

TAMPERE JAZZ HAPPENING VERKOSTOISSA

Elina Arola

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma

Kevät 2014

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty HUMANISTINEN TIEDEKUNTA	Laitos – Department MUSIIKIN LAITOS
Tekijä – Author AROLA Elina Veera Maria	
Työn nimi – Title TAMPERE JAZZ HAPPENING VERKOSTOISSA	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede, Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Helmikuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 86
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielma käsittelee kulttuurialan kansainvälistä verkostoitumista eurooppalaisen jazzalan ammattilaisverkoston, Europe Jazz Networkin kontekstissa. Ilmiötä tarkastellaan Tampere Jazz Happening -nimistä jazzfestivaalia järjestävän Tampereen Musiikkijuhlien organisaation näkökulmasta.</p> <p>Tutkielma pyrkii vastaamaan kysymyksiin verkostoitumisen syistä, verkostoitumiseen liitettävistä toiveista ja tavoitteista sekä siitä, kuinka verkostoitumista voitaisiin hyödyntää Tampere Jazz Happeningin kehittämisessä. Näitä kysymyksiä pohditaan kulttuurialan verkostoitumista käsittelevän tutkimuskirjallisuuden avulla sekä James Colemanin sosiaalisen pääoman teoretisointien kautta.</p> <p>Tutkielman tausta-aineistona käytettiin Europe Jazz Networkin toiminnastaan julkaisemaa laajaa kyselytutkimusta, jonka tuloksia verrattiin Tampere Jazz Happeningin itsestään tuottamaan vastaavaan tietoon. Tutkielman pääasiallisen empiirisen aineiston muodostavat Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajan sekä Tampere Jazz Happeningin taiteellisen johtajan haastattelut. Haastattelut toteutettiin puolistrukturoituina teema-haastatteluina. Haastatteluaineisto analysoitiin laadullisen sisällönanalyysin menetelmin muodostamalla aineistosta teemoja, joita tulkittiin edellä mainitun teoreettisen viitekehyksen valossa.</p> <p>Tutkielman myötä havaittiin, että kansainvälinen verkostoituminen on marginaalisen modernin jazzin alalla toimivalle festivaalille elintärkeää. Verkostossa liikkuva tieto ja sen jäsenten ammattitaidon muodostama tietopotentiali ovat Tampere Jazz Happeningille merkittävien verkostoitumalla saavutettavan sosiaalisen pääoman muoto. Verkostoitumalla kansainvälisesti festivaali voi rakentaa mainettaan, markkinoida itseään, hankkia tietoa modernin jazzin taiteellisista sisällöistä sekä valmistautua yleisessä kulttuuri-ilmapääpiirissä tapahtuviin muutoksiin. Nämä verkostoitumalla saavutettavat edut mahdollistavat toiminnan kehittämisen pitkällä aikajänteellä. Verkoston tarjoamia resursseja ja sosiaalista pääomaa voitaisiin festivaalilla kuitenkin hyödyntää pareminkin.</p>	
Asiasanat – Keywords Festivaalit, sosiaalinen pääoma, verkostoituminen, verkostot	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tampere Jazz Happening ja Europe Jazz Network.....	2
1.2 Tutkimuskysymykset.....	4
1.3 Tutkielman rakenne.....	6
2 TUTKIELMAN TAUSTA JA TAVOITTEET	7
2.1 Moderni jazz Suomessa.....	7
2.2 Festivaalitutkimus Suomessa ja muualla.....	9
2.3 Tämän tutkielman relevanssi.....	12
3 TUTKIELMAN KESKEISET KÄSITTEET	14
3.1 Festivaali.....	14
3.2 Verkosto ja verkostoituminen.....	16
3.3 Sosiaalinen pääoma.....	18
3.4 Käsitteiden käyttö tässä tutkielmassa.....	22
3.5 Verkostoituminen kulttuurialalla.....	23
4 AINEISTOT JA ANALYYSIMENETELMÄ.....	30
4.1 Joukossa on voimaa.....	31
4.2 Ruohonjuuritasolla.....	32
4.3 Laadullinen sisällönanalyysi.....	36
5 TAMPERE JAZZ HAPPENING VERKOSTOISSA.....	41
5.1 Tampere Jazz Happeningin tehtävät ja tavoitteet.....	44
5.2 Europe Jazz Network kulttuurialan verkostona.....	47
5.3 Tampere Jazz Happening Europe Jazz Networkissa.....	51
5.4 Verkostoitumisen vaikutukset Tampere Jazz Happeningille.....	58
6 TAMPERE JAZZ HAPPENING JA SOSIAALINEN PÄÄOMA.....	65
6.1 Yhteenveto.....	72
6.2 Lopuksi.....	74
LÄHTEET.....	77
LIITTEET.....	82
Liite 1: Haastattelurunko Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajalle.....	82
Liite 2: Haastattelurunko Tampere Jazz Happeningin taiteelliselle johtajalle.....	84
Liite 3: Haastatteluaineistot.....	86

1 JOHDANTO

Tampere Jazz Happening (jatkossa myös ”Happening”) on vuonna 1982 perustettu nelipäiväinen jazzfestivaali. Sitä järjestää Tampereen kaupungin kulttuuritoimen alainen Tampereen Musiikkijuhlat (jatkossa myös ”Musiikkijuhlat”). Tampereen Musiikkijuhlat on vastuussa Tampere Jazz Happeningin lisäksi kahdesta muusta, vuorovuosina järjestettävästä festivaalista: kuoro- ja yhtyelaulumusiikkiin keskittyvästä Tampereen Sävelestä sekä nykyaikamusiikin festivaalista Tampere Biennalesta. Tampere Jazz Happening on Musiikkijuhlien ainoa vuosittainen festivaali. Ajallisesti se sijoittuu pyhäinpäivän viikonloppuun loka-marraskuun vaihteessa.

Tampere Jazz Happening tunnetaan moderniin, kokeilevaan jazziin keskittyvästä ohjelmistostaan sekä omalaatuisesta tunnelmastaan. Festivaalin ohjelmassa pyritään joka vuosi esittelemään maineensa ansainneiden kestosuosikkien lisäksi myös uusia nousevia kykyjä. Festivaalilla on vakiintunut yleisö ja jopa jokaiselle festivaalille osallistuneita kanta-asiakkaita. Myös Yleisradio panostaa Tampere Jazz Happeningiin tallentamalla konsertteja ja radioimalla festivaalitunnelmaa. Vuonna 2012 Happening kantoi Finland Festivals ry:n Vuoden Festivaali -titteliä, mikä kertoo tapahtuman vakiintuneesta asemasta suomalaisella festivaalientällä.

Festivaalin perusti Jazzkerho Break ja sitä järjesti ensimmäisinä vuosina Breakin kanssa Tampereen kaupungin kulttuurilautakunta (Tampereen Musiikkijuhlat 2010). Vuonna 1988 festivaalin vetovastuu siirtyi kokonaan Jazzkerho Breakilta Tampereen kaupungin kulttuuripalveluille, silloin Tampereen Sävelen järjestelyistä vastanneen Break-aktiivin Aila Mannisen (nyk. Sauramo) myötävaikutuksella (Kuivalainen 2013). Tampereen Musiikkijuhlat perustettiin vuonna 1990 (Tampereen kaupunki 2013) hallinnoimaan Tampereen kaupungin kaikkia kolmea musiikkifestivaalia, Tampereen Säveltä, Tampere Biennalea ja Tampere Jazz Happeningia.

Tampere Jazz Happeningin konsertit järjestetään neljän päivän aikana kolmessa paikassa: Tullikamarin Pakkahuoneella ja Klubilla sekä Kulttuuritalo Telakalla. Kaikki kolme konserttipaikkaa sijaitsevat kivenheiton päässä toisistaan: Pakkahuoneelta voi siirtyä Klubille sisäkautta, kun taas Telakka sijaitsee Tullikamarinaukion toisella puolella, alle sadan metrin päässä. Nimekkäimmät kansainväliset artistit esiintyvät Pakkahuoneella, jossa on n. 620-paikkainen istumakatsomo. Pakkahuoneella järjestetään neljä konserttia kolmena festivaalipäivänä. Pakkahuoneen kanssa samassa rakennuksessa Klubilla juhlitaan rockklubimiljöössä, johon mahtuu n. 450 kuulijaa. Siellä järjestetään festivaalin avajaiset ja päättäjäiset sekä yökonsertteja kahtena festivaali-iltana. Viime vuosina Klubin ohjelmistossa on venytetty jazzin määritelmää ja painotettu maailmanmusiikkivaikutteista jazzia. Tullikamarinaukion toisella puolella sijaitseva, noin 200 asiakaspaikan Kulttuuritalo Telakka on festivaalin suomalaisen ohjelmiston tukikohta. Telakalla järjestetään festivaalin aikana kaksi suomalaisen nykyjazzin konserttia. Telakan ja Pakkahuoneen iltakonsertit ovat viime vuosina olleet lähes poikkeuksetta loppuunmyytyjä.

Kipinä tutkielman tekemiseen syntyi työharjoittelussa Tampereen Musiikkijuhlilla. Työhöni kuului Happeningin kansainvälisten vieraiden matkojen koordinointi sekä heidän oppaanaan ja yhteyshenkilönään toimiminen heidän saavuttuaan Tampereelle. Tavattuani useita jazzalan ammattilaisia niin Suomesta, Euroopasta kuin Euroopan ulkopuolelta, aloin pohtia kansainvälistymisen merkitystä Tampere Jazz Happeningin kokoiselle festivaalille.

1.1 Tampere Jazz Happening ja Europe Jazz Network

Viime vuosina Tampere Jazz Happening on noussut yhdeksi tärkeimmistä eurooppalaisista jazzfestivaaleista. Tapahtuma kiinnostaa kansainvälisiä toimijoita ensisijaisesti ohjelmistonsa vuoksi, mutta myös organisaationa: julkisrahoitteiset kulttuuritapahtumat ovat kansainvälisellä kulttuurikentällä harvinaisia. Kansainvälistyminen ja kansainvälisyys ovatkin tämän tutkielman ytimessä. Tampere Jazz Happeningin asema osana julkista

organisaatiota erottaa sen konkreettisella tavalla useimmista muista eurooppalaisista jazzfestivaaleista: julkinen tuki modernin, kokeellisen jazzin kaltaiselle marginaaliselle taidemuodolle nähdään muualla Euroopassa ylellisyytenä. Tämän kansainvälisen mielenkiinnon vauhdittamana Tampere Jazz Happening onkin viime vuosina alkanut suunnata markkinointiaan yhä enenevässä määrin myös ulkomaille. Siihen tapahtuma saa apua eurooppalaisen jazzin etujärjestöltä Europe Jazz Networkilta.

Europe Jazz Network (EJN) on eurooppalainen, ”luovaan musiikkiin” (EJN 2013a) erikoistunut ammattilaisverkosto, jonka jäsenistö koostuu eurooppalaisista festivaaleista, jazzklubeista ja muista organisaatioista. Europe Jazz Network on perustettu vuonna 1987 (EJN 2013a) ja siinä on tätä tutkielmaa kirjoitettaessa 93 jäsenorganisaatiota 29 maasta ympäri Eurooppaa (EJN 2014). Euroopan Unionin tasolla Europe Jazz Network kuuluu Culture Action Europe -verkostoon sekä Euroopan musiikkineuvostoon (European Music Council), joka puolestaan kuuluu UNESCO:n alaiseen Kansainväliseen musiikkineuvostoon (International Music Council) (Goh 2012, iii). Europe Jazz Networkin missiona on tukea eurooppalaisen jazzin monimuotoisuutta ja luovan improvisatorisen musiikin kehitystä, sekä tarjota tapaamis- ja kommunikaatiofoorumi jazztaiteilijoille ja alan toimijoille (EJN 2013a). Europe Jazz Network kertoo missiostaan ohjelmajulistuksessaan seuraavasti:

Eurooppalainen jazz yhdistää vanhat ja uudet musiikilliset muodot. Taidemuotona jazz on aina tuottanut parhaat taiteelliset tuloksensa muuttuvien kulttuurien ja sosiaalisten rakenteiden risteymäkohdissa. Ottamalla paikkansa muiden taiteiden joukossa jazz heijastaa kulttuurisesti, alueellisesti ja kielellisesti monimuotoisen Euroopan jatkuvaa kehitystä sekä kannustaa liikkuvuuteen ja joustavuuteen. Nonverbaalisena taidemuotona improvisatorinen musiikki sallii erilaisista kulttuuritaustoista tulevien taiteilijoiden välittömän kommunikaation sekä innostavien musiikillisten kokemusten jakamisen. (EJN 2013e, tiivistelmä ja käännös EA.)

Europe Jazz Networkin kaltaisten kapeahkole alalle keskittyneiden kulttuuriverkostojen tutkimus on ajankohtaista. Kun kulttuurin ja kulttuurituotteiden levittämisen luonne on jatkuvassa muutoksen tilassa, korostuu tarve hyvin erikoistuneille asiantuntijoiden verkostoille. Nada Švob Đokićin mukaan nykyajan verkostot ovat jatkuvassa ristipaineessa:

kansainvälisessä kontekstissa pyritään kutistumaan kun taas paikallisesti pyritään laajenemaan (2011, 26). ”Kutistuminen” voidaan lukea vertauskuvaksi verkostojen erikoistumiselle. Đokić huomauttaa myös, että kansainväliset kulttuuriverkostot eivät rajoitu valtioiden välisiin rajoihin, jotka usein määrittävät kulttuuripolitiikan ulottuvuutta ja kattavuutta (2011, 27). Siksi kulttuuriverkostojen on järkevää erikoistua tiettyyn alaan tai genreen sen sijaan, että yrittäisivät kattaa koko inhimillisen kulttuurin kirjon. Kuitenkin lukuisien erikoistuneiden verkostojen muodostumisen seurauksena on, että kulttuuripoliittisen vaikuttamisen kenttä pirstoutuu. Tämä voi johtaa siihen, että tietyt taiteenlajit saavat huomattavaa poliittista etua sen perusteella, mihin ne sijoittuvat marginaalin ja valtavirran välisellä jatkumolla. Se taas luo haasteita kulttuuripolitiikan tekijöille ja tutkijoille: miten arvioida näiden verkostojen ja ammatillisten ryhmittymien vaikuttavuutta globaalissa maailmassa, ja kuinka taata eri taiteenlajeille yhtäläiset mahdollisuudet itsensä toteuttamiseen ja promootioon?

1.2 Tutkimuskysymykset

Tässä tutkielmassa tarkastellaan Tampere Jazz Happeningia Europe Jazz Networkin jäsenenä. Tutkielmassa pyritään tuottamaan tietoa yksittäisen kulttuuritoimijan verkostoitumiskokemuksista sekä sen tavoista toimia verkostossa ja käyttää verkostoa hyödykseen omassa kehitystoiminnassaan. Verkostolla tarkoitetaan tässä tutkielmassa yhden taiteenalan ympärille muodostunutta jäsenyysperusteista ammattilaisorganisaatioiden yhteisöä, jolla on yhteinen hallinto. Verkostoituminen on kulttuurialalla nykyään olennaisen tärkeää. Verkostoitumalla kulttuuritoimijoiden on helppo saada toiminnalleen tukea, mikä puolestaan johtaa kunkin verkoston jäsenen parempaan näkyvyyteen niin yleisöjen kuin kulttuuripoliittisten päättäjiensä silmissä. Verkostossa kulttuuriorganisaatio pääsee käsiksi sekä asiantuntemukseen että tietoon oman alan kehityslinjoista niin kulttuuripolitiikan kuin taiteen sisältöjenkin saralla. Verkostojen hyödyntäminen esimerkiksi tapahtumien järjestämisessä on sekä kustannustehokasta että taiteen liikkuvuuden kannalta järkevää.

Tämä tutkielma on eräänlainen tilaustyö Tampere Jazz Happeningille. Tutkielman tavoitteena on selvittää, miten Tampere Jazz Happening festivaalina vertautuu Europe Jazz Networkin jäsenistöön, sekä kuvata verkoston toimintaa yhden festivaalin näkökulmasta. Verkostoja on toki tutkittu niin liiketalouden kuin kulttuurinkin alalla. Niissä tutkimuksissa on usein keskitytty verkostoon rakenteena, kun taas tässä tutkielmassa mielenkiinto kohdistuu verkostoitumiseen toimintana. Tämä tutkielma pyrkii muodostamaan käsityksiä verkostoitumisesta sekä siihen liittyvistä odotuksista, asenteista ja haasteista yhden kulttuuriorganisaation perspektiivistä. Se pohtii myös, miten Tampere Jazz Happening voisi hyödyntää Europe Jazz Networkin tarjoamat mahdollisuudet entistä laajempaan kansainvälistymiseen. Tutkielmalla pyritään vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

- 1. Mitä verkostoituminen on? Miksi kulttuurialan toimijat verkostoituvat?*
- 2. Miten Tampere Jazz Happening vertautuu Europe Jazz Networkin jäsenistöön?*
- 3. Millaisia vaikutuksia verkostoitumisella on Tampere Jazz Happeningin toimintaan? Miten Europe Jazz Networkin jäsenyyttä voitaisiin Tampere Jazz Happeningin kehittämisessä hyödyntää?*

Kysymyksistä ensimmäinen on luonteeltaan teoreettisempi kuin kaksi jälkimmäistä. Siihen pyritään vastaamaan jo olemassa olevan kulttuuriverkostoja käsittelevän tutkimuskirjallisuuden avulla. Kahteen jälkimmäiseen tutkimuskysymykseen vastataan tätä tutkielmaa varten kerätyn haastattelumateriaalin sekä Europe Jazz Networkin julkaisemien materiaalien avulla. Europe Jazz Network julkaisi vuonna 2012 mittavan kyselytutkimuksen jäsenistöstään (ks. Goh 2012), ja tuo tutkimusraportti onkin haastattelumateriaalin ohella tämän tutkielman avainaineistoa. Raportin avulla pyritään vastaamaan kysymyksiin 2 ja 3, joissa hyödynnetään myös tätä tutkielmaa varten tehtyä haastattelumateriaalia. Työn tilattu osuus täyttyy Goh'n raporttiin perehtymisellä, mutta tutkielmaa on laajennettu siten, että se täyttää maisterin tutkinnon opinnäytteen laajuusvaatimukset.

Tutkielmasta tekee ajankohtaisen myös se, ettei Tampere Jazz Happeningista ole vastaavaa tutkimusta ennen tehtyä. Järjestyksessään 33. festivaalia odotellessa on siis jo korkea

aikakin. Tutkielma tarjoaa tuoretta tietoa Happeningin roolista ja merkityksestä kansainvälisellä festivaalientäällä. Se tarjoaa uudenlaisen näkökulman festivaalitutkimukseen keskittymällä festivaaliorganisaation ulkopuolisiin kumppanuussuhteisiin ja niiden hyödyntämiseen oman festivaalin kehittämisessä. Tutkielman keskiössä on pienessä maassa toimiva, rajatulle kohdeyleisölle suunnattu festivaali, joka pyrkii toiminnallaan saavuttamaan laajan näkyvyyden kansainvälisellä kentällä.

1.3 Tutkielman rakenne

Tutkielman tulokset perustuvat kirjalliseen aineistoon ja haastattelumateriaaliin. Työssä pyritään törmäyttämään teoreettispainotteista tieteellistä aineistoa empiirisen haastatteluaineiston kanssa ja luomaan siten kattava kuva verkostoitumisesta pitäen samalla fokus tiiviisti yhdessä toimijassa. Luvussa 2 tutkielma pyritään sijoittamaan kulttuurialan sekä tieteellisen tutkimuksen kontekstiin ja rajaamaan aihe ymmärrettävästi ja tiiviisti. Luvussa 3 esitellään tutkielman keskeiset käsitteet ja teoreettinen viitekehys. Luku 4 esittelee tutkielman aineistot sekä metodit, joilla aineisto on kerätty ja analysoitu. Luvussa 5 paneudutaan kerättyihin aineistoihin ja niiden analyysiin. Luvussa 6 pyritään tulkitsemaan aineistoanalyysi tutkielman keskeisten käsitteiden ja teoreettisen viitekehysten valossa sekä vedetään tämän perusteella yhteen tutkielman tulokset, joiden pohjalta pohditaan vielä tämän tutkielman merkitystä ja antaa jatkotutkimukselle.

2 TUTKIELMAN TAUSTA JA TAVOITTEET

Tämä tutkielma sijoittuu festivaali- ja verkostotutkimuksen piireihin. Kansainvälisen kulttuuripolitiikan kysymykset nousevat myös esiin tutkielman kontekstissa. Kansainvälisen kulttuuripolitiikan konteksti rakentuu ennen kaikkea kansainvälisiä kulttuuriverkostoja käsittelevän tutkimuskirjallisuuden perusteella. Sen avulla rakennetaan tässä työssä kuvaa kulttuurialan verkostoitumisesta yleisellä tasolla. Tutkielman tavoitteena on sijoittaa Tampere Jazz Happening laajahkon kansainvälisen verkoston kontekstiin ja pohdita sen mahdollisuuksia vaikuttaa verkoston ja verkostoitumisen avulla omaan kehitykseensä, suomalaisen jazzin asemaan sekä laajemmin eurooppalaiseen ja suomalaiseen jazzkenttään.

Tässä luvussa esitellään lyhyesti suomalaisen modernin jazzin lähihistoriaa ja aiempaa taide- ja kulttuurifestivaaleja käsittelevää tutkimusta. Niiden avulla rajataan konteksti, jonka puitteissa käsillä oleva tutkielma rakentuu. Luvussa esiteltävä festivaalitutkimuksen kirjo antaa tälle tutkielmalle viitekehysten, jonka avulla pyritään perustelemaan tämän tutkielman relevanssi laajemmassa festivaalitutkimuksen kontekstissa.

2.1 Moderni jazz Suomessa

Suomalaisen modernin jazzin nousu alkoi 1980-luvun lopulla. Rumpali Edward Vesalan 1980-luvulla perustama Sound & Fury lienee se jazzyhtye, jonka katsotaan vaikuttaneen suomalaisen jazzin nousuun eniten. Yhtyeestä ponnistivat suomalaiselle ja kansainväliselle jazzkartalle mm. kitaristi Raoul Björkenheim sekä saksofonistit Jorma Tapio ja Pepa Päivinen. (Partanen 2007b, 10.) Heidän vaikutuksensa suomalaisen jazzin nykytilaan katsotaan yleisesti olevan erittäin merkittävä.

Yhdysvalloissa vaikuttavan, niin sanotun neotraditionalistisen liikkeen mukaan jazzin kehitys päättyi 1950–1960-lukujen hard bopiin, ja liikkeessä mukana olevien näkyvien jazzhahmojen vuoksi yhdysvaltalainen musiikki jäi polkemaan paikalleen (Partanen 2007b, 10). Vaikutukset nähtiin Euroopassa ja myöhemmin myös Pohjoismaissa (Partanen 2007b, 11), kun jazzin luova keskus siirtyi 1960-luvulla esimerkiksi saksalaisen saksofonistin Peter Brötzmannin sekä puolalaisen trumpettistin Tomasz Stańkon vaikutuksesta Atlantin yli.

1990-luvun loppupuolen Suomessa alkoi nostaa päätään uusi, hyvin koulutettu jazzsukupolvi, jonka asennetta uuden luomiseen Partanen (2007b, 9) vertaa 1970-luvun rockmusiikissa vallinneeseen innovaation ilmapiiriin. Suomalainen jazz on hyötynyt koko 2000-luvun kestäneestä pohjoismaisen jazzin globaalista nosteesta, jota selitetään paitsi 1960-luvun jälkeen alkaneella yhdysvaltalaisen jazzin ”pysähtyneisyydellä” (Partanen 2007b, 10), myös jazzin ”glokalisaatiolla”. Globalisoituneella jazzilla tarkoitetaan ympäri maailman levinyttä jazzkulttuuria, johon kuitenkin aina vaikuttaa kunkin muusikon paikallinen kulttuuripiiri. (Partanen 2007b, 11.)

Partanen (2007c) kutsuu Suomea ”kymmenien jazzfestivaalien maaksi”. Pori Jazz on näistä suurin ja musiikillisesti monialaisin. Kesällä järjestetään myös pienempiä ja fokuksetaan rajatumpia jazzfestivaaleja, esimerkiksi Raahen Rantajatsit ja Keitele jazz. Muina vuodenaikoina järjestetään Tampere Jazz Happeningin lisäksi keväiset Turku Jazz sekä April Jazz Espoossa. (Partanen 2007c, 23.) Jazzkiertue toiminta on Suomessa käytännössä kokonaan Jazzliiton harteilla, eikä ympäri vuoden toimivia keikkamarkkinoita liiton kiertueiden lisäksi Suomessa oikeastaan ole (Partanen 2007a, 15). Jazzklubitoiminta on myös melko vähäistä. Helsingissä on toiminut vuodesta 1997 alkaen Rytmihäiriö-klubi (Partanen 2007c, 27), ja Turussa toimii aktiivisesti Jazzklubi Monk (Partanen 2007c, 26). Tampereella aloittivat syksyllä 2013 Kulttuuriravintola Telakalla järjestettävät kuukausittaiset AMC-klubit sekä Tampereen Työväen Teatterin ohessa toimivan TTT-klubin jazzillat. Muualla Suomessa klubitoiminta on pitkälti Jazzliiton jäsenjärjestöjen vastuulla (Partanen 2007c, 26).

Tampere Jazz Happening on siis merkittävä tekijä suomalaisella jazzkentällä. Sen merkitys jazzartistien vakiintuneena esiintymispaikkana on Suomen hiljaiskolla livejazzin kentällä taiteenlajin näkyvyyden ja kehityksen kannalta suuri. Festivaalin pitkä historia ja vakiintunut asema tekevät sen tutkimisesta kiinnostavaa ja ajankohtaista. Suomalaisia jazzfestivaaleja ei ole verkostoitumisen näkökulmasta ennen juurikaan tutkittu. Koska moderni jazz ei ole Suomessa valtavirtakulttuuria, on kaikki siitä ja sen ympäriltä tuotettava uusi tieto alan kehittämisen kannalta arvokasta.

2.2 Festivaalitutkimus Suomessa ja muualla

Festivaalitutkimusta on tehty paljon sekä Suomessa että ulkomailla. Jyväskylän yliopistossa on viime vuosina valmistunut useampia musiikkifestivaaleja käsitteleviä opinnäytteitä. Tuuli-Maria Grönroos (2011) analysoi pro gradu -tutkielmassaan neljän musiikkifestivaalin yleisöjen odotuksia ja niihin vastaamista festivaalijärjestäjien näkökulmasta. Vilja Ruokolainen puolestaan tutki pro gradu -työssään Keitele jazzia järjestävän Äänekoski Jazz ry:n institutionalisoitumista (2007). Nämä työt eroavat tästä tutkielmasta kohteidensa ja näkökulmiensa vuoksi. Grönroos keskittyi työssään festivaaliyleisöihin ja niistä tehtyjen tutkimusten hyödyntämiseen festivaalin järjestämisessä. Ruokolainen puolestaan paneutui historialliseen näkökulmaan ja pyrki kuvaamaan Keitele jazz-festivaalin taustaorganisaation muutosta pitkällä aikajänteellä.

Metropolia-ammattikorkeakoulun kulttuurituotannon koulutusohjelmaan on tehty yksi festivaaleja ja verkostoja käsittelevä opinnäytetutkielma vuonna 2013. Siinä Alina Tiits (2013) tarkastelee suomalaisten uuden musiikin festivaalien verkostojen rakentumista ja hyödyntämistä. Mukana ovat Musica Nova Helsinki, Tampere Biennale sekä Musiikin aika. Tiitsin opinnäytteessä verkostoja ei ole määritelty vain kulttuurialalla toimiviksi, eikä fokuksessa ole mikään yksittäinen, yhtenäisen hallinnollisen rakenteen omaava verkosto. Sen sijaan hänen työnsä laskee kunkin festivaalin verkostoon mukaan mm. yrityskumppanuudet, organisaation henkilökohtaiset kontaktit sekä median. Tiitsin työssä onkin si-

ten enemmän kyse yksittäisten organisaatioiden sidosryhmäanalyysistä kuin kulttuuri-alan ammattilaisverkostoista.

Suomalaisen festivaalitutkimuksen pitkäaikainen vaikuttaja Timo Cantell on tehnyt erityisesti kvantitatiivista tiedonkeruutyötä. Hän on tuottanut paljon tilastotietoa suomalaisista kulttuuritapahtumista, niiden yleisöistä sekä aluetaloudellisista vaikutuksista (ks. Cantell 1993, 1996, 1998). Tuoreempaa festivaalitutkimusta edustaa Satu Silvannon toimittama, helsinkiläisiä kaupunkifestivaaleja käsittelevä *Festivaalien Helsinki* (2007). Artikkelikokoelmassa tutkijat, taiteilijat ja festivaalitoimijat pohtivat helsinkiläisten kaupunkifestivaalien historiaa, järjestäjiä, yleisöjä sekä festivaalien ohjelmistojen monialaisuutta. Oman lukunsa saa myös festivaalitoiminta kaupunkikulttuurin elävöittäjänä.

Yksi *Festivaalien Helsinki* -kirjan kiinnostavimpia artikkeleita tämän työn kannalta on Sara Kuusen lyhyt kyselytutkimusraportti helsinkiläisistä festivaaleista. Siinä Kuusi kysyi festivaalijärjestäjiltä myös verkostoitumiskokemuksista. Kulttuurialan verkostoituminen on Kuusen mukaan kasvattanut merkitystään reilusti ja lähes kaikki hänen kyselyynsä vastanneista festivaalijärjestäjistä kertoi festivaalinsa kuuluvan johonkin kansainväliseen verkostoon oman taiteenlajinsa alalla. Verkostoyhteistyö on Kuusen informanttien mukaan konkreettista toimintaa esimerkiksi festivaaliohjelmiston suunnittelun, tiedonvaihdon ja kontaktien luomisen saralla. (Kuusi 2007, 17–18). Kuusen työ ennakoi osaltaan myös tämän tutkielman tuloksia.

Yksi viime vuosien merkittävimpiä suomalaisia festivaalitutkimuksia on Kimmo Kainulaisen väitöskirja *Kunta ja kulttuurin talous* (2005). Kainulaisen väitöstutkimus on tehty aluetieteen oppiaineeseen ja käsittelee tieteenalalleen luontevasti festivaalien vaikutuksia alueidensa talouteen ja kilpailukykyyn. Kainulaisen teos on kunnianhimoinen pyrkiesään analysoimaan festivaalien aluetaloudellisia merkityksiä paitsi mitattavina tosiasioina, myös sosiaalisina konstruktioina (2005, 437). Tällä lähestymistavalla Kainulainen pääsee kiinni sekä mitattavissa olevaan kovaan dataan että sen taustalla piileviin ja siitä kimpoviin prosesseihin. Kainulainen perustelee tutkimusasetelmaansa pohtimalla laajasti kulttuuritoiminnan ja talouden suhdetta ja sen muutosta (2005, 25–26). Kulttuurin julkis-

ta tukea perustellaankin nykyään usein nimenomaan aluetaloudellisin perustein. Kainulaisen (2005, 18–19) mukaan alan tutkimuksessa on kuitenkin säännönmukaisesti unohdettu ottaa huomioon kulttuurin alueille tuomat aineettomat hyödyt, kuten kaupunki-imagojen ja paikallisen toimintaympäristön kehitys, jotka vaikuttavat aluetalouteen välillisesti, mutta joita on vaikea tarkasti mitata.

Kainulainen on haastatellut tutkimustaan varten järjestävän organisaation edustajia 10 festivaalilta, joista 5 tapahtuu kaupungeissa ja 5 maaseudulla. Haastattelumateriaaliaan hän tulkitsee *kulttuuripääoman alueellisen juurtumisen* sekä *symbolitalouden* käsitteiden kautta. Hänen mukaansa kulttuurifestivaalit vaikuttavat myönteisesti kuntien maineeseen, mutta tämän taloudellista arvoa on vaikea mitata. Kuitenkin kulttuurifestivaalit vetävät kuntiin uudenlaista yrittäjyyttä ja aktiivisuutta, millä luonnollisesti on omat kerennaisvaikutuksensa kuntien taloudellisessa todellisuudessa. (Kainulainen 2005, 438.) Tällaisilla alueen imagoon heijastuvilla hyödyillä on kuitenkin suuri merkitys kaupunkien ja kuntien markkinoinnissa mahdollisille vierailijoille ja uusille asukkaille (Kainulainen 2005, 256).

Tuoreempaa ulkomaalaista festivaalitutkimusta edustaa vuonna 2011 julkaistu Liana Giorgin, Monica Sassatellin ja Gerard Delantyn toimittama festivaaleja käsittelevien artikkelien kokoelma *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Siinä festivaaleja tarkastellaan eri näkökulmista yhteisen teoreettisen viitekehyksen puitteissa. Teokseen kirjoittamassaan artikkelissa Monica Sassatelli pohtii festivaalitutkimuksen historiaa ja kyseenalaistaa sen normatiiviset oletukset nykyaikaisten kulttuurifestivaalien huonommuudesta perinteisiin verrattuna. ”Perinteisillä festivaaleilla” Sassatelli viittaa festivaalin käsitteen antropologiasta, uskontotieteestä ja folkloristiikasta johtuneeseen merkitykseen ”perinteisten kulttuurien” representaation välineenä. Vaikka festivaalien määrä on kasvanut viime vuosikymmeninä hurjasti, niiden kulttuurista merkitystä ei Sassatellin mukaan tunnusteta yhteiskunnassa eikä akateemisessa tutkimuksessa. (Sassatelli 2011, 12.)

Sassatelli valottaa festivaalitutkimuksen historiasta nousevia kahtiajakoja, kuten pyhä/profaani (2011, 13) ja aito/epäaito (2011, 15). Nämä kahtiajaot vallitsevat hänen mu-

kaansa edellä mainittujen ”perinteisten” ja ”nykyaikaisten” kulttuurifestivaalien vastakainasettelussa, joka juontaa juurensa antropologiseen ja uskontososiologiseen käsitykseen festivaaleista vaihtoehtona maalliselle arjelle – pakona todellisuudesta. Koska modernit festivaalit eivät enää ole sidottuja uskontoon, Sassatelli näkee, että niiden merkitystä kulttuurisen ja yhteiskunnallisen representaation alustoina vähätellään yhteiskuntatieteissä. (Sassatelli 2011, 14.)

Sassatellin mukaan (2011, 12) modernisaatio on aiheuttanut sen, että nykyaikaisten kulttuurifestivaalien ammattimaistuminen, kaupallistuminen ja popularisoituminen nähdään akateemisessa tutkimuksessa negatiivisessa valossa. Toisin sanoen niiden katsotaan johdaneen festivaalien taiteelliseen yksipuolistumiseen (Sassatelli 2011, 12), eikä niitä sen seurauksena nähdä kulttuurisen kontekstinsa uskottavina tulkinta-alustoina. Sassatelli pyrkii siis kyseenalaistamaan paitsi festivaalin määritelmän, myös näkökulmat, joista käsin festivaaleja tarkastellaan ikään kuin irrallisina muusta yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta toiminnasta (ks. esim. Falassi 1987). Tämän sijaan Sassatelli rohkaisee tutkimaan festivaaleja sosiaalisina ilmiöinä, jotka syntyvät ja toimivat modernin yhteiskunnan puitteissa (2011, 13). Hän pyrkii haastamaan perinteisen festivaalitutkimuksen myös tutkimuskysymysten osalta. Kulttuuripoliittinen festivaalitutkimus on hänen mukaansa keskittynyt paljolti taloudellisten ja alueellisten vaikutusten arviointiin, mikä johtaa helposti festivaalien kulttuurisen merkityksen sivuuttamiseen. (Sassatelli 2011, 12.)

2.3 Tämän tutkielman relevanssi

Vaikka käsillä oleva tutkielma ei otakaan suoraan kantaa Tampere Jazz Happeningin kulttuuriseen merkitykseen, se välttää myös Sassatellin mainitsemat sudenkuopat jättämällä festivaalin alueelliset, sosiaaliset ja taloudelliset vaikutukset kokonaan toisten arvioitaviksi. Verkostotoiminta tuo festivaalille kuitenkin ainakin marginaalisen mahdollisuuden vaikuttaa myös taiteen sisältöjen kehittymiseen. Siksi tämä tutkielma on aiheellinen ja ajankohtainen. Tutkimalla festivaalia kulttuurialan verkostoitumisen kautta pystytään

myös huomioimaan festivaalin toimintaan vaikuttavat sosiaalinen konteksti ja kansainvälinen tapahtumaympäristö. Siten jo tämän työn perusasetelma vastaa Sassatellin toiveita siitä, ettei festivaaleja tutkittaisi arkitodellisuudesta irrallisina tapahtumina. Ajallisesti tämän tutkielman fokus ei ole vain Tampere Jazz Happeningin suurelle yleisölle tuttu ilmiö – yhden viikonlopun kestävä tapahtuma, – vaan koko se aika, kun tapahtumaa valmistellaan ja kehitetään kulissien takana.

Tämä tutkielma pyrkii luomaan tähän päivään tarkennetun kuvan Tampere Jazz Happeningista ja sen toiminnasta kansainvälisessä ammattilaisverkostossa. Lisäksi katse käännetään festivaalin tulevaisuuteen ja olemassa olevien verkostojen hyödyntämiseen. Vaikka kulttuurialan verkostoituminen on tämän tutkielman ytimessä, on perusteltua puhua myös festivaalitutkimuksesta ja siten antaa tutkielmalle konteksti festivaalialalla – onhan tutkielman keskiössä nimenomaan jazzfestivaali. Koska tutkielman aihe sijoittuu festivaali- ja verkostotutkimuksen risteymäkohtaan, se on kummallakin alalla jonkinlainen kummajainen. Edellä kuvailtujen esimerkkien perusteella voidaan todeta, että festivaalitutkimukselle on tyypillistä tarkastella festivaalien vaikutuksia ulkoiseen ympäristöönsä. Sen sijaan tässä tutkielmassa katse kohdistuu festivaaliin itseensä sekä siihen, miten ulkopuoliset yhteistyösuhteet vaikuttavat festivaalin toimintaan ja kehitykseen. Tutkielma osoittaa, että organisaatio- ja ammattilaistasoinen verkostoituminen on musiikki-festivaalialalla tärkeää niin markkinoinnin, ohjelmasuunnittelun kuin rahoituksen turvaamisenkin kannalta.

Tämä tutkielma ei ota suoraan kantaa Tampere Jazz Happeningin paikallisten yhteistyökumppaneiden kanssa luotuihin suhteisiin tai niiden hyödyntämiseen. Tarkastelun keskiössä on kansainvälisyys, kansainvälistyminen sekä kansainvälisten verkostokontaktien hyödyntäminen modernin jazzin yleisöjen löytämisessä ja suomalaisen jazzin promootiossa.

3 TUTKIELMAN KESKEISET KÄSITTEET

Tässä tutkielmassa tärkeitä käsitteitä ovat *festivaali*, *verkosto*, *verkostoituminen* sekä *sosiaalinen pääoma*. Jokainen käsite määritellään omassa alaluvussaan. Niistä ensimmäinen on tärkeä tutkielman kontekstin rajaamisen kannalta, kun taas kolme viimeistä auttavat tutkielman ankkuroinnissa yleiseen yhteiskuntateoreettiseen keskusteluun. Verkostoja, verkostoitumista ja sosiaalista pääomaa käsittelevän kirjallisuuden perusteella luodaan yleiskuva kulttuuriverkoston tehtävistä ja toiminnasta sekä sovelletaan sitä siihen, mitä Europe Jazz Networkista ja Tampere Jazz Happeningista selviää tämän tutkielman muiden aineistojen perusteella. Nämä aineistot esitellään luvussa 4. Edellä mainittujen käsitteiden lisäksi tässä luvussa esitellään kulttuurialan verkostoja käsittelevää tutkimuskirjallisuutta. Avainkäsitteet ja kulttuuriverkostokirjallisuus muodostavat tämän tutkielman teoreettisen viitekehyksen.

3.1 Festivaali

Festivaali-sanaa käytetään yhä useammin niin tapahtumissa kuin markkinointitarkoituksissakin. Perinteiset konsertti- ja esityssarjat ovat nykyään festivaaleja, ja jopa tavaratalon alennusmyyntiä ja uuden rautatieyhteyden avajaisia on kutsuttu festivaaleiksi (Silvanto 2007, 9). Festivaalien Helsinki -teoksessa käytetään alakäsitettä taide- ja kulttuurifestivaali, joka määritellään seuraavasti:

Festivaalilla tarkoitamme tietyn taidealan tai teeman -- -- ympärille rakentunutta, useamman päivän kestäväää taide- tai kulttuuritapahtumaa, joka järjestetään säännöllisesti jossain tietyssä paikassa. Tapahtuman järjestävät asiantuntijat, se on yleisölle avoin ja ohjelmistossa on usein myös kansainvälisiä esiintyjä. (Silvanto 2007, 9.)

Kainulainen (2005) puolestaan tekee määrittelyssään tärkeän eron tapahtuman ja festivaalin välille, vaikka päätyykin teoksessaan käyttämään kulttuuritapahtuman ja kulttuu-

rifestivaalin käsitteitä rinnakkain. Hänen mukaansa tapahtumat ovat yleisötilaisuuksia, jotka sitoutuvat tiettyyn paikkaan sekä määrittyvät kulttuurisesti ja sosiaalisesti. Samalla ne vaikuttavat mm. taiteen tuottamiseen, kulttuuripolitiikkaan, talouteen ja alueellisen identiteetin rakentumiseen. Tapahtuman ja festivaalin yhteisiä piirteitä on Kainulaisen mukaan kuvattu englannin kielen *special event* -termin kautta, mikä voi kuvata sekä toistuvaa että kertaluontoista tapahtumaa. Kaikki tapahtumat eivät siis ole festivaaleja. (2005, 64–65.) Festivaalikin voi toki olla kertaluontoinen, mutta *special event* -termiin sisältyvät myös esimerkiksi erilaiset ammatti- tai harrastemessut. Vaikka Tampere Jazz Happeningin nimi onkin vapaamuotoisesti suomennettuna ”Tampereen Jazztapahtuma”, niin tässä tutkielmassa käytetään sanaa festivaali, koska sitä termiä käyttävät myös Happeningin järjestäjät itse.

Kainulainen viittaa työssään (2005, 65) myös Alessandro Falassin toimittamaan festivaali-alan merkkiteokseen *Time out of Time – Essays on the Festival* (1987). Sen ensimmäisessä luvussa Falassi tavoittelee määritelmää tälle termille, jonka merkitykset on otettu tieteen kentälle suoraan yleiskielestä. Falassi itse määrittelee festivaalin käsitteen sanan etymologian ja englannin kielen merkitysten kautta. Hänen mukaansa englannin kielessä on festivaalille viisi määritelmää. Sanalla on tarkoitettu: pyhää tai maallista tietyin rituaalein toteutettavaa juhlatapahtumaa; vuosittaista huomattavan ihmisen tai tapahtuman juhlaa (esim. sadonkorjuu); taide-esityksistä koostuvaa, usein yhteen artistiin tai genreen keskittyvää kulttuuritapahtumaa; markkinoita; tai yleistä ilonpitoa. (Falassi 1987, 2.) Toisen näkökulman määritelmänsä Falassi vetää yhteen eri tieteenaloilta:

[F]estival commonly means a periodically recurrent, social occasion in which, through a multiplicity of forms and a series of coordinated events, participate directly or indirectly and to various degrees, **all members of a whole community, united by ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview.** (Falassi 1987, 2, kurssiivi alkuperäinen, lihavointi EA.)

Falassin määritelmä kompastuu lainauksen lihavoidussa kohdassa oletukseen, että kaikki festivaalin osanottajat järjestäjistä yleisöön kuuluvat samaan etniseen, uskonnolliseen tai

kieliryhmään. Tämä lienee se ”perinteinen festivaali”, johon Sassatelli (2011, 12) viittasi. Nykymuotoinen kansainvälistynyt ja monipuolistunut kulttuurifestivaalien kenttä ei voisi olla kauempana Falassin etnisen, uskonnollisen ja kielellisen yhteenkuuluvuuden oletuksista. Sassatelli kritisoikin Falassin määritelmää festivaaleista ”rinnakkaistodellisuutena” (*”time out of time”* (Falassi 1987)): Sassatellin mukaan tällainen verrattain kapea näkökulma jättää huomioimatta paitsi kontekstin, jossa festivaalit toimivat, myös niiden vaikutukset ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriin (2011, 16).

Tässä tutkielmassa festivaalilla tarkoitetaan nykyaikaista musiikkiin keskittynyttä festivaalia, jolla tunnistetaan olevan näkyvä suhde sitä ympäröivään sosiaaliseen ja kulttuuriin todellisuuteen. Tämän määritelmän tarkoituksena on tiedostaa, että festivaali on enemmän kuin se vuosittain toistuva ja julkisuudessa tunnettu, ajallisesti tilapäinen tapahtuma, jossa taiteilijat esiintyvät yleisöille. Festivaali on tässä tutkielmassa ennen kaikkea organisaatio, jolla on sosiaalisia suhteita niin kotimaassa kuin ulkomaillakin.

3.2 Verkosto ja verkostoituminen

Verkostojen muodostaminen sekä verkostoituminen ovat kulttuurialalla nykyään yhä yleisempiä käytäntöjä. Verkostoitumalla kulttuurialan toimijat ja taiteilijat tavoittelevat mahdollisuuksia tietotaitonsa ja asiantuntemuksensa kehittämiseen sekä pääsyä alan sisäpiiritiedon pariin. Tämä tekee kulttuurialan verkostoista dynaamisen ja kiinnostavan tutkimuskohteen. Verkostot mahdollistavat resurssien ja ideoiden liikkumisen ja jakamisen ajassa ja tilassa. Se puolestaan vaikuttaa väistämättä myös taiteen ja kulttuurin sisältöjen kehittymiseen, koska se mahdollistaa erilaisista paikoista ja sosiokulttuurisista taustoista tulevien taiteilijoiden keskinäisen kommunikaation ja yhteistyön.

Verkostatutkimuksessa perusoletuksena on, että taloudellinen toiminta tapahtuu kiinteästi osana yhteiskuntaa ja omaa sosiaalista todellisuuttaan, johon vaikuttavat niin valtio-, alue- ja paikallispoliittinen ilmapiiri kuin sosiokulttuuriset olosuhteetkin (Ruuska-

nen 2003, 47). Tampere Jazz Happeningin kaltaisia julkisiakin kulttuuritoimijoita sitovat taloudelliset reunaehdot, joiden puitteissa kulttuurisisältöjä ja -kokemuksia tuotetaan.

Gabbayn & Leendersin (2001, 4) mukaan sosiaalisten rakenteiden tutkimus voidaan jäljittää strukturalismin alkulähteille Georg Simmelin ja Emile Durkheimin töihin. He näkevät Durkheimin tärkeimpänä antina ajatuksen siitä, että jonkinlaisten sosiaalisten rakenteiden olemassaoloa pidetään tutkimuksessa itsestäänselvytenä, koska kaikki inhimillinen toiminta tapahtuu sosiaalisessa kontekstissaan ja sen rajoittamana. (Gabbay & Leenders 2001, 4.) Viime vuosikymmeninä verkostotutkimus on keskittynyt inhimillistä vuorovaikutusta kuvaaviin sosiaalisiin rakenteisiin. 1970–1980-luvuille tyypillisistä, verkostorakenteita kuvaavista tutkimuksista huomio on sittemmin siirtynyt siihen, miten verkostot syntyvät ja muuttuvat. (Gabbay & Leenders 2001, 1.)

Verkostojen jatkuva muutos tapahtuu Gabbayn & Leendersin (2001, 5) mukaan kahdella tavalla: luonnollisella ja tavoitteellisella. Luonnollinen muutos liittyy toimijoiden normaaliin sosiaaliseen kanssakäymiseen, jossa suhteita luodaan ja niitä katkeaa. Tavoitteellisella muutoksella puolestaan tarkoitetaan toimijoiden tarkoituksellista toimintaa sosiaalisen rakenteen muuttamiseksi siten, että tietyt resurssit jakautuisivat uudella tavalla. Gabbay & Leenders jakavat verkostojen tutkimisen näkökulmat kategorioihin *rakenne motiivina* (*”structure as a cause”*, suom. EA) ja *rakenne päämääränä* (*”structure as an outcome”*, suom. EA). Ensimmäistä voidaan käyttää ns. luonnollisen verkoston eli normaalin sosiaalisen kanssakäymisen myötä muuttuvan verkoston tutkimuksessa. Se painottaa verkostojen positiivisia ja negatiivisia *vaikutuksia* jäseniinsä ja jäsenilleen. Tavoitteellisesti muuttuvien verkostojen tutkimuksessa puolestaan voidaan käyttää näkökulmaa *rakenne päämääränä*, mikä painottaa sitä, miten toimijat *käyttävät* verkostoa omien tavoitteidensa saavuttamisessa ja asemansa kehittämisessä. (Gabbay & Leenders 2001, 5, painotus EA.) Ensimmäisessä näkökulmassa verkostoitumisen itsessään voidaan nähdä olevan toiminnan päätarkoitus, kun taas jälkimmäinen tarkastelutapa näkee verkostoitumisen määrätietoisempänä toimintana, jolla pyritään saavuttamaan jotain muutakin kuin vain verkostokontaktit. Jälkimmäisessä määrittelyssä olennaista on, että sen päämääränä on toimijan omien tavoitteiden kannalta mahdollisimman optimaalisesti toimiva verkosto.

Kadushinin mukaan on tärkeää erottaa verkoston ja verkostoitumisen käsitteet toisistaan. Verkosto on kokonaisuus, joka muodostuu toimijoiden välisistä suhteista. Verkostoituminen puolestaan on verkoston aktiivista käyttöä toimijan omien tavoitteiden edistämiseksi. (Kadushin 2012, 3). Verkostolla tarkoitetaan siis rakennetta, kun taas verkostoituminen kuvaa verkostossa tapahtuvaa toimintaa ja verkoston käyttöä.

3.3 Sosiaalinen pääoma

Verkostoja ja niiden toimintaa on tutkittu paljon sosiaalisen pääoman käsitteen avulla. Verkosto-käsitteen määrittelyn kautta onkin luontevaa siirtyä pohtimaan sosiaalisen pääoman luonnetta verkostojen kontekstissa. Petri Ruuskanen on tutkinut väitöskirjassaan yritysten verkostoitumista. Hänen mukaansa (2003, 46) myös yritysten verkostosuhteet ovat aina sosiaalisia. Hän perustelee väittämänsä kaiken taloudellisen toiminnan sosiaalisuudella: toimijoiden sosiaalisesti muodostuneet roolit ja toimintamallit sekä verkostojen rakentuminen sosiaalisille suhteille vaikuttavat väistämättä organisaatiossa toimivien ihmisten päätöksiin ja niiden seurauksiin. Tälle perusoletukselle rakentuu myös Ruuskasen pohdinta yritysten sosiaalisesta pääomasta.

Ruuskasen (2003, 57) mukaan sosiaalisella pääomalla viitataan toimijoiden – yksilöiden tai organisaatioiden – välisissä suhteissa tapahtuviin prosesseihin, kuten verkostoihin ja verkostoitumiseen, sekä niitä kuvaaviin piirteisiin, kuten keskinäiseen luottamukseen ja normistoihin. Sosiaalinen pääoma helpottaa toimijoita tavoitteidensa saavuttamisessa. Linin määritelmän (2001b, 19) mukaan sosiaalinen pääoma koostuu sellaisista ”sosiaalisiin suhteisiin tehtävistä sijoituksista, joihin liittyy odotuksia tuotosta markkinoilla”, ts. yksilöt pyrkivät luomaan tuottoja sosiaalisen kanssakäymisen ja verkostoitumisen kautta.

Coleman (1988) pyrki muodostamaan sosiaalisen pääoman teoriailtaan uuden, kattavamman tavan tarkastella sosiaalista toimintaa. Perinteisen sosiologian¹ kompastuskivenä oli hänen mukaansa liian tiukka oletus siitä, että kaikki toiminta ohjautuu sosiokulttuurisen kontekstinsa puitteissa, mikä jättää huomioimatta sen, että toiminnalla on myös aina joku motiivi (1988, S96). Toisaalta hän kritisoi taloustieteessä käytettyä sosiaalisen toiminnan selittämisen näkökulmaa siitä, että pitämällä kaikkea taloudellista toimintaa itsenäisenä ja itsekkäänä se jättää huomioimatta kaiken sen, minkä sosiologia olettaa automaattisesti, ts. että sosiaalinen ympäristö, normit sekä sosiaaliset verkostot ohjaavat myös taloudellista toimintaa (Coleman 1988, S95–S96). Näiden kritiikkien pohjalta Coleman pyrki luomaan sosiaalisesta pääomasta ”käsitteellisen työkalun”, joka huomioi sekä sosiaalisen toiminnan tarkoitushakuisuuden ja tavoitteellisuuden että taloudellisen toiminnan sitoutumisen sosiaaliseen kontekstiinsa (Coleman 1988, S97; Ruuskanen 2003, 61). Kadushin (2012, 176) tulkitsee Colemania siten, että kun sosiaalinen rakenne valjastetaan palvelemaan toimijan tavoitteita, rakenteesta itsestään tulee sosiaalista pääomaa. Myös Gabbay & Leenders (2001, 6) katsovat, että sosiaalinen rakenne itsessään on sosiaalista pääomaa, mutta vain jos se palvelee toimijan tavoitteita. Toisaalta on myös muistettava, että jos sosiaalinen rakenne *vaikeuttaa* toimijan tavoitteiden saavuttamista, siitä tulee toimijalle rasite (Gabbay & Leenders 2001, 6; painotus EA).

Colemanin teoretisoinnin mukaan sosiaalisen pääoman muotoja on kolme. Niistä ensimmäinen on ns. *vastavuoroisuuden velvoite* (*”obligations and expectations”*, suom. Ruuskanen 2003, 62). Verkoston toimijat tekevät toisilleen palveluksia, joista jää odotukseksi lunastamattomia vastapalveluksia. Jos yksi toimija on tehnyt paljon palveluksia, hänellä on siis vertauskuvallisesti pankissa vastaava määrä odotuksia vastapalveluksista, jotka hän voi tarvittaessa lunastaa – tämä kuvaannollinen velkasaldo on sosiaalista pääomaa. (Coleman 1988, S102.) Säilyttääkseen tämän sosiaalisen pääomansa yhteisö vaatii jäseniltä keskinäistä luottamusta toisiinsa, jotta vastapalvelukset voidaan tulevaisuudessa lunastaa (Coleman 1988, S103).

1 Ks. edellisessä aluvuussa käsitelty Gabbay & Leendersin (2001, 4) pohdinta Durkheimin sosiologiasta.

Toinen Colemanin sosiaalisen pääoman muoto perustuu *tietopotentialiin* (*"potential for information"*, suom. EA). Tiedon hankinta voi olla itsenäiselle toimijalle työlästä. Sosiaaliset suhteet luovat väylän tiedon kululle ja informaation vaihdolle yhteisön jäsenten välillä. Toimija, joka ei kykene panostamaan itsenäiseen tiedonhankintaan, voi saada sosiaalisten kontaktien kautta tietoa, kunhan edes joku yhteisön jäsen seuraa tietolähteitä. (Coleman 1988, S104.) Mitä enemmän toimijalla on verkostossa kontakteja, sitä paremmat mahdollisuudet sillä on toteuttaa tavoitteitaan näiden kontaktien jakaman tiedon avulla (Ruuskanen 2003, 62). Näin sosiaalinen pääoma muodostuu siis jaetusta tietotaidosta.

Normit ja rangaistukset (*"norms and sanctions"*, suom. EA) muodostavat Colemanin luokittelussa kolmannen sosiaalisen pääoman muodon. Tämä sosiaalisen pääoman muoto syntyy, kun yhteisö asettaa jäsentensä toiminnalle normeja ja sääntöjä, ja yhteisön jäsenet ikään kuin valvovat toistensa toimintaa. Jos normeista poiketaan, jäsentä voidaan rangaista. Erityisen tärkeää normeihin perustuvaa sosiaalista pääomaa on Colemanin mukaan se, kun yksittäinen toimija luopuu hetkellisesti omasta välittömästä edustaan koko yhteisön hyväksi, jolloin toiminnasta saatu palkinto on kollektiivinen. Normien luonne on kuitenkin kaksijakoinen: yhtäältä ne helpottavat koko yhteisön elämää, toisaalta rajoittavat yksittäisiä toimijoita (vrt. yhteiskunnan hyväksi säädetyt lait, jotka kuitenkin rajoittavat yksityistä toimintaa). (Coleman 1988, S104–S105.)

Kun sosiaaliseen pääomaan sijoitetaan, se tuottaa yhtäältä välineellisiä (*"instrumental"*) ja toisaalta ekspressiivisiä (*"expressive"*) tuloksia (Lin 2001a, 13; käsitesuomennot EA). Välineellisillä tuloksilla Lin tarkoittaa saavutettavia, hyödyllisiä resursseja, joita toimijalla itsellään ei jo entuudestaan ole. Ekspressiivisillä tuloksilla hän viittaa jo olemassa olevien resurssien säilyttämiseen ja ylläpitoon. (Lin 2001a, 13.) Lin valottaa asiaa esimerkillä, jossa oletetaan, että tieto kulkee tietoväyliä pitkin. Tiedon käyttöarvo kullekin toimijalle riippuu siitä, koskeeko se resursseja, joita toimija arvostaa, mutta joita tällä ei omasta takaa ole (ts. haluttuja resursseja). Jos tieto ei liity haluttuihin resursseihin, tietoväylällä ei ole toimijalle juurikaan arvoa; jos taas liittyy, väylä on toimijalle erittäin arvokas (Lin 2001a, 13). Kaikki tietoväylät eivät kuitenkaan johda arvokkaan tiedon äärelle (Lin 2001a, 13), varsinkaan laajoissa verkostoissa. Näin tieto, jolla on korkea käyttöarvo, edustaa

Linin jaottelussa välineellisiä tuloksia. Vähempiarvoiset tietoväylät puolestaan edustavat ekspressiivisiä tuloksia, koska niiden puitteissa arvokaskin tieto säilyy ja kehittyy.

Sosiaaliseen pääomaan liittyy kaksi sisäänrakennettua, harvoin testattua oletusta: 1) että toimijat sijoittavat verkostoihinsa aktiivisesti odottaen hyötyvänsä siitä; ja 2) että verkostot sisältävät resursseja, joita toimijat voivat käyttää omaksi hyödykseen. Sijoitusprosessista tai saavutettujen resurssien käytöstä ei juuri ole näyttöä. (Kadushin 2012, 181–182.) Sen sijaan oletetaan: mitä arvokkaampi verkosto, sitä parempia tuloksia verkostoitumalla saavutetaan. Käytännössä siis resurssien *potentiaalinen* saatavuus on verkostoitumisen tavoite. (Kadushin 2012, 181–182.) Kun sosiaalinen pääoma ja verkostot perustuvat vastavuoroisuuteen ja luottamukseen (ks. Coleman 1988; Ruuskanen 2003), toimija ei välttämättä odota saavuttavansa sijoituksellaan mitään, vaan luottaa siihen, että verkosto korvaa siihen sijoitetut resurssit vastaisuudessa (Kadushin 2012, 177).

Ruuskanen kuitenkin muistuttaa, että liian korostettu ajatus sosiaalisista suhteista ja rakenteista pääomana johtaa luottamuksen ja avoimen tiedonkulun heikkenemiseen eli verkoston jäykistymiseen (2003, 46)². Jos verkosto on rakenteeltaan liian tiivis, ts. jos jäsenet tuntevat toisensa liian hyvin, eikä uusia kontakteja muodostu, tiedonkulku hidastuu (Ruuskanen 2003, 64). Toisaalta, jos verkosto toimii toimijoiden kannalta optimaalisesti, ne voivat myös pyrkiä ”jäädättämään” verkoston tarkoituksella, minkä seurauksena verkoston luonnollinen muutos käy vaikeammaksi (ks. Gabbay & Leenders 2001, 5).

Gabbay & Leenders tekevät vielä eron yksilön ja organisaation sosiaalisen pääoman välille (*”individual social capital”* vs. *”corporate social capital”*, suom. EA). Organisaationkin sosiaalinen pääoma määrittyy sen kautta, hyödyttääkö sosiaalinen rakenne organisaatiota vai ei. (Gabbay & Leenders 2001, 8.) Myös organisaatiotasolla tarkasteltava sosiaalinen pääoma muodostuu yksilöiden välisistä suhteista, mutta sen hyödyllisyys organisaatiolle riippuu siitä, mistä verkostoista tai muista sosiaalisista rakenteista pääoma on hankittu. Organisaatio hyötyy siis sekä sen omista organisaatioidenvälisistä verkostoista, että omien työn-

2 Vrt. edellä esitelty normien kaksijakoinen luonne yhtäältä verkostoa ylläpitävinä mutta toisaalta yksittäisten toimijoiden toimintaa rajoittavina tekijöinä.

tekijöidensä muualla luomien kontaktien tuottamista informaatiovirroista (Gabbay & Leenders 2001, 9).

3.4 Käsitteiden käyttö tässä tutkielmassa

Kun peilataan edellä käsiteltyjä sosiaalisen pääoman teoretisointeja aiemmin mainittuun Kadushinin (2012, 3) erotteluun verkoston ja verkostoitumisen käsitteiden välillä, huomataan, että suuri osa sosiaalista pääomaa käsittelevästä kirjallisuudesta painottuu nimenomaan *verkostoihin* rakenteina *verkostoitumisen* sijaan. Tässä tutkielmassa kiinnostuksen kohde keskittyy nimenomaan verkostoitumiseen toimintana.

Kadushinin (2012, 177) mukaan verkostot ovat sekä sosiaalisen pääoman indikaattoreita että sosiaaliseen pääomaan johtava prosessi. Tätä voidaan tulkita myös sekä verkosto/verkostoituminen -kahtiajoon että Gabbay & Leendersin (2001) verkosto motiivina/päämääränä -jaottelun kautta: verkostossa muodostuvat sosiaaliset suhteet itsessään voivat olla sosiaalista pääomaa (*verkosto motiivina*) kun taas verkostoitumisen voidaan katsoa kartuttavan toimijan sosiaalista pääomaa (*verkosto päämääränä*).

Toimijan kaikkien verkstoresurssien ja niiden käytön arviointia varten tulisi Kadushinin (2012, 167) mukaan kartoittaa koko verkosto ja sen avulla tunnistaa, missä määrin verkostossa olevat resurssit ovat toimijan saatavilla. Koska laajan verkoston perusteellinen kartoittaminen ei ole hänen mukaansa yleensä mahdollista, on järkevämpää keskittyä toimijan kannalta olennaisiin sosiaalisen pääoman muotoihin (2012, 167). Tässä tutkielmassa pyritäänkin nimenomaan luomaan käsitys siitä, millaista sosiaalista pääomaa Tampere Jazz Happening verkostoissaan saavuttaa ja miten se sitä hyödyntää. Tutkielmassa keskitytään tiettyyn eurooppalaiseen kulttuurialan verkostoon, jolla on oma hallinto, joka on rakenteeltaan suljettu (ts. jäsenyysperusteinen), ja jonka toimiala on rajattu sekä maantieteellisesti että taiteenalan perusteella. Tampere Jazz Happeningin verkostoitumista

Europe Jazz Networkissa pyritään tulkitsemaan sosiaalisen pääoman kartuttamisen ja käytön näkökulmasta.

Verkostoituminen nähdään tutkielmassa määrätietoisen sosiaalisiin suhteisiin perustuvana toimintana, jolla pyritään saavuttamaan taloudellisia, sosiaalisia ja kaupallisiakin etuja musiikkifestivaalialalla. Nämä edut puolestaan ovat tämän tutkielman ja tutkielman kohteena olevan festivaalin kontekstissa sosiaalista pääomaa. Tämä sosiaalinen pääoma pyritään sitomaan nimenomaan Tampere Jazz Happeningia järjestävään festivaaliorganisaatioon, ts. tutkielmassa tarkastellaan festivaaliorganisaation verkostotoiminnan avulla kartuttamaa sosiaalista pääomaa, jota se pyrkii aktiivisesti hyödyntämään tapahtumansa järjestämisessä.

3.5 Verkostoituminen kulttuurialalla

Kuten edellä on esitetty, tämän tutkielman pääteemana on kulttuurialan kansainvälinen verkostoituminen. Edellä esiteltiin organisaatiotason verkostoitumista yleisesti. Seuraavassa paneudutaan erityisesti kulttuurialan verkostoitumiseen Dragan Klaicin, Yudhishtir Raj Isarin sekä Paul van Paaschenin pohdintojen avulla. Europe Jazz Networkin toimintaa analysoidaan heidän teoretisointiensa valossa luvussa 5.

Dragan Klaicin kulttuuriverkostoja käsittelevä teos *Mobility of Imagination* (2007) pyrkii valottamaan verkostoitumisen syitä ja käytäntöjä. Klaic piirtää selkeän ja käytännönläheisen kuvan kansainvälisen verkostoitumisen hyödyistä ja haasteista. Vaikka kyseessä on opaskirja kulttuurialan toimijoille, se tarjoaa myös tutkimustietoa verkostoitumisesta. Teoksessaan Klaic (2007) avaa kulttuuriverkostojen ja kansainvälisen yhteistyön merkitystä niissä mukana oleville ihmisille ja toimijoille. Taiteilijoille kansainvälinen yhteistyö antaa näkyvyyttä ja kontakteja uusilla alueilla, mahdollisuuden ammattitaidon kehittämiseen sekä mahdollisesti inspiraation uudelle taiteelle. Organisaatioille

kansainvälisten verkostojen kanssa työskenteleminen antaa mahdollisuuden rakentaa mainettaan ulkomailla sekä nostaa profiliaan sen myötä kotimaassakin. (Klaic 2007, 39.)

Klaicin mielestä nykyään on kuitenkin yhä tärkeämpää ammatillisen pätevyyden kartuttaminen, kokemusten vertailu ja tietotaidon jakaminen alan muiden toimijoiden kanssa. Ihannetilanteessa tällainen organisaatioiden välinen yhteistyö ja ”ammatillinen solidaarisuus” johtaa koko alan ammatilliseen kehittymiseen. Klaic kuitenkin muistuttaa, ettei kansainvälisyyteen panostaminen itsessään enää nykyään takaa toiminnalle arvostusta tai erityisyyttä, vaan se alkaa olla kulttuurialalla jo yksi toiminnan perusedellytys. (Klaic 2007, 40.) Tämän voidaan katsoa pätevän erityisesti valtakunnallista mainetta nauttivien tai siihen tähtäävien organisaatioiden kohdalla. Kansainvälinen yhteistyö tuo kansallisesti merkittävälle toimijoille uskottavuutta myös kansallisessa ja paikallisessa kontekstissa, ja nykyään olisikin vaikea kuvitella taiteellisesti kunnianhimoista festivaalia, joka ei tähtäisi toimintastrategiassaan kansainvälisyyteen.

Ammattipätevyyden ja tietotaidon jakamisen ohella Klaic mainitsee yhdeksi tärkeäksi verkostoitumisen syyksi taloudelliset mahdollisuudet. Kansainväliset verkostot voivat tarjota resursseja, joita organisaatiolla itsellään ei ole, ja organisaatiot voivat verkostokontaktien turvin edistää tavoitteitaan. Klaic mainitsee esimerkkeinä elokuva-alan kansainväliset yhteistuotannot sekä museoalan kiertävät näyttelyt, jotka myös usein tuotetaan usean museon yhteistyönä. (2007, 42.) Musiikkifestivaalialalla esimerkkinä voidaan nähdä yhteistuotantona toteutetut kiertueet tai lyhyemmät konserttisarjat, joissa useamman lähekkäin sijaitsevan festivaalin on kannattavaa tuoda kallis artisti yhteistuotantona kaikille näille festivaaleille sen sijaan, että jokainen festivaali neuvottelisi erilliset sopimukset omilla tahoillaan.

Klaic nostaa esille myös erilaisia kansainvälisen yhteistyön konkreettisia toteutustapoja. Kulttuurivaihto on hänen mukaansa vanhentunut, mutta edelleen elinvoimainen tapa tuoda kansainvälisyyttä kulttuurialalle. Klaic tekeekin eron vaihdon ja yhteistyön välille: kulttuurivaihtoon ei välttämättä liity yhteistyöelementtiä lainkaan. (Klaic 2007, 51.) Hänen mukaansa tärkeämpi ja nykyaikaisempi tavoite on herättää kansainvälistä uteliai-

suutta esimerkiksi kutsumalla ulkomaalaisia kriitikoita ja taiteellisia johtajia vierailuille sekä järjestämällä oman maan kulttuuria esitteleviä showcase-tilaisuuksia (Klaic 2007, 53).

Käytännön kulttuurityön lisäksi Klaic (2007, 60-61) mainitsee myös sellaiset, intensiivistä jäsenten välistä vuorovaikutusta painottavat verkostot, joiden tarkoituksena ei ole välitön julkinen hyöty tai kunkin jäsenen paikallista kulttuurielämää elävöittävä toiminta. Tällainen toiminta pitää sisällään ammatillisia konferensseja, joissa verkoston jäsenet pääsevät tapaamaan toisiaan ja pohtimaan alan ajankohtaisia tapahtumia ja kysymyksiä, sekä saavat mahdollisuuden arvioida sekä toistensa että omia toimintojaan laajan kansainvälisen asiantuntijakunnan näkökulmasta. Näistä saatava hyöty on nimenomaan aiemmin mainittua tietotaidon siirtymistä sukupolvien sekä maantieteellisten todellisuuksien välillä. Kun tällaiset verkostotapaamiset ovat hyvin suunniteltuja, niiden suurinta antia on osallistujien tietoisuuden kehittyminen siitä, millaisissa olosuhteissa muualla maailmassa toimitaan. Toisaalta, jos tapaamisten rakenne on heikko, niiden vaikutuksetkin jäävät hatariksi. (Klaic 2007, 60-61.) Myös Europe Jazz Network järjestää yleiskokouksiensa yhteydessä ammattikonferensseille tyypillisiä seminaareja ja keskustelutilaisuuksia, joissa jäsenet pääsevät keskustelemaan jazzalan virtauksista niin ammattinsa kuin edustamansa taiteenalankin saralla. Niihin paneudutaan syvemmin tutkielman luvuissa 5 ja 6.

Yudhishtir Raj Isar tarkastelee artikkelissaan kriittisesti verkoston käsitettä ja sen käyttöä erityisesti kulttuurialalla. Isarin mukaan verkosto ja verkostoituminen ovat suosittuja brändäystermejä, joilla on dynaaminen, kansainvälisyyteen viittaava kaiku sekä paljon symbolista pääomaa (2011, 45). Hänen mukaansa kulttuuri-sanaan liitettyinä niihin sisältyy myös piilomerkitys kulttuurisen kehityksen tuomasta lisäarvosta, ja verkosto-sanana liikakäyttö tekee tyhjäksi verkostoitumalla saavutetut hyödyt (Isar 2011, 46). Verkostoja ei muodosteta pelkästään omaan alaan vaikuttamiseksi, vaan myös kansainvälisten yhteistyökumppaneiden löytämiseksi (Isar 2011, 48).

Isar varoittaa käyttämästä verkosto-termiä kevein perustein ja esittää seitsemän teesiä, joita kulttuuriverkostojen tulisi toiminnassaan pohtia. Ensimmäinen teesi on *realismi* sen suhteen, mihin kulttuuriala pystyy. Isar kritisoi kulttuuritoimijoita suureellisuudesta sen suhteen, kuinka paljon se pystyy ihmiskunnan hyvinvointiin vaikuttamaan. Hänen mukaansa kulttuuriverkostojen on siis pystyttävä pitämään jalat maassa ja pohtimaan, mitä verkosto tekee ja miksi. Tällainen *itsereflektio* (*reflexivity*, suom. EA) onkin Isarin toinen teesi. (Isar 2011, 49) Kolmas teesi, *viestintä* (*articulation*, suom. EA) kääntää katseen verkoston itsestään ja aatteestaan käyttämään retoriikkaan sekä siihen, miten verkosto suhtautuu erilaisten kulttuuritoimintojen yhdistämiseen. Isarin mukaan kulttuuriyhteistyöstä puhutaan paljon, mutta suhteita ei välttämättä suunnitella eikä seurata tarpeeksi hyvin. (Isar 2011, 50). Isarin neljäs teesi liittyy verkoston toiminnan *laajuuteen* (*amplitude*, suom. EA). Verkostojen tulisi laajentaa toimialaansa mukavuusalueensa ulkopuolelle uusiin toimintamalleihin ja yhteistyöhön innovatiivisten toimijoiden ja erilaisten verkostojen kanssa. Tämä takaa verkostoille kontaktipinnan oman alansa aallonharjalle. Lupauksensa lunastavalta kulttuuriverkostolta Isar vaatii myös *autonomiaa ja määrätietoisuutta* (*autonomy & audacity*, suom. EA). Verkoston tulisi siis yhtäältä pitää kiinni visiostaan antamatta ulkopuolisten tekijöiden vaikuttaa liikaa toimintaansa, ja toisaalta uskaltaa ottaa riskejä ja uida vastavirtaan. (Isar 2011, 50.) Isarin kuudes teesi on *sopeutuminen* (*adaptation*, suom. EA) uuteen teknologiaan, uusiin kulttuurin tekemisen tapoihin sekä muuttuviin yleisöihin. Koska maailmantalous on viime vuosina ollut epävakaa, Isarin viimeinen teesi kulttuuriverkostoille on pysyä *valppaana* (*anticipatory*, suom. EA) tulevaisuuden suhteen. Hänen mukaansa alan nykyajan haasteena on pystyä tuottamaan laadukasta kulttuuritoimintaa rajallisten resurssien ja epävakaiden olosuhteiden puitteissa. (Isar 2011, 50.) Tämä tutkielman kontekstissa Isarin teesien toteutumista Europe Jazz Networkissa voidaan arvioida vain niiltä osin, kuin ne näkyvät Tampere Jazz Happeningin näkökulmasta. Tutkielman aineistoissa ei juuri oteta kantaa verkoston yleiseen strategiaan ja sen toimintaan kokonaisuutena, eikä niitä siten voida Isarin teesien valossa arvioida. Isarin teeseihin kuitenkin viitataan tutkielman analyysiosiossa soveltuvien osin.

Đokićin mukaan (2011, 24) verkostoitumisen ydinajatus on siinä, että toimijat pääsevät välittämään erilaisia kulttuurisia arvoja uusille viiteryhmille ja yleisöille sekä ”vaihta-

maan symbolisia kulttuurimerkityksiä ja sisältöjä” näiden kanssa. Klaicin ajattelu tukee Đokićin väitettä. Klaicin mukaan kaikki kulttuurit eivät kuitenkaan ole Euroopassa samalla tavalla arvostettuja tai tunnettuja, eikä kaikilla kulttuuritoimijoilla ole samanlaisia mahdollisuuksia kansainväliseen yhteistyöhön. Yksittäiset kulttuuritoimijat ja -organisaatiot harmittelevatkin Klaicin mukaan sitä, etteivät niiden kulttuurisesti erityiset ansionsa pääse Euroopassa näkyviin. (Klaic 2007, 45.) Klaic viittaa kommentillaan kansallisiin ja alueellisiin kulttuuri-identiteettein, mutta hänen ajatustaan voidaan myös laajentaa tässä tutkielmassa tarkastelun kohteena olevan festivaalin marginaaliseen asemaan populaarimusiikin alalla.

Cristina Farinha (2011) pohtii kansainvälisiä verkostoja taiteen ja taiteilijoiden liikkuvuuden edistäjinä. Farinha käsittelee aihettaan nimenomaan Euroopan Unionin työvoiman liikkuvuuden strategian näkökulmasta. Hänen mukaansa liikkuvuuteen kannustaminen EU:n yhteismarkkina-alueella muuttaa taiteilijoiden ammattikuvia ja työprosesseja sekä määrittelee taiteen ja kulttuurin markkinoita täysin uudella tavalla (Farinha 2011, 143). Farinha (2011, 141) esittää Euroopan Unionin alueella tapahtuvan kulttuurin liikkuvuuden näkökulmasta, että toimimalla liikkuvuuden edistäjinä verkostot ovat muuttuneet taiteilijoiden ja kulttuurialan toimijoiden ”nykyajan diasporiksi”. Hänen mukaansa kansainvälinen liikkuvuus voi auttaa artisteja ja toimijoita kehittämään osaamistaan sekä löytämään yleisöjä ja mahdollisia yhteistyökumppaneita uusilla alueilla (Farinha 2011, 142). Kuitenkin liikkuvuus voi hänen mukaansa olla myös taakka, koska se nähdään usein ammatillisena vaatimuksena taiteilijoiden ja organisaatioiden oman maineen kasvattamiseksi ja menestymiseksi kulttuurialalla (Farinha 2011, 144). Toinen ongelma, jonka Farinha näkee liikkuvuusoletuksessa, muodostuu erilaisista arkielämän esteistä, jotka hankaloittavat taiteilijoiden ja organisaatioiden keskinäistä yhteistyötä. Näitä arjen esteitä ovat esimerkiksi kielimuurit, erilaiset verotusjärjestelmät ja muut hallinnolliset ja kulttuuriset erot eri maiden välillä. (Farinha 2011, 145.) Farinha esittääkin, että niin kauan kuin mainitut byrokraattiset esteet vaikeuttavat kansainvälistä liikkuvuutta, liikkuvuus on käytännössä mahdollista vain niille toimijoille, joilla on jo käytössään kansainvälisillä kentillä luovimiseen tarvittava taloudellinen ja sosiaalinen pääoma (Farinha 2011, 144).

Paul van Paaschen³ pohtii artikkelissaan (2011) yhteiskunnallista aktivismia harjoittavien verkostojen merkitystä ja arviointia. Hänen mukaansa verkostojen tutkimisesta tekee haasteellista niiden epätavallinen rakenne muun tyyppisiin organisaatioihin verrattuna: kansainväliset verkostot eivät seuraa maantieteellisiä rajoja, niiden jäsenistö on usein hyvin heterogeenistä, eikä niiden hallinto välttämättä noudata samanlaista hierarkiaa kuin vaikkapa säätiöiden tai yritysten (Paaschen 2011, 159). Paaschen kirjoittaa sosiaalista aktivismia harjoittavien verkostojen näkökulmasta, mutta hänen työtään voidaan soveltaa myös kulttuuriverkostojen analyysiin (Paaschen 2011, 160). Tässä työssä hyödynnetään hänen ja Wilson-Graun & Nuñezin (2007) hahmottelemaa yhteistyöverkoston roolien ja tehtävien luokittelua, ja sovelletaan niitä hänen kehotuksensa mukaisesti kulttuurialan verkostoon.

Paaschen (2011) soveltaa kulttuuriverkostojen arviointiin Wilson-Graun & Nuñezin (2007) muotoilemia yhteiskunnallista aktivismia harjoittavien verkostojen (engl. *social change network*, suom. EA) kestävän toiminnan takaavaa seitsemää kriteeriä. *Demokraattisuus, moninaisuus, dynaamisuus ja tulokset*⁴ ovat toimivan verkoston peruspiirteitä (Paaschen 2011, 160–161; Wilson-Grau & Nuñez 2007, 261). *Demokraattisuus* vaikuttaa verkoston päätöksentekoon. Demokraattinen päätöksenteko takaa toiminnan kestävyuden sekä suojelee verkostoa sisäisiltä konflikteilta. *Moninaisuus* puolestaan takaa verkoston asiantuntijuuden ja kokemuspohjan laajuuden. Kolmas verkoston toimintaa auttava kriteeri on *dynaamisuus*, joka riippuu paljolti verkoston jäsenten kyvystä innovoida, tehdä yhteistyötä sekä ideoida uutta toimintaa. Neljäntenä Paaschen (2011, 160) ja Wilson-Grau & Nuñez (2007, 261) edellyttävät verkostoilta *tuloksia*. Verkoston jäsenten on nähtävä, että toiminnalla on seurauksia ja jälkiseurantaa. Se paitsi elävöittää verkostoa, myös kertoo, että verkosto toimii ja saa aikaan tuloksia, jotka hyödyttävät jäseniä. (Paaschen 2011, 160–161.) *Poliittinen tarkoitus ja strategia, hallinto, sekä johtaminen ja osallistuminen*⁵ puolestaan liittyvät Paaschenin (2011, 161) tulkinnassa verkoston hallintorakenteeseen. Wilson-Graun & Nuñezin termein ne muodostavat verkoston ”toiminnallisen ulottuvuuden” (2007, 261–

3 Paul van Paaschen aakkostettu lähdeluettelo on P-kirjaimen kohdalla SFS 4600 -standardin mukaan (ks. <http://www.cs.tut.fi/~jkorpela/abc.html>).

4 Engl. *democratic structure, diversity, dynamism, ja performance*, termien käännökset EA.

5 Engl. *political purpose and strategies, organization and management, ja leadership and participation*, termien käännökset EA.

263). Kulttuuriverkostoihin sovellettuna *poliittinen tarkoitus* voisi olla tähdätä taiteellisen työn laadun parantamiseen sekä pyrkiä vaikuttamaan toimivampien kulttuuripoliittisten linjausten muodostumiseen. Verkoston *hallinnon* tulisi Paaschenin mukaan olla jäsenten välisen yhteistyön koordinointia sekä informaation välittämistä. Verkoston *johdolta* Paaschen vaatii demokraattisuutta ja läpinäkyvyyttä, kun taas jäsenten *osallistumisen* tulee olla vapaaehtoista. (Paaschen 2011, 161.)

Paaschenin (2011, 162) mukaan kulttuuriverkostolla voi olla viisi roolia: *promootio ja levi-
tys; ammatillinen ja taiteellinen yhteistyö; kykyjen kehittäminen; tiedon ja informaation vaihto;*
sekä *poliittinen vaikuttamis- ja edustustyö*, joista tyypillisellä verkostolla on yleensä kaksi tai useampia. Roolien valinta vaikuttaa verkoston toimintastrategiaan ja sidosryhmäsuhteisiin (Paaschen 2011, 162). Paaschenin mukaan verkostojen tulisi parantaa ymmärrystään ulkoisesta ympäristöstään, joka koostuu hallinnosta (poliittinen ympäristö), yleisöistä sekä rahoituslähteistä. Hän rohkaisee verkostoja näkemään nämä kolme mahdollisina sidosryhminä verkoston yleisessä strategiassa sekä kehittämään tapoja olla niiden kanssa tekemisissä tuottavalla tavalla valitsemiaan rooleja silmällä pitäen (Paaschen 2011, 163–164).

Edellä esiteltyjen, kulttuurialan verkostoja ja verkostoitumista käsittelevien kirjoitusten avulla pyritään tässä tutkielmassa määrittelemään Europe Jazz Networkin toimintaa ja Tampere Jazz Happeningin jäsenyyttä verkostossa. Tietoja pyritään soveltamaan verkoston sijoitetun ja verkostoitumisen tuottaman sosiaalisen pääoman valossa Tampere Jazz Happeningin kansainvälisen strategian kehittämisen näkökulmasta. Siten pyritään tuottamaan käsityksiä siitä, millaista verkostoitumisstrategiaa Tampere Jazz Happeningilla kannattaa toteuttaa.

4 AINEISTOT JA ANALYYSIMENETELMÄ

Tutkielman tulokset perustuvat osittain edellä esitettyyn kirjallisuuskatsaukseen, osittain kvantitatiiviseen materiaaliin ja osittain kvalitatiiviseen aineistoon. Kirjallisuuskatsauksella luotiin yleiskuva verkostoitumisesta kulttuurialalla: sen syistä, eduista ja haasteista. Tutkielman tapausesimerkkiin tuovat tietoa Europe Jazz Networkin julkaisema *Strength in Numbers* -kyselytutkimus (Goh 2012) sekä Tampere Jazz Happeningin siihen antamat kyselyvastaukset. *Strength in Numbers* -raportin numeraalisia tuloksia verrataan Tampere Jazz Happeningin lukuihin, minkä avulla asemoidaan Tampere Jazz Happening eurooppalaiselle jazzkentälle mitattavissa olevien määreiden valossa.

Tutkielman laadullinen osuus koostuu Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajan ja Tampere Jazz Happeningin taiteellisen johtajan teemahaastattelujen analyysistä. Tampere Jazz Happeningin *Strength in Numbers* -tutkimukseen antamia kyselyvastauksia on täydennetty organisaation toiminnanjohtajan avulla. Näitä täydennysmateriaaleja ovat Pirkanmaan Festivaalit PirFest ry:n tekemä ja Innolink Research Oy:n analysoima yleisökyselytutkimus vuoden 2010 festivaalista (Innolink Research Oy, 2010) sekä Minnakaisa Kuivalaisen tutkielman tekijälle syksyllä 2012 luovuttama infomoniste Tampereen Musiikkijuhlien festivaalien avainlukuista (ks. Tampereen Musiikkijuhlat 2012). Mainittua infomonistetta ei ole julkaistu missään, mutta sen antamaa informaatiota voidaan silti pitää melko luotettavana, koska se on Tampereen Musiikkijuhlien itse tuottamaa tietoa omasta toiminnastaan. Lisäksi joitain tietoja on täydennetty henkilökohtaisissa keskusteluissa ja sähköpostitse Kuivalaisen kanssa tammikuussa 2014.

Näiden aineistojen pohjalta muodostuu kokonaiskuva Tampere Jazz Happeningin suhteesta verkostoitumiseen, sekä hahmottuu kuva tapahtuman tulevaisuudesta kansainvälisellä jazzkentällä. Verkostoitumisen antamia mahdollisuuksia selvittämällä voidaan vetää myös johtolinjoja yleiseen kulttuuripoliittiseen keskusteluun yksittäisen festivaalin mahdollisuuksista vaikuttaa edustamansa taiteenlajin kehitykseen ja asemaan kansainvälisillä markkinoilla.

Tutkimusaineistoja tarkastellaan tässä tutkielmassa asialähtöisesti. Tämä tarkoittaa, että analyysin kohteena on aineiston asiasisältö, eikä tietolähteiden tapaan tuottaa informaatiota kiinnitetä analyysissä huomiota. Koska tutkielma käsittelee yksittäistä festivaalia osana yksittäistä verkostoa, on pyrittävä varmistamaan tutkimuksen reliabiliteetti, koska pienestä ja rajallisesta aineistosta ei voida johtaa koko kentälle yleistettävissä olevia tutkimustuloksia (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010, 17). Tässä tutkielmassa tuo ongelma on pyritty ratkaisemaan hakemalla yksittäistapaukselle tukea kulttuurialan verkostoitumista käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta. Toisaalta tutkielman tavoitteenaan ei ole tuottaa koko alalle yleistettävissä olevaa tietoa, vaan pohtia verkostoitumista nimenomaan Tampere Jazz Happeningin näkökulmasta. Seuraavissa alaluvuissa esitellään tässä tutkielmassa käytettävät aineistot päällisin puolin sekä avataan tutkielmassa käytetyt metodit. Syvempään analyysiin paneudutaan luvussa 5.

4.1 Joukossa on voimaa

Vuonna 2012 julkaistun *Strength in Numbers* -kyselytutkimuksen loppuraportti valottaa Europe Jazz Networkin jäsenistöä pääasiassa tilastoina ja numeroina, mutta se sisältää myös laadullista tutkimustietoa verkoston käytännön toiminnasta sekä sen jäsenilleen tuottamista hyödyistä. Tutkimuksen on tehnyt ja raportin koostanut verkoston ulkopuolelta rekrytoitu tutkija Fiona Goh. Tutkimuksen data on kerätty vuonna 2011 ja se koskee vuotta 2009 (Goh 2012, vi).

Suurin osa *Strength in Numbersista* perustuu kvantitatiiviseen, yksityiskohtaisella kyselylomakkeella kerättyyn dataan. Osa Europe Jazz Networkin jäsenistöstä on kansallisia organisaatioita, kun taas osa toimii paikallisesti tai yksityisesti, joten kyselylomakkeista laadittiin sen mukaisesti kaksi erilaista versiota (Goh 2012, vi). Tampere Jazz Happening vastasi kyselyyn ei-kansallisena organisaationa (engl. *non-national organisation*). Ei-kansallisia organisaatioita ovat Goh'n määritelmän mukaan paikallistasolla toimivat festivaalit, klu-

bit ja promoottorit, joilla on valtakunnallinen maine (Goh, 16). Kattavaan kyselyyn vastasi Europe Jazz Networkin silloisista 74 jäsenestä 84 %. Kysymykset käsittelivät jäsenorganisaatioiden taloutta ja rakennetta, organisaatioiden järjestämiä tapahtumia ja niiden yleisöjä, sekä kunkin jäsenorganisaation kotimaan toimintaympäristön mielekkyyttä jazztoiminnan kannalta (Goh 2012, vii). Kysymyksiin pyydettiin vastaamaan vuoden 2009 tiedoilla, koska se oli tutkimusta tehtäessä tuorein kokonainen tilikausi (Goh 2012, vi).

Strength in Numbers -kyselylomakkeessa vastaajia pyydettiin halutessaan osallistumaan myös lyhyeen haastatteluun. Tässä laadullisessa osuudessa käsiteltiin muutamia Europe Jazz Networkin jäsenten toteuttamia yhteistyöprojekteja. Kvalitatiiviset aineistot on kerätty etähaastattelumenetelmin ja niiden tulokset on tiivistetty lyhyisiin case-raportteihin. (ks. Goh 2012.) Näitä tapauskohtaisia raportteja käytetään tässä tutkielmassa tukiaineistona ja esimerkkeinä juuri tälle verkostolle tyypillisestä toiminnasta.

Vertaamalla *Strength in Numbers* -raportin antamaa kuvaa eurooppalaisesta jazzkentästä Tampere Jazz Happeningin yksittäisenä toimijana antamiin vastauksiin voidaan Happening sijoittaa eurooppalaiselle jazzkartalle. Tällä tarkoitetaan festivaalin kokoluokasta kertovia, mitattavissa olevia numeraalisia tietoja, kuten yleisö- ja henkilöstömäärät sekä taloudelliset tulo- ja menovirrat. Toisin sanoen tutkielmassa verrataan *Strength in Numbers* -raportin kvantitatiivisia tuloksia Tampere Jazz Happeningin vastaavien tietojen kanssa, jotta saadaan kuva siitä, miten Tampere Jazz Happening vertautuu verkoston muihin toimijoihin mm. rahoituspohjaltaan ja yleisömääriltään. Tätä kvantitatiivista dataa ei pyritä analysoimaan kovinkaan syvällisesti, vaan siitä rakentuu konteksti, joka tukee tutkielman kvalitatiivista pääaineistoa, haastattelumateriaalia.

4.2 Ruohonjuuritasolla

Tutkielmaa varten haastateltiin Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajaa Minnakaisa Kuivalaista sekä Tampere Jazz Happeningin taiteellista johtajaa, musiikkituottaja Juha-

matti Kauppista. Haastattelukysymykset koskivat verkostoitumista, verkostoitumisen käytäntöjä Europe Jazz Networkissa ja muissa kansainvälisissä yhteyksissä sekä verkostoitumisen vaikutuksia Tampere Jazz Happeningin päivittäiseen toimintaan ja tulevaisuuden tavoitteisiin. Haastatteluilla pyrittiin selvittämään, miten Kuivalainen ja Kauppinen näkevät ja kokevat verkostoitumisen Europe Jazz Networkissa, miten he hyödyntävät verkostoja, ja minkälaisia kehitysjatoksia heillä on toisaalta Tampere Jazz Happeningin, toisaalta Europe Jazz Networkin suhteen. Haastatteluissa hallitsevia teemoja olivat myös kansainvälisyys ja kansainvälistyminen sekä niiden luomat haasteet ja mahdollisuudet Tampere Jazz Happeningin kokoiselle pienelle paikallisfestivaalille.

Haastattelut olivat asiantuntijahaastatteluja ja menetelmällisesti ne toteutettiin teema-haastatteluina. Niitä varten luotiin rungot, jotka oli jaettu teemoihin tutkimusongelmien ja -asetelman perusteella (ks. liitteet 1 ja 2). Haastattelujen kysymykset käsittelivät Tampere Jazz Happeningia festivaalina; sen roolia ja tehtävää suomalaisella jazzkentällä, sen paikkaa kansainvälisellä jazzkartalla, sekä tulevaisuudennäkymiä ja kehittämissuunnitelmia. Haastattelurungot muotoiltiin kullekin haastateltavalle erikseen, kuten asiantuntijahaastatteluissa on tapana tehdä (ks. Alastalo & Åkerman 2011, 378). Kuivalainen vastasi kysymyksiin festivaalin tavoitteiden kannalta kun taas Kauppisen kanssa keskusteltiin Tampere Jazz Happeningin taiteellisesta linjasta ja verkostoitumisen vaikutuksista festivaaliohjelman suunnitteluun. Kuivalaisen kanssa käytettiin aikaa Europe Jazz Networkin ja Tampere Jazz Happeningin välisestä suhteesta keskustelemiseen, kun taas Kauppisen kanssa keskustelu ohjautui enemmän muissa yhteyksissä tapahtuvaan verkostoitumistoi-
mintaan. Lisäksi Kuivalaisen avulla on pyritty täydentämään Tampere Jazz Happeningin *Strength in Numbers* -tutkimukseen antamia vastauksia, jotka oli todettu tämän työn kannalta puutteellisiksi.

Asiantuntijahaastattelua käytetään, kun tutkimuksen kohteena on jokin tietty ilmiö tai prosessi, johon liittyen haastateltavalta halutaan tietoa (Alastalo & Åkerman 2011, 373). Asiantuntijahaastattelu eroaa muista kulttuurintutkimukselle tyypillisistä haastattelutyypeistä siten, että haastateltavat ovat yleensä ainoita, jotka tutkimuskohteesta voivat kertoa, eikä heidän tietoaan ole välttämättä kenelläkään muulla (Alastalo & Åkerman 2011,

374). Kuivalaista ja Kauppista haastateltiin nimenomaan Tampereen Musiikkijuhlien organisaation edustajina, koska heillä on tietoa erityisesti oman organisaationsa verkostoitumistoiminnasta. Näin pyrittiin saamaan tietoa verkostoitumisen hyödyistä Musiikkijuhlien organisaation ja Tampere Jazz Happeningin näkökulmasta. Kuitenkin kaikki verkostoituminen tapahtuu organisaatiosollakin käytännössä organisaatioita edustavien henkilöiden välillä, joten olisi vastuutonta väittää, etteivätkö Kuivalaisen ja Kauppisen henkilökohtaiset kokemusmaailmat ja tarinat vaikuttaisi tämän tutkielman tuloksiin. On myös huomattava, että tutkielman tekijä ja informantit tuntevat toisensa entuudestaan työharjoittelun ajalta ja festivaalityön yhteydestä. Koska haastateltavat ovat alansa asiantuntijoita ja työskentelevät julkisessa organisaatiossa, heihin viitataan tutkielmassa heidän omilla nimillään.

Vaikka Kuivalainen on toiminut Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajana vasta vuodesta 2005 ja on siten organisaatiossaan virkaiältään nuorin, hän valikoitui informantiksi asemansa vuoksi. Organisaation työntekijöiden toimenkuvat puoltavat valintaa: muut työntekijät ovat enemmän vastuussa Musiikkijuhlien festivaalien ohjelmistosta sekä käytännön järjestelyistä, kun taas Kuivalaisen roolina on paitsi johtaa, myös hoitaa yhteyksiä organisaation sidosryhmien, yhteistyökumppanien sekä alan verkostojen kanssa.

Tampere Jazz Happeningin festivaaliohjelman suunnittelusta vastaavan Kauppisen haastattelu päädyttiin tekemään tutkimusprosessissa verrattain myöhään. Hän on kuitenkin perusteltu valinta informantiksi. Kuivalaisen haastattelun alustavan analyysin perusteella todettiin, että verkostoituminen on myös festivaaliohjelmaa suunniteltaessa tärkeää verkostoissa liikkuvan tiedon vuoksi. Kauppisen haastattelu toikin uuden, kiinnostavan näkökulman Europe Jazz Networkin ja Tampere Jazz Happeningin väliseen suhteeseen.

Haastattelujen kysymykset räätälöitiin ennakolta tutkielman aihepiirin mukaan, ja haastattelut olivat siten tyypiltään lähimpänä puolistrukturoitua teemahaastattelua. Tämä haastattelutyyppi valikoitui tutkimuskysymysten luonteen perusteella. Teemahaastattelulle on ominaista, että keskustelun aihepiiri suunnitellaan ennalta ja keskustelua ohjataan teemaa tarkentavien kysymysten avulla (Tuomi & Sarajärvi 2003, 77). Tässä tutkiel-

massa haastattelun teemoina olivat Tampere Jazz Happeningin tehtävä ja rooli sekä kansainvälinen verkostoituminen nimenomaan Europe Jazz Networkissa. Kuivalaisen kanssa käydyssä keskustelussa keskityttiin haastattelurungossa hahmoteltuihin teemoihin, vaikka kysymyksiä ei esitettykään haastattelurungossa olevassa järjestyksessä keskustelun luontevuuden säilyttämiseksi. Kauppisen haastattelussa haastattelurungosta jouduttiin jonkin verran poikkeamaan, koska kävi ilmi, että hänen verkostoitumiskokemuksensa eivät linjaltaan täysin sopineet tiukasti Europe Jazz Networkiin rajattuihin kysymyksiin. Kauppisen haastattelussa keskusteltiin organisaatioverkostoitumisen lisäksi henkilötason ammattilaisverkostoitumisesta. Tämä antoi arvokasta lisätietoa verkostoitumisen erilaisista tasoista sekä kiinnostavan kriittisen näkökulman suuren kulttuuriverkoston toimintaan.

Haastattelujen avulla pyrittiin avaamaan Tampere Jazz Happeningin suhdetta Europe Jazz Networkiin niin ideoiden tasolla kuin käytännössäkin. Ideoiden tasolla asiaa lähestyttiin verkostoitumisen syitä ja tavoitteita kartoittavilla kysymyksillä, kun taas käytännön kysymykset lähestyivät verkostoitumista käytännössä: tapaamisia, kontaktien muodostamista, kokouksia, jne. Kysymysten laatimiseen haettiin pohjaa verkostoitumista ja sosiaalista pääomaa käsittelevästä tieteellisestä kirjallisuudesta. Haastattelun analyysin tulokset tulkitaan sekä kulttuuriverkostotutkimuksen että sosiaalisen pääoman teoretisointien valossa. Haastattelurungot ovat tämän tutkielman liitteenä (ks. liitteet 1 ja 2).

Kuivalaisen haastattelu tehtiin kesällä 2013 ja Kauppisen syksyllä 2013. Ne tallennettiin älypuhelimien äänentallennussovelluksella wav-formaattiin sekä erillisellä kannettavalla äänentallennuslaitteella mp3-formaattiin. Tallenteet litteroitiin sanatarkasti puhekielissä muodossa. Koska tutkielmassa ei kuitenkaan tarkastella informanttien tapaa puhua tutkimusaiheesta, litteroituun tekstiin ei koettu tarpeelliseksi merkitä äänenpainoja, hengityksiä tai muita puheen piirteitä, vaan pelkkä sanallinen sisältö. Sekä äänitallenteet että litteraatit ovat tutkielman tekijän hallussa.

4.3 Laadullinen sisällönanalyysi

Tieteessä on tapana määrittellä tutkimusta määrällisen ja laadullisen tutkimuksen välisen jakolinjan perusteella. Alasuutari (1999, 32) vertaa laadullista tutkimusta ”arvoituksen ratkaisemiseen”, mikä jossain määrin kuvaa tätäkin tutkielmaa. Tämän työn tutkimuskysymykset jo itsessään perustelevat laadulliselle tutkimukselle ominaisten menetelmien valinnan. Yksittäisen toimijan ja yhden verkoston välistä suhdetta tarkasteleva tutkielma ei perusluonteensa vuoksi taivu kvantitatiiviseen analyysiin eikä tilastollisiin menetelmiin. Kvantitatiivista analyysiä voidaan tehdä vain, jos tutkimuskysymykset koskevat mitattavissa olevia asioita tai jos tutkimuksen tavoitteena on tuottaa tilastoja tutkittavasta ilmiöstä. Tällä tutkielmalla pyritään selvittämään verkostoitumisen syitä, merkityksiä, tavoitteita, kokemuksia sekä toimintatapoja. Niitä koskeviin kysymyksiin ei voida kvantitatiivisin menetelmin vastata, mikä tekee tästä tutkielmasta laadullisen. Tässä tutkielmassa jako määrälliseen ja laadulliseen on siis relevanttia pikemminkin aineistojen kuin koko tutkielman määrittelyssä. Tutkielman kvantitatiivinen aineisto ja sen analyysi muodostavat kontekstin kvalitatiivisin menetelmin analysoidulle haastatteluaineistolle.

Tuomen & Sarajärven mukaan laadullinen tutkimus nojaa ”havaintojen teoriapitoisuuteen”. Tällä he tarkoittavat sitä, että tutkimuksen tuloksiin vaikuttavat tutkijan ennakkokäsitykset tutkittavasta ilmiöstä, tutkimukseen käytettävät välineet sekä se, millaisia merkityksiä tutkittavalle ilmiölle annetaan. (Tuomi & Sarajärvi 2003, 19.) Ruusuvuoren ym. (2010, 15) mukaan usein käytettävät ilmaisut ”aineiston puheesta” tai ”aineistosta nousevista asioista” ovat jokseenkin harhaanjohtavia. Aineisto itse ei puhu, eikä sieltä nouse esiin asioita itsestään, vaan tämän työn tekee aineistoa käsittelevä tutkija aktiivisesti. Käsittelyä ja tulkintaa ohjaavat tutkimuskysymykset, tutkijan tapa lukea aineistoa, sekä tutkijan tekemät metodologiset valinnat. (Ruusuvuori ym. 2010, 15.) Koska tutkijan oma ymmärrys ohjaa tutkimusasetelmaa sekä tutkimuksen kulkua, on laadullisen analyysin keinoin saatu tieto väistämättä subjektiivista (Tuomi & Sarajärvi 2003, 19).

Aiemmissa alaluvuissa esitellyt aineistot, etenkin haastattelumateriaali, käsitellään siis laadullisen sisällönanalyysin menetelmin. Menetelmästä ovat kirjoittaneet Alasuutari (1999), Ruusuvuori ym. (2010) sekä Tuomi & Sarajärvi (2003). Ruusuvuori ym. jakavat aineiston keräämisen jälkeisen analyysin viiteen vaiheeseen (2010, 12): *aineistoon tutustuminen, aineiston luokittelu ja järjestäminen, varsinaisen analysointi, tulosten koonti ja tulkinta, sekä dialogi*. Näistä kolme ensimmäistä vaihetta ovat varsinaista aktiivista aineiston käsittelytyötä, kun taas kaksi viimeistä mahdollistavat johtopäätösten vetämisen sekä tutkimuksen suhteuttamisen muuhun aihepiiriä käsittelevään tutkimukseen. Alasuutari puolestaan jakaa laadullisen analyysin kahteen työvaiheeseen: *havaintojen pelkistämiseen ja tulosten tulkintaan* (ns. ”arvoituksen ratkaisemiseen”) (1999, 39). Näistä ensimmäinen on aineiston konkreettista käsittelyä kun taas jälkimmäinen viittaa käsitellyn aineiston perusteella tehtäviin johtopäätöksiin.

Ruusuvuoren ym. mukaan analyysiprosessi alkaa aineistoon tutustumisella. Aineistoa on pyrittävä lukemaan avoimesti ja rajaamaan siitä epäolennaiset asiat pois. Epäolennaisilla asioilla tarkoitetaan sellaisia elementtejä, jotka eivät anna vastauksia tutkimuskysymyksiin. (Ruusuvuori ym. 2010, 15.) Analyysiprosessin toinen vaihe on aineiston luokittelu eli koodaus, jota määräävät tutkimuskysymykset ja tutkimuksen keskeiset käsitteet. Tässä vaiheessa aineisto jaetaan teemoihin tutkijan määrittelemien havaintoyksiköiden perusteella. (Ruusuvuori ym. 2010, 20.) Ruusuvuoren ym. jaottelussa vasta kolmas vaihe on varsinaista analyysiä. Siinä luokiteltua ja järjestettyä aineistoa lähestytään analyttisten apukysymysten avulla. Näiden avulla löytyy ns. ”tulkintasääntö”. Tehtyä luokittelua arvioidaan ja jäsennellään jatkuvasti ja sen pohjalta muodostetaan aineistokoosteita, jotka voidaan mahdollisuuksien mukaan myös visualisoida helposti luettavaan muotoon. Neljännessä vaiheessa syntyvät tutkimuksen tulokset, mitä Ruusuvuori ym. kutsuvat analyysin täsmentymiseksi aineistoluokittelun ja jäsentämisen seurauksena. (2010, 24–25.) Alasuutari kutsuu näitä vaiheita ”havaintojen pelkistämiseksi”. Pelkistäminen on hänen mukaansa keskittymistä kulloisenkin tutkimuksen kannalta olennaisiin asioihin sekä eri havaintojen yhdistämistä suuremmiksi kokonaisuuksiksi. Alasuutarin mukaan havaintojen yhdistelyn taustaoletuksena on, että yhdessä aineistokokonaisuudessa voidaan nähdä olevan useita esimerkkejä samasta ilmiöstä. (Alasuutari 1999, 40.) Ruusuvuoren ym. jaottelun

viimeinen vaihe on dialogi aineiston kanssa sekä aineistoanalyysin ja teoriakehyksen välillä (2010, 12). Siinä tutkimusraportin lukija kutsutaan mukaan analyysiin. Tämä tapahtuu käytännössä valottamalla aineistosta tehtyjen yksittäisten havaintojen ja niistä vedettyjen johtopäätösten ero siten, että lukija näkee tutkijan ajatusten kulun ja pystyy halutessaan kyseenalaistamaan sen tai jatkamaan pohdintojaan itsenäisesti. (Ruusu vuori ym. 2010, 29.)

Tässä tutkielmassa aineisto ohjaa analyysiprosessin etenemistä siten, että analyysityö on ollut jossain määrin intuitiivista. Laadullisen sisällönanalyysin tässä esitelty metodiikka käsitetään aloittelevan tutkijan ohjenuorana, joka on töytäissyt analyysin käyntiin ja antanut lähtökohdan analyysin auki kirjoittamiseen. Haastattelumateriaali on kuvailtu ja jäsenneily luvussa 5, kun taas varsinaiseen tulkintaan päästään luvussa 6. Kuvaileva ote on valittu tieteellisen läpinäkyvyyden takaamiseksi. Aineisto esitetään haastatteluissa esille nousseiden teemojen mukaan jaetussa järjestyksessä, riippumatta niiden esiintymisjärjestyksestä varsinaisessa haastattelussa. Tämän päätöksen taustalla on tutkielman luettavuus sekä aineistoluokittelun havainnollisuus.

Haastatteluanalyysin rungon muodostavia teemoja pyrittiin ennakoimaan jo haastattelu-runkoja laadittaessa. Nämä teemat muodostettiin paitsi tutkimuskysymysten, myös kulttuurialan verkostoitumista sekä sosiaalista pääomaa käsittelevän teoriakirjallisuuden perusteella. Ennakkoon muodostetuista teemoista esimerkkeinä voidaan mainita verkoston tiedonvälitysrooliin ja verkostoitumisen taloudellisiin hyötyihin liittyvät teemat. Kuitenkin lopullisista haastatteluista nousi esiin myös muita kiinnostavia teemoja, esimerkiksi se, miten verkostoa hyödynnetään suomalaisen jazzin promootiossa sekä se, miten suljetun verkoston ulkopuolinen verkostoitumistoiminta vaikuttaa festivaalin ohjelmiston suunnitteluun. Nämä teemat nousivat tärkeiksi osittain informanttien niille antaman painotuksen vuoksi, osittain kiinnostavuutensa vuoksi. Ne ovat joka tapauksessa relevantteja, kun tutkielman päätarkoituksena on muodostaa käsityksiä verkostoitumisen tavoitteista ja käytännöstä sekä sen vaikutuksista festivaalin toimintaan.

Tutkielman aineisto on ohjannut analyysiprosessia erityisesti sen alkuvaiheessa, mutta myöhemmin analyysiin tuodaan tulkintatyökaluja luvussa 3 esitellyistä teorioista, ts. tutkielman teoreettinen viitekehys ohjaa aineiston pohjalta tehtyjä tulkintoja. Tässä ns. teoriasidonnaisessa analyysissä (Tuomi & Sarajärvi 2003, 98–99) tiedostetaan ja pyritään hyödyntämään aiemman tiedon vaikutus käsillä olevaan aineistoon ja sen tulkintaan. Teoriasidonnaisessa analyysissä analyysiyksiköt nostetaan esiin aineistosta itsestään, ja ne tulkitaan analyysin loppuvaiheessa teoreettisen viitekehysten valossa. Teoriasidonnaiseen tulkintamettiin sisältyy oletus siitä, että tutkimuskysymykset, haastattelurungot sekä kaikki tutkielman tekijän aiempi tieto vaikuttavat tutkielman tuloksiin. (Tuomi & Sarajärvi 2003, 98–99.) Voidaan sanoa, että teoriasidonnaisen analyysin ydin on aineistosta löytyvien teemojen ja teoreettisen taustatiedon vuoropuhelussa.

Haastatteluissa pyrittiin siihen, ettei tutkimuskysymyksiä kysyttäisi informanteilta sellaisenaan. Keskustellut teemat on pyritty esittämään tekstissä loogisena jatkumona. Aineistolainauksia käytetään edelleen läpinäkyvyyden nimissä, mutta ne on pyritty pitämään perusteltuina. Aineistolainaukset on nostettu tekstiin esille sellaisenaan, ja valinnat on tehty sen perusteella, millaisten teoreettisten odotusten kanssa ne resonoivat. Toisin sanoen aineistolainauksien valintaa ovat ohjanneet yhtäältä edellä mainitut ennalta määritellyt teemat sekä toisaalta haastattelutilanteissa hieman yllättäenkin esiin nousseet asiat. Jos siis haastattelussa on noussut esiin kiinnostava teema, jota ei ennalta ole haastattelurunkoon ymmärretty sisällyttää, se on nostettu tutkielmassa esiin. Lainausvalintojen yhtenä perusteena on myös käytetty kuvailevuutta, ts. kiinnostavasti kerrottu asia on koettu sellaisenaan kiinnostavaksi lisäykseksi tutkielmatekstiin. Jokainen aineistolainaus on myös pyritty selittämään analyysitekstissä kulloisenkin teeman kautta. Aineistolainauksilla on haluttu antaa painoa sille, mitä informantit ovat kustakin teemasta sanoneet (ks. Tuomi & Sarajärvi 2003, 95). Aineistoanalyysin kuvailevasta otteesta huolimatta tavoitteena on välttää analyysin pintapuolisuus, ns. ”aineistoturismi” (ks. Ruusuvuori ym. 2010, 19). Aineistolainauksia käytetäänkin argumentaation tukena ja eräänlaisina lukijalle suunnattuina ikkunoina, joiden kautta tämäkin pääsee tulkitsemaan aineistoa.

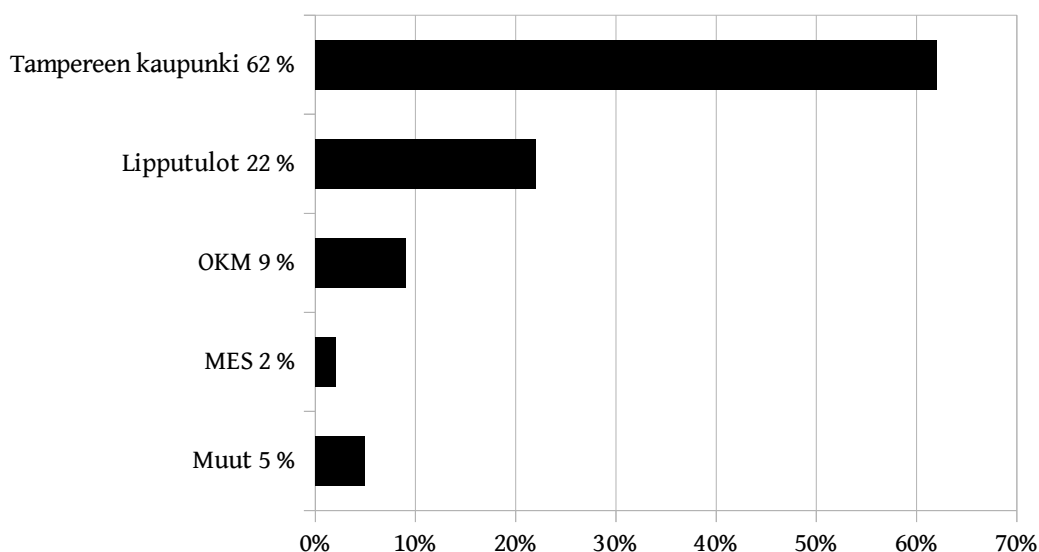
Tämän tutkielman haastatteluaineistosta pyritään nostamaan esiin verkostoitumisen käytänteitä ja tapoja sekä verkostoitumiselle asetettuja tavoitteita Tampere Jazz Happeningin toiminnassa. Haastatteluja tulkitaan sosiaalisen pääoman teorioiden valossa. Haastattelurungot on laadittu siten, että informanttien henkilökohtaisten kokemusten perusteella voidaan muodostaa johtopäätöksiä Tampere Jazz Happeningin toiminnasta festivaaliorganisaationa. Haastatteluaineistossa olennaista on se, *mitä* haastateltavat festivaalistaan, verkostoitumisesta ja verkostoitumisen käytänteistä sanovat. Toisin sanoen aineistosta haetaan tietoa verkostoitumisesta ja festivaalityöstä sellaisena kuin se annetaan, kiinnittämättä huomiota puheen tapoihin, sanavalintoihin tai painotuksiin. Kaikki tässä tutkielmassa esiteltävä haastatteluihin pohjautuva tieto on tutkimuskysymysten kannalta relevanttia tietoa.

Ruusuvuori ym. (2010, 11) käyttävät analyysi-sanaa paitsi koko analyysiprosessista, myös sen kolmannelta vaiheesta. He korostavat, että aineiston luokittelu, analysointi ja tulkinta eivät ole samoja asioita, vaan saman analyysiprosessin eri vaiheita (Ruusuvuori ym. 2010, 11). Heitä mukaillen tässäkin tutkielmassa nähdään analyysi ja tulkinta eri asioina, ja sen pohjalta on muodostettu myös tutkielman rakenne. *Analyysiluvussa 5* esitettävän haastatteluaineiston kuvailun, luokittelun ja jäsennyksen jälkeen se suhteutetaan verkostotutkimuksen kirjallisuuskatsaukseen sekä sosiaalisen pääoman teoretisointeihin *tulkintaluvussa 6*. Tämä tarkoittaa, että kirjallisuuskatsauksesta esille nousutta, kulttuurialan verkostoitumisen syitä valottavaa informaatiota luetaan haastatteluaineiston rinnalla, ja niiden avulla pyritään perustelemaan kulttuurialan verkostoituminen sosiaalisen pääoman hankinnan ja hyödyntämisen välineenä. Tämä tekee tutkielman metodista Tuomen & Sarajärven (2003, 98–99) luokittelun valossa teoriasidonnaisen.

5 TAMPERE JAZZ HAPPENING VERKOSTOISSA

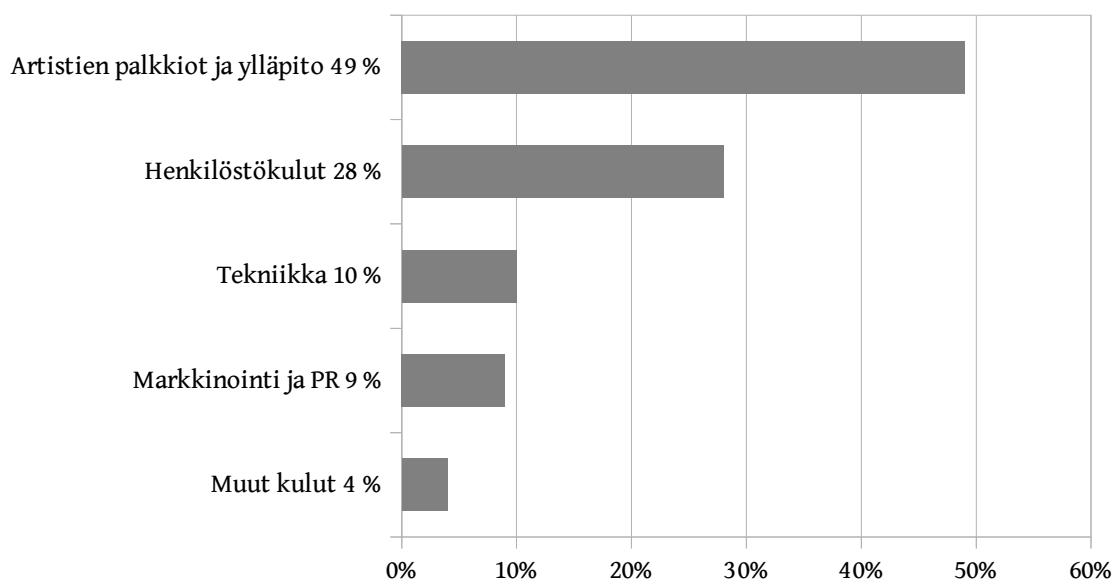
Kuivalaisen haastattelussaan (2013) antaman arvion mukaan Tampereen kaupungin rahoituksen osuus Musiikkijuhlien kolmelle festivaalille on keskimäärin noin 70 %. Muu säännöllinen rahoitus Musiikkijuhlille tulee Opetus- ja kulttuuriministeriöltä ja Musiikin edistämissätiöltä. Opetus- ja kulttuuriministeriö myöntää rahoitusta festivaalikohtaisesti. Yksittäisluontoisia avustuksia saadaan Suomen Säveltäjät ry:ltä (Tampere Biennalen järjestämiseen), sekä esim. Pohjoismaiselta Kulttuurirahastolta ja Suomalais-Ruotsalaiselta Kulttuurirahastolta. Kulttuurirahastojen tukia saadaan kertaluontoisesti esiintyjäkulttuurien kattamiseen. (Kuivalainen 2013.)

Tampereen Musiikkijuhlat järjestää vuosittain kaksi festivaalia, joista kullakin on oma budjettinsa. Tampereen Sävel ja Tampere Biennale järjestetään vuorovuosina, Tampere Jazz Happening joka vuosi. Vuonna 2012 Tampereen kaupunki rahoitti Tampere Jazz Happeningin kokonaisbudjetista 62 %, Opetus- ja kulttuuriministeriö (OKM) 9 %, Musiikin edistämissätiö MES 2 %, ja lipputuloilla katettiin 22 % (M. Kuivalainen, henk.koht. Tiedonanto 20.1.2014; ks. kuva 1).



Kuva 1: Tampere Jazz Happeningin tulot 2012 (M. Kuivalainen, henk.koht. tiedonanto 20.1.2014).

Tampereen Musiikkijuhlat työllistää päätoimisesti noin 4 henkilöä vuodessa. Organisaatiolla on kolme vakituista työntekijää: toiminnanjohtaja ja kaksi musiikkituottajaa. He työskentelevät täysiaikaisesti ympäri vuoden, mutta vuoden työt jakautuvat kahden festivaalin kesken. Heidän lisäksi kullekin organisaation festivaalille palkataan tiedottaja noin puoleksi vuodeksi kerrallaan. Tampere Jazz Happeningilla hyödynnetään myös osaikaisia ja määräaikaisia opiskelijaharjoittelijoita, joita on vuosittain 1–2. Vuonna 2012 henkilökunnan palkkoihin käytettiin 28 % festivaalin budjetista, kun taas esiintyjien palkkoihin ja ylläpitoon panostettiin huomattavat 49 % käytettävissä olevista varoista. Tähän lukuun sisältyvät esiintymispalkkioiden lisäksi artistien majoitus-, matka- ja ruokailukulut. Festivaalitekniikkaan sen vuoden budjetista kului 10 %, markkinointiin ja PR:ään 9 % ja muihin kuluihin 4 %. (M. Kuivalainen, henk.koht. tiedonanto 20.1.2014.) (Ks. kuva 2.)



Kuva 2: Tampere Jazz Happeningin kulut 2012 (M. Kuivalainen, henk.koht. tiedonanto 20.1.2014).

Tampere Jazz Happening toteuttaa vuosittain yleisökyselyn yhteistyössä Pirkanmaan Festivaalit PirFest ry:n kanssa. Festivaalin käyntimäärä on viime vuosina ollut n. 9000–11000⁶ (Tampereen Musiikkijuhlat 2012). Vuoden 2010 festivaalin kävijäkyselyyn vastanneista kävijöistä tyypiesimerkki olisi keski-ikäinen tamperelainen mies, joka on työelämässään johtavassa asemassa tai ylempi toimihenkilö. Kaikista vuoden 2010 festivaalin yleisökyselyyn vastanneista kävijöistä 33,3 % oli 50–59-vuotiaita, 19,5 % 40–49-vuotiaita ja 19,5 % 30–39-vuotiaita. Miehiä oli 54,4 % ja naisia 45,6 %. Suurin osa vastanneista oli kotoisin joko Tampereelta tai Helsingistä. 84,2 % kyselyyn vastanneista oli käynyt festivaalilla ennenkin, ja 86,7 % aikoi tulla myös uudelleen. Tampere Jazz Happeningin yleisölle tärkeimmät osallistumisperusteet olivat vuonna 2010 festivaalin taiteellinen sisältö (62,6 %) sekä aiemmat kokemukset (49,4 %). Pääsylipun hinnan antoi osallistumisperusteeksi vain 9,2 % vastaajista. (Innolink Research 2010.)

⁶ Festivaalin reaalin kävijämäärä on pienempi. Käyntimäärään lasketaan myös, jos yksi kävijä käy useammassa festivaalin konsertissa.

5.1 Tampere Jazz Happeningin tehtävät ja tavoitteet

Tampere Jazz Happeningin tehtävä on tuottaa kulttuurielämyksiä, ”mielihyvää ja miksei-pahaakin” (Kauppinen 2013), sekä tuoda parasta mahdollista kansainvälistä jazzia suomalaisten kuultaville joka vuosi (Kuivalainen 2013). Kuivalaisen (2013) mukaan festivaalin tehtävä on pysynyt samana festivaalin alusta alkaen. Tätä tehtävää toteutetaan panostamalla edellä nähtyjen kuvien mukaisesti huomattava osuus festivaalin budjetista laadukkaaseen ohjelmaan, käytännössä artistien palkkioihin ja ylläpitoon. Kuivalaisen (2013) mukaan tämä on mahdollista nimenomaan festivaalin käytössä olevan julkisen rahoituksen ansiosta.

Tampere Jazz Happeningille nähdään selvä tarve suomalaisella jazzkentällä (Kuivalainen 2013, Kauppinen 2013). Festivaaliohjelman suunnittelusta vastaava Kauppinen (2013) kokee tehtäväkseen haastaa suomalaisen jazzyleisön keskittämällä festivaalin ohjelmiston improvisatoriseen, kokeilevaan moderniin jazziin, jota ei suomalaisilla konserttilavoilla kovinkaan usein päästä näkemään. Marginaalisesta taiteellisesta fokuksestaan ja eurooppalaisittain syrjäisestä sijainnistaan huolimatta festivaali on kuitenkin onnistunut vakiinnuttamaan ja säilyttämään asemansa festivaalialan ajoittain myrskyisälläkin kentällä:

Tärkeintä [on,] ettei miellytä kaikkia, että niinku saa ihmiset tulemaan tänne kuuntelemaan musiikkia, josta suurin osa ei... tiedä ensimmäisestäkään bändistä mitään. Ja siitä huolimatta me onnistuttu tekeen tästä niin mielenkiintonen tapahtuma, että suurin osa konserteista on nykyään loppuunmyytyjä, vaikka on bändejä, jotka ei tosiaan kerro kellekään mitään. Että tästä on tullu vähän niinku tämmönen brändi. (Kauppinen 2013)

Euroopassa Tampere Jazz Happening on arvostettu ja hyvämaineinen festivaali, jonka ohjelmistoa ja taiteellista laatua ihailaan (Kuivalainen 2013). Suuri osa eurooppalaisten jazzfestivaalien johtajista on käynyt festivaalilla usein (Kauppinen 2013), mikä kertoo festivaalin kiinnostavuudesta. Festivaali on kuitenkin Euroopan mittakaavassa pieni ja vahvasti paikallinen, mikä pitää kansainvälisten festivaaliasiakkaiden määrän pienenä. Kuivalainen näkee tässä kehittämisen varaa. Festivaalin tavoitteena onkin siis paitsi pitää

yllä ohjelmiston korkea laatu vuodesta toiseen, myös pyrkiä houkuttelemaan paikalle lisää kansainvälistä yleisöä (Kuivalainen 2013).

Musiikillisen sisällön osalta festivaalin tavoitteena on seurata aikaansa ja löytää joka vuoden ohjelmistoon jotain uutta ja festivaalin taiteelliseen fokukseen sopivaa. Tärkeää on, että festivaalille valitut artistit ovat perusteltuja, innovatiivisia ja kiinnostavia, ja että joka vuosi on mukana artisteja, joista suurin osa yleisöstä ei ole välttämättä koskaan kuulutkaan. (Kauppinen 2013.)

Sekä Kuivalaisen (2013) että Kauppisen (2013) mukaan festivaalin nykyiset toimitilat ovat ohjelmiston fokuksen ja korkean laadun säilyttämisen kannalta optimaalisen kokoiset. Kuivalainen valottaa asiaa Pori Jazzin tilanteen kautta:

Pori Jazzhan muutti aika paljon linjaa siinä vaiheessa kun tilat muuttui mammuttimaisiksi ja tuli tarve saada isoja joukkoja liikkeelle. Ja isoja joukkoja ei saa liikkeelle muuta kuin populaarimusiikilla, populaarikulttuurilla, jonka suuri yleisö tuntee ennalta. Et tavallaan meillä niinku tilat versus sisältö kohtaa hyvin[.] (Kuivalainen 2013.)

Kauppinen puolestaan korostaa festivaalin tiiviissä yhteydessä sijaitsevien konserttipaikojen luomaa ainutlaatuista tunnelmaa sekä ohjelmiston toimivaa genererajausta:

Meillä on niin spesiaaliolosuhteet, että nää on niin huiput nää kolme lavaa samassa yhteydessä. Sitten, [jos on] joku iso kaupunki, sää matkustat metrolla johki laitakaupungille keikalle, et siinä ei oo semmosta festivaalifilistä. (Kauppinen 2013.)

Tää on kuitenkin vain ja ainoastaan alan musiikkia, et meiän ei oo tarvinu alkaa haaliin, houkutteleen väkee millään Stingeillä ja Maija Vilkkumaa -tyyppisillä akteilla. (Kauppinen 2013.)

Kuivalainen ja Kauppinen viittaavat kokeellisen jazzin marginaalisuuteen taidelajina. Tampere Jazz Happeningin ohjelmistolle tyypillinen moderni improvisatorinen jazz ei ole missään valtavirtaa, eikä sille Suomen kokoisessa maassa riitä suuria yleisömääriä. Jos festivaalia lähdetäisiin kasvattamaan suurempiin tiloihin, tilat pitäisi myös täyttää, ja sii-

hen puolestaan tarvittaisiin musiikillisesti valtavirtaisempaa ohjelmaa sekä tunnetumpia artisteja.

Kuivalaisen (2013) mukaan kansainväliset yleisövirrat eivät todennäköisesti koskaan nouse Tampere Jazz Happeningin kokoiselle festivaalille merkittäväksi tulonlähteeksi, mutta hän näkee jazzharrastajien kansainvälisen liikkuvuuden ”jazzkentän vuorovaikutuksen kannalta” tärkeänä. Sekä Kauppisen (2013) että Kuivalaisen (henk.koht. tiedonanto, 3.11.2013) mukaan festivaali on saavuttanut sopivan koon siinä vaiheessa, kun kaikki konsertit ovat loppuunmyytyjä. Sen suhteen festivaali onkin viime vuosina kehittynyt juuri toivottuun suuntaan (M. Kuivalainen, henk.koht tiedonanto, 3.11.2013). Tampere Jazz Happeningin taloudelliset tavoitteet eivät siis liity merkittävässä määrin festivaalin yleisömäärien kasvattamiseen, vaan pikemminkin Tampereen kaupungin asettamien vuosittaisten tavoitteiden täyttämiseen sekä rahoituksen turvaamiseen (Kuivalainen 2013).

Tampere Jazz Happeningin alkuperäinen tavoite oli tarjota ulkomaista jazzia suomalaisille kuuntelijoille, mutta kansainvälisen kiinnostuksen nousun myötä festivaali on alkanut sovitella itselleen myös suomalaisen jazzin esittelijän roolia. Festivaalilla esiintyy joka vuosi vähintään kuusi suomalaista artistia tai yhtyettä, joista suurin osa Kulttuuritalo Telakalla. Kuivalaisen (2013) sanojen mukaan ”Telakasta on muodostunut luonteva suomalaisen jazzin estradi”. Kauppinenkin pitää suomalaisen jazzin esittelyä ehdottoman olennaisena osana Tampere Jazz Happeningin toimintaa. Ennen kuin hän aloitti Happeningin taiteellisena johtajana vuonna 2002 (Kauppinen 2013, Kuivalainen 2013), festivaalilla ei välttämättä esiintynyt ainuttakaan suomalaista artistia. Sen myötä hän on tietoisesti tehnyt töitä suomalaisen jazzin profiilin nostamiseksi Tampere Jazz Happeningilla. Vuoden 2013 festivaalilla kolmasosa esiintyjistä olikin suomalaisia. (Kauppinen 2013.)

Sen myötä, että tuo Telakka otettiin sillain ... ihan vakituiseen käyttöön, että kumpanakin iltona kolme bändiä, niin siitä on tullu erittäin merkittävä juttu tähän festarille. [M]onet ulkomaalaiset vieraat mieluummin on tuolla Telakan tungoksessa kuin Pakkahuoneella kattomassa heille ehkä tutumpia orkestereita. (Kauppinen 2013).

Kauppinen pyrkii siis tuomaan festivaalille kiinnostavimmat suomalaiset jazzartistit, ja kansainväliset kutsuvieraat ja median edustajat ohjataankin mieluiten nimenomaan suomalaisiin konsertteihin. Kuivalaisen (2013) mukaan taloudellisin tapa viedä suomalaista musiikkia ulkomaille on tehdä se suomalaisella festivaalilla: kun kutsutaan paikalle esimerkiksi yksi ulkomaalainen festivaalijohtaja, hän voi puolestaan kutsua Suomessa näkemänsä bändin esiintymään omalle festivaalilleen, ja ko. festivaali maksaa siten itse suomalaisen musiikin viennistä muodostuvat kulut.

Koska julkisen rahoituksen merkitys on Tampere Jazz Happeningille suuri, sen turvaamiseen liittyy Kuivalaisen (2013) suurin huoli festivaalin tulevaisuutta ajatellen. Kun koko festivaalin budjetista melkein puolet käytetään artistipalkkioihin, ja lipputulolla kateetaan vain noin 20 % koko festivaalin kuluista, on selvää, että Tampereen kaupungin tuki on avainasemassa ohjelmiston taiteellisen tason säilyttämisessä. Kuivalainen (2013) kokee tärkeäksi työskennellä sen eteen, että Tampereen kaupunki sekä Opetus- ja kulttuuriministeriö ymmärtävät festivaalin merkityksen suomalaisella festivaali- ja kulttuurikentällä. Hän toivoo myös, että festivaali voisi tulevaisuudessa tehdä enemmän yhteistyötä yksityisellä sektorilla toimivien yritysten kanssa (Kuivalainen 2013).

5.2 Europe Jazz Network kulttuurialan verkostona

Europe Jazz Networkia ja sen tavoitteita voidaan tarkastella Paaschenia mukaillen verkoston hallinnon ja tehtävien näkökulmasta. Europe Jazz Network voidaan nähdä *promootio- ja levitysroolia* ylläpitävänä verkostona. Se tiedottaa aktiivisesti sekä omista että jäsentensä toiminnasta ja tapahtumista. Tästä hyvä esimerkki on *Jazz Across Europe* -niminen kulttuurimatkailuhanke (ks. EJNI 2013c), jonka tarkoituksena on saattaa eurooppalaiset jazzfestivaalit ja -yleisöt yhteen yhdistämällä matkailu ja jazzharrastus. Projektia varten on koostettu matkailupaketteja, joihin sisältyy liput Europe Jazz Network -jäsenfestivaalille, majoitustarjous sekä muita matkailumahdollisuuksia (EJNI 2013c).

Lisäksi verkosto toimii jokseenkin aktiivisesti sosiaalisessa mediassa, jossa se tiedottaa säännöllisesti jäsenfestivaaleistaan ja -klubeistaan.⁷

Europe Jazz Network toimii myös alustana *ammattilliselle ja taiteelliselle yhteistyölle*. Se järjestää vuosittain yleiskokouksen, johon kokoontuu yli sata delegaattia (Kuivalainen 2013) sekä tukee jäsenorganisaatioiden hankkeita, joilla pyritään levittämään eurooppalaista jazzia uusille kuulijoille. Yleiskokouksien yhteydessä Europe Jazz Network järjestää ”organisaation tavoitteita edistäviä” työpajoja ja keskustelutilaisuuksia, joihin jäsenten odotetaan mahdollisuuksiensa mukaan osallistuvan (EJN 2013b). Taiteellisen yhteistyön saralla Europe Jazz Network on aktiivinen taustatoimija *Young Nordic Jazz Comets* -kilpailussa, johon otetaan osallistujia kahdeksasta Pohjoismaasta. Kilpailussa etsitään Pohjoismaiden lahjakkaimpia nuoria jazzkykyjä ja rohkaistaan heitä kehittämään ilmaisuaan kansainvälisessä ilmapiirissä. Kilpailun saaman julkisuuden avulla hiotaan pohjoismaisen jazzin brändiä sekä jossain määrin myös pohjoismaista identiteettiä. (Goh, 39–40.) *Tiedon- ja informaationvälitysverkoston* roolissa Europe Jazz Network on toteuttanut tässäkin tutkielmassa taustamateriaalina käytetyn laajan tutkimushankkeen jäsenistönsä yleispiirteistä (Goh 2012). Tietenkin tämä rooli toteutuu myös yleiskokouksien yhteydessä sekä jäsenorganisaatioiden keskinäisissä keskusteluissa.

Käytännön kulttuuriyhteistyötoiminnassaan Europe Jazz Network näyttäisi olevan pitkälti riippuvainen – Paaschenin (2011) ja Wilson-Graun & Nuñezin (2007) termein – *dynaamisuudestaan*. Kysyttäessä, millaisia yhteistyön muotoja Kuivalainen (2013) toivoisi verkostoltaan, hän kertoo sen riippuvan eniten siitä, millaisia ideoita verkoston tapaamisissa syntyy, ts. jäsenistön oma-aloitteisuudesta. Yhtäältä tämä on Paaschenin hallintorakennepohdintojen valossa hyväkin asia: koska hän toivoo verkostotoiminnan olevan jäsenilleen vapaaehtoista, on Europe Jazz Networkin oma-aloitteisuuteen kannustava ilmapiiri hedelmällinen. Toisaalta, jos jäsenistön (tai verkoston) resurssit eivät riitä hankkeiden aloittamiseen ja ylläpitoon (ks. Jazz Across Europe luvussa 5.4), se voi pahimmassa tapauksessa johtaa toiminnan lamaantumiseen.

⁷ Verkostolla on Facebook-sivu osoitteessa <https://www.facebook.com/EuropeJazzNetwork> sekä Twitter-tili osoitteessa <https://twitter.com/europejazznet>.

Poliittinen vaikuttamis- ja edustustyö Europe Jazz Networkissa toteutuu hienovaraisemmin. Verkoston jäsenet voivat hyödyntää ja ovatkin hyödyntäneet kansainvälisen verkoston luomaa uskottavuutta julkisen rahoituksen hakemisessa (Goh 2012, 47–48; Kuivalainen 2013). Käytännössä tämä tapahtuu siten, että Europe Jazz Network kirjoittaa jäsenorganisaatiolleen lausunnon (Kuivalainen 2013), jonka jäsenorganisaatio voi liittää rahoitushakemukseensa. Ulkopuolelle suuntautuvaa vaikuttamista verkosto tekee Euroopan Unionin tasolla osallistumalla kulttuuripoliittisiin neuvotteluihin. Sen lisäksi Europe Jazz Network on aktiivisesti yhteydessä muihin kansainvälisiin kulttuuriverkostoihin kuten *Culture Action Europe* sekä *Eurooppalainen musiikkineuvosto* (EJN 2013a).

Osa Europe Jazz Networkin mahdollistamista yhteistyökuvioista ei suinkaan rajoitu verkoston jäsenistöön. Esimerkiksi *Young Nordic Jazz Comets* -kilpailussa mukana olevista organisaatioista vain puolet kuului *Strength in Numbersin* julkaisun aikaan Europe Jazz Networkiin (Goh 2012, 40). Siten Europe Jazz Networkin voidaan nähdä toteuttavan Isarin (2011, 50) neljättä teesiä toimintansa laajentamisesta oman kotipiirinsä ulkopuolelle.

Europe Jazz Network on siis koko Euroopan laajuisesti toimiva kulttuuriverkosto. Siitä tekee kiinnostavan sen erikoistuminen tiettyyn taiteenlajiin (musiikkiin), ja tarkemmin yhteen genreen (jazz) sen taiteenlajin sisällä. Đokićin (2011, 28) mukaan laajojen, monialaisten kulttuuriverkostojen aika on tulossa päätökseensä, ja niiden jättämän tyhjiön täyttävät kapeasti erikoistuneet verkostot. Europe Jazz Network on noudattanut tätä erikoistumisstrategiaa perustamisestaan alkaen yli kahdenkymmenen vuoden ajan. Yhtäältä tämä erikoistuminen rajoittaa verkoston strategiaa ja toimintaa jossain määrin: Đokićin (2011, 28) mukaan erikoistuneiden verkostojen kulttuuripoliittiset vaikutusmahdollisuudet ovat vähäiset, mutta ne voidaan nähdä arvokkaina ”tietopankkeina”. Toisaalta erikoistumista voidaan myös hyödyntää: suhteellisen kapeasti rajattu ala voidaan nähdä verkoston jäseniä yhdistävänä tekijänä, mikä luo yhteishenkeä ja pitää verkoston koossa. Tätä tukee myös Kuivalaisen haastattelu (2013), jossa hän toteaa, että Europe Jazz Networkin jäseniä yhdistää ”rakkaus samaan musiikkiin”. Keskittyminen tiettyyn genreen takaa sellaisen

asiantuntijuuden syvyyden ja laajuuden, jonka kanssa on vaikea kilpailla. Tämä tekee Europe Jazz Networkista erityisen houkuttelevan verkoston alan toimijoille.

Kansainväliseen liikkuvuuteen kannustavilla ohjelmillaan Europe Jazz Network laajentaa eurooppalaisen jazzin yleisöpohjaa entisestään sekä mahdollistaa taiteilijoiden ja jazzalan ammattilaisten käyttää jazzmusiikkia eurooppalaisen moninaisuuden kunnioittamisen välineenä. Kulttuurisen moninaisuuden korostaminen ja hoivaaminen onkin nimenomaan eurooppalaisen kulttuuriverkostotoiminnan erityispiirre (Klaic 2007, 47). Kansainvälisen yhteistyön myötä kulttuuritoimijat pystyvät jakamaan käsityksensä eurooppalaisen kulttuurin monimuotoisuudesta yleisöjensä kanssa ja osallistumaan sitä kautta eurooppalaisen integraation kehitykseen (Klaic 2007, 48). Farinhan (2011, 147) mukaan nimenomaan kulttuurialan liikkuvuus näyttää hyvältä EU:n integraatiovision kannalta: taide rohkaisee kulttuurienväliseen kommunikaatioon, kaataa raja-aitoja sekä luo pohjaa yhteiseurooppalaisen kansalaisidentiteetin rakentumiselle. Europe Jazz Network pitääkin tämän eurooppalaisen yhteisöllisyyden hoivaamista yhtenä ydintehtävänä ja katsoo käyttävänsä jazzmusiikkia sen kehittämisen välineenä (EJN 2013d).

Farinha (2011, 146) näkee kulttuuriverkostojen roolin liikkuvuuden ja ammattitaidon edistäjinä merkittävänä, koska ne ovat panostaneet eri maiden byrokraattisten käytäntöjen välisistä eroista johtuvien esteiden liudentamiseen. Kulttuuriverkostojen tehtävänä on toimia yhteistyökumppanien välittäjinä ja lobata kulttuurialan puolesta poliittisilla areenoilla (Farinha 2011, 147). Yksi Europe Jazz Networkin tärkeimpiä tehtäviä onkin sen antama tuki esimerkiksi jäsenistönsä toiminnan turvaavan rahoituksen hankinnassa. Verkosto on kooltaan suuri ja jazzalalla monimuotoinen, joten se tarjoaa jäsenilleen uskottavaa tukea rahoitushakemusten perusteluissa. Tämä on verkostolle suora tapa vaikuttaa paikallistason kulttuuripolitiikkaan. Europe Jazz Networkin ei suoranaisesti voida katsoa olevan ”nykyajan diaspora”, koska se on ammattilaisverkosto ja Farinha viittaa liikkuvuutta käsittelevässä tekstissään (2011) pääasiassa taiteilijoihin. Kuitenkin verkosto tukee sekä artistien että yleisöjen liikkuvuutta niin omien kuin jäsenorganisaatioidensakin hankkeiden kautta (Goh 2012, iii, 14).

Europe Jazz Network kannustaa ammatillisen tietotaidon ja kokemuksen jakamiseen jäsentensä kesken, ja onnistuu edelleen houkuttelemaan uusia jäseniä myös Euroopan laitamilta. Sen vahvuus on laaja jäsenkanta, mikä luo loputtomia yhteistyön mahdollisuuksia. Toisaalta jäsenkannan laajuus voi olla myös haitta, koska se voi pirstouttaa verkoston toimintaa. Đokićin mainitsema kapeasti erikoistuneiden verkostojen aika lienee vasta alkamassa, ja Europe Jazz Networkin jäsenkanta vaihtelee tapahtumajärjestäjistä mediaan ja swing-festivaaleista free jazz -klubeihin. Jatkossa paneudutaankin tarkemmin verkostoitumisen konkretiaan nimenomaan Europe Jazz Networkin kontekstissa. Myöhemmin palataan myös laaja-alaisen verkoston aiheuttamiin haasteisiin.

5.3 Tampere Jazz Happening Europe Jazz Networkissa

Tässä luvussa referoidaan *Strength in Numbers* -kyselytutkimuksen tulokset ja verrataan Tampere Jazz Happeningin rakenteellisia tekijöitä Europe Jazz Networkin jäsenille tyypillisiin rakenteisiin. Aineistoina tässä luvussa on käytetty Europe Jazz Networkin *Strength in Numbers* -kyselyraporttia (Goh 2012) sekä Tampereen Musiikkijuhlien sitä tutkimusta varten palauttamaa vastauslomaketta (Tampereen Musiikkijuhlat 2011), jota on täydennetty soveltuvien osien Kuivalaisen (2013) haastattelussa sekä muilla Tampereen Musiikkijuhlilta saaduilla tiedoilla, joista osa koskee vuotta 2010 (Innolink Research Oy, 2010), osa vuotta 2012 (Tampereen Musiikkijuhlat 2012). Tampereen Musiikkijuhlien antamia lukuja verrataan niihin lukuihin, jotka Goh'n (2012) mukaan kuvaavat Europe Jazz Networkia parhaiten. Nämä luvut ovat usein mediaaneja, koska *Strength in Numbers*in vastaajajoukkoon kuului joitain todella suuria toimijoita, jotka vääristivät luvuista saatuja keskiarvoja ja prosenttisuhteita. Jotkut luvut Goh on onnistunut ekstrapoloimaan luotettavasti koko Europe Jazz Networkia koskeviksi. (Goh 2012, vi.) Näitä lukuja käytetään soveltuvien osien. Tekstissä pyritään avaamaan, mitkä luvut ovat mediaaneja ja mitkä luvut ovat ekstrapoloituja. Jos erillistä mainintaa ei ole, Goh on pitänyt lukua sellaisenaan luotettavana ja sitä on siten käytetty myös tässä tekstissä.

*Strength in Numbers*in data kerättiin vuonna 2011 ja se koski vuoden 2009 tilikautta. Tutkimukseen pyydettiin vastauksia verkoston 74 silloiselta jäseneltä, joista 63 (84 %) vastasi kyselyyn joko kokonaan tai osittain. Kysely lähetettiin niille organisaatioille, jotka olivat sen aikaan Europe Jazz Networkin jäseniä, ja jotka oli perustettu ennen vuotta 2009. (Goh 2012, 16.) Tätä tutkielmaa kirjoitettaessa verkoston jäsenmäärä on noussut jo lähes sataan, joten *Strength in Numbers*ia on pidettävä kuvauksena vuoden 2009 tilanteesta verkostossa. Koska Tampereen Musiikkijuhlien toiminta on varsin vakiintuneella pohjalla ja Tampere Jazz Happeningin järjestelyissä, budjetissa ja konsertti- ja kävijämäärissä tapahtuu hyvin pieniä muutoksia vuodesta toiseen, voidaan myös eri vuosilta saatuja täydennystietoja vertailla luotettavasti *Strength in Numbers*in antamaan tietoon. Kun mahdollista, vertailu on toteutettu vain Tampere Jazz Happeningin näkökulmasta. Toisinaan taas on vertailukelpoisuuden säilyttämiseksi katsottu tarpeelliseksi verrata Europe Jazz Networkin toimijoita Tampereen Musiikkijuhlien kaikkien festivaalien yhteislukuihin. Niimiä Tampere Jazz Happening ja Tampereen Musiikkijuhlat ei siis käytetä toistensa synonyymeinä.

*Strength in Numbers*issa Europe Jazz Networkin jäsenet jaettiin toiminta-alueen perusteella kansallisiin ja ei-kansallisiin organisaatioihin. Kansallisilla organisaatioilla oli valtakunnallinen toimiala ja ne olivat tyypillisesti jazzliittoja ja musiikkialan järjestöjä. Ei-kansalliset organisaatiot puolestaan olivat jazzpromootoreita, festivaaleja, klubeja ja muita konserttipaikkoja, joilla saattoi olla kansallinen maine, mutta paikallinen toimiala. (Goh 2012, vi.) Tutkimuksen aikaan verkoston jäsenistä 82 % oli ei-kansallisia organisaatioita (luku johdettu silloisesta jäsenluettelosta) (Goh 2012, 16). Kyselyyn vastanneista verkoston jäsenorganisaatioista noin puolet oli perustettu 1980- ja 1990-luvuilla (yht. 51 %) (Goh 2012, 17). Vuonna 1990 perustettu Tampereen Musiikkijuhlat edustaakin tässä mielessä Europe Jazz Networkissa melko tyypillistä ei-kansallista organisaatiota: sen toimiala on festivaaliala, sen vaikutusalue on paikallinen mutta maine on valtakunnallinen.

Puolet kaikista *Strength in Numbers*iin vastanneista Europe Jazz Networkin jäsenistä ilmoitti toimivansa vain ja ainoastaan jazzin alalla. Kansallisista organisaatioista 58 % ilmoitti panostavansa 100 % resursseistaan jazziin, kun taas ei-kansallisista organisaatiois-

ta samaan pystyi 48 %. Keskimäärin 74 % kaikkien (sekä kansallisten että ei-kansallisten) jäsenorganisaatioiden hallinnollisista resursseista käytettiin jazziin. (Goh, 16.) Myös klassisen musiikin ja laulumusiikin aloilla toimivan Tampereen Musiikkijuhlien ei siis voida laskea toimivan vain jazzin alalla. Kun Musiikkijuhlat järjestää kaksi festivaalia vuodessa, voidaan arvioida, että noin puolet organisaation ajasta ja resursseista käytetään jazziin.

Europe Jazz Networkin ei-kansallisten jäsenten neljä yleisintä päätoimialaa (*main functions*) olivat festivaalit; promootio; konserttipaikat; sekä koulutus, opetus ja osallistuminen – *Strength in Numbers*in vastanneista ei-kansallisista organisaatioista 87 % ilmoitti päätoimialakseen jonkun niistä. Festivaalitoiminta oli niistä ylivoimaisesti yleisin: sen ilmoitti päätoimialakseen yli kaksinkertainen määrä vastaajia kuin listassa seuraavaksi yleisimmän, promootiotoiminnan. (Goh 2012, 19.) Päätoimialaa koskeva kysymys oli *Strength in Numbers*issa muotoiltu siten, että jokainen vastaaja sai merkitä ennalta määritetystä listasta itselleen tärkeimmät kolme (3) alaa tärkeysjärjestyksessä (Goh 2012, 87). Tampereen Musiikkijuhlat merkitsi vain yhden alan, festivaalit (Tampereen Musiikkijuhlat 2011).

*Strength in Numbers*issa kartoitettiin verkoston jäsenten muutakin toimintaa (*activities*). Vastaajia pyydettiin rastittamaan annetulta listalta toimintoja sen mukaan, olivatko ne organisaatiolle *erittäin tärkeitä* (*extremely important*), *tärkeitä* (*important*), *ei kovin tärkeitä* (*not very important*), tai jos kyseistä toimintaa ei ollut lainkaan (*not applicable*) (Goh 2012, 88; suomennokset EA). Näistä Tampereen Musiikkijuhlat rastitti itselleen *erittäin tärkeäksi* vain festivaalitoiminnan. *Tärkeiksi* koettiin verkostoitumistapahtumat, festivaalirahoitus sekä yhteistyö Yleisradion kanssa. Lobbausta ja aktivismia, jazzin profiilin nostamista (sekä kotimaassa että ulkomailla), ammattitaidon kehittämistä ja työpajoja, konferensseja ja seminaareja, showcase-tapahtumia sekä klubi- ja konserttipaikkarahoitusta Musiikkijuhlilla ei pidetty tässä kyselyssä kovin tärkeinä toimintamuotoina (Tampereen Musiikkijuhlat 2011). Kuitenkin kutakin ”ei kovin tärkeää” toimintaa harjoitetaan ilmeisesti jonkin verran – muutoin ne olisi listattu sarakkeeseen ”ei lainkaan toimintaa”. Musiikkijuhlien tärkeimpänä pitämä toimintamuoto, festivaalit, oli myös verkoston muiden ei-kansallisten organisaatioiden yleisintä lisätoimintaa. Musiikkijuhlien tärkeäksi merkitsemä

verkostoitumistoiminta sijoittui *Strength in Numbers*issa ei-kansallisten organisaatioiden kymmenen yleisimmän toiminnan listalla kuudenneksi, kun taas muut Musiikkijuhlilla tärkeiksi koetut toiminnot eivät sijoittuneet verkoston muiden jäsenten toiminnoissa kymmenen kärkeen⁸ (Goh 2012, 19).

Europe Jazz Networkin ei-kansallisista organisaatioista varsinkin festivaalitoimijat turvautuvat toiminnassaan merkittävään määrään osa-aikaisia ja vapaaehtoisia työntekijöitä (Goh 2012, 22). Tampere Jazz Happeningin järjestelyihin osallistuu vuosittain arviolta 110–120 talkootyöläistä (Tampereen Musiikkijuhlat 2012)⁹. Europe Jazz Networkin kyselyyn vastanneet ei-kansalliset organisaatiot työllistävät vuosittain yhteensä runsaat 616 päätoimista, kokoaikaista työntekijää (FTE¹⁰) (Goh 2012, 22). Koska vastausten hajonta oli suuri, tutkimuksessa valittiin keskiarvoa kuvaavammaksi yksiköksi vastausten mediaani. Yksittäisten toimijoiden kohdalla mediaani on 5,5 työntekijää. (Goh 2012, 22.) Kun Tampere Jazz Happeningin tekemiseen osallistuu 3,5 palkattua kokopäivätyöntekijää, se sijoittuu eurooppalaisessa kontekstissa hieman mediaanin alapuolelle.

Lisäksi Europe Jazz Networkin ei-kansallisille jäsenorganisaatioille on erittäin tyypillistä opiskelijaharjoittelijoiden käyttö: *Strength in Numbers*in mukaan 73 % niistä hyödyntää opiskelijaharjoittelijoita, ja heidän työpanoksensa on yhteensä noin 29,5 FTE (Goh 2012, 23). Tampereen Musiikkijuhlilla on Tampere Jazz Happeningin yhteydessä vuosittain 1–2 harjoittelijaa osa-aikaisissa 30 h / vko harjoittelusuhteissa. Tämä vastaa arviolta¹¹ 1,6 FTE:n työmäärää 3–4 kuukauden ajan. Sukupuolijakaumaltaan Tampereen Musiikkijuhlat poikkeaa keskiverrosta Europe Jazz Networkin ei-kansallisesta jäsenorganisaatiosta selvästi. Verkoston jäsenorganisaatioiden työllistämistä henkilöistä 53 % on miehiä ja 47 % naisia (Goh 2012, 23), kun taas Musiikkijuhlilla kaksi kolmesta vakituisesta työntekijästä on naisia (Tampereen Musiikkijuhlat 2010).

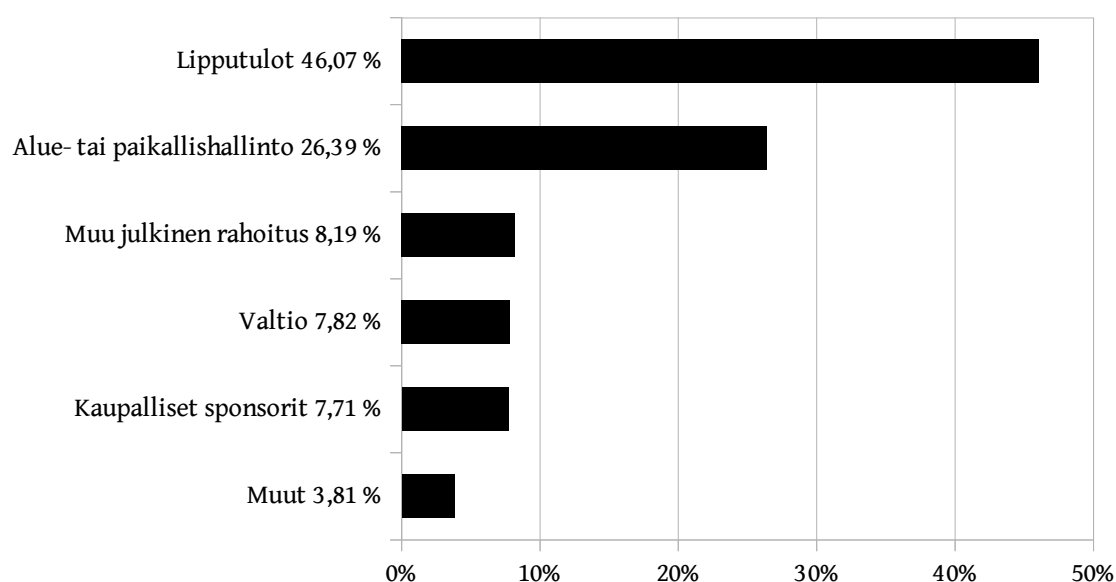
8 Musiikkijuhlien mainitsema Yleisradio-yhteistyö asetui *Strength in Numbers*issa annetun toimintolistan kohtaan ”Muu toiminta, mikä?”.

9 Luku muodostettu vähentämällä Tampereen Musiikkijuhlien (2012) ilmoittamasta palkattujen festivaalityöntekijöiden ja talkootyöläisten yhteislukumäärästä (150) Kauppisen (2013) ilmoittama palkattujen työntekijöiden määrä 20–30 henkilöä.

10 FTE = Full Time Equivalent. 1 FTE = 1 kokoaikainen, 40 h viikossa työskentelevä, palkattu henkilö (Goh 2012, 22).

11 Tutkielman tekijän arvio.

Tampere Jazz Happening poikkeaa Europe Jazz Networkin keskivertojäsenestä kiinnostavasti myös tulo- ja menovirtojen osalta. Ei-kansallisten organisaatioiden mediaanitulot jakautuvat kuvan 3 mukaisesti. Mediaanilukuja pidettiin jälleen havainnollistavampana kuin vastaajien yhteistulosten pohjalta luotuja prosenttiosuuksia, koska vastauksissa oli suurta hajontaa toimijoiden koon suhteen (Goh 2012, 27).

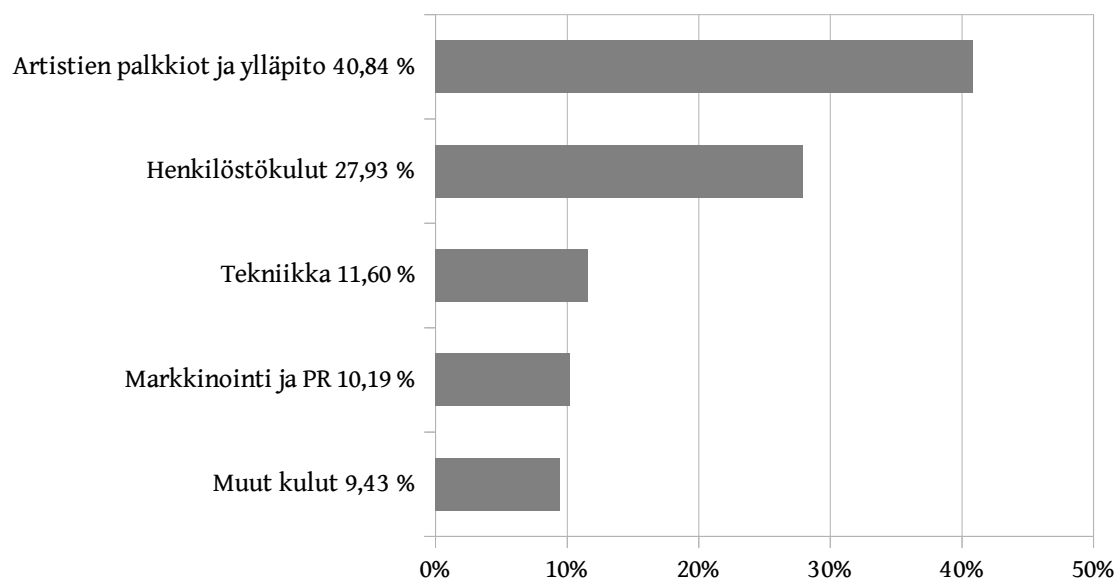


Kuva 3: Europe Jazz Networkin ei-kansallisten organisaatioiden tulot 2009 (Goh 2012, 27).

Tampere Jazz Happeningin kuluista katetaan lipputulolla vain 22 %, mikä on, kuten kuvia 1 ja 3 vertailemalla nähdään, huomattavan pieni prosentuaalinen osuus verrattuna muiden Europe Jazz Networkin jäsenten tuloihin. Paikallishallinnon osuus Tampere Jazz Happeningilla on puolestaan huomattavasti suurempi kuin muilla eurooppalaisilla toimijoilla. Valtion tuki (käytännössä Opetus- ja Kulttuuriministeriö) on ainoa rahoituskeino, joka Tampere Jazz Happeningin luvuista osuu lähelle eurooppalaisten toimijoiden vastaavaa lukua. Valtion osuus Tampere Jazz Happeningin rahoituksesta on kuitenkin eurooppalaista mediaania korkeampi. Erittäin kiinnostavaa on myös, että kun Europe Jazz Networkin ei-kansallisilla organisaatioilla kaupalliset sponsorit ovat viidenneksi tärkein

tulonlähde, niin Tampere Jazz Happeningilla niitä ei ole juuri lainkaan. Tampere Jazz Happeningin tärkein yritysyhteistyökumppani edellä mainittujen Klubin ja Telakan ohella on S-ryhmän Sokos Hotels (Tampereen Musiikkijuhlat 2013).

Europe Jazz Networkin ei-kansallisten organisaatioiden menotkin jakautuvat hieman eri tavalla verrattuna Tampere Jazz Happeningiin. Nämäkin luvut ovat mediaaneja *Strength in Numbersiin* vastanneiden organisaatioiden kuluista, jälleen suurten toimijoiden vastausten aiheuttaman tilastollisen vääristymän vuoksi. (Goh 2012, 32.)



Kuva 4: Europe Jazz Networkin ei-kansallisten organisaatioiden kulut 2009 (Goh 2012, 32).

Myös Europe Jazz Networkin artistikuluiksi lasketussa luvussa (ks. kuva 4) on otettu huomioon esiintymispalkkioiden lisäksi majoitus sekä artistien muu ylläpito. Kuten kuvia 2 ja 4 vertailemalla nähdään, Tampere Jazz Happening pystyy kuluttamaan käytettävissä olevista varoistaan suhteessa huomattavasti suuremman osan artistikuluihin, kuin sen eurooppalaiset kumppanit. Tämän katsotaan johtuvan Tampereen kaupungin merkittävästä osuudesta tapahtuman rahoittamisessa (Kuivalainen 2013). Festivaalitekniikan sekä markkinoinnin ja PR:n osuudet Europe Jazz Networkin tyypillisellä ei-kansallisella organi-

saatiojäsenellä ovat vain hitusen verran suuremmat kuin Tampere Jazz Happeningilla. Henkilöstökulut näyttäisivät osuvan Tampere Jazz Happeningilla lähes tarkalleen Europe Jazz Networkin ei-kansallisten organisaatioiden mediaaniin.

Europe Jazz Networkin ei-kansallisten organisaatioiden joukosta 47 vastasi kysymyksiin järjestämistään tapahtumista. Tapahtumiksi laskettiin kaikki konsertit, showcaset, työpaikat ja muut omat tapahtumat. Tämän jäsenkategorian konserttipaikkajäsenten (*venue*) kohdalla tapahtumiksi laskettiin myös ulkopuolisten toimijoiden näiden jäsenten konserttipaikoilla järjestämät tapahtumat. Tampere Jazz Happening muodostuu pääsääntöisesti kymmenestä konsertista: neljä konserttia Tullikamarin Pakkahuoneella, neljä konserttia Klubilla ja kaksi konserttia Telakalla. Sen lisäksi Tampereen Musiikkijuhlien vuosittaiseen lukuun olisi laskettava myös organisaation toisen samana vuonna järjestettävän festivaalin konsertit, joita on vuodesta riippuen 15–50 (Tampere Biennale ~15 konserttia, Tampereen Sävel >40 konserttia) (Tampereen Musiikkijuhlat 2012), mikä tekee yhteensä 25–60 konserttia vuodessa. Europe Jazz Networkin ei-kansallisten jäsenten tyypillinen vuosittainen tapahtumamäärä on 98 (mediaaniarvo) (Goh 2012, 37), joten siltä osin Tampereen Musiikkijuhlat on pienempi toimija kuin keskimääräinen Europe Jazz Networkin ei-kansallinen jäsenorganisaatio.

Yleisömäärienkin osalta Tampere Jazz Happening jää Europe Jazz Networkissa melko pieneksi. Europe Jazz Networkin tyypillinen ei-kansallinen organisaatio houkuttelee tapahtumiinsa 18 000 käyntiä (mediaaniluku) (Goh 2012, 37), kun taas Tampere Jazz Happeningin käyntimäärät heiluvat vuosittain kymmentuhannen molemmin puolin (Tampereen Musiikkijuhlat 2012). Niinä vuosina, kun Tampereen Musiikkijuhlat järjestää Tampereen Sävelen, se nousee yleisömäärissä Europe Jazz Networkin raskaaseen sarjaan lähes 40 000 käynnillään (Tampereen Sävel 30 000, Tampere Jazz Happening 10 000) (Tampereen Musiikkijuhlat 2012).

5.4 Verkostoitumisen vaikutukset Tampere Jazz Happeningille

Kuivalainen (2013) näkee Europe Jazz Networkin jäsenyyden luonnollisena osana jazzalan työtä. Luova, improvisatorinen jazz on paitsi Kuivalaisen, myös Europe Jazz Networkin omien materiaalien mukaan kansainvälinen taidemuoto ja ns. ”yhteinen kieli” (EJN 2013e; Kuivalainen 2013). Kun toimijoilla on yhteisiä intressejä, kansainvälisyys heijastuu luontevasti myös ammattikontaktien luomiseen. Ammattikontaktit ja ammatillisen tietotaidon vaihtaminen ovatkin Kuivalaisen (2013) mielestä verkostoitumisen suurinta antia. Myös kulttuuripoliittisiin päätöksiin ja maailmantalouden virtauksiin liittyvä tieto liikkuu hänen mukaansa verkostossa nopeammin kuin esimerkiksi tiedotusvälineissä:

Eri maista kuulee jo pari vuotta aikaisemmin esim. taloustaantumasta. Kulttuurikenttä tietää sen ensimmäisenä, ennen ku se tulee suuriin otsikoihin. Et yleensä ne sekä taloudelliset että poliittiset päätöksenteot... mitä eri valtioissa tehdään, niin ne linjaukset tulee sitten viiveellä myös Suomeen. (Kuivalainen 2013.)

Kuivalaisen mielestä on erityisen kiinnostavaa vertailla eri maiden aktiivisia kulttuuripoliitikoita ja niiden vaikutuksia musiikkialalle ja erityisesti jazziin: miten vahva julkishallinto on viime vuosina myötävaikuttanut esim. pohjoismaisen jazzin nousuun, ja miten taas toisaalla Euroopassa ei vastaavia rakenteita ole lainkaan. Näistä vertailuista olisi Kuivalaisen (2013) mukaan hedelmällistä lähteä myös luomaan uudenlaisia käytäntöjä Suomeen ja Tampere Jazz Happeningin omaan toimintaan.

Tästä Kuivalainen mainitsee esimerkkinä Valtakunnallisen klubi- ja kiertuehankkeen (VAKA-hanke), jossa Tampere Jazz Happeningkin oli mukana. Hankkeeseen oli hänen mukaansa otettu suoraan mallia Norjasta ja Tanskasta. (Kuivalainen 2013.) Vuosina 2009–2010 toteutetun hankkeen tavoitteena oli edistää musiikin alueellista saatavuutta, parantaa ns. vapaan kentän musiikin ammattilaisten palkkatasoa sekä vetovoimaistaa elävän musiikin yritystoimintaa (Music Finland 2011). Hankkeen seurauksena on nykyään saatavilla VAKA-tuki, jota jakaa Musiikin Edistämisyhtiö MES. Kuivalainen toivoisikin konserttijärjestäjien hyödyntävän VAKA-tukea enemmän, koska sen turvin jazzin esittäminen

voisi olla taloudellisesti kannattavaa myös klubeilla (Kuivalainen 2013). Se vaikuttaisi suoraan jazzin hiljaisiin keikkamarkkinoihin Suomessa (ks. Partanen 2007c), mikä puolestaan vaikuttaisi myös Tampere Jazz Happeningin toimintaan positiivisella tavalla. Mitä enemmän jazzia on suomalaisille yleisöille tarjolla, sitä useammat kiinnostuvat vastaisuudessa myös Happeningista.

Tampere Jazz Happening on onnistunut saamaan Europe Jazz Networkin kautta kiertäviä yhtyeitä festivaalilleen edullisesti (Kuivalainen 2013). Sen lisäksi Kuivalainen pitäisi luontevana samaan aikaan olevien tapahtumien välisten yhteistuotantojen kehittämistä. Kun maantieteellisesti samalla suunnalla on useampia ajallisesti lähekkäin tapahtuvia festivaaleja tai konserttijärjestäjiä, niiden on taloudellisesti järkevää yrittää yhdessä järjestää yhdelle isolle ja kalliille esiintyjälle peräkkäiset konsertit kaikkiin näihin paikkoihin. Kuivalaisen (2013) mukaan Europe Jazz Networkin puitteissa yhteistuotantoja onkin jo tehty Baltian maiden keväisillä jazzfestivaaleilla, ja hän näkisi vastaavan toiminnan järkevänä myös Tampereella, taiteelliselta fokukseltaan sopivien kumppanien kanssa.

Kansainvälisten yleisöjen liikuttamiseksi Europe Jazz Networkilla on olemassa jo edelläkin mainittu *Jazz Across Europe* -niminen projekti, jossa myös Tampere Jazz Happening on mukana (Kuivalainen 2013). Projektissa mukana olevat toimijat ovat koostaneet jazzharrastajille suunnattuja matkailukokonaisuuksia, joihin sisältyy liput jazzfestivaalille tai -konserttiin, majoitus sekä muita matkailunähtävyyksiä (EJN 2013c). Kuivalaisen (2013) mukaan projektin vaikutukset ovat kuitenkin jääneet vähäisiksi, koska verkosto ei ole saanut siihen rahallista tukea ja siten projektilla ei ole vastuullista koordinaattoria. Hän katsoo kuitenkin *Jazz Across Europe* n olevan ideana hyvä: jos festivaalit pystyisivät hyödyntämään verkoston kautta toistensa markkinointikanavia, ne saavuttaisivat kohdeyleisönsä uusissa maissa helposti, mutta paljon vähemmällä vaivalla kuin perinteisten tiedotuskanavien kautta olisi mahdollista (Kuivalainen 2013).

Europe Jazz Networkin jäsenmaksun¹² maksettuaan jäsenorganisaatiolle korvataan yhden edustajan matkat ja majoitus vuosikokouksessa (EJN 2013b; Kuivalainen 2013). Tällä on

12 Jäsenmaksun suuruus vuonna 2013 oli 1000 €. Jäsenmaksu peritään vuosittain. (EJN 2013b.)

pyrityt takaamaan, että vuosikokouksiin tulee mahdollisimman paljon ihmisiä, ja Kuivalaisen (2013) mukaan se on toiminut: vuosikokouksissa on parhaimmillaan yli sata delegaattia eri maista, eikä hän tunne käytäntöä mistään muusta verkostosta. Sekä Kuivalaisen (2013) että Kauppisen (2013) mukaan Europe Jazz Networkin kautta verkostoitumiseen tuokin haasteita verkoston suuri koko ja tapaamisten suuri osallistujamäärä – tätä tutkielmaa kirjoitettaessa verkostossa on jo 93 jäsenorganisaatiota. Kuivalaisen mukaan jo muodostuneiden ystävyys- ja tuttavuussuhteiden ylläpidon ohella uusien tuttavuuksien solmiminen voi olla lyhyissä tapaamisissa vaikeaa. Kun aikaa on päivisin rajallisesti ja illat kuluvat konserteissa, on tarkkaan suunniteltava, kenen kanssa haluaa keskustella ja mistä. (Kuivalainen 2013.)

Kauppisen kritiikki Europe Jazz Networkin suurta kokoa kohtaan liittyy verkoston monialaisuuteen. Koska Tampere Jazz Happeningin ohjelmallinen linja on pyritty keskittämään moderniin, kokeilevaan jazziin, Kauppinen ei koe oman työnsä kannalta järkeväksi tutustua Europe Jazz Networkin kautta jazzin koko kirjoa edustavien organisaatioiden toimintaan. Hän kokeekin hedelmällisemmäksi pitäytyä pienemmissä ja epämuodollisemmissa, samanhenkisten toimijoiden verkostoissa. Hän myös lisää, että kaikki hänen oman työnsä kannalta tärkeät festivaalialan kontaktit eivät suinkaan kuulu Europe Jazz Networkiin. (Kauppinen 2013.)

Koska Europe Jazz Networkin jäsenistössä on paljon festivaali- ja tapahtumajärjestäjiä sekä konserttipaikkoja, on luontevaa, että myös jazzartistien maine rakentuu osittain verkoston jäsenten välisissä keskusteluissa. Verkoston jäsenten kesken käydään jatkuvaa keskustelua artisteista ja yhtyeistä; kuinka suuri palkkio millekin bändille on maksettu; ketkä ovat hyvässä konserttivireessä; ketkä ovat käyttäytyneet epäammattimaisesti; jne. (Kuivalainen 2013). Tämäntyyppinen tieto on luonteeltaan epävirallista, eikä verkoston tehtävä ole tapauksia julkistaa, mutta tiedon jakaminen kuvaa verkostoitumista inhimillisenä toimintana. Kauppisen (2013) mukaan tällainen toiminta tuottaa myös ostopäätöksiin vaikuttavaa tietoa konsertteja järjestäville tahoille:

JK: Kyllä me keskenään tota festivaalijohtajien kanssa keskustellaan hankalista artisteista, hankalista ohjelmatoimistoista...

EA: Vaikuttaako sellaset sitten sun valintoihin, jos...?

JK: Aivan ehdottomasti! ... Jos mä oon kuullut luotettavalta taholta, että toi on hankala ohjelmatoimisto, niin ei mun tarvi tehdä heidän kans työtä.

Kauppinen (2013) kertoo haastattelussaan, ettei muista tarkalleen, missä yhteydessä on kunkin yhteistyökumppaninsa ensi kertaa tavannut. Yllä olevaa lainausta voidaan siis pitää esimerkkinä sekä Europe Jazz Networkin kontekstissa tapahtuvista keskusteluista että muissa yhteyksissä käydyistä keskusteluista. Olennaista on, että tieto liikkuu joltain kautta. Tämän kaltainen tiedon jakaminen onkin Kauppisen (2013) mielestä verkostoitumisen tärkeintä antia ja luonteva yhteistyön muoto.

Verkoston kautta muodostettuja kontakteja hyödynnetään myös silloin tällöin Tampere Jazz Happeningin (ts. vuosittaisen tapahtuman) yhteydessä (Kuivalainen 2013). Festivaalille kutsutaan verkostosta tuttuja festivaalialan toimijoita, median ja levy-yhtiöiden edustajia sekä muita mahdollisia yhteistyökumppaneita. Ohjelmayhteistyöstä voidaan mainita esimerkkinä 12 Points Plus! -kiertuekonsepti. 12 Points on irlantilainen, Eurovision laulukilpailun maksimipistemäärän mukaan nimetty festivaali, joka järjestetään vuorovuosin Dublinissa ja muissa Euroopan kaupungeissa. 12 Points perustettiin vuonna 2007 uuden irlantilaisen jazzin näyteikkunaksi, ja se on sittemmin laajentunut esittelemään nuoria jazzartisteja ympäri Euroopan. 12 Points -festivaalilta valitaan joka vuosi kolme artistia tai yhtyettä kaksivuotiseen 12 Points Plus! -kiertueohjelmaan, joka antaa artisteille mahdollisuuden esiintyä uusille yleisöille ja rakentaa mainettaan eurooppalaisella jazzkentällä. (Goh 2012, 14.) Vuoden 2012 Tampere Jazz Happeningin avajaiskonsertti oli osa 12 Points Plus! -kiertuetta. Kauppinen (2013) ei muista tarkalleen, mitä kautta silloinen yhteistyö 12 Pointsin kanssa sai alkunsa, koska sanoo tunteneensa 12 Pointsin johtajan Gerry Godleyn jo vuosia. Koska Godley kuitenkin kertoo *Strength in Numbers* -haastattelussaan, ettei 12 Points Plus! -kiertuekonsepti olisi onnistunut jalkautumaan Eurooppaan ilman Europe Jazz Networkia (Goh 2012, 14–15), voitaneen mainitun Tampere Jazz

Happeningin avauskonsertin 2012 katsoa syntyneen ainakin epäsuorasti verkoston myötävaikutuksella.

Esimerkkinä Europe Jazz Networkin ulkopuolisesta yhteistyöstä ohjelmasuunnittelussa Kauppinen (2013) ottaa esille vuoden 2013 festivaalin avajaiskonsertin, joka järjestyi Copenhagen Jazz Festivalin kautta. Kauppinen kertoo olleensa Kööpenhaminassa *Young Nordic Jazz Comets* -tapahtumassa, jonka yhteydessä oli järjestetty tapaaminen kööpenhaminalaisten jazzfestivaalitoimijoiden kanssa, ja ko. konsertti oli järjestynyt sen tapaamisen seurauksena. Vaikka *Young Nordic Jazz Comets* -kilpailua hallinnoiva *JazzDanmark* kuuluukin Europe Jazz Networkiin, kilpailu ei ole verkoston alainen eikä verkoston käynnistämä (Goh 2012, 39–40). Kauppisen esimerkki onkin olennaista ottaa esille, koska verkoston jäsenet ovat kontaktissa keskenään myös verkostotapaamisten ulkopuolisissa konteksteissa ja kahdenvälisesti. Kauppinen (2013) korostaa haastattelussa muutenkin erityisesti Europe Jazz Networkin ulkopuolisia kontaktejaan. Hänen mukaansa (J. Kauppinen, henk.koht. tiedonanto 19.11.2013) Tampere Jazz Happeningin taiteellisen fokuksen säilyttämisen kannalta ei ole tuottavaa käyttää aikaa valtavirtaisempien jazztoimijoiden kanssa verkostoitumiseen. Kun tavoitteena on löytää festivaalille tuntemattomia, innovatiivisia artisteja, on luontevinta luovia suurten verkostojen ja valtavirran ulkopuolella.

Europe Jazz Networkia sitoo yhteen yhteinen intohimo jazzmusiikkiin ja Kuivalainen kokee Tampere Jazz Happeningin yhdeksi tehtäväksi vahvistaa tätä yhteistä uskoa verkostossa (Kuivalainen 2013). Sekä Kuivalaisen (2013) että Kauppisen (2013) mukaan Tampere Jazz Happening tarjoaa Europe Jazz Networkille mallia taiteellisesti kunnianhimoisen festivaalin luomisesta. Sen lisäksi Kuivalainen mainitsee tehtäväksi sen osoittamisen, mitä vahvalla julkisen sektorin tuella on mahdollista saada aikaan (2013). Hän kuitenkin korostaa, ettei asialla kehuskella verkoston tapaamisissa. Sekä Kuivalainen (2013) että Kauppinen (2013) pitävät Tampere Jazz Happeningin merkittävimpänä kansainvälisenä tehtävänä suomalaisen jazzin promootiota.

Europe Jazz Network on Kuivalaisen mukaan hierarkialtaan tasavertainen (2013). Tampere Jazz Happeningilla ei koeta olevan Europe Jazz Networkissa etulyöntiasemaa kansallisen arvostuksensa¹³ vuoksi, vaan verkostossa ollaan Kuivalaisen mukaan suomalaisten kollegojen kanssa ”rinta rinnan”. Kuitenkin hän huomauttaa, että suomalaiset jazzalan toimijat kokoontuvat säännöllisesti yhteen vain tällä kansainvälisellä foorumilla. Europe Jazz Networkin jäsenyys on Tampere Jazz Happeningille tärkeä siis myös kansallisesta näkökulmasta. (Kuivalainen 2013.)

Ylipäätään Kuivalainen (2013) katsoo, ettei Europe Jazz Networkissa ole jäseniä, jotka olisivat hierarkiassa ikään kuin tärkeämpiä kuin toiset, vaan kaikkien näkökulmat ovat tasavertaisia. Tämä toteutuu hänen mukaansa eritoten verkoston hallinnossa. Sen hallitus on kiertävä, hallituspaikkojen määrä kullakin toimijalla on rajattu, hallituskausi on ajallisesti rajattu ja hallitus valitaan vaaleilla yleiskokouksessa. Hallituksen kokoonpanossa pyritään myös ylläpitämään maantieteellinen tasapaino, jotta kaikki Euroopan alueet tulisivat edustetuiksi vuorollaan (Kuivalainen 2013). Tämä on Kuivalaisen mukaan tärkeää myös siksi, että eri maissa on erilaiset kulttuuripoliittiset olosuhteet. Kuivalainen itse ei pyynnöistä huolimatta ole lähtenyt hallitukseen mukaan, koska hän pitää maantieteellisen tasapainon säilyttämistä tärkeänä. Hän ei myöskään pidä järkevänä kilpailuasetelman luomista verkoston suomalaisten jäsenten välille.¹⁴ (Kuivalainen 2013.)

Europe Jazz Networkin toimintaa Kuivalainen (2013) haluaisi kehittää nimenomaan tiedotuksen ja yhteismarkkinoinnin osalta. Aiemmin mainitun *Jazz Across Europe* -projektin lisäksi hän toivoisi verkostolta esimerkiksi parempaa ja kattavampaa läsnäoloa internetissä. Hän näkee Europe Jazz Networkin verkkosivut ideaalisena kanavana eri maiden ”kansallisten jazzikkunoiden” esittelyssä (Kuivalainen 2013). Europe Jazz Networkin kaltainen kansainvälinen verkosto on oivallinen tapa tavoittaa sekä ammatilliset kollegat että jazzin aktiiviharrastajat ja asiaan muuten vihkiytyneet ihmiset. Kuivalainen (2013) pitää suomalaisen jazzin esittelyä yhtenä Tampere Jazz Happeningin tärkeimpänä tehtävänä Europe Jazz Networkissa, ja pitää siksi tiedotuksen ja yhteismarkkinoinnin kehittämistä

13 Mm. Vuoden Festivaali 2012 -titteli.

14 Europe Jazz Networkin puheenjohtajana toimii suomalainen promoottori ja Raahen Rantajatsien festivaalijohtaja Annamajja Saarela.

tärkeänä myös Tampere Jazz Happeningin tulevaisuuden kannalta. Jos Europe Jazz Networkin kautta onnistuttaisiin tarjoamaan oikeaa tietoa oikeille kohderyhmille, se nostaisi myös Tampere Jazz Happeningin ja suomalaisen jazzin profiilia eurooppalaisten jazzharrastajien keskuudessa ja toisi festivaalille mahdollisesti uusia asiakkaita.

Kuivalaisen tärkeänä pitämä Europe Jazz Networkin ammatillinen tietotaito leviää myös verkoston järjestämässä työpajoissa ja keskustelutilaisuuksissa. Konkreettisenä esimerkkinä tästä Kuivalainen nostaa esille keskustelutyöpajan, jonka aiheena oli naisten asema jazzalalla. Europe Jazz Networkin jäsenorganisaatioissa työskentelee kyllä huomattavan paljon naisia (ei-kansallisissa organisaatioissa 47 % (Goh 2012, 23)), mutta muusikoiden osalta jazz on edelleen hyvin miehinen kulttuuri. Kuivalainen sanookin ensin yllättyneensä työpajan aiheesta ja pitäneensä sitä jopa turhana, ja sitten alkaneensa kyseenalaistamaan omaa ajatteluaan ja miettimään, miten hän voisi arkitoiminnassaan vaikuttaa siihen, että naiset ja tytöt kokisivat itsensä hyväksytyiksi ja arvokkaiksi jazzmuusikoina. (Kuivalainen 2013.)

Kauppinen puolestaan näkee näiden yleiskokouksien yhteydessä toteutettavien työryhmien ja seminaarien merkityksen eri tavalla. Hän ei koe saaneensa niistä juurikaan konkreettista hyötyä päivittäiseen työhönsä, vaan harmittelee keskustelutilaisuuksien heikkoa jälkihoitoa. Keskusteluissa on hänen mukaansa paljon hyvää asiaa, mutta tilaisuuden jälkeen osapuolet yleensä lähtevät omille teilleen, ja seuraavan kerran tavataan vasta vuoden kuluttua seuraavassa kokouksessa. (Kauppinen 2013.)

Europe Jazz Network pyrkii siis myös toimimaan yleisen kulttuurisen keskustelun herättäjänä jäsentensä keskuudessa, ja siten jossain määrin kouluttamaan jäseniään. Kuivalaisen edellä mainittu työryhmäkokemus on kiinnostava tapausesimerkki käytännön työta-voista, joiden avulla Europe Jazz Network haastaa jäseniensä ajattelua ja toimintaa. Siten se pyrkii omalla tavallaan ottamaan kantaa ja vaikuttamaan taiteen harjoittamisen poliit-tisiin merkityksiin esimerkiksi tasa-arvoasioissa.

6 TAMPERE JAZZ HAPPENING JA SOSIAALINEN PÄÄOMA

Europe Jazz Network tarjoaa jäsenistölleen sekä aineellisia että aineettomia resursseja. Aineellisina resursseina voidaan pitää esimerkiksi verkoston tarjoamaa materiaali- ja palvelupakettia jäsenten varainhankinnan tueksi sekä yleiskokoukseen osallistumisen aiheuttamien kulujen kattamista jäsenten puolesta. Aineettomia resursseja taas ovat jäsenten ammatillinen tietotaito jazz- ja musiikkialalla sekä verkoston tarjoamat mahdollisuudet tiedonvälitykseen ja maineen rakentamiseen.

Kuivalaisen (2013) mukaan Europe Jazz Networkin tarjoamaa tukea esimerkiksi rahoituksen turvaamiseen ei ole Tampere Jazz Happeningilla toistaiseksi tarvittu, vaan verkosto on festivaalille arvokas lähinnä aineettomien resurssiensa, ja niistä tärkeimpänä tietopotentiaalinsa vuoksi. Tietopotentiaali on Colemanin (1988, S104) mukaan yksi sosiaalisen pääoman muoto. Tampere Jazz Happeningin aktiivinen verkostoitumistoiminta Europe Jazz Networkissa on käytännössä tiedonhankintaa ja jakamista sekä markkinointia ja maineen ylläpitoa. Festivaalilla hyödynnetään paljon verkostossa liikkuvaa tietoa niin taiteen sisällöistä ja laadusta kuin eri maiden kulttuuripoliittisista todellisuuksista. Europe Jazz Networkissa liikkuvaa tietoa ja verkoston jäsenten kykyä tuottaa verkostolle tietoa voidaan siis pitää sinä sosiaalisena pääomana, jota Tampere Jazz Happening verkostosta saa. Tietotaito laadukkaan festivaalin järjestämisestä julkisella tuella puolestaan on sitä sosiaalista pääomaa, mitä Tampere Jazz Happeningin taustaorganisaatio verkostoon sijoittaa. Alan ammatillisen tietotaidon levittämisen ja jakamisen katsotaan olevan verkostoitumisen tärkeimpiä syitä ja tavoitteita niin teoriassa (Klaic 2007, 40; Paaschen 2011, 162) kuin käytännössäkin (Kuivalainen 2013).

Taidetta koskevaa tietoa Tampere Jazz Happening saa muualtakin kuin Europe Jazz Networkin piireistä. Festivaalilla seurataan aktiivisesti jazzalan lehdistöä, internetin sosiaalisia sivustoja sekä alan virtauksia muiden, tarkkaan valittujen ja linjaltaan yhteensopivien festivaalien ohjelmistoista, eivätkä kaikki nämä tiedonlähteet välttämättä kuulu Europe Jazz Networkiin tai edes toimi Euroopassa (Kauppinen 2013). Tällainen rakenteel-

taan suljetun, jäsenyysperusteisen verkoston laidoilla ja ulkopuolella tapahtuva verkostoituminen on Ruuskasen (2003, 64) sanoin ”keskeistä uuden tiedon välittymisen kannalta.” Uudet, tuntemattomat artistit ja jazzin nousussa olevat virtaukset löytyvät usein tiedon valtaväylien sijaan sivupoluilta. Tieto niistä kulkeutuu kuitenkin verkoston laidoilla toimivien jäsenten kautta myös muiden verkoston toimijoiden tietoisuuteen. Tampere Jazz Happeningin myötävaikuttaa tähän tiedonvälitykseen ottamalla ohjelmistoonsa tuntemattomia artisteja, joiden maine lähtee kiirimään festivaalille vieraksi kutsuttujen verkostokontaktien kautta. Tämänkaltaisen tiedonvälityksen kannalta tarkasteltuna Colemanin (1988, S104) mainitseman verkostojen normikontrollin on joskus myös suotavaa löytyä (Ruuskanen 2003, 64). Verkostossa liikkuvaa tiedollista pääomaa on siis kyettävä kehittämään ja muokkaamaan, jotta verkosto pysyisi yhtäältä dynaamisena ja hyödyllisenä jo olemassa oleville jäsenilleen, toisaalta avoimena ja houkuttelevana potentiaalisille uusille jäsenille. Verkostoitumistoiminta onkin Tampere Jazz Happeningin kontekstissa tietopotentiaalin kartuttamista, hyödyntämistä ja realisointia.

Tampere Jazz Happeningin toiminnan Europe Jazz Networkissa voi jaotella karkeasti sen mukaan, onko verkostoituminen sikäli määrätietoista, että siihen sisältyy konkreettinen aie yhteistyöstä, vai luodaanko kontakteja vain kontaktien luomisen vuoksi. Happeningilla verkostoitumisen motiivit liittyvät pääasiassa sellaiseen toimintaan, jolla pyritään saavuttamaan festivaalin toiminnan ja kehittämisen kannalta mielekkäitä etuja. Näitä etuja ovat kansainvälinen näkyvyys alan ammattilaisten ja harrastajien keskuudessa, ammatillisen tietotaidon karttuminen, tieto eri maiden kulttuuripoliittisista linjauksista ja niiden vaikutuksista jazzalaan sekä jossain määrin myös ohjelmayhteistyö muiden eurooppalaisten festivaalien ja jazzklubien kanssa.

Tampere Jazz Happeningin kansainvälinen näkyvyys toteutuu Europe Jazz Networkin kontekstissa oikeastaan jo automaattisesti – onhan kyseessä kansainvälinen verkosto. Festivaalilla on verkostossa näkyvä asema ja siitä ollaan laajalti kiinnostuneita. Tämän näkyvyyden hyödyntäminen uusien yleisöjen tavoittamisessa sekä festivaalin maineen rakentamisessa on festivaalin tärkeimpiä tavoitteita. Sen toteutumiseksi Kuivalainen (2013) toivoo verkostolta parempia tiedotuskanavia ja pyrkii luomaan verkoston tapaamisissa

uusia kontakteja, joilla voisi olla samanlaisesta musiikista kiinnostunut yleisöpohja kuin Tampere Jazz Happeningilla. Happeningin markkinointi kansainvälisille yleisöille näiden samankaltaisten tapahtumien kautta onkin yksi Kuivalaisen (2013) kiinnostuksen kohde.

Ohjelmayhteistyön osalta verkostoyhteyden osoittaminen nimenomaan Europe Jazz Networkiin ei ole kuitenkaan suoraviivaista. Festivaalin taiteellinen johtaja kokee verkoston olevan ikään kuin ”jazzkerho”, ja että hänen päivittäisen työnsä, ohjelmasuunnittelun, kannalta hedelmällisimmät kontaktit muodostuvat aivan muissa konteksteissa kuin Europe Jazz Networkissa (Kauppinen 2013). Kommentti suuresta ja vaikutusvaltaisesta jazzalan ammattilaisverkostosta ”jazzkerhona” on ehkä provosoiva, mutta se asettuu kontekstiinsa kun pohditaan Kauppisen työnkuvaa, joka on Happeningin organisaatiossa käytännönläheinen. Ne kulttuuripoliittiset ja yhteiskunnalliset keskustelut, joita verkoston seminaareissa käydään, vaikuttavat ohjelmasuunnittelun konkretiaan korkeintaan välillisesti. Niiden sijaan ohjelmasuunnittelussa on tärkeämpää pysytellä aallon harjalla modernin jazzin taiteellisten sisältöjen kehityssuunnista. Kauppinen (2013) kokeekin luontevammaksi luovia pienemmissä, samoista jazzin alalajeista kiinnostuneissa piireissä, jotka tarjoavat hänelle Tampere Jazz Happeningin taiteellisen linjan kannalta relevantimpaa tietoa. Näistä muodollisesti rakentuvien verkostojen ulkopuolisista verkostosuhteista voisikin tehdä kokonaan toisen tutkielman. Näin Tampere Jazz Happeningilla toteutuu Gabbay & Leendersin (2001, 9) johtama määrittely organisaation sosiaalisesta pääomasta, joka muodostuu sekä organisaatioiden välisistä verkostoista että organisaation työntekijöiden muista kontakteista.

Kun Tampere Jazz Happeningin ja Europe Jazz Networkin verkostoitumistoimintaa tarkastellaan edelleen Gabbay & Leendersin (2001, 5) jaottelun perusteella päämääränäkökulmasta (rakenne päämääränä), huomataan, että Happeningilla toimitaan verkostossa tavoitteellisesti ja pyritään luomaan kontakteja sen perusteella, millaiseen yhteistyöhön heidän kanssaan olisi mahdollista ja järkevää ryhtyä:

Mä oon pitäny yleensä aina kirjaa siitä, että jos mä meen uuteen isoon tapahtumaan, että mä... katson, että ketä siellä on uusia ja et mä tutustun uusiin [ihmisiin]-- --mutta että haas-

*teena on se inhimillinen käytettävä aika ja suuret ihmismäärät. Että tavallaan **kenen kanssa keskustele, mistä keskustele ja sitten, että millä tavalla sitä yhteistyötä lähetään viettämään eteen päin?** (Kuivalainen 2013, lihavointi EA.)*

Kuivalaisen tavoitteena on tuntee verkostosta mahdollisimman paljon toimijoita, joiden verkostolle tarjoamia resursseja hän voisi mahdollisesti yhteistyön kautta hyödyntää Tampere Jazz Happeningin kehittämisessä. Hänen mainitsemansa ”inhimillisen käytettävän ajan ja suurten ihmismäärien” haaste liittyy myös verkostossa ennestään luotuihin kontakteihin, joiden ylläpito on festivaalin kansainvälisen maineen rakentamisen kannalta aivan yhtä tärkeää kuin uusienkin kontaktien luominen. Näitä jo olemassa olevia kontakteja pidetään tosin yllä myös muualla kuin Europe Jazz Networkin yleiskokouksissa: verkoston toimijoita kutsutaan esimerkiksi joka vuosi Tampereelle festivaalivieraiksi. Tähän teemaan palataan vielä myöhemmin.

Tampere Jazz Happeningin ei siis välttämättä kannatakaan ryhtyä konkreettiseen yhteistyöhön kaikkien Europe Jazz Networkin jäsenten kanssa. Verkostossa on – yhteen musii-kinlajiin keskittymisestään huolimatta – hyvin monialainen jäsenistö, joka edustaa jazzin ja jazzalan koko kirjoa. Jotkut festivaali- tai klubijäsenet saattavat painottaa toiminnassaan perinteistä big band -jazzia, toiset taas pyrkivät haastamaan jazzin määritelmät kokonaan. Niiden lisäksi mukana on valtakunnallisia jazzjärjestöjä, jotka pyrkivät toiminnassaan pikemminkin kulttuuripoliittiseen vaikuttamiseen, edunvalvontaan ja laaja-alaisempaan jazzkulttuurin edistämiseen kuin jazzin esittämiseen yleisöille. Laajassa verkostossa onkin siis järkevää sijoittaa pääomansa huolella sen mukaan, millaista informaatiota tai millaisia resursseja omaan toimintaansa tarvitsee. Tämä tarkoittaa kontaktien valikoimista strategisesti sen mukaan, kenen tieto on toiminnan kehittämisen kannalta oleellista. Kuten Colemankin (1988, S104) pohti, toimija voi saada tarvitsemansa tiedot verkostokontaktien kautta, kunhan edes joku kontakteista hankkii tiedon ja jakaa sen muiden kanssa. Vaikka verkostokontaktien suuri määrä takaa Ruuskasen mukaan (2003, 62) paremmat mahdollisuudet päästä tiedon äärelle, on tärkeää muistaa, etteivät kaikki tietoväylät ole välttämättä tärkeitä (Lin 2001a, 13), ja suunnitella ajan käyttö verkostotapaamisissa järkevästi.

Kadushinin tulkinnan mukaan (2012, 176) Colemanin sosiaalista pääomaa määrittää aina sen funktio. Sosiaalisen toiminnan taustalla on aina rationaalinen motiivi, mikä Colemanin mukaan oli aiemmassa sosiaalisten rakenteiden tutkimuksessa systemaattisesti unohdettu (Coleman 1988, S97). Samoin Gabbayn & Leendersin (2001, 8) määrittelemä *organisaatioiden sosiaalinen pääoma* määrittyy aina funktionsa kautta: verkostoitumisen kautta karttuneella sosiaalisella pääomalla pyritään joko aktiivisesti toteuttamaan määritellyjä tavoitteita, tai sen annetaan vaikuttaa toimijan toimintaan passiivisesti ja epäsuorasti.

Kuitenkin, kun Kadushinin mukaan sosiaalisen pääoman sijoittamiseen liitetyt tuotto-odotukset ovat pitkälti myytti (2012, 181–182), voidaan Tampere Jazz Happeningin toiminta Europe Jazz Networkissa nähdä myös jossain määrin hakuammuntana: kontakteja pyritään luomaan mahdollisimman paljon ilman takeita yhteistyön toteutumisesta. Kadushinin pohdintojen (2012, 184) perusteella kontaktin otto keneen tahansa ei takaa sosiaalista pääomaa, vaan sosiaalisen pääoman potentiaali riippuu aina kontaktin luonteesta: kenelle puhutaan, mistä ja miksi? Tätä tukee myös Lin (2001a, 13). Tampere Jazz Happeningin ja Europe Jazz Networkin välisen suhteen kontekstissa kontaktien luomiseen voi kuitenkin liittyä Happeningin luottamus siitä, että verkostoon sijoitetut resurssit (tässä tapauksessa aika, joka kuluu kontaktien luomiseen) maksavat itsensä myöhemmin takaisin (ks. Kadushin 2012, 177).

Suuressa verkostossa on ymmärrettävää, että sen sisäiset suhdeverkot elävät ja muuttuvat ihmisten luonnollisen kanssakäymisen puitteissa. Tampere Jazz Happeningin verkostoitumistoiminnassa Europe Jazz Networkin kontekstissa voidaankin nähdä useita verkostoitumisen tasoja, joita voidaan tarkastella kontaktisuhteiden muutoksen kautta Gabbayn & Leendersin (2001) tapaan. Koko verkoston jäsenyys voidaan nähdä ikään kuin verkostoitumisena verkostoitumisen vuoksi (*rakenne motiivina*), jossa kaikki jäsenet ovat tekemisissä toistensa kanssa, ja jäseniä tulee ja menee. Verkoston sisälle muodostuvat pienemmät verkostot (ts. samanhenkisten toimijoiden keskittymät, joiden kanssa konkreettinen yhteistyö olisi Happeningille kannattavaa) voidaan puolestaan nähdä

tavoitteellisempina *mikroverkostoina*, joissa toteutuvia suhteita toimijat pyrkivät muuttamaan ja muokkaamaan omien tarkoitusperiensä edistämiseksi (*rakenne päämääränä*). Tampere Jazz Happeningille merkittävin verkostoituminen tapahtuu nimenomaan näissä mikroverkostoissa, joissa kokoontuvat yhtäältä esimerkiksi taiteelliselta fokukseltaan samankaltaiset festivaalit ja klubit sekä toisaalta ne toimijat, joita festivaali voi hyödyntää esimerkiksi markkinoinnissaan. Näitä jälkimmäisiä toimijoita ovat edellä mainittujen lisäksi verkostoon kuuluvat jazzmedian edustajat.

Aiemmin mainitut Europe Jazz Networkin jäsenilleen tuottamat aineelliset ja aineettomat resurssit voidaan nähdä myös Linin (2001a, 13) termein ilmaistuna ”välineellisinä” ja ”ekspressiivisinä” tuloksina, joita saavutetaan sijoittamalla verkostoon sosiaalista pääomaa. Välineellisinä sosiaalisen pääoman sijoittamisen tuloksina voidaan Tampere Jazz Happeningin näkökulmasta pitää Europe Jazz Networkin tarjoamia kanavia esimerkiksi suomalaisen jazzin promootioon. Kuten edellä esitettiin, Tampere Jazz Happeningin yhtenä ydintehtävänä nähdään suomalaisen jazzin promootio kansainvälisille toimijoille (Kuivalainen 2013, Kauppinen 2013) ja Europe Jazz Network nähdään festivaalilla olennaisena kanavana tälle vientityölle (Kuivalainen 2013).

Aiemmin todettiin myös, että valtavirtajazzin ulkopuolelle sijoittuvaa, Euroopan laidoilta ponnistavaa musiikkia on luontevaa markkinoida ulkomaille kotimaasta käsin, kansainvälisesti arvostetun festivaalin kautta. Kun verkostokontakteja saadaan festivaalille vieraaksi, heille pyritään Kuivalaisen (2013) sanoin: ”rakentamaan kiinnostava ohjelma paitsi musiikillisesti, myöskin muuten... ett' he ei varmasti unohda Tampereella käyntiä.” Festivaalilla siis panostetaan vieraiden viihtymiseen ja pyritään mahdollistamaan kontaktien muodostuminen suomalaisten artistien ja kansainvälisten vieraiden välille. Esimerkiksi vuoden 2012 festivaalin yhteydessä järjestettiin yhteistyössä Music Finlandin kanssa verkostoitumistilaisuus, johon kutsuttiin festivaalilla esiintyneet suomalaiset artistit sekä kaikki kansainväliset kutsuvieraat. Täten Europe Jazz Networkin kautta luodut kontaktit toimivat välineinä suomalaisen jazzin vientityössä.

Myös Klac (2007, 53) pitää kansainvälisten vierailijoiden merkitystä kansainvälisessä yhteistyössä tärkeänä ja nykyaikaisena verkostoitumistoiminnan muotona. Ilman koko Euroopan kattavaa potentiaalisten kontaktien verkostoa voisi festivaalivieraiden kutsuminen olla haastavampaa, ja sen myötä suomalaisen jazzin promotio saattaisi jäädä Tampere Jazz Happeningilta kokonaan tekemättä. Ei kuitenkaan voida sanoa, että vieraita kannattaisi kutsua pelkästään Europe Jazz Networkin piireistä, eikä festivaalin vieraita toki siten rajatakaan. Sekä suomalaisen jazzin että Tampere Jazz Happeningin mainetta on järkevää rakentaa myös Europe Jazz Networkin ulkopuolisten toimijoiden keskuudessa ja maantieteellisesti laajemmassa mittakaavassa. Näiden ulkopuolisten kontaktien mukaan tuominen puolestaan vaikuttaa välillisesti myös Europe Jazz Networkin toimintaan mahdollistamalla uuden, verkoston ulkopuolella liikkuvan tiedon leviämisen verkoston keskuuteen.

Europe Jazz Networkin kuvailtiin edellä pyrkivän vaikuttamaan myös jäsenistönsä asenteisiin järjestämällä keskustelutilaisuuksia ja työpajoja. Tämä edustaa Tampere Jazz Happeningin verkostosta saamia ammatillisen tietotaidon kartuttamiseen liittyviä etuja. Ilmeisesti tämän toiminnan vaikutuksia jazzalan varsinaiseen arkityöhön ei kuitenkaan ole tarkasteltu. Tampere Jazz Happeningin taustaorganisaation sisälläkin asiaan suhtaudutaan eri tavoin. Yhtäältä Kuivalainen (2013) pitää keskustelutilaisuuksia jo sinällään tärkeänä toimintana, kun taas Kauppinen (2013) toivoisi, että niitä pystyttäisiin hyödyntämään arkityössäkin paremmin, ja että niiden vaikutuksia seurattaisiin. Kuten Kuivalaisen edellä esitellystä kertomuksesta jazzalan naisten asemaa käsitelleestä työryhmästä voidaan havaita, keskustelutilaisuuden lopputulos oli vaikuttanut Kuivalaiseen lähinnä henkilökohtaisella tasolla. Hän oli omien sanojensa mukaan vain ”ruvennut pohtimaan” (Kuivalainen 2013) asiaa oman henkilökohtaisen toimintansa puitteissa. Musiikkijuhlien organisaation toimintaan hän ei kyseisen esimerkin keskusteluilla maininnut olleen vaikutuksia. Kauppisen kritiikki työryhmiä kohtaan on siis jokseenkin aiheellista. Europe Jazz Networkin voisikin olla järkevää kartoittaa, miten keskusteluja ja seminaareja jäsenistön keskuudessa hyödynnetään, ja pyrkiä järjestämään keskusteltujen aiheiden pohjalta uutta tai keskitetympää jatkotoimintaa. Isarinkin mukaan kontaktien ja yhteistyön suunnittelun ja seurannan puutteet ovat kulttuurialalla varsin yleisiä (Isar 2011, 50) – hä-

nen teeseissään tämä liittyy viestintään. Paaschenin (2011, 161) pohdinnoissa ongelma liittyy verkoston kykyyn tuottaa tuloksia jäsenilleen. Jos toimija ei havaitse verkostonsa tuottamia vaikutuksia omaan toimintaansa, se alkaa helposti kyseenalaistamaan jäsenyytensä verkostossa (Paaschen 2011, 161). Verkoston järjestämien toimintojen vaikutusten seuranta on siis *verkostoitumisen mielekkyyden* kannalta elinvoimaisen tärkeää. Kuitenkin, kun koko kulttuuriala ja sen myötä kulttuuriverkostotkin kärsivät taloussuhdanteiden heilahteluista yleensä ensimmäisenä, on ymmärrettävää, etteivät resurssit välttämättä seurantaan riitä. Siten on luontevaa, että kulttuuriverkostojen annetaan elää jäsenistönsä luonnollisen kanssakäymisen ehdoilla.

6.1 Yhteenveto

Tampere Jazz Happening on Europe Jazz Networkin jäsenistöön verrattuna melko pieni organisaatio. Sekä sen työntekijä- että yleisömäärät jäävät verkoston keskiverrosta eikansallisesta organisaatiojäsenestä hieman alakanttiin. Festivaali eroaa tyypillisestä Europe Jazz Network -vertaisestaan selkeimmin rahoitusrakenteeltaan. Europe Jazz Networkin kontekstissa on poikkeuksellista, että julkisella tuella rahoitetaan toiminnasta merkittävästi suurempi osa kuin lipputuloilla. Tampere Jazz Happeningissa poikkeuksellista on myös kaupallisten sponsorien vähyys. Yritysyhteistyön lisääminen onkin festivaaliorganisaation yksi tulevaisuuden tavoite.

Kulttuurialan verkostoitumiselle on monia syitä. Verkostoituminen on kulttuurialan toimijoille tärkeä tapa pysyä mukana alan kehityksessä niin taiteen kuin ammattitaidonkin osalta. Kuten todettua, on vaikea kuvitella taiteellisesti kunnianhimoista festivaalia tai muuta kulttuuriorganisaatiota, joka ei pitäisi kansainvälistymistä strategisesti tärkeänä. Kansainvälisyys on verkostoitumisen luonteva ilmenemismuoto. Kansainvälisten kontaktien kautta toimijat pääsevät peilaamaan toimintatapojaan ja taiteen sisältöjä erilaisten kulttuuripoliittisten olosuhteiden alla toimivien ja erilaisista kulttuurisista todellisuuksista ponnistavien kollegoidensa kanssa. Myös toimijoiden maine rakentuu

kansainvälisessä kontekstissa, mikä puolestaan auttaa näitä esimerkiksi julkisen rahoituksen tarpeen argumentoinnissa.

Tampere Jazz Happeningilla verkostoituminen nähdään olennaisena osana festivaali- ja kulttuurialan työtä niin festivaalin markkinoinnin ja maineen rakentamisen kuin ohjelmasuunnittelunkin saralla. Verkostoitumalla koetaan saatavan festivaaliorganisaation käyttöön ennen kaikkea tietoa. Tiedon laatu vaihtelee konkreettisista arjen festivaalityöhön liittyvistä asioista suurempiin yhteiskunnallisiin ja kulttuuripoliittisiin pohdintoihin. Näistä ensin mainitut festivaalityön arjen konkretiaan vaikuttavat tiedot liittyvät mm. itse jazziin, jazzartisteihin, ohjelmatoimistoihin ja alan hintatasoon. Kansainvälisen kulttuuripolitiikan seuraaminen verkoston kautta puolestaan auttaa festivaaliorganisaatiota ennakoimaan alan suhdanteita laajemmassa mittakaavassa ja valmistautumaan tuleviin kulttuuri-ilmapiirin kehityssuuntiin.

Verkostoitumalla pyritään myös muodostamaan kontakteja yhteistyötä varten. Tampere Jazz Happeningille luontevia ja realistisia kansainvälisen yhteistyön muotoja olisivat esimerkiksi ohjelmayhteistyö yhteistuotantojen muodossa sekä tapahtuman markkinointi samankaltaisia tapahtumia järjestävien verkostokumppanien tiedotuskanavia hyödyntämällä. Tampere Jazz Happeningin ja verkostotoiminnan jatkuvuudenkin kannalta tällaisen yhteistyön soisi olevan vastavuoroista: Happening markkinoisi kumppaniaan omien kanaviensa kautta ja kumppani vastaavasti markkinoisi Happeningia. Tätä tapahtuukin jo pienimuotoisesti esimerkiksi virolaisen *Jazzkaar*in kanssa, mutta yhteistyömallia voisi soveltaa myös muiden taiteelliselta linjaltaan sopivien toimijoiden kanssa. Yhtenevää taiteellista linjaa seuraavien kumppanien löytäminen lienee se, mihin Happeningilla kannattaa verkostoitumistoiminnassa panostaa. Koska tarkkaan määritelty ohjelmafokus on osa Tampere Jazz Happeningin brändiä, sen säilyttämiseksi on pyrittävä takaamaan, että festivaali tavoittaa siitä kiinnostuneet yleisöt ja yhteistyökumppanit myös kansainvälisesti. Nämä kumppanit löytyisivät luontevimmin samankaltaisiin taiteellisiin sisältöihin keskittyvien verkostokontaktien kautta.

Europe Jazz Networkin jäsenyys on varmasti osaltaan auttanut Tampere Jazz Happeningin kansainvälisen maineen rakentamisessa. Maineen ylläpitämisessä ja kehittämisessä verkoston tarjoamia tiedonvälityskanavia voitaisiin jatkossa varmasti hyödyntää kattavammin. Tosin myös verkostolla on parannettavaa tiedotuksen saralla. *Jazz Across Europe* -projektin ja vastaavien yhteismarkkinointiohjelmien kehittäminen ja internetin tiedotuskanavien kattavampi käyttö hyödyttäisi paitsi Tampere Jazz Happeningia ja muita mainettaan rakentavia verkoston jäseniä, myös verkostoa itseään. Yksi Isarin (2011, 50) esittämistä kulttuuriverkoston toimintaan liittyvistä teeseistä oli sopeutuminen uuteen teknologiaan ja muuttuviin olosuhteisiin. Europe Jazz Networkin ja Tampere Jazz Happeningin olisikin, näin 2010-luvulla, syytä panostaa sosiaalisen median tehokkaampaan käyttöön tiedotuksessaan.

Tampere Jazz Happening vaikuttaa suomalaisen ja eurooppalaisenkin jazzin taiteellisiin sisältöihin ennakkoluulottomalla ohjelmistollaan. Ohjelmistovalinnoilla pyritään haastamaan jazzin perinteisiä määritelmiä ja tuomaan esille tuntemattomia, innovatiivisia artisteja. Näiden artistien esille tuominen kansainvälisesti arvostetulla festivaalilla vaikuttaa välillisesti myös jazzmusiikkiin taiteenlajina - jos siis konsertti menestyy vaativan yleisön edessä. Festivaalin kansainvälisten vieraiden kautta tietoisuus näistä innovatiivisista artisteista leviää myös paitsi Europe Jazz Networkin jäsenistölle, myös muualle Eurooppaan ja maailmaan. Täten Tampere Jazz Happeningin yhteistyö Europe Jazz Networkin kanssa vaikuttaa myös suomalaisen modernin jazzin maineeseen kansainvälisessä kontekstissa.

6.2 Lopuksi

Kulttuuriteollisuuden vilkkaasti kilpailluilla markkinoilla on yhä haastavampaa herättää yleisöjen kiinnostus ja nostaa esiin tuntemattomia artisteja. Esitys- ja markkinointikulut nousevat jatkuvasti ja kilpailu yleisöistä käy vuosi vuodelta rajummaksi. Siitä huolimatta festivaalien tehtävä on nykyään yhä enenevässä määrin toimia uusien trendien ennakoijina ja uusien taidesuuntien promoottoreina. (Klaic 2007, 57.) Näihin Klaicin ajatuksiin ki-

teytyy myös Tampere Jazz Happeningin rooli suomalaisen jazzin soihdunkantajana Euroopassa.

Vaikka festivaaleja pidetään uusien trendien ennakoijina, aiheuttaa kulttuuriteollisuuden kova kilpailu tilanteen, jossa festivaalien ohjelmistot uhkaavat standardisoitua ja festivaaleista uhkaa tulla artisteille enemmänkin ”näyttäytymisen kuin näytön paikkoja” (Autissier 2009, 40–41). Kulttuuriteollisuus vaatii jatkuvaa uusiutumista, ja jos Tampere Jazz Happeningin itselleen asettama tavoite kaikkien konserttien loppuunmyymisestä täyttyy, on sen pian löydettävä uusia tavoitteita. Nämä Tampere Jazz Happeningin toiveet kehityksestä ja muutoksesta – tai oikeammin niiden toiveiden puute – luovat Autissierin edellä lainatun väitteen valossa uhkakuvan festivaalin jumiutumisen. Siksi kansainvälisten kontaktien hyödyntäminen on festivaalin uusiutumisen kannalta elintärkeää – niin Europe Jazz Networkissa kuin sen ulkopuolellakin.

Kulttuurialan eurooppalainen verkostoituminen hyödyttää paitsi kulttuurialaa itseään, myös Euroopan Unionin yhdentymispyrkimyksiä. Yhtenäisen eurooppalaisen identiteetin tavoite on rakennettu syvälle Euroopan Unionin taustafilosofiaan, ja kulttuuriala käyttää tätä hyväkseen myös omien etujensa ajamisessa. Näitä havaintoja tukee myös kulttuuriteollisuuden ja luovien alojen tutkimus- ja konsulttipalveluyritys KEA:n tutkimusraportti *The Impact of Culture on Creativity*, joka toteutettiin Euroopan komission tilauksesta. Siinä KEA esittää EU:lle toiveen kulttuuripolitiikasta, joka kannustaisi ”kansallisia ja alueellisia instituutioita yhteistyöhön, joka mahdollistaisi kulttuuritoiminnalle myös eurooppalaisen ulottuvuuden” (KEA 2009, 152). KEA toivoo Euroopan Unionin myös ohjaavan rahoitusta sellaisiin kulttuurialan yhteistyöprojekteihin, jotka tavoittavat yleisöjä ympäri Euroopan sekä korostavat kulttuurisen moninaisuuden roolia eurooppalaisen yhteisöllisyyden muodostamisessa (KEA 2009, 57). EU:n Kulttuuri-ohjelmassa 2007–2013 tähän pyrittiin vastamaan myöntämällä rahoitusta eurooppalaisille yhteistyöprojekteille ja Euroopan laajuisille organisaatioille (CIMO 2013). Kulttuuri-ohjelmaa seuraavassa Luova Eurooppa 2014–2020 -ohjelmassa kulttuurialan kansainvälistymisen edistäminen on edelleen yhtenä painopistealueena (CIMO 2014). Europe Jazz Network korostaa materiaaleissaan (EJN 2013e) jazzin monikansallisuutta ja monikulttuurisuutta, ja pitääkin yhtenä tärkeimpänä tehtä-

vänään kulttuuristen raja-aitojen kaatamista jazzin keinoin. Siinä Tampere Jazz Happening toteuttaa verkoston jäsenilleen asettamia tavoitteita tekemällä parhaansa mukaan työtä suomalaisen jazzin esittelemiseksi uusille yleisöille.

Tämän tutkielman tavoitteena oli selvittää kulttuurialan verkostoitumisen syitä ja vaikutuksia sitä harjoittavalle organisaatiolle. Vaikka tutkielmassa puhutaan organisaation verkostoitumisesta ja organisaation sosiaalisesta pääomasta, on muistettava, että sosiaalinen toiminta tapahtuu aina viime kädessä yksilöiden välillä. Jatkossa olisi kiinnostavaa selvittää, mitä organisaation sosiaaliselle pääomalle tapahtuu, kun organisaation henkilökunnan kokoonpanossa tapahtuu muutoksia. Säilyvätkö hankitut kontaktit organisaatiolla vai viekö organisaatiosta lähtevä henkilö ne mukanaan? Myös kulttuurialan yksittäisten toimijoiden verkostoituminen Europe Jazz Networkia vähemmän strukturoidussa kontekstissa olisi kiinnostava tutkimuskohde.

Europe Jazz Networkin suurinta antia Tampere Jazz Happeningille on verkostossa liikkuva informaatio. Arjen konkretiassa verkoston kautta saatu tieto hyödyttää festivaalia mahdollistamalla valmistautumisen kansainvälisen kulttuuripolitiikan trendien Suomeen rantautumiseen. Ohjelmayhteistyötä ja yhteistuotantoja muiden samanhenkisten toimijoiden kanssa soisi tapahtuvan Tampere Jazz Happeningilla enemmänkin. Happeningilla onkin syytä pohtia, kuinka tätä Europe Jazz Networkin kautta saatua sosiaalista pääomaa voitaisiin paremmin hyödyntää festivaalin arkityössä. Toivottavasti organisaatio saa tästä tutkielmasta tukea pohdinnoilleen.

LÄHTEET

- Alastalo, M. & Åkerman, M. (2011). Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa: J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen. (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 372-392). Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, P. (1999). *Laadullinen tutkimus*. 3. painos. Tampere: Vastapaino.
- Autissier, A.-M. (2009). Introduction: A short story of festivals in Europe from the 18th century until today. Teoksessa: A.-M. Autissier (toim.), *The Europe of Festivals – From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...* (s. 21–42). Saint-Denis, Ranska: Culture Europe International
- Cantell, T. (1993). *Musiikkijuhlien yleisöt – Kaustinen, Kuhmo, Viitasaari*. Tilastotietoa taiteesta, nro 7. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Cantell, T. (1996). *Kaupunkifestivaalien yleisöt. Kuopio Tanssii ja Soi, Tampereen Teatterikesä, Turun musiikkijuhlat, Ruisrock*. Tilastotietoa taiteesta, nro 14. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Cantell, T. (1998). *Yleisfestivaalien yleisöt. Helsingin juhlatiikat, Joensuun laulujuhlat*. Tilastotietoa taiteesta, nro 19. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- CIMO. (2.12.2013). *CIMOn tuore selvitys: Euroopan unionin Kulttuuriohjelmasta uusia ideoita ja verkostoja*. Tiedote. Luettu 10.2.2014 osoitteessa http://www.cimo.fi/ajankohtaista/kulttuurin_uutiset/101/1/cimon_tuore_selvitys_euroopan_unionin_kulttuuri-ohjelmasta_uusia_ideoita_ja_verkostoja
- CIMO. (31.1.2014). *Luova Eurooppa*. Luettu 10.2.2014 osoitteessa <http://www.cimo.fi/ohjelmat/luovaeurooppa>
- Coleman, J. S. (1988). Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, 94 (Supplement), S95–S120.
- Đokić, N. Š. (2011). Cultural networks and cultural policies: a missing link. Teoksessa B. Cvjetičanin (toim.), *Networks: the evolving aspects of culture in the 21st century* (s. 25–29). Zagreb, Kroatia: Institute for International Relations.
- Europe Jazz Network (EJN). (2013a). *Europe Jazz Network*. Kotisivu luettu 11.10.2013 osoitteessa <http://www.europejazz.net>

- Europe Jazz Network (EJN). (2013b). *How to join EJN*. Luettu 05.12.2013 osoitteessa <http://www.europejazz.net/how-join-ejn>
- Europe Jazz Network (EJN). (2013c). *Jazz across Europe*. Luettu 30.10.2013 osoitteessa <http://www.europejazz.net/jazz-across-europe-jae>
- Europe Jazz Network (EJN). (2013d). *More about EJN*. Luettu 03.12.2013 osoitteessa <http://www.europejazz.net/more-about-ejn>
- Europe Jazz Network (EJN). (2013e). *The EJN manifesto*. Luettu 11.10.2013 osoitteessa <http://www.europejazz.net/ejn-manifesto>
- Europe Jazz Network (EJN). (13.2.2014). *Welcome new members of EJN*. Tiedote. Luettu 17.2.2014 osoitteessa <http://www.europejazz.net/articles/welcome-new-members-ejn>
- Falassi, A. (1987). *Festival: definition and morphology*. Teoksessa A. Falassi, *Time out of time – essays on the festival* (s. 1–10). Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Farinha, C. (2011). *Networks as contemporary diasporas: artists in between individuality and the community in Europe*. Teoksessa B. Cvjetičanin (toim.), *Networks: the evolving aspects of culture in the 21st century* (s. 141–150). Zagreb, Kroatia: Institute for International Relations.
- Gabbay, S. M., & Leenders, R. Th. A. J. (2001). *Social capital of organizations: From social structure to the management of corporate social capital*. *Social capital of organizations*, 18, 1–20.
- Giorgi, L., Sassatelli, M. & Delanty, G. (toim.) (2011). *Festivals and the cultural public sphere*. Oxon, Iso-Britannia: Routledge.
- Goh, F. (2012). *Strength in numbers – a study of Europe Jazz Network*. Europe Jazz Network. http://www.europejazz.net/Documents/Research/EJN_Report_WebRes_Final.pdf
- Grönroos, T.-M. (2011). *Yleisöt musiikkifestivaalin toiminnassa: Kaustinen Folk Music Festivalin, Kuhmon Kamarimusiikin, Pori Jazzin ja Ruisrockin yleisöt, yleisöjen odotukset ja niihin vastaaminen festivaalijärjestäjien näkökulmasta*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro Gradu -tutkielma. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/36859>
- Innolink Research Oy. (2010) *Pirkanmaan Festivaalit: Kävijätutkimus 2010 Tampere Jazz Happening*. Tutkimusraportti 13.12.2010. Tutkielman tekijän hallussa.

- Isar, Y. R. (2011). Cultural networks and cultural policy: some issues and imperatives. Teoksessa B. Cvjetičanin (toim.), *Networks: the evolving aspects of culture in the 21st century* (s. 45–51). Zagreb, Kroatia: Institute for International Relations.
- Kadushin, C. (2012). *Understanding social networks: theories, concepts, and findings*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kainulainen, K. (2005). *Kunta ja kulttuurin talous: tulkintoja kulttuuripääoman ja festivaalien aluetaloudellisista merkityksistä*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print. Väitöskirja.
- Kauppinen, J. (2013). Musiikkituottaja, Tampereen Musiikkijuhlat. Tampere. Haastattelu 19.11.2013. Haastattelija Elina Arola. Tallenne ja litteraatti tutkielman tekijän hallussa.
- KEA. (2009). *The impact of culture on creativity – a study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture)*. Noudettu 26.10.2013 osoitteesta http://ec.europa.eu/culture/documents/study_impact_cult_creativity_06_09.pdf
- Klaic, D. (2007). *Mobility of imagination: a companion guide to international cultural cooperation*. Budapest, Unkari: Central European University, Center of Arts and Culture.
- Kuivalainen, M. (2013). Toiminnanjohtaja, Tampereen Musiikkijuhlat. Tampere. Haastattelu 18.6.2013. Haastattelija Elina Arola. Tallenne ja litteraatti tutkielman tekijän hallussa.
- Kuusi, S. (2007). Ainutlaatuista ja ajankohtaista: katsaus helsinkiläisiin festivaaleihin. Teoksessa S. Silvanto (toim.), *Festivaalien Helsinki – Urbanin festivaalikulttuurin kehitys, tekijät ja kokijat* (s. 16–23). Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Lin, N. (2001a). Building a network theory of social capital. Teoksessa N. Lin, K. Cook & R. S. Burt (toim.), *Social capital: theory and research* (s. 3–30). New York, NY: Aldine de Gruyter.
- Lin, N. (2001b). *Social capital: a theory of social structure and action*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Music Finland (1.1.2011). *Nyt on musiikin vapaan kentän vuoro! Valtakunnallisen klubi- ja aluekiertuehanke VAKAn loppuraportti*. Noudettu 30.10.2013 osoitteesta <http://musicfinland.com/fi/tilastot-ja-tutkimukset/artikkeli/nyt-on-musiikin-vapaan-kentan-vuoro-valtakunnallisen-klubi-ja-aluekiertueha>

- Paaschen, P. v. (2011). Cultural networks – how to assess? Teoksessa B. Cyjetičanin (ed.), *Networks: the evolving aspects of culture in the 21st century* (s. 159–166). Zagreb, Croatia: Institute for International Relations.
- Partanen, M. (2007a). Jazzliitto – suomalaisen jazzin runkoverkko. Teoksessa M. Partanen (toim.), *Rytmihäiriöitä: uuden Suomi-jazzin nousu* (s. 15–18). Helsinki: LIKE.
- Partanen, M. (2007b). Johdanto – pari jazzvuosikymmentä pikakelauksena. Teoksessa M. Partanen (toim.), *Rytmihäiriöitä: uuden Suomi-jazzin nousu* (s. 9–14). Helsinki: LIKE.
- Partanen, M. (2007c). Katsaus jazzin livetarjontaan. Teoksessa M. Partanen (toim.), *Rytmihäiriöitä: uuden Suomi-jazzin nousu* (s. 23–27). Helsinki: LIKE.
- Ruokolainen, V. (2007). *Intressit, into ja institutionalisoituminen: toimintojen vakiintuminen ja muutos Äänekoski Jazz ry:ssä*. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro Gradu -tutkielma. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/12738>
- Ruuskanen, P. (2003). *Verkostotalous ja luottamus*. Jyväskylä: Kopijyvä Kustannus Oy. Väitöskirja.
- Ruusuvuori, J., Nikander, P., & Hyvärinen, M. (2010). Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 9–36). Tampere: Vastapaino.
- Sassatelli, M. (2011). Urban festivals and the cultural public sphere: cosmopolitanism between ethics and aesthetics. Teoksessa L. Giorgi ym. (toim.), *Festivals and the cultural public sphere* (s. 12–28). Oxon, Iso-Britannia: Routledge.
- Silvanto, S. (toim.) (2007). *Festivaalien Helsinki – urbaanin festivaalikulttuurin kehitys, tekijät ja kokijat*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Silvanto, S. (2007). Tervetuloa kaupunkifestivaaleille! Urbaanin festivaalikulttuurin nousu. Teoksessa S. Silvanto (toim.), *Festivaalien Helsinki – urbaanin festivaalikulttuurin kehitys, tekijät ja kokijat* (s. 9–15). Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Tampereen kaupunki. (16.05.2013). *Tampereen Musiikkijuhlat*. Luettu 29. lokakuuta 2013 sivustolta Tampereen kaupungin kulttuuripalvelut: <http://www.tampere.fi/kulttuuripalvelut/tapahtumat/tampereenmusiikkijuhlat.html>
- Tampereen Musiikkijuhlat. (2010). *Tampereen Musiikkijuhlat*. Luettu 29. lokakuuta 2013 sivustolta <http://www.tamperemusicfestivals.fi/>

- Tampereen Musiikkijuhlat. (3.6.2011). Kyselyvastaukset Strength in Numbers -kyselyyn. Saatu Fiona Goh'lta 15.2.2013. Tutkielman tekijän hallussa.
- Tampereen Musiikkijuhlat. (2012). *Tampereen Musiikkijuhlat*. Esitemoniste. Käsikirjoitusmateriaalia, saatu Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajalta Minnakaisa Kuivalaiselta, syksy 2012. Tutkielman tekijän hallussa.
- Tampereen Musiikkijuhlat. (2013). *Tampere Jazz Happening 2013: Info*. Luettu 26. marraskuuta 2013 sivustolta <http://www.tamperemusicfestivals.fi/jazz/fi/info/>
- Tiits, Alina. (2013). *Uuden musiikin festivaalien verkostoanalyysi*. Metropolia-ammattikorkeakoulu. Kulttuurituotannon koulutusohjelma. Opinnäytetyö. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201305138009>
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2003). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus.
- Wilson-Grau, R. & Nuñez, M. (2007). Evaluating international social change networks: a conceptual framework for a participatory approach. *Development in practice*, 17(2), 258–271. DOI: 10.1080/09614520701197226

LIITTEET

Liite 1: Haastattelurunko Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtajalle

Rahoitus ja organisaatorakenne

- Millaiseen organisaatioon Tampere Jazz Happening kuuluu?
- Miten Tampereen Musiikkijuhlat rahoittaa toimintansa: Mistä eri tahoilta Tampereen Musiikkijuhlat saa rahoitusta, ja kuinka suuri osa siitä käytetään Tampere Jazz Happeningin järjestämiseen?
 - Miten rahankäyttönne jakautuu suurin piirtein? (%-arviot palkoista, esiintyjäpalkkijoista jne.)
- Montako työntekijää Musiikkijuhlat työllistää päätoimisesti ja ympärivuotisesti, entä Tampere Jazz Happening?

Tulevaisuus ja missio

- Mikä on Tampere Jazz Happeningin tehtävä? Entä rooli suomalaisella / eurooppalaisella jazzkentällä?
- Miten Tampere Jazz Happeningia halutaan kehittää?
- Millaisia taloudellisia / taiteellisia / muita tavoitteita festivaalilla on?

Verkostoituminen

- Miksi liityitte Europe Jazz Networkiin?
- Millaisten tavoitteiden saavuttamisessa Europe Jazz Networkin kaltaisesta kansainvälisestä verkostosta on hyötyä? (millaisia resursseja Europe Jazz Network tarjoaa?)
- Kuvaile konkreettisin esimerkein, miten Tampere Jazz Happening toimii Europe Jazz Networkin kanssa:
 - mitä teette Europe Jazz Networkin kanssa?

- millaisia kontakteja olette onnistuneet luomaan?
- kerro merkittävimmistä Europe Jazz Networkin tai sen jäsenten kanssa toteutuneista projekteista:
 - mitä teette muiden Europe Jazz Networkin jäsenten kanssa? TAI
 - millainen yhteistyö muiden Europe Jazz Networkin jäsenten kanssa olisi TJH:lle luontevaa?
 - millaisten Europe Jazz Network -jäsenten kanssa Tampere Jazz Happening tekee eniten yhteistyötä TAI
 - jos yhteistyötä ei ole ollut, millaisten Europe Jazz Networkin jäsenten kanssa Tampere Jazz Happeningin yhteistyö olisi luontevaa ja järkevää?
 - (ketkä ovat tärkeimpiä Europe Jazz Networkin kautta luotuja kontakteja ja miksi?)
 - missä Europe Jazz Network -verkostoituminen tapahtuu? (tapahtumissa? millaisissa? paikoissa? missä? miten valikoituvat?)
- Mitä haasteita verkostoitumiseen liittyy?
- Miten koet Tampere Jazz Happeningin aseman Europe Jazz Networkissa verrattuna muihin jäseniin? (ovatko jäsenet tasa-arvoisia? ts. onko jotkut jäsenet paremmassa/huonommassa asemassa?)
- Mitä tarjottavaa Tampere Jazz Happeningilla on Europe Jazz Networkille ja sen muille jäsenille?
- Millaisia toiveita Tampere Jazz Happeningilla on jäsenyyden suhteen?
 - Miten Europe Jazz Network -jäsenyys nivoutuu yhteen aiemmin keskusteltujen festivaalin tavoitteiden kanssa?
- Miten olette hyötäneet Europe Jazz Networkista?
 - (Voiko verkostoa esimerkiksi käyttää vipuvartena rahoitusta hakiessa?)
 - (Löytyykö ohjelmiston suunnitteluun vinkkejä?)
 - jne.

Liite 2: Haastattelurunko Tampere Jazz Happeningin taiteelliselle johtajalle

Mikä on toimenkuvasi Tampereen Musiikkijuhlilla ja erityisesti Tampere Jazz Happeningilla?

Tulevaisuus ja missio

- Mikä on Tampere Jazz Happeningin tehtävä? Entä rooli suomalaisella / eurooppalaisella jazzkentällä?
- Miten Tampere Jazz Happeningia halutaan kehittää?
- Millaisia taiteellisia / muita tavoitteita festivaalilla on? (kokeeko esim. suomalaisen jazzin esittelyn olennaisena osana Tampere Jazz Happeningin tehtävää?)

Verkostoituminen

- Millaisia tietokanavia / kontakteja / verkostoja hyödynnät ohjelmaa suunnitellessasi?
 - (eri kanavat suomal. ja kv-artistien kohdalla?)
- Miten hyödynnät niitä? (pyydä kuvailemaan kutakin yksitellen, jos tulee useampia)
- Miten hyödynnät Europe Jazz Networkia erityisesti?
- Millaisia kontakteja olet luonut siellä?
- Millaista aktiivista verkostoitumista teet Europe Jazz Networkin kontekstissa?
- Millaisia yhteistyökuvioita Europe Jazz Networkin kautta on syntynyt?
- Miksi Tampere Jazz Happening mielestäsi on Europe Jazz Networkin jäsen?
- Miten haluaisit kehittää yhteistyötä Europe Jazz Networkin / muiden kansainvälisten kontaktien kanssa? (nimenomaan Tampere Jazz Happeningin tehtävän ja kehittämisen kannalta)
- Mitä haasteita verkostoitumiseen liittyy?

- Miten koet Tampere Jazz Happeningin aseman Europe Jazz Networkissa vrt. muihin jäseniin? (ovatko jäsenet tasa-arvoisia? ts. onko jotkut jäsenet paremmassa/huonommassa asemassa?)
- Mitä tarjottavaa Tampere Jazz Happeningilla on Europe Jazz Networkille ja sen muille jäsenille?
- Millaisia toiveita Tampere Jazz Happeningilla on jäsenyyden suhteen?
- Miten Europe Jazz Network -jäsenyys nivoutuu yhteen aiemmin keskusteltujen festivaalin tavoitteiden kanssa?

- Muut esille nousevat asiat/huomiot/ajatukset - Onko jotain lisättävää?

Liite 3: Haastatteluaineistot

1. Minnakaisa Kuivalainen, Tampereen Musiikkijuhlien toiminnanjohtaja. Haastattelu Tampereella 18.6.2013.
2. Juhamatti Kauppinen, musiikkituottaja, Tampere Jazz Happeningin taiteellinen johtaja. Haastattelu Tampereella 19.11.2013.