alastoman vartalon Jumalan täydellisenä luomuksena. Cadellon kommentti "Venuksesta" ja Beyoncésta osoittaa, että parjattu musta vartalo voi olla samanarvoinen kuin länsimaisen alastonkuvan äiti. (Silberstein 2019, 10-11.) Korsetti voidaan lukea myös esineenä, joka nostaa seksuaalista haluttavuutta. Se tuo esiin lantion, vyötärön, rinnat ja takapuolen. Korsetti myös rajoittaa vartalon liikkeitä. Videossa Beyoncé tanssii nykien "Venuksen" edessä korsetti päällään ja Jay-Z seisoo liikkumattomana käsi puvun taskussa. Beyoncé'n korsettiin verhottu vartalo on seksuaalinen toimija ja Jay-Z:n kuuluu varoa. Hän on soturi haarniska yllään. Korsetti on ollut aristokraattien ja valkoisen eliitin, vaate ja se lähtökohtaisesti tehtiin kalliista materiaaleista. Kehon muokkauksella ylhäisö on erottunut alemmista kansanosista. Korsetin rajoittaessa liikkumista, se symboloi vaurautta ja joutilaisuutta. Tätä kuvastoa on esitetty elokuvissa, kirjallisuudessa ja pilakuvissa, missä mustat palvelijat kiristävät valkoisen ylimystön korsettiä. (mt., 7-8.)

Korsettikohtaus on myös ensimmäinen kerta, kun Beyoncé asettautuu katseen kohteeksi ilman, että hän on varsinainen toimija. Nyt hän on pukeutunut kuin aiempien kohtausten tanssijat, ihonvärisiin vaatteisiin - alastomaksi, objektiksi. Durag-huivi representoi myös orjan asemaa tässä kohtauksessa, sillä aiemmin näimme durageja niiden tanssijoiden päissä, joiden harteilla Madame Récamier istui.

Kuva siirtyy paidattomaan mieheen, jolla on farkut. Hän seisoo "Mona Lisan" edessä peittäen sen osittain, katsoo kameraan kädet ylhäällä taaksepäin käännettyinä tanssien *bone*

breakingiä. Se joka on street -tanssi, missä mm. irrotetaan olkapäät pois kuopistaan. (Dylan-Robbins 2015.) Siirrymme “Le Sacre de Napoléon” -maalauksen eteen, jota lähestytään viistosta. Kuva on käännetty eri päin, kuin mitä se aiemmin oli. Beyoncé ja tanssijat ovat maalauksen edessä ja kohtausta ikäänkuin on jatkumoa sille mihin se aiemmin jäi tanssijoiden pyörähtäessä ympäri. Tanssijat pyörähtävät takaisin kohti kameraa, ja ottavat toistensa kohotetuista käsistä kiinni. Beyoncé on keskellä, mutta hänen kätensä ovat vapaana ja kohotettuina. Mendes ja Wacker ovat tulkinneet kohtausta niin, että kun kädet nostetaan ylös, tehdään pilkkaa Napoléonin aikakaudesta, ja siitä miten hän palautti orjuuden Pohjois-Afrikkaan. Beyoncé on asettunut samaan kohtaan kuin Joséphine, eli on valmis ottamaan kruunun vastaan. (Mendes ja Wacker 2021, 489.) Tanssijat ja Beyoncé laskevat kätensä ja heiluttavat rytmikkäästi lanteitaan. Kuva siirtyy alussa Paolo Veronalaisen “Jupiter Karkottaa Paheet” -maalauksen yksityiskohtaan kädestä ja köydestä. Sitten naisen käsiin, jotka asetellaan kuin ne olisivat sidotut. Tämän jälkeen kohdistus uuteen yksityiskohtaan maalauksesta, jossa on myöskin köysiä. Ja taas naiseen jonka yläruumista kuvataan kun hän tanssii “Mona Lisan” edessä liikuttaen käsivarsiaan isoilla liikkeillä. Nopea leikkaus The Cartersiin “Venuksen” edessä. Beyoncélla on korsetin lisäksi toppatakki käsivarsilla. Häntä kuvataan vasemmalta alaviistosta kun hän nyökyttelee päätään ja kysyy have you ever seen the crowd goin’ apeshit. Kertosäe loppuu huutoon Rah!, jolloin “Mona Lisan” edessä oleva nainen heittää rastalettinsa vapautuneesti isolla kaarella taaksepäin. Liike yhdistettynä ääneen antaa voimakkaan vaikutelman.

“Le Sacre de Napoléon” on kuvattu väärin päin. Asiat ovat nyt toisin, asioita pitää katsoa eri näkökulmasta. Veronalaisen maalauksessa Jupiter taistelee paheita vastaan ja kuva kiinnittyy käsiin ja köysiin, josta se siirtyy Beyoncéen ja tanssijoihin joiden kädet on vapautetut. Tämän voidaan tulkita tarkoittavan sitä, miten kolonialismi on arvottanut ihmisiä toistensa yli, mutta näkökulma on nyt muuttunut ja sorrettujen kädet voivat olla vapaat. Veronalaisen maalauksesta näytetään vain pieniä yksityiskohtia ja maalauksen tunnistaminen on vaikeaa. On siis myös mahdollista, että koko taulua ei ole syytä tulkita tässä yhteydessä, ainoastaan käsiä ja köysiä. Ensin kädet olivat sidotut, nyt ne ovat vapaat.

Beyoncé rap alkaa kohtaauksella, jossa hän ja Jay-Z seisovat “Mona Lisan” edessä. He ovat kohottaneet yhdessä olevat kätensä kyynärän tasolle. Jay-Z tuplaa aina säkeen lopussa. Tämä on ensimmäinen kohtausta, jossa pari laulaa yhdessä kameralle sanoja, ei ainoastaan

äännähdyksiä. Tämä korostaa heidän yhteyttään yksikkönä. Beyoncé on se joka vie räppiä eteenpäin, Jay-Z komppaa perässä. Beyoncé rapissa kerrotaan, että *vihaajat ovat vaarassa, en välitä kuuluisuudesta, vaikutusvallasta tai varakkuudesta. Huoran voi ostaa, mutta olen voittamaton.*

“Mona Lisa” -kohtauksen jälkeen olemme “Niken” patsaan portaikossa, missä tanssijat seisovat jonossa ja liikuttavat yläruumistaan vuorollaan puolelta toiselle luoden aaltomaisen liikkeen. Siirrytään ulos lasipyramidin lähistölle. Beyoncé joka aiemmin käveli räppäävän Jay-Z:n ohi, seisoo nyt hänen edessään. Hänellä on aurinkolasit, syvään uurrettu toppi ja nahkatakki. Hiukset ovat punertavat ja suurilla kiharoilla, jotka laskeutuvat olkapäiden yli. Hänellä on suuret kultakorut kaulassa ja korvissa. Lähikuva nopeasti räppäävään Beyoncéen “Mona Lisan edessä”. Leikkaus isompaan kuvaan Veronalaisen “Nozze di Cana” -maalauksen osasta, jota käsiteltiin aiemmin. Näemme, että pöydän ääressä on ainoastaan valkoihoisia miehiä vieraina, ja tämä tumma palvelija. Tästä siirrytään lähikuviin ruukuista, joista kaadetaan viiniä. Kuva siirtyy pimeään varastotilaan missä on paikallaan seisovia miehiä. Kaksi lähikuvaa “Nozze di Canan” mustista palvelijoista valkoisten juhlijoiden keskellä. Beyoncé räppää, *vien ystäväni juhlimaan kunnolla, ostamme diilerin kaikki huumeet, juomme suosikki alkoholiani, meno on niin hurjaa, että joudumme ottamaan särkylääkettä ja vapautan kaikki minun ihmiseni.* Aiemmin mustat ihmiset ovat olleet palvelijan asemassa, varastossa odottamassa kun heitä tarvitaan, mutta nyt Beyoncé vapauttaa heidät.

Beyoncé rap jatkuu, *hyppään autoon, haluan nähdä tähtiä, laukaisen ohjuksia ja juon kaikki estoni pois. 250 000 menee merkkikelloon ja vartaloni saa mieheni polvistumaan.* Lähikuva sivulta “Mona Lisan” edessä räppäävästä Beyoncésta, joka yllättäen katsoo kameraan. Siirtymä ulos lasipyramidille, ensin kuva Beyoncésta, sitten Jay-Z:stä. Tämän jälkeen puolikuva heistä “Mona Lisan” edessä. Tästä siirtymä “Venus” -patsaan eteen missä Beyoncé liikuttaa käsiään rapin tahtiin. Hänellä on toppatakki yllään. *Mieheni, äitini ja asianajajani ovat kilpeni. Jalokiveni ovat tekevät minusta tappavan.* Lähikuva “Les Sabines” -taulun kohotetuista keihäistä, joiden lomassa on käsiä estämässä näitä. Tästä siirtymä ulos mustiin miehiin, jotka aiemmin olivat polvillaan. Nyt he ovat nostaneet vasemman kätensä, ja osoittavat ylös etusormellaan samansuuntaisesti kuin maalauksen keihäät. Rap jatkuu, *timanttini ovat läpinäkyviä. Olen Marsista ja muut toivovat olevansa tasavertaisia hänen*

*kanssaan. Minulla on yhtä paljon miljoonia kuin Evisulla on M-merkkejä*⁶. Siirtymä lasipyramidille missä Beyoncé kohottaa vasemman kätensä, jossa on vihkisormus. Lähikuva Beyoncésta "Venukselta". Divaanilta lähikohtaus, missä Jay-Z nostaa Beyoncé'n käden ja suutelee sitä.

"Les Sabines" -taulun yksityiskohta tässä vaiheessa kappaletta viittaa suoraan siihen mitä Beyoncé räppää. Hänelle rakkaat ja vaikutusvaltaiset suojelevat häntä. Rivi miehiä osoittaa sormellaan rauhallisesti ja vakaasti yläviistoon. Maalauksessa näkyvä kaaos ja estelevät kädet eivät ole läsnä miesten keskuudessa.

Osion päädiskurssi on valta ja vallan vaihto, jota käsitellään objektien henkiin heräämisen kautta. Beyoncé on vallan vaihdon airut. Ensin hän asettaa itsensä samaan asemaan tanssijoiden eli patsaiden kanssa. Beyoncé seisoo "Venuksen" edessä liikkumatta Jay-Z:n kanssa. Aivan kuten he seisovat "Niken" edessä. Patsaat ovat kauneuden ja voiton jumalattaret. Beyoncé ottaa nämä ominaisuudet itselleen simuloimalla patsaiden olemusta. Aiemmassa osiossa Beyoncé lähti laskeutumaan portaita "Niken" edessä. Kädettömän "Venuksen" edessä Beyoncélla on kädet. Hän lähtee liikkeelle ja pystyy verhoamaan alastoman ruumiinsa takkiin, eli tulemaan objektista subjektiksi. Leikkaukset sidottuihin ja vapautuneisiin käsiin on se hetki missä patsaat eivät ainoastaan herää eloon, vaan pääsevät myös objektin asemasta subjektiksi.

"Nozze di Canan" lähikuvat viinistä ja mustista palvelijoista korostavat sitä, että aiemmin objekteina pidetyt ihmiset ovat koko ajan pitäneet sisällään tietoa maailmasta johon valtaa pitävillä ei ole ollut pääsyä. Maalauksessa kuvatussa Kaanaan häissä Jeesus teki ensimmäisen ihmetekonsa - muutti veden viiniksi ja palvelijat olivat ainoita, jotka tiesivät, että viiniruukut oli täytetty vedellä (Heeren 2021).

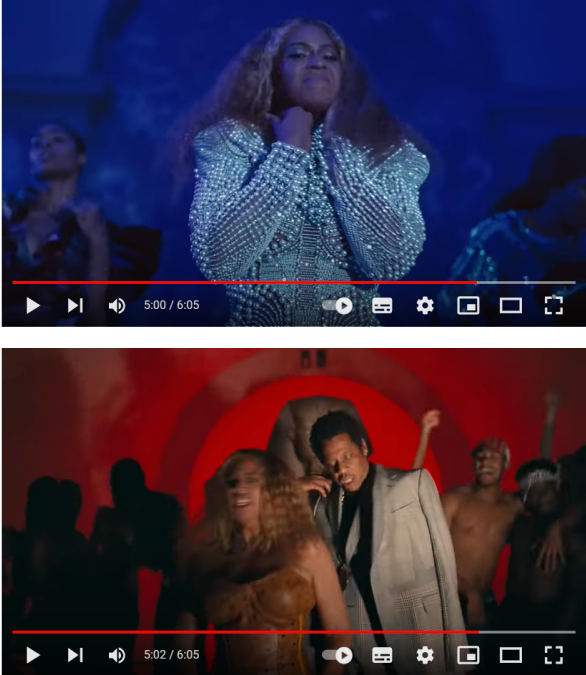
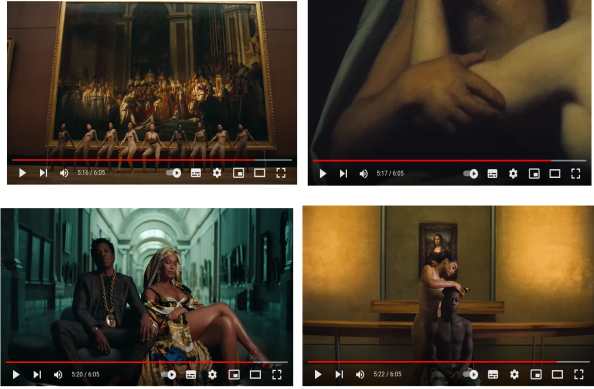
Toisin sanoen lähikuva siitä miten juhlien vieras katsoo palvelijaa joka tarjoilee hänelle, merkitsee sitä, että vieraalle palvelija on vain palvelija. Ihminen, jonka kuuluukin palvella häntä. Mutta palvelijalla on jotain sellaista tietoa, mitä vieraalla ei ole ja sitä kautta hänellä on valta tähän. Bell hooks kirjoittaa siitä miten valkoisissa perheissä työskennelleet mustat palvelijat ikään kuin tutkivat valkoisia perheitä toisina. He seurasivat valkoisten elämää ja

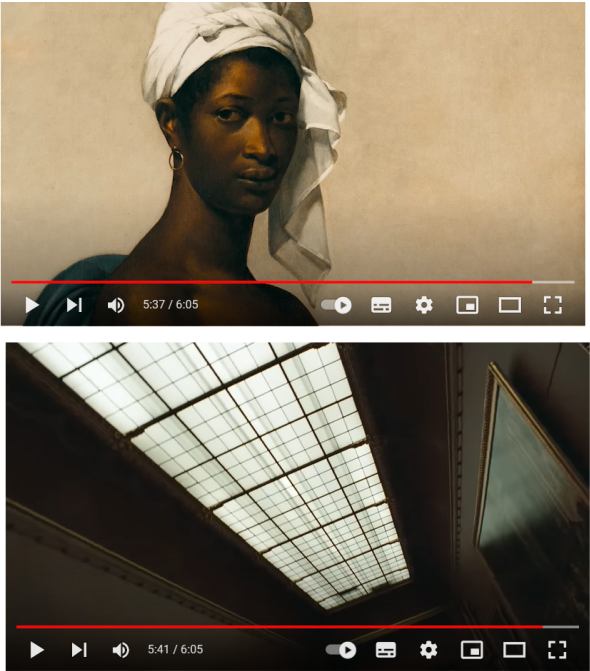
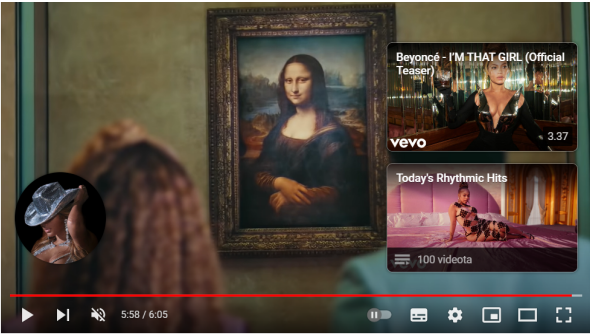
⁶ Evisu on japanilainen vaatemerkki, jonka vaatteissa toistuu kirjain "M".

keskustelivat siitä mustien yhteisöjen turvassa. Toisin sanoen he rodullistivat valkoiset. (Hooks 2007, 158-159.) Tutkittaessa vierasta kulttuuria ulkopuolelta on mahdollista saada selville sellaisia asioita, jotka ovat tiedostamattomia kulttuurin käytäntöjä niille, jotka siinä kulttuurissa elävät. Palvelijat ovat läsnä kun isäntäväki puhuu joskus hyvin arkaluonteisista asioista. Palvelijat saavat tietoonsa asioita joita he teoriassa pystyisivät käyttämään isäntäväkeä vastaan. Tässä videossa tämä asetelma osoittaa sen ettei ihmisiä kannata aliarvioida heidän asemansa tai ihonvärinsä vuoksi, heillä saattaa olla vallan avaimet käsissään. On kiinni omista valinnoista, miten näitä avaimia käyttää.

Toinen diskurssi joka osiosta nousee on Beyoncé'n asema post-feministisenä subjektina. Hän korostaa räpissään varakkuuttaan, ja sen myötä mahdollistuvaa valtaa toisiin ihmisiin. Hän voi tarjota ystävilleen hienon illan juhlimassa, sekä vapauttaa heidät tai mustan yhteisön. Hän räppää huumeista ja juopottelusta. Mutta tämän hän tasapainottaa tukeutumalla äitiinsä, asianajajaansa, mieheensä ja jumalaansa, eli on kaikesta huolimatta kunnollinen nainen, joka ei ole niin holtiton, että joutuisi ongelmiin eri instituutioiden kanssa. Tämän kautta hän myös taas kerran toteuttaa normatiivisuutta. Hän on kunnollinen nainen, ei jezebel tai matriarkka, eikä ainakaan mikään huora. Apudiskurssina toimii normin mukainen elämä, johon aina palataan. Se toimii kilpenä maailmaa vastaan. Videossa Beyoncé nostaa esiin vihkisormusta kantavan kätensä kuin keihäänä. Kohtaus päättyy taas divaanille missä Jay-Z suutelee Beyoncé'n kättä. Itsenäisyyttä ja valtaa korostava räp päättyy parisuhteen äärelle, joka korostaa The Cartersin yhtenäisyyttä ja normin mukaista rakkautta.

4.7 Tilantekoa

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
5:00-5:02		<p>Beyoncé kohentaa helmipukuaan ja valmistautuu kreisibailaamaan "Tanisin sfinksin" edessä.</p>	<p>Väliosa ja kertosaä.</p> <p><i>Have you ever seen the crowd goin' apeshit? Rah!</i></p>
5:16-5:22		<p>Beyoncé ja tanssijat "Le Sacre de Napoléonin" edessä. Lähikuva Schefferin maalaus.</p> <p>Jay-Z ottaa Beyoncéä kädestä. Nainen hoitaa miehen hiuksia "Mona Lisan" edessä.</p>	<p>Kertosäe.</p> <p><i>I can't believe we made it (this is what we made, made). This is what we're thankful (this is what we thank, thank). I can't believe we made it (this is different angle).</i></p>

Aika	Kuva	Selite	Lyriikat
5:37-5:41		<p>Marie-Guillemine Benoist: "Portrait d'une Négresse".</p> <p>Kuva laskeutuu lasikatosta alas.</p>	<p>Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh.</p> <p>Fast and go. Yeh, yeh, yeh, yeh, yeh. x4</p>
5:58		<p>Musiikki pysähtyy. The Carters katsoo toisiinsa ja sitten "Mona Lisaan".</p> <p>Kirkonkellot soivat.</p>	

Video jatkuu divaanihohtauksella, missä Beyoncé laulaa. Myös Jay-Z liikuttaa suuta laulun mukana. Kuva siirtyy naiseen, joka kampailee miehen afrohiuksia. Leikkaus lasipyramidin eteen, jossa Beyoncé elehtii isosti kohti kameraa. Paluu "Mona Lisaan" eteen, jossa The Carters katsoo kameraan, mutta eivät enää pidä käsistä kiinni kuten videon alussa. Siirtymä sinertävään tilaan, jossa Beyoncé asettelee helmikoristeltua asua päälleen. Hänen hiuksensa ovat auki ja roikkuvat kiharoilla hänen takanaan. Hänen kasvoillaan on pieni irvistys, kuin hän valmistuisi isoon suoritukseen. Beyoncé'n takana kaksi tanssijaa myös kohentavat kiiltäviä vaatteitaan. Tämä on toinen kohta, jossa nainen, joka ei ole Beyoncé on pukeutunut muuten kuin ihonväriseen asuun. Kohtauksen tanssijat ovat itsenäisiä toimijoita.

Kertosäe alkaa "Tanisin Sfinksin" ympärille on kerääntynyt joukko paidattomia miehiä. Osalla on roikkuvat, alushousut paljastavat housut, huivi päässä tai lippalakki. Tyyli on ghetto. Beyoncé ravistelee päätään raivokkaasti have you ever seen the crowd goin' apeshit? Rah! The Cartersilla on bileet ja museo nyt otettu haltuun ja mennään ihan sekaisin. "Venuksen" edessä kuva on oikeinpäin. Patsas nojaa nyt siihen suuntaan mitä oikeastikin ja Beyoncé ja Jay-Z ovat myös eri päin kuin aiemmissa kohtauksissa. Jay-Z seisoo toinen käsi taskussa taustalla. Beyoncé tanssii edellä liikuttaen käsivarsiaan ja lantiotaan voimakkaasti puolelta toiselle. Aiemmassa osiossa hänestä tuli elävä, eikä hän ole enää tahdoton patsas. Sinertävässä huoneessa kuvataan alaviistosta kun paidaton mies tanssii. Puolikuva "Mona Lisan" edestä. Jay-Z katsoo pois päin, mutta seuraavassa leikkauksessa hän on "Le Radeau de la Méduse" -maalauksen edessä lähikuvassa ja liikuttaa suutaan Beyoncé'n laulun tahtiin. Takaisin "Venuksen" eteen missä Beyoncé'n keinuva tanssi jatkuu. Kuva siirtyy sfinksille missä näytetään lähikuva Beyoncé'n kasvoista kun hän pitelee päätään juhliessaan. Lähikuva oletettavasti valkoiseen mieheen, joka on jähmettynyt soturin huutoon. Laajakuva "Le Sacre de Napoléonin" edessä tanssivista naisista.

Lähikuva kyynärvarresta ja sitä pitelevästä kädestä Schefferin maalauksesta. Kertosäkeen kohdassa *this is what we're thankful* Beyoncé ja Jay-Z istuvat divaanilla ja Jay-Z laskee kätensä Beyoncé'n käden päälle. Kuva siirtyy "Mona Lisan" eteen, missä ihonvärisiin toppiin ja housuihin pukeutunut nainen kampaista istuvan paidattoman miehen afrohiuksia. Tällä on jalassaan rikkinäiset farkut. Lähikuva lasipyramidille, Beyoncé'n käsi on Jay-Z:n hartioilla ja he laulavat hymyillen toisilleen. Lähikuva miehestä, jonka hiuksia kammataan, hän katsoo kameraan.

Kertosäe loppuu. Laulu jatkuu *yeh, yeh* -hokemalla. Beyoncé nyökyttää päätään "Venuksen" edessä katsoen kameraan. Jay-Z:n kädet ovat yhdessä kuin kiitosrukouksessa, hän katsoo kameraan ja lähestyy sitä "Le Radeau de la Médusen" edessä. "Niken" edessä Beyoncé on ottanut valkoisen hameen helmoista kiinni ja heiluttaa niitä raivokkaasti. Jay-Z seisoskelee takana rennosti. The Carters seisoo käytävässä, jossa he eivät aiemmin ole olleet yhdessä. Heitä kuvataan takaapäin ja Beyoncé'n käsi on Jay-Z:n harteilla niin, että hänen vihkisormuksensa näkyy. Näyttää siltä, että he aikovat suudella. Leikkaus divaanille, missä molemmat katsovat nauraen kameraan. Lopuksi palataan sfinksille samanlaiseen

kohtaukseen kuin alussa, mutta nyt The Cartersista näkyy ainoastaan mustat siluetit. Bileet ovat päättyneet.

Kuva siirtyy Marie-Guillemine Benoistin tauluun "Portrait d'une Négrresse" vuodelta 1800, muutama vuosi orjuuden lopettamisen jälkeen (Liite 18). Siitä tuli emansipaation symboli. Maalaus on yksi harvoista ennen 1900-lukua tehdyistä teoksista, joka kuvaa mustaa henkilöä, joka ei ole orja. (Stańska 2022.) Benoist oli Davidin oppilas ja maalauksessa nähdään Davidin vaikutus. Maalaus on tehty Ranskan vallankumouksen aikakautena jolloin Napoleon otti maan haltuunsa. Teoksessa on nationalistista symboliikkaa. Naisella on valkoiset vaatteet, punainen vyö ja hän istuu sinisellä tuolilla, Ranskan lipun värit ovat läsnä. Maalauksessa musta nainen katsoo suoraan katsojaan itsevarman näköisenä. Hän on vapaa nainen. Videossa ei näytetä naisen paljastettua rintaa, mutta oletetaan, että hänen paljas rintansa symboloi sitä, että hän on äiti, joka ruokkii uutta Ranskaa, jossa ei ole rasismia. (Cara 2018.) Divaanilla istuva Beyoncé rinnastetaan maalauksen naiseen. Maalauksen naisella ja Beyoncélla on samanlainen asento ja samantyyppiset vaatteet. Beyoncé esittää uutta mustaa naiskuvaa ja korvaa olemuksellaan maalauksen naisen, joka oli vapautettu orja ja jonka toinen rinta on esillä. (Plate 2019.)

Vaatetus mukailee perinteistä afrikkalaista yoruba-asua johon myös kuuluu peitetyt hiukset (Dolapo 2017). Siinä missä Benoistin maalauksessa viitataan Ranskan lipun väreihin, Beyoncé on pukeutunut afrikkalaiseksi kuningattareksi. Hänen ei tarvitse kiinnittää itseään Yhdysvaltoihin vaan hän voi olla ylpeä afrikkalaisista juuristaan. "Mona Lisa" -kohtauksessa Beyoncélla on samanlainen punainen vyö kuin Benoistin maalauksen naisella. Tässä myös liitetään Beyoncé representoimaan uutta mustaa naiseutta. Videossa maalauksen vyötä ei näytetä.

Lopuksi kamera laskeutuu lasikatosta. Kuva siirtyy isoon laajakuvaan The Cartersista seisomassa "Mona Lisan" edessä, kuten videon alussakin. Kamera lähestyy heitä, kunnes leikkaa lähikuvaksi heidän kasvoistaan heidän katsoessa suoraan kameraan useiden sekuntien ajan. Musiikki lakkaa ja kirkonkello lyö. Jay-Z kääntyy katsomaan Beyoncéa, jonka katse viipyilee vielä kamerassa. Beyoncé kääntyy katsomaan Jay-Z:tä ja he katsovat yhdessä "Mona Lisaa". Ääneen sekoittuu sireenien ääni. Kuva tarkentuu "Mona Lisaan" parin hartioiden välistä. Video päättyy beigeen ruutuun ja kirkon kellon lyöntiin. Toimittaja Fabien

Randanen (2018) mukaan musta kulttuuri asetetaan samanarvoiseksi suurimpien eurooppalaisten taideteosten rinnalle. Randane toteaa myös, että Mona Lisa jätti pysyvän jäljen renessanssin aikana ja nyt The Carters ottaa yhtä merkittävän roolin nykypäivänä. Tämän he osoittavat katsomalla Mona Lisaa suoraan silmiin. (Randane 2018.)

Videon loppuosasta nouseva päädiskurssi on vapaus yhdistettynä valtaan: kenellä on valta näkyä ja katsoa? "Mona Lisan" edessä hiuksia hoitava pari viittaa aiemman osuuden teemaan, jossa patsaat heräävät aidosti henkiin. Aiemmin alastomat patsaat ovat liikkuneet musiikin määräämään tahtiin, ulkopuolisen painostuksen vuoksi. Heillä ei ole ollut vapautta. Nyt he ovat vapaita ja heillä on mahdollisuus elää kuten haluavat ja tehdä valintoja siitä, missä he saavat näkyä. Arkinen hiustenhoito "Mona Lisan" edessä representoi tätä. Huomion arvoista on se, että kohtauksessa pari ei katso "Mona Lisaan" vaan "Mona Lisa" katsoo heitä. The Cartersin asettuminen "Mona Lisan" eteen myös kertoo vapaudesta, mutta tämän videon kontekstissa kyse on ensisijaisesti vallan osoittamisesta, he katsovat yhdessä kameraan. Tosin valta tuo vapautta määrätä itse omasta elämästä. Kohtauksen diskurssia tukee siinä tehtävä ristiinkoodaus, missä klassisen länsimaisen kaunottaren eteen tuodaan hiusten hoitoa (ks. Hall 1999). Tällä luodaan tilaa mustille ihmisille olla olemassa valkoisiksi koodatuissa tiloissa, ja tehdä niistä omiaan rikkomalla niiden visuaalisia järjestyksiä (ks. Seppänen 2008).

The Carters seisoo vertaisina "Mona Lisan" kanssa. He kohtaavat katsojan katseen vailla häpeää ja tämän jälkeen kohtaavat "Mona Lisan" katseen. Sireenit ja kirkonkellot viittaavat alun mullistukseen, mutta myös siihen, että paljon on tehtävää, jotta sortavat rakenteet purkautuvat. Beyoncé'n viipyyvä katse kameraan on vakava, jopa uhmakas. Hän haluaa tehdä selväksi, että maailma on vielä kesken. Aiemmin osiossa nähty taisteluhuutoon jähmettynyt mies on nyt joutunut patsaan asemaan. Hän huutaa aggressiivisesti, mutta häneltä on viety kaikki valta vaikuttaa ympäristönsä tapahtumiin. Valta on vaihtunut ja vastarinta on turha. Kyseessä ei siis ole se, että aiemmat sorron uhrit nyt sortaisivat entisiä sortajiaan pakottamalla heidät patsaiksi. Kyse on saavutettujen etujen luovuttamisen aiheuttamasta tuskasta.

Benoistin maalaus muistuttaa, että länsimaisen taiteen historiassa on lähinnä kuvattu valkoisten ihmisten tarinoita, lukuunottamatta tarinoita sorrosta, jolloin ei-valkoisia on kyllä

kuvattu orjan asemassa. Tämä jo itsessään on afrosurrealistinen tila. Mustat ihmiset ovat olleet olemassa muutenkin kuin orjana. Ollessaan orjina, heillä on ollut yhteisö ja oma kulttuuri sen sisällä johon valkoisilla ei ole ollut pääsyä.

Toinen diskurssi joka osiosta nousee on normatiivisuus. Katsojaa muistutetaan, että The Carters on pariskunta. Jay-Z:ta kuvataan lopussa yksin, mutta Beyoncé'n kohtauksissa Jay-Z on aina taustalla ja vierellä, hänen kilpenään. He nauravat yhdessä, lähes suutelevat, Beyoncé'n vihkisormus näkyy ja video loppuu kuten alkaakin, The Cartersiin yhdessä.

5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Selvitin multimodaalisen diskurssianalyysin keinoin millaisia vallan representaatioita “Apehit” sisältää. Analysoin videon moodeja ja niiden sisältämiä semioottisia resursseja. Tämän työn tuloksena “Apehit” jakautui seitsemään vallan diskurssiin, jossa feminiinisyyden, maskuliinisuuden, rodullisuuden, ja kaiken yhteen liimaavan normatiivisuuden representaatiot esiintyivät aina hieman toisistaan poiketen.

5.1 Seitsemän diskurssia vallasta

Kappaleen rakenne toimi videon rytmittäjänä, mutta diskurssin siirtyminen toiseen oli kohtalaisen helposti havaittavissa. Tähän vaikutti videoon rakennettu tunnelma, mihin vaikuttivat äänet ja videon visuaaliset tapahtumat. “Apehitin” ensimmäisessä osassa katsojalle esitellään videon pääteemat ja johdatellaan valmistautumaan siihen mitä on tulossa. Käyn seuraavaksi läpi osio osiolta videosta nousseet diskurssit.

1. Vallankumous ja uusi aika

Ensimmäisessä osassa esitellään mistä “Apehitin” valtdiskurssi tulee koostumaan - vanhan vallan kumoamisesta ja uuden ajan syntymisestä. Vallankumous tuo näkyviin rakenteita, jotka ylläpitävät valtaa. Vallankumous tuo näkyviin ihmisiä, asenteita ja arvoja, jotka voivat aluksi tuntua oudoilta. Ne ovat silti olleet olemassa, vaikkakin piilossa. Vallankumouksesta kertoo rodullistetun The Cartersin rikkaus ja vaikutusvalta. He pystyvät kuvaamaan musiikkivideonsa länsimaiseen taiteen temppelessä, ja kantamaan valtansa vailla häpeää. He katsovat suoraan kameraan, katsojan silmiin.

Vallankumous ja uusi aika vaativat maan, johon rakentaa. “Apehitissä” se on normatiivinen parisuhde. Lähes jokainen videon osa vahvistaa tätä diskurssia. Mikäli tulkintani Beyoncésta pyhimyksenomaisena, anteeksiantavana Neitsyt Mariana pitää paikkansa, en ole varma onko The Carters halunnut alleviivata näitä hänen ominaisuuksiaan tässä mittakaavassa mitä “Apehitsissä” alleviivataan. Halu osoittaa uudestaan ja uudestaan avioliittonsa yhtenäisyys, onnellisuus ja kestävyys on ymmärrettävää. Varsinkin kun takana on julkinen pettämissaaga. Aineistosta silti nousee toistuvasti anteeksiantamisen teema. Se kertoo tarinaa siitä, että

anteeksiänto ei ole ollut helppoa. Lopullista anteeksiäntoa ei ehkä ole tapahtunut, koska siihen viitataan niin intensiivisesti, ja sellaisissa yhteyksissä, että se alkaa kääntymään itseään vastaan. Anteeksiänto kuitenkin vahvistaa normatiivista parisuhdetta ja

heteroseksuaalisuutta, sekä post-feminististä *oikein valitsemista*. Se myös taistelee stereotyyppistä mustan perheen kuvaa vastaan. (Ks. Rossi 2015; Railton ja Watson 2006; Chatman 2015.) Normien täyttäminen on niin isossa roolissa tässä videossa, että yhtäkkiä edistyksestä vaikuttanut teos menettää hieman teräänsä.

Normatiivisuuden korostaminen voi olla brändinrakennuskeino, ja se voi olla brändin hallinnan keino. Viitataan Olutolaan (2019) ja Beyoncé'n Super Bowl -esityksen aiheuttamaan valkoiseen konservatiiviseen paniikkiin, joka osoitti, että ilman statustaan Beyoncé on vain musta nainen. Samalla tavalla Jay-Z on vain musta mies, mikäli suuri yleisö kääntää selkensä. "Apushit" dekolonisoii Louvrea ja tekee sen tavoilla, mitkä rikkovat visuaalisia järjestyksiä (ks. Seppänen 2008). Se on jotain mitä ei ole totuttu näkemään ja se voi herättää myös negatiivisia tunteita. Se voi korostaa stereotyyppisiä rodullistetuista ihmisistä niin sivistymättöminä etteivät edes ymmärtää miten museossa ollaan (ks. Hall 1999). Rodullistetulle katsojalle video voi toimia identiteetin rakentajana nähdessään itsensä näköisen ihmisen tekemässä asioita. Halliday ja Brown (2016) käyttivät naiskatsojien kohdalla tästä nimitystä black girl magic. Representaatiot muokkaavat asenteita ja ajattelua siitä mikä on mahdollista ja tavoiteltavaa. Vanhat diskurssit muutetaan uudelleenlaisiksi ristiinkoodaamalla (ks. Hall 1999). Onnea säteilevä musta aviopari taistelee stereotyyppisiä rikkiäisen perheen representaatiota vastaan ja lisää mustien perheiden representaatiokirjoa. He ovat esimerkki onnellisesta avioparista, mikä tekee onnellisten, mustien ihmisten avioliitoista normatiisempia.

Vallankumous etenee kuitenkin pienin askelin. The Cartersin on pakko pysyä normatiivisina, jotta suuri yleisö, valkoiset konservatiivitkin, pysyvät heidän puolellaan. Mikäli yksi kohtaus tekee katsojan olon hämmentyneeksi, hymyilevä pariskunta palauttaa ajatukset taas maan pinnalle. Normatiivisena pysyminen antaa videolle mahdollisuuden levitä mahdollisimman laajalle ja toteuttaa Edгарin ja Toonen (2017) huomiota Beyoncé'n kiinnostuksesta herätellä katsojia katsomaan asioita uusista näkökulmista ja ottamaan selvää asioista. Tässä tapauksessa taidehistoriasta ja kolonialismin tarinoista.

2. Valta omaan kehoon

“Apeshitin” toisessa osassa valtakurssia laajennetaan oikeudeksi omaan kehoon. Beyoncé representoi mustaa naista joka ei ole objekti, vaan subjekti. Hänellä on valta valita miten hän asettuu tilaan ja miten hänen vartalonsa on näytillä. Tanssijoilla ei tätä valtaa ole. Beyoncé’n keho saa ottaa tilaa Louvressa ja paheellinen pylly saa olla olemassa myös valkoiseksi koodatuissa tiloissa. Toisessa osassa myös representoidaan normatiivista feminiinisyttä, maskuliinisuutta, sekä perhettä. Beyoncé toteuttaa normatiivista maskuliinisuutta käyttämällä maskuliinista termistöä, korostamalla rikkauttaan ja vaikutusvaltaansa (ks. Butler 2006). Hänen valtansa ei rajoitu hänen biologiseen sukupuoleensa, mikä avaa tilaa mustan naisen representaatioille. Beyoncé pysyttelee silti normatiivisena viitatessaan mieheensä. Täten hän rikkoo stereotypiaa matriarkasta ja vahvistaa taas mustan onnellisen perheen representaatiota (ks. Collins 2002).

3. Lasikatot - vallan rakenteet

Kolmas osa nostaa esiin diskurssin valtarakenteista ja niiden seurauksista. Valtaa pitävä ei ymmärrä tai välitä siitä mistä hänen valtansa on rakentunut. Tätä kommentoidaan Madame Récamierin taulua näyttävässä kohtauksessa missä hän ikään kuin istuu orjien harteilla. Vallan käyttö toiseuttaa ja valta asettaa normeja ja stereotyyppisiä. Mustat miehet varastossa toteuttavat stereotyyppiä aggressiivisesta mustasta miehestä (ks. Collins 2002; Hall 1999). Mustan miehen representaatio on tässä kohtauksessa negatiivinen, sekä normatiivista maskuliinisuutta korostava. Kohtauksen tunnelma on uhkaava. Valoa on niukasti ja miehiä ei näytetä kunnolla, kaulassa roikkuva pääkallokoru näytetään. Kohtaus toimii kommenttina mustan miehen asemaan Yhdysvalloissa. Valtaa ylläpitävät rakenteet, sekä siinä toimivat vallan käyttäjät määrittelevät sen kuka saa näkyä ja miten. Tämä itsessään voi tehdä ihmisestä turhautuneen ja aggressiivisen.

4. Valta vaatii normatiivisuutta

Neljännessä osassa esiin nousee diskurssi vallasta, jonka menettää rikkomalla normia. Näemme kohtauksia heteroseksuaalisesta rakkaudesta, jonka tulee olla normatiivista. Videosta voidaan lukea diskurssi Beyoncésta Neitsyt Mariana, joka pyhimyksenomaisesti antaa anteeksi. Esiin nousee myös diskurssi siitä, että mikä on sallittua ja anteeksi

annettavaa miehelle, ei ole sitä naiselle. Francesca petti miestään ja joutui helvettiin, Paolo sijaiskärsijänä. Kohtaus on kommentti sukupuolten tasa-arvosta ja normin täyttävän toiminnan tuomasta vallasta joka Beyoncélla nyt on, toisin kuin Francescalla. Kohtauksesta on myös taas luettavissa myös mustan rakkauden positiivinen representaatio, joka tekee siitä normatiivisempaa. Kohtaus rinnastaa epätoivoisen valkoisten hahmojen välisen rakkauden, hellään tasavertaiseen mustien ihmisten rakkauteen. Vaikka kohtausta on mahdollista tulkita hyvin erilaisten linssien läpi, pinnallisesti tarkastellen kohtauksessa representoidaan herkkää, mustaa rakkautta.

5. Valta on tasapainoa

Viides osa on Jay-Z:n osa, missä diskurssi vallasta yhdistyy normatiiviseen maskuliinisuuteen. Hän representoi stereotyyppiä aggressiivisesta mustasta miehestä (Hall 1999). Jay-Z ottaa rasistisen diskurssin mustista ihmisistä ja apinoista ja ristiinkoodaa sen tarkoittamaan uusia asioita. Samalla hän vahvistaa maskuliinista normia räppäämällä gorillasta, joka on iso ja vahva eläin. Maskuliinista normia vahvistetaan myös räppäämällä rikkauksista ja yhteiskunnallisesta vallasta. Perinteinen hiphop -puhe naisista loistaa poissaolollaan, mutta Beyoncé silti jää statistin rooliin Jay-Z:n räpissä. Tähän viitataan korkeintaan me-muodossa, Beyoncé taas viittaa mieheensä jatkuvasti. Vaikka osuus on Jay-Z:n, sitä voidaan käsitellä sen kautta mitä Beyoncé representoi. Videossa tuodaan toistuvasti esiin Beyoncé'n rikkaus ja valta ja samantien korostetaan heidän parisuhteensa yhtenäisyyttä. Tätä voidaan katsoa leikkimisellä mustan matriarkan stereotyyppillä (ka. Collins 2002). Nainen on voimakas, mutta ei karkota miestään. Jay-Z korostaa valtaansa osoittaakseen ettei häntä ole alistettu.

6. Valta on vapautta

Kuudennessa osassa diskurssi vallanvaihdosta nostetaan esiin herättämällä patsaat objektin asemasta subjekteiksi. Vallanvaihto on mahdollista, sillä sorrettujen koko elämä ei ole täysin määriteltävissä valtaapitävien kautta, vaan heillä on myös oma elämänsä. Beyoncé osoittaa vapautta ensin asettumalla alastomaksi patsaaksi, sitten heräämällä eloon ja pukeutumalla. Beyoncé'n valta ulottuu myös toisiin. Hänen esimerkkinsä kautta myös muut voivat vapautua. Beyoncé saa valtansa tekemälle oikeita asioita. Kun muutkin tekevät kuten hän, hekin voivat

vapautua ja saada valtaa. Normatiivinen elämä on keskeistä oikeiden valintojen tekemisen kannalta. Perhearvot on hyvä pitää mielessä juhliessakin.

7. Valta näkyä ja katsoa

Video loppuu diskurssiin siitä, kenellä on valta näkyä ja katsoa. Hiustenhoitokohtaus “Mona Lisan” edessä on representaation näkökulmasta samanlainen kuin tanssiminen Napoléonin kruunajaistaulun edessä. Tässä luodaan uusia visuaalisia järjestyksiä ja representaation kirjoa siitä kuka saa näkyä ja miten. Miksi “Mona Lisan” kauneus on tärkeämpää kuin musta kauneus? Beyoncé viipyilevä katse kameraan ennen kuin The Carters kääntyy katsomaan “Mona Lisaa” on haaste pohtia olisiko mahdollista ajatella toisin. Video päättyy taas normatiivisen rakkauden representaatioon ja The Cartersiin onnellisena pariskuntana. Tämä toimii taas pehmentävänä tekijänä sfinksin äärellä tapahtuvan kreisibailauksen ja visuaaliset järjestykset rikkovan hiusten hoidon yhteydessä.

5.2 Vallan epätasapaino

Videossa rodullisuutta representoidaan rikkomalla visuaalisia järjestyksiä siitä miten rodullistettuja ihmisiä on totuttu näkemään taideinstituutioissa, niin taiteen kuluttajina, taiteen tekijöinä kuin taiteen aiheina. Beyoncé ja Jay-Z:n toiminnasta voidaan nostaa erilaisilla stereotyypeillä leikkimistä, mutta se miten he asettuvat mustista ihmisistä tehtyihin stereotyyppihin ei ole tämän tutkimuksen fokus, eikä se ole tämän videon fokus. Sitä voisi tutkia esimerkiksi Childish Gambinon videossa “This is America” (Glover 2018).

Stereotyyppien täyttämistä on käsitelty tässä tutkimuksessa ainoastaan sen vuoksi, että stereotyyppittelyn käytäntö on olemassa. Käytäntö vaikuttaa siihen kuka saa näkyä ja miten saa näkyä. Tämä taas on yhteydessä siihen miten tässä videossa käsitellään rodullisuutta. Vaikutusvaltainen musta nainen on poikkeuksellinen, matriarkka. Vaikutusvaltainen valkoinen nainen saa oman taulun. Mustia kuvataan ahdingossa tai palvelijoina, mammyina. Valkoiset kruunaavat itsensä. Valkoisten luomia diskursseja erilaisista mustista miehistä ja naisista ja perheistä on olemassa. Tarkastelemalla niiden toimivuutta tässä videossa saamme huomata, että stereotyyppit ovat yksinkertaistuksia, jotka eivät kestä lähempää tarkastelua.

5.3 Feminiinisen vallan säikeitä

Vallan diskurssit yhdistyvät videossa normatiivisiin maskuliinisen ja feminiinisen vallan representaatioihin. Maskuliinista valtaa representoidaan korostamalla yhteiskunnallisen vallankäytön teemoja ja feminiinistä valtaa representoidaan korostamalla oman perheen tai lähipiirin sisäisen vallankäytön teemoilla.

Feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta representoidaan Beyoncé'n laulussa ja räpissä. Beyoncé vahvistaa normatiivista maskuliinisuutta korostamalla rikkauttaan ja vaikutusvaltaansa suhteessa muihin ihmisiin, erityisesti toisiin naisiin. *Hänellä* on mahdollisuus tarjota ystävilleen ilta juhlimassa, *hänellä* on mahdollisuus tehdä kenestä tahansa kuuluisa, *hänellä* on oikeus vaatia kunnioitusta omalle työlleen, *hänellä* on rahaa, *hänen* kumppaninsa haluaa olla hänen kanssaan, *hän* voi pukeutua kuin haluaa. Jokainen kerta Beyoncé päätyy lopulta normatiivisen feminiinisyyden äärelle, sillä hänellä on niin ihana *vartalo*, että hänen miehensä *haluaa* häntä, hän tarvitsee *suojakseen* äitinsä ja miehensä, hänellä on miehensä *sukunimi*, hän on *vaimo*, hän *nojaa* miestänsä kohti, hän *antaa* anteeksi. Feminiininen valta vaatii sopeutumista vallitseviin olosuhteisiin. Durag -huivi on esimerkki feminiinisestä vallasta missä yhteiskunnallinen valta pyrkii rajoittamaan kehoa, mutta hiusten peittävästä huivista tuleekin osa kulttuuria ja oma salainen kieli. Vaikka mustan naisen kehoa on riistetty vuosisatoja, se ei ole lannistunut, vaan luonut uusia seksuaalisia, esteettisiä ja sosiaalisia väyliä (Silberstein 2019, 16). Hooks (2007, 158-159) kirjoitti miten valkoisten perheiden mustat taloudenhoitajat saivat tietää valkoisten kulttuurista asioita, joita muualla yhteiskunnassa ei kerrottu. Tämä on feminiinistä valtaa. Beyoncé käyttää perheessään valtaa sopeutumalla miehensä tuottamaan pettymykseen ja antamalla tälle anteeksi, jolloin *hän* on se perheen kunnollinen, joka osaa valita oikein.

Jay-Z vahvistaa normatiivista maskuliinisuutta asettumalla tilaan staattisesti, liikkuen hyvin vähän, kuin sotilas. Hänen asunsa kuosit vaihtelevat, mutta asu on aina univormumainen miesten puku. Erityisesti kohtauksissa missä hän on Beyoncé'n kanssa, hänen staattisuutensa korostuu Beyoncé'n liikkeessä enemmän. Kun häntä kuvataan yksin, hänen ruumiinkielensä vapautuu vain vähän, jotta hän voi elehtiä käsillään räpin tahtiin. Kreisibailauskohdan tanssivat miehet liikkuvat paljon vapautuneemmin heiluttaen käsiään ja lanteitaan suurilla liikkeillä vieden mahdollisimman paljon fyysistä tilaa, näin vahvistaen maskuliinisuuttaan.

Jay-Z erottuu heistä staattisuudellaan, sillä hän on alfa. Miehiä asetetaan katseelle alttiiksi paljastamalla heidän ylävartalonsa, mutta pääasiassa miehet pysyvät vaateetettuna, eli maskuliinisina toimijoina. Silloinkin kun heidät on laitettu varastoon, heillä on vaatteet suojanaan ja mahdollisuus vaikuttaa edes siihen miten heidän ruumistaan katsotaan. Normia rikkovaa olisi ollut pukea miehet myös tiukkoihin ihon värisiin vaatteisiin ja tehdä myös heistä alastomia patsaita. Jay-Z korostaa maskuliinisuuttaan räppäämällä siitä miten *rikas* hän on, miten *vaikutusvaltainen* hän on, miten *voittamaton* hän on kaikessa, miten *suosittu* hän on, hän uhkaa *ampumisella*. Jay-Z ei halvenna naisia räpissään, mikä olisi hiphop -lyriikalle tyyppistä, mutta se tuskin on edistyksellinen teko, pikemminkin vähintä mitä voi toivoa. Hän ei liitä omaan toimintaansa feminiinisiä piirteitä, mutta hän vahvistaa Beyoncé'n normatiivista feminiinisyttä asettumalla videossa hänen vierelleen staattiseksi tukipilariksi, johon Beyoncé voi nojautua.

Olen aiemmin korostanut Beyoncé'n palaavan aina normatiivisen feminiinisuuden ja heteroseksuaalisen pariskunnan vaimon osaan. Feminiininen valta vaatii sopeutumista vallitseviin olosuhteisiin. Durag-huivi on esimerkki feminiinisestä vallasta missä yhteiskunnallinen valta pyrkii rajoittamaan kehoa, mutta hiusten peittävästä huivista tuleekin osa kulttuuria ja oma salainen kieli. Vaikka mustan naisen kehoa on riistetty vuosisatoja, se ei ole lannistunut, vaan luonut uusia seksuaalisia, esteettisiä ja sosiaalisia väyliä (Silberstein 2019, 16). Hooks (2007, 158-159) kirjoitti miten valkoisten perheiden mustat taloudenhoitajat saivat tietää valkoisten kulttuurista asioita, joita muualla yhteiskunnassa ei kerrottu. Tämä on feminiinistä valtaa. Beyoncé käyttää perheessään valtaa sopeutumalla miehensä tuottamaan pettymykseen ja antamalla tälle anteeksi, jolloin *hän* on se perheen kunnollinen, joka osaa valita oikein.

“Apeshitin” diskurssi vallasta on pinnalta katsoen maskuliinisen vallan representaatio, jossa tunkeudutaan valtarakenteiden sisään ja ravistellaan niitä, korostetaan voimakkuutta ja ollaan röyhkeästi vastaamassa katseeseen. “Apeshitin” tarinankerronta kuitenkin palaa koko ajan normatiivisuuteen, jotta sen katsominen olisi helppoa ja kutsuvaa. Toisin sanoen “Apeshit” on kokonaisuutena katsottuna feminiinisen vallan representaatio, missä se sopeutuu vallitseviin rakenteisiin löytäen keinon elää niiden sisällä. Beyoncé'n koko brändi on rakentunut saman ajatuksen ympärille. Hän astui liian kauas normista Super Bowl -esityksessään, joten hänen brändinsä ei voi olla *liian musta*, jotta hän kelpaa valkoiseen

valtavirtaan (ks. Olutola 2019). Hänen täytyy löytää valkoisen valtavirran sisältä tila missä hän voi säilyttää itsekunnioituksensa mustana naisena ja tästä "Apushit" on esimerkki. Feminiininen valta on valtaa, joka on näkymätöntä, sillä maskuliininen yhteiskunnallinen valta ei tunnista sitä vallaksi. Se on silti olemassa.

6 LOPUKSI

“Apeshit” on ajatuksia herättävä taideteos. Se nostaa esiin diskursseja vallan eri luonteista. Se on röyhkeä ja kunnianhimoinen. Beyoncé uralla se ei kuitenkaan tarjoa uusia teemoja. Beyoncé on Destiny’s Childista lähtien käsitellyt aktiivisesti teemoja voimakkaasta, itsenäisestä naisesta joka ei tarvitse miestä elättäjäksi: “Independent Women” vuonna 2000, “Survivor” 2001 (Destiny’s Child 2009a; 2009b). Hän tarvitsee miehen kumppanikseen ja rakastajakseen: “Crazy in Love” 2003, “Partition” 2013 (Beyoncé 2009; 2014). Beyoncé leikittelee erilaisilla naistyypeillä, maskuliinisuuksilla ja feminiinisyyksillä: “Suga Mama” 2006, “Haunted” 2013 (Beyoncé 2011; 2014), mutta hän aina palaa kiltisti ruotuun toteuttamaan *kunnollisen* naisen representaatiota, joka tekee oikeita valintoja, osaa valita kumppaninsa oikein ja joka vaikeuksien koittaessa selviää niistä.

Beyoncé rooli pop-ikonina on suhteellisen kapea, mutta sen sisällä hän on ottanut rohkeita askelia. Välillä ne ovat aiheuttaneet kuohuntaa. Beyoncé pysyy silti aina miellyttävänä suurelle yleisölle, hän ei ärsytä liikaa valkoisia konservatiiveja. Hän ei kuitenkaan ole antautunut valkoiselle heteronormatiiviselle uusliberalistiselle elämälle niin vahvasti, että karkottaisi mustan yleisön. Beyoncé on hienosti rakennettu brändi, joka tuo etnisyyttään enemmän esiin kuin Mariah Carey, mutta ei niin paljon kuin Janet Jackson, että yksi valkoisten konservatiivien näkökulmasta tehty virhe päättäisi hänen uransa.⁷

Beyoncé ura on rakentunut konservatiivisen arvokkaasti esiintyvien mustien naislaulajien jalanjäljille, 60-luvun soul-kuningattarista, 70-luvun disko-kuningattariin. 90-luvun r’n’b:n uuden nousun myötä avautuneelle tilalle uusille mustille naisartisteille Brandysta Toni Braxtoniin. Jos Whitney Houston ei olisi kuollut, Beyoncé ei olisi tarvittu täyttämään hänen korkokenkiään. 80-luvulta lähtien rinnalla kulkenut hiphopin kehitys antoi tilan rohkeammille mustan naisen representaatioille sen alkuaikoina. Beyoncé post-feminismiä arvostellessa pitää myös ottaa huomioon ajanjakso jolloin hän on noussut julkisuuteen ja sitä kautta sementoinut brändinsä tietynlaiseksi. Teoriaosuudessa otin esiin Durhamin (2012, 41) kirjoituksen Destiny’s Childin aikana nostetuista diskursseista kunnollisesta naisesta videoilla

⁷ Janet Jackson esiintyi Super Bowlin puoliaikashowssa 2004 Justin Timberlaken kanssa. Timberlake repäisi osan Jacksonin asusta irti shown lopuksi ja Jacksonin nännipihan peittävällä korulla varustettu nänni näkyi maailmanlaajuisesti sekunnin ajan tv:ssä. Tästä aiheutui Jacksonin uralle valtavia ongelmia ja hän käytännössä hävisi julkisuudesta 15-vuodeksi. (Russell)

“Nasty Girl” ja “Lose My Breath”. Videot tehtiin vuosina 2002 ja 2004. 2000-luvun ensimmäinen kymmenys oli paluu äärimmäisen kapeaan ja esineellistävään naiskuvaan musiikkivideoissa. Se oli eräänlainen vastaisku raikkaan 90-luvun *girl powerin* ja *rrriot girlin* ajalle, jossa kovaääniset, räiskyvät, voimakkaat naiset pääsivät esille.

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen musiikkivideoille oli tyypillistä, että naisartistit arvottivat erilaisia naisstereotyyppettä toistensa yli. “Nasty Girlin” ja “Lose My Breathin” kaanoniin kuuluvat myös esimerkiksi P!nkin, Avril Lavignen, The Pussycat Dollsin ja Taylor Swiftin videot (P!nk 2009a; 2009b; Lavigne 2009; 2010; The Pussycat Dolls 2009; Swift 2009). The Black Eyed Peasin Fergie lauloi vapautuneesti, miten hänellä on niin ihanat muodot, että mies ostaa hänelle kaiken (The Black Eyed Peas 2009). Jennifer Lopez puolestaan lauloi miten hänen rakkautensa ei maksa mitään (Lopez 2011). Miehet yhtyivät kuoroon. Kanye West arvosteli naisia, jotka hankkivat lapsia eri miesten kanssa ja haluavat, että mies ostaa heille kaiken (West 2009). Good Charlotte lauloi pinnallisista tytöistä (goodcharlotte 2009). Parhaaseen katseluaikaan MTV:llä pyörineet dancevideot Eric Prydzin “Call On Me” ja Alex Gaudinon “Destination Calabria” noudattivat viimeksi 80-luvulla nähtyä autotallien tyttökalentereiden pehmopornoteemaa (Embassy One 2009; Time Records 2011). Piinallisen vuosituhatosen alun jälkeen, 2010-luku oli uudenlaisen naiskuvan rakentamisen aikaa. Naiset saivat olla olemassa muutenkin kuin miellyttämässä katsojan silmää. Tällä vuosikymmenellä myös Beyoncé alkoi ottamaan tuotannossaan kantaa poliittisiin asioihin, josta “Apushit” on yksi esimerkki.

“Apushitin” jatkotutkimista ajatellen, multimodaalista kriittistä diskurssianalyysiä olisi mahdollista syventää lisäämällä musiikillinen rakenneanalyysi osaksi tutkimusta. Äänen intensiivisyys ja sointukulut ovat kuuntelijalle kehollisia kokemuksia ja täten valmistavat katsojan videon eri osien vaihtumiseen. Vaikka musiikki johdatti ymmärtämään videon eri osien vaihtumista ja ääni antoi tulkinnalle vahvistusta, syvällistä musiikkianalyysiä tässä tutkimuksessa ei tehty. Analyysissä käsiteltiin liikettä ja tanssia, mutta tanssintutkimuksen kautta voisimme tarkastella esimerkiksi hiphop -tanssin historiaa, sekä millaisia merkityksiä tässä videossa niillä luodaan yhdistämällä sitä esimerkiksi tauluun Napoléonin kruunajaisista. Toisin sanoen, vaikka analyysi on jo multimodaalista, sitä olisi mahdollista syventää aidosti yhdistämällä visuaalisen kulttuurin tutkimus musiikin- ja tanssintutkimukseen.

“Apehitin” visuaalisia järjestyksiä olisi myös kiinnostava tutkia täsmällisemmin. Videossa visuaalisia järjestyksiä rikotaan ja se paikoitellen herättää katsojalle erilaisia tunteita, kuten kumman kokemuksen. Tulin itse kosketuksiin oman valkoisen konservatiivisen paniikkini kanssa kun katsoin videon ensimmäisiä kertoja. Minussa herännyt hankala tunne oli lopulta mielenkiintoinen ystävä, joka auttoi katsomaan tietoisesti videon tapahtumia. Kuka olisi uskonut, että hiusten harjaamisen näkeminen “Mona Lisan” edessä voisi tuntua oudolta? Ja miksei tuntuisi, eihän sellaisen tapahtumista tule edes ajatelleeksi.

LÄHTEET

Tutkimuskirjallisuus

Butler, Judith. (2006). *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*. (Suomentanut Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi.) Helsinki: Gaudeamus. (Alkuperäisteos julkaistu 1990)

Frith Simon, Andrew Goodwin ja Lawrence Grossberg. (toim.). (1993). *Sound and vision: the music video reader*. Routledge

Genz, Stéphanie ja Benjamin A. Brabon. (2009). *Postfeminism : Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hall, Stuart. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: Sage Publications

Hall, Stuart. (1999). *Identiteetti*. (Suomentanut ja toimittanut Mikko Lehtonen ja Juha Herkman.) Tampere: Vastapaino.

hooks, bell. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

hooks, bell. (2007). *Vapauttava kasvatus*. (Suomentanut Jyrki Vainonen. Toimittanut Marjo Vuorikoski ja Hilikka Rekola.) Kansanvalistusseura. (Alkuperäisteos julkaistu 1994)

Hubara, Koko. (2017). *Ruskeat Tytöt. Tunne-esseitä*. Like Kustannus Oy.

Jokinen, Arja ja Kirsi Juhila. (2016). Valtasuhteiden analysoiminen. Teoksessa Jokinen, Arja, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen. *Diskurssianalyysi: teorian, peruskäsitteet ja käyttö*. (s. 76-104). Vastapaino Tampere

Juhila, Kirsi. (2016). Tutkijan positiot. Teoksessa Jokinen, Arja, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen. (1999). *Diskurssianalyysi: teorian, peruskäsitteet ja käyttö*. (s. 411-443). Vastapaino Tampere

Juntunen, Max. (2011). Katsaus elokuvakasvatukseen menetelmiin. Teoksessa Hakkarainen, Päivi ja Kari Kumpulainen (toim.), *Liikkuva kuva - muuttuva opetus ja oppiminen*. (s. 71-97). Lapin yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, mediapedagogiikkakeskus.

Kärjä, Antti-Ville. (2008). Suomalaisissa musiikkivideoissa mies ei Tanssi - Antti Tuisku tanssii. Teoksessa Åberg, Kai ja Lotta Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. (s. 191-226). Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17.

Leppänen, Taru ja Pirkko Moisala. (2005). Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. (s. 71-86). Suomen Musiikkitieteellinen Seura. (2. painos)

Rossi, Leena-Maija. (2015). *Muuttuva Sukupuoli. Seksuaalisuuden, Luokan ja Väriin Poliitiikkaa*. Gaudeamus

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

Seppänen, Janne. (2008). *Katseen Voima*. Nuorisotutkimusverkosto julkaisuja 17. Vastapaino Tampere. (7. painos)

Vernallis, Carol. (2004). *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. Columbia University Press. New York.

Välimäki, Susanna. (2008). Lempitutkimukseni. *Musiikki Kulttuurintutkimus*, 25(2), (s. 69-73) Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Sähköiset lähteet

Adiele, Pius Onyemechi. (2017). *The Popes, the Catholic Church and the Transatlantic Enslavement of Black Africans 1418-1839*. Georg Olms Verlag.

https://library.oapen.org/bitstream/id/8aa95306-9256-443f-9e89-de5871874288/external_content.pdf Noudettu 7.5.2023

Astrodienst. (2015). *Astrowiki Sagittarius*. <https://www.astro.com/astrowiki/en/Sagittarius>
Noudettu 7.5.2023

Astrodienst. (2023). *Astrowiki Virgo*. <https://www.astro.com/astrowiki/en/Virgo> Noudettu 7.5.2023

Biography. (2021). *Beyoncé Knowles*.

<https://www.biography.com/musicians/beyonce-knowles> Noudettu 7.5.2023

Biography. (2021). *Jay-Z*. <https://www.biography.com/musicians/jay-z> Noudettu 7.5.2023

Bouloiseau, Marc. (2022). *Maximilien Robespierre. French revolutionary*. Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Maximilien-Robespierre> Noudettu 26.4.2023

Cara, Isabel. (2018). *Why Did An 18th Century French Woman Paint This Portrait Of A Slave?*.

Cultura Colectiva.

<https://culturacolectiva.com/en/art/marie-benoist-portrait-of-a-black-woman/> Noudettu 7.5.2023

Chatman, Dayna. (2015). Pregnancy, Then It's "Back To Business". Beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime. *Feminist Media Studies*, 15(6), 926-941.

<https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1080/14680777.2015.1036901> Noudettu 6.5.2023

Chavers, Linda. (2016). *Here's My Problem With #BlackGirlMagic. Black girls aren't magical.*

We're human. Elle. <https://www.elle.com/life-love/a33180/why-i-dont-love-blackgirlmagic/>

Noudettu 7.5.2023

Collins, Patricia Hill. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the*

Politics of Empowerment. (2. painos.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203900055>

Noudettu 7.5.2023

Dolapo. (2017) *The Beauty of Aso Oke- Traditional Yoruba Clothing*. Urbanstax.

<https://urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditional-yoruba-clothing/> Noudettu 7.5.2023

Durham, Aisha. (2012). "Check On It": Beyoncé, Southern booty, and Black femininities in music video. *Feminist Media Studies*, 12(1), 35-49.

<https://doi.org/10.1080/14680777.2011.558346> Noudettu 6.5.2023

Edgar, Amanda Nell ja Ashton Toone. (2017). "She invited other people to that space":

audience habitus, place and social justice in Beyoncé's Lemonade. *Feminist Media Studies*,

19(1), 87-101. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1377276> Noudettu 6.5.2023

Halliday, Aria S. ja Nadia E. Brown. (2018). The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé, and “Feeling Myself” as Political Empowerment. *Souls*, 20(2), 222-238. <https://doi.org/10.1080/10999949.2018.1520067> Noudettu 6.5.2023

Harvey, David. (2007). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, Incorporated. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199283262.001.0001> Noudettu 6.5.2023

Heeren, Jennifer. (2021). *3 Important Lessons for Us from the Wedding at Cana*. Crosswalk. <https://www.crosswalk.com/faith/bible-study/important-lessons-we-can-learn-from-the-wedding-at-cana.html> Noudettu 7.5.2023

Hollinger, David. A. (2005). One Drop One Hate. *Dædalus. Journal of the American Academy of Arts ja Sciences*, 134(1), 18-28. <https://www.amacad.org/publication/one-drop-one-hate> Noudettu 7.5.2023

Honkasalo, Marja-Liisa. (2020). Vieraan kumma tuttuus. *Psykoanalyttinen psykoterapia*, 16, (s.16-26). https://www.academia.edu/43925816/Vieraan_kumma_tuttuus Noudettu 7.5.2023

hooks, bell. (2015). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315743172> Noudettu 24.4.2023

Jewitt, Carey, Jeff Bezemer ja Kay O’Halloran. (2016). *Introducing Multimodality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315638027> Noudettu 6.5.2023

Kenna, Angie M. *Apollo: Background, Mythology and Images*. <http://people.hsc.edu/drjclassics/syllabi/greekreligion/apollo.htm> Noudettu 7.5.2023

Keskinen, Suvi, Minna Seikkula ja Faith Mkwesha. (2021). Teoreettisen keskustelun avaimet - rasismi, valkoisuus ja kolonialisuuden purkamien. Teoksessa Keskinen, Suvi, Minna Seikkula ja Faith Mkwesha (toim.), *Rasismi, Valta ja Vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*. Gaudeamus. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523456785> Noudettu 6.5.2023

Kirkpatrick, Emily. (2023). *Grammys 2023: Beyoncé Becomes Most Decorated Artist in Grammys History*. Vanity Fair.

https://www.vanityfair.com/style/2023/02/beyonce-grammy-awards-most-decorated-artist-in-history?utm_campaign=likeshopmejaclient_service_id=31204jautm_social_type=ownedjautm_brand=vfjaservice_user_id=1.78e+16jautm_content=instagram-bio-linkjautm_source=instagramjautm_medium=socialjaclient_service_name=vanity%20fairjasupported_service_name=instagram_publishing Noudettu 7.5.2023

Loughrey, Clarisse. (2018). *Every artwork featured in Beyoncé and Jay-Z's 'APESHIT' music video. From classical icons, to the greats of French Romanticism*. Independent.

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/beyonce-jay-z-apeshit-music-video-art-louvre-explained-everything-is-love-a8405001.html> Noudettu 7.5.2023

Louvre. *Ideal Greek Beauty. Venus de Milo and the Galerie des Antiques*.

<https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/ideal-greek-beauty> Noudettu 7.5.2023

Machin, David ja Mayr, Andrea. (2012). *How to Do Critical Discourse Analysis : A Multimodal Introduction*. SAGE Publications, Limited.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/reader.action?docID=880803> Noudettu 6.5.2023

Magubane, Zine. (2001). Which Bodies Matter. *Gender ja Society*, 15(6), 816-834.

<https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1177/089124301015006003> Noudettu 6.5.2023

McMullen, Roy Donald. (2023). *Jacques-Louis David. French painter*. Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Jacques-Louis-David-French-painter> Noudettu 26.4.2023

McRobbie, Angela.(2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937> Noudettu 24.4.2023

McRobbie, Angela. (2011). Beyond Post-Feminism. *Public Policy Research*, 18(3), 179–84.

<https://doi.org/10.1111/j.1744-540X.2011.00661.x>. Noudettu 7.5.2023

Mendes, Ana Cristina ja Julian Wacker. (2021). The Louvre Going APESHIT: Audiovisual Re-Curation and Intellectual Labour in The Carters' Afrosurrealist Music Video. *Postcolonial*

Studies, 24(4), 484–97. <https://doi.org/10.1080/13688790.2021.1985245> Noudettu
7.5.2023

Mtshali, Khanya. (2018). *The radical history of the headwrap*. Timeline.
<https://timeline.com/headwraps-were-born-out-of-slavery-before-being-reclaimed-207e2c65703b> Noudettu 7.5.2023

Obelisk Art History Project. (2022). *The Intervention of the Sabine Women. Jacques-Louis David, 1795-1799*.
<https://www.arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/> Noudettu 7.5.2023

O’Halloran, Kay. (2011). Multimodal Discourse Analysis. Teoksessa Ken Hyland ja Brian Paltridge (toim.), *Continuum Companion to Discourse Analysis*. Bloomsbury Publishing Plc (s. 120-137). <https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=661030>
Noudettu 6.5.2023

Olutola, Sarah. (2019). I Ain’t Sorry. Beyoncé, Serena, and Hegemonic Hierarchies in Lemonade. *Popular Music and Society*, 42(1), 99-117.
<https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1555897> Noudettu 6.5.2023

Palmer, Barclay. (2022). *What Are the Brands and Businesses of Beyoncé?* Investopedia.
<https://www.investopedia.com/articles/insights/062516/brand-and-business-beyonc-knowles-pep-twx.asp> Noudettu 7.5.2023

Plate, Liedeke. (2019). *Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z’s “APESHIT”*. Stedelijk Studies.
<https://stedelijkstudies.com/journal/dancing-at-the-museum-parataxis-and-the-politics-of-proximity-in-beyonce-and-jay-zs-apeshit/> Noudettu 7.5.2023

Qureshi, Sadiha. (2004). Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’. *History of Science*, 42(2), 233-257. <https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1177/007327530404200204> Noudettu
25.4.2023.

- Railton, Diane ja Paul Watson. (2005). Naughty Girls And Red Blooded Women. Representations of female heterosexuality in music video. *Feminist Media Studies*, 5(1), 51-63. <https://doi.org/10.1080/14680770500058207> Noudettu 6.5.2023
- Randane, Fabien. (2018). "Apeshit": Dans le clip, Beyoncé et Jay-Z "se mettent sur un pied dégalité" avec la Joconde. 20 Minutes. <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2291923-20180618-apeshit-clip-beyonce-jay-z-mettent-pied-egalite-joconde> Noudettu 6.5.2023
- Robinson, Lisa. (2013). *Above and Beyoncé*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/culture/2005/11/beyonce-knowles-profile-music-career> Noudettu 7.5.2023
- Sheikh, Liban. (2021). Keskiluokan valkoiset tilat. Teoksessa Keskinen, Suvi, Minna Seikkula ja Faith Mkwesha (toim.), *Rasismi, Valta ja Vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*. Gaudeamus. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523456785> Noudettu 6.5.2023
- Silberstein, Elodie. (2019). "Have You Ever Seen the Crowd Goin' Apeshit?": Disrupting Representations of Animalistic Black Femininity in the French Imaginary. *Humanities*, 8(3), 135. <https://doi.org/10.3390/h8030135> Noudettu 6.5.2023
- Stańska, Zuzanna. (2022). *All Louvre Masterpieces from Beyoncé ja Jay-Z's APES**T Video Explained*. Daily Art Magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/beyonce-jay-z-louvre-video-apeshit/> Noudettu 7.5.2023
- Van Dijk, Teun A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249-283. <https://doi.org/10.1177/0957926593004002006> Noudettu 6.5.2023
- Vernallis, Carol. (2020). Writing about music video: Tracing the ephemeral. Teoksessa Lisa Patti (toim.), *Writing About Screen Media* (s. 100-103). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780815393924> Noudettu 6.5.2023

Zimmer, Ben. (2018). *Going "Ape---t"*. Slate.

<https://slate.com/culture/2018/06/apeshit-etymology-the-history-of-the-phrase-behind-beyonce-and-jay-zs-new-single.html> Noudettu 6.5.2023

Aineistolähteet

Artotec. (2014). *Apollon Vainqueur Du Serpent Python - Delacroix*. Les yeux vers le ciel.

<https://godsprospect.wordpress.com/2014/02/23/apollon-vainqueur-du-serpent-python-delacroix/> Noudettu 7.5.2023

Beyoncé. (3.10.2009). *Beyoncé - Crazy In Love ft. JAY Z*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ViwtNLUqkMY> Noudettu 28.2.2023

Beyoncé. (18.3.2011). *Beyoncé - Suga Mama (Video)*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nmP5CBiFigo> Noudettu 28.2.2023

Beyoncé. (25.2.2014). *Beyoncé - Partition (Explicit Video)*. [Videotiedosto]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc Noudettu 28.2.2023

Beyoncé. (24.11.2014). *Beyoncé - Haunted (Official Video)*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=K4r4IysSgLE> Noudettu 28.2.2023

Beyoncé. (24.11.2014). *Beyoncé - Mine (Video) ft. Drake*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IDvu1ehPq0g> Noudettu 28.2.2023

Beyoncé. (17.6.2018). *The Carters - Apeshit (Official Video)*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> Noudettu 28.2.2023

Black Eyed Peas. (17.6.2009). *The Black Eyed Peas - My Humps*. [Videotiedosto]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=iEe_eraFWWs Noudettu 28.2.2023

Cadolle. *Cadolle Loves*. <https://www.cadolle.com/en/actualites/beyonce-b3.html> Noudettu 28.2.2023

Crucchiola, Jordan. (2019). *I'm a Business Man. An NFL Partnership Makes Jay-Z a Producer for the Super Bowl Halftime Show*. Vulture.

https://www.vulture.com/2019/08/jay-z-signs-nfl-deal-super-bowl-halftime-show.html?reg_wall-newsletter-signup=true Noudettu 7.5.2023

Destiny's Child. (24.11.2009a). *Destiny's Child - Independent Women, Pt. 1 (Official HD Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0lPQZni7I18>
Noudettu 28.2.2023

Destiny's Child. (25.10.2009b). *Destiny's Child - Survivor (Official Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wmc8bQoL-J0> Noudettu 28.2.2023

Duboff, Josh. (2014). *BE LIKE BEY. Beyoncé and Jay Z Take Selfies, Pose with the Mona Lisa Inside Louvre*. Vanity Fair.
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/10/beyonce-jay-z-louvre-mona-lisa> Noudettu 7.5.2023

Dylan-Robbins, Sky. (2015). *Five-Borough Freestyle: Bone Breaking*. The New Yorker.
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/five-borough-freestyle-bone-breaking>
Noudettu 8.5.2023

Genius. (2018). *THE CARTERS - APESHIT Lyrics | Genius Lyrics*.
<https://genius.com/The-carters-apeshit-lyrics> Noudettu 8.5.2023

Glover, Donald. (6.5.2018). *Childish Gambino - This Is America (Official Video)*. [Videotiedosto]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY> Noudettu 9.5.2023

Embassy One. (4.2.2009). *Eric Prydz - Call On Me*. [Videotiedosto]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=L_fCqg92qks Noudettu 28.2.2023

goodcharlotte. (25.10.2009). *Good Charlotte - Girls ja Boys (Official Video)*. [Videotiedosto].
<https://www.youtube.com/watch?v=3FTS2tdmyYM> Noudettu 28.2.2023

Hemingway, Ernest. (2014). *Kenelle Kellot Soivat*. (Suomentanut Hilikka Pekkanen).
Kustannusosakeyhtiö Tammi. (Alkuperäisteos julkaistu 1940)

Jamieson, Amber. (2016). *West Virginia county worker fired for calling Michelle Obama an 'ape in heels'*. The Guardian .
<https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/15/michelle-obama-ape-in-heels-post-west-virginia-worker-fired> Noudettu 27.4.2023

Jokinen, Anniina. (2006). *The Life of John Donne 1572-1631*. Luminarium.
<http://www.luminarium.org/sevenlit/donjne/donnebio.htm> Noudettu 7.5.2023

Lavigne, Avril. (3.10.2009). *Avril Lavigne - Girlfriend (Official Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bg59q4puhmg> Noudettu 28.2.2023

Lavigne, Avril. (10.3.2010). *Avril Lavigne - Sk8er Boi (Official Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Tly3n2b7V9k> Noudettu 28.2.2023

Lopez, Jennifer. (25.3.2011). *Jennifer Lopez - Love Don't Cost a Thing (Official HD Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4kGvIESGvbs> Noudettu 28.2.2023

Louvre. (10.5.2022). *Pius VII (1742-1823), elected pope in 1800*.
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065727> Noudettu 7.5.2023

Mapes, Jill. (2016). *Beyoncé: Lemonade Album Review*. Pitchfork.
<https://pitchfork.com/reviews/albums/21867-lemonade/> Noudettu 6.5.2023

Pearce, Sheldon. (2017). *Jay-Z: 4:44 Album Review*. Pitchfork.
<https://pitchfork.com/reviews/albums/jay-z-444/> Noudettu 6.5.2023

P!nk. (25.10.2009a). *P!nk - Stupid Girls*. [Videotiedosto]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=BR4yQFZK9YM> Noudettu 28.2.2023

P!nk. (25.10.2009b). *P!NK - Most Girls (Video Version)*. [Videotiedosto]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=UWJ_P-TdEJO Noudettu 28.2.2023

The Pussycat Dolls. (26.6.2009). *The Pussycat Dolls - Don't Cha (Official Music Video) ft. Busta Rhymes*. [Videotiedosto]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=YNSxNsr4wmA> Noudettu 28.2.2023

Rees, Alex. (2018). *40 Stunning Visuals From Beyoncé ja Jay-Z's "Apushit" Music Video. THIS VIDEO IS ART*. Cosmopolitan.

<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/music/g21574143/beyonce-jayz-the-carters-aphshit-video-louvre-artwork/> Noudettu 7.5.2023

Russell, John. *Janet Jackson, Justin Timberlake and That Infamous Super Bowl "Wardrobe Malfunction"*. Grazia.

<https://graziomagazine.com/us/articles/janet-jackson-super-bowl-wardrobe-malfunction/>
Noudettu 7.5.2023

Saturday Night Live. (14.2.2016). *"The Day Beyoncé Turned Black"- SNL*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w> Noudettu 28.2.2023

Stidhum, Tonja Renée. (2018). *JAY-Z And Beyoncé Announced On The Run II's Opening Act, But The Real Question Is: Will Destiny's Child Reunite For The Tour?* Blavity.

<https://blavity.com/jay-z-and-beyonce-announce-on-the-run-iis-opening-act-as-rumors-swirl-that-destinys-child-will-reunite-for-the-tour?category1=musiccategory2=news> Noudettu 7.5.2023

Swift, Taylor. (17.6.2009). *Taylor Swift - You Belong With Me*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VuNIsY6JdUw> Noudettu 28.2.2023

Time Records. (13.7.2011). *Alex Gaudino feat. Crystal Waters - Destination Calabria [Explicit Version] [Official Video]*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Kq4OtRsdXls> Noudettu 28.2.2023

West, Kanye. (17.6.2009). *Kanye West - Gold Digger ft. Jamie Foxx*. [Videotiedosto]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=6vwNcNOTVzY> Noudettu 28.2.2023

Wikimedia Commons. (2005). *Marie-Guillemine Benoist - portrait d'une negresse*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Guillemine_Benoist_-_portrait_d%27une_negresse.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2007). *Montalto Sandalbinder Louvre Ma83 n2*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montalto_Sandalbinder_Louvre_Ma83_n2.jpg

Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2011). *Great Sphinx of Tanis*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Great_Sphinx_of_Tanis.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2011). *Mona Lisa, by Leonardo da Vinci, from C2RMF retouched*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2011). *Paolo Veronese - Jupiter Hurling Thunderbolts at the Vices*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Jupiter_Hurling_Thunderbolts_at_the_Vices_-_WGA24935.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2012). *Jacques-Louis David - Oath of the Horatii - Google Art Project*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2013). *Andrea solario, madonna del cuscino verde, 1507-10 ca.*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_solario,_madonna_del_cuscino_verde,_1507-10_ca._01.JPG Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2013). *Paolo Veronese 008*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_008.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2013). *Théodore Géricault - The Raft of the Medusa - WGA08630*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_The_Raft_of_the_Medusa_-_WGA08630.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2015). *GericaultHorseman*.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GericaultHorseman.jpg> Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2015). *Victorie de Samothrace - vue de trois - quart gauche, gros plan de la statue (2)*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoire_de_Samothrace_-_vue_de_trois-quart_gauche_gros_plan_de_la_statue_%282%29.JPG Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2016). *Madame Récamier by Jacques-Louis David*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_R%C3%A9camier_by_Jacques-Louis_David.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2016). *Pietà du Château d'Ecouen*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet%C3%A0_du_Ch%C3%A2teau_d%27Ecouen.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2018). *1855 Ary Scheffer - The Ghosts of Paolo and Francesca Appear to Dante and Virgil*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1855_Ary_Scheffer_-_The_Ghosts_of_Paolo_and_Francesca_Appear_to_Dante_and_Virgil.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2018). *Jacques-Louis David, The Coronation of Napoleon edit*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David,_The_Coronation_of_Napoleon_edit.jpg Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2020). *Les Sabines - Jean-Louis David - INV 3691 . Louvre*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Les_Sabines_-_Jean-Louis_David_-_INV_3691_-_Louvre.JPG Noudettu 7.5.2023

Wikimedia Commons. (2021). *Louvre - Venus de Milo 1*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_-_Venus_de_Milo_1.jpg Noudettu 7.5.2023

Willsher, Kim. (2013). *French magazine faces legal inquiry over racist slur against politician*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/world/2013/nov/13/french-magazine-racist-far-right-minute-crafty-monkey> Noudettu 27.4.2023

WORLDSTARHIPHOP. (25.3.2016). *Chief Keef "Faneto" (WSHH Exclusive - Official Music Video)*. [Videotiedosto]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XuEx6lNHZjM>
Noudettu 28.2.2023

Younger, Briana. (2018). *Beyoncé / Jay-Z: Everything is Love Album Review*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/the-carters-everything-is-love/> Noudettu 6.5.2023

LIITTEET

LIITE 1: EUGÈNE DELACROIX: APOLLON VAINQUEUR DU SERPENT PYTHON (Artotec 2014)



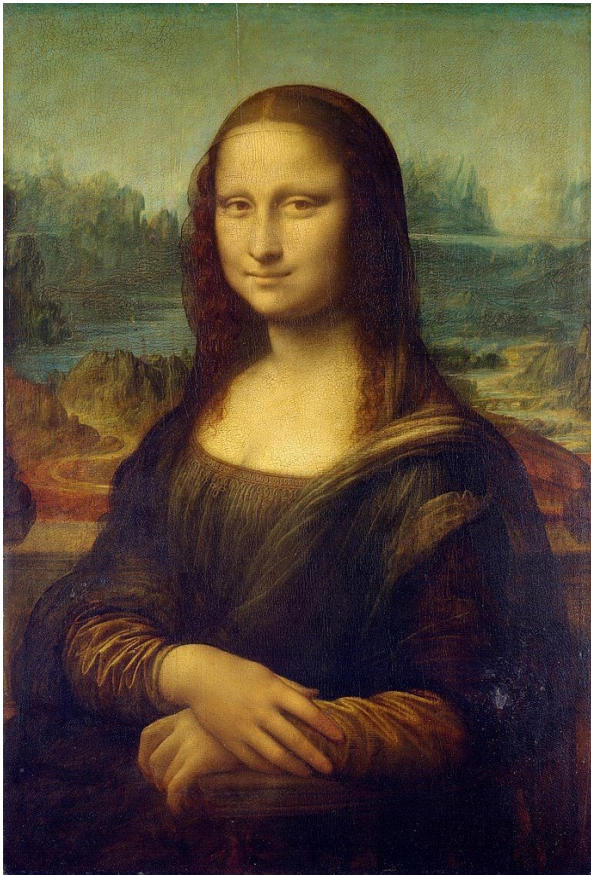
LIITE 2: ANDREA SOLARIO: LA MADONNA DEL CUSCINO VERDE (Wikimedia Commons 2013)



LIITE 3: PAULO VERONALAINEN: JUPITER KARKOTTA PAHEET (Wikimedia Commons 2011)



LIITE 4: LEONARDO DA VINCI: MONA LISA (Wikimedia Commons 2011)



LIITE 5: SAMOTHRAKEN NIKE (Wikimedia Commons 2015)



LIITE 6: JACQUES-LOUIS DAVID: LE SERMENT DES HORACES (Wikimedia Commons 2012)



LIITE 7: TANISIN SFINKSI (Wikimedia Commons 2011)



LIITE 8: JACQUES-LOUIS DAVID: LE SACRE DE NAPOLEÓN (Wikimedia Commons 2018)



LIITE 9: JACQUES-LOUIS DAVID: LES SABINES (Wikimedia Commons 2020)



LIITE 10: JACQUES-LOUIS DAVID: MADAME RÉCAMIER
(Wikimedia Commons 2016)



LIITE 11: ARY SCHEFFER: LES OMBRES DE FRANCESCA DA RIMINI ET DE PAOLO MALATESTA APPARAISSENT À DANTE ET À VIRGILE
(Wikimedia Commons 2018)



LIITE 12: ROSSO DIORNTINO: PIETÁ (Wikimedia Commons 2016)



LIITE 13: THÉODORE GÉRICAULT: LE RADEAU DE LA MÉDUSE (Wikimedia Commons 2013)



LIITE 14: PAOLO VERONALAINEN: NOZZE DI CANA
(Wikimedia Commons 2013)



LIITE 15: THÉODORE GÉRICAULT: OFFICIER DE CHASSEURS À CHEVAL DE LA GARDE IMPÉRIALE CHARGEANT
(Wikimedia Commons 2015)



LIITE 16: HERMES (Wikimedia Commons 2007)



LIITE 17: MILON VENUS (Wikimedia Commons 2021)



LIITE 18: MARIE-GUILLEMIN BENOIST: PORTRAIT D'UNE NÉGRESSE
(Wikimedia Commons 2005)

