

Mari Nikula

Kotikutoista suunnittelua

DIY-tyyli suomalaisen marginaalimusiikin
levynkansissa 2010-luvulla

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Medianomi
Viestinnän tutkinto-ohjelma
Opinnäytetyö
19.4.2019

Tiivistelmä

Tekijä	Mari Nikula
Otsikko	Kotikutoista suunnittelua – DIY-tyyli suomalaisen marginaalimusiikin levykansissa 2010-luvulla
Sivumäärä	53
Aika	19.4.2019
Tutkinto	Medianomi
Tutkinto-ohjelma	Viestinnän tutkinto-ohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Graafinen suunnittelu
Ohjaaja	Lehtori Kai Talonpoika

Opinnäytetyössä tarkastellaan DIY- eli tee se itse -liikkeen filosofiaan perustuvaa ja siitä ammentavaa visuaalista tyyliä suomalaista marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansisuunnittelussa 2010-luvulla. Tämän visuaalisen DIY-tyylin rajaamisen sijaan työn tarkoituksena on selvittää, millaisia ovat sille ominaiset tunnuspiirteet. Tavoitteena on myös tuoda näkyväksi sitä, millä tavoin visuaalinen suunnittelu ja musiikki voivat viestinnällisesti tukea toisiaan.

Visuaalisen suunnittelun ja musiikin välistä viestinnällistä suhdetta on tutkittu melko vähän. Erityisesti levykansisuunnittelu on jäänyt sekä graafisen suunnittelun että musiikkitieteen tutkimusaloilla vaille huomiota. Mediakentän pirstaloitumisen myötä erilaisten ilmaisu- ja viestintätapojen, kuten musiikin ja visuaalisen suunnittelun, sidoksia on kuitenkin alettu enenevässä määrin tutkia.

Työssä avataan DIY-liikkeen, marginaalimusiikin ja tyylin käsitteitä sekä paneudutaan musiikin ja visuaalisen suunnittelun yhteyttä käsittelevään kirjallisuuteen. Kirjallisen lähdeaineiston kokoamisen ja tutkimisen kautta pyritään luomaan kuva Suomen marginaalimusiikin kentästä ja siitä, miten DIY-liike siinä näyttäytyy. Kootun teoreettisen viitekehyksen sekä levykansien analyysin avulla tuodaan esiin levykansien typografiassa ja kuvallisessa sisällössä esiintyviä visuaalisen DIY-tyylin ominaispiirteitä.

Avainsanat	Levykannet, kansisuunnittelu, DIY, multimodaalisuus
-------------------	-----------------------------------------------------

Abstract

Author	Mari Nikula
Title	Homespun design – DIY style of album covers representing the musical margin of Finnish popular music industry in 2010s
Number of Pages	53
Date	19.4.2019
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Media
Specialisation option	Graphic Design
Instructor	Kai Talonpoika, Senior Lecturer

In this Bachelor's thesis, I will examine a specific visual style that is inspired by the DIY movement and its philosophy and that appears on album covers which represent the musical margin of Finnish popular music industry in 2010s. Instead of strictly defining this visual DIY style, I will try to articulate its specific characteristics. The aim of this thesis is also to shed light on the ways in which visual design and music are able to communicate in unison.

The relationship between visual design and music has not been a target to any extensive academic research. Especially album cover design has largely been left without critical examination both in the fields of musicology and graphic design. By the fragmentation of the media, the connection between different means of expression and communication, such as music and visual design, has started to gain more attention.

In this thesis, I will firstly clarify the concepts of DIY movement, marginal music and style. After that, I will delve into studies regarding the relationship between popular music and visual design. By gathering and examining relevant research, I will try to build an overview of the field of musical margin in Finland and the ways that the DIY philosophy actualizes in the field in question. Lastly, I will do a brief analysis on the design choices made on certain Finnish album covers. Through this analysis and with the support of the theoretical framework, I intend to bring forth the particular characteristics included in the so called visual DIY style.

Keywords	Album covers, cover design, DIY, multimodality
-----------------	------------------------------------------------

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Keskeiset käsitteet	4
2.1 DIY-liike	4
2.2 Marginaalimusiikki	6
2.2.1 Termien moninaisuus	6
2.2.2 Marginaali ja valtavirta	7
2.3 Tyyli	9
3 Musiikki visuaalisessa kontekstissa	12
3.1 Multimodaalisuus	13
3.2 Levynkansisuunnittelu	15
3.2.1 Katsaus levynkansisuunnittelun tutkimukseen	15
3.2.2 Levynkansisuunnittelun historiaa	17
4 DIY-liike Suomen marginaalimusiikin kentällä	22
4.1 DIY ja musiikkiteollisuus	23
4.2 Taide ja kaupallisuus	24
4.3 Kotikutoista ja kokeellista	25
4.4 Autenttisuuden arvostaminen	26
4.5 Yhteisöllisyys	28
5 Visuaalisen DIY-tyylin piirteet levynkansisuunnittelussa	29
5.1 Levyjen kansisuunnittelu tarkastelussa	32
5.1.1 Typografia	33
5.1.2 Valokuvat	39
5.1.3 Kuvitus	44
5.2. Visuaalisen DIY-tyylin piirteiden yhteenveto	46
6 Päätäntö	48
Lähteet	50

1

Johdanto

Musiikki ja kuva viestivät ja rakentavat merkityksiä yhdessä. Musiikkia jaetaan ja vastaanotetaan harvoin ilman minkäänlaista visuaalista kontekstia. Musiikkiin liittyvää visuaalista viestintää edustavat levynkansien lisäksi mm. musiikin suoratoistopalveluiden kuvasisällöt ja muusikoiden Instagram-tilit. Tästä musiikin ja kuvan selvästä yhteydestä huolimatta musiikkikulttuuriin olennaisesti liittyvä visuaalinen suunnittelu on jäänyt pitkälti vaille tutkimuksellista huomiota.

Käsittelen tässä opinnäytetyössä DIY-liikkeen, eli tee se itse -liikkeen, filosofiaan perustuvaa ja siitä ammentavaa visuaalista tyyliä suomalaista marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansisuunnittelussa 2010-luvulla. Tavoitteeni ei ole määrittellä tälle niin sanotulle visuaaliselle DIY-tyylille tarkkoja rajoja. Sen sijaan pyrin tuomaan esiin sille ominaisia tunnuspiirteitä, jotka toistuvat marginaalimusiikkia edustavien äänitteiden kansien graafisessa suunnittelussa. Tarkoituksena on saada selville, millaisia levykansissa esiintyviä suunnitteluratkaisuja ja tunnuspiirteitä voidaan katsoa kuuluvaksi visuaaliseen DIY-tyyliin. Lisäksi pyrin tuomaan esille, miten tämän DIY-tyyliin piirteet viestivät yhdessä musiikin kanssa DIY-liikkeen filosofiaan ja marginaalimusiikkiin liitetystä teemoista, kuten autenttisuudesta, omaehtoisuudesta ja massateollisuuden käytänteiden hylkimisestä.

Levykansisuunnittelu ei ole juurikaan herättänyt kiinnostusta graafisen suunnittelun tai musiikkitieteen tutkimusaloilla. Tim Shephard ja

Anne Leonard toteavat, että musiikkia ja visuaalista suunnittelua ylipäättään on alettu vasta tällä vuosituhanella tapahtuneen mediakanavien moninaistumisen myötä tarkastella kokonaisuutena. Musiikki ja kuva elävät nykyisessä multimedia-ajassa tiiviisti kietoutuneina toisiinsa. (Shephard & Leonard 2014, 1–2.) Levynkansilla on itse levyn suojaamisen lisäksi myös viestinnällisiä ja taiteellisia funktioita. Ymmärtämällä paremmin sitä, miten kuva ja musiikki yhdessä viestivät ja rakentavat merkityksiä voimme saada kokonaisvaltaisemman kuvan populaarimusiikkikulttuuriin liittyvistä rakenteista, arvotusjärjestelmistä ja käytänteistä. Levynkannet ovat vain pieni osa muusikoiden visuaalista viestintää. Niiden historia ja asema musiikin visuaalisena ilmentäjänä tekevät niistä kuitenkin erityisen kiinnostavan aiheen tutkia.

Lähestyn tarkastelemani aihealuetta multimodaalisesta näkökulmasta. Gunther Kress ja Theo Van Leeuwen esittävät, että erilaiset viestinnän kanavat, kuten musiikki, kuvataide ja kirjallisuus, ovat nykyajan pirstaloituneessa mediakentässä sulautuneet yhteen. Nämä erilaiset kanavat eivät toimi täysin toisistaan erotettuina, vaan ne viestivät ja luovat merkityksiä yhdessä, multimodaalisesti. Erilaisten kanavien semioottisia resursseja tulisi tarkastella kokonaisuutena sen sijaan, että ne nähtäisiin täysin toisistaan erillisinä. (Kress & Van Leeuwen 2001, 1.) Siinä missä Kress ja Van Leeuwen ovat ensisijaisesti keskittyneet kuvan ja tekstin yhteyteen, David Machin on soveltanut multimodaalista teoriaa hieman pidemmälle. Machin tutkii kirjassaan musiikin, visuaalisen suunnittelun ja lyriikoiden viestinnällisiä sidoksia multimodaalisesta näkökulmasta. Machin esittää, että musiikki, lyriikat ja visuaalinen materiaali muodostavat yhdessä merkityksiä. Tällä tavoin viestimällä ne voivat vahvistaa erilaisia populaarimusiikin kentällä esiintyviä diskursseja. Machinin mukaan musiikilla voidaan nähdä olevan eräänlainen visuaalinen kieli, joka vaikuttaa siihen, miten koemme musiikin ja sen esittäjät. Levynkannet, promokuvat sekä jopa muusikon vaatetus ja käyttäytyminen luovat yleisölle mielikuvia ja rakentavat muusikon imagoa. (Machin 2010, 1–3, 6–8.) Machinin analyysin ja muun aihealuetta käsittelevän lähdekirjallisuuden valossa pyrin hahmottamaan sitä, miten tietyn visuaalisen keinon voidaan vahvistaa marginaalimusiikin toimintatapoihin ja arvoihin usein lähes sisäänrakennettua DIY-eetosta.

Lähtökohtaisesti käsittelen aihetta paneutumalla sitä käsittelevään kirjallisuuteen. Käyn työssäni läpi levykansisuunnittelua, marginaalimusiikkia ja DIY-liikettä käsittelevää kirjallisuutta. Pyrin näin luomaan kokonaiskuvan suomalaisen marginaalimusiikin kentästä 2010-luvulla sekä siitä, miten DIY-liike kyseisellä kentällä näyttäytyy. Perehdyn myös siihen, miten musiikin ja visuaalisen suunnittelun yhteyttä on tähän mennessä tutkittu. Tähän teoreettiseen viitekehukseen nojaten tulen tarkastelemaan suomalaista marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansia ja niiden suunnittelussa tehtyjä ratkaisuja. Lähdekirjallisuuden ja levykansien analysoinnin avulla pyrin valottamaan visuaalisen DIY-tyylin tunnuspiirteitä.

Levyjen, joiden etukansia työssäni tarkastelen, voidaan katsoa kuuluvan suomalaisen musiikin marginaaliin. Käsiteltävää aineistoa rajatakseni olen valinnut tutkittavat esimerkkilevyt pop- ja rock-genreistä. Levyt on julkaistu 2010-luvulla. Levykansisuunnittelun trendit kehittyvät samaan tapaan kuin muunkin graafisen suunnittelun trendit. On hyvä ottaa huomioon, että jo muutamien vuosien päästä marginaalimusiikin visuaalisen DIY-tyylin tunnuspiirteet ovat voineet selvästi muuttua. Marginaalimusiikin kentällä levykansisuunnitteluun voivat vaikuttaa graafisen suunnittelun trendien lisäksi myös muut trendit, kuten esimerkiksi erilaisten musiikillisten alakulttuurien omaksumat ja musiikin tuotantoprosessiin liittyvät tyylivirtaukset.

Keskeiset käsitteet

Olen graafisen suunnittelun lisäksi opiskellut aikaisemmin myös musiikkitiedettä. Tämä tausta näkyy vahvasti opinnäytetyössäni, jonka kautta pyrin tuomaan näitä kahta tutkimusalaa hieman lähemmäs toisiaan. Olen myös suomalaisen populaarimusiikkikentän marginaalissa toimivan, DIY-filosofiaan toimintansa pitkälti perustavan yhtyeen jäsen. Teen musiikkia ja vastaan myös yhtyeen visuaalisesta ulosannista, kuten levynkansista. Näin ollen minulle on muodostunut jonkinlainen käsitys siitä, millaiset seikat saattavat vaikuttaa kansisuunnittelussa tehtyihin valintoihin sekä muuhun marginaalimusiikin kentällä tapahtuvaan visuaaliseen viestintään.

Oletan, että DIY-filosofian värittämää suomalaisen marginaalimusiikin levynkansisuunnittelua leimaa tietynlainen visuaalinen tyyli. Kyseisen tyylin rajat ovat häilyvät, mutta tiettyjä tunnuspiirteitä siitä voidaan kuitenkin nostaa esiin. Oletan myös, että tämä levynkansien visuaalinen DIY-tyyli näyttää erilaiselta verrattuna suomalaisen musiikin valtavirtaa edustavien levynkansien tyyliin. Vaikka musiikin marginaalin ja valtavirran rajanveto onkin mahdoton tehtävä, on niiden ääripäiden tyylipiirteissä ja käytänteissä havaittavissa eroavaisuuksia.

Opinnäytetyöni toisessa luvussa avaan työn kannalta keskeiset käsitteet, joita ovat DIY-liike, marginaalimusiikki ja tyyli. Tämän jälkeen kokoan kolmannessa luvussa yhteen musiikin ja visuaalisen suunnittelun suhdetta käsittelevää kirjallisuutta. Avaan mm. multimodaalisuuden käsitettä ja paneudun levynkansisuunnittelun historiaan ja tutkimukseen. Työn neljännessä luvussa tarkastelen, millaisilla tasoilla DIY-liike ja sen filosofia näyttäytyy suomalaisen marginaalimusiikin kentällä. Viidennessä luvussa kokoan yhteen suomalaisen marginaalimusiikin visuaalisen DIY-tyylin ominaispiirteitä teoreettista viitekehystä ja levynkansien analyysiä hyödyntäen.

2.1 DIY-liike

DIY tulee sanoista do it yourself, eli tee se itse. Andy Bennett ja Paula Guerra (2019, 1) esittävät, että DIY on kulttuurista toimintaa, joka tavallisesti nähdään vaihtoehtona kaupalliselle kulttuurin massa-tuotannolle. Avaan tässä luvussa DIY-liikkeen käsitettä nimenomaan musiikkikulttuurin ja muun taiteen näkökulmasta. DIY-toiminta voi kuitenkin ulottua näiden lisäksi muillekin elämän osa-alueille.

Sarah Lowndes puhuu kirjassaan *The DIY Movement in Art, Music and Publishing* (2016, xiii–xv) DIY-toiminnan kahdesta määrittävästä piirteestä. Ensimmäinen näistä on se, että toiminta on lähtöisin luovista ammatinharjoittajista. Toiminnasta ei toisin sanoen vastaa esimerkiksi valtio, pankki tai suuryritys. DIY-toiminnan voi näin ollen katsoa olevan vaihtoehto vakiintuneille valtarakenteille. Toinen DIY-toimintaan liitetty piirre on se, että toimintaa ei ensisijaisesti ohjaa pyrkimys taloudelliseen menestykseen.

Vaikka DIY-toimintaa pidetäänkin vaihtoehtona markkinataloudelle, sen ei voi kuitenkaan väittää olevan täysin irrallaan kaupallisuudesta. Lowndes nostaa esimerkiksi musiikkiteollisuuden kentällä toimivat pienlevy-yhtiöt, jotka toiminnassaan pyrkivät omavaraisuuteen ja riippumattomuuteen. Vaikka näiden yhtiöiden toiminta perustuukin DIY-ideologiaan, on kyseessä kuitenkin yritystoiminta. Lowndes näkee kuitenkin eron riippumattomien pienlevy-yhtiöiden ja suurten voittoa tavoittelevien levy-yhtiöiden toimintatavoissa. Pienlevy-yhtiöiden

toiminnan perimmäisenä motiivina ei useinkaan ole taloudellisen voiton tekeminen, vaan tekemisen lähtökohtana ovat taiteelliset pyrkimykset. DIY-toimintaan perustuva yritys voi tehdä voittoa, mutta se ei ole yrityksen tärkein päämäärä. Lowndes mainitsee myös, että tavallisesti DIY-ideologiaan perustuvat taiteen alan yritykset investoivat tekemänsä voiton edelleen taiteen tekemiseen. (Lowndes 2016, xxv–xxvii.)

DIY-toiminnalle ominaista on myös yhteisöllisyys. Lowndes (2016, 264) nostaa kirjassaan esiin sen, kuinka itseilmaisun ja itsensä toteuttamisen lisäksi DIY-liikkeeseen sisältyy usein halu tehdä yhteistyötä ja toimia yhteisössä. Siinä missä ennen internetiä yhteisöt koettiin paikallisiksi, voivat ne nykyteknologian ansiosta ulottua ympäri maailmaa. Lowndes (2016, 261, 263) esittää, että taiteellinen DIY-toiminta kukoistaa kuitenkin erityisesti sellaisilla alueilla, joilla taiteilijat asuvat ja toimivat lähellä toisiaan. Tästä esimerkkinä voidaan nähdä Sanna Klemetin (2015, 19–20) pro gradussa esiin nostettu jvaskyläläinen kulttuuriyhdistys Hear ry. Kyseessä ei ole pelkästään yhdistys vaan myös yhteisö, joka Klemetin mukaan kutsuu itseään jopa perheeksi. Yhteisön toiminta on keskittynyt Jyväskylässä tiettyyn kaupunginosaan. Klemetti kuvaa kulttuuriyhdistyksen toimintaa sanalla ”puuhastelu”, millä hän tarkoittaa ”ruohonjuuritaso toimintaa, joka rinnastuu DIY-kulttuuriin”.

Lowndes avaa kirjassaan DIY-liikkeen taustaa. DIY-liikehdintä alkoi Euroopassa ja Yhdysvalloissa toisen maailmansodan jälkeen. Aluksi liikehdintä taustalla oli pyrkimys ja tarve säästeliäisyyteen ja omavaraisuuteen. 1950- ja 1960-luvuilla DIY-toiminta ei kuitenkaan enää perustunut ainoastaan resurssien niukkuudesta johtuvaan uusien toimintatapojen tarpeeseen, vaan siitä alkoi kulttuurin saralla muodostua itseilmaisun keino. 1960-luvun jälkeen taiteellinen DIY-liike alkoi levitä ja pirstaloitua ympäri maailmaa. (Lowndes 2016, xiii.)

DIY-toiminta yhdistetään usein 1970-luvulla syntyneeseen ja edelleen eri muodoissa vaikuttavaan punk-kulttuuriin. DIY-kulttuurituotanto sai tuulta siipien alle punkin ilmestymisen myötä. Punk tarjosi vaihtoehdoisen alustan musiikin tuotannolle ja jakelulle. Pettymys silloista musiikkiteollisuuden valtavirtaa kohtaan johti useiden pienten riippumattomien levy-yhtiöiden syntyyn. (Bennett & Guerra 2019, 1.)

Myöhemmin liike on levinnyt entisestään, ja sen toimintatavat ovat lisääntyneet internetin syntymisen ja muun teknologian kehityksen seurauksena. Esimerkiksi musiikkia voidaan nykyään äänittää, julkaista ja jakaa helposti ja nopeasti digitaalisen kehityksen ansiosta. Juho Kaitajärvi-Tiekson mukaan 1980-luvun aikoihin äänittämisestä tuli entistä edullisempää ja näin ollen yhä useammalla oli mahdollisuus musiikin tallentamiseen ja julkaisemiseen. 1980-luvusta lähtien artistit ja tuottajat ovat enenevässä määrin toimineet DIY-ideologian mukaisesti. Ruohonjuuritasolla toimivat muusikot pyrkivät erottautumaan ammattimaisesta musiikkiteollisuuden valtavirrasta. (Kaitajärvi-Tiekso 2018, 101–102.) Myös Fabian Holt (2014, 307–308) mainitsee artikkelissaan, että 1980-luvulta tähän päivään populaarimusiikkikulttuurin kehitystä on leimannut jakelukanavien runsastumisen lisäksi DIY-kulttuurin kasvava rooli. Lowndesin (2016, xiii) mukaan DIY-toimijoilla on nykyisin mahdollisuus kiertää taiteen kentän suuret ”portinvartijat”, kuten taidegalleriat ja levy-yhtiöt. Muusikoilla ja muilla taiteen tekijöillä on mahdollisuus tavoittaa yleisö ilman, että tuotantoa tai jakelua tarvitsisi ulkoistaa.

Bennet ja Guerra pohtivat DIY-liikkeen ja -filosofian kehittymistä 1970-luvun punk-kulttuurista tähän päivään. Punkiin vahvasti liittynyt DIY-estetiikka on myöhemmin periytynyt muihin punkista

vaikutteita saaneisiin tyylivirtauksiin, samoin kuin myös muihin genreihin, kuten rap- ja dance-musiikkiin. DIY-kulttuurituotantoon liittyy edelleen olennaisesti yhteisöllisyys ja vaihtoehtoisten tuotantotapojen kehittäminen. DIY:n merkitys on kuitenkin ajan saatossa laajentunut, ja nykyään DIY-kulttuuri edustaakin tuotantokulttuurin lisäksi laajempaa, uusliberalismiin liitettyjä käytäntöjä vastustavaa tai niitä välttelevää elämäntapaa. (Bennett & Guerra 2019, 12–15.)

Kuten aikaisemmin mainitsin, DIY-liike liitetään populaarimusiikin kentällä usein ala- ja vastakulttuureihin. DIY-filosofia on osa monen eri skenen eli alakulttuuriyhteisön toimintaa. Vaikka DIY yhdistetään usein punk-kulttuuriin, se ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn genreen. Tulen myöhemmin työssäni käymään läpi sitä, miten DIY-liike näyttäytyy erityisesti Suomen marginaalimusiikin kentällä ja millaisia arvoja, käytänteitä sekä tyylipiirteitä siihen liittyy.

2.2 Marginaalimusiikki

Marginaalimusiikki on terminä kiistanalainen. Vaikka marginaali- ja valtavirtamusiikin käsitteitä käytetään paljon populaarimusiikkikulttuurin yleisessä keskustelussa, on niiden välisen rajan hahmottaminen mahdoton tehtävä. Pyrin tässä alaluvussa avaamaan marginaalimusiikin käsitteitä. Käsittelemäni valtavirran ulkopuolista musiikkia kuvaavien termien viidakkoa ja perustelen, miksi olen päättänyt työssäni käyttää juuri marginaalimusiikin käsitettä. Sen jälkeen tarkastelen marginaalimusiikkia suhteessa musiikin valtavirtaan.

2.2.1 Termien moninaisuus

Päädyin tässä työssä käyttämään marginaalimusiikin käsitettä, vaikka valtavirrasta poikkeavalle musiikille on olemassa monia muitakin, joskin merkityksiltään toisistaan hieman eroavia termejä. Näitä ovat esimerkiksi vastakulttuuri, alakulttuuri, indie ja underground. Matti Komulainen ja Petri Leppänen (2009, 20–21) esittävät, että vastakulttuurin ytimessä on yksilön arvojen sekä valtavirran ja sen normien välinen ristiriita. Vastakulttuurilla voidaan kuvata myös toimintaa, joka aktiivisesti kapinoo ja pyrkii erottautumaan valtakulttuurista. Marginaalilla ja vastakulttuurilla on yhteneväisyyksiä. Molempia leimaa pyrkimys vaihtoehtoisten toimintatapojen löytämiseen ja valtakulttuurista erottautumiseen. Uskon kuitenkin, etteivät kaikki musiikkiteollisuuden marginaalia edustavat muusikot aktiivisesti vastusta valtavirtaan liitettyjä toimintatapoja. Tämän vuoksi en tässä työssä aio käyttää vastakulttuurin käsitettä kuvaamaan tarkastelemani suomalaisen populaarimusiikin aluetta. Alakulttuuriin liittyvä tutkimus tarkastelee puolestaan lähtökohtaisesti nuorisokulttuureja, eikä alakulttuuria tästä syystä voi käyttää aikuisten toimintaa kuvaavana käsitteenä. (Klemetti 2015, 22; Häkkinen 2013, 11.) Tästä syystä hylkään tässä opinnäytetyössä myös alakulttuurin käsitteen.

Indie on käsitteenä alun perin viitannut musiikin tekotapaan, ei niinkään mihinkään tiettyyn genreen. Indie juontuu sanasta independent (suom. itsenäinen). Indie on alkuperäisen määritelmänsä mukaan musiikkia, jota tehdään nimensä mukaisesti itsenäisesti, ilman suurten levy-yhtiöiden panostusta tai painostusta. Termiä käytetään edelleen tässä merkityksessä, joskin se

nykyään kuvaa myös musiikkigenreä. 2000-luvun indierockin sijoittuminen marginaalin ja valtavirran väliselle janalle on tulkinnanvaraista. Indie edustaa undergroundiin verrattuna miedompaa vastakulttuurisuutta. (Klemetti 2015, 29–30.) Koen, että marginaalimusiikki kuvaa opinnäytetyöni yhteydessä paremmin valtavirrasta ja sen käytännöistä poikkeavaa musiikkia kuin indie.

Alun perin tarkoitukseni oli käyttää työssäni marginaalin sijaan undergroundin käsitettä. Suomalaisen undergroundin juuret ovat 1960-luvun Turussa ja Helsingissä (Häkkinen 2013, 10; Komulainen & Leppänen 2009). Komulainen ja Leppänen kertovat kirjassaan Turun underground-skenen historiasta. 1960-luvulla suomalainen underground-toiminta oli provokatiivista ja siihen liittyi terävä yhteiskuntakritiikki. Toiminta ei kuitenkaan selvästi kallistunut poliittisesti vasemmalle tai oikealle. Underground-liikkeen ytimessä oli konservatiiviseksi koetun valtakulttuurin vastustaminen. Underground, tai ”u-liike”, eli kulta-aikaansa vuosina 1968–1972. Komulainen ja Leppänen toteavat, että undergroundia on tavallaan kaikki, mikä poikkeaa valtavirrasta. (Komulainen & Leppänen 2009, 124–125, 186.) Underground-termi kuitenkin viittaa usein tiettyyn ajanjaksoon, ja sitä leimaa tietynlainen historiallinen painotus (Klemetti 2015, 23; Komulainen & Leppänen 2009, 186). Klemetti (2015, 23) näkee, että nykyiseen ”uuteen” undergroundiin ei liity samanlaista tarvetta provosointiin ja yhteiskunnalliseen radikaalisuuteen, jotka liitettiin undergroundiin vielä 1960-luvulla. Klemetin mukaan 2000-luvun underground on enemmänkin musiikillinen ilmiö, vaikkakin valtakulttuurin vastustaminen on edelleen merkittävässä roolissa. Päätin olla käyttämättä työssäni underground-käsitettä, sillä sen määrittely 2010-luvulla on kiistanalaista. Täytyy kuitenkin mainita, että joissain yhteyksissä undergroundilla voidaan kuvata samaa populaarimusiikin aluetta kuin marginaalimusiikilla.

Klemetti esittelee pro gradussaan indie-musiikin käsitteen. Indie on uusi termi, jonka jyväs-kyläläinen kulttuuriyhdistys Hear ry on luonut kuvaamaan uutta suomalaista underground-musiikkia. Indie on ikään kuin radikaalimman undergroundin ja vastakulttuurisuudessaan laimeamman indien välimuoto niin musiikillisten piirteidensä kuin tuotantoideologiansa puolesta. Undiemusiikki ei tavoita suurta yleisöä, ja sille ominaista ovat valtavirrasta poikkeavat tuotantotavat. DIY-filosofialla on tärkeä rooli indie-kulttuurin toiminnassa. Musiikki ja muut tuotteet halutaan tehdä alusta loppuun itse. Indie-musiikin tekeminen on myös vapaata kaupallisista velvoitteista. Indie on myös omalla tavallaan vastakulttuuri, sillä se monilta osin kyseenalaistaa valtakulttuurin käytäntöjä. (Klemetti 2015, 1, 23, 30–31.) Indie kuvaa hyvin 2000-luvun suomalaista marginaalimusiikkia. Termi on kuitenkin vielä verrattain tuore ja melko tuntematon. Tästä syystä en tule kuvaamaan tarkastelemaani populaarimusiikin kenttää tällä termillä. Kaikista edellisissä kappaleissa luetelluista käsitteistä indie kuitenkin kuvaa parhaiten sitä osaa Suomen musiikkikentästä, johon tässä työssä paneudun. Voidaan katsoa, että indie edustaa ainakin yhtä tasoa suomalaisen marginaalimusiikin kentästä. Tämän vuoksi tuon työssäni välillä esiin undieen liitetyjä piirteitä ja käytänteitä.

2.2.2 Marginaali ja valtavirta

Marginaalin käsitettä ei ole helppo määritellä. On mahdollista tehdä tarkkaan missä marginaalimusiikin ja musiikin valtavirran raja kulkee. Tästä vastakkainasettelusta ei vielä ainakaan musiikkitieteen saralla löydy kattavaa tutkimusta (Paaskoski 2017, 12). Näitä käsitteitä on kuitenkin yksinkertaisin lähteen avaamaan tarkastelemalla niiden suhdetta toisiinsa.

Lähestyn marginaalimusiikin käsitettä tarkastelemalla ensin valtavirran määritelmää. David Machin kirjoittaa valtavirran (engl. mainstream) olevan käsite, jonka avulla pyrimme todentamaan ja tunnistamaan omia mieltymyksiämme ja omaa tyyliämme. Valtavirta on jokin määrittelemätön ”toiseus”, johon voimme peilata itseämme. Voimme pyrkiä erottautumaan siitä korostaaksemme omaa erilaisuuttamme. Valtavirran käsitettä ei kuitenkaan Machinin mukaan voida tarkasti määritellä. (Machin 2010, 217.) Monesti erilaisia ala- ja vastakulttuureita käsittelevässä kirjallisuudessa puhutaan siitä, kuinka ne pyrkivät luomaan vaihtoehtoja valtakulttuurin rakenteille ja käytännöille (esim. Komulainen & Leppänen 2009, 20–21). Valtakulttuurin tai valtavirran käsitteitä ei kuitenkaan näissä yhteyksissä sen tarkemmin rajata.

Oili Paaskoski kirjoittaa Helsingin yliopiston musiikkitieteen ainejärjestön julkaisemassa Synkooppi-lehdessä marginaalin ja valtavirran vastakkainasettelusta. Paaskoski on pyrkinyt nostamaan esiin marginaalimusiikkiin liittyviä ja sen valtavirrasta erottavia erityispiirteitä. Hän lähestyy marginaalimusiikkia kolmesta eri näkökulmasta. Tarkastelun alla ovat niin marginaalimusiikin esteettiset piirteet, musiikin julkaisuun ja markkinointiin liittyvät valinnat sekä muusikoiden yhteisöllisyys. Yksi marginaalia määrittävä tekijä on Paaskosken mukaan yleisön ja julkaisujen pieni määrä. Marginaali kuvaa monimuotoista musiikkikulttuuria, joka ei saavuta määrällisesti suurta suosiota. Marginaali kuvaa myös ”muusikkouden toteuttamisen tapaa”, johon liittyy myös tietynlainen vastustus valtavirtaa kohtaan. (Paaskoski 2017, 13–15.)

Yksi marginaalimusiikille leimallisia piirteitä on taloudellinen niukkuus. Marginaalimusiikkia ja valtavirtaa erottaa usein raha tai pikemminkin sen puute (Paaskoski 2017, 15). Klemetti katsoo, että indie-musiikin itsenäisen ja vapaan tekotavan vastapuolena ja rajoittajana on kapitalistinen järjestelmä. Marginaalimusiikkia edustavan undien ja undergroundin toiminta perustuu omaehtoisuudelle. Toimintaa leimaa resurssien, kuten rahan, niukkuus ja DIY-filosofia. (Klemetti 2015, 64–65, 68.) Suomalaisia DIY-toimintaan pohjautuvia pienlevy-yhtiöitä tutkinut Juho Kaitajärvi-Tiekso (2018, 101–102, 107) kirjoittaa, etteivät pienet itsenäiset levy-yhtiöt aina aktiivisesti, tietoisesti ja kokonaisvaltaisesti vastusta musiikkiteollisuuden valtavirtaa. Pienet levy-yhtiöt ja niiden työntekijät pikemminkin keskittyvät omaan alueeseensa eivätkä siinä sivussa juuri välitä siitä, mitä valtavirran puolella tehdään. Myös Paaskoski (2017, 15) on huomannut, ettei marginaalissa tarkoituksenmukaisesti tehdä ei-kaupallista musiikkia. Sekä Kaitajärvi-Tiekson että Paaskosken teksteissä korostuu taiteellisten motiivien nostaminen taloudellisten tavoitteiden edelle. Kaitajärvi mainitsee artikkelissaan, että riippumattomien levy-yhtiöiden päämääränä voi olla liiketoiminta, kuten suurillakin levy-yhtiöillä. Äänitetuotantoon liittyvä aatteellisuus ja valtavirran käytäntöjen kyseenalaistaminen muodostavat kuitenkin tuotantokulttuurin, joka ”etsii ratkaisuja taiteen tekemisen ja markkinoiden välisiin ristiriitoihin”. (Kaitajärvi 2012, 126.)

Musiikkiteollisuuden valtavirrassa liikkuu siis enemmän rahaa kuin marginaalissa. Paine tuottaa taloudellista voittoa on kovempi valtavirran puolella. Tämä vaikuttaa musiikin tekotavan lisäksi siihen, miten musiikkia ja sen tekijöitä markkinoidaan. Fyysisten äänitteiden myynnin lasku on Kaitajärven mukaan johtanut siihen, että moni levy-yhtiö on ryhtynyt tavoittelemaan rahavirtoja esimerkiksi oheistuotteiden ja sponsoreiden avulla. Levy-yhtiöiden toiminta ei enää pyöri vain äänitteiden ympärillä, vaan ne joutuvat vastaamaan kokonaisvaltaisesti kaikista artisteihinsa liittyvistä palveluista. Näin ollen artistien henkilöbrändäys korostuu. Kaitajärvi kuitenkin katsoo, ettei tällainen laajennettu liiketoiminta ole mikrolevy-yhtiöille sopiva toimintavaihtoehto. (Kaitajärvi 2012, 136–137.) Paaskoski (2017, 16) kirjoittaa, että marginaalimusiikin tekijät

haluavat markkinoinnissaan välttää valtavirralla ominaista ”tyrkyttämistä”. Markkinointi halutaan Paaskosken haastattelemien marginaalikentän muusikoiden mukaan pitää minimissä. Valtavirran suosimat markkinointi- ja suunnittelustrategiat hylätään tietoisesti. Toiminta poikkeaa siis melko räikeästi suurten kaupallisten levy-yhtiöiden markkinointitavoista. Esimerkiksi valtavirtaa edustavan Universal Music -yhtiön sivuilta löytyvä blogipostaus on otsikoitu ”Muusikko on alkuperäinen henkilöbrändi”. Levy-yhtiön business manager Nina Mäkelä kirjoittaa postauksessa artistin henkilöbrändin hyödyntämisestä muiden brändien markkinoinnissa. (Mäkelä 2015.) Valtavirtaan lukeutuva artisti ei siis ainoastaan markkinoi avoimesti omia tuotteitaan, vaan myös muita brändejä julkisuuskuvansa avulla. Samanlaista toimintaa ei ole nähtävillä populaarimusiikkikulttuurin marginaalissa.

Kirjallisuudesta nousee esiin myös marginaaliin liitettyjä musiikillisia tyylipiirteitä. Esimerkiksi undiemusiikin estetiikkaan kuuluu Klemetin mukaan kotikutoisuus, rouheus ja rumuus. Näitä piirteitä tuodaan musiikkiin esimerkiksi käyttämällä tiettyjä tuotantotapoja ja luomalla musiikkiin kontrasteja yhdistelemällä rosoisia soundeja kauneuteen tai yksinkertaisuuteen. Tällaisen musiikillisen tyylin luominen vaatii sekä visiota että tietämättömyyttä. Ammattimainen musiikki ei kuulu undien piiriin. Undiemusiikki voi valtakulttuurin näkökulmasta vaikuttaa kehnolta ja kömpelöltä. Klemetti mainitsee, että ”hyvä” eli ammattimainen musiikki kallistuu valtavirtaan. (Klemetti 2015, 51, 53.) Myös Paaskosken artikkelissa nousee esiin samanlaisia teemoja. Paaskosken haastattelemien marginaalimusiikin tekijöiden näkökulmasta marginaalia määrittää mm. itse tekeminen ja sen kuuluminen musiikissa. Musiikin tekoprosessi antaa tilaa kokeellisuudelle, eikä lopputuloksessa pyritä täydellisyyteen. (Paaskoski 2017, 15.) Kaitajärvi-Tiekso (2018, 109) kirjoittaa artikkelissaan, että suomalaisten DIY-toimintaan pohjautuvien pienlevy-yhtiöiden toiminnassa on nähtävissä tietynlaista ideologista vastustusta ammattimaisuutta kohtaan ja amatöörimäisten käytäntöjen suosimista.

Vaikka marginaalin ja valtavirran välille ei voida piirtää tarkkaa rajaviivaa, on niissä kuitenkin nähtävissä monia eroavaisuuksia. Erilaisuutta näkyy niin tuotantotavoissa, arvoissa kuin itse musiikissa. Tulen myöhemmin tässä työssä tarkastelemaan suomalaista marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansia. Valitut levyt sopivat yllä mainittuihin marginaalimusiikin kuvauksiin.

2.3 Tyyli

Kuten johdannossa mainitsin, tutkin työssäni DIY-liikkeeseen pohjautuvia ja siihen liitettyjä visuaalisia tyylipiirteitä. Oletan, että tällä hetkellä suomalaisen marginaalimusiikin kentällä toimivien, DIY-toimintaa harjoittavien pop- ja rock-muusikoiden visuaalista ulosantia yhdistävät tietyt visuaaliset tyylipiirteet. Katson, että nämä piirteet muodostavat visuaalisen DIY-tyylin. Väitän kuitenkin, että tätä DIY-tyyliä on lähes mahdoton määritellä tai rajata. Tyyli ja sen piirteet elävät jatkuvassa muutoksessa, ja sen rajat ovat aina häilyvät (Schapiro 1953, 145). Tavoitteenani ei olekaan luoda DIY-tyylille tarkkoja rajoja, vaan nostaa esiin kyseiseen tyyliin 2010-luvulla kuuluvia ominaispiirteitä.

Taidehistorioitsija Meyer Schapiro sanoo tyylin muodostuvan samankaltaisista muodoista, ominaisuuksista ja ilmaisutavoista, jotka toistuvat yksilön tai ryhmän luomassa taiteessa. Schapiro kirjoittaa, että tyylien määrittely taiteen alalla perustuu usein tiettyyn ajanjaksoon

tai paikkaan, kuten esimerkiksi tietyn taiteilijan elinaikaan tai vaikutusalueeseen. Määrittely saattaa myös perustua tutkittavissa olevan tyylin vertaamiseen muihin tyyliin, eikä niinkään tyylin ominaispiirteisiin. Tyylin tunnuspiirteet muuttuvat jatkuvasti, joten tyylin rajaaminen niiden perusteella on haastavaa. Pystymme kuitenkin yleensä taideteoksia tarkastellessamme linkittämään samaa alkuperää olevat teokset yhteen. Tämä seikka vahvistaa oletusta siitä, että taiteen ominaispiirteissä voi esiintyä myös jatkuvuutta ja toistuvuutta. (Schapiro 1953, 143–145.)

Tyylin rakentumista voidaan Scaphiron mukaan tutkia tarkastelemalla taideteoksen kolmea eri osa-aluetta. Näitä ovat muoto (form elements or motives), muotojen välinen suhde (form relationships) sekä ilmaisun laatu (quality). Tekniikan, aiheiden ja materiaalien analysointi voi myös olla tärkeässä roolissa tyylin määrittämisessä, mutta usein nämä eivät ole tarpeeksi poikkeuksellisia tai omalaatuisia muodostaakseen oman tyylinsä. (Schapiro 1953, 145.) Uskon, että DIY-filosofiasta inspiroituneiden levynkansien tyyliä tarkastellessa tekniikka on kuitenkin hyvä ottaa huomioon. DIY-toimintaan liittyy usein käytettävissä olevien resurssien niukkuus, mikä saattaa näkyä tekniikassa. Tulee myös ottaa huomioon, että levyjen kansitaide ei ole irrallaan levyn sisältämästä musiikista, vaan musiikki ja kuva yhdessä luovat omanlaisensa kokonaistaideteoksen ja viestinnällisen kokonaisuuden. Levynkansien visuaalista tyyliä analysoitaessa tulee siis huomioida myös musiikki.

Taidehistorioitsija Ernst Gombrich esittää, että tyyli on mikä tahansa tiettyjä tunnusomaisia piirteitä omaava ja tunnistettava tapa, jolla asioita, teoksia tai tekoja tehdään tai jolla niitä tulisi tehdä. Gombrich huomauttaa myös, että tyyliin liittyy myös vahvasti valinnan mahdollisuus. Teoksen tekijällä täytyy olla mahdollisuus valita oma ilmaisutapansa erilaisten ilmaistapojen joukosta. Muuten tyylin käsite menettää merkityksensä. (Gombrich 1968, 150–151.)

Gombrichin mukaan tyylin ominaispiirteet johtavat juurensa toistuviin opittuihin tai omaksuttuihin konventioihin ja tapoihin. Jotkin tällaiset piirteet on helppo erottaa ja hahmottaa. Usein kuitenkin tyylin tunnuspiirteet koostuvat monien eri elementtien yhdistelmästä ja joidenkin toisten elementtien pois jättämisestä. Tällaisten kokonaisuusien hahmottaminen on vaikeampaa. Gombrich kuitenkin mainitsee, että esimerkiksi tietyn musiikkityylin tuntevilla henkilöllä on yleensä jokin käsitys tai odotuksia siitä, mitä hän tätä musiikkityyliä edustavassa teoksessa voi kuulla. Visuaalisten taideteosten tyyliä on kuitenkin haastavampaa lähestyä odotusten ja niiden mahdollisen toteutumisen tai toteutumatta jäämisen kautta. (Gombrich 1968, 162–163.) Uskon, että levynkansien tyylin ja sen piirteiden analysointia auttaa levyn sisältämän musiikin tyylin tunteminen. Merkittävää on myös ymmärtää, mitä skeneä musiikki edustaa ja minkälaisiin arvoihin ja konventioihin sen tekeminen perustuu. Oletan, että esimerkiksi DIY-filosofiaan toimintansa pohjaavan, musiikkiteollisuuden marginaalissa toimivan rock-yhtyeen levynkansien piirteet eroavat ainakin joiltain osin suuren kaupallisen levy-yhtiön julkaiseman iskelmälevyn kannen piirteistä.

Vaikka tyyli on käsitteenä laaja eikä sen määrittely etenkään taidehistorian kentällä ole yksiselitteistä, on se kuitenkin opinnäytetyössäni perustellumpi käsite kuin estetiikka. Juuso Paaso tarkastelee pro gradussaan punk-lehtien tyyliä. Paaso mainitsee pienlehtien olevan riippumattoman työskentelyn tuloksia ja jotain, mitä tehtiin yksin tai yhdessä omien näkemysten mukaan ja omien taitojen puitteissa. (Paaso 2015, 2.) Toiminnan voidaan siis ainakin osittain katsoa perustuvan DIY-filosofiaan. Paaso (2015, 11) perustelee tyyli-käsitteen käyttöä tutkimuksessaan estetiikan sijaan sillä, että estetiikka viittaa tutkimuskäytössä enemmänkin filosofiseen taiteentutkimukseen

kuin tunnusomaisiin ja jatkuvasti kehittyviin tyylivirtauksiin. Käytän työssäni estetiikan sijaan tyylin käsitettä samoin perustein.

Sanna Klemetti (2015, 1–2) tutkii pro gradussaan indie-musiikin estetiikkaa. Klemetti käsittelee estetiikkaa taiteen ideologisena kokonaisuutena, joka muodostuu yhteisöissä samankaltaisten taidekäsitteiden nivoutuessa yhteen. Omassa tutkimuksessani en aio niinkään syventyä taiteen filosofiaan. Vaikka käsitteelin aikaisemmassa alaluvussa DIY-liikettä ja -filosofiaa, on tutkimukseni tavoitteena tarkastella sitä, miten kyseinen ideologia näyttäytyy levykansisuunnittelun visuaalisissa valinnoissa. Työni fokuksessa eivät siis ole ihmisten taidekäsitteet vaan graafisessa suunnittelussa tehdyt valinnat, jotka yhdessä musiikin kanssa vahvistavat ja muokkaavat DIY-liikkeeseen liitettyä tyyliä. Näkökulmani ei siis ole filosofinen, ja myös tästä syystä tyyli on työni yhteydessä estetiikkaa asianmukaisempi käsite.

Paaso luokittelee pienlehtien punk-tyylin kulttuuriseksi tyyliksi. Tällä hän tarkoittaa tyyliä, joka ”antaa leimansa (ala)kulttuurille, ja jota rakennetaan kollektiivisesti kulttuuriin osallistujien välisenä vuoropuheluna”. Paaso mainitsee, että vaikka kulttuurinen tyyli on rajattu, sen rajat ovat jatkuvassa muutoksessa. (Paaso 2015, 11.) Vaikka Klemetti tutkii indie-musiikin estetiikkaa eikä tyyliä, samanlaiset teemat nousevat esiin myös hänen kirjoituksissaan. Klemetti väittää, että indie-musiikille ominaiset piirteet ja sen estetiikka kokonaisuudessaan avautuvat parhaiten niille, jotka kuuluvat indie-musiikkikulttuurin yhteisöön. Estetiikka myös muodostuu osittain yhteisöön kuuluvien ihmisten makujen ja ideologioiden yhdistyessä. (Klemetti 2015, 60–61.)

Tyyli koostuu siis monesta eri osa-alueesta ja sen rajat ovat häilyvät. Tyyliä voi kuitenkin pyrkiä analysoimaan ja selventämään nostamalla esiin sille tunnusomaisia piirteitä ja konventioita. Vaikka nämä kehittyvät jatkuvasti, on samankaltaisuuksia kuitenkin mahdollista hahmottaa. Uskon, että levykansien visuaaliseen tyyliin, sen piirteisiin ja niiden kehittymiseen vaikuttavat monet eri tekijät. Tässä opinnäytetyössä esiin nostettavien levykansien tyyliin vaikuttavat esimerkiksi musiikin genre, skene, DIY-toiminta ja erilaiset tavat ja käytänteet, joita näihin liittyy. Tulen paneutumaan näihin tekijöihin tulevissa luvuissa saadakseni paremman kuvan siitä, minkälaiset asiat vaikuttavat DIY-toimintaa harjoittavien suomalaista marginaalimusiikkia edustavien yhtyeiden ja artistien levykansien tyyliin.

Musiikki visuaalisessa kontekstissa

3

Musiikintutkija Tim Shephard ja taidehistorioitsija Anne Leonardin mukaan taidehistoria ja musiikkitiede ovat viime vuosikymmeniin asti erottautuneet kahdeksi erilliseksi tieteenalaksi. Tieteenalat eivät ole juuri ristenneet, ja niiden välillä on ollut havaittavissa haasteita toiseen liittyvien diskurssien ymmärtämisessä. Nykyajan medianavien monipuolistuminen on kuitenkin tuonut nämä kaksi tutkimuksen alaa lähemmäksi toisiaan. Kuva ja musiikki elävät tiiviisti yhdessä multimedia-ajassa, ja tästä syystä niitä olisi hyvä tutkia kokonaisuutena. Musiikin ja visuaalisen kulttuurin välinen tutkimus pohjautui vielä 1900-luvulla pääosin kuvataiteessa esiintyviä musiikkiin liittyviä kuva-aiheita tutkivaan musiikki-ikonografiaan ja organologiaan, eli soitintutkimukseen. Tutkimusalue on kuitenkin laajentunut viimeisten vuosikymmenten aikana. (Shephard & Leonard 2014, 1–2.)

David Machin käsittelee kirjassaan populaarimusiikkiin liittyviä konventioita ja rakenteita. Nämä sosiaalisesti jaetut konventiot auttavat meitä ymmärtämään ja määrittelemään musiikkia. Osaamme esimerkiksi arvioida onko kuuntelemamme musiikki iloista tai surullista. Usein meillä on myös tapana lokeroita musiikki johonkin genreen. Esimerkiksi tietynlainen rosainen lo-fi-äänimaailma yhdistettynä yksinkertaisiin melodiakulkuihin saattaa kuulostaa korvaamme punk-musiikilta. Musiikilla on myös visuaalinen kieli, jonka ymmärtäminen vaikuttaa siihen, miten musiikin koemme. Artistin vaatetus, käyttäytyminen ja julkaistujen levyjen kansikuvat luovat mielikuvia ja rakentavat imagoa. Machin pyrkii erittelemään erilaisia populaarimusiikissa toistuvia malleja, jotka vaikuttavat siihen, miten ja millaisena koemme musiikin. (Machin 2010, 1–3.)

Populaarimusiikkiartistien tekijäkuvien rakentumista mediassa tutkinut Laura Ahonen kirjoittaa väitöskirjassaan, että visuaalinen ulosanti rakentaa artistin imagoa, nostaa esiin artistin persoonaa ja toimii myös sekä musiikin että itse artistin markkinointikeinona. Visuaalisen materiaalin avulla voidaan myös esimerkiksi vahvistaa mielikuvaa siitä, että artisti jakaa jotain henkilökohtaista musiikkinsa kautta. (Ahonen 2007, 56, 75.) Ahonen kirjoittaa myös visuaalisuuden merkityksestä musiikin rakenteiden, kuten genren rakentumisessa, ja niiden ymmärtämisessä. Visuaaliset materiaalit toimivat ikään kuin valmiiksi määriteltynä koodeina, joiden merkitykset liittyvät tiettyihin asenteisiin, arvoihin ja uskomuksiin. Sosiaalisesti jaetut konventiot ja visuaalisen koodiston merkityssisältöjen ymmärtäminen myös vahvistavat yhteisöllisyyden tunnetta yleisön ja muusikoiden välillä, tietyn musiikkityylin tai skenen sisällä. (Ahonen 2007, 146.)

Romantiikan ajalta periytynyt ajatus luovasta nerosta elää musiikin alalla edelleen. Tämän suuntaisten käsitysten mukaan musiikki kumpuaa säveltäjän sielusta ja on yhteydessä johonkin suureen totuuteen maallisuuden tuolla puolen. Vaikkei tällainen käsitys enää sellaisenaan edusta tämänpäiväistä yleistä suhtautumista populaarimusiikkiin, vaikuttaa se yhä populaarimusiikin kentällä esiintyviin diskursseihin. Saatamme esimerkiksi kokea, että laulaja-lauluntekijät ovat autenttisempia kuin poikabändit. Taustalla tässä toimii juurikin tuo romanttinen käsitys luovasta nerosta ja siitä, että musiikin tulisi olla sielukasta. Machinin näkökulma poikkeaa tästä romanttisesta käsityksestä. Sen sijaan, että musiikki ja luovuus olisivat jotain ylimalaista ja pyhää, ne perustuvat tiettyyn jo olemassa olevaan valintojen repertuaariin. Tästä syystä erilaisia toistuvia malleja ja käytänteitä syntyy. Tästä repertuaarista ammennetut kielelliset, musiikilliset ja visuaaliset semioottiset resurssit muodostavat muusikoiden viestinnän perustan. Machin ei kuitenkaan väitä, että tämä näkökulma vähentäisi musiikin arvoa taiteena ja jonain, mikä aiheuttaa meissä voimakkaita tunteita. Hänen mukaansa sitä, miten musiikki kuullaan ja miten siitä puhutaan, tulisi kuitenkin lähestyä sosiologisesta näkökulmasta. (Machin 2010, 3–5.)

Kuvaillakseen muusikoiden tapaa käyttää visuaalista kontekstia vahvistaakseen musiikin viestiä, Machin nostaa esimerkiksi John Cagen sävellyksen 4'33". Kyseessä oleva teos ei sisällä lainkaan sävellettyä musiikkia, vaan sen sijaan pelkkää hiljaisuutta. Esitystilanteessa soittaja istuu pianon edessä 4 minuuttia ja 33 sekuntia. Hiljaisuus saa yleisön kiinnittämään huomiota esitystilassa kuuluviin ääniin, jotka nousevat puuttuvien sävelten sijaan sävellyksen keskiöön. Konteksti, jossa sävellys kuullaan, voi siis vaikuttaa paljon itse musiikkikokemukseen. Konteksti, esimerkiksi visuaalinen sellainen, voi nostaa musiikin toiselle tasolle ja tehdä siitä kiinnostavampaa. (Machin 2010, 23–24.)

3.1 Multimodaalisuus

Gunther Kress ja Theo Van Leeuwen ovat lähestyneet taiteenalojen risteytymistä multimodaalisuuden näkökulmasta. Nykyajan mediakenttää leimaa multimodaalisuus eli erilaisten viestintäkanavien, kuten musiikin, kuvataiteen ja kirjallisuuden, sulautuminen yhteen. Multimodaalisuutta edustavat esimerkiksi musiikkivideot. Kress ja Van Leeuwen ovat soveltaneet kirjallisuuden semiotiikan tarkasteluun käytettäviä metodeita kuvan tutkimiseen. He ovat luoneet semioottisen teorian, jonka avulla kuvan sisältämien visuaalisten osatekijöiden merkityksiä ja konnotaatiota voidaan tarkastella samalla tavoin kuin kielellisiä valintoja tekstissä. (Kress & Van Leeuwen 2001, 1.)

Machin on vienyt tätä teoriaa pidemmälle ottaen tarkastelun kohteeksi tekstin ja kuvan lisäksi musiikin. Machinin mukaan musiikki, lyriikat ja visuaalinen materiaali rakentavat ja vahvistavat musiikkiin liittyviä diskursseja multimodaalisesti. Esimerkiksi muusikon poseeraustavalla julisteessa, levynkansien kuva-aiheilla, musiikissa esiintyvillä melodioilla ja äänimaailmalla on kaikilla omat konnotaationsa ja merkityksensä. Kun nämä erilaiset viestinnän keinot toimivat yhdessä, niiden merkitykset sulautuvat yhteen ja saattavat myös kontekstin mukaan muuttua. Havainnoidakseen merkitysten muodostamista Machin ottaa esimerkiksi värivalinnat visuaalisessa suunnittelussa. Punaiseen väriin liitetään tiettyjä mielikuvia. Se saattaa esimerkiksi merkitä aistillisuutta tai intohimoa. Punaisella värillä on näin ollen Machinin mukaan ”merkityspotentiaalia” (meaning potential). Jos punaisen värin sävyä kuitenkin muuttaa kirkkaasta murrettuun, tai se rinnastetaan muiden värien kanssa, sen merkitys muuttuu. Visuaalista aineistoa analysoitaessa on ensin tarkasteltava millaisten suunnitteluun liittyvien valintojen myötä se on syntynyt. Voidaan esimerkiksi tutkia millaista typografiaa se sisältää. On myös huomioitava, millaisia merkityksiä näillä valinnoilla mahdollisesti on. Esimerkiksi käsinkirjoitettu typografia herättää erilaisia mielikuvia kuin groteski-kirjaintyyppi. Sen jälkeen tulee katsoa aineistoa kokonaisuutena, huomioiden samalla miten yksittäisten valintojen merkitykset aktivoituvat ja muuttuvat, kun niitä tarkastellaan yhdessä muiden valintojen kanssa. Käsinkirjoitettu typografia yhdistettynä sarjakuvamaiseen kuvitukseen luo erilaisia mielikuvia kuin sen yhdistäminen esimerkiksi folk-laulajan muotokuvaan. Tällä tavoin voidaan analysoida myös musiikillisia piirteitä ja lyriikoita. (Machin 2010, 6–8.)

Myös Simon McKerrell ja Lyndon C. S. Way ovat tarttuneet multimodaalisuuden käsitteeseen. Musiikin tutkiminen multimodaalisuuden näkökulmasta on melko tuore tieteenala. McKerrellin ja Wayn mukaan musiikillinen kokemus on nykypäivänä hyvin usein multimodaalinen, ja iso osa musiikin vaikuttavuudesta perustuu juurikin multimodaaliseen viestintään. Lyriikoiden lisäksi laulun välittämää viestiä vahvistaa visuaalinen materiaali ja erilaiset musiikkiin liittyvät valinnat. Musiikkiteollisuus on jo pitkään hyödyntänyt näitä sanallisen viestinnän ulkopuolisia keinoja vahvistaakseen ja korostaakseen musiikin muodostamia merkityksiä. (McKerrell & Way 2017, 8–9.)

Esimerkinä multimodaalisesti rakentuvasta musiikin diskurssista voidaan nähdä autenttisuuteen liittyvä keskustelu. Autenttisuuden kokemusta käsitellään useassa musiikkia ja visuaalista kulttuuria käsittelevässä julkaisussa (esim. Ahonen 2007; Machin 2010; McKerrell & Way 2017). Machin esittää, että autenttisuuteen liittyvä diskurssi värittää hyvin pitkälti populaarimusiikista käytävää keskustelua. Käsitys autenttisuudesta perustuu aikaisemmin tässä luvussa esitettyyn romanttiseen näkemykseen musiikin ja sielun selittämättömästä yhteydestä. Mitä vahvemmin uskomme muusikon ammentavan materiaalia sielunsa syövereistä, sitä autenttisemmaksi hänet koemme. Kevyttä pop-musiikkia laulavan, harkitusti stailatun poikabändin musiikin saatamme kokea epäaitona, sillä tietyille yleisölle tai kuluttajaryhmälle varta vasten tuotettu musiikki ja yhtyeen visuaalinen ”lookki” viestivät sielukkuuden sijaan kaupallisista tarkoitusperistä. Tämä ei tarkoita, että musiikki olisi yhtään sen huonompaa kuin vaikkapa usein hyvinkin autenttisena koettu blues. Blues-artisti saattaa olla imagoonsa rakentamisen suhteen aivan yhtä järjestelmällinen kuin poikabändi. Vaikka artisti tarkoituksenmukaisesti, järjestelmällisesti ja täysin peittelemättä käyttäisi erilaisia semioottisia resursseja korostaakseen autenttista imagoaan, kokisimme hänet kuitenkin vilpittömäksi, jos käytetyt semioottiset resurssit vahvistaisivat sielukkuuden mielikuvaa. (Machin 2010, 14–15, 215.) Voidaan siis katsoa, että kaupallisuus ja siitä viestivät tavat koetaan helposti epäautenttisina, sillä taloudelliseen menestykseen pyrkiminen ja sen liittäminen musiikin tekemiseen on hyvin kaukana romanttisesta luovuusihanteesta.

3.2 Levynkansisuunnittelu

3.2.1 Katsaus levynkansisuunnittelun tutkimukseen

Levynkansiin liittyvää tutkimusta on tehty sekä musiikkitieteen että graafisen suunnittelun aloilla vain vähän. Populaarimusiikin tutkija Jan Butler kirjoittaa artikkelissaan, että tieteellisten julkaisujen sijaan levynkansia käsittelevä kirjallisuus koostuu lähinnä erilaisista kokoelmateoksista, joissa korostuu kansien ihailu eikä niinkään niiden analyysi (Butler 2014, 180). Kenneth Fitzgerald esittää, että graafinen suunnittelu on kokonaisuudessaan jäänyt vaille kriittistä ja analyttistä tarkastelua. Musiikki ja taide ovat vahvasti edustettuna tieteen kentällä, ja näihin verrattuna graafisen suunnittelun näkyvyys on heikko. Fitzgerald kirjoittaa myös, että graafisen suunnittelun kehityksestä puhuttaessa ei voida olla ottamatta huomioon musiikkia. Musiikkiin liittyvä visuaalinen suunnittelu on ollut merkittävässä roolissa graafisen alan trendien muodostumisessa. (Fitzgerald & VanderLans 2010, 10–13.) Suunnittelija Nicholas De Ville (2005, 8) kirjoittaa, että populaarimusiikkiin liittyvä visuaalinen suunnittelu kuvastaa 1900-luvun populaarikulttuurin moninaisuutta muuta graafista suunnittelua rikkaammin ja räikeämmin.

Levynkansilla on itse levyn suojaamisen lisäksi monta muuta eri tarkoitusta ja tehtävää. Tapani Pennasen (2006, 8) mukaan levynkannet ovat käyttötaidetta ja kaupallisten tuotteiden lisäksi taideteoksia. Taiteellisuuden rooli saattaa kuitenkin olla pienempi joidenkin levynkansien kohdalla. Musiikin ja kuvan yhteyttä tutkinut Machin väittää, että levynkannet muodostavat muun musiikkiin liittyvän visuaalisen ulosannin ja itse musiikin kanssa merkityksiä. Nämä merkitykset muodostavat edelleen diskursseja, joiden avulla ymmärrämme musiikkia ja musiikkikulttuurin rakenteita. Näiden musiikkiin liittyvien diskursseiden takia saatamme esimerkiksi kokea jo edelläkin mainitun bluesmuusikon autenttisemmaksi kuin poppia laulavan poikabändin. (Machin 2010, 3–13.) Myös musiikkivideoita tutkinut Andrew Goodwin puhuu visuaalisuuden merkityksestä musiikkikulttuurin rakenteiden ymmärtämisessä. Hänen mukaansa levynkansilla on huomattava rooli esimerkiksi levyn sisältämän musiikin generajojen muodostamisessa. (Goodwin 1992, 50–51.)

De Villen (2005, 8) mukaan levynkannet tarjoavat representaatioita erilaisista elämäntyyleistä, alakulttuureista, musiikillisista yhteisöistä ja näiden tyyleistä. De Ville nostaa levynkansien tärkeimmäksi ominaisuudeksi niiden potentiaalinen vahvistaa artistin identiteettiä ja samalla erottaa hänet muista artisteista. Kansikuvan tulisi kuvata levyn sisältämää musiikkia ja sen genreä. Tämä vahvistaa artistin identiteettiä tietynlaisen musiikin esittäjänä tai tekijänä. Kansikuvan tulisi kuitenkin myös pyrkiä olemaan sen verran omaperäinen, että levy erottuisi muista samaa genreä edustavista julkaisuista. (De Ville 2005, 10.)

Machin tarkastelee kirjassaan levynkansia ja sitä, miten ja mitä muusikot niiden avulla viestivät. Levynkansien ja muun visuaalisen materiaalin, kuten promokuvien, avulla artistit luovat musiikille visuaalisen kontekstin, joka vaikuttaa itse musiikin ymmärtämiseen sekä artistin imagoon. Voimme usein jo pelkän levyn kansikuvan perusteella arvella millaista musiikkia levy mahdollisesti sisältää. Machin pyrkii tarkkaan analyysiin tarkastellessaan levyjen kansikuvien visuaalisia valintoja. Hän pyrkii erittelemään erilaisten visuaalisten keinojen, kuten värien ja typografian, merkityksiä. Tarkastelun alla on erilaisten kansikuvien kuvallinen sisältö, kuten kuvattavien ihmisten asennot, katseen suunta, etäisyys kamerasta, miljöö sekä kuvassa esiintyvät esineet tai asiat. Machin

tarkastelee myös kuvien visuaalista modaliteettia, eli sitä kuinka tarkasti kuva vastaa todellisuutta. Värien osalta Machin analysoi mm. värien kirkkautta, saturaatiota, puhtautta ja sävyä. Kolmas visuaalinen kokonaisuus on typografia, josta Machin tutkii mm. kirjaintyyppien leikkauksia, säännöllisyyttä, koristeellisuutta ja välistystä. (Machin 2010, 32–76.)

Kaikilla näillä yksittäisillä piirteillä on Machinin mukaan omat konnotaationsa. Esimerkiksi epäsäännöllinen typografia, kuten käsinkirjoitus, assosioituu yleensä leikkisyyteen, lapsekkuuteen ja epävakauteen. Yksittäisten valintojen merkitykset saattavat kuitenkin muuttua, kun niitä aletaan yhdistellä. Epäsäännöllinen typografia punk-levyn kannessa saattaa yhdistyä esimerkiksi valokopioityliseen vahvakontrastiseen valokuvaan, revittyyn reunaan ja kuvassa esiintyvään urbaaniin miljööseen, kuten The Clash -yhtyeen nimikkoalbumin kansikuvassa (kuva 1). Tässä yhteydessä epäsäännöllistä typografiaa ei koeta leikkisänä. Sen sijaan typografian tyyli vahvistaa viestiä sopeutumattomuudesta ja kaaoksesta. (Machin 2010, 45–46, 74–75.)

Tulen myöhemmin tässä työssä tarkastelemaan suomalaista marginaalimusiikkia edustavia levynkansia samasta kulmasta kuin Machin. En kuitenkaan pysty tämän työn puitteissa analysoimaan erilaisia visuaalisia valintoja yhtä tarkasti. Tulen tutkimaan levyjen typografiaa, kuvitusta ja valokuvan käyttöä, ja vertaamaan näihin liittyviä valintoja marginaalimusiikin ja DIY-kulttuurin muihin piirteisiin.



◀ Kuva 1.
The Clash:
The Clash
(1977)

3.2.2 Levynkansisuunnittelun historiaa

Ennen LP-levyä

Varhaisimpia musiikin tallennusformaatteja olivat hauraat vahalieriöt, joita soitettiin Thomas Alva Edisonin keksimällä fonografilla ja Tainter and Bell -yhtiön grafonilla. 1920-luvulle saakka myytyjen lieriöiden pakkauksina toimivat vaatimattomat pahvikotelot. 1900-luvun alussa musiikkia tallennettiin myös sellakkakiekoille, joita puolestaan soitettiin Emil Berlinerin 1800-luvun lopulla keksimällä gramfonilla. Levyjen ensimmäiset pakkausratkaisut olivat yksinkertaisia paperipusseja. Pussien keskelle oltiin jätetty reikä, josta näkyi levyyn merkitty tuotemerkki. Pakkaukset toimivat levyn suojaamisen lisäksi ensisijaisesti mainostilana, jota levy-yhtiöt ja levyjä myyvät kaupat hyödynsivät. Itse artisteja ei kuitenkaan levypusseissa juuri mainosettu. (Pennanen 2006, 10.)

1940

1940-luvulla sekä musiikin tallennusformaatti että levyjen pakkaussuunnittelu uudistuivat. Columbia-levy-yhtiö kehitti LP-levyn vuonna 1947. Suunnittelija Alex Steinweiss suunnitteli Columbian uusille levyille pakkauksen, josta tuli musiikkiteollisuuden standardi Amerikassa. Euroopassa kehitetyt pakkaukset eivät juuri eronneet Steinweissin suunnittelemista. Uusien kaksipuoleisten pahvikoteloiden ulkoasuun alettiin panostaa entistä enemmän. Esimerkkiä näytti Steinweiss, joka otti vaikutteita teatteri- ja elokuvajulisteiden tyylistä ja täytti kannet kuvilla ja teksteillä. (Pennanen 2006, 14.)

1940-luvulla äänilevyteollisuus menestyi pääasiassa Yhdysvalloissa, sillä Euroopassa markkinoihin vaikutti sota. Levynkannet olivat yleensä värikkäitä, ja kuvitus oli valokuvan käyttöä suosivampaa. Mustavalkoiset valokuvat koettiin liian vakavina ja dokumentaarisina. Jos näitä kuvia käytettiin, niihin lisättiin usein kuvitusta tai leikkisää typografiaa. Poikkeuksen tekivät jazz-levyt, joiden kansissa saatettiin käyttää esimerkiksi valokuvaa yhtyeestä keikalla tai studiossa. Columbian julkaisuja lukuun ottamatta kansien suunnittelijoiden nimiä ei mainittu levyjen pakkauksissa. (De Ville 2005, 28–33.)

1950

LP-levyt olivat 1950-luvulle tullessa syrjäyttäneet aiemmat musiikin tallennusformaatit. Valokuvaus- sekä painotekniikat kehittyivät vuosikymmenen aikana, mikä vaikutti levynkansisuunnittelun lisäksi koko graafisen suunnittelun alaan. Vuosikymmenen alussa levyjen kansissa toistuvat vielä tutut kuvitustyylit ja -aiheet, mutta

värivalokuvan kehityksen myötä valokuvan käyttö nousi kuvitusta suosivammaksi. Valokuvan suosion myötä myös typografian rooli muuttui. Aikaisemmin kuvituksen kanssa keskeisessä osassa ollut typografia väistyi sommittelussa kannen reuna-alueille, valokuvan kerätessä suurimman huomion. (Pennanen 2006, 36.) Valokuvan koettiin tuovan artistin persoonaa kuvitusta paremmin esiin ja vaikuttavan positiivisesti levymyyntiin (De Ville 2005, 45, 47).

1950-luvulla musiikin eri genrejen, kuten rockin ja jazzin, visuaaliset tyylit alkoivat kehittyä, ja ne alkoivat erottautua toisistaan. Erityisesti 1950-luvun jazz-levyjen kansitaidetta pidetään suuressa arvossa, ja vuosikymmenen on esitetty olevan jazz-kansien kultaaikaa. Jazz-levyjen kansissa typografia ei joutunut kilpailemaan tilasta valokuvan kanssa, vaan molempia käytettiin yhdessä kekseliäästi ja rohkeasti. Jazz-musiikkia julkaisevan Blue Note -levy-yhtiön levyt nousivat usein esille kansisuunnittelua käsittelevässä kirjallisuudessa. Myös klassisen musiikin julkaisujen kansissa typografia sai säilyttää keskeisen roolinsa. (De Ville 2005, 44–50; Pennanen 2006, 36.)

Musiikin rooli itseilmaisun välineenä korostui etenkin nuorten keskuudessa 1960-luvulle tultaessa. Äänilevyjen myynti oli kasvussa, ja sodan jälkeen syntynyt nuori sukupolvi vauhditti myyntejä entisestään. Vuosikymmenen alkupuolella kansisuunnittelussa turvauduttiin pääosin yhä artistin valokuvaan. Vuosikymmenen edetessä populaarimusiikki pirstaloitui useaksi eri genreksi, mikä aiheutti myös tarpeen levynkansisuunnittelun uusille innovaatioille. (Pennanen 2006, 46.) Levynkansien merkitys artistin identiteetin vahvistajana korostui, ja artistit alkoivat myös itse osallistua kansien suunnitteluun. Populaarimusiikin genrejen ja levynkansien tyylit moninaistuessa vastuu kansien suunnittelusta alkoi siirtyä levy-yhtiöiden suunnitteluosastoilta freelancereille. 1960-luvun jälkipuolella etenkin rock-levyjen kansien suunnittelua leimasi rohkea kokeellisuus ja monissa tapauksissa myös amatöörimäisyys. Levynkansisuunnittelu ei saanut osakseen arvostusta graafisen suunnittelun kentällä, vaan sen koettiin edustavan huonoa makua. (De Ville 2005, 78–80, 83; Pennanen 2006, 56.)

1960-luvulla kuvitusten käyttö kansisuunnittelussa nousi uudelleen suosioon. Kuvitus antoi suunnittelijoille vapauksia ilmaista kuulemaansa musiikkia ja sen nyansseja haluamallaan tavalla. Erityisesti psykedeelinen rock ja psykedeelinen taide vaikuttivat 1960-luvun loppupuolen kansisuunnitteluun ja kuvitustyyliin. (De Ville 2005, 81–82.) Psykedeelisen rockin konsertti- ja tapahtumajulisteet toimivat erityisenä inspiraationa levynkansisuunnittelulle. Sekavien ja räikeiden

1960

julisteiden tarkoitus oli tapahtumien mainostamisen lisäksi luoda niitä katsovalle samanlaisia mielikuvia ja tunteita, mitä he tunsivat itse tapahtumassa. Julistetyyliin kuului mm. vaikealukuinen ja aaltoileva typografia, kirkaat värit ja tietynlainen symboliikka kuva-aiheissa (esim. yin yang ja mandalat). (Butler 2014, 183.) Psykedeelinen taide jätti jälkensä levynkansisuunnitteluun. Nykypäivän kansitaiteessa esiintyy edelleen piirteitä, joiden juuret ovat 1960-luvulla. Muun muassa kalansilmäobjektin käyttö, valokuvien solarisaatioefektit ja surrealistiset valokuvakollaasit edustavat tuon ajan perintöä. (Pennanen 2006, 112.)

1970

1970-luku edusti levynkansitaiteen saralla niin valtavirta-artistien kalliiden erikoiskansien kulta-aikaa kuin DIY-filosofiaan pohjautuvaa pienen budjetin punk-tyyliä. Suuret rock-artistit ja -yhtyeet sekä heitä edustavat levy-yhtiöt olivat valmiita satsaamaan julkaisujen kansiin paljon rahaa. Erilaisiin jälkikäsitteilyihin sekä kansien erikoisleikkauksiin panostettiin. (Pennanen 2006, 94.) Psykedeelisen trendin rinnalle nousi muita kuvitustyyliä. Esimerkiksi kuvataiteen alalla 1960-luvulla vaikuttanut poptaide nousi kansisuunnittelun inspiraation lähteeksi. Myös valokuvat alkoivat jälleen saada jalansijaa kansisuunnittelussa. Kuva-aiheet olivat kuitenkin monipuolisemmat verrattuna 1950-luvulla suosiossa olleisiin artistien muotokuviiin. Maisemat, valokuvaa varten rakennetut lavasteet ja muut vanhemmasta perinteestä poikkeavat aiheet koristivat levynkansia. Myös kuvien manipulaatio ja erikoisefektit olivat pinnalla. (De Ville 2005, 118–120.)

Suurella rahalla tuotetun musiikin ja kansitaiteen rinnalle nousi vakiintuneita käytänteitä ravisteleva punk. Punk-kulttuurin ytimessä voidaan katsoa olevan halu palauttaa taiteellinen valta takaisin itse taiteilijoille. Monia pieniä levy-yhtiöitä perustettiin. Levynkansien tyyliin vaikutti paljolti taloudellisten resurssien niukkuus. (Pennanen 2006, 128.) Punk-tyylin visuaalisiin piirteisiin voidaan lukea mm. leikkaa-liimaa-tekotapa, revityt reunat ja mustavalkoiset suurikontrastiset valokopiokuvat. Typografiassa suosittiin leikkaa-liimaa-tyylin lisäksi käsinkirjoitusta ja kirjoituskonefontteja. (De Ville 2005, 157–158.)

Punk-tyyli ei kuitenkaan jättänyt graafiseen suunnitteluun yhtä suurta jälkeä kuin sen rinnalle muodostunut suunnittelun uusi aalto, jota on kutsuttu myös post-punk-tyyliksi. Muun muassa abstrakteja kuvituksia, voimakkaita värejä ja groteski-kirjaintyyppisiä hyödyntänyt uusi aalto edusti ”parempaa” graafista suunnittelua, vaikkakin sen ideologiset juuret kantautuvatkin rähjäiseen punkiin. Visuaalisen post-punk-tyylin merkittävä innoittaja oli venäläinen konstruktivismi. (De Ville 2005, 162; Pennanen 2006, 134.)

1980-luvulla musiikkiteollisuudessa tapahtui kaksi merkittävää uudistusta: MTV ja CD-levy. MTV eli Music Television oli yhdysvaltalainen musiikkivideoita esittävä televisiokanava. Musiikkivideoiden tuottaminen vei osan levy-yhtiöiden markkinointibudjetista. Levynkansiin ja niiden suunnitteluun panostaminen menetti merkitystään markkinointikeinona. CD-levyt tulivat markkinoille vuonna 1982, syrjäyttäen suosiossaan LP-levyt seuraavaan vuosikymmeneen mennessä. Joidenkin näkemysten mukaan CD-levyjen tulo markkinoille johti vaikuttavaa kansitaidetta edustavan ajanjakson päättymiseen. (Pennanen 2006, 138.)

Tekniikan kehitys näkyi myös graafisessa suunnittelussa. Digitaalinen vallankumous ja tietokoneohjelmiin pohjautuva suunnittelu toi uusia tyyli-aihteita levynkansisuunnitteluun. Kaikki tietokoneen sekä sopivat ohjelmat omistavat henkilöt saattoivat nyt suunnitella omia luomuksiaan. (Pennanen 2006, 138.) Tästä huolimatta 1980-luku nähdään taitekohtana, jolloin ammattimaisuus alkoi ottaa enemmän sijaa musiikin visuaalisessa suunnittelussa. Uuden aallon siivittämänä levynkansisuunnittelua alettiin graafisen suunnittelun kentällä viimein arvostaa. (De Ville 2005, 168.)

Populaarimusiikki jatkoi pirstaloitumistaan 1990-luvulla. Uusien musiikkityylien ja alakulttuurien lisäksi syntyi paljon uusia levy-yhtiöitä. 1990-lukua leimaa myös musiikin siirtyminen internetiin. Musiikin laiton lataaminen ja jakaminen netissä johti levymyynnin laskuun. Tuodakseen pienikokoisten CD-levyjen pakkauksiin jotain näyttävää, suunnittelijat panostivat entistä enemmän levyn mukana tulevaan oheismateriaaliin, kuten kannen välistä löytyvään vihkoseen. (Pennanen 2006, 162.) Valokuvat ja niiden manipuloiminen säilyivät suunnittelijoiden suosiossa. Myös sarjakuvamaista kuvitusta oli nähtävillä valokuva-aiheiden rinnalla. Yhtyeille ja artisteille alettiin enenevässä määrin kehittää logoja, jotka toistuivat myös levynkansissa. (De Ville 2005, 204–208.)

Vaikka musiikin kuuntelu on siirtynyt paljolti internetiin ja suoratoistopalveluihin, eivät fyysiset tallenteet ole kadonneet kartalta. Esimerkiksi Suomessa vinylilevyjen myynti on kääntynyt 2010-luvulla kasvuun (Lötjönen 2014). Musiikin visuaalinen anti on levittäytynyt fyysisten levyjen kansista musiikkivideoihin, suoratoistopalveluiden digitaalisiin kansikuviin ja sosiaaliseen mediaan. Musiikin ja kuvan yhteys on edelleen vahva (Butler 2014, 180).

1980

1990

2000

Musiikkia tehdään, jaetaan ja kuunnellaan yhä moninaisempien kanavien kautta. Muusikot ovat enenevässä määrin esillä myös visuaalisesti. Artistien kynnys ilmaista itseään ja musiikkiaan visuaalisten kanavien kautta on pienentynyt. Fabian Holt väittää, että vaikka kuvien ja videoiden julkaisutavat ja -alustat ovat muuttuneet, visuaalisen materiaalin funktiot ovat pysyneet pitkälti entisellään. Musiikkiteollisuudessa kuvia on käytetty, ja käytetään edelleen, ensisijaisesti markkinointitarkoituksiin. Myös pienemmät, marginaalissa toimivat muusikot pyrkivät visuaalisen materiaalin avulla tavoittamaan yleisönsä, ja mahdollisesti myös kasvattamaan sitä. Markkinointiin perustuvat lähtökohdat eivät kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö visuaalinen ulosanti voisi olla taiteellista. (Holt 2014, 301–302.)

Nykyään lähes kuka tahansa tietokoneen omistava henkilö voi äänittää ja jakaa musiikkia. Myös graafisen suunnittelun menetelmät ja työkalut ovat monen ulottuvilla. Levynkansisuunnittelu koki De Villen (2005, 168) mukaan 1980-luvulla sysäyksen kohti ammattimaisuutta. Tämä voi ehkä olla totta musiikin valtavirran ääniteteollisuuden kohdalla, mutta musiikin marginaalissa punk-kulttuurista periytynyt DIY-liike ja amatöörimäisyys ovat edelleen vahvasti vallalla.

DIY-liike Suomen marginaalimusiikin kentällä

Tässä luvussa käsittelen sitä, miten DIY-liike ja siihen liittyvä toiminta näkyvät Suomen marginaalimusiikin kentällä. Kuten marginaalimusiikin käsitettä avaavassa luvussa tuli jo ilmi, itse tekeminen ja omaehtoisuus korostuvat marginaalimusiikin tuotantotavoissa.

DIY-liikkeeseen liitetyissä toimintatavoissa ja periaatteissa on monia yhtymäkohtia marginaalimusiikkiin ja sen tekemiseen liittyvien piirteiden kanssa. C-kasettien julkaisutoimintaa suomalaisessa underground-kulttuurissa tutkinut Atte Häkkinen mainitsee pro gradussaan, että käsitteet underground ja DIY voidaan nähdä linkittyneen toisiinsa molemmissa korostuvan omaehtoisuuden takia. Häkkisen mukaan undergroundiin voidaan nähdä liittyvän tietynlainen tee se itse -diskurssi. Julkaistavat materiaalit halutaan tehdä itse ja käsityöläisyyttä arvostetaan. (Häkkinen 2013, 10–11, 72.) Underground ja marginaalimusiikki edustavat pitkälti samaa musiikillisen toiminnan aluetta Suomessa, joten tämän tee se itse -diskurssin voidaan nähdä koskevan undergroundin lisäksi myös marginaalimusiikkia.

Käyn tässä luvussa aihealueittain läpi DIY-liikkeen ja suomalaisen marginaalimusiikin yhtymäkohtia. Alkuun tarkastelen DIY-liikkeen roolia Suomen musiikkiteollisuudessa. Sen jälkeen käsittelen DIY-liikkeeseen ja marginaalimusiikkiin liittyviä ja niitä yhdistäviä arvoja ja estetiikkaa. Nostan esiin myös molempiin liittyvän autenttisuuden diskurssin ja yhteisöllisyyden.

4.1 DIY ja musiikkiteollisuus

1970-luku oli merkittävää aikaa DIY-liikkeen ja musiikkiteollisuuden yhteen liittymisen kannalta. 1970-luvulla punk-kulttuurin syntyminen vaikutti vahvasti vaihtoehtoisten tuotantotapojen kehittymiseen. Punk-liikkeeseen liittyi, ja liittyi edelleen, DIY-filosofia ja siihen pohjautuvat tuotantomallit. Nykyään tee se itse -ideologia on levittäytynyt punkin lisäksi myös muihin alakulttuureihin. (Kaitajärvi 2012, 124–125.)

Myös Bennett ja Guerra nostavat esiin punk-kulttuurin ja sen vaikutukset musiikkiteollisuuden tuotantotapoihin. Punkin kautta muusikoille tarjoutui uusia toimintavaihtoehtoja sekä tuotannon että jakelun saralla. Pienet, riippumattomat levy-yhtiöt toivat joustavuutta musiikkiteollisuuteen. (Bennett & Guerra 2019, 1.) Vaikka pieniä levy-yhtiöitä on ollut olemassa jo 1940-luvulta lähtien, riippumattoman levy-yhtiön käsitteen synnyn voidaan katsoa ajoittuvan juurikin 1970- ja 1980-lukujen vaihteeseen (Kaitajärvi 2012, 124–125).

1980-luvusta lähtien musiikin tekemiseen ja jakamiseen liittyvä teknologia on kehittynyt vauhdilla. Kaitajärvi-Tiekson mukaan sekä muusikot että tuottajat ovat 1980-luvusta lähtien enenevässä määrin turvautuneet DIY-menetelmiin. Ruohonjuuritason musiikkiteollisuus on kasvanut, ja sen parissa työskentelevät pyrkivät erottautumaan massatuotantoon perustuvasta valtavirtamusiikkiteollisuudesta. (Kaitajärvi-Tiekso 2018, 101–102.) Nykyään myös internet muovaa musiikkimarkkinoita. Sen avulla digitaalisten äänitteiden tuottamisesta ja jakamisesta on tullut entistä kustannustehokkaampaa ja helpompaa. Internet mahdollistaa valtavirtamediassa pimentoon jääneen musiikin leviämisen. Tieto pienistä levymerkeistä ja musiikin tekijöistä leviää netissä tehokkaasti, ja tämä puolestaan lisää alakulttuurien piireissä toimivien levymerkkien kysyntää. Musiikkiteollisuuden mikromarkkinat vastaavat tähän kysyntään. (Kaitajärvi 2012, 120–121.)

Mikrolevy-yhtiöt ja niiden toiminta edustavat merkittävää osaa Suomen musiikkiteollisuudesta niin kulttuurisesti kuin myös äänitetyn musiikin monipuolistumisen kannalta. Yksilöllisemmän musiikkitarjonnan kysyntä on kasvanut, ja musiikin mikromarkkinat vastaavat tähän kysyntään massamarkkinoita paremmin. Siinä missä valtavirran massamarkkinat tarjoavat rajallista valikoimaa suurelle yleisölle, mikromarkkinat myyvät monipuolista valikoimaa pienemmille kuluttajaryhmille. Mikrolevy-yhtiöt ovat pieniä yrityksiä, jotka ovat yleensä vain joko yhden tai kahden henkilön omistuksessa. Omistajat vastaavat usein itse tai artistien kanssa levyjen äänittämiseen ja julkaisuun liittyvästä työstä. Mikrolevy-yhtiöiden liiketoimintaa leimaa usein myös sivutoimisuus. Verrattuna suuriin levy-yhtiöihin, mikrolevy-yhtiöiden toiminta voi näyttäytyä jopa harrastuksen kaltaisena. (Kaitajärvi 2012, 120–124.) DIY-toimintaan liittyy Sarah Lowndesin mukaan oleellisesti se, ettei toiminnasta vastaa valtio, pankki tai suuryritys, vaan se on lähtöisin luovista ammatinharjoittajista (2016, xiii–xv). Pienet, mikromarkkinoilla toimivat levy-yhtiöt ja niiden omistajat sekä työntekijät sopivat tähän kategoriaan.

Oili Paaskoski (2017, 15–16) esittää, että marginaalimusiikkiin ja sen tekemiseen liittyy olennaisesti rahallisten resurssien puute ja sitä kautta myös riippumattomuus. Pienet budjetit tuovat tekemiseen haasteita, mutta toisaalta liikevoiton tekemiseen ja rahalliseen menestymiseen liittyvät paineet ovat musiikin massamarkkinoihin nähden pienemmät. Kuten jo aikaisemmassa, DIY-liikettä käsittelevässä luvussa tuli ilmi, DIY-toimintaa ei ensisijaisesti ohjaa kaupalliset motivaatiot. Täysin

irrallaan kaupallisuudesta ja kapitalistisista rakenteista DIY-toiminta ei kuitenkaan aina ole. (Sarah Lowndes 2016, xiii–xv.) Klemetti (2015, 66) kirjoittaa, että myös marginaalit musiikkikulttuurit ”tarvitsevat resursseja ja taloudellista tukea toteuttaessaan kulttuuriaan kapitalistisen yhteiskunnan sisällä”.

4.2 Taide ja kaupallisuus

Kaitajärven mukaan riippumattomuus-termin käyttäminen levy-yhtiöiden toiminnan yhteydessä on kiistanalaista. Mikrolevy-yhtiöt eivät poikkeuksetta ole suuria levy-yhtiöitä riippumattomampia, vaikka ne sellaiseksi itseään kutsuisivatkin. Näiden pienten yhtiöiden toimintaan liittyy kuitenkin usein oleellisesti alan käytäntöjen kyseenalaistaminen ja äänitetuotannon aatteellisuus. Taiteen tekemisen ja kaupallisuuden väliseen vastakkainasetteluun ja ristiriitaan pyritään löytämään ratkaisuja. (Kaitajärvi 2012, 126.) DIY-filosofiaan toimintansa pohjaavat mikrolevy-yhtiöt pyrkivät löytämään vaihtoehtoja musiikin massateollisuuden tuotantotavoille, joissa taloudellinen menestys näyttää nousevan usein taiteellisia pyrkimyksiä tärkeämmäksi (Kaitajärvi-Tiekso 2018, 101–102). DIY-kulttuuria tutkinut Lowndes (2016, xxv–xxvii) näkee taiteen nostamisen voiton tavoittelun edelle yhtenä kulttuurialan DIY-liikkeen tunnusomaisista piirteistä.

Suomalaisen marginaalimusiikin kentällä toimivat mikrolevy-yhtiöt ottavat etäisyyttä valtavirran musiikkiteollisuuteen mm. takaamalla artisteille taiteellisen vapauden ja kunnioittamalla yleisöä tuottamalla laadukkaita tuotteita, jotka hinnoitellaan perustellusti ja maltillisesti. Niukkoihin taloudellisiin resursseihin pyritään löytämään ratkaisuja muun muassa yhteisörahoituksella. Kapitalistisia rakenteita haastetaan siis myös luomalla uudenlaista kulutus-kulttuuria, missä yleisö pääsee aktiivisesti vaikuttamaan tuotevalikoiman tuottamiseen. Esimerkiksi suomalainen Fonal Records -levy-yhtiö julkaisi Risto-artistin ensimmäisen albumin vinyylipainoksena yhteisörahituksen voimin. Artistin aktiivinen fani keräsi Facebookissa ennakkoon maksettavia tilauksia sen verran, että tarvittava pääoma painoksen teettämiseen saatiin kasaan. Näin myös levy-yhtiön tuotantotaloudesta tulee läpinäkyvämpää. (Kaitajärvi 2012, 142.)

Klemetti ja Paaskoski nostavat molemmat esille marginaalimusiikin tekemiseen liittyvän vapauden ja omaehtoisuuden. Klemetin (2015, 64–65) mukaan suomalaisen musiikin marginaalia edustavaan indie-musiikkiin ja siihen liittyvään yhteiskunnalliseen keskusteluun sisältyi ajatus vapaudesta. Vapaus nähdään tässä yhteydessä haluna ja pyrkimyksenä tehdä taidetta itsenäisesti. Vapauden rajoittajana nähdään kapitalistinen järjestelmä. Indie- ja underground-kulttuureissa suositaan omaehtoista, DIY-periaatteen mukaista toimintaa (Klemetti 2015, 68). Paaskosken (2017, 14) haastattelimille marginaalimusiikin tekijöille omaehtoinen kokeileminen oli merkittävä osa musiikin tekoprosessia.

Häkkinen nostaa esiin undergroundiin liittyvän vaihtoehto-diskurssin. Marginaalimusiikin kentällä esiintyvissä underground-piireissä valtakulttuurille ja siihen liittyville toimintatavoille etsitään aktiivisesti vaihtoehtoja. (Häkkinen 2013, 10–11.) Klemetti mainitsee, että indie- ja etenkin underground-musiikkiin liittyy tietynlainen vastakulttuurisuus, jossa valtakulttuuria vastaan kapinoidaan (2015, 64). Undergroundin voidaan nähdä edustavan marginaalimusiikin alueella aktiivisempaa vastustuksen ja kapinoinnin linjaa. Marginaalimusiikin tekijöiden joukossa

on kuitenkin myös niitä, jotka eivät koe aktiivista vastustusta tarpeelliseksi. Esimerkiksi Paaskosken haastattelujen perusteella muodostuu kuva tekijöistä, jotka haluavat lähinnä vältellä musiikkiteollisuuden valtavirran käytänteitä (2017, 14). Oli kyseessä sitten räikeä kapinointi tai kevyempi välinpitämättömyys valtavirran normeja kohtaan, vaihtoehtoisten toimintatapojen suosimisen voidaan nähdä korostuvan marginaalimusiikin kentällä.

Yllä mainittujen seikkojen voidaan katsoa olevan samassa linjassa Bennettin ja Guerran DIY-kulttuuria koskevien näkemysten kanssa. Kuten jo aikaisemmassa luvussa tuli ilmi, DIY-kulttuuri edustaa Bennettin ja Guerran mukaan vaihtoehtoja etsivän tuotantokulttuurin lisäksi uusliberalistista talouspolitiikkaa vastustavaa elämäntapaa. DIY-toiminta voidaan nähdä vaihtoehtona kulttuurin kaupalliselle massatuotannolle. (Bennett & Guerra 2019, 1, 12–15.)

4.3 Kotikutoista ja kokeellista

Marginaalimusiikkia ja siihen lukeutuvia skenejä ja musiikkikulttuureja käsittelevässä kirjallisuudessa nousee esiin tietynlainen amatöörimäisyyden ja kotikutoisuuden salliminen sekä musiikin tekemisen kokeellisuus. DIY-periaatteen mukaisesti julkaisujen tuotantoa ei pyritä ulkoistamaan ammattilaisille, vaan tuotannosta vastataan itse omien taitojen ja resurssien puitteissa. Musiikin tekijöiden taitotaso vaihtelee, mutta sitä ei useinkaan koeta ongelmana.

Klemetti kirjoittaa indie-kulttuuriin liittyvästä ”puuhastelusta”, jolla tarkoitetaan DIY-kulttuuriin rinnastuvaa luovaa toimintaa. Musiikki ja muut tuotteet suunnitellaan ja tehdään itse sen sijaan, että tuotanto ulkoistettaisiin. Kulttuuritoimijat vastaavat yleensä koko tuotantoprosessista. Musiikki tehdään, äänitetään, julkaistaan ja levitetään itsenäisesti. Myös esimerkiksi levynkannet suunnitellaan itse. (Klemetti 2015, 20.)

Omaehtoisuuden ja amatöörimäisyyden suosiminen yhdistettynä tekijöiden vaihtelevaan taitotasoon johtaa siihen, että julkaistuissa tuotteissa kuuluu ja näkyy usein eräänlainen kotikutoisuus ja rosoisuus. Paaskosken artikkelissa nousee esille se, että marginaalimusiikin tekijät eivät juurikaan arvosta ammattimaista, siloiteltua ja täydellistä lopputulosta. Kotikutoisuus, itse tekeminen ja liian tiukan harjoittelun välttäminen saa kuulua musiikissa. (Paaskoski 2017, 15.) Klemetti esittää, että indie-musiikin estetiikkaa edustaa kotikutoisuuden lisäksi rouheus ja rumuus. Oikeanlainen estetiikka syntyy tarkasta visiosta, mutta usein samaan aikaan tietämättömyydestä. Ammattimaisen musiikin ei indie-yhteisöön kuuluvien tekijöiden keskuudessa koeta edustavan indie-musiikkia. Spontaanit toimintastrategiat, amatöörimäisyys ja usein tarkoituksellinen laadultaan matala lo-fi-äänimaailma koetaan erottaviksi tekijöiksi marginaalin ja valtavirran musiikin välillä. (Klemetti 2015, 51–53.)

Marginaalimusiikille ominaista on myös musiikin tekemiseen kuuluva kokeellisuus. DIY-periaatteen mukainen, usein kaupallisuudesta vähät välittävä omaehtoisuus mahdollistaa sen, että kokeellisuus ja siitä mahdollisesti aiheutuvat myyntiin liittyvät riskit ovat artistin tai pienen levy-yhtiön omissa käsissä.

Klemetti toteaa massakulttuurin hylkivän kapitalistista järjestelmää horjuttavia voimia ja sen käytänteitä vastaan kapinovia toimintatapoja, kuten kokeellisuutta (2015, 66). Massakulttuurin

ulkopuolelle sijoittuvan indie-yhteisön toiminnalle on keskeistä kokeellisuuden arvostaminen. Kokeellisuus voi kuvata musiikin tekotavan lisäksi myös laajempaa elämänsäennettä. (Klemetti 2015, 41, 45–46.)

Myös marginaalimusiikkia julkaisevien, DIY-filosofiaa suosivien levy-yhtiöiden toiminnassa voidaan nähdä viitteitä siitä, että amatöörimäisyys nähdään hyvänä asiana. Levy-yhtiöistä ja niiden toiminnasta vastaavista henkilöistä puhuttaessa amatöörimäisyys ei kuitenkaan viittaa taitamattomuuteen, vaan sillä viitataan pikemminkin liiketoiminnan pienuuteen ja toiminnan keveyteen. Suurten levy-yhtiöiden toimintatapoja ja taloudellista menestystä ei nähdä erityisen tavoiteltavana. Voittoa toki voidaan tehdä, ja liiketoiminta pyritään pitämään kannattavana. Taiteelliset tavoitteet nousevat kuitenkin usein kaupallisuuden edelle. Tästä syystä kokeellisuutta ja riskinottoa ei pelätä. (Kaitajärvi-Tiekso 2018, 102–109.)

Kaitajärvi kirjoittaa siitä, kuinka suuret pörssiin kirjautuneet levy-yhtiöt joutuvat toimimaan huomattavien taloudellisten paineiden alla. Tämä heikentää niiden taipumusta taiteelliseen riskinottoon. Suuriin yhtiöihin verrattuna pienet äänitetuottajat voivat toiminnassaan huolettomammin kallistua kokeellisuuteen. (Kaitajärvi 2012, 122–123.) Marginaalin puolella toimivilla on enemmän tilaa kokeilla ja myös varaa epäonnistua. Ammattimaisissa piireissä epäonnistumiseen ei suhtauduta yhtä armollisesti. (Kaitajärvi-Tiekso 2018, 102.)

4.4 Autenttisuuden arvostaminen

Toimiminen massakulttuuriin liittyvien kapitalististen rakenteiden reunamilla mahdollistaa taiteellisessa toiminnassa kokeellisuuden ja riskinoton. Toki taloudellisiin realiteetteihin täytyy kiinnittää huomiota, jotta toimintaa voidaan edelleen kannattavasti jatkaa. Tästä nouseekin esiin etenkin marginaalimusiikin tekijöiden piirissä esiintyvät maineeseen liittyvät haasteet, jotka kumpuavat autenttisuuden diskurssin ja kaupallisuuden välisestä ristiriidasta.

Musiikin ja visuaalisuuden yhteyttä käsittelevässä luvussa avasin jo hieman autenttisuuden diskurssia. Kuten jo tuossa luvussa tuli ilmi, musiikin kentällä usein toistuva keskustelu autenttisuudesta johtaa juurensa romanttiseen käsitykseen luovasta nerosta ja musiikista, joka kumpuaa sielusta. Tämän käsityksen mukaan luovuus on jotain ylimalaista ja selittämätöntä. Vastoin tätä katsomusta Machin esittää luovuuden perustuvan pikemminkin jo olemassa oleviin käytänteisiin ja valintojen repertuaariin. Uusi taide syntyy aikaisemmin luodun taiteen pohjalta. Autenttisuuden diskurssin keskiössä on kuitenkin edelleen vahvasti sielukkuuden arvostaminen. Mitä vahvemmin koemme, että artisti ammentaa taidetta sielustaan, sitä autenttisemmaksi hänet koemme. (Machin 2010, 3–5, 14–15, 215.)

Myös Laura Ahosen mukaan populaarimusiikkikulttuurissa vallitseva luovan yksilötekijän arvostus vaikuttaa paljon siihen, miten populaarimusiikkia ja sen tekijyyttä arvotetaan (2007, 13). Autenttiseen imagoon ja artistin tekijäkuvaan voivat vaikuttaa itse artistin lisäksi markkinointikoneisto ja media. Tämä on tavallista ainakin valtavirta-artistien kohdalla. Ahonen esittää väitöskirjassaan kolme eri näkökulmaa artistin tekijäkuvan rakentumisen tarkasteluun. Rakennettu tekijäkuva (presented author image) muodostuu artistin ja markkinointikoneiston

viestinnästä. Esimerkiksi esiintymiset, haastattelut, levyt ja niiden kannet ovat osa tätä rakennettua tekijäkuva. Valtavirran puolella on usein vaikea saada selville millainen roolijako tekijäkuvan rakentamisen taustalla on. Esimerkiksi musiikin tekemiseen on saattanut artistin lisäksi vaikuttaa useat eri henkilöt, ja visuaalisesta viestinnästä saattaa vastata laaja markkinointitiimi. Toinen näkökulma on median rakentama tekijäkuva (mediated author image). Monikanavainen media osallistuu tekijäkuvan rakentamiseen mm. levyarvostelujen, musiikkiartikkeleiden, artistielämäkertojen ja uutisten kautta. Median rakentama tekijäkuva ei aina ole identtinen rakennetun tekijäkuvan kanssa. Kolmas näkökulma tekijäkuvan rakentamiseen on se, miten yleisö reagoi ja mieltää artistin (compiled author image). Yleisön rakentama tekijäkuva muodostuu pääosin yleisön artistista muodostamasta mielikuvasta, mutta se on myös osittain nähtävillä yleisön käyttäytymisessä. Yleisö ilmaisee mielipiteitään mm. ostamalla tiettyjä levyjä ja käymällä konserteissa. Kaikki kolme edellä mainittua näkökulmaa on hyvä ottaa huomioon, kun tarkastellaan artistin tekijäkuvan ja imagon muodostumista. (Ahonen 2007, 18–22.) Artisti, markkinointikoneisto, media ja yleisö vaikuttavat kaikki siihen kuinka autenttisenä artisti koetaan. Voidaan kuitenkin olettaa, että musiikkiteollisuuden massatuotannon käytänteitä hylkivien, DIY-periaatteeseen tukeutuvien marginaalimusiikin tekijöiden kohdalla markkinointikoneiston ja median roolit tekijäkuvan ja autenttisuuden mielikuvan muodostamisessa ovat pienemmät.

McKerrell ja Way esittävät autenttisuuden olevan jotain, mikä syntyy ja kehittyy jatkuvana sosiaalisena prosessina, ja jota yhteisön keskuudessa jaetut katsomukset ja arvotusjärjestelmät muokkaavat. Wayn ja McKerrellin mukaan autenttisuuskäsitteisiin liittyvät painotukset vaihtelevat sen mukaan, mistä populaarimusiikin genrestä tai alakulttuurista on kyse. Esimerkiksi rock-musiikissa autenttisuus perustuu usein vastakulttuurisiin ideologioihin. Rap-musiikin piirissä korostuvat puolestaan henkilökohtaiset lyriikat ja artistin elämäkokemus. Artistit ja levy-yhtiöt voivat tietoisesti pyrkiä tukemaan näitä painotuksia erilaisten semioottisten resurssien avulla. (McKerrell & Way 2017, 4–5.)

Myös suomalaisia pienlevy-yhtiöitä tutkinut Kaitajärvi esittää, että populaarimusiikkikulttuurin eri alakulttuureilla on omat arvotusjärjestelmät ja tyylikoodistot. Kaitajärven mukaan näitä kaikkia erilaisia musiikillisia yhteisöjä yhdistää kuitenkin arvostus rock-kulttuurin autenttisuuskäsityksiä kohtaan. Näiden autenttisuuskäsitysten keskiössä on taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasettelu. Autenttiseksi koetaan taiteellinen vapaus, riippumattomuus ja vilpittömyys. Kaupallisuus ja menestyksen tavoittelu saatetaan kokea negatiivisina asioina ja nähdä epäautenttisina. Monet pienet levy-yhtiöt joutuvat luovimaan autenttisuuskäsitteiden ja taloudellisten paineiden ristiaallokossa. (Kaitajärvi 2012, 124, 146.) Myös suomalaisen populaarimusiikin kentällä elää siis edelleen romantiikan ajalta periytynyt näkemys siitä, että luovat nerot ammentavat taidetta suoraan sielustaan, kun taas suuret markkinointi- ja tuotantokoneistot edustavat jotain maallista ja epäpyhää.

DIY-toiminta tukee vahvasti autenttista imagoa. DIY-toimintaan liittyy oleellisesti se, ettei sitä ohjaa ensisijaisesti kaupalliset pyrkimykset. Suuryritysten sijaan toiminnasta vastaavat luovat yksilöt. (Lowndes 2016, xiii–xv). DIY-toiminta mahdollistaa autenttisuuteen vahvasti linkitetyn taiteellisen vapauden. Kuten tässä luvussa on tullut esille, tätä taiteellista vapautta arvostetaan paljon marginaalimusiikin tekijöiden keskuudessa.

4.5 Yhteisöllisyys

Sekä marginaalimusiikin tekijöiden toimintaan että DIY-liikkeeseen liittyy ajatus yhteisöllisyydestä. Paaskosken suorittamien haastattelujen mukaan marginaalimusiikot kokevat musiikillisen yhteisönsä ikään kuin perheenä. Yhteisössä vallitsee hyvä yhteishenki, ja taiteen tekijöitä sekä toimintaa tuetaan kollektiivisesti. Myös musiikin tavoittama yleisö saattaa koostua paljolti saman yhteisön jäsenistä. (Paaskoski 2017, 17.)

Suomalaisia pienlevy-yhtiöitä tutkineen Kaitajärven ja suomalaista marginaalimusiikkia edustavaa indie-kulttuuria tarkastelleen Klemetin teksteissä nousi esiin samankaltaisia yhteisöllisyyden ilmenemismuotoja. Marginaalimusiikin kentällä yhteisöjen toimintaan voi kuulua mm. äänitteiden keräilyä, musiikkitapahtumien järjestämistä ja niihin osallistumista. Musiikillisiin yhteisöihin kuuluu luonnollisesti monia musiikin harrastajia ja muusikoita, jotka jakavat keskenään samankaltaiset musiikin arvotusjärjestelmät. (Kaitajärvi 2012, 132–135; Klemetti 2015, 19–20.) Esimerkkinä yhteisöllisyyden ilmenemisestä voidaan nähdä myös aikaisemmin tässä luvussa esiin nousut yhteisörahoitus.

Klemetin tutkimien indie-musiikkikulttuurin toimintaan liittyy olennaisesti jo aikaisemmin mainittu ”puuhastelu”, mikä on vahvasti linjassa DIY-periaatteen kanssa. Tällaista puuhastelua on mm. erilaisten oheistuotteiden, kuten kassien ja korujen, suunnittelu ja myynti. Tällä tavoin pyritään myös taloudellisesti tukemaan yhteisön toimintaa. Yhteisön raameja ja estetiikkaa vahvistavat myös tietynlainen visuaalinen ilme, valtavirrasta poikkeavan musiikin tekeminen ja kulutus sekä käsityön suosiminen. (Klemetti 2015, 19–20.)

Yhteisöllisyys on usein vahvasti läsnä DIY-kulttuuritoiminnassa. Marginaalimusiikin kentällä vallitseva yhteishenki ja halukkuus tukea taiteellista toimintaa näkyy myös DIY-liikkeessä. Lowndes mainitsee, että DIY-ideologiaan perustuvilla taiteen alan yrityksillä on tapana investoida liikevoitto takaisin taiteen tekemiseen (2016, xxv–xxvii). Tällainen käytäntö on näkyvillä sekä marginaalimusiikin tekijöiden että pienten levy-yhtiöiden toiminnassa. Bennett ja Guerra (2019, 9) esittävät, että DIY-filosofiasta on ajan saatossa muodostunut laaja, vaihtoehtoista kulttuurituotantoa vaaliva ja alan ihmisiä yhteen liittävä eetos.

Visuaalisen DIY-tyylin piirteet levynkansi- suunnittelussa

Kuten edellisessä luvussa tuli ilmi, marginaalimusiikkiin liittyvissä toimintatavoissa ja arvoissa on paljon yhtymäkohtia DIY-liikkeen ja siihen liittyvien periaatteiden kanssa. Marginaalimusiikin tekoprosessille on ominaista liiallisen ammattimaisuuden hylkääminen, kokeellisuus, kotikutoisuuden salliminen ja omaan osaamiseen tukeutuminen. Myös autenttisuuden diskurssi on läsnä marginaalimusiikin kentällä. DIY-käytänteiden suosiminen voidaan nähdä keinona vahvistaa autenttisuuden mielikuvaa.

Uskon, että nämä edellisessä luvussa esiin nostetut marginaalimusiikin kenttää ja DIY-liikettä yhdistävät tekijät ovat näkyvissä myös marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansisuunnittelussa. Pyrin tässä luvussa esimerkkien avulla selvittämään millaisia ovat suomalaisen marginaalimusiikin levynkansien visuaalisen DIY-tyylin ominaispiirteet 2010-luvulla, ja miten nämä visuaaliset piirteet linkittyvät marginaalimusiikin kentällä esiintyviin arvoihin, käytänteisiin ja diskursseihin. Peilaan tarkastelemieni levyjen kansisuunnittelun ratkaisuja tässä työssä esiteltyn teoreettiseen viitekehukseen. Tämän luvun tarkoitus on tarjota kirjallisuuden tueksi konkreettisia esimerkkejä ja havainnoillistaa työssä esiteltujen teorioiden ilmentymistä levynkansisuunnittelussa käytännön tasolla.

Kuten Meyer Schapiro (1953, 143) mainitsee, tyyli muodostuu samankaltaisista muodoista, ominaisuuksista ja ilmaisutavoista, jotka toistuvat yksilön tai ryhmän luomassa taiteessa. Uskon, että suomalaista marginaalimusiikkia edustavien, DIY-periaatteella tuotettujen pop- ja

rock-äänitteiden levynkansissa esiintyy tällaisia toistuvia ominaisuuksia ja ilmaisutapoja. Uskon esimerkiksi, että DIY-toiminnan suosio musiikin tekemisessä on jollain tasolla nähtävissä myös levynkansisuunnittelussa. Tämä saattaa näkyä esimerkiksi käsin tehdyn kuvituksen tai typografian hyödyntämisessä. En kuitenkaan pyri luomaan DIY-tyylille rajoja. Tyylin muodostumiseen ja kehittymiseen vaikuttaa moni eri tekijä, ja sen rajat ovat aina häilyvät.

Levykannet ovat jääneet sekä musiikkitieteen että graafisen suunnittelun tutkimuksen puolella pitkälti vaille huomiota. Siinä missä musiikki ja kuvataide ovat aina houkutelleet tutkijoita puoleensa, graafinen suunnittelu on jäänyt vaille analyttistä tarkastelua (Fitzgerald & VanderLans 2010, 10–13.) Suomalaista marginaalimusiikkia ja siihen liittyvää kirjallisuutta tutkiessani vastaan sattui hyvin vähän musiikin visuaaliseen puoleen liittyvää aineistoa. Vaikuttaa siltä, ettei multimodaalinen näkökulma ole ottanut vielä kovinkaan suurta roolia suomalaisen musiikintutkimuksen alalla.

Joitain mainintoja marginaalimusiikkiin liittyvästä visuaalisesta suunnittelusta keräämäni lähdeaineiston joukosta kuitenkin löytyy. Levynkansisuunnittelua ei kuitenkaan juuri sivuta. Sen sijaan suomalaiseen marginaalimusiikkikulttuuriin jo vuosikymmenten ajan kuuluneista pienlehdistä ja tuotantokuluiltaan edullisista C-kaseteista on kirjoitettu jonkin verran. Esimerkiksi Juuso Paaso kirjoittaa 1960–1980-luvuilla julkaistujen suomalaisten punk-lehtien kulttuurisesta tyylistä. Lehdet olivat ulkoasultaan suttuisia, mikä saattoi osittain johtua taitojen ja resurssien puutteesta. Paaso kuitenkin uskoo, että lehtien visuaalinen ja sisällöllinen sekavuus on ainakin osittain tietoinen tyyliä, ja johtaa juurensa kokeellisuuden arvostamiseen. (Paaso 2015, 62.) Atte Häkkinen on tutkinut C-kasettien julkaisutoimintaa 2000-luvulla suomalaisessa underground-kulttuurissa. Kasettien kansien visuaalisiin piirteisiin Häkkinen ei paneudu, mutta hän ottaa kuitenkin huomioon kasettien DIY-tekotavan. Underground-kulttuuriin liittyy vahvasti omaehtoinen DIY-toiminta, mikä näkyy mm. siinä, että kasettien kansien askartelua omin käsin arvostetaan. Häkkinen huomioi myös, että kasettien ”teosmaisuus” syntyy itse musiikin, pienen painosmäärän ja julkaisujen kansitaiteen muodostamasta kokonaisuudesta. (Häkkinen 2013, 41, 73.)

Marginaalimusiikin kentällä DIY-kulttuuri on levinnyt musiikin tekemisen prosessista myös muuhun toimintaan. Klemetti kirjoittaa indie-musiikkikulttuuriin liittyvästä omaehtoisuuden tavoittelusta. Omaehtoisuutta arvostetaan niin musiikin tuotantoprosessissa kuin myös musiikin visuaalisen puolen suunnittelussa. Visuaalinen materiaali, kuten levyjen kannet ja bändikuvat, suunnitellaan ja toteutetaan niin, että ne palvelevat DIY-toimintatapaa ja ovat yhteydessä myös musiikin estetiikkaan. (Klemetti 2015, 60.) Häkkinen mukaan underground-kulttuuriin liittyy olennaisesti tee se itse -diskurssi ja vaihtoehto-diskurssi. Tee se itse -diskurssi näkyy luonnollisesti DIY-toiminnan suosimisena. Vaihtoehto-diskurssi puolestaan näkyy esimerkiksi siinä, että vallitsevasta kulttuurista pyritään erottautumaan musiikillisten valintojen lisäksi tietynlaisella visuaalisella tyyllillä. (Häkkinen 2013, 10–11.)

1960-luvulla tapahtunut populaarimusiikin pirstaloituminen näkyi myös levynkansisuunnittelussa. Vielä vuosikymmenen alkupuolella levyjen kansissa oli usein valokuva artistista. Vuosikymmenen loppua kohden populaarimusiikin genret kuitenkin moninaistuivat, ja näin ollen myös levynkansisuunnitteluun kohdistui uusia vaatimuksia. Esimerkiksi kuvituksen käyttö nousi uudelleen suosioon, sillä kuvitusten avulla pystyttiin ilmaisemaan musiikkia ja sen nyansseja valokuvaa vapaammin. Etenkin rock-levyjen kansitaidetta leimasi kokeellisuus, ja kansien

suunnittelussa alettiin enenevässä määrin suosia DIY-periaatteita. (De Ville 2005, 78–80, 81–83; Pennanen 2006, 46, 56) Samaan aikaan, eli 1960-luvun loppupuolella, rockmusiikki alkoi saavuttaa statusta taiteena. Rock-artisti nähtiin luovana yksilönä, joka toimi vastakohtana kasvottomalle massakulttuurille. (Ahonen 2007, 83.) Autenttisuuden diskurssi elää edelleen vahvana rock-kulttuureissa. On mielenkiintoista huomata kuinka rockin taiteellisen ja autenttisen imagon vahvistuessa levykansisuunnittelussa alettiin artistin muotokuvan sijaan hyödyntää enemmän kuvitusta. Artistin valokuvan käyttäminen levykannessa on edelleen yleinen tapa populaarimusiikin valtavirrassa. Uskon, että marginaalimusiikin saralla autenttisuuden tavoittelu näky mm. siinä, että artistin omaa kuvaa pyritään tavalla tai toisella häivyttämään.

DIY ja punk-kulttuuri ovat aina olleet sidoksissa toisiinsa. 1970-luvulla syntyneelle punk-kulttuurille oli, ja on edelleen, ominaista vaihtoehtoisten tuotanto- ja jakelukanavien hyödyntäminen. 1970-luvun punkin visuaaliselle tyylille ominaista oli mm. leikkaa-liimaa-tekotapa ja mustavalkoiset suurikontrastiset valokopiokuvat. Leikkaa-liimaa-tekotapaa suosittiin myös typografiassa. Punk-tyylissä näkyi myös paljon käsinkirjoitusta ja kirjoituskonefontteja. (De Ville 2005, 157–158.) Nämä visuaaliset piirteet näkyivät myös Suomen underground-kulttuurissa. Paason tutkimien punk-lehtien visuaalista tyyliä leimasi tietynlainen epäsiisteys. Lehdet taitettiin leikkaa-liimaa-periaatteella. Kannet olivat usein kollaaseja, joissa yhdisteltiin kuvia, kuvituksia ja tekstileikkeitä. Myös näissä julkaisuissa suosittiin käsinkirjoitusta ja kirjoituskoneella kirjoitettuja tekstileikkeitä. Paaso väittää, että tällaisen punk-tyylin piirteitä voidaan löytää pienlehtien lisäksi muiltakin tasoilta, kuten esimerkiksi levyjen kansista. (Paaso 2015, 11–12, 61.) Nämä visuaaliset piirteet nähdään edelleen osana punk-kulttuurin estetiikkaa. Voidaan katsoa, että tällaisen visuaalisen ilmaisutavan käyttäminen kansitaiteessa ja muissa musiikkiin liittyvissä visuaalisissa tuotteissa vahvistaa marginaalimusiikkiin ja DIY-liikkeeseen liittyviä autenttisuuden ja vaihtoehtoisuuden mielikuvia.

Nykyään edullisin keino tuottaa ja jakaa musiikkia on julkaista se digitaalisessa muodossa netissä. Fyysisten äänitteiden keräily on kuitenkin marginaalimusiikin kentällä suosittu harrastus. Kaitajärven mukaan suomalaiset mikrolevy-yhtiöt näkevät fyysisen äänitteen musiikin, kosketeltavuuden ja visuaalisuuden muodostamana kokonaisuutena. Tällaisella teoksella on keräilyarvoa ja erilainen ”aura” digitaalisiin julkaisuihin verrattuna. Kaitajärvi jopa arvelee, että fyysisten äänitteiden painosmäärien tulevaisuudessa mahdollisesti pienentyessä, mikrolevy-yhtiöiden ”pitänee heittää hyvästit taloudelliselle menestykselle ja omaksua taidemesenaatin rooli”. (Kaitajärvi 2012, 147–148.)

Marginaalimusiikki ja alakulttuurit määrittellen usein suhteessa valtavirtaan. Marginaalimusiikin levykansien DIY-tyylin piirteitä pohtiessa on siis hyvä ottaa huomioon myös se, miltä valtavirtaa edustavien levyjen kannet näyttävät. Siinä missä marginaalikin, kattaa valtavirta sisälleen valtavan määrän erilaisia genrejä, skenejä ja tyyliä. Tarkoitukseni ei ole eritellä edellä mainittuja, vaan tarkastella miten musiikin valtavirtaan liittyvästä visuaalisesta suunnittelusta on kirjoitettu. Populaarimusiikin valtavirta-artistien tekijäkuvan rakentumista tutkinut Ahonen tarkastelee väitöskirjassaan visuaalisuuden roolia artistin imagon muodostumisessa. Ahosen tutkimuksesta nousee erityisesti esiin populaarimusiikin valtavirtaan kuuluva tapa korostaa musiikin markkinoinnissa artistia ja hänen ”tähteyttään”. Kuuluisa artisti esitetään ja nähdään usein musiikin ainoana tekijänä, vaikka todellisuudessa tekoprosessiin olisikin kuulunut useita henkilöitä. Artisti antaa musiikille tunnustettavat kasvot. (Ahonen 2007, 198–199.) Tällaista markkinointitapaa näkee harvemmin marginaalimusiikin alueella. Esimerkiksi Paaskosken (2017,

16) artikkelissa korostuu marginaalimusiikin tekijöiden vahva vastahakoisuus valtavirran suosimia markkinointistrategioita ja ”tyrkyttämistä” kohtaan.

De Ville (2005, 168) kirjoittaa siitä, kuinka 1980-luvulla levykansisuunnittelu ja muu musiikkiin liittyvä visuaalinen suunnittelu otti harppauksen kohti ammattimaisuutta. Musiikin visuaalista suunnittelua alettiin graafisen suunnittelun kentällä tuolloin viimein arvostaa. Oletan, että valtavirta-artistien levykansien suunnittelusta vastaa nykyään pääosin ammattigraafikot ja -valokuvaajat. Suurilla levy-yhtiöillä on varaa satsata markkinointiin ja visuaalisen materiaalin ammattimaiseen suunnitteluun. Marginaalimusiikin tekijöillä ei yksinkertaisesti ole samanlaisia taloudellisia resursseja.

Häkkisen mukaan yksi underground-kulttuurin tapa haastaa valtakulttuuria on asettautua autenttisemmän estetiikan puolestapuhujaksi. Tällaiseen autenttiseen estetiikkaan kuuluu mm. matalan teknologian ja omien jakelukanavien käyttäminen sekä yleinen vastavirtaan kulkeminen. (Häkkinen 2013, 35.) Tämän perusteella voidaan olettaa, että valtavirran massatuotanto perustuu puolestaan korkealuokkaisen teknologian ja valtavirtamedioiden tarjoamien jakelukanavien hyödyntämiseen.

5.1 Levyjen kansisuunnittelu tarkastelussa

Tarkasteluun valitut 2010-luvulla julkaistujen pop- ja rock-levyjen etukannet ja levyjen takana seisovat artistit edustavat suomalaisen musiikin marginaalia. Artistit sopivat aikaisemmin tässä työssä läpi käytyihin marginaalimusiikin määritelmiin. Artistit eivät kuulu yhteenkään kolmesta suurimmasta musiikkiyhtiöstä, jotka ovat Universal, Sony ja Warner. Pelkkä levy-yhtiön koko ei kuitenkaan riitä määrittämään sitä, kuuluuko artisti marginaaliin vai valtavirtaan. Marginaalimusiikki ei myöskään saavuta suurta kuulijakuntaa. Valitsemieni artistien musiikkia ei soiteta Suomen suosituimmilla kaupallisilla radiokanavilla eikä merkittävästi myöskään suosituimpiin kanaviin kuuluvalla ei-kaupallisella Yle Radio Suomella. Suosituimpien radiokanavien kärkeen kuului vuonna 2018 Yle Radio Suomi, Radio Nova, Radio Suomipop, Radio Rock ja Iskelmä (Finnpanel 2019). Kolmen suurimman levy-yhtiön julkaisema musiikki kattaa kolmen kuunnelluimman radiokanavan (Yle Radio Suomi, Radio Nova, Radio Suomipop) soittamasta musiikista yli 80 prosenttia. Yle Radio Suomen musiikkiantti on erikoisohjelmien ja vapaamman musiikkivalintojen ohjaamisen ansiosta monipuolisempi, joskin suurimpien levy-yhtiöiden osuus kanavan musiikista on vain marginaalisesti pienempi kaupallisiin radiokanaviin verrattuna. (Hellman & Vilkkonen 2018, 174–176.) Vaikka radio on Teoston vuonna 2016 teettämän tutkimuksen mukaan yleisin kanava uuden musiikin löytämiseen pohjoismaissa, edustavat suoratoistopalvelut musiikin kuuntelun valtavirtaa. Suoratoistopalveluista käytetyimpiä ovat Spotify, Youtube ja Itunes. (Teosto 2016.) Tarkasteluun valitsemieni artistien kuukausittaiset kuuntelijamäärät Spotifyssa poikkeavat selvästi valtavirta-artistien vastaavista. Tämän työn kirjoitushetkellä esimerkiksi Warner-levy-yhtiön artisteihin kuuluvan Sannin musiikkia on käynyt kuuntelemassa viimeisen kuukauden aikana yli 400 000 henkilöä. Marginaalimusiikkia edustavan Hulda Huiman musiikkia on käynyt kuuntelemassa n. 2500 henkilöä, ja Mummin kullat -yhtyeen musiikkia n. 200 henkilöä.

Tarkastelen esimerkkejä multimodaalisesta näkökulmasta. Uskon, että levynkannet voivat vahvistaa tiettyjä populaarimusiikkikulttuurin diskursseja yhdessä itse musiikin, siihen liittyvien toimintatapojen ja artistin muun visuaalisen ulosannin kanssa. Pyrin esimerkkien avulla tuomaan esiin millaisin erilaisin visuaalisin keinoin marginaalimusiikille ja DIY-liikkeelle ominaisia arvoja, käytänteitä ja diskursseja viestitään ja vahvistetaan. Samanlaista lähestymistapaa on hyödyntänyt Machin (2010), joka tosin analysoi kirjassaan musiikin visuaalisen kielen lisäksi sen äänimaailmaa ja lyriikoita. Kuten Machin, tulen tarkastelemaan levynkansien kuvamaailmaa ja typografisia valintoja, ja erittelemään niihin liittyviä merkityksiä.

5.1.1 Typografia

Tarkastelen ensimmäisenä muutaman esimerkkilevyn typografisia valintoja. Machinin mukaan artisti tai yhtye voi luoda mielikuvia ja vaikuttaa imagoonsa esimerkiksi valitsemalla tietynlaisen kirjaintyyppin levynsä kanteen. Samalla tavoin myös esimerkiksi yritykset pyrkivät vaikuttamaan kuluttajien mielikuviin. Teknologiyrittäjä saattaa valita logoonsa jämakän ja modernin kirjaintyyppin, joka korostaa yrityksen myymien tuotteiden laatua ja tehokkuutta. (Machin 2010, 69.) Marginaalimusiikin tekijät eivät useinkaan ensisijaisesti tavoittele kirjaintyyppivalinnoillaan levyjensä myynnin kasvattamista. Kirjaintyyppin tehtävä on muiden visuaalisten elementtien kanssa viestiä siitä millainen artisti tai yhtye on kyseessä, ja millaista musiikkia levyltä löytyy. Kuten jo aikaisemmin on tullut ilmi, levynkannet voivat auttaa hahmottamaan levyn sisältämän musiikin generarajoja (Goodwin 1992, 50–51).

Machin kirjoittaa siitä, miten typografia luo merkityksiä, ja miten sen avulla voidaan viestiä. Tietynlaisiin typografisiin ominaisuuksiin ja kirjaintyyppihin liittyy erilaisia mielikuvia ja assosiaatioita. Kirjaintyyppin vahva leikkaus voi esimerkiksi kuvata vahvuutta, kun taas hyvin kevyt leikkaus viittaa johonkin elegantimpaan. Typografialla voidaan myös ilmaista asenteita, mielipiteitä ja näkökulmia. Leipätekstissä tiettyä sanaa tai lausetta voidaan painottaa esimerkiksi kirjaintyyppin lihavoinnin avulla. Myös se, että valitsee käsinkirjoituksen jonkin kirjaintyyppin sijaan, voi viestiä asenteesta. Esimerkiksi kirjeen kirjoittaminen tietokoneen sijaan käsin viestii henkilökohtaisuudesta ja mahdollisesti myös epävirallisuudesta. (Machin 2010, 70.)

Machin tarkastelee typografian semioottisia resursseja pilkkomalla sen ominaisuudet osiin. Leikkauksen lisäksi Machin analysoi myös kirjaintyyppin muotoa, eli sitä kuinka leveitä tai kapeita kirjaintyyppin kirjaimet ovat. Kirjainten muoto ja välistys vaikuttavat luettavuuden lisäksi siihen kuinka paljon typografia vie levyn kannessa tilaa. Vaikka valittu kirjaintyyppi olisi leikkaukseltaan hennempi, harvalla välistyksellä sen ”vaikutusalue” levyn kannessa kasvaa. Näin hennompikin kirjaintyyppi voi viestiä voimakkuudesta. Kirjaintyyppin kallistuskulman sisältämät merkitykset liittyvät paljon siihen, miten koemme käsinkirjoituksen suhteessa koneella kirjoittamiseen. Kursivoitu kirjaintyyppi muistuttaa käsinkirjoitusta. Näin ollen kirjainten suuri kallistuskulma voi assosioitua luonnollisuuteen, henkilökohtaisuuteen ja epävirallisuuteen. Samantyyppiset mielikuvat liittyvät myös kirjaintyyppihin, joissa on paljon pyöreitä muotoja. Suorat viivat ja terävät kulmat voidaan kokea mekaanisina ja kovina. Machin tutkii myös kirjaintyyppien säännöllisyyttä. Kirjaintyyppin epäsäännöllisyys voi Machinin mukaan viitata leikkisyyteen, epävirallisuuteen, luovuuteen, harmonian puutteeseen ja anarkiaan. Esimerkiksi punk-levyjen kansissa nähdään

usein epäsäännöllistä typografiaa. Machin kirjoittaa myös antiikva- ja groteski-fonttien erilaisista merkityssisällöistä. Antiikva-kirjaintyyppit mielletään usein perinteisiksi, klassisiksi ja ajattomiksi. Groteski-kirjaintyyppi puolestaan suositaan yhteyksissä, joissa halutaan tuoda esille modernuutta ja nuorekkuutta. (Machin 2010, 69–76.) Tulee muistaa, että kaikkien edellä mainittujen erilaisten typografisten ominaisuuksien merkitykset elävät kuitenkin sen mukaan, miten niitä yhdistellään toisiinsa, muihin visuaalisiin elementteihin ja levynkansien tapauksessa itse musiikkiin.

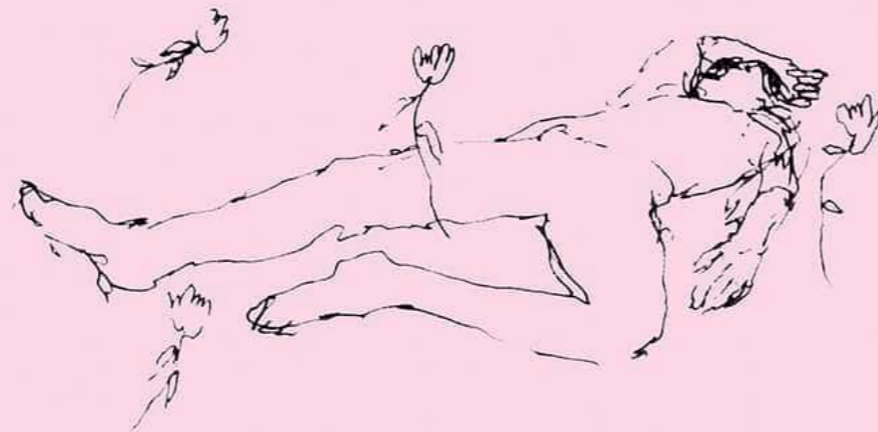
Tarkastellessani marginaalimusiikin kentällä tällä vuosikymmenellä julkaistuja levyjä huomasin niiden kansissa käytettävän usein epäsäännöllistä typografiaa. Erityisen suosittua näytti olevan käsinkirjoitus. Tästä esimerkkinä ovat Itä-Hollola Installaatio -yhtyeen Elävien aalloilla -albumi (kuva 2), Lokit-yhtyeen nimikkolevy (kuva 3) ja Mummin Kullat -yhtyeen Kulta-albumi (kuva 4). Kaikki edellä mainitut albumit on julkaistu 2010-luvun jälkipuolella.

Yksi näkyvimmistä visuaalisista elementeistä suomenkielistä rockia soittavan Itä-Hollola Installaation Elävien aalloilla -debyyttialbumin kannessa on nimenomaan typografia. Yhtyeen ja albumin nimet on laadusta päätellen kirjoitettu käsin ja skannattu. Ontuvien versaalikirjainten ääriviivat on piirretty lapsekkaaseen tapaan. Levy on väriltään lähes kokonaan hengeän vaaleanpunainen. Tähän pehmeään väriin ja pieneen luonnosmaiseen viivapiirrokseen yhdistettynä typografia tuo lapsekkuudestaan huolimatta kanteen tietynlaista jämakkyttä ja rock-henkeä. Jos typografian vaihtaisi esimerkiksi kaunokirjoitukseksi, kannen tunnelma muuttuisi paljon romanttisempaan suuntaan. Levyn musiikkia on kutsuttu ”luonnonmukaisen nuhrisesti soivaksi” (Linkola 2016). Levynkansi ilmentää sisältämänsä musiikkia melko täsmällisesti, sillä kannen tyyliä voisi myös kuvailla adjektiiveilla luonnonmukainen ja nuhrinen. Väitän, että kansi ilmentää musiikin lisäksi myös marginaalimusiikille ja DIY-liikkeelle ominaista kotikutoista estetiikkaa.

Käsinkirjoitettu typografia toistuu myös Lokit-yhtyeen nimikkoalbumin kannessa. Yhtyeen nimen lisäksi kanteen on samalla käsinkirjoitetulla tyyllillä kirjoitettu ”LP”. Kirjoitusjälki on tässäkin esimerkissä hieman lapsekas. Typografian merkkivälistys on harva ja teksti vie kannesta melko paljo tilaa. Soundi-lehden artikkelissa bändi kertoo, että tietynlainen ”käppäisyys” kuuluu heidän musiikkinsa tuotantoprosessiin ja äänimaailmaan. Artikkelin kirjoittanut Antti Luukkanen arvioi haastattelun pohjalta, että yhtyeen musiikin hiomattomuus ei johdu vain äänitysolosuhteista, vaan on myös ”DIY-hengen mukainen tyylikeino”. (Luukkanen 2016.) Käsinkirjoitetun ja hieman suttuisen typografian voi tulkita ilmentävän yhtyeen musiikkiin yhdistettyä rosoista äänimaailmaa ja tuotantoprosessin DIY-henkeä.

Mummin kullat -yhtye kuvailee musiikkiaan koruttomaksi indie-folkiksi (Mummin Kullat n.d.). Myös heidän Kulta-albuminsa kannessa on hyödynnetty käsinkirjoitusta. Tämä esimerkki eroaa edellisistä kuitenkin siinä, että teksti on kirjoitettu kaunolla. Tekstin tasaisen kokovalkoinen väri on määritelty tietokoneella, eikä siinä näy esimerkiksi kynän aiheuttamaa rosoista pintaa. Tuntuma on siis edellisiin esimerkkeihin verrattuna aavistuksen klinisempi. Pehmeä kaunokirjoitus yhdistettynä metsämaisemaan ja mystiseen kuva-aiheeseen luo kanteen herkän tunnelman. Levylle kuuluvat rumpuraidat ja efektit on lisätty lauluihin studiossa (Hartikainen 2018). Yhtyeen harmoninen stemmalaulu, studioäänityksen ja -efektien äänenlaatu ja musiikin genre eivät luo yhdessä samanlaista rosoista ja hiomatonta vaikutelmaa, mikä on kuultavissa Lokit- ja Itä-Hollola Installaatio -yhtyeiden musiikissa. Käsinkirjoitettu typografia toistuu kaikkien kolmen yhtyeen levynkansissa, joskin mukailtuna sopimaan kyseessä olevan levyn äänimaailmaan ja tunnelmaan.

ITÄ-HOLLOLA INSTALLAATIO



ELÄVIEN AALLOILLA

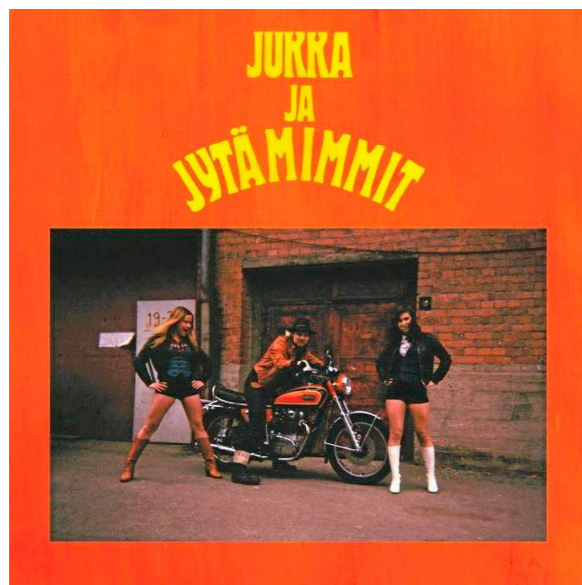
▲ Kuva 2.
Itä-Hollola Installaatio: Elävien Aalloilla (2016)



◀ Kuva 3.
Lokit: Lokit
(2019)



▲ Kuva 4.
Mummin Kullat: Kulta (2017)



▲ **Kuva 5.**
Jukka ja Jytämimmit: Jytää Vaan (2015)

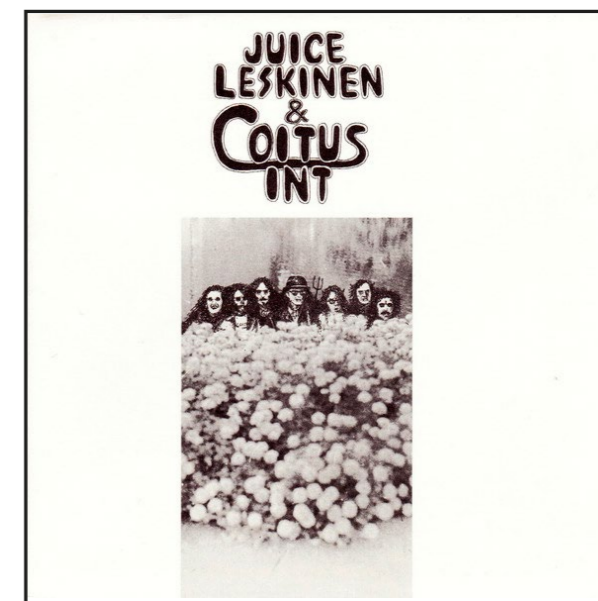
▼ **Kuva 6.**
The Butterfield Blues Band: Keep on Moving (1969)



Käsinkirjoitus ei ole ainoa esimerkki epäsäännöllisestä typografiasta. Esimerkiksi Jukka ja Jytämimmit -yhtyeen Jytää Vaan -levyn kannessa (kuva 5) yhtyeen nimi on kirjoitettu melko koruttomalla, pyöreäkulmaisella art nouveau -henkisellä kirjaintyyppillä. Jytämimmit-sana on ladottu kaarevaan muotoon, ja sen pistekoko on aavistuksen muita tekstejä isompi. Typografia tuo mieleen 1960-luvun psykedeelisen tyylin. Pennasen mukaan psykedeelisen levynkansisuunnittelun tyyliin kuului mm. tekstien orgaaniset ja vapautuneet muodot, voimakkaat värikontrastit ja joissain tapauksissa myös art nouveau -vaikutteet. Myös 1960-luvun blues-levyjien kansissa näkyi vaikutteita psykedeelisestä tyylistä. (Pennanen 2006, 66, 85, 112.) Tästä esimerkkinä on The Paul Butterfield Blues Band -yhtyeen Keep on Moving -levyn kansi (kuva 6), jonka typografiassa on paljon yhtäläisyyksiä Jytää Vaan -levyn kannen kanssa. Jukka ja Jytämimmit -yhtyeen blues-henkistä rockia värittää karkea lo-fi-äänimaailma, joka viittaa 1960- ja 1970-lukuihin. Myös Jytää Vaan -levyn kansi vie ajassa taaksepäin. Psykedeelisestä tyylistä ammentavan typografian lisäksi kannen sommittelussa on tietynlaista nostalgiaa. Yksivärisen pohjan päällä on kapea tekstiosuus, jonka alle on sijoitettu kuva. Kuvaa ei olla rajattu reunoihin asti. Tällaista sommittelua voidaan nähdä 1970-luvulla Suomessa julkaistujen levyjen kansissa (ks. kuvat 7, 8, 9, ja 10).



▲ **Kuva 7.**
Haikara: Haikara (1972)



▲ **Kuva 8.**
Juice Leskinen & Coitus Int: Juice Leskinen & Coitus Int (1973)



▲ **Kuva 9.**
Kaseva: Silloin Kun (1974)



▲ **Kuva 10.**
Maarit: Maarit (1973)

5.1.2 Valokuvat

Marginaalimusiikin äänitejulkaisujen kansia tarkastellessani huomasin, että artistin tai yhtyeen omakuva loisti usein poissaolollaan. Valokuvissa näytetään suosivan usein muita kuva-aiheita, tai valokuvat korvataan kokonaan esimerkiksi kuvituksella. Jos artisti kuitenkin esiintyy valokuvassa, hänet saatetaan esittää hyvin arkisesti tai jollain tapaa etäännyttynä katsojasta. Kuvia voidaan käsitellä ja muokata, mutta siistimiseen ja kuvattujen henkilöiden kaunistamiseen ei tällä pyritä. Voidaan olettaa, että tällaisten ratkaisujen taustalla on halu välttää kaupallisuuden leimaa. Vaikuttaa siltä, ettei studiossa otettuja muotokuvia suosita juuri ollenkaan. Tämä voi olla tietoinen tyyliä, mutta taustalla voi olla myös marginaalimuusikkojen niukat rahalliset resurssit. Studiokuvaaja ja studioajan varaaminen ei ole useinkaan kovin halpaa.

Valokuvat voivat olla dokumentaarisia, jolloin niissä näkyvä kohde esitetään mahdollisimman totuudenmukaisena. Valokuvien, kuten myös kuvitusten, avulla voidaan kuitenkin myös pyrkiä herättämään tiettyjä mielikuvia. Korostamalla kuvassa tiettyjä ominaisuuksia voidaan pyrkiä vaikuttamaan katsojan kuvasta muodostamiin assosiaatioihin. Machin tarkastelee kirjassaan kuinka esimerkiksi kuvattun kohteen asento ja katseen suunta, kuvausmiljö ja kohteen etäisyys katsojasta voivat vaikuttaa erilaisten mielikuvien syntymiseen. Machinin mukaan erityisesti levynkansien suunnittelijat joutuvat työssään miettimään millaisin visuaalisin keinoin artistiin tai bändiin saadaan liitettyä halutunlaisia mielikuvia. (Machin 2010, XX.) Myös Ahonen toteaa, että artistin tai yhtyeen visuaalinen ilmaisu pyritään usein rakentamaan niin, että sen avulla voidaan vahvistaa artistin musiikillista identiteettiä ja hänen arvomaailmaansa (Ahonen 2007, 58.)

Yksi kuvalliseen viestintään liittyvä aihealue on visuaalinen modaliteetti, jota Machin on käsitellyt kirjassaan. Visuaalisessa modaliteetissa on kyse siitä, kuinka todenmukaisena jokin tilanne tai asia kuvassa esitetään. Jos valokuva esittää kohteensa tarkasti sellaisena kuin kuvan kohde, oli se sitten paikka, ihminen tai esine, todellisuudessa on, kuvalla voidaan sanoa olevan korkea modaliteetti. Modaliteetilla kuvataan siis sitä, kuinka totuudenmukaisesti representaatio ilmaistaan. Valokuvia tarkastellessa on hyvä ottaa huomioon myös kuvanmuokkaukseen liittyvät pienet säädöt, joiden vuoksi kuvan visuaalinen modaliteetti madaltuu. Tällaisilla pienillä muokkauksilla valokuvaaja tai graafinen suunnittelija voi pyrkiä viestimään tai päinvastoin piilottamaan jotain. Mitä abstraktimpi kuva on, toisin sanoen mitä matalampi kuvan visuaalinen modaliteetti on, sitä korostuneempi on kuvan symbolinen ja konnotatiivinen merkitys. Korkean modaliteetin omaava kuva nähdään puolestaan dokumentaarisena. (Machin 2010, 50, 52.)

Machin analysoi levynkansien visuaalista modaliteettia tutkimalla kuvien eri ominaisuuksia. Modaliteetin laatuun voi vaikuttaa esimerkiksi yksityiskohtien tarkkuus tai niiden puute, taustan todenmukaisuus, valon ja varjon suhde sekä kuvan sävy maailma. Jos modaliteettia on madallettu vain vähän, esimerkiksi siloittelemalla kuvassa näkyvän henkilön ihoa ja valaisemalla kohde harkitusta suunnasta, kuvalla pyritään pelkän dokumentoinnin lisäksi yleensä myös liittämään kuvattuun kohteeseen jonkinlaisia mielikuvia. Voi olla, että kuvan kohde halutaan tällä tavoin esittää jotenkin erillisinä todellisuudesta ja arkisuudesta. Jos artisti puolestaan esitetään levynkannessa tarkasti ja totuudenmukaisesti epätodellisuuskineen kaikkineen, hänestä pyritään ehkä välittämään rehellinen ja ei-tuotteistettu mielikuva. Hänet esitetään henkilönä, joka on yhteydessä tavalliseen arkielämään. (Machin 2010, 52–55.) Kuvan korkean modaliteetin voidaan siis nähdä tukevan mm. autenttisuuden mielikuvaa.

Laulaja-lauluntekijä Hulda Huiman vuonna 2017 julkaiseman Hulda Huima ja Hitaat Sekunnit -albumin kannessa (kuva 11) on valokuva itse artistista. Levy on äänitetty yhdessä Hitaat Sekunnit -yhtyeen kanssa, mutta soittajien kuvia ei kannessa näy. Tällä ratkaisulla pyritään mahdollisesti korostamaan Hulda Huiman roolia musiikin tekijänä. Hänet on kuvattu arkisessa, vähän nuhruisenkin oloisessa ympäristössä. Myös hänen päällään olevat vaatteet vaikuttavat arkisilta. Kuva ei vaikuta stailatulta tai erityisen harkitulta, vaikka se saattaakin sitä olla. Kuvaa otettaessa on käytetty salamavaloa, minkä ansiosta artisti nousee kirkkaana esiin tummasta taustasta. Samalla kova salamavallo luo tunnelman hetkellisyydestä. Ikään kuin artistista olisi yhtäkkiä räpsäisty kuva ilman sen tarkempaa suunnittelua. Kuvan visuaalinen modaliteetti on melko korkea, joskin esimerkiksi kirkas salamavallo madaltaa sitä hieman. Miljöön, artistin vaatetuksen ja kuvanottotilanteen arkisuus vahvistavat mielikuvaa aitoudesta ja autenttisuudesta. Artisti katsoo suoraan katsojaan. Se, että kohde katsoo kuvan kehysten ulkopuolelle sen sijaan, että kohteen katse kohdistuisi esimerkiksi johonkin kuvan kehysten sisällä olevaan esineeseen, on Machinin mukaan yleisesti käytetty keino folk- ja pop-laulajien keskuudessa. Tällä keinolla voidaan, tietysti kontekstista riippuen, vahvistaa artistin autenttista ja syvällistä mielikuvaa. (Machin 2010, 41.) Hulda Huiman katsoo kuvassa ylöspäin. Kuvan vilpityn luonne saattaisi muuttua paljonkin jo sellaisella pienellä muutoksella, että Huima tuijottaisi kuvan katsojaa ylhäältä alas, eli ns. nenän vartta pitkin. Typografian rooli kannessa on pieni ja melko huomaamaton. Voi olla, että artistin valokuvan yhdistäminen isoin kirjaimin kirjoitettuun nimeen veisi kokonaisuutta liian kaupalliseen tai tuotteistettuun suuntaan. Hulda Huiman musiikin on kirjoitettu olevan laskelmoimatonta ja vilpityntä (Alt Agency & Management n.d.). Kansisuunnittelussa tehdyt valinnat vahvistavat näitä mielikuvia.



◀ **Kuva 11.**
Hulda Huima:
Hulda Huima &
Hitaat sekunnit
(2017)



Hullu Ruusu -yhtyeen nimikkoalbumin kannessa (kuva 12) on arkinen lapsuuskuva. Kuvan kohteena näyttää olevan yhtyeen jäsen, Merita Berg. Typografiaa ei ole kannessa ollenkaan. Kuvan visuaalinen modaliteetti on korkea, vaikkakin vanhalla kameralla otetun kuvan suttuisuus madaltaa sitä hieman. Kuvaa ei selvästikään ole otettu markkinointitarkoituksia varten, eikä sille ole tehty huomattavaa kuvankäsittelyä. Vaikka kuvan kohteena on artisti itse, tapa millä hänet esitetään on erittäin arkinen ja vilpitön. Kasvomaalaus vahvistaa vilpittömyyttä mielikuvaa, joskin se samalla peittää kuvan kohteen kasvot. Kasvojen "piilottaminen" ja kuvanottohetkestä kulunut aika etäännyttävät kuvan kohteen sen katsojasta. Kuvassa on monta elementtiä, jotka voidaan yhdistää populaarimusiikin kentällä arvostettuun autenttisuuteen ja vilpittömyyteen.

Myös yhden miehen Sumuposauttaja-yhtyeen SP1ALBUM-albumin kannessa (kuva 13) arkisuus on vahvasti läsnä. Kannessa on lähikuva henkilöstä, joka lankaa hampaitaan. Parransänki, hampaat ja ihon yksityiskohdat näkyvät selvästi, eli visuaalinen modaliteetti on tässäkin kuvassa korkea. Kuvaa on kuitenkin käsitelty niin, että sama kuva toistuu kannessa sisäkkäin aseteltuna, pyöreäksi rajattuna kolmeen kertaan. Levyn sisältämä elektroninen musiikki on tehty syntetisaattoria ja loopperia käyttäen. Levyn julkaisseen Luova Records -levy-yhtiön sivuilla kirjoitetaan, että musiikin teossa on käytetty hyväksi myös "c-kaseteilta pyöritettävää suhisevaa, aikakäsityksen muuttavaa materiaalia linnunlaulusta hengellisiin tuotoksiin" (Luova Records n.d.). Kansikuvan toistuminen ja sen ympyrän muotoinen rajaus voidaan nähdä viittauksina loopperilla tehtyihin musiikkissa toistuviin kuvioihin ja c-kasetin nauhan pyörimiseen.

MÄSÄ-yhtyeen Mä&Sä-albumin (kuva 14) kansisuunnittelussa on hyödynnetty 1970-luvun punk-tyyliin viittaavaa leikkaa-liimaa-kollaasitekniikkaa. Yhtyeen jäsenten kuvat on irrotettu alkuperäisistä konteksteistaan ja lisätty levyn kanteen. Mustavalkoiset kuvat ovat huonolaatuisia, ja niissä näkyvät leikkausjäljet eivät ole kovin siistejä. Hiomattomuus näkyy myös rosoisissa värinnoissa ja käsinkirjoitetussa, huterassa typografiassa. Kansisuunnittelussa on tässä tapauksessa selvästi arvostettu DIY-tekotapaa. Musiikissa kuuluvat punk-vaikutteet ovat vahvasti näkyvillä myös visuaalisesti.

◀ **Kuva 12.**
Hullu Ruusu: Hullu Ruusu (2017)



◀ **Kuva 13.**
Sumuposauttaja:
SP1ALBUM
(2018)



◀ **Kuva 14.**
MÄSÄ: Mä&Sä
(2017)

5.1.3 Kuvitus

Aikaisemmin esiteltyyn Itä-Hollola Installaation albumin lisäksi myös Henna Emilia ja Houreet -yhtyeen *Lauluja ihmisistä ja eläimistä* -albumin sekä Pöllöt-yhtyeen *Metsäpalo*-albumin kansissa kuvitus on merkittävässä roolissa. Kuvitukset, jotka on tehty suurimmaksi osaksi käsin digitaalisen toteutuksen sijaan, henkivät vahvasti DIY-liikkeen ja marginaalimusiikin omaehtoisuuden periaatteita. Käsillä tekeminen näkyy kuvitusvälineen jättämässä luonnollisessa jäljessä, viivojen elävyydessä ja erilaisissa tekstuureissa.

Kuvitetuissa kansissa taide nostetaan artistin omakuvan tilalle. Voidaan pohtia, voiko kyseessä mahdollisesti olla pyrkimys siirtää yleisön huomio artistista itse musiikkiin ja taiteeseen. Kuvituksen hyödyntäminen levynkannessa voidaan nähdä vastareaktionä valtavirran artistivetoiselle kaupalliselle markkinointiperinteelle. Kuvitus ei tue artistin henkilöbrändiä, etenkin jos kuvitus ei esitä artistia. Kuvitetujen levynkansien kautta pyritään mahdollisesti nostamaan esiin arvomaailmaa, jossa taidetta pidetään kaupallista menestystä merkittävämpänä.

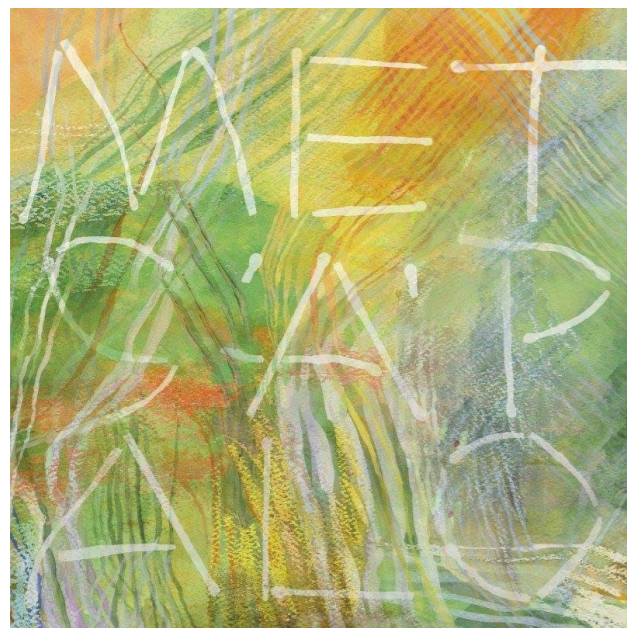
Käsin tehdyistä kuvituksista välittyy samanlainen henkilökohtainen tunnelma kuin käsinkirjoitetusta typografiasta. Molempien tässä aluvussa esiteltävien yhtyeiden levynkansissa on kuvituksen lisäksi käsinkirjoitettua typografiaa. Käsin piirtäminen ja skannaaminen on halpaa. Taitto- tai kuvitusohjelmaa ei tarvitse välttämättä ollenkaan ladata, eikä kallista graafikkoa palkata. Tässä aluvussa esiteltävät levynkannet ovat kuitenkin sen verran tyyliä, että uskon käsin tekemisen ja kotikutoisuuden olevan tietoisia valintoja.

Henna Emilia ja Houreet -yhtyeen *Lauluja ihmisistä ja eläimistä* -albumin kannessa (kuva 15) on asiaankuuluvasti kuvitus, jossa esiintyy ihminen ja eläimiä. Kuvitus luo erittäin sympaattisen ja vilpittömän mielikuvan, ikään kuin sen olisi piirtänyt lapsi. Hento kaunokirjoitus kannen alalaidassa vahvistaa entisestään vilpittömyyden tunnelmaa. Kuvitus on selvästi tehty käsin tietokoneen sijaan. Väripintojen tekstuurit ja viivan paksuus vaihtelee, eikä lopputulos ole kovinkaan hiottu. Näyttää siltä, että kuvitus on toteutettu vahaliiduilla, mikä tuo mieleen ala-asteen kuvataidetuokki. Kanteen kuvitetun ihmisen kasvot eivät näy katsojalle. Kannen suunnittelussa on siis mahdollisesti haluttu keskittyä levyn sisältämän musiikin kuvittamiseen, eikä niinkään musiikin tekijän esiin nostamiseen. Kannen kuvituksen sympaattisuus, vilpittömyys ja hiomattomuus ovat linjassa marginaalimusiikkiin ja DIY-liikkeeseen yhdistettyjen autenttisuuden diskurssin ja kotikutoisuuden hyväksymisen kanssa.

Pöllöt-yhtyeen *Metsäpalo*-albumin kantta (kuva 16) koristaa abstrakti kuvitus, jonka päälle on käsin kirjoitettu suurin versaalikirjaimin levyn nimi. Yhtyeen nimeä ei levyn etukannessa mainita. Typografia ja kuvitus kietoutuvat toisiinsa. Pennanen kirjoittaa 1960-luvun psykedeliseen visuaaliseen tyyliin kuuluneen mm. typografian ja kuvien yhdistely, jopa tekstin luettavuuden kustannuksella (Pennanen 2006, 66). Vaikkei *Metsäpalo*-levyn kannen kuvitustyylillä ensisilmäyksellä viittaa suoraan psykedeliaan, voi siinä silti nähdä hienovaraisia vaikutteita kyseisestä aikakaudesta. Kuvituksen viivapintaan sulautuvaa tekstiä ei ole tavutettu oikein, vaan tässä tapauksessa sommitteluun liittyvät ratkaisut ovat kiilanneet kieliopin edelle. Kansitaiteen lisäksi myös yhtyeen musiikissa on kirjoitettu esiintyvän vaikutteita psykedelisestä rockista (Svart Records n.d.). Mainittakoon, että myös yhtyeen toisen, vuonna 2014 julkaistun nimikkoalbumin kannessa on valokuvan sijaan hyödynnetty kuvitusta.



▲ **Kuva 15.**
Henna Emilia & Houreet:
Lauluja ihmisistä ja eläimistä
(2019)



◀ **Kuva 16.**
Pöllöt: Metsäpalo (2017)

5.2. Visuaalisen DIY-tyylin piirteiden yhteenveto

Typografia oli tarkastelemieni levyjen kansissa muotokieleltään pääosin epäsäännöllistä. Käsinkirjoitusta oltiin hyödynnetty useammassa esimerkissä. Käsinkirjoitettu typografia oli tyyliään melko karkeaa, luonnollista, lapsenomaista ja kotikutoista. Lopputuloksessa ei oltu pyritty siisteyteen. Käsinkirjoitettu typografia loi mielikuvan henkilökohtaisuudesta, ikään kuin artisti itse olisi jättänyt kanteen allekirjoituksensa. Typografian käsinkirjoitetussa tyyliä oli nähtävissä vaihtelua sen mukaan, millaista musiikkia kyseessä oleva levy sisälsi. Esimerkiksi rosoista punk-vaikutteista rockia soittavan MÄSÄ-yhtyeen levynkannessa yhtyeen nimi oli kirjoitettu ontuvien, ääriäviivoin piirrettyjen versaalikirjaimin. Kevyempää indie-folkia edustavan Mummin Kullat -yhtyeen Kulta-levyn etukannessa oli puolestaan käytetty siistiä kaunokirjoitusta. Typografiassa oli myös havaittavissa vaikutteita 1960-luvun psykedelisestä tyylistä sekä 1970-luvun punkista.

Esimerkkilevyjen kansissa esiintyneiden valokuvien visuaalinen modaliteetti oli korkea. Valokuviissa esitetyt henkilöt, tilanteet ja paikat näytettiin arkisina, eikä niitä oltu kuvankäsittelyn keinoin näkyvästi pyritty kaunistelemaan. Yhtäkään kuvasta ei oltu otettu valokuvausstudioissa. Joidenkin esimerkkien kohdalla artistin kuvaa oli eri keinoin etäännytetty katsojasta. Hullu Ruusu -yhtyeen nimikkolevy kanteen on valittu oletetusti yhtyeen jäsenen lapsuuskuva. Kuvassa henkilön kasvot peittyvät kasvomaalin alle. Sumuposauttajan SP1ALBUM-albumin kannessa ei näytetä kuvattun henkilön kasvoja kokonaan. Myös Mummin Kullat -yhtyeen Kulta-albumin kannessa yhtyeen jäsenten kasvot on peitetty. Voidaan pohtia, pyritäänkö tällaisilla keinoilla keskittämään yleisön huomio artistin sijaan musiikkiin. Kansissa, joiden keskiössä oli artistin valokuva, typografia oli jätetty pienempään rooliin tai kokonaan kannen taitosta pois. On mahdollista, että artistin valokuva yhdistettynä suurikokoiseen nimeen saattaisi vaikuttaa musiikin esittäjän mielestä liialta tyrkyttämiseltä ja tuotteistamiselta. Kuvissa käytetyt suunnitteluratkaisut vaikuttivat edistävän pikemminkin autenttisten ja vilpittömien mielikuvien muodostumista.

Myös kuvitetuissa levykansissa käsillä tekeminen ja DIY-henki oli vahvasti läsnä. Pöllöt-yhtyeen sekä Henna Emilia ja Houreet -yhtyeen levyjen etukannet on kuvitusten vivahteikkaista tekstuureista päätellen tehty käsin digitaalisen toteutuksen sijaan. Kuvituksiin saatetaan liittää myös käsinkirjoitettua typografiaa, jolloin henkilökohtainen mielikuva vahvistuu entisestään. Myös luovuus korostuu, onhan kyseessä musiikkiin rinnastettu visuaalinen teos. Käsintehty kuvitus voidaan nähdä kustannustehokkaana toteutustapana. Suunnitteluohjelmaa tai graafisen alan ammattilaista ei välttämättä tarvita, vaan kuvituksen voi toteuttaa ja skannata itse. On kuitenkin todennäköistä, että kuvitusten käyttö on harkittu tyyliävalintana eikä kustannuksiin perustuva ratkaisu. Kuvituksen asettaminen levyn kansikuvaksi artistin valokuvan sijaan voidaan nähdä vastareaktiona musiikkiteollisuuden valtavirran markkinointikäytännöille, joissa henkilöbrändäys on keskeisessä roolissa. Artistin valokuvan hylkääminen voidaan nähdä valtavirran markkinointistrategioiden välttelyä.

Klemetti kirjoittaa pro gradussaan, että undien tyypiselle musiikille on olennaista vaikutteiden lainaaminen menneiltä vuosikymmeniltä. Vaikutteita ammennetaan Klemetin mukaan esimerkiksi 1960-luvun psykedeliasta ja 1970-luvun punkista. Äänimaailmaan haetaan menneiden vuosikymmenten estetiikkaa, johon liittyy olennaisesti esimerkiksi vanhojen äänityslaitteiden käytöstä aiheutuva lo-fi-soundi. (Klemetti 2015, 43.) Tällainen vanhoista tyyleistä lainaaminen näkyy myös levykansisuunnittelussa. Tämä näkyy esimerkiksi MÄSÄ-yhtyeen Mä&Sä-levyn

kannessa. Mainittakoon myös, että Klemetti itse vaikuttaa kyseisessä yhtyeessä. Levyn kansikuvassa on selviä vaikutteita 1970-luvun punk-tyylistä, samoin kuin yhtyeen musiikissa. Levyn etukannessa 1970-luvun punk-tyyliä henkivät mm. leikkaa-liimaa-tekotapa, käsinkirjoitettu typografia, vahvat kontrastit sekä hiomattomalta vaikuttava lopputulos. Jukka ja Jytämimmit -yhtyeen Jytää Vaan -levyn kannessa voidaan havaita vaikutteita 1960-luvun psykedeelisestä tyylistä. Kannen typografia, valokuvan suttuinen laatu, valokuvassa esiintyvien henkilöiden vaatetus sekä kannen sommittelu vievät ajassa taaksepäin.

Kuten aikaisemmin tässä työssä on tullut ilmi, autenttisuutta arvostetaan populaarimusiikkikulttuurissa paljon. Marginaalimusiikin kentällä autenttisuuteen yhdistetään vilpittömyys, taiteellinen vapaus ja omaehtoisuus. Tässä työssä tarkasteltujen levykansien visuaaliset tyylipiirteet vaikuttavat vahvistavan artistien ja yhtyeiden autenttista mielikuvaa. DIY-liikkeen vaikutukset näkyvät käsin tekemisenä typografiassa, kuvituksissa ja kuvakollaaseissa. Marginaalimusiikissa hiomattomuus ja amatöörimäisyys sallitaan. Myös tämä asenne välittyy musiikin lisäksi levykansista. Musiikin rosoista lo-fi-estetiikkaa pönkitetään samanhenkisellä kansitaiteella. Ei voida kuitenkaan varmuudeksi sanoa, kuinka tahatonta tai tarkoituksellista tällaisen nuhruisen tyylin hyödyntäminen on.

Musiikkiteollisuuden valtavirtaan yhdistettyä henkilöbrändäystä vältellään. Artistin valokuvan sijaan kansikuvan keskiöön saatetaan valita esimerkiksi kuvitus tai tekstielementti. Tässä työssä esiteltujen levyjen kansissa artisteista otetut valokuvat välittivät hyvin arkisen mielikuvan, eikä artistia nostettu esimerkiksi kuvankäsittelyn tai ehostamisen keinoin erityisen ihailun kohteeksi.

2010-luvun suomalaisen marginaalimusiikin visuaaliselle DIY-tyylille ei voida määritellä tarkkoja rajoja. Levynkansisuunnitteluun liittyviä ratkaisuja tarkastellessa voidaan kuitenkin havaita, että jonkinlaista toistuvuutta tämän tyylin sisällä on. Tämän opinnäytetyön valossa voidaan myös olettaa, että nämä visuaaliset tyylipiirteet toimivat musiikin kanssa tiettyjen marginaalimusiikkiin liittyvien käytänteiden, arvojen ja diskurssien vahvistajina. Tämän oletuksen vahvistaminen vaatisi kuitenkin jatkotutkimusta. Tulee myös huomioida, että levykannet edustavat vain yhtä osaa artistin tai yhtyeen visuaalisesta viestinnästä. Myös muu visuaalinen viestintä yhdessä ei-visuaalisen viestinnän, kuten esimerkiksi laulujen lyriikoiden kanssa, vaikuttaa siihen millaisena yleisö koee artistin tai yhtyeen sekä heidän musiikkinsa.

Päätäntö

6

Opinnäytetyöni tavoitteena oli selvittää, millaisia ovat niin sanotun visuaalisen DIY-tyylin tunnuspiirteet, joita esiintyy suomalaista marginaalimusiikkia edustavien levyjen kansisuunnittelussa 2010-luvulla. DIY-tyyli, kuten kaikki muutkin tyylit, on vaikeasti rajattavissa. Tarkoitukseni ei ollut määritellä kyseiselle tyyliin rajoja, vaan nostaa esiin sille ominaisia tunnuspiirteitä. Tämän lisäksi halusin selvittää, millä tavoin DIY-tyyliin liittyvät visuaaliset keinot voivat mahdollisesti tukea musiikin luomia merkityksiä ja sen välittämiä viestejä.

Tyyli koostuu toistuvista tunnusomaisista piirteistä. Edellisessä luvussa erittelen suomalaisen marginaalimusiikin kentällä 2010-luvulla julkaistujen pop- ja rock-levyjen kansissa toistuvia suunnitteluratkaisuja. Nämä typografiaan ja kuvalliseen sisältöön liittyvät ratkaisut voidaan nähdä visuaalisen DIY-tyylin tunnuspiirteinä. DIY-tyyliin voi kuitenkin kuulua monia muitakin piirteitä, joiden selvittäminen vaatisi kattavampaa tutkimusta.

Musiikki ja visuaalinen suunnittelu kulkevat usein käsi kädessä. Kuten aikaisemmin tässä työssä on tullut ilmi, niitä ei juurikaan olla tutkittu viestinnällisenä kokonaisuutena. Halusin tätä opinnäytetyötä tehdessäni hyödyntää teoreettista viitekehystä sekä musiikkitieteen että graafisen suunnittelun aloilta, ja tätä kautta luoda selvempää kuvaa siitä, miten ne linkittyvät toisiinsa. Visuaalinen materiaali voi tukea musiikin välittämiä viestejä, ja päinvastoin. Työssäni toin ilmi miten visuaaliseen DIY-tyyliin liittyvillä suunnitteluvalinnoilla voidaan mahdollisesti vahvistaa marginaalimusiikkikulttuuriin liittyviä arvotusjärjestelmiä ja diskursseja.

Tämän opinnäytetyön puitteissa pystyin kuitenkin vain raapaisemaan visuaalisen suunnittelun ja musiikin välisen viestinnällisen suhteen pintaa.

Levykannet ovat muun visuaalisen materiaalin kanssa merkityksellisiä niin markkinoinnin välineinä kuin myös muusikoiden identiteetin kehittäjinä ja vahvistajina. Markkinointi ja muusikon itsestään tietoisesti tai tiedostamatta välittämät mielikuvat vaikuttavat paljon siihen, miten yleisö kokee musiikin ja sen esittäjän. Visuaalisella ulosannilla on selvä vaikutus siihen, miten vastaanotamme musiikin. Se myös auttaa rakentamaan ymmärrystä koko populaarimusiikkikulttuurista. Näin ollen väitän, että musiikkiin liittyvää visuaalista viestintää olisi tarpeen tutkia enemmän. Perehtymällä paremmin visuaalisen suunnittelun rooliin populaarimusiikkikulttuurin viestintäkanavana ja erilaisten diskurssien vahvistajana, voisimme kasvattaa ymmärrystämme esimerkiksi siitä, miksi jonkinlaista musiikkia tai artistia arvostetaan toista enemmän. Ymmärtämällä visuaalisen ilmaisun ja graafisen suunnittelun tapoja rakentaa ja muovata mielikuvia, koko populaarimusiikin kenttä voisi näyttäytyä astetta läpinäkyvämpänä.

Levykansisuunnittelua ei olla juurikaan sivuttu graafisen suunnittelun tai musiikkitieteen aloilla. Erilaisia levykansia esitteleviä kokoelmateoksia toki löytyy, mutta analyyttinen lähestyminen on puutteellisempaa (Butler 2014, 180). Kansisuunnitteluun liittyvien tyylivirtausten lisäksi olisi kiinnostavaa paneutua myös esimerkiksi kansien suunnittelijoihin. Tässä työssä ei tuotu ilmi levykansien suunnittelijoita, ja näin ollen suunnittelijoiden näkökulma jäi täysin pimentoon. Kuinka paljon artistit itse osallistuvat levyjensä kansien suunnitteluun? Kuinka tietoisesti tai tiedostamatta suunnittelijat hyödyntävät tiettyjä tyylikoodeja, kuten käsinkirjoitettua typografiaa, erilaisten mielikuvien vahvistamisessa? Nämä ovat kysymyksiä, joihin voitaisiin etsiä vastauksia niin marginaalimusiikin kuin valtavirran puolelta. Musiikin ja visuaalisen suunnittelun tutkimusta voitaisiin myös laajentaa levykansisuunnittelusta esimerkiksi artistien some-julkaisuihin ja lavapukeutumiseen.

Levykannet ovat mediakuvia, jotka rakentavat merkityksiä. Niihin tulisi siis suhtautua mediakriittisesti, kuten muuhunkin mediakuvastoon. Levykansilla pyritään kommunikoimaan, luomaan mielikuvia ja rakentamaan imagoa. Niitä ei pitäisi lähestyä pelkkinä musiikin rinnalla kulkevinä taideteoksina, vaikka ne joissain tapauksissa sellaisenkin tittelin ansaitusti voivat saada. Levykansilla voi kuitenkin myös olla myyntiä edistäviä tavoitteita, vaikkei sitä välttämättä haluta korostaa. On monta eri näkökulmaa, joista levykansia ja niiden merkitystä populaarimusiikkikulttuurissa voitaisiin lähestyä. Visuaalinen suunnittelu ja musiikki linkittyvät vahvasti toisiinsa, joten niiden muodostamaa viestinnällistä ja merkityksiä luovaa kokonaisuutta olisi tarpeen tutkia mediakentän ja sen kanavien jatkuvasti rikastuessa.

Lähteet

Ahonen, L. (2007). *Mediated music makers : Constructing author images in popular music*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Alt Agency & Management (n.d.). Hulda Huima ja Hitaat Sekunnit. <<http://altagency.fi/artists/hulda-huima-hitaat-sekunnit/>> (haettu 20.3.2019).

Bennett, A. & Guerra, P. (2018). *DIY cultures and underground music scenes*. 1st edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Butler, J. (2014). Album Art and Posters: The Psychedelic Interplay of Rock Art and Art Rock. A. Leonard & T. Shephard (toim.), *The Routledge companion to music and visual culture* (s. 180–187). New York: Routledge.

De Ville, N. (2005). *Album: Classic sleeve design*. London: Mitchell Beazley.

Finnpanel (2019). Radiovuosi 2018. Radiomedia.fi. <https://www.radiomedia.fi/sites/default/files/radiovuosi_2018.pdf> (haettu 25.3.2019).

Fitzgerald, K. & VanderLans, R. (2010). *Volume: Writings on graphic design, music, art, and culture*. New York, N.Y.: Princeton Architectural Press.

Gombrich, E. (1968). Style. D. Preziosi (toim.), *The art of art history: A critical anthology* (s. 150–163). Oxford: Oxford University Press.

Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hartikainen, A. (2018). Mummin kullat -yhtye: "Meitä yhdistää häpeä". Tylkkari.fi. Luettavissa osoitteessa <<https://www.tylkkari.fi/kulttuuri/mummin-kullat-yhtye-meita-yhdistaa-hapea>> (haettu 21.3.2019).

Hellman, H., & Vilkkio, A. (2018). Suuren yleisön soittorasiat. *Etnomusikologian Vuosikirja*, 30 (s.154–182). Luettavissa osoitteessa <<https://doi.org/10.23985/evk.69184>> (haettu 7.2.2019).

Holt, F. (2014). Music in New Media. A. Leonard & T. Shephard (toim.), *The Routledge companion to music and visual culture* (s. 301–309). New York: Routledge.

Häkkinen, A. (2013). Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa: Kasettien julkaisutoiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa. Turun yliopisto. Pro gradu.

Kaitajärvi, J. (2012). Kuraattorina äänitealalla – suomalaisten mikrolevy-yhtiöiden rooli internetin aikakaudella: esimerkkinä Fonal Records. *Etnomusikologian Vuosikirja*, 24 (s. 120–159). Luettavissa osoitteessa <<https://doi.org/10.23985/evk.66814>> (haettu 4.2.2019).

Kaitajärvi-Tiekso, J. (2018). Proud amateurs Deterritorialized expertise in contemporary Finnish DIY micro-labels. A. Bennett & P. Guerra (toim.), *DIY cultures and underground music scenes* (s. 101–111). London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Klemetti, S. (2015). Mitä on indie? Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla. Jyväskylän yliopisto. Pro gradu.

Komulainen, M. & Leppänen, P. (2009). *U:n aurinko nousi lännestä: Turun undergroundin historia*. Turku: Sammakko.

Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Linkola, H. (2016). Kulkemattomien teiden monumentti – Itä-Hollola Installaatio julkaisi debyyttialbuminsa. Soundi.fi. Luettavissa osoitteessa <<https://www.soundi.fi/levyarviot/kulkemattomien-teiden-monumentti-ita-hollola-installatio-julkaisi-debyyttialbuminsa/>> (haettu 12.3.2019).

Lowndes, S. (2016). *The DIY movement in art, music and publishing: Subjugated knowledges*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Luova Records (n.d.). Sumuposauttaja. <<https://www.luovarecords.com/sumuposauttaja>> (haettu 26.3.2019).

Luukkanen, A. (2016). Käppäisyys kuuluu asiaan – Tarkkailuluokalla Lokit. Soundi.fi. <<https://www.soundi.fi/tarkkailuluokka/kappaisyys-kuuluu-asiaan-tarkkailuluokalla-lokit/>> (haettu 27.3.2019).

Lötjönen, K. (2014). Vinyylilevyt kuopattiin jo kerran – tänä vuonna niiden myynti ylittää Suomessa kovan rajan. Yle.fi. <<https://yle.fi/uutiset/3-7605661>> (haettu 19.2.2019).

Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound, text*. Los Angeles: SAGE.

McKerrell, S. & Way, L. C. S. (2017). *Music as multimodal discourse: Semiotics, power and protest*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.

Mummin Kullat (n.d.). Soundcloud.fi <<https://soundcloud.com/mumminkullat>> (haettu 18.3.2019).

Mäkelä, N. (2015). Muusikko on alkuperäinen henkilöbrändi. Universalmusic.fi. <<http://universalmusic.fi/2015/01/22/muusikko-on-alkuperainen-henkilobrändi/>> (haettu 14.2.2019).

Paaskoski, O. “Ollaan nyt otettu nää soittimet ja alettu jotenkin soittaa” Katsaus valtaviiran ja marginaalin vastakkainasettelun kysymyksiin. *Synkooppi*, op. 127 (s.11–18). Luettavissa osoitteessa <<https://issuu.com/synkooppi/docs/synkooppi.op127issuu>> (haettu 11.2.2019).

Paaso, J. (2015). Jee, Suuri Pulunhuijaus: Suomalaiset punk- ja underground-pienlehdet ja niiden kulttuurinen tyyli vuosina 1967–1982. Helsingin yliopisto. Pro gradu.

Pennanen, T., Tervakangas, R. & Lyly, S. (2006). *Covers: Levynkannet*. Tampere: Vapriikki.

Scaphiro, M. (1953). Style. D. Preziosi (toim.), *The art of art history: A critical anthology* (s. 143–149). Oxford: Oxford University Press.

Leonard, A. & Shephard, T. (2014). *The Routledge companion to music and visual culture*. New York: Routledge.

Svart Records (n.d.). Pöllöt. <<https://www.svartrecords.com/artist/pollot/>> (haettu 31.3.2019).

Teosto. (2016). Tutkimus: Musiikin suoratoisto on Pohjoismaissa valtavirtaa. Teosto.fi. <<https://www.teosto.fi/teosto/uutiset/musiikin-suoratoisto-valtavirtaa>> (haettu 12.4.2019).

Kuvalähteet

Kuva 1. The Clash: The Clash (1977). Discogs.com. Haettu 12.3.2019 <<https://www.discogs.com/The-Clash-The-Clash/master/24371>>

Kuva 2. Itä-Hollola Installaatio: Elävien Aalloilla (2016). Svartrecords.com. Haettu 25.3.2019 <<https://www.svartrecords.com/product/elavien-aalloilla/>>

Kuva 3. Lokit: Lokit (2019). Facebook.com. Haettu 20.3.2019 <<https://www.facebook.com/lokitband/photos/a.456872777751563/1681335958638566/?type=3&theater>>

Kuva 4. Mummin Kullat: Kulta (2017). Kauppa.luovarecords.com. Haettu 20.3.2019 <<http://kauppa.luovarecords.com/product/18/mummin-kullat---kulta-lp>>

Kuva 5. Jukka ja Jytämimmit: Jytää Vaan (2015). Savonsanomat.fi. Haettu 20.3.2019 <<https://www.savonsanomat.fi/kulttuuri/levyt/Jukka-ja-Jytämimmit-Jytää-vaan/540384>>

Kuva 6. The Butterfield Blues Band: Keep on Moving (1969). Discogs.com. Haettu 20.3.2019 <<https://www.discogs.com/fr/The-Butterfield-Blues-Band-Keep-On-Moving/release/8007185>>

Kuva 7. Haikara: Haikara (1972). Discogs.com. Haettu 20.3.2019
<<https://www.discogs.com/Haikara-Haikara/release/1186685>>

Kuva 8. Juice Leskinen & Coitus Int: Juice Leskinen & Coitus Int (1973). Jaansarkija.fi. Haettu 20.3.2019 <<https://jaansarkija.fi/kauppa/poprock/juice-leskinen-coitus-int/>>

Kuva 9. Kaseva: Silloin Kun (1974). Discogs.com. Haettu 20.3.2019
<<https://www.discogs.com/Kaseva-Silloin-Kun/release/1325145>>

Kuva 10. Maarit: Maarit (1973). Maarithurmerinta.fi. Haettu 20.3.2019
<<https://www.maarithurmerinta.fi/diskografia.html>>

Kuva 11. Hulda Huima: Hulda Huima & Hitaat sekunnit (2017). Huldahuima.bandcamp.com. Haettu 29.3.2019 <<https://huldahuima.bandcamp.com>>

Kuva 12. Hullu Ruusu: Hullu Ruusu (2017). Hs.fi. Haettu 29.3.2019
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/levyavostelu/art-2000005393429.html>>

Kuva 13. Sumuposauttaja: SP1ALBUM (2018). Kauppa.luovarecords.com. Haettu 29.3.2019
<<http://kauppa.luovarecords.com/product/55/sumuposauttaja---sp1album-lp>>

Kuva 14. MÄSÄ: Mä&Sä (2017). Kauppa.luovarecords.com. Haettu 29.3.2019
<<http://kauppa.luovarecords.com/product/37/masa---masa-cd>>

Kuva 15. Henna Emilia & Houreet: Lauluja ihmisistä ja eläimistä (2019). Stupidorecords.com. Haettu 1.4.2019 <<https://stupidorecords.com/fi/cd/1442-henna-emilia-houreet-lauluja-ihmisistae-ja-elaeimistae-cd.html>>

Kuva 16. Pöllöt: Metsäpalo (2017). Facebook.com. Haettu 1.4.2019
<https://www.facebook.com/pg/pollotbandi/photos/?tab=album&album_id=514516091971035>