

LUOVUUDEN TUKI - OMAEHTOISEN KOKEELLISEN MUSIIKIN TEKIJÖIDEN KOKEMUKSIA YHTEISÖSTÄÄN

Panu Sivonen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Panu Sivonen	
Työn nimi Luovuuden tuki - omaehtoisen kokeellisen musiikin tekijöiden kokemuksia yhteisöstään	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Toukokuu 2021	Sivumäärä 70
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkimuksessa tarkasteltiin 2000-luvun taiteessa syntynyttä ja edelleen aktiivista omaehtoisen kokeellisen musiikin yhteisöä Suomessa. Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, minkälaiset tekijät määrittävät yhteisöä sen jäsenten mielestä ja millaisin tavoin yhteisö on vaikuttanut jäseniensä kehitykseen musiikin tekijöinä.</p> <p>Tutkimus on kvalitatiivinen ja aineistolähtöinen. Tutkimusaineisto koottiin kuuden yhteisöön kuuluvan teemahaastatteluin sekä etnografisella kenttäaineistolla. Aineisto analysoitiin sisällönanalyysin avulla induktiivisesti. Tulkintakehyksenä käytettiin Gauntlettin (2011) ja Vygotskin (Moran & John-Steiner, 2003) luovuuteen liittyviä malleja.</p> <p>Yhteisön erityispiirteisiin voi nähdä lukeutuvan musiikin ja ystävyys-suhteiden vahvan liiton, joka on kestänyt ajan kulumista hyvin siitä huolimatta, että yhteisön jäsenet ovat itsenäistyneet musiikin tekijöinä. Sitoutuneisuus yhteisöön on edelleen tärkeää, ja se on auttanut kehityksessä pitkällä aikavälillä. Instituutioiden merkitys on ollut yhteisön muotoutumisessa vähäistä, ja vahvemmassa roolissa on ollut DIY-henkisyys, joka on näkynyt myös aktiivisena tapahtumien järjestämisenä ja julkaisutoimintana. Kansainvälisiä suhteita on rakennettu ja pidetty yllä alusta saakka. Oppimista tapahtuu yhteisön sisällä vertaisoppimisena, mutta myös itsenäisesti. Yhteisön antama tuki tekemiselle on tärkeässä roolissa, ja yhteisön sisällä syntyneet esiintymis- ja julkaisumahdollisuudet vahvistavat yhteisöllisyyttä ja oppimista. Oppia jaetaan myös mielellään eteenpäin. Tekijät ovat kehityksensä myötä entistä itsellisempiä, ja kontaktit muihin yhteisöihin ja taidelajeihin lisääntyvät koko ajan. Yhteisössä lähennyttään etenkin institutionaalisen taidemusiikin piirejä eri tavoin ja kiinnostus on molemminpuolista. Osa yhteisön jäsenistä on myös selvästi ammattimaistunut taiteen tekemisessä ja pystyy elättämään itsensä taiteella.</p>	
Asiasanat: yhteisö, luovuus, kokeellinen musiikki, DIY, etnografia	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Kuviot

Kuvio 1 Luovuuden kehä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) 18

Sisällys

1	JOHDANTO	1
1.1	Aiempi tutkimus	4
1.2	Tutkimuskysymykset	8
2	KÄSITTEITÄ JA TEORIAA.....	9
2.1	Yhteisö	10
2.2	Yhteisöllisyys ja luovuus.....	12
3	MENETELMÄT	20
3.1	Etnografia	20
3.2	Teemahaastattelu	22
3.3	Miten haastateltavat valikoituivat.....	23
3.4	Tutkimusetiikasta.....	24
3.5	Haastattelujen kulku.....	24
3.6	Haastateltavien esittely	26
3.7	Muu aineisto	29
3.8	Aineiston analyysi.....	29
4	TULOKSET: KOHTI SITOUTUNUTTA TEKEMISTÄ.....	31
4.1	Yhteisön kuvailua: lähtökohtana ystävyys	32
4.2	Yhteisön merkitys tekijöiden kehitykselle: "Yhdessä tehty ääni on rikkaampaa"	42
4.2.1	Yhdessä tehden, yhdessä kehittyen.....	42
4.2.2	Yhteisön tuki tärkeässä roolissa	47
4.3	Miltä yhteisö näyttää tänään ja huomenna? Alati laajeneva kehä.....	51
4.3.1	Mahdollisuuksia etsimässä	51
4.3.2	Taide elättää	56
4.3.3	Katse tulevaisuuteen.....	59
4.4	Digitaalisen ajan musiikkiyhteisö aikajanojen risteyksessä.....	61
5	PÄÄTÄNTÖ.....	63
	LÄHTEET.....	68

1 JOHDANTO

Tässä mä palaisin tähän geneologiaan, Michel Foucault'n Nietzsche-tulkintaan, ni mikä tahansa tarina on aina hajanaisempi ja moninaisempi kuin miten se kielellä ilmaistaan. Ei oo Foucault'n sanoin, mut niin kuin sen ymmärrän, ni jos mä nimeen sieltä jotain, niis on aina murtumii, katkeamia, uusia alkuja, ristiriitaisuuksia. Se on aina kerrottu yhtenäisemmäksi - antaa minkä vaan nimen sille, niin se on yhtenäisempi kuin se realiteetti. [Niko-Matti]

Kesällä 2003 tutustuin Turussa asuessani ryhmään suunnilleen itseni ikäisiä tai vähän nuorempia amatöörimuusikkoja, jotka tekivät omaa kokeellista ja usein vapaaseen improvisaatioon pohjautuvaa musiikkiaan. Useimmat opiskelivat jotain muuta alaa, ja musiikki oli vain intohimoinen harrastus, johon heittäytyttiin vailla suurempia musiikkiopintoja. Yhteisten ystävien ja viikoittaisten vapaamuotoisten jalkapalloilujen kautta päädyin viettämään aikaa tämän ryhmän kanssa ja pian olin mukana soitteluun heidän yhteisesti vuokratussa, askeettisessa harjoituskopissaan Rauhankadulla. Osasta meistä muodostui noin kuusi- tai seitsenhenkinen Päivänsäde-yhtye, jonka harjoitukset ja satunnaiset esiintymiset olivat vain improvisointia ilman muita rajoja kuin oma mielikuvituksemme ja kyky saada ääniä käsillä olleista instrumenteista, mitä ne kulloinkin saivat olemaan. Perinteisellä virtuositeetilla ei näissä piireissä ollut kovin korkeaa arvoa.

Jo tuolloin koin, että vaikka musisointi oli leikkisää ja epämuodollista, oli tekeminen myös taiteellisesti tavoitteellista ja tekijöillä oli vahvoja visioita siitä, millaista musiikkia he halusivat tehdä. Melkein kaikki Päivänsäteen nimissä tehdyt soittelut nauhoitettiin ja treeninauhoja myös kuunneltiin yhdessä. Tekemisessä oli vahva yhteisöllinen pohja, mutta se ei ollut mitään harrastusryhmätoimintaa, jossa lopputulosta tärkeämpää olisi sosiaalinen puoli. Musiikki myös pyrittiin tuomaan heti esille: kesän treeninauhosten onnistuneimmista ostoista koostimme albumillisen musiikkia, jota tarjosimme saman tien pienille levy-yhtiöille sinne tänne. Amerikkalainen Eclipse kiinnostui kuulemastaan ja julkaisi äänityksistä pienen painoksen LP:n nimellä Puhalluspelto. Yhtyeemme jäsenten oma Pohjoisten kukkaisten äänit -yhtiö (POK) julkaisi

samoista materiaaleista vielä pienemmän painoksen tuplakasetin¹. Myös julkaisujen kansitaide tuli yhtyeen sisältä.

Ryhmässä järjestettiin muutenkin paljon toimintaa, kuten Turun Kirjakahvilan yhteydessä säännöllisesti pyörinyttä Tulipesä-klubia, jossa nuoret marginaalimusiikin tekijät – joukossa meidänkin yhtyeemme – pääsivät esiintymään. Toiminta ei rajoittunut vain Turkuun, vaan myös Tampereella ja Helsingissä tapahtui. Toiminta ja esitetty musiikki oli monipuolista, ja tekijät muodostivat selvästi yhteisön. Pikkuruisilla budjeteilla järjestettiin tapahtumia, ja jotain yhteisön toiminnasta kertoo Niko-Matti Ahdin² levynkansikirjoitus (Ahti, 2010) pääosin turkulaisen free jazz -kvartetti Rauhan orkesterin levyllä:

Tärkeitä hetkiä olivat ainakin esiintymiset Potlatch-klubilla Helsingissä ja Mental Alaska -klubilla Tampereella, molemmat vuoden 2003 alkupuolella. Viimeistään niiden myötä yhtye tutustui jo kovaa vauhtia puuhaavaan, improvisaatiosta kiinnostuneeseen väljään verkostoon, joka toimi silloin selvästi instituutioiden ulkopuolella monenlaisen musiikin parissa.

Muutin kesän 2003 lopulla Turusta takaisin Helsinkiin jatkamaan opintojani ja tutustuin hiljalleen saman ryhmän helsinkiläisiin tekijöihin. Päivänsäde jäi varsin lyhytikäiseksi yhtyeeksi, mutta sen jäsenet jatkoivat aktiivisesti musiikin tekemistä muissa yhteyksissä. Itse yritin tuossa vaiheessa saada omia opintojani Sibelius-Akatemiassa päätökseen ja omaehtoinen musisointi ja improvisaatioyhtyeet jäivät vähemmälle huomiolle. Muutettuani työn perässä Vaasaan vuonna 2005 siirryin vielä astetta enemmän sivuun tekemisen keskiöstä ja sen jälkeen olen seurannut yhteisön toimia pienen välimatkan päästä, joskin suurella mielenkiinnolla. Olen varsin säännöllisesti tavannut vanhoja yhtyekavereitani ja muita yhteisöön kuuluvia ystäviäni, käynyt konserteissa sekä ostanut ja kuunnellut yhteisössä julkaistuja levyjä. Myös satunnainen musiikillinen yhteistyö on jatkunut: viimeksi näin kävi, kun Päivänsäteessä ja Rauhan orkesterissa soittanut Antti Tolvi esiintyi Vaasan taidehallilla Merisiskot-taiteilijaryhmän näyttelynavajaisissa maaliskuussa 2019 ja pyysi minut mukaan suunnittelemaansa ja säveltämänsä esitykseen.

Ahdin (2010) tekstissä mainittu ”väljä verkosto” on monin tavoin edelleen olemassa ja tuntuu entistä eläväisemmältä. Reilussa viidessätoista vuodessa moni asia on muuttunut, mutta yllä mainittu, kotimaisen marginaalimusiikin tärkeimpiin areenoihin kuuluva Mental Alaska -klubi juhli keväällä 2019 jo 20-vuotista taivaltaan, ja se on

¹ Pienjulkaisuissa ei välttämättä ole merkitty julkaisuvuotta. Puhalluspelto-LP (ECL-034) ja Päivänsäde-tuplakasetti (POK-003) ilmestyivät 2003–2004. Whistle Along -yhtiö julkaisi Päivänsäde-teeltä vielä n. vuonna 2004 CD-r-levyn nimellä Tamminauhat/Tulipesä-tapes ja yhtyeemme esiintyi myös POK:n vuonna 2005 julkaistulla Maan matoset -kokoelmalla (POK-005).

² Ahti on samalla yksi tämän tutkimuksen haastateltavista, ja tutkimuksen avaava lainaus on poimittu hänen haastattelustaan.

jatkanut toimintaansa hyvin samaan tapaan kuin klubin alkuvaiheessa³. Myös huomattavan suuri osa samoista tekijöistä jatkaa edelleen musiikin parissa. Toiminta on jo kauan sitten laajentunut kansainväliseksi ja edellä mainittu Rauhan orkesterin levykin oli äänitetty yhtyeen Euroopan-kiertueella vuonna 2005.

Digitaalinen vallankumous on ollut yhteisön todellisuutta alusta saakka ja varmasti osin mahdollistanut sen toiminnan paitsi helpottamalla kontaktien luomista ja ylläpitämistä, myös musiikillisella tasolla. Digitaalisen äänen muokattavuuden ja toistettavuuden ansiosta aloittelijastakin voi tulla äänitaiteilija, kuten Christoph Cox ja Daniel Warner (2004, s. xiv) kirjoittavat. Heidän mukaansa mahdollisuuksien eksponentiaalinen lisääntyminen on luonut uudenlaisen musiikkikulttuurin, jolla on oma äänienlukutaitonsa, historiansa ja muistinsa. Linearisesta historiasta on siirrytty uuteen aikaan, jossa korkea- ja massakulttuurin välinen raja on madaltunut ja musiikin historia on loputon inspiraatiopankki, josta löydettyjä elementtejä voidaan yhdistellä ilman genrerajoituksia.

Samalla monet ovat huomanneet, että akateemisen kokeellisen musiikin ja populaarimusiikin suunnalta ponnistavan kokeellisuuden ero ei ole niinkään soivassa lopputuloksessa kuin edelleen eriytyneissä yleisöissä.⁴ 2000-luvun kuluessa tämä ero on edelleen olemassa, mutta se ei ole mitenkään yksiselitteinen eikä staattinen. Kokeellisen musiikin kentällä tapahtuu koko ajan – muuten se tuskin olisikaan kokeellista –, ja tutkimukseni kohteena oleva yhteisö on hyvin mahdollisesti malliesimerkki nykyajan avoimesta tavasta suhtautua musiikkiin ja taiteen tekemiseen.

Tämä on tutkimus yllä kuvailemastani yhteisöstä. Yhteisön määrittely ei ole mitenkään yksiselitteistä, sillä sen jäsenet pyrkivät välttämään luokitteluja genren mukaan, ja kokeellinen musiikki avautuu Suomenkin mittakaavassa moniin suuntiin – kokeellisuuteen liittyy uuden etsiminen ja pysähtyneisyyden vastustaminen. Ehkä tästä syystä yhteisö on jäänyt tutkimukselliseen katveeseen, eikä yhteisöstä ole tieteellisesti vielä kovin kattavaa eikä viimeaikaista kuvaa. Oma näkökulmani on osin historiallinen, osin kehityksellinen. Tutkin paitsi yhteisössä esiintyviä tapoja myös yhteisön merkitystä jäsenilleen. Pääasiallisena tutkimusaineistona on kuusi yhteisön jäsenille tekemääni teemahaastattelua, joita olen analysoinut sisällönanalyysin (ks. esim. Tuomi & Sarajärvi, 2009, s. 91) keinoin.

³ Koronapandemia keskeytti klubitoiminnan, mutta järjestön aktiivit ovat vuonna 2020 elvyttäneet internetradiotoiminnan ja järjestäneet Lal Lal Lal -festivaalin virtuaalisesti.

⁴ Tästä esim. Defunensemblen taiteellisen johtajan Sami Klemolan haastattelu Defunensemblen konsertin yhteydessä Yle Areenassa 18.5.2020 (Tiheäsalo, 2020).

1.1 Aiempi tutkimus

Tutkimani yhteisö on ollut toistaiseksi varsin vähän akateemisen mielenkiinnon kohteena. Tieteellisiä artikkeleita on kuitenkin tehty jonkin verran. Syksyllä 2007 Finnish Music Quarterly -lehti julkaisi kaksikin artikkelia kotimaisesta kokeellisesta musiikista: Juuso Paason ja Taneli Tuomisen⁵ (2007) kirjoituksen Arenas for Experimental Music in Finland, jossa 2000-luvun kokeellisen musiikin kotimaista kenttää tarkastellaan esiintymismahdollisuuksien – klubien, festivaalien ja konsertteja järjestävien galleriatilojen – näkökulmasta, ja Tanja Tiekson⁶ (2007) artikkelin Experimental Music in Finland – enjoying a renaissance?, joka on ajallisesti laajempi katsaus suomalaisen kokeellisen musiikin kenttään alkaen 1960-luvulta.

Paaso ja Tuominen ovat olleet itsekin aktiivisia kokeellisen musiikin piireissä sekä järjestämällä Potlatch-klubia⁷ ja -festivaalia⁸ että soittamalla lukuisissa eri yhtyeissä vuosien mittaan. Voi ilman muuta sanoa, että he ovat osa tutkimaani yhteisöä. Paason ja Tuomisen (2007) mukaan kokeellisen musiikin klubitoiminta on 2000-luvun alussa laajentunut suorastaan mullistavasti. 2000-luvun alun kokeellisen musiikin kentän voi jakaa karkeasti kahteen ryhmään, joista toisen juuret ovat populaarimusiikissa ja toisen klassisessa musiikissa. Populaarimusiikin puolelta ponnistavat tekijät ovat inspiroituneita underground-kulttuurista, kun taas klassisen musiikin taustalta on syntynyt noise-musiikkia ja esityksiin liittyä usein performanssin elementtejä.

Paason ja Tuomisen (2007) artikkelissa tuodaan esiin ulkomaisten taiteilijavieraiden merkitys klubeille: Usein klubi-ilta järjestetään ulkomaisen vieraan otettua yhteyttä järjestäjiin ja ilmoitettua olevansa halukas esiintymään Suomessa. Kotimaiset artistit kuitenkin esiintyvät samoilla keikoilla, ja nämä kohtaamiset johtavat verkostoitumiseen kansainvälisestikin. Toiminta kulkee kahteen suuntaan, sillä osa kansainvälisistä kontakteista on syntynyt suomalaisten esiintyjien esiintymismatkoilla ulkomailla. Ahkerasti ulkomailla kiertäneen Avarus-yhtyeen jäsenissä on Mental Alaska -klubia Helsingissä ja Tampereella järjestävä Arttu Partinen ja turkulaisen Tulipesä-klubin järjestäjiin kuuluva Roope Eronen.⁹ Nämä yhteydet ja niiden pohjalta järjestetyt esiintymistilaisuudet ovat olleet synnyttämässä kotimaamme psykedeelissävyistä noise-/rock-skeneä 2000-luvun alussa.

⁵ Tuomisen nimi on nykyään Taneli Viitahuhta.

⁶ Tiekson artikkeli julkaistiin lehden alkuperäisessä paperiversiossa hänen silloisella sukunimellään Uimonen.

⁷ Potlatch-klubi toimi eri tiloissa Helsingissä vuosina 2001–2009. Klubilla tarkoitetaan tässä yhteydessä (ja muuallakin tässä tutkimuksessa) yksittäisiä, kohtalaisen säännöllisesti järjestettäviä konsertteja tai ”keikkoja”, joiden takana ovat samat järjestäjät tai väljä organisaatio, ja jotka kulkevat yhteisen nimen alla, vaikka itse tapahtumapaikka saattaa vaihdella jopa eri kaupunkien välillä.

⁸ Potlatch-festivaali järjestettiin Herttoniemessä Oranssin tiloissa kaksi kertaa vuosina 2005–2006.

⁹ Kirjoituksessa mainitaan myös muun muassa helsinkiläinen Non Repetat -klubi, Jyväskylässä järjestetty Praesens-klubi ja Lahdessa toiminut Nyrjähdys-performanssiklubi.

Kokeelliseen musiikkiin keskittyneen Avanto-festivaalin järjestäjä Anton Nikkilä valittelee artikkelissa (Paaso & Tuominen, 2007), että järjestämiseen käytettävissä olevat vähät rahat menevät ulkomaisille vieraille, jolloin kotimaiset tekijät esiintyvät Suomessa käytännössä ilmaiseksi, eikä Suomessa olekaan yhtään pelkästään kokeellisella musiikilla elävää taiteilijaa. Toiminta on liian marginaalista ja amatöörimäistä julkisesta rahoituksesta päättävien näkökulmasta, artikkelissa todetaan.

Artikkelissa (Paaso & Tuominen, 2007) tuodaan esiin avoimuus eri (ala)kulttuurien välillä: kokeellisen musiikin iltoja järjestetään muun muassa punk-luolana tunnelissa Vastavirta-baarissa Tampereella, ja Erosen ja Partisen järjestämän Lal Lal Lal -festivaalin konsertit pidettiin vuonna 2007 niin rock-klubilla, galleriassa kuin baarissa.¹⁰ Paaso ja Tuominen toteavatkin, että niin kauan kuin klubit pystyvät välttämään profiloitumasta toisiaan poissulkeviksi, voi olettaa hedelmällisen ristiinpolytyksen jatkuvan ja lisääntyvän.

Myös Tanja Tiekso on ollut aktiivinen muusikko kokeellisen musiikin piireissä,¹¹ ja hän on julkaissut musiikkitieteen väitöskirjansa (Tiekso, 2013) kokeellisen musiikin manifesteista. Tiekson (2007) artikkelissa todetaan, että 2000-luvulla sanaa kokeellinen käytetään musiikin yhteydessä hyvin vapaasti.¹² Artikkelin mukaan vapaa improvisointi on suomalaisen kokeellisen musiikin tärkeimpiä elementtejä ja se saa vaikutteensa lukuisista eri genreistä. Kollektiivisessa improvisoinnissa soittajien yhteisö ja asioiden yhdessä kokeminen ovat tärkeässä roolissa. Suomalainen psykedeelinen metsäfolk, jossa akustiset ja sähköiset äänet ovat usein korostetusti vastakkain, on huomioitu ulkomaillakin. Suuntausta edustavat muun muassa Lau Nau, Kukkiva Poliisi ja Kuupuu.¹³

Turun yliopistossa väitöskirjatutkijana toimiva Hanna Kaikko kirjoitti Turun populaarimusiikin historiaa luotaavaan *Toisen soinnun etsijät: Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017* -teokseen kaksi artikkelia, jotka käsittelevät suoraan tai lähes suoraan tutkimaani yhteisöä: Tulipesäilloista Himeraan – improvisoitu musiikki 2000-luvun undergroundissa (Kaikko, 2017a) sekä Laura Naukkarinen ylittää rajoja (Kaikko, 2017b). Ensimmäisessä artikkelissa ”tarkastellaan joitakin piirteitä improvisoidussa musiikissa kokeellisen musiikin undergroundissa 2000–2010-luvuilla. Turkulaista vaihtoehto- ja alakulttuuria lähestytään ilmiönä, joka on osa laajempaa kansallista ja kansainvälistä omaehtoista kulttuuritoimintaa” (Kaikko, 2017a, s. 377). Näkökulma on ymmärrettävästi turkulainen, vaikka kuten edellisestä kuvailusta käy

¹⁰ Lal Lal Lal on myös Erosen ja Partisen vuonna 2001 perustama pienlevy-yhtiö.

¹¹ Ks. esim. Tiekso, 2013, s. 72–73.

¹² Kokeellisen musiikin määritelmistä ks. esim. Tiekso, 2013, s. 201.

¹³ Lau Nau on Laura Naukkarisen sooloprojekti, joka julkaisi ensilevynsä vuonna 2005. Kukkiva Poliisi on tamperelaisten kuvataideopiskelijoiden perustama yhtye, joka oli aktiivinen erityisesti 2000-luvun alkuvuosina. Yksi yhtyeen jäsenistä on Jonna Karanka eli Kuupuu, joka julkaisi ensimmäisen omakustanteisen soololevynsä CD-r-muodossa vuonna 2003 ja jatkaa edelleen aktiivisena musiikin tekijänä ja kuvataiteilijana.

ilmi, toiminnalla on yhteyksiä sekä muualle Suomeen että ulkomaille. Kaikko on haastatellut jo vuonna 2007 Avarus-yhtyeen Roope Erosta ja Tero Niskasta, muun muassa Taco Bells -yhtyeessä kitaraa soittanutta Topias Tiheäsaloa sekä muun muassa Päivänsäde-yhtyeessä minun kanssani muutamaa vuotta aiemmin soittaneita Niko-Matti Ahtia, Jaakko Tolvia ja nimimerkki Onervaa. Kaikki haastateltavat ovat olleet eri tavoin aktiivisia yhteisössä.

Vuodenvaihteessa 2016–2017 Kaikko on haastatellut uudestaan Tiheäsaloa, Tolvia ja Ahtia, jotka edelleen asuivat (ja asuvat vieläkin) Turussa¹⁴ sekä Tsembla-nimellä musiikkia tehnyttä Marja Ahtia, joka on myös ollut aktiivinen tapahtumia ja omaa festivaaliaan järjestävässä Himerä-kollektiivissa.

Kaikko keskittyy improvisoidun musiikin skeneen turkulaisessa kokeellisessa undergroundissa, ja hänen mukaansa yhteisö on ollut elinvoimainen 2000-luvun alusta lähtien. Kaikon (2017a, s. 377) mukaan yhteisössä korostuvat itse- ja yhdessä tekeminen DIY-kulttuurin hengen mukaisesti eikä esityksissä tunnuta nojattavan mihinkään selkeästi tunnistettavaan musiikkityyliin. Topias Tiheäsalokin sanoo vuonna 2017, että genrettömyys näkyy rakenteiden, kuten asian totaalisen hallinnan tai tuotteen tekemisen, puuttumisen kautta. Keikoilla genret ovat päällekkäin, ja samassa tilaisuudessa voi esiintyä hyvin erilaista musiikkia tekeviä artisteja ja yhtyeitä. (Kaikko 2017a, s. 379). Artisteja yhdistää kuitenkin jonkinlainen kokeellisuus, ja Tiheäsalo kokee asian olevan myös sukupolvisidonnaista: turkulaisen konemusiikin perinteellä, kuten 1960-luvulla syntyneiden Mika Vainion ja Ilpo Väisäsen Panasonic-yhtyeellä, on ollut vaikutuksensa, mutta muuten se on liki täysin irrallinen improvisoidun musiikin skenestä (Kaikko, 2017a, s. 379–380).

Turkulaisten musiikkiaktiivien toiminta on muuttunut tavoitteellisemmaksi, mutta edelleen tekijät toimivat paljolti vapaaehtois pohjalta. Aluksi tapahtumien järjestäminen – esimerkiksi jo johdannossa mainittu Tulipesä-klubi – tapahtui ilman yhdistyksiä tai organisoituneita työryhmiä ja saattoi olla aika ajoin vain yhden aktiivin vastuulla. Tästä seurasi Marja Ahdin mukaan Turussa toiminnan pieni hiipuminen Roope Erosen muutettua kaupungista pois 2010-luvun vaihteessa. Vuonna 2012 Niko-Matti ja Marja Ahti, Topias Tiheäsalo, Jaakko Tolvi ja Niko Karlsson perustivat Himerä-työryhmän järjestämään kokeellisen musiikin tapahtumia. Toiminta on järjestäytyneempää kuin aiemmin, ja työryhmä on saanut toimintaansa myös apurahoja. (Kaikko, 2017a, s. 383–385.)

Yhteisön toimintaan hieman muita myöhemmin tullut ruotsalaissyntyinen Marja Ahti kokee omaehtoisessa kulttuuritoiminnassa ja tekemisessä esiintyvän lumipalloefektiä. Tekemisen ja kokeilemisen halu syntyy muiden toiminnan näkemisestä. Pysyvyys ja vaihtuvuus ovat hyvässä tasapainossa ihmisten muuttaessa kaupunkien välillä. (Kaikko, 2017a, 385–386.)

¹⁴ Eronen, Niskanen ja Onerva olivat tällä välin kukin muuttaneet Helsinkiin.

Kaikon (2017b) artikkeli laulaja-lauluntekijä Laura Naukkarisesta on artistiesitely ja kiintoisa yhteisöstä nousseen muusikon kuvaus. Naukkarisen artistiminä ja kaantuu haastattelun aikoihin kolmeen eri puoleen, "alter egoon". Elokuviin, teatteriesityksiin ja ääni-installaatioihin hän säveltää musiikkia yleensä omalla nimellään, mutta taiteilijanimellä Lau Nau Naukkarinen esittää "melankolisia lauluja ihmisille ympäri maailmaa". Naukkarisen artistiminän kolmas tärkeä puoli on soittaminen erilaisissa improvisaatiokokoonpanoissa. Näistä on vuonna 2017 aktiivisesti toiminut syntetisaattoritrio IAX yhdessä Marja Ahdin ja Jonna Karangan kanssa, jotka molemmat ovat aloittaneet musiikin tekemisen samassa yhteisössä. Sen sijaan Naukkarisen mykkäelokuvia säestävässä yhtyeessä soittavat aivan muissa yhteyksissä muusikoiksi tulleet Matti Bye, Linda Fredriksson ja Samuli Kosminen.

Naukkarisen muusikon ura on alkanut yhtyeissä ja improvisoimalla ystävien kanssa yhteisissä harjoitustiloissa, "ikkunattomissa loukoissa". Osan kansainvälisistä kontakteistaan hän oli luonut jo 1990-luvun lopulla tilatessaan pienlehtiä ja levyjä Euroopasta ja Yhdysvalloista. Naukkarinen muutti Turkuun vuonna 2000 ja oli pian useissa yhtyeissä ja järjestelemässä Tulipesän tapahtumia. Kaikesta toiminnasta innoittuneena hän teki taiteilijanimellä Lau Nau ensimmäisen soololevynsä, joka julkaistiin Yhdysvalloissa vuonna 2005. Samana vuonna Naukkarinen muutti Kemiöön, jossa asuu edelleen. Hän kokee ensimmäisten aktiivisten muusikkovuosiensa tapahtuneen Turussa ja sanoo olevansa edelleen osa Turun skeneä. Artikkelin loppuun Naukkarisen toteamukseen, että vaikka hän on kiinnostunut kokeellisesta elektroakustisesta musiikista, genrerajat on tehty ylittämistä varten. (Kaikko, 2017b.)

Ei-akateemisia lehtiartikkeleita ja haastatteluita yhteisöstä ja sen jäsenistä löytyy paljon aina 2000-luvun alkupuolelta tähän hetkeen. Useimmissa pienlehtiartikkeleissa kirjoittajat ovat lähellä yhteisöä tai sen sisällä. Viime vuosina yhteisö on alkanut kuulua myös podcasteissa: Pekka Ohtokankaan Kaukopartio kotiin¹⁵ on esitellyt kotimaisia kokeellisen musiikin tekijöitä haastatteluina, ja myös Mikko Levónin jo yli 150 jaksoa sisältävä taiteilijahaastattelupodcast Levonille lasken luojaani¹⁶ sisältää lukuisia yhteisöön kuuluvien haastatteluita. Niissä pääsee kuulemaan yhteisön ääntä varsin suoraan, sillä etenkin Levón ei ole editoinut podcastinsa epämuodollisia jutusteluseisioita juuri millään tavoin.

Viimeaikainen akateeminen tutkimus Suomen mittakaavassa kuitenkin puuttuu yhteisöstä. Samoin tutkimukset yhteisön merkityksestä sen jäsenten kokemaan kehitykseen puuttuvat vielä kokonaan. Tämä tutkimus korjaa näitä puutteita ja pyrkii näkemään yhteisön monipuolisena tekijäjoukkona, jota yhteisöllisyyden tuoma ilo ja hyöty ovat pitäneet yhdessä jo huomattavan kauan.

¹⁵ anchor.fm/kaukopartio-kotiin/

¹⁶ listennotes.com/podcasts/levonille-lasken-luojaani-mikko-levon-dPJ7ubqStBA/

1.2 Tutkimuskysymykset

Musiikin tekeminen yhdessä on ollut tärkeä olemisen tapa yhteisössä. Tässä tutkimuksessa lähtöoletuksena on, että yhdessä soittaminen ja muu musiikin parissa tehty yhteistyö ovat tukeneet yhteisön jäsenten kehitystä ja heidän omien muusikon identiteettiensä löytymistä. Yhteissoittotilaisuuksissa kellareissa ja klubeilla on ollut mahdollista osallistua, kuulla muita, harjoitella yhdessä ja kokeilla uusia asioita. Yhteisön jäsenet ovat päässeet kokemaan tämän vuorovaikutuksen, ja he näkevät yhteisön toiminnan sen sisältä. Tutkimuskysymykseni ovat:

- Millaisena yhteisö näyttäytyy jäsentensä mielissä ja millaisia muutoksia yhteisössä koetaan tapahtuneen?
- Millä tavoin yhteisön jäsenet ovat kokeneet yhteisön tukea kehityksessään musiikin tekijöinä?
- Millaisena yhteisön jäsenet näkevät oman ja yhteisönsä tulevaisuuden?

Kuten tutkimuskysymysten muotoilusta käy ilmi, tutkitaan yhteisöä sen jäsenten kautta ja tarkoituksena on selvittää heidän käsityksiään yhteisöstään. Tutkimuksen aikaperspektiivi on hieman yli kaksikymmentä vuotta 1990-luvun loppuvuosista tähän päivään, joten pyrkimyksenä on myös selvittää, millaista muutosta yhteisössä on koettu tapahtuneen ja mistä syistä. Yhteisön määrittely tapahtuu pikemmin suhteessa siihen, mitä yhteisössä on tapahtunut ja millaista toimintaa se on synnyttänyt kuin yrittämällä nimetä yhteisön jäseniä, kokoonpanoja tai esikuvia.

Laadulliselle tutkimukselle tyypillisesti tutkimuskysymykset ovat tarkentuneet pitkin tutkimusprosessia. Tutkimuksesta ovat rajautuneet pois muun muassa ulkopuolinen näkemys yhteisöstä ja yhteisössä tehdyn musiikin analyysi. Vaikka yhteisössä tehdään muitakin taiteenlajeja, on tarkastelun pääpaino musiikin tekemisessä, ja luovuus ja kehitys liitetään siihen.

2 KÄSITTEITÄ JA TEORIAA

Tutkimukseni käsittelee musiikillista yhteisöä, joka ei perustu genreen kuin korkeintaan löyhästi ja joka välttelee nimeämisiä. Siksi yhteisön määrittely on tutkimuksessani tärkeässä osassa, ja siihen käytetään apuna Kay Kaufman Sheleymanin (2011, s. 364–365) varsin väljää musiikkiyhteisön määritelmää. Peilaan yhteisön jäsenten omia käsityksiä yhteisöstään sekä siihen että David Gauntlettin (2011) hahmotelmaan 2000-luvun omaehtoisesta luovasta yhteisöstä, jossa DIY- eli *do it yourself* -kulttuuri on tärkeässä osassa. Lev Vygotskin luovuuden kehä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) on myös tärkeässä roolissa analyysissä.

Gauntlett (2011) on käyttänyt apunaan muun muassa Ivan Illichin ajatuksia leppoisuudesta ja oppimisesta yksilöiden ja ryhmien verkostossa. Analyysini yhteisön jäsenilleen antamasta tuesta perustuu näihin ajatuksiin, ja lisäksi käytän Lev Vygotskin luovuuden kehän ja lähikehityksen vyöhykkeen käsitteitä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64 ja 65) yrittäessäni ymmärtää, millaisin tavoin tutkimukseni yhteisön jäsenet ovat oppineet musiikin ja taiteen tekemistä toimiessaan yhteisössä.

Vygotskin kolme aikajanaa käsittävät lyhyen aikavälin tapahtumien lisäksi ihmisen eliniän ja historian. Kehitys ja luovuus suuntautuvat tulevaisuuteen (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66), joten tässä tutkimuksessa tarkastellaan myös, millaisia tulevaisuudenkuvia yhteisön jäsenillä on ja mihin suuntaan he kuvittelevat yhteisön ja itsensä liikkuvan taiteen kentällä ja yhteiskunnassa.

Kuten Tiekso jo 2007 totesi, käytetään sanaa kokeellinen nykyään varsin laveasti – niin myös tässä tutkimuksessa. Yksinkertainen, Pierre Schaefferin ja Tim Hodgkinsonin hahmottelema kokeellisen ja ei-kokeellisen musiikin ero on Tiekson (2013, s. 201) mukaan se, että kokeellista musiikkia tehdään empiirisesti eli kokeillen ja ei-kokeellista musiikkia analyttisesti eli valmiiden muotoideoiden pohjalta. Koska en tässä tutkielmassa analysoi yhteisössä syntynyttä musiikkia, ei tiukkaa kokeellisuuden rajausta tarvitse tehdä. Jos haastateltava kokee musiikin kokeelliseksi, niin sitä voidaan pitää sellaisena. Musiikillisen kokeellisuuden ideaan kuuluu Tiekson (2013, s. 143)

mukaan, että kenellä tahansa on kyky luoda oma tulkintansa maailmasta. Kokeellinen taidekenttä on vastakulttuurinen ja kaihtaa vakiintuneita määritelmiä (Tiekso, 2013, s. 72). Musiikillinen kokeellisuus toteutuu 2000-luvun Suomessa keskeisesti vapaana improvisaationa instituutioiden reuna-alueilla, kuvaa Tiekso kokemustaan (2013, s. 73). Hän tuo myös esiin, miten kokeellinen musiikki asettuu genremääritelmiä vastaan kokeellisuuteen kuuluvan toisintekemisen ja vastakulttuurisuuden takia, vaikka kokeellisella musiikilla on myös traditio. Tätä traditiota on nimenomaan tradition rikkominen. (Tiekso, 2013, s. 85.)

2.1 Yhteisö

Yhteisö on tutkimukseni peruskäsite ja hyvä sana kuvaamaan tutkimuskohdetani. Koska yhteisö on terminä hyvin laaja ja vaikeasti määriteltävissä, on musiikin- ja kulttuurintutkimuksessa sanan yhteisö usein korvannut joku toinen termi, kuten alakulttuuri (*subculture*), skene (*scene*), taidemaailma (*art world*) tai musiikillinen polku (*musical pathway*) (Sheleyman, 2011, s. 360–364). Näistä alakulttuuri ja skene kytkeytyvät lähemmin populaarimusiikin tutkimukseen, taidemaailmassa taas on Sheleymanin mukaan varsin länsimainen pohjavire. Musiikillinen polku ei ole tullut laajasti käyttöön etnomusikologiassa. (Sheleyman, 2011, s. 361.)

Sheleyman (2011, s. 364) lainaa Brian Alleynea (2002, s. 608), joka kirjoittaa, että yhteisöä pitää lähestyä sen toiminnan kautta. Sama ajatus on Anthony P. Cohenilla (1985, s. 12), joka kehottaa tarkastelemaan termiä sen käytön kautta, ei sanakirjamerkityksen avulla.

Sheleyman (2011, s. 364) pitää musiikin merkitystä sosiaalisissa prosesseissa olennaisena, ja hänen mielestään tutkimuskäytössä sana yhteisö (*community*) on toiminnan kautta määriteltynä riittävä. Sheleyman (2011, s. 364–365) määrittelee musiikillisen yhteisön näin:

Musiikkiyhteisö on – missä ajassa ja paikassa se ikinä onkaan – kollektiivi, joka on rakentunut ja jota pidetään yllä musiikillisten prosessien ja/tai esiintymisten kautta. Musiikkiyhteisö voi muodostua sosiaalisesti ja/tai symbolisesti; musiikin tekeminen voi synnyttää reaaliaikaisia sosiaalisia suhteita tai se voi olla olemassa täysipainoisimmin virtuaalisena tai mielikuvituksessa.

Musiikkiyhteisö ei edellytä tavanomaisten rakenteellisten tekijöiden olemassaoloa eikä sen tarvitse olla sijoittunut yhteen paikkaan, vaikka sekä rakenteelliset että paikkaan liittyvät tekijät voivat olla tärkeitä yhteisön muodostumiselle ja olemassaololle. Pikemminkin musiikkiyhteisö on sosiaalinen kokonaisuus, jossa sosiaaliset ja musiikilliset prosessit yhdistyvät ja johon kuuluvat ne, jotka ottavat osaa musiikin tekemiseen tai kuunteluun ja jotka ovat tietoisia yhteydestä toisiinsa.

Sheleyman (2011, s. 365) jatkaa vielä, että tähän määritelmään on sisäänkirjoitettuna ajatus siitä, että yhteisön muodostumisen prosessit ovat syntyneet ja niitä pidetään yllä osin musiikillisen toiminnan kautta.

Tavanomaisia rakenteellisia tekijöitä voisivat organisoituneessa musiikkiyhteisössä olla erilaiset roolit ja hierarkiat, mutta epämuodollisemmissa yhteisöissä rakenteita syntyy esimerkiksi esiintyjien ja kuulijoiden sekä tapahtumajärjestäjien, kriitikoiden ja rahoittajien välille – rooleja ja hierarkioita toki nekin.

Sheleymanin määritelmä on siis väljä, ja yhteisöön kuulumisen ehtoina ovat vain kiinnostus siinä luotuun musiikkiin ja tietoisuus yhteydestä yhteisön toisiin jäseniin. Anthony P. Cohenin mukaan yhteisö sijaitsee jäseniensä mielissä ja kyse on tunteesta. Yhteisö ei ole niinkään rakenne, jonka voi määritellä ja kuvata, vaan kokemuksen muoto, jolla on merkitystä niille, jotka lukevat itsensä sen jäseniksi. (Cohen, 1985, s. 19–21.) Yhteisön jäsenyyttä rakennetaan yhteisten symbolien kautta, mutta näillä symboleilla on yhteisön sisälläkin eri ihmisille eri merkityksiä (Cohen, 1985, s. 16).

Luovuutta tutkinut psykologi Mihaly Csikszentmihalyi pitää ympäröivää yhteisöä olennaisena yksilön luovuuden ehtona ja kirjoittaa, että yhteisö (tai yhteiskunta) voi rohkaista, tukea, stimuloida ja palkita luovuudesta (Sawyer ym., 2003, s. 220–221). Vera John-Steiner vastaa tähän, että vaikka yhteiskunta kokonaisuudessaan ei suhtautuisikaan luovuuteen kannustavasti, voivat pienemmät yhteisöt samanaikaisesti tukea jäseniään näiden luovissa pyrkimyksissä (Sawyer ym., 2003, s. 222–223). John-Steiner puhuu taustanaan 2000-luvun alun Yhdysvallat, mutta samat ongelmat tulevat varmasti esiin kokeellisen taiteenteon suhteen melkein missä tahansa. Ulkopuolelta tulevan kritiikin ja oman epävarmuuden kestää yhdessä paremmin kuin yksin (Moran & John-Steiner, 2003, s. 83). Michel Maffesolia (1996, s. 44) myötäillen voisi yhteisöä siis pitää turvasatamana, kunhan yhteisö ei käänny jäseniään vastaan.

Onkin hyvä muistaa yhteisön ja yhteisöllisyyden vaarat, kuten normittaminen sekä ulkopuolisten ja erilaisten äänten vaijennus. Näistä voi seurata poissulkeamista, ja yhteisödiskursseilla voidaan oikeuttaa hierarkkisia rakenteita (Joseph, 2007). Niin kuin Cohen perustavanlaatuisesti toteaa, saman yhteisön jäsenillä on jotain yhteistä ja nämä yhteiset tekijät erottavat yhteisön jäsenet muiden yhteisöjen jäsenistä. Yhteisöllisyyteen kuuluu olennaisesti sekä samuus että eron tekeminen. (Cohen, 1985, s. 12.) Tai kuten Reetta Pekkanen toteaa *Tuli & Savu* -kirjallisuuslehden Yhteisö-numeron teemakeskustelussa (Brygger, Pekkanen, Toivio & Tomi, 2019):

Yhteisö ja yhteisöllisyys ovat sillä tavalla jännitteisiä sanoja, että niihin tuntuu olevan jo valmiiksi koodattuna jonkinlainen sisänpäinlämpiävyys, tai vähintäänkin sellaisen riski. Itsestään tietoisien yhteisön ääriviivat rajaavat aina osan universumin kohinasta ulos.

Anna Tomi jatkaa samassa keskustelussa (Brygger ym., 2019):

Jokaisen pienen yhteisön vastuu on minusta itsestäänselvästi olla vahtikoirona omille ulosulkevuutensa mekanismeille ja tarkastella, kenen ääniä kannatellaan ja kenen ei.

Vahtikoirana oleminen ei välttämättä ole helppoa ja itsestäänselvää, sillä kuten Cohen toteaa, ovat yhteisöjen rajat pääsääntöisesti symbolisia ja eri ihmisille näillä symboleilla saattaa olla erilaisia merkityksiä. Joillekuille hyvin selkeät rajat saattavat olla toisille täysin näkymättömissä. (Cohen, 1985, s. 13.)

Yhteisön normittavaa painetta ehkäisee kuitenkin sen käyttämien symbolien joustavuus, minkä seurauksena kukin voi räätälöidä symbolien käytön ja merkityksen omiin tarkoituksiinsa sopiviksi. Yhteiset symbolit eivät siis tarkoita niiden yhteistä merkitystä. Yhteisö vaikuttaa toki merkityksen muodostumiseen, mutta merkitykset ovat myös muuttuvia. Samoja symboleja voi käyttää monin eri tavoin, ja yksilöt voivat ottaa niiden avulla paikkansa yhteiskunnassa joutumatta luopumaan yksilöllisyydestään. Kulttuurin luominen on jatkuvaa uudelleenluomista sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, ja merkitykset syntyvät tulkinnassa. (Cohen, 1985, s. 16–18.) Yhteisö ei siis automaattisesti määrittele jäseniään ja näiden toimintaa tietyllä tavalla.

2.2 Yhteisöllisyys ja luovuus

Tutkimukseni perusolettamus on kehityksellinen, mikä musiikkikasvatuksen tutkimuksen yhteydessä tarkoittaa, että musiikki on rikastuttavaa ja luovaa, ja yksilö lähestyy musiikkia omilla ehdoillaan. Painopiste on omaehtoisen musisoinnin tukemisessa. (Hallam, 2010, s. 795.) Vaikka tutkimukseni ei edusta musiikkikasvatuksen tutkimusta, näen tämän hyvänä lähtökohtana. Koulun ja opettajan sijaan tutkimuksessani rohkaisijana toimii muu yhteisö. Luovuuden kukoistamisesta yhteistyössä on vuosien mittaan löydetty eri tutkimuksissa varsin erilaisia tuloksia, eikä satunnaisesti yhteen laitettujen ihmisten yhteistyö välttämättä lisää luovuutta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 82). Tilanne muuttuu, jos yhteistyölle annetaan aikaa ja luottamukselle ja vastavuoroisuudelle mahdollisuus syntyä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 82). Luovuus vaatii Vygotskin mukaan kehityksellistä näkökulmaa (Moran & John-Steiner, 2003, s. 82), ja toimivan yhteistyön merkkejä ovat pitkäaikainen sitoutuminen, vapaaehtoisuus, luottamus sekä päätösten tekeminen ja projektien valitseminen yhdessä (John-Steiner, 2000, Moran & John-Steinerin, 2003, s. 82, mukaan).

David Gauntlett esittelee teoksessaan *Making is Connecting – The social meaning of creativity, from DIY and knitting to YouTube and Web 2.0* (Gauntlett, 2011), miten 2000-luvun omaehtoinen luomisen kulttuuri voi kukoistaa. Gauntlett pohjaa teesinsä niin menneiden aikojen kuin nykyajankin omaperäisiin ajattelijoihin, ja kirjassa esitellään muun muassa viktoriaanisen ajan brittiläiset John Ruskin ja William Morris, sosiaalisen pääoman käsitteen 1900-luvun alkupuolella keksinyt L. J. Hanifan, tämän ajattelua 1900-luvun jälkipuoliskolla eteenpäin vieneet sosiologit Pierre Bourdieu, James Coleman ja Robert Putnam sekä 1970-luvulla omaperäisiä ajatuksia oppimisesta ja

yhteisöllisyydestä muodostanut Ivan Illich. Näistä tutkimukseni kannalta erityisen mielenkiintoisia ovat Ruskin ja Illich.

John Ruskinille (1819–1900) luovuus on osa jokapäiväistä elämää yhteisössä (Gauntlett, 2011, s. 25). Ruskin oli laaja-alainen renessanssi-ihminen, joka ei innostunut teollisuuden ajan standardisoituvasta tuotantotavasta. Hän ihaili keskiaikaista rakennustaidetta ja katedraaleja, joiden karkeasti veistetyissä patsaissa hän näki sekä elämää että ajattelun ja käsityöläisyyden vapautta, joka oli sittemmin kadonnut. Tämä asenne asettui vastustamaan Adam Smithin (1723–1790) ihannoimaa työn uutta jakoa, jossa teollisuustyöläinen teki tuotteesta vain pienen osan. Ruskinille ajattelu ja tekeminen olivat molemmat olennaisia tekemisen prosessissa, ja tekemisen piti sisältää sekä älyllinen että fyysinen puoli. (Gauntlett, 2011, s. 30–31.) Tämä ei teollisessa työ- jaossa enää toteudu.

Ivan Illichin (1926–2002) pamfletinomaiset kirjat *Kouluttomaan yhteiskuntaan* (1970, suom. 1972) ja *Tools for Conviviality* (1973, ei suomennettu) kuvaavat sitä, mikä yhteiskunnassa on Illichin mukaan pielessä, mutta tarjoavat myös suunnan, johon kulkea. Kouluttomaan yhteiskuntaan on paitsi modernin koulutusjärjestelmän kritiikki, myös nykyaikaisen yhteiskunnan myyttien ja rakenteen läpivalaisu (Hoinacki & Mitcham, 2002, s. 1). Illichin mukaan kouluinstituutio – kuten instituutiot yleensäkin – pikemminkin kouluttaa kuin kasvattaa meitä ja luo ihmisiä, jotka eivät osaa ajatella eivätkä toimia itsenäisesti. Pahinta on, että ihmiset lakkaavat uskomasta omiin kykyihinsä ja antavat instituutioille vallan, oli kyse sitten oppimisesta tai esimerkiksi lääketieteestä tai liiketaloudesta. (Illich, 1972, s. 10–13.) Vastaukseksi Illich kuvaa järjestelmän, jossa ihmiset opettavat toisiaan tai opettelevat asioita yhdessä. Oppimisen tukena Illichin visiossa ovat uudenlaiset kirjastot, joissa on oppimiseen tarvittavaa välineistöä. (Illich, 1972, s. 109–154; Gauntlett, 2011, s. 163–166.)

Illichin kuvauksessa ihminen muuttuu passiivisesta vastaanottajasta aktiiviseksi toimijaksi, jonka oppiminen tapahtuu luontaisesti innostuneiden yksilöiden ja ryhmien verkostossa. Gauntlett tulkitsee Illichia niin, että kaikenkattavan koulutusjärjestelmän sijaan meidän kannattaisi luoda pieniä, paikallisia ja ihmisten tarpeisiin vastaavia tapoja oppia, sillä yllätyksetön ja liiallisuuksiin kehitetty systeemi vie ilon arkipäiväisestä kokemuksesta (Gauntlett, 2011, s. 166). Illich (1972, s. 118–119) nimeää neljä lähestymistapaa, jotka avaavat opiskelijalle uusia mahdollisuuksia määrittää ja saavuttaa tavoitteensa:

1. Opintovälineiden yhteispalvelu: tarvittavien välineiden pitää olla kaikkien saatavilla.
2. Taitojen vaihto: vertaisoppiminen on mahdollista, kun tekijät jakavat osaamistaan ja tietävät, kuka jo osaa mitäkin.
3. Vertaisten yhteen saattaminen: verkosto, joka tuo opinhaluiset yhteen.

4. Vapaiden kasvattajien yhteispalvelu: ammattilaiset jakavat taitojaan omilla ehdoillaan.

Illichin *Tools for Conviviality* esittelee leppoisuuden käsitteen, joka tarkoittaa ihmisten välistä merkityksellistä kommunikaatiota ja sitoutumista – ihmisten, jotka ovat ystävällisiä, merkityksellisesti yhteydessä toisiinsa ja elävinä maailmassa. Leppoisuus on vastakohta teolliselle tuottavuudelle. Se on autonomista ja luovaa yhteyttä toisiin ihmisiin ja ympäristöön. On tärkeää, että voimme toimia suhteissamme ilman painetta toisten ihmisten vaatimuksista. Leppoisuus tarkoittaa valtaa jokaiselle muokata oma maailmansa, ja tämän vallan on nimenomaan kuuluttava yksilöille, ei yhteisölle tai yhteiskunnalle. Gauntlett kokee, että tässä Illich asemoituu moraalisesti Ruskinin linjoille. (Gauntlett, 2011, s. 167–168.)

Leppoisuus edustaa iloa, joka helposti katoaa, kun ihmisen kiinnostukset törmäävät järjestelmiin ja instituutioihin. Teknologian ja välineiden tehtävä on kannustaa yksilöllistä luovuutta ja ihmisten kykyä itse hallita elämäänsä sen sijaan, että se tekisi meistä kaikista samaa massaa. (Gauntlett, 2011, s. 169.)

Esimerkkinä Illich kertoo Latinalaisen Amerikan televisiopalveluista, joihin käytettiin 1960-luvulla valtavasti rahaa. Illichin utopiassa¹⁷ sama raha laitettaisiin mieluummin helposti saatavilla oleviin kasettinauhureihin, jolloin kuka tahansa voisi itse luoda jaettavaa sisältöä. Vaihtopisteiden avulla nauhat voisivat kiertää ja ihmiset pysyisivät ilmaisemaan itseään, oppimaan ja jakamaan tietoa. (Illich, 1972, s. 116.) Nykyään nauhoitukset ovat yleensä digitaalisia ja internetin voi ajatella ajan ja paikan ylittäväksi vaihtopisteeksi, joten osin utopia on toteutunut. Musiikin suhteen internet myös mahdollistaa itse tehdyn sisällön julkaisemisen ilman levy-yhtiöiden portinvar-tijoita (Gauntlett, 2011, s. 43).

Kirjansa lopuksi Gauntlett (2011, s. 220–226) listaa viisi perusperiaatetta tai teesiä, joiden avulla lähestyä arkielämää, luovuutta ja mediaa:

1. Uudenlainen ymmärrys luovuudesta prosessina, tunteena, läsnäolona

Perinteinen luovuuden käsite pohjaa liikaa lopputuotokseen, jonka pitäisi olla omaleimainen ja ajattelutapoja muuttava. Sen sijaan luovuutta voi nähdä myös arkipäiväisessä toiminnassa, eli kaikessa tekemisessä neulomisesta bloginpitämiseen ja kappaleen esittämisestä konsertin järjestämiseen. Luovassa tuotoksessa on aistittavissa tekijän läsnäolo, siis jonkinlainen omaleimainen sormenjälki, joka yhdistää tekijän ja hänen yleisönsä.

2. Tekemisen ja jakamisen palo

¹⁷ Kouluttomaan yhteiskuntaan -teoksessa Illich (1972, s. 111) kirjoittaa, että "[n]e kasvatustieteelliset instituutiot, jotka tässä esitän, on kuitenkin tarkoitettu palvelemaan sellaista yhteiskuntaa jota ei vielä ole olemassa, vaikka nykyiset kouluturhaumat ovat tärkeä tekijä, joka voi panna liikelle muutoksen kohti uusia yhteiskunnallisia järjestelyjä."

Ihmisillä on usein halu tehdä ja jakaa asioita eikä siihen tarvita suuria palkkioita tai julkisuutta. On tarve osallistua eikä vain toimia sivustakatsojana. Tekemistä voi motivoida pienen mittakaavan huomio, joka toimii yhteisön sidosaineena, mutta tärkeintä on tekeminen itsessään ja ilo projektin edistymisestä ja loppuunsaattamisesta. Silti yhteys yhteisöön on tärkeää ja sitä tulisi vaalia osallistamalla yhteisön jäseniä heille sopivalla tasolla.

3. Luovuus ja yhteisö tuottamassa onnea

Onnellisuustutkimus pitää sosiaalisia suhteita ratkaisevan tärkeänä osana onnellisuutta. Onnellisuus on myös sidoksissa itsetuntoon ja merkityksellisyyden tunteeseen työssä ja projekteissa. Vaikka maailma on liian monimutkainen yhden yksinkertaisen onnellisuuden kaavan löytämiseksi, tulee onnellisuus aktiivisuudesta, ei passiivisuudesta. Valmiiden tuotteiden käyttäminen ei lisää onnellisuutta toisin kuin erilaiset yhteisöllisyyden muodot jokapäiväisessä elämässä: kommunikaatio, vaihto ja yhteistyö.

4. Välitason luovuus sosiaalisena liimana

Sosiologinen tutkimus on Gauntlettin mukaan tähän asti usein painottunut joko yksilön, perheen ja pienryhmän mikrotasolle tai institutionaalisen suuren mittakaavan makrotasolle. Näiden välissä on kuitenkin taso, joka ei ole kooltaan eikä järjestäytyneisyydeltään kumpaakaan. Cohenin (1985, s. 15) sanoin tämä perhettä suurempi, mutta yhteiskuntaa pienempi taso on yhteisö.

Sen voi nähdä ihmisiä toisiinsa sitovana luovien yhteyksien pilvenä, joka on epäorganisoitu (tai kevyen itseorganisoituva) eikä sillä ole yhtä tiettyä viestiä. Silti se haastaa sekä yksittäiset kuluttajat että organisoidut, suuren mittakaavan liikeyritykset ja hallitukset elämäntavallaan, jossa tehdään asioita itse ja ollaan myös kiinnostuneita muiden tekemisistä. (Gauntlett, 2011, s. 224.) Cohenin (1985, s. 15 ja 16) mukaan yhteisön taso on se, jossa yksilö omaksuu kulttuurin ja oppii olemaan sosiaalinen ottamalla haltuunsa sosiaalisuuden välineet, symbolit.

5. Jäljen jättäminen ja maailman tekeminen omaksi

Ihmisten pitää voida muokata ympäristöään ja jättää oma jälkensä maailmaan. Tekemisen välineiden tulisi olla mahdollisimman joustavia, sillä kuten Illich varoitti, välineet, joissa on vain rajoitettu määrä mahdollisuuksia, tai jotka tarjoavat vain ennalta määrättyjä ratkaisuja ongelmiin, kieltävät luovuuden ja tyrkyttävät muiden keksimiä, jäykkiä merkityksiä. Luovan välineen mestarillinen hallinta taasen antaa yksilölle mahdollisuuden täyttää maailma

merkityksellä ja rikastuttaa ympäristöään näkemyksensä hedelmillä. (Gauntlett, 2011, s. 225.)

Oletan, että Gauntlettin kuvaus 2000-luvun hedelmällisestä yhteisöllisyydestä kuvaa omaa tutkimuskohdettani. Yhteisö asettuu kohdan 4 välitasoksi, jonka suojissa asioita tehdään. Gauntlettin listasta huokuu DIY:n henki ja yhteisön jäsenet osallistuvat yhdessä tekemiseen tarpeidensa mukaan. Yhteisössä on helpompi haastaa valtakulttuurin käsitykset, ja sosiaalisuus näkyy myös kiinnostuksena yhteisön muiden jäsenten tekemisiin.

Mitä DIY – *do it yourself*, tee se itse – sitten on ja mistä termi juontaa juurensa? DIY on elämäntapa tai -asenne, jossa asiat pyritään tekemään mahdollisuuksien mukaan itse. Termin juuret ovat 1960-luvun vastakulttuuriliikkeessä ja siinä virinneessä vaihtoehtoisten koulutusmenetelmien etsinnässä. DIY-tekijöiden piireissä kyseenalaistettiin ylhäältäpäin ohjattu oppiminen ja etenkin se, miksi ongelmat pitäisi hoitaa niin, että maksetaan jollekulle muulle ratkaisujen keksimisestä. (Gauntlett, 2011, s. 56.) Ongelmanratkaisu otetaan siis DIY-toimijoiden omiin käsiin ja siinä voi nähdä huomattavia yhtäläisyyksiä Illichin ajatteluun. 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa punk-kulttuuri ja feminismin kolmas aalto ottivat DIY:n omakseen (Ratto & Boler, 2014, s. 10). Punkissa koko musiikin tekemisen kulttuuri on DIY-henkistä ja itseilmaisuuksia on tärkeämpää kuin hyvä soittotaito. Koska DIY on kokonaisvaltainen elämäntapa, voi sen käytäntöjä musiikin yhteydessä toteuttaa myös äänittämisessä, tapahtumien järjestämisessä ja muussa oheistoiminnassa.

DIY yhdistetään musiikissa usein juuri punkiin, mutta yhtä hyvin se sopii asenteena kokeelliseen musiikkiin, jossa julistetaan, että ”kenellä tahansa – ei vain runoilijoilla ja taiteilijoilla – on kyky luoda oma tulkintansa maailmasta” ja kuka tahansa voi olla muusikko (Tiekso, 2013, s. 143 ja 141). DIY:hyn ei kuulu, etteikö apua otettaisiin tarvittaessa vastaan ulkopuoleltakin. Tärkeämpää on DIY:hyn liittyvä tekemisen reflektointi ja kriittinen suhtautuminen valta-asetelmiin (Ratto & Boler, 2014, s. 1–2). Gauntlett (2011, mm. s. 56) painottaa myös DIY:n iloa tuottavaa vaikutusta. Vaikka itse tekeminen johtuisikin rahan tai resurssien pulasta, voi se silti tuottaa huomattavaa tyydytystä. Oletettavasti tämän tunteen tietää jokainen, joka on joskus suunnitellut ja tehnyt omilla käsillään jonkin projektin ja saanut aikaan jotain kelvollista ja käyttökel-poista. DIY:ssä itse prosessista tulee yhtä lailla tärkeä kuin lopputuloksesta.

Gauntlett (2011) ei juurikaan puhu luovuuden psykologisista prosesseista eikä hän ota teeseissään huomioon yksilön kehitystä, joka luovuuteen liittyy. Koska pyrin selvittämään yhteisön vaikutusta sen jäsenten taiteen tekemisen kehitykseen, tukeudun vielä yhteen 1900-luvun ajattelijaan, kehityspsykologi Lev Vygotskiin (1896–1934), ja hänen luovuuden kehäänsä, jossa persoona, luovuus, kulttuuri ja kehitys ruokkivat toisiaan ja jossa ympäröivä yhteisö on yksilön kehityksessä ja luovuuden rakentumisessa tärkeässä roolissa. Vygotskia ja Gauntlettia yhdistää se, että

molemmat ymmärtävät luovuuden laajasti: "Luovuutta ei ole vain siellä, missä tehdään suuria historiallisia teoksia, vaan kaikkialla, missä inhimillinen mielikuvitus yhdistelee, muuttaa ja luo jotain uutta" (Vygotski 1998, luettu teoksessa Moran & John-Steiner, 2003, s. 72). Lähteenä Vygotskin ajatteluun käytän tässä tutkimuksessa Seana Moranin ja Vera John-Steinerin (2003) artikkelia.

Konseptuaalinen ajattelu kehittyy yksilössä lapsuudesta lähtien yrityksen ja erehdyksen kautta ja huipentuu loogisen päättelykyvyn omaksumisen myötä. Vaikka konseptuaalisen ajattelun kehitys tapahtuu kaikessa moninaisuudessaan voimakaimmin nuoruudessa, jatkuu kehitys koko elämän ajan. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 71.) Luovuus edellyttää mielikuvitusta ja konseptuaalisen ajattelun kykyä, ja kun nämä kaksi yhdistyvät, syntyy aikuisuudessa potentiaali taiteelliseen ja tieteelliseen luovuuteen (Moran & John-Steiner, 2003, s. 68).

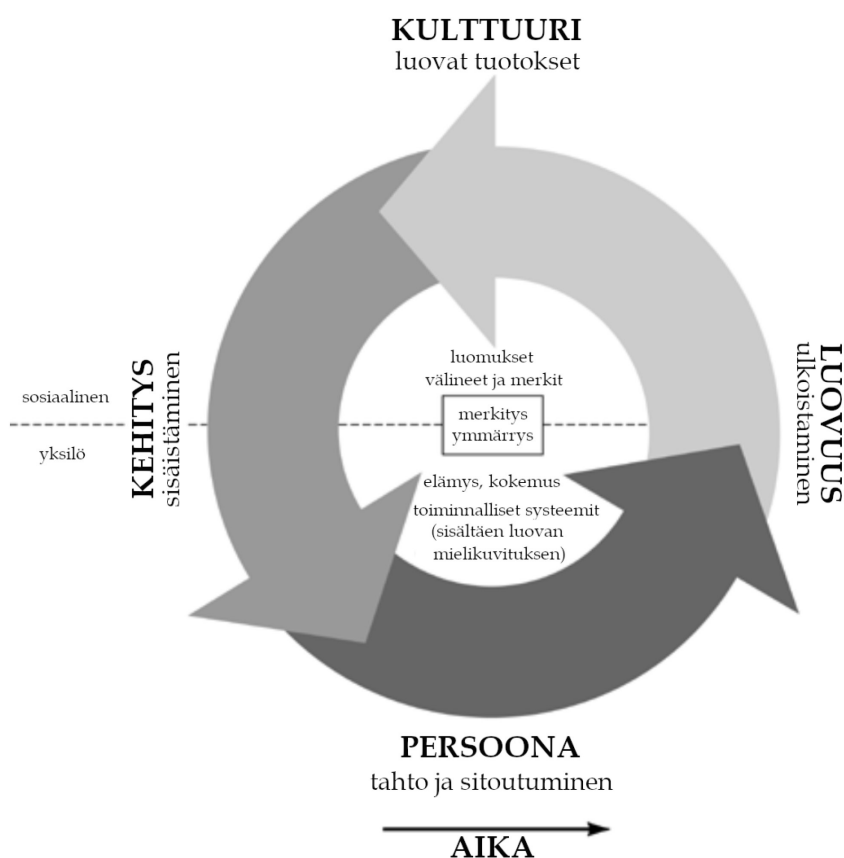
Silti luovan mielikuvituksen lähtökohta on lapsuuden leikeissä, joissa lapsi opettelee symbolien käyttöä. Leikki on fantasian perusta ja konseptuaalisen ajattelun mukana mielikuvituksesta tulee nuoruusiässä yksi älykkyyden osatekijöistä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 71). Nuoruuteen kuuluu myös lisääntyvä kritiikki omia mielikuvituksen tuotoksia kohtaan, ja lapsuuden synkreettiset, eli monia tyylejä ja tekniikoita käyttävät taideluomukset muuttuvat konventionaalisemmiksi ja alkavat sisältää intentionaalisempia tyyllillisiä elementtejä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 70). Oppimisen myötä suunta on siis kohti normaalimpaa (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78). Kasvatavat taidot auttavat kohdentamaan psykologisia ja sosiaalisia resursseja ratkaisujen etsimiseen, päätöstentekoon ja itsereflektioon. Persoonallisuuden muodostumisessa sosiaalisuuden ja sosiaalisten taitojen kasvu lisää myös individuaatiota eli itsellisyyttä. (Moran & John-Steiner, 2003, 78.)

Kehitys on Vygotskin mukaan ympäröivän kulttuurin teknologioiden¹⁸ sisäistämistä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa (Moran & John-Steiner, 2003, s. 63). Eikä teknologioiden sisäistäminen tapahdu vain kopioimalla mekaanisesti muiden toimintaa, vaan se on saadun informaation aktiivista muuttamista tai uudelleenorganisointia aiemmin hankittujen tietojen ja kykyjen varassa. Myös yksilön luonne vaikuttaa tähän prosessiin. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 63.)

Jo kulttuurissa olemassa olevan sisäistäminen on perusta sille, mitä yksilö voi myöhemmin tuottaa. Ympäristö ei ole pelkkä tapahtumapaikka, vaan ominaisuuksien ja luonteenpiirteiden kehityksen lähde. Tästä lähteestä pääsee ammentamaan vain ympäröivän sosiaalisen ryhmän kautta. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 79.) Sisäistäminen ei siis ole vain ympäröivän kulttuurin kopioimista osaksi persoonaa, vaan sitoutumista ympäröivään kulttuuriin ja sen resursseihin, mikä taas johtaa uusiin

¹⁸ Tia DeNora (2000, s. 46) lukee musiikin "itsen teknologiaksi". Alva Noë (2019, s. 13 ja 35) kirjoittaa, että taide edellyttää teknologioita, mutta "[t]eknologia ei ole pelkkää kamaa. Se muodostuu tarvikkeista, joilla teemme organisoituneen toimintamme."

oivalluksiin itsestä (Smolucha, 1992 ja Vygotski, 1960/1987, Moran & John-Steinerin, 2003, s. 63, mukaan). Luovuus on opitun ulkoistamista, eli tunnepohjaisten merkitysten ja kognitiivisten symbolien rakentamista ja synteisiä. Nämä yhteisistä ideoista, uskomuksista, tiedosta, tunteista ja kulttuurista syntyvät merkitykset ja symbolit materialisoituvat luovassa ilmaisussa kulttuurin tuotoksiksi. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 63.) Niinpä sisäistäminen ja ulkoistaminen, samoin kuin persoona ja ympäröivä kulttuuri – joiden välillä merkityksen muodostaminen tapahtuu symbolien kautta – ovat jatkuvassa jännitteessä keskenään, ja tämä jännite luo hedelmällisen maaperän uusille ideoille ja luovuudelle. Luovat tuotokset vievät kulttuuria eteenpäin uusilla ideoillaan. Sisäistäminen ja ulkoistaminen voidaan kuvata itseään ruokkivana kehänä. Luovuus ei tuota hedelmää ilman kehitystä ja kehitys perustuu luovuuteen, joten ne ovat toisistaan riippuvaisia. Moranin ja John-Steinerin luovuuden kehä (Kuvio 1), havainnollistaa luovuuden jatkuvaa prosessiluonnetta.



Kuvio 1 Luovuuden kehä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64)

Yksilö sisäistää yhteisönsä kulttuurin ja oppii vuorovaikutuksessa yhteisön muiden jäsenten ja siinä syntyneiden luovien tuotosten kanssa, millaisia luovia

mahdollisuuksia on olemassa. Tämä kulttuurin sisäistäminen johtaa persoonan kehitykseen, mikä tahdon, sitoutumisen ja mielikuvituksen avulla synnyttää luovuutta ja ulkoistamisen seurauksena kulttuuriin uusia välineitä. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64.)

Vygotskin teoriassa tärkeä termi on *lähikehityksen vyöhyke*, jossa kokeneempi tekijä – esimerkiksi opettaja, mentori tai vanhempi kollega – nostaa omalla taitotasolleen myös kokemattomampien tasoa ja nämä pääsevät käyttämään potentiaaliaan, joka ilman tukea ja ohjausta jäisi piileväksi (Moran & John-Steiner, 2003, s. 65). Tämä tekee oppimisesta sosiaalista toimintaa. Lähikehityksen vyöhyke on usein kahdenvälinen, mutta se saattaa muodostua myös yhteisöllisempänä ja kollektiivisempänä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 82). Lähikehityksen vyöhyke saattaa syntyä myös tasa-arvoisten kumppaneiden välille, jolloin se vastaa Illichin (1972, s. 118–119) vertaisoppimista. Näiden tasa-arvoisten kumppanien toisiaan rohkaiseva toiminta voi johtaa riskien ottamiseen ja aivan uudenslaisiin ratkaisuihin. Normaalisti opettajan ja oppilaan välisessä suhteessa poikkeuksellinen ratkaisu nähdään helpommin virheenä, joka vaatii korjausta. (Moran & John-Steiner, 2003, s. 83.) Oppia ja tukea ylemmälle taitotasolle nousemisessa voi ammentaa myös kulttuurin tuotosten kautta ”kaukaisilta opettajilta”, eli tuen ei tarvitse olla suoraa ja henkilökohtaista (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78), vaan se voi ylittää ajan ja paikan rajat. Ympäröivä kulttuuri opettaa jo pelkällä olemassaolollaan, ja rohkaisu on usein tärkeä osa lähikehityksen vyöhykkeen toimintaa.

Täten kehitykselle ja luovuudelle tärkeä aikajana on myös historian pitkä aikajana, joka Vygotskin teoriassa on yksi kolmesta aikakäsityksestä; muut ovat sosiaalisen toiminnan lyhyen ajanjakson aikajana ja ihmiselämän mittainen keskipitkä aikajana (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66). Sosiaalisuuden ja kulttuurin välineiden ja merkkien avulla ihminen voi vapauttaa itsensä ajallisesti ympäristönsä kahleista ja kontrolloida tulevaisuuttaan (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66). Kehityksessä olennaista on yksilön ja hänen sosiaalisen ympäristönsä välisen suhteen jatkuva muutos (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66), eli koskaan ei voi astua kahta kertaa aivan samaan kulttuurin virtaan.

Mikään Vygotskin aikajanoista ei ole erityisen lyhyt. Tämä johtuu siitä, että kehitys vaatii tapahtuakseen aikaa. Huojentavaa kuitenkin on, että kehitykselle ei ole loppua, vaan se on avoin systeemi (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66). Määrätietoinen toiminta antaa tekijälleen mahdollisuuden nähdä laajempi historiallinen ja yhteiskunnallinen konteksti (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78). Aktiivinen toimijuus ja ajan antaminen kehitysprosessille on tärkeää, jotta yksilö voi saavuttaa syvän ja monipuolisen ymmärryksen maailmasta.

3 MENETELMÄT

Tutkimukseni tieteenfilosofinen pohja on konstruktivismissa ja tutkimusote on laadullinen. Michael J. Mahoney (2004) on kirjoittanut, että konstruktivismiin liittyy vahvasti viisi perusteemaa: 1. aktiivinen toimijuus; 2. järjestyksen tavoittelu tunnepohjaista merkitystä tuottavissa prosesseissa; 3. itsen merkitys, mikä näkyy henkilökohtaisen identiteetin kunnioituksena ja näkemyksenä, että keho on kokeilujen tukipiste; 4. sosiaalis-symbolinen suhteellisuus, mikä tarkoittaa, ettei ihmistä voi ymmärtää ilman tämän yhteyttä ympäröiviin sosiaalisiin ja symbolisiin rakenteisiin; 5. elinikäinen kehitys, jossa järjestys ja epäjärjestys elävät rinnakkain.

Tutkimuskohteena olevaa yhteisöä tarkastelen näiden perusteemojen läpi, sillä ne sopivat tutkimukseni aiheeseen ja viitekehykseen erinomaisesti. Konstruktivistinen tutkimus on yleensä laadullista, ja käytän laadullista lähestymistapaa tässä tutkimuksessa senkin takia, että tarkoitukseni on pikemminkin ymmärtää tutkimukseni yhteisön ja sen jäsenten toimintaa kuin selittää sitä. Tutkimusmenetelmäksi valikoitui etnografinen haastattelututkimus, jonka avulla on mahdollista antaa yhteisöstä laaja ja yhteisön käytäntöjen kanssa sopusoinnussa oleva kuva.

3.1 Etnografia

Haastattelu on nykyään yksi etnografisen tutkimuksen päämenetelmistä ja vakiintunut tapa hankkia etnografista tietoa. Omaa tutkimustani lähellä on etnografian lähtökohta tutkia kulttuurisia merkityksiä, joiden varassa ihmiset toimivat ja tulkitsevat elämäänsä ja kokemuksiaan. Haastateltavat ovat kulttuurinsa parhaimpia asiantuntijoita ja heidän välittämänsä tieto on enemmän kuin vain satunnaisia tiedon osia. (Hirsjärvi & Hurme, 2000, s. 160.) Voi jopa ajatella, että tiedon organisoituminen haastateltavissa on samankaltaisessa suhteessa heidän edustamaansa kulttuuriin kokonaisuutena (Spradley, 1979, s. 92, Hirsjärven & Hurmeen, 2000, s. 160 mukaan).

Samaan aikaan, kun haastateltavat ovat kulttuurinsa asiantuntijoita elämällä sen sisällä, saattavat monet kyseessä olevan kulttuurin osat juuri tästä samasta syystä jäädä haastateltavien tietoisuuden ulkopuolelle. Tämän takia tutkijan on löydettävä tutkimuksessaan piilotieto sanojen takaa. (Hirsjärvi ja Hurme, 2000, s. 160.)

Oma, pitkäaikainen kokemukseni yhteisöstä ja osallistumiseni yhteisön toimintaan antavat mahdollisuuden etnografiselle lähestymistavalle, sillä kuten Lappalainen (2007, s. 11) kirjoittaa, osallistuminen, havainnointi ja kokemuksen keskeinen merkitys ovat ominaisia etnografialle. Etnografisen aineiston keruussa tärkeässä roolissa on kenttätyö, jota olen tehnyt haastattelujen yhteydessä muistiinpanoja kirjoittaen ja osallistumalla. Osallistuminen on tapahtunut paitsi sen jäsenten omimmilla alueilla julkisissa konserteissa ja musiikillisen työn parissa, myös tutustumalla useimpien haastateltavieni koteihin ja elämään haastattelujen yhteydessä. Tämä yhdessäolo ja yhteinen puuhailu on tuntunut merkitykselliseltä, ja yhdessä musiikin kuunteleminen ja kahvittelu ovat olleet tärkeitä hetkiä uskoakseni myös haastateltaville. Huttunen (2010, s. 39–40) kirjoittaa, että kenttä on hedelmällisempää mieltää sosiaalisista suhteista muodostuvana tilana kuin fyysisinä paikkoina. Sosiaaliset suhteet ovat olleet aina näkyvillä havainnoinnissa jo senkin takia, että en ole kokenut kentällä olevani ulkopuolinen ja näkymätön tarkkailija, vaan minun on ollut helppo kokea oloni osaksi yhteisöä. Vuorovaikutus ja dialogi ovatkin kenttätyön olennaisia piirteitä (Rastas, 2010, s. 67). Olen kokenut vuorovaikutuksen yhteisössä helppona.

Haastatteluista saatu materiaali on sidoksissa etnografiseen kenttään ja materiaalin analyysi on suhteessa koko kentän muodostavaan aineistokokonaisuuteen. Haastatteluissa ilmi tulevaa on hyvä suhteuttaa kentän käytäntöihin ja kokonaisuuteen. Etnografisessa tutkimuksessa haastattelut ovat siis välttämättä osa suurempaa empiirisen materiaalin kokonaisuutta. Haastattelujen analysointi muodostaa kuitenkin tutkimukseni selkärangan, kuten usein etnografisessa tutkimuksessa onkin. (Huttunen, 2010, s. 40–45.)

Etnografisen tutkimusprosessin eri vaiheet jäsentyvät erilaisten kirjoittamisen tapojen tai muotojen kautta ja etnografian käsite sisältääkin jo ajatuksen kirjoittamisesta (Lappalainen, 2007, s. 115). Etnografiassa aineistonkeruu-aika on usein pitkä (Huttunen, 2010, s. 46). Tämänkin tutkimuksen venyminen on tarkoittanut, että minulla on aineistoa haastatteluina keväältä 2018 ja sähköpostitse toteutettuna lisätiedon kysymisenä syksyiltä 2020. Tällä välillä oli haastateltavien elämässä tapahtunut kohtalaisen paljonkin – voittopuolisesti iloisia asioita, kuten perheenisäystä ja apurahoja – ja koronapandemia ehti suurelta osin laittaa esiintymiset tauolle. Aika helpottaa haastattelujen suhteuttamista kokonaisuuteen (Huttunen, 2010, s. 46). Etnografisia kenttämuistiinpanoja minulla on vuosilta 2018–2019.

Liisa Malkin mukaan improvisointi on tärkeä osa etnografian ammattitaitoa (Malkki, 2007, s. 187, luettu teoksessa Rastas, 2010, s. 86). Itse olen oppinut

improvisoinnin taidosta paljonkin tutkimuksen yhteisössä muiden kanssa soittaesani. Voisi siis sanoa, että yhteisö on toiminut tapauksessani lähikehityksen vyöhykkeenä, jonka hedelmiä korjataan eri alueilla.

3.2 Teemahaastattelu

Vaikka olenkin tehnyt tutkimusprosessin kuluessa etnografisia muistiinpanoja yhteisön parissa viettämästäni ajasta, perustuvat tutkimuksen tulokset pääosin haastatteluaineistoon, jonka olen kerännyt yhteisön kuudelta jäseneltä. Tutkimuksellisesti kiinnostavia ovat yhteisön toiminnan prosessit ja muutokset, jotka jäävät näkymättömiin tai vain implisiittisesti havaittaviksi levyjen, esiintymisten ja taiteellisen toiminnan muiden lopputuotosten kautta. On sanottu, että laadullinen tutkimus on prosessimainen virta eikä kuvaus staattisesta maailmasta (Hakala, 2009, s. 171) ja tällä tavoin tutkimusstrategiani on linjassa tutkimuskohteen melko pitkän aikajänteen ja tutkimuskysymysten kanssa.

Anthony P. Cohenin mukaan yhteisöä ei kannata lähestyä määrittelemällä sitä ulkoapäin, sillä yhteisö ei ole instituutio, jonka voi kuvata objektiivisesti. Yhteisöä ymmärretään paremmin yrittämällä tavoittaa sen jäsenten kokemus siitä. "Mitä yhteisö merkitsee jäsenilleen" on parempi kysymys kuin "miltä yhteisö näyttää meille" tai "mikä on yhteisön teoreettinen merkitys". Pyrkimys on päästä yhteisön sisään ja katsoa sen keskeltä ulos eikä toisin päin. (Cohen, 1985, s. 20.)

Siten tässä tutkimuksessa pääsevät ääneen teemahaastattelujen kautta yhteisön jäsenet. Tutkimastani yhteisöstä on ennalta vain kohtalaisen vähän tieteellistä tutkimusta, mutta paljon lehtiartikkeleita ja muuta kirjallista aineistoa. Tällaisen aineiston käyttö lähdemateriaalina olisi ollut yksi vaihtoehto, mutta tuolloin tutkimus olisi ollut ulkopuolisen materiaalin armoilla. Koska en tutki lehdistön diskursseja aiheesta, olisi saatu tieto myös toisen käden tietoa ja jo editoitua ja valikoitua. Minulla ei olisi juuri mahdollisuutta varmistua tietojen oikeellisuudesta eikä tehdä tarkentavia lisäkysymyksiä. Ainakin yksi haastateltavistani sitä paitsi koki, ettei häntä ole useinkaan siteerattu tai tulkittu oikein lehtihaastatteluissa.

Thomas Turino (2008, s. 95) ehdottaa, että mikä tahansa (yleis)teoria taiteellisista prosesseista ja kulttuurillisista ilmaisun käytännöistä hyötyy siitä, että määrittely aloitetaan yksilöstä ja tämän omanlaisesta identiteetistään, sillä kulttuuri ja musiikillinen merkityksenanto ovat elävien, hengittävien ihmisten harteilla. Sheleyman (2011, s. 352) kirjoittaa yksilön ja yhteisön vuorovaikutuksesta ja siitä, miten fokus on kohdistumassa enemmän yksilöön. On selvää, että mitä tahansa yhteisön jäsenet tuovat yhteisöön, he tuovat sen nimenomaan yhteisön muille jäsenille. Yhteisön saavutuksista hyödyn keräävät siis yhteisön jäsenet.

3.3 Miten haastateltavat valikoituivat

Haastateltavat ovat yhteisön pitkäaikaisia ja aktiivisia jäseniä ja tuntevat toisensa hyvin. Kaikilla on myös omakohtainen, vuosia kestänyt kokemus aktiivisesta musiikin tekemisestä. Viisi haastateltavista on ollut samaa ystäväpiiriä viimeistään 2000-luvun alusta ja useimmat ovat ystäväystyneet keskenään jo 1990-luvulla. Mahdollisesti toisenlaisen näkökulman saamiseksi haastattelin myös yhtä myöhemmin yhteisöön mukaan tullutta, ulkomailta Suomeen muuttanutta henkilöä, jolla hänelläkin on kuitenkin jo yli kymmenen vuoden kokemus yhteisöstä. Haastateltavien valinnassa nojasin omaan harkintaani ja myös yhteisöön itseensä: kun kyselin yhteisöön kuuluvilta tuttaviltani, ketkä olisivat hyviä haastateltavia, tulivat nämä nimet usein esiin. Haastateltavat asuvat tällä hetkellä neljällä eri paikkakunnalla Helsingin, Turun ja Tampereen muodostamassa kolmiossa ja yhtä lukuun ottamatta he ovat vaihtaneet aikuisiälään asuinpaikkakuntaansa vähintään kerran. Näin otetaan huomioon yhteisön toiminnan laajuus ja painopisteet maantieteellisesti. Haastateltavat ovat suuntautuneet hieman eri tavoin musiikkiin ja muihin taiteisiin, ja pyrkimys haastateltavien valinnassa oli monipuolisen kuvan saaminen yhteisöstä sekä haastatteluaineiston hankinta kohtuullisella vaivalla. Samalla kun haastateltaviksi valikoidut olivat tavallaan itsestään selviä valintoja, jäi muita hyviä haastateltavia pois. Näiltä olisi varmasti saanut yhtä hyviä ja ehkä hieman erilaisia vastauksia, mutta kokonaiskuva yhteisöstä tuskin olisi merkittävällä tavalla muuttunut.

Koska olen ollut itsekkin mukana yhteisön toiminnassa, olivat haastateltavat minulle tuttuja jo entuudestaan, osa paremmin, osa hieman etäisemmin. Ainakin neljän kanssa olen myös soittanut yhdessä. Haastateltavikseni on valikoitunut osin samoja henkilöitä kuin Toisen soinnun etsijät -kirjaan (Kaikko 2017a; Kaikko 2017b). Sain tietää kirjasta vasta haastattelumatkallani keväällä 2018 – haastateltavieni kautta. Myös näkökulmani on erilainen kuin Kaikolla. Olisin varmastikin valinnut monimuotoisuuden takia eri haastateltavia kuin Kaikolla, jos olisin tiennyt artikkeleista aiemmin.

Haastatteluaineistoon on syytä suhtautua ennemminkin käsityksinä kuin faktatotuuksina, koska haastateltavat parhaimmillaankin puhuvat vain niin totta kuin osaavat. Aineistoa olen tulkinnut sekä fakta- että näytenäkökulmasta eli sekä todellisuuden heijastumana että tutkittavan todellisuuden osana (ks. Alasuutari, 2011, s. 112–115). Lähdekritiikillä on ollut tärkeä osansa analyysissä. Joitakin muistinvaraisia asioita, kuten tapahtumien todellisia vuosia, olen pyrkinyt tarkastamaan jälkeenpäin muista lähteistä, joista lisää luvussa 3.7.

3.4 Tutkimusetiikasta

Tämä tutkimus on tehty Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (2012) ohjeistaman hyvän tieteellisen käytännön mukaisella tavalla, eli noudattaen rehellisyyttä, huolellisuutta ja tarkkuutta niin tutkimustyössä kuin tulosten tallentamisessa ja esittämisessä. Tutkimuseettisen pohdinnan syvyyteen ja monipuolisuuteen on pyritty ennen kaikkea siksi, että haastattelututkimukselle poikkeuksellisesti haastateltavat eivät jää tulosten raportoinnissa anonyymeiksi, vaan heidät esitellään omilla nimillään taiteilijoina ja yhteisön esimerkkitapauksina. Olisi ollut hankalaa piilottaa haastateltavien henkilöllisyyksiä, koska yhteisö on varsin pieni, useimmista on jo olemassa haastateltuja mediassa ja myös, koska osa haastateltavistani on tässäkin tutkimuksessa jo esitelty nimillään esimerkiksi Kaikon artikkeleissa (Kaikko 2017a; Kaikko 2017b). Haastattelussa esiin tulleiden yhteisön muiden jäsenten nimien käyttöä raportissa on harjattu tapauskohtaisesti.

Haastateltavilla on ollut koko tutkimuksen ajan mahdollisuus vetäytyä tutkimuksesta ja omien nimien käyttämisestä on keskusteltu haastateltavien kanssa eri vaiheissa tutkimusta asiaa eri puolilta pohtien. Tutkimusaineistossa heidät on anonymisoitu ja aineiston säilytyksestä ja sen hävittämisestä tutkimuksen jälkeen on informoitu haastateltaviani.

Selvittämäni tieto ei ole kovinkaan arkaluontoista ja esiintyvänä taiteilijoina haastateltavani ovat myös tottuneet esiintymään mediassa omilla nimillään. Lukijalle haastateltavien omien nimien käyttö tarjoaa mahdollisuuden peilata heidän ajatuksiensa ja taiteensa suhdetta paitsi nyt, mahdollisesti myös vuosien päästä, ja antaa uudenlaisen tavan suhteuttaa tämän tutkimuksen tuloksia.

Olen vielä tutkimuksen esitarkastusvaiheessa ollut asiasta yhteydessä haastateltaviini, ja he ovat saaneet tutkimuksen esitarkastusversion luettavakseen. Haastateltaville on vielä tässäkin vaiheessa annettu mahdollisuus vetäytyä tutkimuksesta.

3.5 Haastattelujen kulku

Tein tutkimushaastattelut maaliskuussa 2018 kahdella erillisellä matkalla haastateltavien luokse. Viisi ensimmäistä haastattelua tapahtui maaliskuun alussa neljän päivän haastattelumatkalla Tampereen kautta Varsinais-Suomeen. Nämä haastattelut tehtiin haastateltavien kodeissa ja niistä useimpiin liittyi yhdessäoloa myös haastattelujen ulkopuolella, kuten haastateltavana olleen kemiöläisen Antin ääni-installaation pystytys Paraisten Det långa nuet -festivaalille ja pölynimureiden haalimista hänen toiseen taideprojektiinsa. Helsingissä asuvaa Arttua haastattelin

Tampereella huhtikuussa 2018, kun hän oli järjestämässä Tampere Biennaleen kuuluneita Mental Alaska -klubi-iltoja, joihin osallistuin kuulijana. Havainnoin toimintaa ja kirjoitin omaan käyttööni varsin kattavat muistiinpanot molemmista matkoista.

Nauhoitin haastattelut digitaalisesti sekä kannettavalla nauhurilla että puhelimellani ja jälkeenpäin valitsin paremmin onnistuneen äänityksen jatkokäyttöön. Haastattelut olivat melko häiriöttömiä ja sujuivat hyvin. Haastateltavien kiinnostus jakaa tietämystään ja käsityksiään oli suorastaan liikuttavaa ja sain kysymyksiini perusteellisia vastauksia. Missään vaiheessa en kokenut, että haastateltavia ei kiinnostaisi asia tai he panttaisivat tietoaan. Haastattelujen totuudenmukaisuutta oletettavasti lisäsi humanistisen metodin käyttö (ks. Alasuutari, 2011, s. 96–99) eli luottamuksellinen ilmapiiri, jonka koin syntyvän tuttavuuden pohjalta helposti. Vaikka haastateltuja ei tarvinnutkaan herätellä käyntiin, vaan niissä mentiin oikeastaan suoraan asiaan heti nauhurin käynnistämisen jälkeen, venyivät lähes kaikki haastattelut noin kahteen tuntiin. Se olikin keskittymisen kannalta lähellä maksimipituutta. Käsitykseni yhteisöstä laajeni ja parani haastattelu haastattelulta siitä huolimatta, että tiesin tutkimuskohteenani olevasta yhteisöstä paljon jo ennen haastateltuja. Vuorovaikutus haastateltavien kanssa oli välitöntä ja haastatteluissa naurettiin paljon, vaikkei asiasta juurikaan poikettu sivupoluille. Koin ymmärtäväni haastateltavieni ajatuksenjuoksua ongelmitta.

Haastatteluita varten olin laatinut kysymyslistan ja tarkoitus oli tehdä haastatteluista puolistrukturoituja. Tässä haastattelutavassa kaikilta haastateltavilta kysytään samat kysymykset, mutta kysymysten järjestys ja sanamuotokin voivat vaihdella (Hirsjärvi ja Hurme, 2000, s. 48). Haastateltuja voisi kuitenkin kuvata neljäsosastrukturoiduiksi, sillä annoin haastateltavien viedä keskustelua heitä kiinnostaviin suuntiin ja lisäkysymykset syntyivät varsin luontevasti tilanteen mukaan. Silti haastattelu-runkoon palattiin toistuvasti ja haastattelu loppui, kun jotakuinkin kaikkiin kysymyspatteriston kohtiin oli saatu jonkinlainen vastaus – haastattelut etenivät siis tiettyjen keskeisten temojen varassa. Jälkeenpäin huomasin, että haastatteluiden painopiste vaihteli jonkin verran, mutta toisaalta tämä myös laajensi yleiskuvaani yhteisöstä.

Heti ensimmäisestä haastattelusta lähtien huomasin myös, että haastateltavani lähestyivät yhteisöään usein omasta taiteentekemisestään käsin ja niinpä haastatteluissa puhuttiin musiikista ja taiteesta siinä missä yhteisöstäkin. Tajusin, että tämä on merkittävä yhteisössä oleva näkökulma enkä halunnut asettua vastustamaan sitä. Musiikki ja taide saattavat siis näkyä tutkimuksessani enemmän kuin mitä alun perin olin ajatellut, vaikka yhteisön taiteen tekemisen tavat jäävät pääasiallisesti tuleviin tutkimuksiin.

Haastattelujen aikana pystyin tekemään tarkentavia kysymyksiä ja myös haastateltavat saattoivat palata takaisin jo käsiteltyihin aiheisiin, jos heille tuli myöhemmin haastattelun aikana mieleen jotain tähdellistä, joka oli jäänyt sanomatta. Tutkittavaan

ilmiöön liittyvällä moninaisuudella oli siis mahdollisuus tulla esiin ja teemoilla mahdollisuus syventyä niin pitkälle kuin tutkimusintressit edellyttivät (Hirsjärvi & Hurme, 2000, s. 66–67). Haastattelu tuntui näistä syistä parhaalta tavalta kerätä tietoa tähän tutkimukseen.

Kaikki muut haastattelut tein kahdenkeskisesti eli haastateltava kerrallaan, mutta saman katon alla asuvia Anttia ja Lauraa yritin aluksi haastatella yhdessä, sillä epämuodollinen keskustelu ennen haastattelunauhurin esiin kaivamista tuntui heidän kanssaan yhdessä hyvin luontevalta. Vaikka yhteishaastattelu sujui suuremmista ongelmista, koin kuitenkin, että haastatteludynamiikka toimisi paremmin keskittymällä molempiin erikseen, etenkin kun he ovat tehneet musiikkiprojekteja yhdessä harvakseltaan. Niinpä keskeytimme haastattelun noin tunnin jälkeen ja haastattelin molempia erikseen hieman lyhyemmin. Myös yhteishaastattelun materiaali on osa aineistoani.

Koska haastatteluista on jo kulunut aikaa, otin haastateltaviin yhteyttä sähköpostitse syksyllä 2020 ja pyysin heitä hieman päivittämään tilannetta. Tässä yhteydessä oli myös helppo kysyä epäselväksi tai auki jääneitä, tutkimukseni kannalta olennaisia asioita. Lähetin myös tutkimukseni esitarkastusversion haastateltaville kommentoitavaksi toukokuussa 2021 ja tässä yhteydessä korjattiin ja tarkennettiin muutamia varsin pieniä asioita tekstistä.

Haastateltavani käyttivät aineistossa yhteisöstä muun muassa termejä ystäväpiiri, kaveripiiri, ryhmä, porukka, skene tai epäkeskiympyrät. Sanana skene vaikutti enemmän puhekieliseltä tavalla puhua yhteisöstä kuin tiukan sosiologisesti määritellyltä termiltä (siinä käytössä ks. esim. Sheleyman, 2010, s. 362–363 ja Bennett & Peterson, 2004).

3.6 Haastateltavien esittely

Marja Ahti

”Henkilökohtaisella tasolla mun oma musiikki on muuttunut valtavasti kahden viime vuoden aikana.”

Marja Ahti (s. 1981) on kotoisin Pohjois-Ruotsin Luulajasta ja hänen äidinkiensä on ruotsi siitä huolimatta, että perheellä on juuria Suomessa. Suomea Marja opetteli puhumaan vasta aikuisiällä ja puhuu sitä nykyään oikein hyvin. Marja kävi musiikkilukion Luulajan lähellä Bodenissa ja jatkoi opiskelemaan kirjallisuutta Lundin yliopistoon Etelä-Ruotsiin. Hän alkoi tehdä omaehtoista musiikkia vasta yliopistopintojensa jälkeen. Muutti Ruotsista keväällä 2008 Turkuun, jossa nykyään asuu. Teki musiikkia pitkään Tsembla-nimellä ja julkaisi omaa musiikkiaan ensimmäistä kertaa EP-levyllä Tuplafiesta Jan Anderzénin Vauva-levymerkillä vuonna 2009. On julkaissut sen jälkeen kymmenkunta kokopitkää levyä, joista vuoden 2019 Vegetal

Negatives -albumilla luopui taiteilijanimestä. On soittanut myös muun muassa Jan Anderzénin Kemiälliset ystävät -yhtyeen riveissä, IAX-yhtyeessä yhdessä Laura Naukkarisen ja Jonna Karankan kanssa sekä Ahti & Ahti -duossa yhdessä aviomiehensä Niko-Matti Ahdin kanssa. Ollut viime vuodet musiikin tekemiseen saaduilla työskentelyapurahoilla. Turkulaisen, kokeellisen musiikin tapahtumia järjestävän Himera-yhdistyksen jäsen.

Niko-Matti Ahti

”Laulun tekemisen tapa on se ystävyys.”

Niko-Matti Ahti (s. 1976) on kotoisin Satakunnan Ulvilasta. Muutti Tampereelle vuonna 1995 ja sieltä Turkuun opiskelemaan yliopistossa kotimaista kirjallisuutta vuonna 1998. Opiskellut myöhemmin vielä informaatiotutkimusta ja työskentelee kirjastossa sekä sivutoimisena kääntäjänä. Tehnyt Kiila-yhtyeensä kanssa ensimmäisen julkaisun vuonna 1997 ja viimeisimmän vuonna 2016, ja soittanut myös mm. Kemiällisissä ystävissä ja Avaruksessa. Esiintynyt toisinaan nimellä Pöllötulkki. Järjestänyt kokeellisen musiikin klubeja Tampereella ja Turussa ja on mukana kokeellisen musiikin Himera-yhdistyksessä. Tällä hetkellä tekee pääasiallisesti musiikkia yhdessä vaimonsa Marja Ahdin kanssa Ahti & Ahti -kokoospanossa, joka julkaisi ensilevynsä keväällä 2020.

Jan Anderzén

”Kyl mä koen tosi tärkeeks, että toimis aktiivisesti sen paikallisen skenen hyväksi.”

Hämeenlinnassa syntynyt, mutta lähes koko ikänsä Tampereella asunut Jan Anderzén (s. 1978) on valmistunut Tampereen ammattikorkeakoulun taiteen ja viestinnän osastolta kuvataiteilijaksi, ja kuvataide on merkittävä osa hänen taiteilijuuttaan. Tekee musiikkia soolona nimellä Tomutonttu ja yhtyekontekstissa hänen pääprojektinsa on 1990-luvulta saakka toiminut ja useita levyjä julkaissut Kemiälliset ystävät, jonka kokoonpano elää varsin paljon. Soittanut aiemmin myös muun muassa Avaruksessa. Janilla on myös aktiivinen pienlehti- ja pienlevy-yhtiötausta.

Laura Naukkarinen

”Välillä tulee lähemmäs valtavirtaa, mut kyl mun seuraavat suunnitelmat on jo jotain ihan muuta.”

Pääkaupunkiseudulta kotoisin oleva Laura Naukkarinen (s. 1980) muutti Turkuun opiskelemaan espanjaa 2000-luvun taitteessa. On asunut Kemiönsaarella vuodesta 2005. Laura on opiskellut lapsena musiikkiopistossa ja laulanut kuorossa, mutta lopettanut ohjatut musiikkiharrastukset teini-iässä ja tehnyt omaehtoista musiikkia lukioajoistaan asti. Lauran pääasiallinen musiikkiprojekti on useita levyjä julkaissut Lau Nau, jonka esikoislevy Kuutarha ilmestyi vuonna 2005. Vuonna 2013 Lau Naun Valohiukkanen-levy oli Teosto-palkintoehdokkaana ja vuonna 2017 julkaistu

Poseidon Emma-ehdokkaana. Laura tekee paljon myös livesäestyksiä mykkäelokuviin ja säveltää musiikkia elokuviin, yhtenä tuoreimmista Aurora¹⁹ vuonna 2019. Laura on soittanut myös Kemiallisissa ystävissä ja Avaruksessa. On pitkällä apurahalla, joka mahdollistaa täysipainoisen keskittymisen musiikin tekemiseen. Viimeaikaisia projekteja ovat mm. Kiri Ra! -trio ja Lauran vuonna 2018 perustama ja johtama kokeellinen Poseidon-kuoro.

Arttu Partinen

"[V]aikka se sittemmin menikin se Sliipparien²⁰ touhu mihin meni, tavallaan siinä on jotain sukulaisuussieluisuutta tähän omaan tapaan hämmentää."

Arttu Partinen (s. 1977) on asunut nuoruutensa Tampereella, josta muutti 2000-luvun vaihteessa Helsinkiin sukkuloiden edelleen monta vuotta Tampereen ja Helsingin väliä. Asuu nykyään pysyvästi Helsingissä. Arttu on järjestänyt yli 20 vuoden ajan kokeellista musiikkia laajasti esittelevää Mental Alaska -klubia Tampereella ja Helsingissä. Melkein saman ajan hän on soittanut Avarus-yhtyeessä, yleensä rumpuja. Esiintyy paljon myös yksin joko omalla nimellään tai taiteilijanimellä Amon Düde muokaten elektronisesti usean yhtä aikaa soivan kasettisoittimen ääntä. Vuonna 2001 ensimmäisen levynsä julkaisseen ja edelleen toimivan Lal Lal Lal -levy-yhtiön toinen perustajista. Työskennellyt kirjastoissa ja levykaupoissa ja tehnyt oppisopimuksella merkonomin tutkinnon täydennettynä kirjastoalan opinnoilla.

Antti Tolvi

"Uutta koko ajan, uutta kohti."

Antti Tolvi (s. 1977) on kotoisin Satakunnan Paneliasta. Asunut Turussa vuosina 1996–2005 ja siitä lähtien Kemiönsaarella. Hänellä on luonto- ja ympäristöalan perustutkinto. Antti on esiintynyt Rauhan orkesterin riveissä saksofonistina ja soittanut elektroniikkaa Keijut-triossa, mutta tekee pääasiassa sooloprojekteja, ääni-installaatioita sekä yhteistyötä muiden taiteenlajien edustajien kanssa. Multi-instrumentalisti, joka aloitti teini-iässä sähköbassolla ja on sittemmin esiintynyt soolona yhtä hyvin kirkkouruilla kuin gongillakin. On järjestänyt kotipaikallaan Kemiönsaaren Kiilan kylässä Kiilan äänipäivät -festivaalia vuodesta 2014. Tekee musiikkia ja äänitaidetta tällä hetkellä apurahan turvin, mutta toiminut ennen korona-aikaa myös meditaatio- ja qi-gong-ohjaajana Varsinais-Suomessa.

¹⁹ Aurora voitti seitsemän Jussi-palkintoa syksyllä 2020, muun muassa palkinnon parhaana elokuvana.

²⁰ Sleepy Sleepers -yhtye.

3.7 Muu aineisto

Haastattelumateriaalin tukena olen käyttänyt omia muistiinpanojani haastattelumatkoiltani ja näkemistäni konserteista. Aineistona on etenkin faktantarkastuksen osalta, mutta myös konserttitoiminnan tarkasteluun käytetty haastateltavien omia ja heidän järjestämiensä tapahtumien verkkosivustoja, joiden tietoja olen tarvittaessa verrannut ristiin haastatteluaineiston kanssa. Esimerkiksi Mental Alaska -klubin sivuilta löytyy hyvin kattava luettelo klubin toimintansa aikana järjestämistä tapahtumista. Juuso Paasoon olin yhteyksissä Potlatch-klubin toiminnasta ja sain häneltä luettelon Potlatchin tapahtumista ja esiintyjistä. Myös Wire-lehden arkistoa olen selailut saadakseni paremman yleiskuvan siitä, mitä ja miten yhteisöstäni on lehdessä kirjoitettu. Wuethrichin (2004) artikkeli Wire-lehdessä, Taiken (2020) ilmoitus valtion taiteilija-apurahoista ja Tampereen ratikan (2020) Youtube-video ovat lähteissä säännön vahvistavia poikkeuksia siitä, että aineisto on kokonaisuudessaan yhteisön ja tutkijan itsensä luomaa. Tampereen ratikan videon suhteen olin vielä yhteyksissä videossa teostaan esittelevään Janiin ja hän piti lainaamieni kommenttien osalta videon esitystapaa asiallisena.

Lista apuna käytetyistä verkkosivuista löytyy lähdeluettelon lopusta. Verkkosivujen sisältöön on hyvä suhtautua kriittisellä varauksella ja muistaa, ettei se välttämättä ole virheetöntä. Tutkimukseen tulleista mahdollisista virheistä kannan toki tutkimuksen tekijänä vastuun.

3.8 Aineiston analyysi

Haastatteluja olen analysoinut sisällönanalyysillä, joka on yksi laadullisen aineiston perusmenetelmistä (Tuomi & Sarajärvi, 2009, s. 91). Litteroin haastattelut mahdollisimman sanatarkasti, sillä kokemukseni mukaan sanavirheiden määrä kasvaa suurpiirteisyyden mukana. Koska analyysissä ei ollut tarkoitus käyttää diskurssianalyysin keinoja, en merkinnyt litterointeihin taukojen tarkkoja pituuksia, vaan vain merkinnän tavallista pidemmästä sanojen hakemisesta tai muusta merkityksellisestä hiljaisuudesta. Hyvien haastatteluolosuhteiden takia nauhoituksissa oli vain vähän epäselviä kohtia.

Puheen kuunteleminen ja tekstin lukeminen ovat varsin erilaisia tapoja vastaanottaa informaatiota, joten litterointien jälkeen tein haastattelujen stilisoinnin, jossa pyrin keskittymään sisällön mahdollisimman hyvään ymmärtämiseen. Tällöin tekstistä karsiutui jonkin verran puheeseen kuuluvaa toistoa ja epäloogisuutta. En kajonnut sanajärjestykseen, mutta paikoin olen vaihtanut relatiivipronominin joka/mikä

viittaamaan kieliopillisesti oikein tai kirjoittanut hakasulkuihin ymmärtämistä helpottavan sanan. Analyysi tapahtui stilisoidulla materiaalilla, ja se on käytössä myös tuulosluvun tekstilainauksissa.

Analyysi alkoi luokittelulla, jossa aineistoa järjesteltiin eri teemojen alle. Yksittäisiä luokkia tuli haastatteluaineistosta 315, joista ensimmäisessä haastattelussa 134 ja vielä viimeisessäkin 15 uutta luokkaa. Uusia luokkia syntyi siis jokaisessa haastattelussa ja osa luokista jäi yhteen esiintymiskertaan. Tämä kertoo paitsi haastattelujen vapaamuotoisuudesta, myös luokittelun aineistolähtöisyydestä. Luokkien nimeämisen tein pääasiassa vapaasti, mutta toisinaan luokka sai nimen haastateltavan käyttämästä sanasta. Luokat järjestyivät jo heti luokitteluvaiheessa varsin luontevasti eri teemojen alle. Taustatietojen lisäksi ensimmäisessä luokittelussa löytyi kahdeksan teemaa: kaveruus ja sosiaaliset piirit, yhteisö, paikallisuus, musiikin tekeminen, muut aktiviteetit, esikuvat, etiikka ja estetiikka sekä instituutiot.

Myöhemmin ryhmittelin haastatteluvastauksia teemojen ja tutkimuskysymysten pohjalta tarkemmiksi kokonaisuuksiksi. Osa teemoista jäi sivuosaan, osaan hain vielä myöhemmin lisää vastauksia kysymällä haastateltaviltani lisätietoa sähköpostitse. Aineiston rajausta on tapahtunut tutkimuksen eri vaiheissa, myös vielä raporttia kirjoittaessa. Etnografiassa uutta tietoa rakennetaan aineistojen ja teorian jatkuvassa vuoropuhelussa (Rastas, 2010, s. 79). Aluksi varsin väljä taustateoria tarkentui analyysin kuluessa ja teorian rakentamisessa käytetty kirjallisuus valittiin sen kyvyllä selittää löydettyjä ilmiöitä. Analyysi on siis ollut teoriaohjaavaa (Tuomi & Sarajarvi, 2009, s. 117).

Vaikka minulla olikin jo tutkimuksen alkaessa kokemuksesta syntyneitä ennakkokäsityksiä yhteisöstä, on teoreettinen viitekehys rakennettu voittopuolisesti aineistolähtöisesti ja niinpä teorian ja tutkimuksen suhde on lähinnä induktiivinen (Tuomi & Sarajarvi, 2009, s. 95). Induktiivisen analyysin vaarana on tutkijan omien ennakkosenteiden vaikutus analyysiin, ja kun tutkijana olen ollut muutenkin lähellä tutkimaani yhteisöä, on minun pitänyt reflektoida omaa tutkijapositioniani huolellisesti tutkimuksen eri vaiheissa. Olen liudentanut vaaraa liian lähellä olevasta aiheesta pyrkimällä tietoisesti asemoitumaan haastatteluissa ja muissa aineistonhankintatilanteissa sekä analyysissä tutkijan rooliin (ks. asemoinnista tarkemmin esim. Pöytä, 2010).

4 TULOKSET: KOHTI SITOUTUNUTTA TEKEMISTÄ

Tulosluvussa kolmeen tutkimuskysymykseen vastataan jokaiseen omassa alaluvussa ja viimeisessä alaluvussa tarkastellaan yhteisöä Vygotskin (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66) kolmen aikajanan kautta. Alaluvussa 4.1 keskitytään yhteisön kuvailuun. Tulosten perusteella yhteisön erityispiirteisiin voi nähdä lukeutuvan musiikin ja ystävyysuhteiden vahvan liiton, joka on kestänyt ajan kulumista hyvin siitä huolimatta, että yhteisön jäsenillä on musiikin tekemisessä tapahtunut individuaatiota. Yhteisö on syntynyt vuosituhannen vaihteen tienoilla ja sen toiminta on ollut vapaamuotoista, mutta aktiivista. Instituutioiden merkitys on ollut yhteisön muotoutumisessa vähäistä, ja vahvemmassa roolissa on ollut DIY-henkisyys, joka on näkynyt myös aktiivisena tapahtumien järjestämisenä ja julkaisutoimintana. Kansainvälisiä suhteita on rakennettu ja pidetty yllä alusta saakka sekä kirjeenvaihtona (sisältäen sähköiset viestintämuodot) että artistivierailuina Suomesta ulkomaille ja toisin päin.

Alaluvussa 4.2 haetaan yhteisön merkitystä jäseniensä kehitykseen. Aineiston perusteella merkitystä on sekä oppimisen mahdollistajana että tukijana. Oppimista tapahtuu yhteisön sisällä vertaisoppimisena, mutta pääasiassa uudet asiat opetellaan itsenäisesti internetin avulla, lukemalla ja kokeilemalla. Yhteisön puitteissa on mahdollista tehdä kokeiluja ja ottaa mallia toisten tekemisen tavoista. Yhteisön antama tuki tekemiselle on tärkeässä roolissa, samoin yhteisön luomat esiintymis- ja julkaisumahdollisuudet, ja näillä on rooli myös oppimisen tukijoina. Oppia jaetaan mielellään eteenpäin sekä epävirallisesti ystävien ja tuttavien kesken että avoimissa työpajoissa.

Alaluku 4.3 keskittyy yhteisön nykyisyyteen ja tulevaisuuteen, ja siinä otetaan myös korona-aika hieman huomioon. Tekijät ovat kehityksensä myötä entistä itsellisempiä ja kontaktit muihin yhteisöihin ja taidelajeihin lisääntyvät koko ajan. Yhteisössä lähennytään etenkin institutionaalisen taidemusiikin piirejä eri tavoin ja kiinnostus on molemminpuolista. Osa yhteisön jäsenistä on myös selvästi ammattimaisesti taiteen tekemisessään ja pystyy elättämään itsensä taiteella. Haastateltavat

kokevat myös, että yhteisöön on tullut uusia, nuorempia tekijöitä, joilla on oma äänensä. Korona-aika on muuttanut tekemisen tapoja mutta ei ole lopettanut tekemistä.

Codamainen, lyhyt alaluku 4.4 katsahtaa yhteisöön Vygotskin aikajanojen perspektiivistä. Digitaalinen ja analoginen elävät yhteisössä rinta rinnan. Kokeellisen musiikin historia vaikuttaa uudelleenjulkaisuiden kautta yhteisössä.

4.1 Yhteisön kuvailua: lähtökohtana ystävyys

Yhteisö on toiminut osana kotimaisen kokeellisen musiikin kenttää jo parikymmentä vuotta, mutta miten sen voi määritellä, kun sekä kenttä että sen sisällä ja liepeillä olevat eri yhteisöt ovat jatkuvassa muutostilassa, ja maantieteellisesti suurin osa yhteisöstä sijoittuu vain varsin väljästi Helsingin, Tampereen ja Turun muodostamaan kolmioon Etelä-Suomessa? Niko-Matti on sitä mieltä, että ystävyys on ryhmässä keskeisempää kuin musiikin tyyli. Yhteisön tekemä musiikki ei ole mitään tiettyä, tarkkarajaista genreä eikä yhteisön sisällä muutenkaan pidetä nimilapuista. Niko-Matin mukaan yhteisön musiikille annetut nimet ja genreluokitukset ovat ulkopuolista "brändäystä", eli tapa myydä musiikkia: "[M]etsäfolk on mun mielestä pelkkä kapitalismijohdannos".

Janin mukaan tällaiset leimat voivat vaikuttaa kuuntelukokemukseen ja hän kummeksuu, miten hänen elektronisesta musiikistaan edelleen aina toisinaan levyarvosteluissa puhutaan folkina:

Se jotenkin rajaa sitä vastaanottoa ja vaikka tekis mitä vaan musiikkia, niin se kuullaan ikään kuin sen leiman kautta. Melkein mitä vaan mä julkasen, niin jossain arvostelussa aina on se folk jossain muodossa.

Hän ei itse folk-puolta nykyisessä musiikissaan kuule ja epäilee nimeämisen juontuvan 2000-luvun alkupuolelle, jolloin yhteisössä syntynyt musiikki yhdistettiin usein folkiin. Mediassa folk sai usein lisämääreitä kuten metsäfolk.²¹ Laura sanoo, että metsäfolk on muualta annettu termi, mutta nuoret musiikintekijät saattoivat ottaa sen itsekin käyttöönsä, kun termiä oli käytetty esimerkiksi brittiläisessä *Wire*-lehdessä²².

²¹ Englanniksi forest folk. Kaikko (2017a, s. 400) kirjoittaa, että "[m]etsäiseen folk-musiikkiin ja metsänhaltijoihin viittaava Forest Folk -nimitys on jäänyt elämään". Samankaltaisessa käytössä ovat olleet myös termit avantfolk, psykedeelinen folk, underground-folk, acid folk, freak folk tai free folk sekä New Weird Finland, ja Arttu tunnistaa kansainvälisessä käytössä kuulemansa puolipilkallisen kneecore-terminkin osuvan lähelle maalia. Useimpia termejä on käytetty sekä tämän suomalaisen yhteisön että samankaltaisten, ulkomaisten yhteisöjen yhteydessä. Niko-Matti puhuu haastattelussa yhteisöstään epäkeskiympyröinä, mikä asemoi sen marginaaliin tai ainakin kauemmas valtavirrasta.

²² Vuonna 1982 perustettu brittiläinen *Wire* on koko kokeellisen musiikin kentän kattamaan pyrkivä, alan varmastikin merkittävin aikakauslehti. Lehti on julkaissut lukuisia levyarvosteluja Suomen kokeellisesta musiikista sekä joulukuun 2004 numerossaan Matthew Wuethrichin kirjoittaman monisivuisen artikkelin "Suomen uudesta DIY-folk-/noise-undergroundista", johon

Se, miten omista tekemisistä kirjoitetaan, vaikuttaa kyllä siihen, miten ne itsekin näkee, hän jatkaa:

[K]u joku iso Wire sanoo, että te ootte forest folkia, niin sitä sillai ilosena, et okei, tää on tätä forest folkia.

Myös Artun vetämän Mental Alaska -klubin järjestämien festivaalien ja muiden tapahtumien nimissä folk-sanaa käytettiin silloin, kun niissä keskityttiin akustiseen folk-pohjaiseen musiikkiin. Tapahtumilla oli vuosina 1999–2008 muun muassa sellaisia nimiä kuin Mental Alaska Folk Festival, Urban Folk Festival ja Folk Happening 3. Vuonna 2003 järjestetyn Folke Festin nimi kertoo, että folk-termiin suhtauduttiin jo aika varhain myös ironisesti.

Jan – joka itse puhuu nykyään mieluiten musiikistaan laveasti kokeellisena musiikkina – ei muista, että metsäfolk olisi tuntunut aluksi pilkalliselta nimeltä, mutta myöhemmin hän alkoi karsastaa sitä. Yhteisön niputtaminen saman nimen alle alkoi ärsyttää yleisesti siis vasta myöhemmin.

Folk on täten ollut ja on ainakin ulkopuolelle jossain määrin edelleen yhteisöä määrittävä symboli. Sillä on sitä paitsi kätevä kaksoismerkitys, sillä folkilla on voitu viitata sekä laululiikeperinteeseen että maailman musiikkikulttuureihin. Folk ei ehkä kuitenkaan ole ollut tarpeeksi joustava ja musiikkia kuvaava symboli yhteisön kehityessä, vaan siitä on pyritty pääsemään irti. Osin halutaan myös päästä eroon ulkopuolisista määrittely-yrityksistä. Kokemuksen muotona näyttäytyykin tätä nykyä jonkinlainen yhteinen folk-historia, josta on sittemmin erkaannuttu. Marja kuvailee kokemustaan:

Ehkä ainoa folkiin viittaava elementti mun musiikissa on ollu muiden kulttuurien kansanperinteisiin liittyviä musiikillisia elementtejä ja sitä ei edes enää ole juurikaan. Että sillä tavalla folkia, ja sitten tosi harva ystävä tekee folkia tai soittaa folkmusaa enää. No, se voi olla semmonen kehityksen suunta kyllä, että tuttavien musiikissa on ollu ehkä enemmän folk-elementtejä läsnä ennen ku nyt.

Toisaalta Marja sanoo, että jos yhteinen folk-menneisyys on, niin siitä on laajennuttu rajusti. Genrettömyys on myös osa kokeellisen musiikin tekemisen ja ajatuksen tapaa, ja kuten Tiekso (2013, s. 85) sanoo, kokeellisuuden käsite itsessään on ristiriidassa genremäärittelyjen kanssa. Vuoden 2007 artikkelissaan Tiekso käyttää yhteisöni tekijöistä vielä termiä psykedeelinen metsäfolk (*psychedelic forest-folk*), mutta puhuu termistä musiikkibrändinä, ei genrenä.

Vaikka ystävyys on periaatteessa ollut yhteisiä genrejä tärkeämpää, ryhmä oli 2000-luvun alussa Niko-Matin ja Artun mukaan myös vielä tyyllillisesti yhtenäisempi,

haastateltiin lukuisia suomalaisia musiikintekijöitä, mm. Niko-Matti Ahtia, Jan Anderzénia, Laura Naukkarista, Arttu Partista ja Antti Tolvia (Wuetrich, 2004). Wire on lehden oman arkistohaun perusteella kuitenkin ollut aina hyvin varovainen käyttämään nimenomaan termiä forest folk eikä sitä mainita suoraan esimerkiksi edellä mainitussa vuoden 2004 artikkelissa.

sillä yhdessäoltoa ja yhdessä soittamista, eli Lauran sanoin ”musiikin kautta hengailua” oli enemmän kuin myöhemmin, ja yhdessä soittaminen oli Antin sanoin ”olemisen muoto”. ”Sillon oli ryhmän kohtaamiset ihan yksinkertaisesti olemista ja juopottelua ja soittamista tiheemmin”²³, tiivistää Niko-Matti ja kokee musiikin tekemisen muuttuneen sittemmin intentionalisemmaksi. Arttu ajoittaa tiiveimmän kauden noin vuosiin 2004–2006, jolloin myös hänen Avarus-yhtyeensä kokoonpano oli varsin avoin ja yhtye esiintyi monesti suurellakin joukolla kutsuen ystäväpiirin ihmisiä mukaan soittamaan. Se tuntui tiiviissä yhteisössä silloin luontevalta tekemiseltä, sanoo Arttu. Illichin ideaalit, vertaisten yhteensaattaminen ja leppoisuus (Illich, 1972, s. 118–119; Gauntlett, 2011, s. 167), elivät siis Avaruksen avoimessa tekemisessä. Artun mukaan suuren yhtyeen kanssa improvisointi olikin hetken verran hauskaa, mutta pidemmän päälle se ei johtanut mihinkään:

[T]joki se olis logistisesti ollu mahdotonta, mut siis ennen kaikkea siks, et se oli musiikillisesti aika epäkiinnostavaa. Et se oli muutaman kerran hieno homma, että on joku viistoista tyyppiä ja sit se homma vyöryy ja sit jotain tapahtuu tuolla ja jotain tuolla, mut sit siinä itellä se vaikuttamisen mahdollisuus alko oleen niin olematon, et se oli ainakin omalla kohdalla semmonen asia, mikä siinä rupes tökkimään.

Jos yhtye halusi kehittyä, piti sen lähteä toiseen suuntaan, pienempään kokoonpanoon ja vakiintuneempiin toimintamalleihin. Artulla oli siis halu etsiä Illichin (Gauntlett, 2011, s. 167) sanoin merkityksellisempää yhteyttä, joka löytyi pysyvään kokoonpanoon liittyvästä sitoutumisesta. Avarus muuttuikin varsin kiinteän kokoonpanon yhtyeeksi, jossa samat muusikot ovat soittaneet yhdessä jo viitisentoista vuotta. Yhdessä soittamisiin voi silti tulla pitkiäkin taukoja, sillä yhtye ei harjoittele, vaan menee lavalle hyvin pienellä yhteisellä valmistautumisella.

Haastatteluissa tuli varsin selkeästi esiin käsitys, että yhteisössä musiikkia aktiivisesti tehneiden tiet alkoivat erkaantua musiikillisesti 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolen välin jälkeen eri suuntiin, vaikka ystävyys ja yhteydet toisiin tekijöihin edelleen säilyivät. Omaa ääntä alettiin etsiä systemaattisemmin. Niin kuin Laura sanoo: ”[O]li kiva päättää ite asioista, ku oli pitkään soittanu muiden kanssa”. Musiikillisten syiden lisäksi vapaiden yhdessä soittalemisten vähenemiseen vaikuttivat käytännön syyt, kuten työelämään siirtyminen opintojen jälkeen, Antin ja Lauran tapauksessa muutto Turusta Kemiöön ja perheen perustaminen, sekä lisääntyneet esiintymismatkat ulkomaille, mikä toisaalta pakotti pienempiin, helpommin liikuteltaviin, halvempiin ja valmiimpiin kokonaisuuksiin, toisaalta avarsi maailmaa ja synnytti uusia ideoita. Artun mukaan monet kävivät tekemään tässä vaiheessa musiikkia erilaisina sooloprojekteina, minkä hän arvelee Lauran tavoin olleen myös vastareaktio kollektiiviselle soitannalle ja ainakin tapa vaikuttaa vahvemmin lopputulokseen kuin

²³ Alkoholin rooli yhteisön sosiaalisissa tilanteissa tuli esiin oikeastaan vain tässä kommentissa, joten sen merkitystä yhdessäololle ei kannata pitää liian huomattavana.

osana isoa kollektiivia. Arttu kokee, että jopa nykymuotoista, viisihenkistä Avarusta on vaikea viedä kiertueille kustannus- ja logistiikkasyistä. Soolona voi lähteä spontaanimminkin eri paikkoihin tekemään juttuja, hän sanoo.

Muut kokevat asian samoin, vaikkakin kapitalismin logiikka, johon liittyy palkkioiden pienuus ja yhtään suurempien yhtyeiden liikuttamisen vaikeus, inhottaa Niko-Mattia ja aiheuttaa hänessä vastarintaa. Yhteisö on edelleen ollut olemassa ja tapahtumien kautta musiikillinen yhteys on säilynyt, mutta yhdessäolon merkitys soittamisen motivaattorina on vähentynyt. Vygotskin mukaan (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) luovuus syntyy persoonan ja ympäröivän kulttuurin välisessä jännitteessä. Yhteisöissä ja yhdessäolossa on rakennettu yhteisiä merkityksiä ja painopiste on ollut yhteisössä. Vapaan rönsyilevästä, folk-pohjaisesta yhtenäiskulttuurista painopiste on kuitenkin siirtynyt oman yksilöllisen sävelkielen ja luovuuden kehittämiseen. Tätä murrosta voi tarkastella Vygotskin luovuuden kehän kautta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64): Kulttuuri ja sen välineet omaksutaan tiiviissä sosiaalisessa yhteydessä ja kehitys johtaa persoonallisuuden ja luovan mielikuvituksen vahvistumiseen. Tämä taas johtaa yhä persoonallisempiin luoviin prosesseihin, jotka tässä vaiheessa näkyvät oman taiteen tekemisen irtiottoina ja omille jaloille nousemisena. Tilannetta pehmentää se, että yhteisön suunnilleen samanikäiset jäsenet ovat yhtä aikaa uudessa elämäntilanteessa opintojen päättyessä. Irtiotto on siis sekin kollektiivinen tapahtuma. Oman äänen etsiminen entistä itsenäisemmin ei myöskään tarkoita yhteisön hylkäämistä, sillä musiikkia tehdään edelleen muille ihmisille ja yhteyksiä pidetään yllä.

Marja puhuu skenestä ja sanoo, että se merkitsee sosiaalista ulottuvuutta eli niitä, joiden kanssa on tekemisissä musiikin kautta. Hän kokeekin yhteisössä yhteenkuuluvuutta paljon enemmän ystävyysuhteiden tasolla kuin esteettisesti. Näiden ystävyysuhteiden kautta hän on myös avoimempi kuuntelemaan toisenlaista musiikkia, sillä ystävien tekemiset kiinnostavat estetiikasta riippumatta. Henkilökohtainen side on tärkeä ja se avaa kenttää, kokee Marja.

Yhteisön voi siis nähdä Gauntlettin (2011, 223–224) ihmisiä toisiinsa sitovana luovien yhteyksien pilvenä, jossa on esteettisten näkemyserojen yli kantavaa sosiaalista liimaa ja leppoisuutta. Sosiaaliset ja musiikilliset prosessit yhdistyvät, kuten Shelleymanin (2011, s. 364–365) musiikkiyhteisön määritelmässä sanotaan.

Jotta yhteisö on syntynyt, on tarvittu sopivia olosuhteita, kuten riittävästi samanmielisiä ihmisiä, jotka ovat tietoisia toisistaan. Alkuvaiheessa musiikki ja ystävyys tuntuvat liittyneen yhteen vahvasti. Uudet ystävät löytyivät musiikin avulla ja uutta musiikkia löydettiin ystävien kautta, kuten Niko-Matin ja Artun tapauksessa, kun he ystävystyivät Tampereen Metso-kirjaston musiikkiosastolla. Niko-Matti kokee mahdollisuuksien ”multiploituksen” siinä vaiheessa, kun hän muutti lapsuuden kotipaikastaan Ulvilasta Tampereelle vuonna 1995. Yhdessä Sami Sänpäckilän kanssa Ulvilassa perustettu Kiila laajeni duosta suuremmaksi yhtyeeksi ja Niko-Matin yhdessä

Tomas Reganin ja Artun kanssa perustama, Tampereen eri baareissa sunnuntai-ilta-päivisin järjestetty Holy Melancholy -levyklubi toi puuhailuun²⁴ uuden järjestäytymisen asteen, josta Arttu kertoo näin:

Ja siinäkin oli just tavallaan se, että oli tommonen oluthuonebaari, mikä oli meidän mielest mukava baari ja sit aateltiin, et siel olis hauska soittaa surullista musaa. Sit me mennään sinne ja joo, ei tääl oo mitään laitteita, mut tuodaan, et vois kokeilla joo, ja sit mä muistan Laakson Tonin ja noitten kaa kannettiin jotain levareita Armonkalliolta sinne sitten ja kirjastolla käytiin jotain mainosjulisteita kopsailemassa ja sit raahattiin stereot sinne. Saatiin ne kiinni sinne niitten äänentoistoon ja saatiin soitettua musaa siellä. Mut just taas näit tämmösii, et okei, nyt on tämmönen juttu, et tämmönen pitää tehdä [naurua].

1990-luvun loppu oli Niko-Matille tärkeää ihmisiin ja musiikkiin tutustumisen aikaa. Muutettuaan Turkuun opiskelemaan vuonna 1998 sosiaalinen Niko-Matti löysi uusia ystäviä ja toi Tampereen ja Turun kokeellisesta musiikista kiinnostuneita ihmisiä yhteen. Musiikin parissa vietetty yhteinen aika rakensi jo yhteisöä – katso Sheleymanin (2011, s. 364–365) määritelmää, miten kollektiivi rakentuu ja sitä pidetään yllä musiikillisten prosessien ja/tai esiintymisten kautta –, vaikka Niko-Matti ei erityisemmin tiedostanut, että sellainen olisi ollut syntymässä:

[M]ä vaan iloitsin siitä, että voin jakaa jonkun kanssa näit mun kiinnostuksia. --- [V]armaan mä oon jossain vaiheessa ymmärtäny skeneä [yhteisön olemassaolon], mut se oli tosi sekundaarista siihen kiinnostuksen jakamiseen ja tekemisen mahdollisuuteen.

Edellä on jo nähtävissä, miten Gauntlettin (2011, s. 220–226) luovuuden kaikki viisi peruseriaatetta ovat toteutuneet yhteisön toiminnassa alusta saakka. 1: Luovuus on arkipäiväisessä toiminnassa ollut myös levysoittimien kuljettamista pitkin Tampereen katuja, mainosjulisteiden tekemistä ja levyjen soittamista. 2: Puuhailua on siivittänyt tekemisen ja jakamisen palo, ja se on tapahtunut yhdessä. 3: Yhdessä tekeminen ja aktiivisuus ovat tuottaneet iloa, ja ongelmia on ratkaistu luovasti. Onni on syntynyt kommunikaatiosta ja yhteistyöstä, ja ne ovat myös mahdollistaneet tekemisen. 4: Tekemistä ei ole haitannut, että yhteisö on ollut vapaamuotoinen ja epäorganisoitu, vaan tekeminen on syntynyt itsestään yhteisestä innostuksesta, ja elämäntapaan on kuulunut itse tekeminen ja kiinnostus. 5: Holy Melancholyn raukeat sunnuntai-iltapäivät ovat myös jättäneet jäljen sen järjestäjiin ja tavoittamiin ihmisiin. Holy Melancholy oli ensimmäinen koulu tapahtumien järjestämisessä, joka on jatkunut Artulla Mental Alaskan parissa Tampereella ja Helsingissä vuodesta 1999 ja Niko-Matilla Turussa aluksi Tulipesä- ja Cityside and Countryside -klubien ja nyttemmin Himeran tapahtumien parissa. Kuten Holy Melancholya, myös myöhempiä tapahtumia he ovat järjestäneet vapaaehtois pohjalta ja yleensä yhdessä muiden asiasta kiinnostuneiden kanssa. Gauntlettin lista siis pätee edelleen tänä päivänä.

²⁴ Puuhailulla sanana ei tässä tutkimuksessa ole tarkoitus olla minkäänlaista negatiivista sävyä, vaan se pitää ymmärtää konkreettisen musiikin pioneerin Pierre Schaefferin hengessä mielekkäänä lähtökohtana luovalle toiminnalle (ks. esim. Tiekso, 2013, s. 203).

Yhteisön erityispiirteenä voi myös katsoa olevan institutionaalisten musiikkiopintojen ja jopa soittotaidon vähäisen merkityksen. Lauralla on lapsuudesta musiikkiopisto- ja kuorotaustaa, mutta ohjatut musiikkiopinnot katkesivat yläasteelle siirryttäessä. Marja soitti nuorena saksofonia mutta suuntautui jo musiikkilukiossa enemmän kirjallisuuteen, jota lähtikin sitten opiskelemaan jättäen saksofonin kokonaan. Muilla haastateltavillani ei ollut juurikaan kokemusta musiikin opiskelusta opettajien tai instituutioiden avulla lukuun ottamatta Antin parin kuukauden sitaropintoja Varanasissa 2000-luvun taitteessa. Kenelläkään ei myöskään tuntuisi olevan erityisen musikaalista tai musiikkiharrastusta aktiivisesti tukevaa perhetaustaa, vaan musiikkiin on tutustuttu pääosin omista lähtökohdista käsin ja pakottamatta.

Laura sanoo, ettei alkuaikojen yhteisissä, vapaamuotoisissa improvisaatioeserisioissa kenelläkään ollut tarvetta näyttää soittotaitoaan eikä myöskään peitellä -taidotomuuttaan. "[R]iittää, että puhaltaa pilliin, niin silloin on jo improvisoimassa." Musiikilliset ja sosiaaliset prosessit yhdistyivät matalalla kynnyksellä. Taitoa on ryhmäimprovisaatioissa ollut jokin muu kuin tekninen osaaminen, kuten esimerkiksi ylättävän elementin keksiminen sävel- tai äänikudelmaan, jatkaa Laura. Lauran mukaan hassuttelu ja estojen unohtaminen ovat olleet osa yhteisön improvisaatioeserisioita, samoin leikki. Yhteisössä paljon etenkin alkuaikoina käytetyt lelusoittimet ovat vielä korostaneet tätä puolta. Aloittaessaan musiikin tekoa Marja otti tietoisesti käyttöönsä ukulelen ja lelu-Casion tapaisia yksinkertaisia äänilähteitä puhdistautuakseen musiikkiin liittyvistä paineista. Leikin merkityksestä kertoo myös Niko-Matin toteamus liittyen Kiilan ensimmäiseen julkaisuun vuonna 1997:

[S]iin ei oo juurikaan suunnitelmallisuutta tai rationaliteettii tai sensuurii niin paljon, vaan se oli ihan semmosta peliä ja leikkiä, mistä sitten myöhempinä vuosina yritettiin irrottautua, kunnes kasvo tarpeeks ymmärtääkseen, et se on se paras asia.

Leikki on fantasian perusta ja mielikuviituksen lähtökohta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 71). Kokeellisen musiikin tekemisessä luovuus ymmärretään uudella tavalla ja prosessi ja läsnäolo ovat olleet tärkeässä roolissa (Gauntlett, 2011, s. 220).

Jan sanoo olevansa "ei-mikään instrumentalisti" tarkoittaen, ettei hän ole erityisen taitava soittamaan mitään tiettyä soitinta. Ja vaikka Arttu kokeekin ajan saatossa kehittyneensä rumpalina, pitää hän silti itseään täysin taitamattomana perinteisillä mittapuilla, koska kärsivällisyyttä instrumenttitekniisten taitojen opetteluun ei ole ikinä ollut. Niko-Matilla ei mielestään ole kovin kummoista soittotaitoa, ja hän sanoo oppimisensa olevan sidottu diletantismiin ja monialaisuuteen. Laura sanoo, että "tosi paljon tulee sähellyttyä kans". Onko tämä sitten omien taitojen vähättelyä vai realistista suhtautumista omiin kykyihin? Artun mukaan hänen puutteellinen soittotaitonsa rajaa hyvin paljon sitä, kenen kanssa hän voi tehdä musiikkia. Silti hän pitää puutteitaan myös vahvuutena, josta syntyy odottamattomia "jännii uusii juttui". Samaa sanoo Jan nuotinlukutaidosta ja musiikin teorian osaamisesta: tällaiset taidot

varmasti tekisivät hänen musiikistaan erilaista ja saattaisivat ehkäistä harmonisia ja melodisia maneereja, mutta perinteisen nuotinlukutaidon puute tekee Janin suhteen musiikkiin omanlaisekseen ja hän pystyy yhdistämään kuvataiteen ja musiikin esimerkiksi kokeellisen musiikin keinovaroihin kuuluvissa graafisissa notaatioissa (ks. esim. Sun, 2012), joiden käytöstä hän sanoo olleensa jo pitkään kiinnostunut.

Omanlaisesta, vaillinaisesta taidosta kiinni pitäminen on ymmärrettävää juuri kokeellisen musiikin kontekstissa, jos ajattelee, että kehityksen myötä taiteen tekemisen suunta on kohti normaalimpaa (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78). Vaillinaisten taitojen ollessa osa itseymmärrystä voi helposti syntyä pelko oman persoonallisuuden menettämisestä, vaikka taidon lisääntyessä on myös helpompi kohdentaa omia psykologisia ja sosiaalisia resursseja tavoitteiden saavuttamiseen ja itsereflektioon (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78).

Vaikka yhteisössä ei perinteisen soittotaidon merkitys olekaan korkealla, sitä ei silti voi pitää yhtenäisenä soittotaidottomien laumana – ei nyt eikä myöskään aiemmin. Niko-Matti nostaa esiin muun muassa Rauhan orkesterin ja sanoo, ettei hänellä ole sellaista soittimienhallintaa kuin tässä yhtyeessä, eikä hän siksi voisi esiintyä sen riveissä. Niko-Matti myös sanoo, ettei hänen aiempi, vähän ymseä suhtautumisensa musiikin opisto-opintoihin estänyt ystävyyttä esimerkiksi konservatoriossa kitaran ammattiopinnot tehneeseen Topias Tiheäsaloon. Kesti pitkään, ennen kuin Niko-Matti ja Tiheäsalo alkoivat myös tehdä musiikkia yhdessä, mutta nykyään he soittavat tasavertaisena duona.

Asiantuntijuuden ja yksittäisen taidon hiomisen vähäinen merkitys liittyy DIY:n eli itse tekemisen perinteeseen. Niinpä jos jokin yhdistää yhteisön tekijöitä musiikillisesti ja tekemisen eetoksessa, niin DIY-henkisyys. DIY myös leviää yhteisössä soittamisesta muuhun musiikilliseen oheistoimintaan, jota on tehty pääasiassa pienillä budjeteilla ja useimmiten vapaaehtoisvoimin.

Haastateltavistani lähes kaikki ovat tai ovat olleet aktiivisia paitsi soittamisen, myös levyjen julkaisemisen ja tapahtumien järjestämisen parissa. Maailmaa tehdään omaksi monella rintamalla. Yhteisön ääntä on tuotu esiin nyrkkipajamaisissa levy-yhtiöissä, joissa levynteon prosessista on mahdollisimman paljon ollut omissa käsissä. Janilla on ollut jo pitkään Vauva-levymerkki²⁵, jota hän tosin pitää liiketoiminnan sijaan osana taiteilijuuttaan. Janilla on myös pienlehtitaustaa Hindupyöräilijä-zinen tekijänä vuosituhannen vaihteessa.

Laura oli jo 1990-luvun loppupuolella mukana muutaman vinyyli-EP:n julkaisussa Winter Cow Records -yhtiössä, ja vuosituhannen alussa hänellä oli Antin kanssa Pohjoisten kukkaisten äänet -levymerkki. Antti piti sen jälkeen hetken Peippo-levy-yhtiötä, jonka julkaisutoiminta loppui yleiseen levymyynnin hiipumiseen varsin nopeasti. Arttu oli aluksi mukana Roope Erosen Lal Lal Lal -levy-yhtiössä, mutta

²⁵ Vauvan ensimmäinen julkaisu oli Kemiällisten ystävien Pieni palatsi -EP-levy vuonna 2000.

jättäytyi siitä muiden kiireiden takia pian pois. Hän on viime vuosina julkaissut musiikkia omalla Artsy Recordsillaan. Samoin Niko-Matti oli perustamassa Fonal-levy-yhtiötä yhdessä Sami Sänpäckkilän kanssa, mutta hänkin jätti julkaisutoiminnan varsin nopeasti Sänpäckkilälle. Tämän käsissä Fonalista tuli etenkin 2000-luvun alkupuolella kansainvälisestäkin merkittävä kotimaisen kokeellissävyytteisen musiikin julkaisija, ja myös Erosen Lal Lal Lal on luonut vuosien mittaan huomattavan, yli sadan julkaisun katalogin.

Esiintymistilaisuuksien järjestämisessä haastateltavani ovat myös kunnostautuneet. Antti ja Laura järjestivät Niko-Matin kanssa 2000-luvun alkupuolella Turun kahviloissa Tulipesä-klubia ja Antilla on ollut kotipaikassaan Kemiönsaaren Kiilan kylässä jokavuotinen Kiilan äänipäivät -festivaali vuodesta 2014.²⁶ Niko-Matin kanssa Turun Himera-festivaalin pienessä järjestäjätiimissä on myös Marja. Arttu on jo yli kaksikymmentä vuotta ollut päävastuussa Tampereen ja Helsingin eri esiintymispaikoissa toimivasta Mental Alaska -klubista.

Haastateltavani ovat hyvin tietoisia kuulumisestaan nimenomaan DIY-kulttuuriin. Kaikki kokevat sen edelleen itselleen läheiseksi tai jopa aivan välttämättömäksi tekemisen tavaksi. Kuten Marja sanoo, oli DIY-näkökulma ainoa mahdollisuus hänelle alkaa tehdä mitään luovaa, sillä hän oli hyvin allerginen muiden laatimille säännöille. DIY vapautti hänet tekemään musiikkia. Myös Laura puhuu tekemisen mentaliteetista: tehdään rohkeasti, vaikka käytössä ei olisikaan kalliita tuotantolaitteita.

Artulle DIY on maailman muuttamista haluamaansa suuntaan:

DIY siinä mielessä, et jos jotain musaa haluan, tai et semmost ääntä on maailmassa, ni teen sen äänen, tai jos haluan, et tämmönen tapahtuma on, niin toteutan sen. Siinä mielessä hyvinkin DIY. Se on se ajattelutapa.

Artun ja Gauntletin (2011, s. 224–225) käsitykset jäljen jättämisestä ja maailman tekemisestä omaksi ovat siis hyvinkin yhteneväiset. Artun luovat välineet, kuten Mental Alaska -klubi ja Avarus-yhtye antavat hänelle mahdollisuuden täyttää maailma merkityksillä (Gauntlett, 2011, s. 225).

Laura sanoo myös, että julkaisutoiminta on ollut ”tosi luonteva osa sitä musiikin kanssa häääämistä”. Jan nauraa, että DIY:hyn (tämän yhteisön puitteissa) kuuluu, että kaikilla musiikin tekijöillä on myös oma levy-yhtiö ja sitten julkaistaan ristiin äänitteitä. ”Kaikki” on vähän vahva ilmaus, mutta kuten edellä kävi ilmi, on julkaisutoiminta ollut ja on edelleen yleistä yhteisön aktiivisimmilla jäsenillä täällä Suomessakin, ja ulkomaan kontaktit laajentavat kenttää vielä huomattavasti. Ristiin julkaiseminen paitsi vahvistaa kontakteja ja yhteisöllisyyttä, saattaa myös helpottaa musiikin

²⁶ Koronaepidemian takia festivaalia ei normaalimuodossaan järjestetty kesällä 2020 ja myös syksyllä 2020 yritykset järjestää tapahtumia Äänipäivien nimen alla epäonnistuivat koronarajoitusten takia. Maaliskuussa 2020 Antti onnistui kuitenkin organisoimaan virtuaalisen, tunnin mittaisen tapahtuman, jonka viisiminuuttiset esitykset tulivat eri puolilta maailmaa.

kulkeutumista tekijän oman piirin ulkopuolelle. Kiinnostus ja usko muiden tekemiseen lisää Gauntlettin (2011, s. 223–224) sanoin sosiaalista liimaa yhteisössä. Pienen mittakaavan julkaisutoiminta on myös vastavoima suurille levy-yhtiöille ja lisää julkaisumahdollisuuksia.

Jan ei koe, että kuvataiteen koulutus olisi vaikuttanut hänen DIY-henkisyyteensä. Hän on aina ollut kiinnostunut outsider-taiteesta²⁷ ja teki kuvataideopintojensa loppuptyönkin amerikkalaisesta outsider-musiikintekijästä Jandekista. Niko-Matti tuo haastattelussa esiin DIY:n yhteisöllisen puolen: DIO (*do it ourselves*), DIT (*do it together*) ja DIWO (*do it with others*) ovat DIY:n alatermejä, jotka kuvaavat tekemisen yhteisöllisyyttä ja muistuttavat, että taide ei synny umpiossa ilman taiteilijan ympärillä olevaa sosiaalista verkostoa. Niko-Matille DIO on läsnä kaikessa tekemisessä, oli se sitten jalakapalloa, tieteen tekemistä tai vaikka maiseman katselua. Hän kokee DIO:n innostuksena ja vilpittömänä kohtaamisena. Yhdessä tehtyyn musiikkiin tulee Niko-Matin mukaan ääniä ja ulottuvuuksia, joita siihen ei tulisi yksin tehdessä.

DIY:n kautta yhteisöä siis leimaavat Ruskinin ideaali ajattelun ja tekemisen prosessien yhdistymisestä ja Illichin leppoisuus, eli merkityksellinen kommunikaatio ja sitoutuminen luovassa yhteydessä. Vygotskin luovuuden kehän (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) kautta tarkasteltaessa luovat tuotokset – esiintymiset, levyt ynnä muu – muuttuvat yhteisön kulttuurin osaksi ja edesauttavat myös vastaanottajien kehitystä tuottaessaan elämyksiä ja merkitystä.

DIY:ssä itse prosessista tulee yhtä lailla tärkeä kuin lopputuloksesta. Kuten Laura sanoo, tekovaiheessa ei säheltäminen ole itseisarvo, mutta olennainen osa prosessia ja erilaiset kokeilut välttämättömiä:

[P]itää myös päästä materiaalin pariin kokeilemaan eri juttuja, mistä ei voi arvata, et toimiiks ne vai eiks. Et se on kyl mulle itseisarvo.

Tällä tavoin musiikki on kokeellista myös Tiekson (2013, s. 201) esiin tuoman, Pierre Schaefferin ja Tim Hodgkinsonin luoman määritelmän mukaan, jossa kokeellista musiikkia tehdään kokeillen. Silti empiirisyyden ohella analyttisyys, oman tekemisen miettiminen, on Lauralla viime vuosina lisääntynyt ja hän kokee, että se on keskeinen osa kehitystä.

Keikkoja järjestäessä tai levyjä julkaistessa näkee sille toiselle puolelle, sanoo Laura. Laura on järjestänyt jo nuoruutensa punk-aikoina Oranssin tapahtumia Helsingissä, myöhemmin Turussa Tulipesä-klubia ja nyttemmin Kemiönsaarella ”sillon tällön jotain”. Lasten myötä tapahtumien järjestäminen oli Lauralla pitkään aika vähäistä, mutta nykyään hän on mukana myös Kiilan äänipäivien tekemisessä, vaikka Antti onkin vetovastuussa festivaalista. Laura on aiemmassa työssään kirjastonhoitajana järjestänyt kirjailijavierailuja Kemiönsaarelle ja sanoo, ettei se juurikaan eroa

²⁷ Outsider-taiteesta ks. esim. Cardinal, 2003 ja Cline, 2016.

kokeellisen musiikin tapahtumien järjestämisestä: budjetti on pieni, samoin yleisö, ja tiedotuskin menee jotakuinkin samalla tavalla.

Kontaktit ulkomaille ovat olleet tärkeä osa tekemistä alkuvaiheista saakka. Laura sanoo jo varhain hankkineensa kirjekavereita niin Suomesta kuin ulkomailtakin. Näistä monet tekivät itsekin musiikkia ja itse äänitettyjen kasettien vaihtelu oli yleistä. Tätä kautta Laura tutustui muun muassa uusiseelantilaisiin, samanhenkisiin musiikintekijöihin, jotka muodostuivat tärkeäksi vaikutteeksi. Hän kokee myös amerikkalaisten freak folk -muusikoiden olleen samaa globaalia yhteisöä ja punk-liikettä jo varhain.

Myös Jan ja Arttu vaihtoivat kasetteja ja tilasivat levyjä ulkomaisilta pienlevy-yhtiöiltä ja tästä syntyi kontakteja. Mental Alaskan tapahtumissa oli vuosituhannen alkuvuosina hyvin harvakseltaan ulkomaisia esiintyjä, mutta tahti kiihtyi vuosina 2003–2005 ja tämän jälkeen ulkomaalaisia on ollut runsaasti esiintyjälistalla. Kiertue-toiminta kehittyi nopeasti myös toiseen suuntaan. Niko-Matin mukaan hänen Kiilayhtyeensä oli ensimmäistä kertaa esiintymässä ulkomaille vuonna 2003 ja vuonna 2005 suomalaisia kävi hyvä joukko yhteisellä Yhdysvaltain-kiertueella.²⁸ Ryhmä kiersi keskenään ja yhdessä amerikkalaismuusikoiden, kuten The Skaters -duon James Ferraron ja Spencer Clarkin kanssa, ja kontakteja syntyi paljon. Marja sanoo, että ystävien kanssa kiertämisestä tulee ”heimotunne” ja se on tärkeä tapa viettää aikaa yhdessä. Hän on ollut muun muassa Japanin-kiertueella yhdessä Lauran kanssa ja Yhdysvalloissa Kuupuun eli Jonna Karankan kanssa.

Kansainvälisyys on prosessi, jossa kuljetaan ja tavataan ihmisiä, kokee Niko-Matti. Hänen mukaansa muutaman vuoden ajan vuoden 2003 jälkeen ulkomaille oltiin soittomatkoilla viikkoja tai jopa kuukausia vuodesta ja ystäväverkosto kasvoi nopeasti. Uusista kontakteista ja ystävyys-suhteista tulee olo, että on olemassa globaali yhteisö, sanoo Laura. Soittaminen on osa sosiaalista olemista eikä sitä halua senkään takia lopettaa, hän jatkaa. Antti sanookin esiintymistilaisuuksiensa olevan melkein aina seurausta henkilökohtaisista suhteista. Se lämmittää, että joku jossain kaukana on kiinnostunut. Yhteyksiä ulkomaisiin ystäviin pidetään yllä väljästi.

Jan on kokenut, että marginaalimusiikin piirit ovat Suomessa varsin pienet ja useat esikuvat – jotka ovat samaa kansainvälistä yhteisöä eivätkä juurikaan häntä vanhempia – ovat ulkomaalaisia. Jan sanoo, että näille on ollut luontevaa kirjoitella. Pienlehden tekijänä haastattelupyynnö on ollut nuorena hyvä tapa lähestyä uusia ihmisiä. Hän toteaa, että vastavuoroisesti hänelle on tullut yhteydenottoja lähes kaikkialta maailmasta. Omiin, pieniin, kotimaisiin piireihin ei siis ole ikinä jämähdetty, vaan uusien kontaktien etsiminen on ollut alusta saakka aktiivista. Luovuuden kehään

²⁸ Mukana olivat Lauran mukaan hänen itsensä lisäksi Kuupuu (Jonna Karanka), Islaja (Merja Kokkonen), Tomutonttu (Jan Anderzén), Taikuri Tali (Antti Tolvi) ja osan aikaa myös Pekko Käppi.

(Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) kuuluvaa kulttuuria on pyritty avartamaan kiinnostaviin suuntiin.

Kansainvälisiä suhteita on rakennettu myös julkaisemalla levyjä ulkomaisilla, pienillä levy-yhtiöillä. Janin mukaan se on ollut luonteva tapa laajentaa elinpiiriä. Hän on äänilevyjulkaisujensa suhteen ollut lähes alusta saakka kansainvälinen ja melkein ensimmäisen vinyylijulkaisun kustansi yhdysvaltalainen levy-yhtiö. Myös Lauralle ensimmäisen levyn julkaiseminen Yhdysvalloissa oli merkittävä sysäys. Lisäksi se edesauttoi kiertuetoimintaa.

Aktiivinen toimijuus on siis kantanut hedelmää jo varhain. Jos tekemistä onkin motivoinut pienen mittakaavan huomio, ei lähtökohtaisesti ole haluttu jäädä kiinni pieniin piireihin, vaan mieluiten jälki on pyritty jättämään laajalle. Samalla ensikäden vaikutteita on kerätty kiertueilla, joilla koetut uudenlaiset kulttuurit ovat luoneet hedelmällisen maaperän uusille ideoille ja luovuudelle.

4.2 Yhteisön merkitys tekijöiden kehitykselle: ”Yhdessä tehty ääni on rikkaampaa”

Yhteisöä ja sitä miten yhteisö on auttanut jäsentensä musiikin tekemistä voi tätä nykyä tarkastella jo yli kahdenkymmenen vuoden perspektiivillä. Vaikuttaisi siltä, että vaikka musiikin instituutioita onkin vältelty oppimisen mahdollistajina, on yleisellä koulutustasolla myös väliä. Yhteisössä olevan kulttuurin antama noja luo kokeilun ja kehittymisen mahdollisuudet.

4.2.1 Yhdessä tehden, yhdessä kehittyen

Haastateltavillani on yleisesti korkea koulutustaso, ja kokemuksen mukaan lukion jälkeiset opinnot joko korkeakouluissa tai ammattiopinnoissa ovat yhteisön jäsenille hyvin tavallisia. Haastateltavistani kaikki ovat käyneet lukion jälkeiset koulunsa loppuun eli valmistuneet joko maisteriksi tai saaneet ammattitutkinnon. Tästä voisi päätellä, ettei yhteisössä ole juurikaan Illichin (1972, s. 10) tapaista kouluinstituutioiden vastaisuutta. Yhteisössä ei kuitenkaan ole ollut halukkuutta opetella musiikkia vakiintuneissa instituutioissa. Jos koulun musiikkitunteja ei lasketa, ovat haastatelluista vain Laura ja Marja saaneet nuoruudessaan systemaattista ohjausta musiikissa eivätkä hekään kokeneet perinteistä musiikkipedagogiikkaa antoisana oppimisen tapana.

Voi kysyä, kuinka paljon haastatellut olisivat saaneet kokeellisen musiikin tekemiseensä apua instituutioista ja millainen olisi se opettaja, joka nostaisi kokeellisesta musiikista kiinnostuneen nuoren piilevää potentiaalia vygotskilaisessa lähikehityksen vyöhykkeessä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 65), kun normaalissa opettajan ja oppilaan suhteessa poikkeuksellinen ratkaisu nähdään helposti virheenä, joka vaatii

korjausta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 83). Niin kuin Antti kertoo sähköpostitse opettelustaan:

Soitinta "harjoiteltaessa" koitan jotenkin päästää irti jonkun tietyn asian löytämisestä, eli annan sattuman puuttua peliin mahdollisimman paljon. Ja kun jotain mielenkiintoista löytyy, pistän sen ikään kuin muistiin jotta voin sitä jatkossa sitten käyttää.

Sinänsä musiikin opettajiin ja opettamiseen ei suhtauduta kielteisesti: Antti opiskeli Pohjois-Intian Varanasissa opettajan johdolla sitarinsoittoa jonkin aikaa talvella 2000–2001, mutta ei pitänyt matkimiseen perustuvasta opetustavasta. Niko-Matti on yrittänyt etsiä instituutioiden ulkopuolelta sopivaa trumpettiopettajaa, mutta huonolla menestyksellä. Marja, Laura ja Jan ovat jakaneet omaa osaamistaan eteenpäin erilaisissa musiikin tekemisen työpajoissa.

Oppi ja kehityksen tuki onkin saatu instituutioiden sijaan muusta ympäristöstä ja ympärillä olevasta musiikkiyhteisöstä. Musiikkiin on tutustuttu mieluummin itse kokeilemalla kuin valmiisiin käytäntöihin nojaten. Oppimisen mahdollistava lähikehityksen vyöhyke (Moran & John-Steiner, 2003, s. 65 ja 83) on muodostunut yhteisössä ystäväpiirin vertaisoppimisena, pienlehtiartikkeleiden avulla ja aktiivisen musiikin kuuntelun kautta, jolloin opettajat ovat voineet olla sekä ajallisesti että paikallisesti kaukana (Moran & John-Steiner, 2003, s. 78).

Illich (1972, s. 118–119) antaa neljä lähestymistapaa, joiden kautta asioiden opettelu onnistuu ilman instituutioita. Listan menetelmät ovat olleet käytössä haastateltavillakin. *Opintovälineiden yhteispalvelu* on ilmaisten, nopeasti ladattavien ohjelmistojen ja opetusvideoiden aikana internetissä, jossa on saatavilla paljon tietoa haastateltavien kiinnostuksen kohteista. Jan sanoo opettelevansa uusien laitteitten ja ohjelmistojen käyttöä internetin tutorialien avulla ja kokee opetteluun hyvin inspiroivaksi myös taiteen sisällön kannalta. Yllättävien asioiden löytäminen tällaisilta opetusvideoilta avaa uusia polkuja hänen taiteen tekemiseensä. Keskustelupalstat, kuten parissakin haastattelussa esiin tullut Turun syntetisaattoriseuran Facebook-ryhmä, ovat vuorovaikutteinen tapa hakea tietoa, ja niissä voi esittää tarvittaessa spesifejäkin kysymyksiä.

Yhteiset harjoitus- ja soittotilat soittamiseen eivät tulleet haastatteluissa esiin tärkeänä välineiden jaon paikkana. Tämä voi johtua myös siitä, että tällaisten treenikämppeiden merkitys soittamisen mahdollistajana ja soittajien yhteenkerääjänä ei ole enää lainkaan niin suuri kuin aiemmin. Sen sijaan Tukholman Elektronikmusikstudion EMS:n, jossa Antti, Laura²⁹ ja Marja ovat viime vuosina tehneet musiikkia residenssijaksoilla, voi nähdä opintovälinepalveluna. Ruotsin valtio tukee EMS:n toimintaa ja sitä pääsee käyttämään ilmaiseksi, mutta studion erittäin korkean käyttöasteen takia EMS:oon pääseminen ei ole ihan helppoa. Antilla on pelkkää hyvää sanottavaa

²⁹ Lauran vuoden 2018 EMS-residenssijakson tulokset kuuluvat australialaisen Longform Editions -yhtiön digitaalisesti julkaisemalla Amphipoda-EP:llä, jolla inspiraationlähteenä on toiminut planktonin biomassan vaihtelut Itämeressä.

EMS:sta ja hän nostaa esiin, että apua on koko ajan tarjolla ja studiolla myös tutustuu kiinnostaviin ihmisiin. EMS:n suurten ja lähes ainutlaatuisten analogisyntetisaattorien parissa Marja sanoo oppineensa valtavasti analogitekniikasta. Marja kertoo sähköpostissa opetteluun menetelmistään:

Taiteellisen prosessin oppiminen tapahtuu minulle kuuntelemalla musiikkia laajasti ja analyttisesti, keskustelemalla siitä muiden kanssa, tekemällä ja kokeilemalla, pitämällä korvat auki myös arjen äänten kesken sekä myös lukemalla ja tutkimalla.

Tässä näkyy Illichin (1972, 118–119) *taitojen vaihto vertaisoppimisena*, sillä vaikka kaiken muun voisikin tehdä yksin, ainakin keskusteluun pitää löytää joku kumppani. Usein tämä kumppani on Niko-Matti, sillä Niko-Matin ja Marjan duossa puhutaan ja sanallistetaan paljon, ja he kuuntelevat yhdessä paljon musiikkia vertaillen, tulkiten ja analysoiden. Se mahdollistaa erilaisen tavan tehdä musiikkia kuin pelkkä kaverien kanssa soittelu ilman keskustelua, sanoo Marja. Duo tekee sellaista musiikkia, joka mahtuu molempien kiinnostuksiin, ja sooloprojektissaan Marja saa toteuttaa näkemysensä itsevaltaisesti. Duossa he oppivat toisiltaan ja vuorovaikutuksesta syntyy uusia ja yllättäviä juttuja, kokee Marja.

Myös Vygotskin luovuuden kehä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) näkyy Marjan kommentissa: kulttuuria sisäistetään tarkasti kuuntelemalla ja keskustelemalla – kaukaisilta opettajilta oppien ja vertaisten verkostossa – ja itse tekemällä. Ympäristö ei ole pelkkä tapahtumapaikka, sanoo Vygotski (Moran & John-Steiner, 2003, s. 79), mutta mahtoiko hänkään ajatella, että arjen äänet voivat olla inspiraationlähde? Marja erottaa vielä lukemisen ja tutkimisen, ja tutkimisen voi Marjan kahden maisterintutkinnon perusteella tulkita tässä akateemisena tutkimisen tapana, ei vain kokeilemisena.

Illichin (1972, 118–119) *vertaisten yhteensaattaminen* on tapahtunut samanmielisten ja samoista asioista kiinnostuneiden yhteisössä kuin itsestään, ja yhteissoittotilanteet ovat luoneet ainakin puitteet asioiden opettelulle. On kuitenkin hyvä muistaa myös Antin kokemus Rauhan orkesterin yhdessä soitteluista: "[M]e ei pyritä silmiin, me vaan soitetaan soittamisen vuoksi". Oppiminen ja kehitys ovat sivutuotteita merkityksellisessä yhdessäolossa.

Internetin aikana samanmieliset voivat kokoontua paitsi yhteisiin soitteluihin, myös keskustelupalstoilla, ja haastateltavani hyödyntävät näitä mahdollisuuksia. Illichin neljän kohdan listalla viimeisenä tulee *vapaiden kasvattajien yhteispalvelu*, jossa ammattilaiset jakavat taitojaan omilla ehdoillaan. Ammattilaisen ja opiskelijan ero voi kuitenkin olla digitaalisessa maailmassa pienenemään päin, kun ammattilainenkin joutuu päivittämään teknologista osaamistaan yhä nopeammassa tahdissa. Vertaisoppiminen ja vapaiden kasvattajien yhteispalvelu ovat ehkä sulautumassa toisiinsa eikä aina ole mitenkään selvää, millaisista positioista ihmiset tietojaan jakavat. Lauralla, Marjalla ja Janilla on kokemusta myös opettajana toimimisesta työpajoissa, ja Antti on

vetänyt meditaatio- ja qigong-ryhmiä Kemiönsaarella ja Salossa. Työpajoissa on Marjalle kyse opin jakamisesta eteenpäin:

[I]telle tulee myös hyvä fiilis, että ei vaan oteta, että myös sitte annetaan jotain takasin. Ja myös itsekkäästi, että toivottavasti nää ihmiset lähtee tekemään jotain hyvää, mitä mä saan joskus kuunnella tulevaisuudessa.

Oma luovuus muuttuu yhteisön kulttuuriksi, josta muut voivat ammentaa. Luovuuden kehä (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) pyörii.

Vaikka vapaata yhdessäsoittelu on yhteisössä nykyään vähemmän, yhteistyötä arvostetaan edelleen ja sillä on muukin kuin sosiaalinen funktio:

Yhteistyö muiden ihmisten kanssa on yks tapa laajentaa sitä, mihin ne voi sävellyksellisesti lähteä ne biisit. Myös, että kun ei itse osaa soittaa, voi pyytää mukaan sellaisia soittajia, jotka osaa tehdä soittimilla ihan mitä vain.

Näin kuvailee Jan yhteistyön etuja. Hän kuitenkin sanoo, että Kemiällisissä ystäväissä on yhteistyötä tekemässä pääosin multi-instrumentalisteja ja Janin kaltaisia "ei-mitään instrumentalisteja", jotka ovat kiinnostuneita "elektronisen musiikin asiasta". Heidän taustansa on samanlainen kuin Janilla itsellään. Yhteistyökumppaneiden valinta on tavallaan yksinkertaista:

[E]n mä halua kenenkä vaan kaa tehä musiikkia, vaan se on jotenki osa ystävyyttä, yks ystäväyden muoto tehdä musiikkia yhdessä.

Myös Antti sanoo, että on helppo pyytää yhteisön jäseniä avuksi projekteihin, sillä kun heidän soittotyylinsä ovat valmiiksi tiedossa, tietää jo etukäteen aika hyvin, mitä nämä tulevat tekemään. Yhteisö voi siis olla tekijäpankki, josta voi valita projekteihinsa sopivimmat äänet. Henkilökohtainen tunteminen helpottaa pyytämistä eikä yhteistyön toimimista tarvitse erityisemmin jännittää.

Pitkäaikainen sitoutuminen, luottamus ja vastavuoroisuus näkyvät nykyään vahvasti yhteisessä tekemisessä. Alkuaikojen epämuodolliset kokoontumiset saattoivat toimia Illichin (1972, s. 118-119) kuvailemana vertaisia yhteensaattavana verkostona ja yhteiset harjoitustilat vapaasti käytettävine soittimineen opintovälineiden yhteispalveluna, mutta pitkäaikainen sitoutuminen on lopulta tärkeää kehityksen kannalta.

Siinä yhdistyy aika monta asiaa, kun jostakusta tulee ystävä tai tärkeä yhteistyökumppani, sanoo Laura. Joidenkin ihmisten kanssa oman taiteellisen integriteetin pitäminen on helpompaa kuin toisten, ja silloin täytyy olla taiteellisesti aika samalla aallonpituudella, jos ei muuten olla sen kummemmin ystäviä, hän jatkaa. Luran soittokaverit ovat lähes järjestään pitkäaikaisia ystäviä, ja myös yhteisön ulkopuolelta tulleista soittokavereista on tullut soittamisen ja yhteisten esiintymisten myötä ystäviä. Laura sanoo, että musiikki on hänelle aina jonkinlaista leikkiä ja leikkiminen on

ystävän kanssa helpompaa, kun siitä ei samalla tavalla tule suoritus, vaan luovuus säilyy. Mielettömän herkkää hommaa, sanoo Anttikin.

Yksi Lauran pitkäaikaisimmista luottomuusikoista on jouhikonsoittaja Pekko Käppi, joka soitti Lauran kanssa Päivänsäde-yhtyeessä ja on ollut mukana Lau Naun levyillä alusta saakka. Käppi on opiskellut Tampereen yliopiston etnomusikologian laitoksella, ja kansanmusiikki on ollut hänelle tärkeä osa omaa muusikon uraa. Käppi uskaltaa Lauran mukaan kokeilla ja heillä on samanlainen harmonian taju, mikä tekee hänestä Lauralle todella sopivan yhteistyökumppanin.

Laura ei ihan osaa sanoa, mitä on Käpiltä oppinut, mutta tämän tausta koulutettuna kansanmuusikkona tuo Lauran mukaan uusia vaikutteita Lau Naun musiikkiin. Käppi vaikuttaa siis heidän lähikehityksen vyöhykkeessään samalla sekä mentorilta että tasa-arvoiselta kumppanilta, jonka kanssa kokeilla yhdessä. Laura kertoo sähköpostitse:

Olen oppinut [Käpiltä] jotain siitä, kuinka yksinkertaisista elementeistä saa kasvatettua jotain suurta ja tuntuva, kun alkulähtökohdat on kunnossa.

Laura sanoo, että koska hänen metodinsa eivät ole olleet mitenkään neutraalit eivätkä kovin ammattimaiset, koulutuksen mukana opitut, niin kynnyksellä tehdä yhteistyötä muiden kuin tuttujen muusikoiden kanssa on ollut korkealla. Toisaalta hänen mukaansa eri ihmisten kanssa tekeminen leventää omaakin kokemusta. Laura onkin jo jonkin aikaa tehnyt yhteistyötä aivan muista musiikkikuvioista ponnistaneiden muusikoiden, kuten Matti Byen ja Linda Fredrikssonin kanssa³⁰ ja sanookin, että itsevarmuus on kasvanut. Tosin hän pitää näitä soittokumppaneitaan vähän erikoistapauksina, joista ei tule ylimääräisiä paineita. Erilaiset soittotyylitkin ovat sopineet heti ensimmäisestä esiintymisestä saakka yhteen.

Laura sanoo ehtineensä tehdä hyvin monenlaista ja myös eri taiteenlajien ihmisten kanssa, mikä on tukenut kehitystä. Kehitys on ollut orgaanista ja kaikista projekteista tarttuu joihin osaamista mukaan. Nykyään Lauralla onkin olo, että mitä enemmän säveltää, sitä enemmän on ammennettavaa, ja raakamateriaalia ja inspiraatiota uusiin sävellyksiin. Kehitys on myös sitä, että mahdollisuuksia löytää sävellyksen aiheita on enemmän kuin koskaan ennen.

Vaikuttaisi siltä, että Lauraa ympäröivässä luovuuden kehässä kierto vain nopeutuu kehityksen myötä: luovuus kasvaa samalla, kun kyvyt toteuttaa sitä lisääntyvät. Lauraa ympäröivän yhteisön panos on tärkeässä roolissa osaamisen lisääntymisessä. Samalla Laura antaa sitoutumisellaan oman panoksensa yhteisön ja kulttuurin kehitykselle.

³⁰ Ruotsalainen Matti Bye on pitkän linjan elokuväsäveltäjä ja saksofonisti Linda Fredriksson soittaa kotimaisen jazzin kärkinimiin lukeutuvissa Mopo- ja Superposition-yhtyeissä.

Pitkäjänteinen yhteissoitto on myös Artun tapa tehdä musiikkia Avarus-yhteisessä, vaikka hänen lähestymistapansa musiikkiin eroaa Niko-Matin ja Marjan analyttisestä tavasta. Arttu opettelee olemaan ymmärtämättä ja pyrkii spontaaniin reaktioon kuunnellessaan musiikkia. Artun Avarus-yhtye on esiintynyt pitkällä ulkomaankiertueilla yhteensä useita satoja kertoja. Se on kehittynyt Artun mukaan ”tosi jännään suuntaan”, instrumentiksi, jossa soiton tekniikka on täysin sidoksissa yhtyeen jäseniin. Arttu sanoo, että yksilöiden persoonat tulevat Avaruksessa hyvin esiin ja musiikissa on kiinnostava rutiinin ja sattumanvaraisuuden välinen jännite. Avaruksen kiertueet ovat loppupuolellaan Artulle usein yhteistyön hedelmällisintä antia ja spontaania reagoimista:

Ikäänkuin mennään autopilotilla mutta silti alitajunnasta pullahtelee pusertamatta musiikillisia täysosumia ja kommunikointia. Siinä jopa irtautuu hetkeksi itsestään ja miettii että "soitanko minä tosiaan nyt tätä musiikkia".

Näistä esimerkeistä voi päätellä, että yhteisössä on nykyään vapaata soitteluä tärkeämpää soittaa yhdessä, pitkäjänteisesti ja yhteen hitsautuen. Pyrkimyksenä on löytää yhteisön sisältä ja ulkopuolelta oikeat henkilöt, joiden kanssa viedä omaa tekemistä eteenpäin. Musiikin estetiikka on kuitenkin eri juttu: Artusta on mukava soittaessaan laittaa musiikki ”lennostakin aika härskisti palasiksi”, eli tuoda siihen joku rikokva elementti, ettei musiikki etene liikaa oletusten mukaan.

Arttu on nyt korona-aikana huomannut sosiaalisuuden ja luovuuden yhteyden. Hän on aiemmin tehnyt soolomusiikkiaan improvisoituna hetkessä yleisön edessä ja tilanteen aiheuttaman paineen alla, mutta nyt joutuessaan rajoitusten takia tekemään musiikkia yksin kotistudiossa, ”ei tule oikein mitään ulos”. Artulle musiikki on reagoimista ympäristöön ja reaktioiden ketju ”vaan vyöryy eteenpäin”. Ilman samassa tilassa olevaa yleisöä ei luovuus eli tunnepohjaisten merkitysten ja kognitiivisten symbolien rakentaminen ja synteesi (Moran & John-Steiner, 2003, s. 63) synny Artun tavassa tehdä musiikkia. ”Miettimisen paikka”, pystyykö Arttu tekemään soolona musiikkia ilman samaa ilmaa hengittävää yleisöä.

4.2.2 Yhteisön tuki tärkeässä roolissa

Niko-Matti puhuu toisiaan innostavasta ystäväryhmästä ja kuinka sille oli sekä tilaa että tilaus. Lauran mukaan yhteisö ja sosiaaliset suhteet voivat vaikuttaa siihen, että musiikin tekemistä halutaan jatkaa ja yhteisö onkin noja, johon on helppo tukeutua. Sosiaalinen verkosto rakentuu pikku hiljaa musiikin ympärille ja musiikki on tapa kommunikoida ihmisten kanssa.

Laura sanoo, että yhteisö on todella tärkeä jaksamisen kannalta. On tärkeää, että kaveripiirissä ymmärretään eikä pidetä outona, vaikka tekeekin kokeellista musiikkia. Etenkin pienellä paikkakunnalla voi tuntea itsensä oudoksi, ja Laura sanoo Kemiössä

muistavansa välillä nuoruutensa ja saavansa kokemuksen siitä, millaista oli olla outo muiden silmissä. Mutta hän sanoo, että on nykyään onneksi voimakkaampi ja osaa jo arvostaa omaa suuntaansa.

Laura tosin kokee myös, että on saanut Kemiössä kannustusta. Ehkä jopa joutuu jollain tasolla perustelemaan paremmin tekemisensä, kun ei elä samanmielisten kuplassa: "Voi olla hyvä analysoida sitä, mitäs täs oltiin tekemässä ja mitä hyötyä tästä on kenellekään missään päin maapalloa." Kuplan sisältä tulevaa vahvistusta kuitenkin tarvitsee aina välillä, sanoo Laura.

Marja aloitti musiikin tekemisen opettelemalla ääniohjelmiston ja sämplerin käytön internetin avulla. Ympäröivä kulttuuri oli antanut musiikin tekemiselle hyvän mallin, ja oppiminen ja onnistumisen tunteet ruokkivat innostusta, mutta hän ei uskaltanut soittaa tekemäänsä musiikkia muille kuin puolisolleen Niko-Matille. Pian sana kuitenkin kiiri ja ystäväpiirissä kiinnostuttiin Marjan musiikista. Tätä kautta myös Jan sai tietää Marjan musiikista ja kuultuaan sitä päätti julkaista Vauva-levymerkkillään Marjan ensimmäisen levyn, EP:n nimeltä Tuplafiesta. Levyn tekeminen oli kokonaisvaltainen prosessi, jossa Marja teki myös kannet itse. Marja koki askartelun hauskana ja prosessi sai Marjan kiinnostumaan kuvataiteesta sen verran, että hän on tehnyt levynkansia ja julisteita myöhemminkin. Jan antoi julkaisijana vapaat kädet Marjalle toteuttaa itseään ja Tuplafiesta syntyikin Marjan mukaan "vapaan tekemisen meiningessä". Gauntlettin (2011, s. 221-222) tekemisen ja jakamisen palo näkyy tässä selkeästi. Yhteisön kiinnostus – pienen mittakaavan huomio – oli osaltaan edistämässä projektin loppuunsaattamista ja johti sittemmin Marjalla lukuisiin uusiin projekteihin taiteen eri saroilla. Kannustus ja luottamus helpottivat myös kotiutumista uuteen kotimaahan:

Kyl se oli ihan ihmeellisen helppoa ja mukavaa [tulla mukaan yhteisöön]. Joo, en oo Ruotsissa törmänny siihen, että ihmiset olis näin avoimia tai valmiita tutustumaan minuun. Niin, tosi avoin ja lämmin meininki.

Marjan mukaan Suomessa erilaiset genret ja alakulttuurimuodot mahtuvat hyvin rinnakkain ja uusiin tekijöihin suhtaudutaan lähtökohtaisesti kiinnostuksella. Sen sijaan Laura sanoo kuulleensa muilta musiikintekijöiltä, että yhteisö, "meidän skene" – vaikka onkin monimuotoinen –, saattaa näyttäytyä klikkinä, johon on vaikea päästä mukaan, koska ei kuulu ystäväpiiriin. Tällöin voi olla vaikeaa esimerkiksi saada levyjä julkaistuksi yhteisön jäsenten pienillä levymerkeillä. Laura tosin epäilee, että kun yhteisössä kaikki jakavat samanhenkisen musiikkiestetikan, joka voi olla villikin, niin ehkä ulkopuolelle jääneet eivät kuitenkaan olisi kiinnostuneet tekemään samankaltaista, kokeellisuuteen perustuvaa musiikkia. Laura haluaisi ajatella, että kaikki halukkaat otettaisiin mukaan, mutta on myöhemmin kuullut, että näin ei välttämättä ole. Ystäväpiiriin on voinut olla vaikea liittyä myöhemmin.

Niko-Mattikin sanoo, että yhteisöön ei kaikkia motivoida sisälle, mutta periaatteessa kaikki ovat siihen tervetulleita ystävänä tai soittajana. Valinta on hänen mukaansa mielivaltaista ja äärimmäisen tiedostamattomalla tasolla. Mahdollisuuksia on lukemattomasti koko ajan ja ”siin on kenttiä, joilla on marginaali ja ydin, mut niit kenttiä on monia, ja eri ytimiä ja eri marginaalei ja ne kaikki koskettaa eri tavoin toisiaan”, määrittelee Niko-Matti. Niko-Matti on siis Lauran tavoin tietoinen siitä, että yhteisöllä on eksklusiivinen puolensa.

Antin mukaan yhteisöön kuuluvia yhdistää jonkinlainen ”yläharmonia”, jonka voisi ymmärtää luottamukseksi. Musiikki on tapa tutustua, eikä Antin mukaan tarvitse pelätä, että kohtaamiset olisivat pettymyksiä, vaan yhteisön jäseniä määrittää musiikin tyylistä riippumatta samanlainen olemisen tapa. Tämä helpottaa esimerkiksi Kiilan äänipäivien järjestämisessä:

[K]u kuulee jonkun musaa ni sit ku itte järjestää konsertteja ja buukkaa jonkun verran ihmisiä, ni pystyy luottamaan siihen, et täält tulee varmast tosi mukava ihminen ja ei tuu mitään ongelmii, et se tulee asumaan meille moneks päiväks. Ja se on ollu täysin pettämätön ainakin vielä, et ei oo koskaan tullu semmost, jonka musast on tosissaan tykänny, et sielt tulis joku kumipää.

Antti pitääkin itseään etuoikeutettuna, kun voi tutustua ihmisiin, joiden musiikista todella pitää: ”[O]n hurjan mielenkiintoista nähdä se combo.” Ystävällisyys ja merkityksellinen yhteys tuovat vahvasti mieleen Illichin leppoisuuden käsitteen. Antin mukaan musiikin tyyli ei kerro tekijän luonteesta paljoakaan:

[E]simerkiks ku on tämmöst harsh noisea, tosi kovaa ja paljon, niin sit usein siel on ollu tosi semmonen nallekarhu taustalla, sellanen maailman sympaattisin ja pehmein.

Mikä on pysynyt, niin Niko-Matti tekee musiikkia edelleen mieluiten yhdessä muiden kanssa, siinä missä Jan tykkää työskennellä paljolti omillaan. Yhteisöllisyys ja yhdessä tekeminen ovat olleet Niko-Matin tekemisen lähtökohtia ja nyt hän on ottamassa ensimmäisiä askeliaan omin päin tekemisessä, vaikka sanoo aiemminkin työskenteleensä materiaalia yksin, mutta yhtyeille. Niko-Matti teki ensimmäisen installaationsa Kaivajaiset Porin 3H+K-galleriaan alkuvuodesta 2020 ja sanoo sen myötä itseksensä tekemisen helpottuneen ja löytyneen. Silti hän kokee, että ”kunnon yhteistyö lyö helposti laudalta nykyaikaisen individualistisen taiteen tekemisen premissit” ja ”yhdessä tehty ääni on rikkaampaa”. Näin on etenkin duotyöskentelyssä, sillä paneutuminen ja avoimuus ovat hänelle suuremmassa ryhmässä vaikeampaa.

Yksin tekeminenkään ei silti ole epäyhteisöllistä. Vaikka Marja laittaaakin huomattavan suuren osan ajastaan omaan soolotyöskentelyynsä, on hänelle kyse kuitenkin kommunikaatiosta kuuntelijan kanssa ja se on tekemisen motiivi. Yhteisöllisyys on siksikin tärkeää, että kokeellisessa musiikissa yleisö on kansainvälisessäkin mitassa pieni ja oma ryhmänsä, hän kokee. Esiintyminen, tapahtumien järjestäminen ja

niillä käyminen on tärkeää, sillä silloin tulee myös ystävien ja uusien tuttavuuksien kesken keskusteltua musiikista ja kaikesta muusta.

Artulla oli jo hieman kokemusta tapahtumien järjestämisestä siinä vaiheessa, kun hän alkoi järjestää Mental Alaska -klubia Tampereen Telakka-ravintolassa vuonna 1999. Mental Alaskan järjestämiin tapahtumiin pääsi soittamaan hyvin matalalla kynnykselle ja se oli alkuvaiheessa olleille nuorille musiikin tekijöille hyvin mahdollinen esiintymispaikka ja rohkaisun luoja. Artun mukaan toisinaan rohkaisun piti olla konkreettista, kun uudet tekijät kohtasivat perinteisen musiikkimaailman:

[J]oskus Telakallaki kärjisty se tilanne, et kärjistetysti se oli semmosta, et se esiintymine oli selin ja lattialla ja piilossa ja sitte pari artistia, jotka nyt jäi [jää] nimettömäks, ni ne ei uskaltanu tulla soittamaan Telakalla, ku oli niin aggressiivinen äänimies, ni mä menin sinne vaan, et "nyt tuutte sieltä".

Vaikka esiintymisjännitys on Artusta täysin ymmärrettävää, oli ujostelu hänen mukaansa myös osa yhteisön kulttuuria, ja epävarmuuden ohella siinä oli mystiikan tavoittelua, jolle oli ulkopuolelta helppo nauraa. Arttu kokee, että hänellä on sama rohkaisijan ja innostajan rooli edelleen ja siihen hän itse löysi esikuvan Markku Peltolasta (1956–2007), joka toimi Mental Alaskan perustamisajoina Telakan ohjelmapäällikkönä. Peltola rohkaisi tapahtumien järjestämiseen ja oli hyvin avoin ideoille:

[J]otenkin se semmonen niin välitön meininki siihen tekemiseen, et se on itelle ollu ihan semmonen life changing -kohtaaminen, et ku sinne satuttiin meneen ja se otti sen homman heti noin ja se meni ihan loppuun asti kyllä, ihan uskomaton tyyppi se on kyl itelle.

Arttu uskoo perhosvaikutusteoriaan, eli että kaikki nämä kohtaamiset ja innostaminen ja Telakan tapahtumat ovat osaltaan mahdollistaneet musiikin tekemistä ja kantaneet pitkälle. Siinä mielessä Telakan positiivinen rohkaisu on ollut olennaista yhteisön esiin nousemiselle.

Telakan politiikkana oli alkuaikoina pitää ravintolaan aina vapaa pääsy, joten tarjotun musiikin piti pääsääntöisesti olla halpaa, ja tästä syystä siellä järjestettiin paljon ruohonjuuritason tapahtumia. Artulle ja Mental Alaska -klubille tämä oli täydellinen tilanne, kun Peltola toimi taustalla mentorina ja Telakka toimi todellisena vyogotskilaisena lähikehityksen vyöhykkeenä, jossa tuki ja ohjaus sai nuoren tapahtumajärjestäjän potentiaalin esiin. Telakka pysyi pitkään Mental Alaskan pääpaikkana, vaikka melkein alusta asti konsertteja järjestettiin Tampereen ohella myös muissa kaupungeissa, kuten Helsingissä, Porissa ja Jyväskylässä. Oli luonnollista, että Mental Alaskan 20-vuotista toimintaa keväällä 2019 juhlittiin Helsingin lisäksi juuri Telakalla.

4.3 Miltä yhteisö näyttää tänään ja huomenna? Alati laajeneva kehä

Yhteisössä on tapahtumassa tällä hetkellä kiinnostavia asioita ja uusia avauksia syntyy eri rintamilla. Tulevaisuuteen suhtaudutaan luottavaisesti ja vaikka Antin mukaan mennään joka suuntaan, yksi suunnista on erityisen selkeä: uutta kohti.

4.3.1 Mahdollisuuksia etsimässä

Muutosta tapahtuu Marjan mukaan yhteisössä edelleen koko ajan, mutta on vaikeampaa sanoa, millaista muutos on, sillä se tapahtuu mikrotasolla. Ihmiset tekevät monenlaista ja Marjasta on aina kiinnostavaa, kun ystävien tekemiset kristallisoituvat omille raiteilleen. Heistä tulee oman estetiikkansa ammattilaisia, sanoo Marja.

”Individuaatio, omille valituille ja sattumanvaraisille poluille joutuminen ja astuminen on paljon pidemmällä henkilöissä nyt kuin se oli silloin kaksikyt vuotta tai viistoista vuotta sitten”, muotoilee yhteisössä tapahtuneen muutoksen Niko-Matti. Moranin ja John-Steinerin (2003, s. 78) mukaan individuaatio on yksi merkki sosiaalisten taitojen kasvusta. Uusiin ja erilaisista taustoista tuleviin ihmisiin tutustuminen on individuaation myötä helpompaa. Omille valituille ja sattumanvaraisille poluille astuminen, eli oman äänen vahvempi löytyminen, on siis tarkoittanut myös kontakteja yhteisön ulkopuolelle ja mahdollisuuksien laajenemista vanhaa kaveripiiriä laajemmalle. Lauran mukaan tuntuu masentavalta ajatella yhteisön aiempien aikojen pieniä piirejä, kun nykyhetken entistä laajempi yhteisö on mukavampi jo kokonsakin puolesta.

Yhteistyökuvioita uusiin suuntiin on syntynyt laajalla rintamalla. Äänitaiteeseen ja akusmaattiseen musiikkiin³¹ huomionsa laittaneet Antti ja Marja ovat viime vuosina tutustuneet Suomen ambient-musiikin yhteisöön ja esiintyneet ambient-tapahtumissa kuten Kokkolan Kohina-festivaalilla. Ensimmäisen haastatteluretkeni aikaan keväällä 2018 Antti oli rakentamassa soivaa väinönputki-installaatiota Paraisten Det långa nuet -ambient-tapahtumaan. Antti määrittelee oman musiikkinsa kokeilevaksi, mutta ei ole muiden tekemistä määritelmistä kovin tarkka. ”[J]otkut sanoo, et se on ambientia. Sitä en itte ihan nää suoraan ambientiks, mut kyl se mulle käy.” Tässä voi nähdä itseluottamusta omaan tekemiseensä: muiden antamalla määritelmillä ei ole niin väliä.

Marja pitää ambient-piirien avarakatseisuutta hienona asiana, sillä kiinnostusta tutustua eri musiikkeihin ja ihmisiin yli genererajojen tuntuu löytyvän. Tällä tavoin syntyy erilaisia siteitä yhteisöjen välillä. Pallot nappaavat toisistaan kiinni, kuten Antti

³¹ Akusmaattinen musiikki tarkoittaa tallenteiden välityksellä yleisölle esitettyä musiikkia ja liittyy Pierre Schaefferin kautta kokeelliseen ja etenkin konkreettiseen musiikkiin (ks. esim. Tieteen termipankki, 2021 ja Emmerson & Smalley, 2001).

sanoo. Silti Marja kokee, että ambienttiin liittyvä pyrkimys luoda musiikkia, johon ei tarvitse kiinnittää huomiota, on hänelle vieras, sillä hän haluaa uppoutua musiikkiin ja keskittyä kuunteluun silloinkin, kun musiikki on hyvin hidasta.

Marjan yhteys Suomen ambient-piireihin on korona-aikaan hiipunut, kun tapahtumia ei ole voinut juuri järjestää. Sen sijaan Antti julkaisi vuonna 2020 yhdessä ambient-muusikko, äänitaiteilija Heikki Lindgrenin kanssa kolmiosaisen äänitaideteoksen (Lindgren & Tolvi, 2020) ja onnistui myös esiintymään Lindgrenin kanssa. Suunnitelmia duolla on myös kesälle 2021.

Vielä ambient-piirien kanssa tehtyä yhteistyötä merkittävämmäksi voi nähdä haastateltavieni ja akateemisten taidemusiikkipiirien lähentymisen. Jan on säveltänyt Defunensemblille³² ja Sibelius-Akatemian Nyky-ensemblille, jotka molemmat koostuvat vahvan klassisen koulutuksen saaneista muusikoista. Huhtikuussa 2018 Defunensemble esitti Janin Nuotiossa-teoksen klassiseen nykymusiikkiin keskittyneessä Tampere Biennalessa, jonka ohjelmassa samana vuonna oli myös sekä Antin galleriä-äänitaidetta että Mental Alaskan järjestämiä klubi-iltoja. Klubin esiintyjävalintoihin Mental Alaskan järjestäjillä oli Artun mukaan vapaat kädet budjetin sisällä.³³ Maaliskuussa 2020 Laura esitelmöi Sibelius-Akatemian aikamme musiikin luentosarjassa sävellysmetodeistaan ja elokuussa 2020 Ung nordisk musik -säveltäjätapahtumassa Tampereella Antti esiintyi sekä valo- että performanssitaiteilijana. Klassisen nykymusiikin piireihin Antti on tutustunut myös kutsumalla säveltäjiä esiintymään Kiilan äänipäiville. "[S]uostumisprosentti on ollut aika hyvä", hän kehuu.

Myös Marjalla ja Niko-Matilla herännyt kiinnostus akusmaattiseen musiikkiin ja Eliane Radiguen (1932–), Henri Chopinin (1922–2008) ja Luc Ferrarin (1929–2005) kaltaisiin säveltäjiin on suuri siirtymä kokeellisen musiikin kentällä kohti nykyklassista. Niko-Matti kokee, että akusmaattisen musiikin tekeminen on tullut hänellä jäädäkseen ja se on tärkeämpää kuin aiempi laulunkirjoittaminen Kiila-yhtyeelle. Marja on Tukholman EMS-residenssijaksojen tuloksena hylännyt vanhoja tekemisen tapoja kuten sämpläämisen, ja kiinnostus on nyt äänen tuottamisessa ja keräämisessä itse, ei valmiiden, levyiltä ja internetistä löytyvien äänten käyttämisessä. Rytmin merkitys Marjan musiikissa on vähentynyt ja hän on nykyään kiinnostuneempi hitaasti etenevästä musiikista sekä äänen kuuntelemisesta ja siihen uppoutumisesta amerikkalais-säveltäjä Pauline Oliverosin (1932–2016) deep listening -menetelmän tavalla.

[M]eillä oli viime talvena Niko-Matin kanssa sellanen tilanne, että kuunneltiin Eliane Radiguea lähes joka päivä, ku palattiin kotiin töiden jälkeen, ja siitä tuli tosi tärkeä hetki, että voi vaan makaa lattialla ja kuunnella tunnin mittaisen äänivirran ennen ku alkaa tehdä

³² Defunensemble kirjoittaa nimensä yleensä pienellä alkukirjaimella: defunensemble.

³³ Klubi-iltojen esiintyjälistalla olivat muun muassa Marja yhdessä runoilija Pauliina Haasjoen kanssa ja Antti Rauhan orkesterin comebackissa, joka tosin Antin mukaan on jäänyt toistaiseksi yhtyeen uuden tulemisen ainoaksi esiintymiseksi.

päivällistä tai mitä vaan ja silloin ei tehdä mitään muuta ku kuunnellaan sitä musiikkia. Silloin se loksautti mulle, että mitä siinä on hienoa ja mahtavaa.

Tässä yhdistyy sitoutuminen ympäröivään kulttuuriin ja kehitykseen vaadittava aika. Kulttuurin sisäistäminen on määrätietoisuuden toiminnan tulosta ja työ palkitsee luovuutena: Marja on julkaissut viimeisen kahden vuoden aikana muun muassa kaksi soololevyä, kaksi duolevyä ja ääniteoksia radiota varten. Hän sanoo nauttivansa musiikin tekemisestä koko ajan vain enemmän. Kuten Lauralla, kehitys vain lisää luovuutta ja tuotteliaisuutta.

Niko-Matti kokee, että konkreettisen musiikin tekemisen myötä hän esiintyy nykyään eri yhteisölle kuin nuoruudessaan. Arvoeroa hän ei halua yhteisöille tehdä, vaan molemmista on jäänyt rakkaita kokemuksia ja ystäviä. Samoin Marja kokee etäännyneensä musiikillisesti tutkimukseni yhteisöstä muuttaessaan tyyliä: Tsemblan kuuntelijat eivät ole enää tuntuneet olevan niin kiinnostuneita Marjan uudesta musiikista. Uusia yhteyksiä on löytynyt muun muassa Tukholman Edition-festivaalin kautta, joka esittelee kokeellista musiikkia hyvin korkealla profiililla ja joka budjetillaan on Niko-Matin käsityksen mukaan aivan eri sarjassa kuin esimerkiksi Himera-festivaali. Niko-Matin ja Marjan duo esiintyi Edition-festivaalilla vuonna 2018 ja Marjan mukaan festivaalilla on yhteisöllinen tunnelma. Näyttäisi kuitenkin siltä, että eri yleisölle esiintymisen sijaan Niko-Matti ja Marja esiintyvät nyt entistä laajemmalle yleisölle, sillä heidän duonsa on viime vuosina edelleen esiintynyt myös kotimaassa niin Mental Alaska -klubilla kuin Antin järjestämällä Kiilan äänipäivilläkin. Yhteisön muodostumisen prosesseja pidetään edelleen yllä musiikillisen toiminnan kautta.

Lähentyminen moderniin taidemusiikkiin näkyy myös siinä, että yhteisössä on haastatteluiden perusteella tällä hetkellä vahva kiinnostus itse ääneen ja sen sointiin ja ominaisuuksiin, joskin varsin laajasti ymmärrettyinä. Artusta monet popin ja rockin konventiot tuntuvat pysähtyneiltä ja hän sanoo pyrkivänsä sooloesiintymisissään fokuksimaan ääneen. Tila ja ilma kiinnostavat musiikissa, kuten myös dynamiikka, jossa ei tarvitse olla jatkumoa. Drone-musiikin pitkiin kaariin ei ole ollut kärsivällisyyttä enää pitkään aikaan, sanoo Arttu. Samalla Avaruksen esiintymisestä on karsitun performanssin elementtejä pois:

[S]illoin ku oli paljon porukkaa, ni se oli myös visuaalisesti hieno homma, et oli syvyyssvaikutelmaa ja rönsyilyä ja semmosta, et kaikkee outoo tapahtu, et se musiikki oli vähän ehkä jopa sivuseikka siinä. Nykyään sil ei mun mielest oikein oo mitään merkitystä enää, et miltä se näyttää. Kukaan ei oo lattialla enää kyyryssä.

Marjaa kiinnostaa ääni fyysisenä ilmiönä, samoin hiljaisuus. Antin pitkät ja hienovaraiset ääni-installaatiot pureutuvat äänen sointiin ja hän sanoo ymmärtäneensä vasta hiljattain särön olemuksen siitä huolimatta, että hänen varhaisia nuoruuden esikuviaan oli Metallica-yhtyeen Kirk Hammett (1962–), särökitaran mestari – kehitys vaatiikin tapahtuakseen aikaa (Moran & John-Steiner, 2003, s.66), joskus enemmän ja

joskus vähemmän. Laura sanoo, että äänilähtöistä ajattelua on tullut enemmän ja enemmän, mikä kuuluu esimerkiksi kiinnostuksena kuoron ja ihmisäänen soinnin mahdollisuuksiin. Jan ja Niko-Matti puhuvat musiikin tekemisestä äänen järjestämisenä tai organisointina.

Tällaiset yhteiset suuntautumiset ja puhutavat kertovat vuorovaikutuksen olevan yhteisössä edelleen korkealla tasolla: ympäröivässä kulttuurissa syntyneet luovat tuotokset ja ideat leviävät ja vaikuttavat luoviin mahdollisuuksiin. Näitä ideoita ei vain kopioida, vaan jokainen ymmärtää ne omalla tavallaan, oman kehityksensä ja kokeilujensa kautta. Eriytyminen ei ainakaan vielä viime vuosina ole ollut kovin vahvaa, sillä haastateltavani ovat myös edelleen esiintyneet ahkerasti ristiin toistensa festivaaleilla, tapahtumissa sekä projekteissa.

Yhteinen trendi on nähtävissä myös suhteessa taiteilijanimiin ja oman nimen käyttämiseen musiikin yhteydessä. Lystikkäät taiteilijanimet ovat aiemmin olleet hyvin tyypillisiä yhteisössä. Lauralla on ollut käytössä Lau Nau, Artulla Amon Düde ja Niko-Matilla toisinaan Pöllötulkki. Jan sanoo aina nauttineensa taiteilijanimien keksimisestä ja Tomutonttu jäi löydyttyään pysyvään käyttöön. Anttikin sanoo, että yrittänyt taiteilijanimen keksimiseen on ollut aiemmin kovasti, mutta hän ei ikinä keksinyt mitään pysyvää. Marja on julkaissut lukuisia soololevyjä Tsembla-nimellä. Nyt Marja on luopunut Tsembla-nimen käytöstä kokonaan ja julkaisee uuden materiaalin omalla nimellään. Arttu on samassa prosessissa ja kertoo sen syistä:

[O]on ruvennu tekeen nyt sit omalla nimelläni vaan, et tää on nyt tämmönen, et tähän ei tarvita mitään roolihahmoa, että tää on vaan music of my mind.

Laura koki vielä haastatteluaikaan keväällä 2018, että esiintyessään nimellä Lau Nau hänen on vaikea laajentaa ilmaisuaan erilaisiin kiinnostaviin suuntiin, ja hän teki joitakin ääni-installaatioita Laura Naukkarisena. Nyttemmin kaikenlainen musiikin tekeminen tapahtuu kuitenkin taas Lau Nauna: "Se [oman nimen käyttö] oli sellainen aie, joka ei ainakaan vielä toteutunut". Myös Jan pitää kiinni Tomutontusta musiikin yhteydessä, vaikka kuvataiteilijana hän on aina esiintynyt omalla nimellään. "[O]nks se, et on siellä [taide]koulussa ollu, niin tekee [kuvataidetta] silleen vähän perinteisemmin? [nauraa]", miettii hän.

Taiteidenvälisyys on tapa laajentaa piirejä. Tanssiprojektien kautta Antti on "alkanut vähän sukeltamaan" tanssipiireihin ja installaatioiden kautta taidegalleriamailma on viime vuosina avautunut. Antti on "tosi utelias kaikennäkösi jengei kohtaan" ja hän sanoo liittyneensä Muu ry:n jäseneksi ja Suomen taiteilijayhdistykseen. Poikki-taiteellinen kiinnostus näkyy vahvasti myös Marjan ja Lauran tekemisessä: Marjalla on työn alla kokeellinen ooppera performanssitaiteilija Essi Kausalaisen ja ruotsalaisrunoilija Jenny Kalliokuljun kanssa. Lauran tärkeitä yhteistyökumppaneita ovat lukuisat elokuvaohjaajat, kuten Lotta Petronella ja Zaida Bergroth. Janin tekemisessä

yhdistyy musiikki ja kuvataiteet. Hän sanoo, että taiteidenvälisyys on hänelle niin laaja ja tärkeä kysymys, että hän käsittelee sitä mieluummin taiteellisesti kuin sanallisesti erittelemällä. Haastateltavistani ainoastaan Arttu kokee, että pystyy ilmaisemaan itseään vain puhtaasti musiikilla ja kokeilut muiden taiteenlajien parissa ovat tuntuneet hänelle vierailta. Se ei ole estänyt Arttua esiintymästä esimerkiksi kirjallisuusklubien musiikkivieraana.

Samalla, kun yhteisö on auennut uusiin suuntiin, on se myös saanut joukkoonsa tuoreita, nuoremman polven musiikin tekijöitä, jotka ovat Artun mukaan selvästi samaa jatkumoa. Uusien tekijöiden musiikki on ehkä erilaista, mutta toiminnan tapa ja taso ovat samanlaisia, eli pienet toimijat huomioivia ja suurelta osin itseoppinutta. Tosin Arttu sanoo myös, että uudet tekijät tekevät valmiiksi enemmän soolona kuin improvisoidun musiikin kollektiiveina. Laura kokee, että tämän avautumisen ja laajentumisen myötä ei yhteisö enää ole samalla tavalla yhtenäinen kuin ennen. Uusia tekijöitä on tullut ja se on Lauran mukaan vain hyvä asia. Hän sanoo, että Vapaan Taiteen Tilassa Helsingissä voi kuulla esimerkiksi Mental Alaskan järjestämänä todella mielenkiintoisia konsertteja, joiden esiintyjä ei ole kuullut ennen. Uudet tekijät tuskin näkevät yhteisön samalla tavalla kuin vanha kaarti, epäilee Laura. Eri yhteisöt yhdistyvät ja ajatus on klikkiytymistä vastaan.

Mental Alaskan tilaisuudet Taideyliopiston Vapaan Taiteen Tilassa ovat paikka tuoda eri yhteisöjä saman katon alle. Artun mukaan puitteet ovat poikkeuksellisen hyvät, mitä edesauttaa tilan Taideyliopistolta saama rahoitus. Arttu olisi odottanut voimakkaampaakin yleisöjen sekoittumista, sillä Taideyliopiston opiskelijoilla on Vapaan Taiteen Tilan konsertteihin vapaa pääsy. Hän arvelee ongelman olevan sanan leviämässä, sillä myös tiedonkulun kanavat ovat eriytyneet.

Mental Alaskan hallituksessa käydään Artun mukaan keskustelua linjanve-doista. Arttu on yrittänyt tietoisestikin laajentaa tapahtumien repertuaaria, sillä liian pienelle yleisölle tehdessä syntyy turhia sisäpiirejä. Hän kokee, että Helsingissä on erillisiä yhteisöjä, jotka saattavat harrastaa samantyyppistä musiikkia ja jotka voisi tavoittaa samoihin tapahtumiin. Artun mukaan akateemiset taidepiirit ovat tällainen rinnakkainen klikki, jonka tapahtumissa käy samantyyppisestä musiikista huolimatta aivan eri yleisö kuin Mental Alaskan järjestämässä tapahtumissa.

Samalla, kun yhteisössä on tapahtunut eriytymistä, soolotyöskentelyn lisääntymistä ja kokoonpanojen pienenemistä, perusti Laura pitkän haaveilun jälkeen vuonna 2018 matalan kynnyksen Poseidon-kuoron, johon ilmoittautui alussa lähes sata henkeä. Poseidon esittää Lauran yhdessä kuoron kanssa rakentamia improvisaatiopohjaisia ja käsitteellisiä sävellyksiä, ja se on eräänlainen koelaboratorio tai instrumentti, jolla voi tutkia ääntä. Se on siis varsin luontevaa jatkoa Lauran kiinnostukseen ääneen, ja kokeilevuudesta ja ryhmän suuresta koosta huolimatta intentionaalisuudessaan hyvin erilaista tekemistä kuin yhteisön ammoiset ryhmäimprovisaatiot.

Laura sanoo, ettei oikein tunne suomalaista kuorokenttää, mutta epäilee, ettei aivan samanlaisia kuoroja juuri ole. Kuorossa on noin viisikymmentä henkeä, joista kolmisenkymmentä haluaa myös esiintyä. Poseidon oli mukana muun muassa Lauran esiintymisessä Flow-festivaalilla vuonna 2018 ja Mental Alaskan 20-vuotisjuhlilla Helsingissä keväällä 2019. Kuoro on ollut korona-aikana suurimmaksi osaksi tauolla, mutta suunnitelmia on vuodelle 2021.

4.3.2 Taide elättää

Intentionaalisuuden lisääntyminen ja kokemuksen karttuminen näkyvät yhteiskunnan arvostuksen kasvuna ja apurahoina. Tutkimuksen loppuunsaattamisen hetkellä neljä kuudesta haastateltavastani on apurahajaksolla, ja mahdollisuudet omaehtoiseen taiteelliseen työskentelyyn ovat näillä hyvät. Paason ja Tuomisen (2007) artikkelissa todettu tilanne, että toiminta on liian marginaalista ja amatöörimäistä julkisesta rahoituksesta päättävien näkökulmasta eikä kokeellinen musiikki Suomessa elätä, on muuttunut.

Taidetta pitää tukea, jotta se selviytyisi tässä kapitalistisessa maailmassa, sanoo Laura. Hän sai ensimmäisen työskentelyapurahansa vuonna 2017 ja sen jälkeen apurahatilanne on ollut hyvä. Syksyllä 2020 Laura sai Taiteen edistämiskeskukselta Taikelta kolmevuotisen työskentelyapurahan (Taike 2020) ja hän myöntää institutionalisoituneensa, vaikka DIY ja yhteisöllisyys ovat edelleen olennaisia tekemisen tukijalvoja. ”Yhdessä kavereiden ja instituuttien kanssa.”

Laura epäilee, että apurahatahoista esimerkiksi Taike katsoo nykyään uusin silmin hakijoita, kun tekemisen tavat ovat taiteen kentällä muuttuneet, ja samoin kokee Jan, joka on saanut Taikelta apurahoja sekä monitaiteesta että mediataiteesta. Toki Laura näkee, että hänellä alkaa olla jo näyttöjäkin hyvin, mutta sekä Lauralla että Janilla apurahoja edelsi monta vuotta tuloksettomia hakuja. Niko-Matin mielestä apurahojen kannalta taideinstituutorakenteet ovat edelleen turhan jäykät yhteisön tekijöille. Niko-Matti kokee, että apuraha olisi hänelle melkein ainoa mahdollisuus päästä tekemään kokopäiväisesti niitä asioita, jotka häntä todella kiinnostavat ja hän myöntää kokevansa apurahoista kateutta. Niko-Matti käsittelee tällaisia tuntemuksia sanoittamalla niitä ja kuvaa kysymyksen monimutkaisuutta näin:

[T]äs on semmosii tasoja, että mitkä tekemiset ja tekijät kulloinkin saa taidemaailmassa näkyvyyttä: keikkoja, levytyksiä, apurahoja. Ja tässä tullaan resurssikysymyksiin. Ja myös sekä kapitalismin että ihmisen haluun ja inhoon ja samastumiseen, identifiikaatioon ja epäidentifiikaatioon, ja näist esimerkiks mä itse olen kateellinen, olen myös onnekas. Tuntuu, että saan, tuntuu, että en saa tarpeeks, tuntuu, et joku muu saa enemmän, tuntuu, et joku muu saa vähemmän ja [se] hävettää.

Marja on voinut keskittyä musiikin tekemiseen apurahan turvin jo useamman vuoden ajan. Hän kokee, että on ruotsinkielisenä hieman etulyöntiasemassa

apurahojen suhteen, mutta Svenska Kulturfondenin lisäksi hän on saanut työskentelyapurahan myös muun muassa Koneen säätiöltä. Antti ei vielä haastattelujen aikaan vuonna 2018 ollut saanut työskentelyapurahaa, mutta pian sen jälkeen tärppäsi ensimmäisen kerran ja syksyllä 2020 Taike soi hänelle yksivuotisen mediataiteen työskentelyapurahan (Taike 2020).

Jos ovat apurahojen jakajat ehkä päivittäneet kriteerejään, on myös yhteisössä liikuttu lähemmäs korkeataiteen maailmaa. Galleriamaailma on löytänyt Janin ja Antin teokset ja kun he ovat saaneet viimeisimmät apurahansa kuvataiteen puolelta, voi heidät mieltää vähintään yleistaiteilijoiksi. Laura kiinnostaa musiikin tekijänä taideyliopistoja, mistä kertovat luennointikutsut muun muassa Sibelius-Akatemiaan ja Colorado Collegen Yhdysvaltoihin, ja Marja ja Niko-Matti ovat tehneet vahvan siirtymän akusmaattiseen ja aiempaa abstraktimpaan musiikkiin. Arttu pahoittelee, että Mental Alaska -klubin toimintamuoto nopeasti reagoivana ja pitkää suunnittelua kaihtavana tapahtumajärjestäjänä ei ole pitkäaikaisesta toiminnasta ja eittämättömistä meriiteistä huolimatta herättänyt apurahatahoissa juurikaan luottamusta, ja Mental Alaskaa järjestävä yhdistys on saanut vain pieniä apurahoja. Toisaalta hän ei halua muuttaa toimintamallia vain apurahojen takia ja välillä Mental Alaskan tappioita on toiminnan jatkumisen takaamiseksi katettu joukkorahoituskampanjoilla. Arttu toteaa:

[V]aikka siitä vois tietysti katkerakin olla, ettei apurahoja tullu, mut pitemmän päälle mä melkein näkisin, et se on ollu tälle touhulle sit kyl hedelmällisempää ja luontevampaa tällä levelillä toimiminen.

Arttu perustelee tätä sillä, että nykyisessä tilanteessa ei tarvitse väkisin keksiä ohjelmaa vaan Mental Alaska voi vain reagoida esiintyjäpuolelta tulevaan tarpeeseen. Tällä tavoin klubilla on järjestäjille sopiva suuruuden taso. DIY:n periaatteet elävät Mental Alaskan toiminnassa vahvoina. Joukkorahoituskampanjat ovat onnistuneet hyvin ja vakuuttaneet Artun siitä, että toiminnalla on merkitystä yhteisölle. Mental Alaskan jättämää jälkeä maailmaan ei ole yhteisössä haluttu kadottaa ja Illichin leppoisuus (Gauntlett, 2011, s. 167) - vastakohta teolliselle tuottavuudelle - määrittää yhteisön eetosta myös taloudellisesti.

Haastattelujen perusteella yhteisössä on selvää joustavuutta ja pragmaattisuutta. Periaatteessa taiteen tekemisessä ei haluta sortua kompromisseihin ja esimerkiksi Laura sanoo, että hän mieluummin palaa päivätyöhön kuin tekee musiikkinsa kanssa kaupallisia kompromisseja. Soolotyöskentelyyn siirtymisessä on kuitenkin monen mielestä ollut tärkeänä syynä se, että se on ollut tiukkojen budjettien maailmassa ainoa mahdollisuus esiintymismatkoihin ulkomaille. Samanlainen nivel on nähtävissä suhteessa apurahoihin. Jan sanoo suoraan, että jos mahdollisuutta apurahaan ei monialaisena taiteilijana olisi, saattaisi hän erikoistua joko kuvataiteeseen tai musiikkiin. Taloudellisten mahdollisuuksien ja oman taiteilijaintegriteetin välillä käydään koko ajan rajanvetoa. Liiallinen tinkimättömyys voi johtaa mahdollisuuksien kaventumiseen, ja

joustavuuden voi myös katsoa kertovan realistisesta suhtautumisesta ammattitaiteilijuuteen. Laura sanoo, että työ elokuvamusiikin parissa on mahdollistanut järkevät palkkiot ja tuonut hänelle myös taiteellisesti uusia mahdollisuuksia, vaikka periaatteessa hän joutuukin työskentelemään ohjaajan näkemystä mukaillen. Hän ei kuitenkaan koe, ettei olisi saanut tehdä työtään omista lähtökohdistaan käsin.

Siirtymä marginaalista kohti ammattitaiteen institutionaalista valtavirtaa luo myös uusia mahdollisuuksia ja se on mahdollisesti kiinnostava haaste ja tapa löytää uutta. Virta kulkee kahteen suuntaan ja uudet, erilaisista lähtökohdista tulleet tekijät voivat tuoda raikkaan tuulahduksen institutionaaliseen taidemaailmaan. Arttu sanookin, ettei yhteisössä ole pyrkimystä olla undergroundia tai pienen piirin hämyilyä, päinvastoin:

Ittelle on ollut aina se, että ei määriyty reaktiona jotain vastaan, vaan et halua vaan luoda jotain sen asetelman ulkopuolella olevaa, mikä on tietysti kunnianhimoinen homma heittää ilmoille, mut et se on se.

Artulle on tärkeää tuoda musiikki kaikkien ulottuville ja häntä ärsyttää, että jos yhteisö jotenkin nostetaan ulkopuolelta esiin, niin usein sekoiluna ja erikoisuudentavoitteluna. Tosin tämä on hänen mukaansa viime vuosina vähentynyt, kiitos monien yhteisön sooloartistien lisääntyneen arvostuksen.

Äänilevyjä yhteisössä julkaistaan edelleen jonkin verran, mutta haastattelujen perusteella tapahtumien järjestäminen on nykyään tärkeämmässä osassa. Tosin tällä hetkellä on vielä vaikea ennustaa, miten koronavirus muuttaa tätä pitkällä aikavälillä. Antin Kiilan äänipäivät, Marjan ja Niko-Matin Himera ja Artun Mental Alaska ovat kaikki järjestäneet tapahtumia verkossa sinä aikana, kun konsertit elävän yleisön edessä ovat olleet mahdottomuus. Tätä ei kuitenkaan koeta kovin hedelmälliseksi tavaksi toimia, ja Arttu, joka ei nykyään enää nauti tungeksivista väkijoukoista ja kovista äänenpaineista, on ainoa, jonka mielestä verkkotapahtumissa on enemmän hyviä kuin huonoja puolia. Arttukin näkee niissä yhden keskeisen ongelman:

[N]ämä edellyttävät tietotekniikan läsnäoloa, mikä ei ole sellainen aspekti mitä yhtään enempää elämäni haluaisin.

Tapahtumat tekevät yhteistyötä ja järjestäjillä on Antin mukaan oma rinkiensä yhteisössä. "Kai se on elämäntapa", sanoo Antti tapahtumien järjestämisestä. Hän pitää toimintaa hieman velvollisuutenaankin, sillä marginaalimusiikkia on vähän ja jos kaikki osallistuvat järjestämiseen, niin sitten asioita tapahtuu. Antti mainitsee hyvinä puolina, että ihmiset voivat tuoda esiin tekemisensä ja tapaavat toisiaan ja "sit on hauskaa". Gauntlettin (2011, 223) peruseriaatteiden kohta *luovuus ja yhteisö tuottamassa onnea* kiteytyy tässä varsin hyvin.

4.3.3 Katse tulevaisuuteen

Antin mukaan hänen oma tulevaisuutensa näyttää siltä, että tanssi- ja installaatioteoksia on tulossa ja perinteisestä levyformaattista irrotaan vaikkapa kahdeksantuntisiin droneteoksiin, jollainen syntyikin jo EMS:n residenssijakson jäljiltä vuosina 2017–2019.³⁴ Uusien tekemisen tapojen etsintä on Antille yhä edelleen tärkeää.

Marja toivoisi, että lisää naisia tulisi tekijöiksi. Tulevaisuuden jatkumon kannalta olisi hyvä, että nuoret naiset näkisivät naisia lavalla ja äänitysstudioissa ja huomaisivat, että musiikin tekeminen on ihan mahdollista. Marja ei kuitenkaan koe, että hänellä itsellään olisi ulkoisia esteitä tekemiseen eikä häntä ole yhteisössä suljettu pois tai ahdisteltu. Rakenteellisia ongelmia yhteiskunnassa hän kyllä näkee alkaen tekemiselle syntyvistä sisäisistä esteistä. Marjan mukaan joutuu taistelemaan paljon, että voittaa tällaiset esteet ja se on itsessään ”semmosta tekemisen kulttuurin luomista”.

Laurakin sanoo, että on naisena saanut tehdä yhteisössä musiikkia aika rauhassa ja tasavertaisena, vaikka yhteiskunnassa on muuten rakenteita ja asenteita, jotka helposti lannistavat musiikkia tekeviä naisia: musiikkibisnes on paljolti miesten hallussa. ”[K]yl sitä on saanut olla tosi kovapäinen, että on mennyt eteenpäin.” Lauran kokemus on, että yhteisön naisten on pitänyt olla ”vähän semmosii reilui jätki” pärjätäkseen, koska olemisen tapa yhteisössä on sellainen.

Laura kuitenkin näkee, että maskuliininen kulttuuri on murtumassa. Toisin oli hänen nuoruudessaan, jolloin punk-kulttuurissa oli paljon naisia pienlehtien tekijöissä ja faneina, muttei niin paljon muusikkoina. Hän halusi soittaa, mutta se ei tuntunut mahdolliselta, kun ei tiennyt, miten aloittaa. Kokeellisen musiikin avoimessa yhteisössä tasavertaisuus on Lauran mukaan toteutunut paremmin. Tosin Laura muistuttaa samalla, että yhteiskunnan yleisemmät rakenteet voivat vaikuttaa asenteina myös pienemmissä yhteisöissä.

Lähes kaikki haastateltavat kokevat, että soolotyöskentely jatkuu, haluttiin sitä tai ei. Niko-Matti sanoo, että hän joutuu elämään siinä maailmassa, jossa on helpompi kiinnittää sooloartisti kuin yhtye. Hän yrittää kasvaa työn tekemiseen itsekseen ja pitää sitä paitsi haasteena, myös mahdollisuutena. Ehkä se on myös merkki Niko-Matin mainitsemasta vähittäisestä eriytymisestä.

Arttu näkee, että vaikka yhteisö on edelleen marginaalin marginaalissa, näyttää tulevaisuus olevan hyvissä käsissä. ”Generation one”, eli vuosituhannen vaihteessa yhteisön luoneet, on hänen mukaansa etabloitumassa ja tunnistetaan ”referenssinä”, jonka musiikkia seuraavat ihmiset valtaosin tuntevat. Vaikka yhteisöön on tullut nuorempiakin musiikin tekijöitä mukaan, ei Arttu tiedä, onko muita vastaavanlaisia yhteisöjä nuorissa tekijöissä. Ainakaan uusia kokeellisen ja improvisoidun musiikin

³⁴ Antin LOTUS-niminen ääntä ja valoa yhdistävä kahdeksantuntinen installaatio on esitetty ainakin Turussa ja Porissa vuonna 2019.

kollektiiveja ei ole hänen silmiinsä ja korviinsa osunut siitä huolimatta, että Mental Alaskan kautta Arttu tuntee kokeellisen musiikin kentän laajemmin kuin juuri kukaan Suomessa. Ehkäpä vanhempaan polveen on riittävän helppo ottaa kontaktia ja se imee myös nuoret tekijät mukaansa. Klikkiytymisen vastustaminen saattaa olla jossain määrin onnistunut projekti.

Jan koki vuonna 2018 olevansa hyvässä siirtymävaiheessa, sillä tärkeät projektit, kuten neljä vuotta valmisteltu uusi Kemiälliset ystävät -levy, olivat tulossa valmiiksi eikä esiintymisiäkään ollut sovittuna. Pöytä oli tyhjä aloittaa jotain uutta. Janilla oli tuolloin myös soitinrakennusprojekteja. Vuoden 2020 lopulla tilanne oli musiikin suhteen edelleen auki, sillä hän oli keskittynyt viime ajat lähinnä kuvataiteisiin ja esiintynyt vain satunnaisesti Tomutonttuna. Kemiälliset ystävät on samalla aloittanut toimintansa uudella, aiempaa akustisemmalla kokoonpanolla. Apuraha- ja työtilanne kuvataiteilijana on ollut hyvä ja Janin tuleminen isäksi on myös vähentänyt taiteeseen käytettävissä olevaa aikaa.

Laura ei koe, että yhteisö olisi mennyt lähemmäs valtavirtaa. Välillä voi tulla ”semmosii pinnan yläpuolelle plopsahduksia, kunnes sit saatetaan mennä taas takas alas”, sanoo hän yhteisössä tehdyn musiikin ja valtavirran suhteesta. Lau Nau Emma-ehdokkaanakin ollut Poseidon-levy (Lau Nau, 2017) oli ehkä tällainen plopsahdus, mutta Laura aavistelee jo tekevänsä seuraavaksi jotain ihan muuta. Suuremmissa mittakaavassa valtavirta on kaukana:

[S]it taas jos miettii sen musiikin tekemisen tyyliä itsessään, sitä estetiikkaa, ja mä en haluu puhuu pelkästään estetiikasta vaan periaatteista musiikin tekemisen takana, niin en mä löydä niihin kauheesti kaikupohjaa valtavirrasta.

Tulevaisuuden Laura näkee valoisana ja hän odottaa uusia mahdollisuuksia tehdä musiikkia ja taidetta. Oppimisen myötä Laura löytää uusia innostuksen aiheita. Mahdollisuuksia on paljon, yhtenä niistä pitkän tauon jälkeen uudelleen herätelty Hertta Lussu Ässä -trio Jonna Karankan ja Merja Kokkosen kanssa.

Arttu sanoo, että jos hän on yrittänyt suunnitelmallisesti tehdä musiikkia, niin se on mennyt yleensä pieleen, joten hän on oppinut käyttämään sattumaa hyväkseen. Artun käyttämät laitteet ovat löydettyjä ja ne käyttäytyvät aika arvaamattomasti, eikä se haittaa. Tapahtumien järjestäminen tuntuu myös tapahtuvan omalla painollaan ja kun se ei ole Mental Alaskassa kenellekään elinkeino, on klubitoiminta ollut korona-aikana pääasiassa tauolla. Yhteisössä kehittyneet ystävyys-suhteet ja sosiaaliset koontumiset edustavat Artulle ”jonkinlaista utopistista pyyteetöntä elämäntapaa” ja hän on niistä kiitollinen.

Antin on vaikea nähdä, että hän lopettaisi musiikin tekemisen. Soittaminen on osa olemista eikä sitä voi erottaa muusta elämästä. Onko paletti laajenemassa? ”Niin, baletti olis ihan kiva”, sanoo Antti ja nauraa. ”Puhutaan siitä sit parinkymmenen vuoden päästä, baletista. En koe yhtään mahdottomaksi ajatukseksi.”

4.4 Digitaalisen ajan musiikkiyhteisö aikajanojen risteyksessä

Johdantoluvussa siteerasin Coxin ja Warnerin (2004, s. xiv) ajatusta, että korkea- ja massakulttuurin raja on madaltunut digitaalisen vallankumouksen myötä. Digitaalinen kulttuuri on yhteisöni ytimessä, vaikka monet analogisen maailman teknologiat – vinylilevyt, c-kasetit ja kelanauhurit, analogisyntetisaattorit, jossain määrin myös paperizinet – elävät tärkeänä osana yhteisön tekemistä. Analogitekniikan kanssa kyseessä voi olla osin nostalgia, osin ”aitouden” ja epätäydellisyyden estetiikka – tai ehkä analogiseen tekniikkaan kytkeytyy myös jokin tavoiteltu vaikeuden aspekti, kuin muistoksi äänitaiteen pioneerien vaivoja kaihtamattomasta työstä? Digitaalisen ja analogisen maailman kohtaamisesta hyvä esimerkki olivat Himera-kollektiivin järjestämät virtuaalikonsertit keväällä 2020, kun ne lähetettiin koronasulun takia Himeran Youtube-kanavalla turkulaisesta Letterpress-painosta (Himera, 2020). Letterpressissä painaminen tapahtuu käsin ilman digitaalisia apuvälineitä ja osa konserttitaltiointia oli vanhan ajan käsityöläisyydestä muistuttava miljö. Toisaalta yhteisön tapahtumia on järjestetty korona-aikana rajoitusten ollessa voimassa myös esimerkiksi Habbo Hotelin tapaisessa SWGBBO-maailmassa, joten tapahtumapaikka voi olla täysin digitaalinen. Julkaisujen suhteen Jan ajattelee musiikkiaan LP-levyn keston ja kahden puolen antamissa rajoitteissa, vaikka muuten hänen musiikkinsa syntyy digitaalisessa maailmassa.

Massa- ja korkeakulttuurin välisen rajan madaltuminen näkyy yhteisössä jäsenien sujuvana liikkumisena erilaisten estetiikkojen ja tekemisen tapojen välillä. Digitaalinen kulttuuri näkyy ja kuuluu myös inspiraation ottamisena kokeellisen musiikin historiasta. Etenkin Jan painottaa, miten nykyinen uudelleenjulkaisuiden aalto on tuonut kokeellisen musiikin levytyksiä eri aikakausilta aivan uudella tavalla saataville, ja käytössä todella on Coxin ja Warnerin (2004, s. xiv) kuvaama inspiraatiopankki, jonka elementtejä voi yhdistellä ilman generarajoituksia. Vygotskin kolmesta aikajanasta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 66) pisin, historian pitkä aikajana, vaikuttaa yhteisöön tätä kautta. Vaikka tässä tutkimuksessa ei analysoida yhteisön musiikkia, tohdin ottaa tähän kappaleen muistiinpanoistani haastattelumatkalta Niko-Matin ja Marjan luo:

Niko-Matin ja Marjan luo oli kiva mennä, koin itseni itsestäänselvästi tervetulleeksi. Vaihdoimme kuulumiset ja jutustelimme kaikenlaisesta musiikkiin liittyvästä, mm. Xenakisin haastattelukirjasta. Kuuntelimme vähän Alvin Lucieria ja Luc Ferraria³⁵ ja odottelimme, että ruoka valmistuu. Niko teki sen, lohkoperunoita, palsternakkaa ja halloumia. Ruuan jälkeen otimme pienen levon ja kuuntelimme lisää musiikkia (tietokoneen tiedostolta), nyt Ahti & Ahdin tulevan levyn A-puolen, jonka minimalistisissa glissandoissa ja kenttä-

³⁵ Kreikkalais-ranskalainen Iannis Xenakis (1922–2001), amerikkalainen Alvin Lucier (1931–) ja ranskalais-italialainen Luc Ferrari (1929–2005) ovat kaikki merkittäviä 1900-luvun loppupuolen säveltäjiä.

äänityksissä oli kyllä kuultavissa mm. Lucierin ja Ferrarin vaikutus. Joskus kuuden maissa illalla aloin haastatella Niko-Mattia.

Kaukaiset opettajat kokeellisen musiikin historiasta jättivät merkkinsä, jotka kantavat tulevaisuuteen. Samalla huomaan vuorovaikutuksen yhteisössä kulkeneen myös niin, että olen sittemmin hankkinut itselleni tässä muistiinpanossa mainituista kulttuurin luovista tuotoksista Xenakis-kirjan (Varga, 1996), Alvin Lucier -LP-boksin (Lucier, 2017) ja Ahti & Ahdin (2020) levyn. Näin sosiaalisissa kohtaamisissa annetut ja saadut vaikutteet ohjaavat helposti yhteisöä samoihin kiinnostuksen kohteisiin.

Kaksikymmentä vuotta ei ole mitaltaan aivan ihmiselämää, mutta jo nyt yhteisössä vaikuttaa myös Vygotskin keskipitkä aikajana tekijöiden muuntumisena, uudenaikaisina kiinnostuksina, muuttuneina elämäntilanteina ja kokemuksena.

Sosiaalisen toiminnan lyhyen ajanjakson aikajana näkyy ulospäin yhteisössä alati syntyvinä teoksina, joista monet ovat nyt korona-aikaankin saatavissa verkossa kuuntelemalla tai tilaamalla. Tai koettavissa raikkaassa ulkoilmassa, niin kuin Janin todella suuri mosaiikkityö Palaisinpä kukkana Tampereen uuden raitiotien Turtolan pysäkillä. Jan kertoo teoksesta kertovalla videolla (Tampereen ratikka, 2020), että digitaalisesti suunniteltua ja analogisesti mosaiikkien avulla toteutettua teosta voi tarkastella eri tavoilla. Aivan läheltä, vaikka yhtä laattaa kerrallaan katsomalla, siinä voi nähdä esimerkiksi säröjä ja heijastuksia. Hieman kauempaa katsomalla laatoista muodostuu kuvioita ja värejä. Kaukaa näkee kuvat ja niistä muodostuu kokonaisuus. Teoksessa on myös kolmiulotteisuutta ja se näyttää aivan erilaiselta paikaltaan katsoen kuin liikkeestä. Teos on tehty paikallisista lähtökohdista alueen asukkaille, mutta taiteilija on pyrkinyt tuomaan yhteen aineksia erilaisista kulttuureista luomaan harmoniaa ja disharmoniaa. Analogia sekä Janin edustamaan omaehtoisen kokeellisen musiikin yhteisöön että sen tarkastelemiseen Vygotskin luovuuden teorian ja aikajanojen kautta ei juuri ilmeisempi voisi olla.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkielmassa on pyritty luomaan katsaus tiettyyn omaehtoisen kokeellisen musiikin yhteisöön Suomessa, siinä mukana olevien käsityksiin yhteisönsä luonteesta sekä yhteisön vaikutukseen jäseniensä kehitykseen musiikin tekijöinä. Koko yhteisöä on peilattu kuuden haastateltavan kautta. Samalla on huomattu, kuinka erilaisia taiteen ja musiikin tekemisen tapoja itse kullakin heillä on, joten kovin pitkälle vietyjä yleistyksiä näistä ei voi tällä otoksella tehdä. Samankaltaisuuksien ohella eroavaisuudet ovat kuitenkin kiinnostavia. Toiset kuusi haastateltavaa tekisivät asioita varmasti taas osin eri tavalla ja painopiste saattaisi olla esimerkiksi lähempänä vapaata improvisaatiota, mutta oletettavasti yhteisö ymmärrettäisiin silti varsin samalla tavalla ja sen intentio – avautuminen eri suuntiin – olisi sama. Musiikkiin liittyvien oppimisen tapojen voisi ajatella olevan demografialtaan varsin yhdenmukaisessa yhteisössä sen verran samantyyppisiä, että niistä voisi olettaa saatavan eri otannalla varsin samankaltaisia tuloksia, etenkin jos joukkoon ei valikoituisi yhteisön harvoja, institutionaalisen muusikon koulutuksen saaneita jäseniä.

Tutkimustulosten yhteenvedona voisi todeta, että musiikkiin ja taiteeseen suhtaudutaan yhteisössä monipuolisesti ja oman tekemisen ohella muiden tukeminen ja sosiaalisten suhteiden vaaliminen ovat tärkeässä roolissa. Yhdessä tapahtuva kehitys, sitoutuminen ja lämpimät henkilösuhteet koetaan merkityksellisen elämän kivijalkoina. Samalla kiinnostus piirien laajentamiseen on selvää ja se tapahtuu ennen kaikkea uusia henkilösuhteita luomalla. Yhteisössä on avoimuutta sekä uusille tekijöille että kontakteille muihin yhteisöihin: oman yhteisön suojissa ei nykyään pyritä enää pysymään, vaikka siitä saatava tuki on edelleen tärkeää. Vaikutteita otetaan omaa aikaa ja paikkaa paljon laajemmalla skaalalla ja etenkin kokeellisen taidemusiikin maailma tarjoaa tällä hetkellä sekä virikkeitä että monenlaisia mahdollisuuksia samalla, kun folk-vaikutteet ovat yhteisön piirissä syntyneessä musiikissa merkittävästi vähentyneet. Yhteisössä tapahtunut ammattimaistuminen näkyy paitsi omanlaisten muusikonidentiteettien löytymisenä, myös osaamistason kasvuna, jonka ympäröivä

yhteiskuntakin huomioi alati paremmin. Silti DIY:n ajatusmaailma on edelleen merkittävä osa useimpien yhteisön jäsenten identiteettiä, ja omaehtoisesta, itse tekemällä opitusta musiikin tekemisen tavasta pidetään kiinni. Oppimisessa instituutioiden merkitys on aina ollut pieni eikä tähän ole näkyvissä muutosta.

Tutkimuksen luotettavuuteen vaikuttaa oma asemani yhteisössä. Ennen haastatteluja näin yhteisön vähän vanhentuneesti lähinnä oman, 2000-luvun alkupuolella muotoutuneen tuttavapiirini kautta, eli niiden, joiden tekemisiä olin seurannut tarkimmin. Niinpä osa muutoksesta, joka itselleni tuli pienenä yllätyksenä, oli haastateltaville itsestään selvää. Toisaalta haastattelujen myötä ensin tullut tunne, että yhteisö on monin tavoin muuttunut, hälveni tarkemman analyysin myötä. Muutokset ovat vähittäisiä ja uusien urien etsintä on ollut normaalia alusta saakka.

Haastateltavat esiintyvät tutkimuksessa omilla nimillään, minkä voisi ajatella rajoittavan sitä, mitä he tohtivat sanoa haastattelijalle. Kaikki osasivat suhtautua analyttisesti yhteisöön ja haastatteluissa oli hyvin avoin ilmapiiri. Uskoisin, että he ovat vastanneet rehellisesti kysymyksiini eikä muistiinpanoissani ja haastattelulitteroinneissa ollut merkkejä epäröinnistä. Luottamuksen onnistunut rakentuminen tuli esiin haastattelujen jopa kepeänä ilmapiirinä, joka samalla kertoi haastateltavien olemisen tavasta. Luottamusta rakentava humanistinen metodi tiedonhankinnassa on kenttätyössä tavallista (Alasuutari, 2011, s. 97) ja tässä tapauksessa se tuntui hyvin luontevalta tavalta lähestyä haastattelutilanteita.

Samalla riittävän etäisyyden pitäminen yhteisöön ja pyrkimys tutkimuskohteen objektiiviseen tarkasteluun on ollut hyvä pitää tutkimuksen aktiivisena tavoitteena etenkin, kun olen itsekin kokenut yhteisössä ilon tunteita ja se on ollut minulle tärkeä osa kehitystäni ihmisenä ja muusikkona, niin aiemmin kuin myös tutkimuksen teon aikana. Tämän jännitteen olen kokenut hedelmällisenä ja siitä on tullut osa luentaani yhteisöstä.

Erilaiset jännitteet näkyvät tutkimuksessa muutenkin, ja jopa huomattavan paljon ajatellen yhteisössä vallitsevaa leppoisaa olemisen tapaa. Mutta jännitettäkin on ainakin kahdenlaista: uusia mahdollisuuksia synnyttävää ja intoa näivettävää.

On jännite yhteisön ja yksilön välillä, joka luovuuden kehän kautta tulee esiin yhteisössä syntyvissä luovissa tuotoksissa sekä yksilön ja koko yhteisön kehityksessä. Yksilöt eriytyvät kehityksensä mukana, mutta samalla yhteisö vaikuttaa jäseniinsä edelleen yhdenmukaistavasti. Esimerkkejä tästä näkyy yhteisön trendeissä, kuten suhteessa taiteilijanimiin, yhteisissä pyrkimyksissä keskittyä ääneen fysikaalisena ilmiönä ja lähentymisessä taidemusiikkipiirejä.

Yhteisön ja ympäröivän yhteiskunnan välinen jännite ilmenee epäilevänä suhteena normatisoiviin odotuksiin ja vallalla olevaan taloussysteemiin sekä haluna pysyä Artun sanoin ”asetelman ulkopuolella”. DIY-henki elää ja punkin

systeminvastaisuus on kultivoitunut kapitalismin vieroksumiseksi. Yhteisö asemoituu tällä tavoin John Ruskinin puolelle Adam Smithiä vastaan.

On myös vahva jännite kouluttautumattomuuden ja koulutuksen kanssa. Yhteisön jäsenten korkea koulutus ja pitkälle kehittynyt konseptuaalinen ajattelu kohtaa diletantismia ja oppimisvastarinnan. Mieleeni tulee Erno Paasilinnan (1975, s. 118) paljon lainattu aforismi ”Itseoppinut on ainoa oppinut. Muut ovat opetettuja”. Itseoppineetkin ovat kuitenkin oppineet ympäristönsä avulla, kuten Vygotskin lähikehityksen vyöhyke (Moran & John-Steiner, 2003, s. 64) osoittaa. Tunnistan oppimisvastarinnassa pyrkimyksen säilyä musiikillisesti turmeltumattomana, eli olla opettelematta ulkopuolelta annettuja konventioita, ja ymmärrän tätä pyrkimystä. Yhteisöni koulutetut ja älykkäät ihmiset luultavasti kuitenkin tietävät, että perustaitojen välttely ei välttämättä ole hedelmällisin reitti luovuuteen ja omaperäisyyteen. Illich haaveili yhteiskunnasta, jossa ihmiset luottaisivat omiin kykyihinsä jopa lääketieteessä, mutta ilman asianmukaista koulutusta tällä on vaara kääntyä vääriksi diagnooseiksi ja puoskaroinniksi. Musiikin parissa samanlaista hengenvaaraa ei ole ja se onkin elämänalue, jolla kokeileminen ja uusien maailmojen löytäminen voidaan tehdä luovasti ja omaa polkua seuraten, mutta silti turvallisesti.

Jännitettä voi nähdä myös pitkäjänteisen, sitoutuvan työskentelyn ja vaihtuvien, satunnaisten projektien välillä. Kokeiluihin on avoimuutta ja jotkin niistä johtavat pysyviin ja pitkäaikaisiin musiikillisiin suhteisiin. Ne, jotka eivät johda sen pidemmälle, saattavat silti herätellä uusia ajatuksia ja opettaa uusia tekemisen tapoja. Vanhat projektit harvoin kuopataan kokonaan, vaan ystävyyyteen perustuvassa yhteisössä ne voidaan kaivaa sopivan tilaisuuden tullen esiin, kuten Antin Rauhan orkesterin ja Lauran Hertta Lussu Ässän tapauksissa.

Yhteisössä vallitsevan leppoisuuden kulttuurin ja muun muassa apurahakilpailusta syntyvän kateuden välillä näkyy myös jännite, jota voi purkaa esimerkiksi sanoittamalla, kuten Niko-Matti tekee. Haastatteluiden yleisvire oli kuitenkin hyvin positiivinen ja yhteisö nähtiin selkeästi voimavarana, jonka varasta ponnistaa ja johon tukeutua. Analogisen ja digitaalisen välinen jännite on lähinnä mielikuvatasolla, sillä yhteisössä käytetään digitaalista teknologiaa itsestään selvänä mahdollisuutena. Analoginen on kuitenkin vahva symboli eikä pelkästään symboli: elävät esiintymiset kohtaamisineen nähdään mielekkäämpinä kuin korona-aikaan käytössä olevat virtuaaliset esiintymisalustat.

Implisiittisesti tässä tutkimuksessa saattaa myös näkyä jännite oman koulutetun ammattimuusikkouteni – Sibelius-Akatemiasta valmistuttuani olen toiminut Vaasan kaupunginorkesterissa oboistina – ja yhteisön musiikin tekemisen tapojen välillä. Olen aina kokenut tämän jännitteen enemmän mahdollistavana kuin häiritsevänä ja se on ollut tärkeä syy tutkimukseni toteuttamiselle. Yhteisö on haastanut omia vakiintuneita tapojani tehdä musiikkia, ja sen tekemisen kulttuurissa on paljon sellaista,

josta perinteisen musiikkimaailman soisi ottavan oppia. Onneksi ainakin tällä hetkellä myös näyttää siltä, että näin on hitaasti käymässä.

Tämän tutkimuksen valmistuttua on jatkotutkimukselle keksittävässä monia suuntia. Yhteisössä esiintyviin musiikin tekemisen tapoihin pääsin hieman tutustumaan haastatteluissa, mutta musiikkianalyysi voisi valottaa toisesta suunnasta, miten hyvin yhteiset intentiot ja yhdessä opitut tekemisen tavat kuuluvat yhteisössä tehdyssä musiikissa. Kuinka kokeellisuus ilmenee ja miten trendit kuuluvat? Suomen ja esimerkiksi Belgian jossain määrin samanlaisten ja pitkään varsin läheisessä kontaktissa olleiden yhteisöjen vertaileminen voisi olla kiinnostava kansainvälinen näkökulma, joka esittäisi yhteisön globaalit yhteydet tarkemmin. Kiinnostavan lisän tälle tutkimukselle toisi haastatteluissa esiin tulleiden nuorempien tekijöiden ottaminen fokukseen. Kuinka he näkevät yhteisön ja mitä he saavat siltä? Vähintään pienen, mutta hauskan tutkimuksen saisi myös huumorin representaatioista yhteisössä tehdyissä taideluomuksissa. Huumori kukkii teosten nimissä välillä niin, että esimerkiksi Artun viittaus *Sleepy Sleepers* -yhtyeeseen yhtenä esikuvanaan ei ole pelkkä vitsi.

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys selitti yhteisön käytäntöjä varsin hyvin ja oli suurena apuna analyysin syventämisessä. Yhteisön vaikutusta tekijöidensä kehitykseen olisi voinut käsitellä myös muista näkökulmista, muun muassa oppimisympäristön käsitteen avulla. Valittu teoriapohja tuki kuitenkin myös tätä jaksoa tuloksissa. Teorian tärkeimmät kulmakivet – Illich, Gauntlett, Vygotski ja DIY – ovat monessa suhteessa linjassa yhteisön ajattelun kanssa. Samalla voin ajatella, että tämä tutkimus omassa epätäydellisyydessään ja omaehtoisen luovuuden pyrkimyksessään on tutkitun yhteisön tavoin osa maailmaa, joka toteuttaa John Ruskinin ideologiaa. Tutkimukseni aloittavassa haastattelulainauksessa Niko-Matti tulkitsee Michel Foucault’ta (1926–1984), joka tulkitsee Friedrich Nietzscheä (1844–1900), miten todellisuuden kompleksisuus on aina mahdoton tavoittaa kielellisesti.³⁶ Se on myös tämän tutkimuksen lukutapa: vaikka tutkija olisi miten antanut tekstin rönnyillä, näyttäytyy tutkimuskohde näillä sivuilla yhtenäisempänä kuin mitä se todellisuudessa on, eikä se tule millään tutkimuksella kokonaan selitetyksi. Samalla Niko-Matin sanat osoittavat muutamia oleellisia seikkoja yhteisöstä: konseptuaalinen ajattelu on korkealla tasolla, se pohjautuu ympäröivään kulttuuriin, ja oppimisella on suuri rooli.

”Monet musiikin laitokset ovat kiinnostuneempia analyysistä kuin kommunikaatiosta”, kirjoittaa taannoin edesmennyt amerikkalaissäveltäjä ja kokeellisen musiikin pioneeri Pauline Oliveros (2004, s. 105). Toivon, että tutkimukseni suhteen lukijalle tulee olo, että kommunikaatio yhteisön jäsenten kanssa on ollut tutkijalle tärkeää siinä missä analyysi yhteisöstä, ja parhaassa tapauksessa onnistunut, välittävä kommunikaatio on johtanut syvempään analyysiin ja analyysi entistä parempaan kommunikaatioon. Toivottavasti kommunikaatio jatkuu myös tämän tutkimuksen lukijoiden

³⁶ Foucault’n esse *”Nietzsche, geneologia, historia”* on vuodelta 1971.

suuntaan. Olenkin hyvin kiitollinen kaikenlaisesta palautteesta – sekä analyyttisestä, rautaiseen logiikkaan ja oivaltaviin esimerkkeihin perustuvasta että ei-niin-analyyttisestä, tunnepohjaisesta ja fiilikseen perustuvasta. Molemmille lähestymistavoille on paikkansa tässä maailmassa.

LÄHTEET

- Ahti, Niko-Matti. (2010). Alkukeitto tai kevätkääryle? [tekstiliite]. Teoksessa Rauhan orkesteri, *Dingdongtyyny-Europetour-05* [LP]. Tyyfus.
- Ahti & Ahti. (2020). *Why Do Birds Suddenly Appear* [LP]. Ouidah.
- Alasuutari, Pertti. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. 4. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- Alleyne, Brian. (2002). An Idea of Community and Its Discontents: Towards a More Reflexive Sense of Belonging in Multicultural Britain. *Ethnic and Racial Studies* 25, nro 4, s. 607–627.
- Bennett, Andy & Richard A. Peterson (toim.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Brygger, Mikael, Reetta Pekkanen, Miia Toivio & Anna Tomi. (2/2019). Runot tarvitsevat hieman meidän apuamme. *Tuli & Savu*, s. 62–71.
- Cardinal, Roger. (2003). Art brut. Verkkotietosanakirjassa *Oxford Art Online*. Oxford University Press. Haettu osoitteesta <https://www-oxfordartonline-com.ezproxy.jyu.fi/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000004326?rskey=miZNqL>
- Cline, John. (2016). Outsider music. Verkkotietosanakirjassa *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Haettu osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292624?rskey=hM1mjZ>
- Cohen, Anthony P. (1985). *Symbolic Construction of Community*. Lontoo: Ellis Horwood Ltd. and Tavistock Publications Ltd.
- Cox, Christoph & Daniel Warner (toim.). (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The Continuum International.
- DeNora, Tia. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Emmerson, Simon & Denis Smalley. (2001). Electro-acoustic music. Verkkotietosanakirjassa *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Haettu osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008695?rskey=K64fbp&result=1>
- Hakala, Juha T. (2009). *Uusi graduopas*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus

- Hallam, Susan. (2010): Music Education – The Role of Affect. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (s. 791–817) Oxford: Oxford University Press.
- Himera. (9.5.2020). Worknight 1 [video]. Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=eid3VUBW3fc>
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme. (2000). *Tutkimushaastattelu – Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hoinacki, Lee & Carl Mitcham. (2002). *The Challenges of Ivan Illich: A Collective Reflection*. Albany: State University of New York Press.
- Huttunen, Laura. (2010). Tiheä kontekstointi: haastattelu osana etnografista tutkimusta. Teoksessa Johanna Ruusuvoori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 39–63). Tampere: Vastapaino.
- Illich, Ivan. (1972). *Kouluttomaan yhteiskuntaan*. Suomentanut Aarne Valpola. Helsinki: Otava.
- John-Steiner, Vera. (2000). *Creative collaboration*. New York: Oxford University Press.
- Joseph, Miranda. (2007). Community. Teoksessa Bruce Burgett ja Glenn Hendler (toim.), *Keywords for American Cultural Studies*. New York: New York University Press. Haettu osoitteesta <https://keywords.nyupress.org/american-cultural-studies/essay/community/>
- Kaikko, Hanna. (2017a). Tulipesäilloista Himeraan – improvisoitu musiikki 2000-luvun undergroundissa. Teoksessa Pertti Grönholm ja Kimi Kärki (toim.), *Toisen soinnun etsijät – Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017* (s. 377–388). Turku: Turun Historiallinen Yhdistys.
- Kaikko, Hanna. (2017b). Laura Naukkarinen ylittää rajoja. Teoksessa Pertti Grönholm & Kimi Kärki (toim.), *Toisen soinnun etsijät – Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017* (s. 389–390). Turku: Turun Historiallinen Yhdistys.
- Lappalainen, Sirpa, Pirkko Hynninen, Tarja Kankkunen, Elina Lahelma & Tarja Tolonen (toim.) 2007. *Etnografia Metodologiana: Lähtökohtana Koulutuksen Tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Lau Nau. (2017). *Poseidon* [LP]. Beacon Sound.
- Lindgren, Heikki & Antti Tolvi. (2020). *Ambient Experimentations: Archipelago Recordings with Gong* [digitaalinen tiedosto]. Omakustanne. <https://heikkilindgren.bandcamp.com/album/ambient-experimentations-archipelago-recordings-with-gong>
- Lucier, Alvin. (2017). *Illuminated by the Moon* [4 LP & 1 CD]. Zürich University of the Arts.
- Maffesoli, Michel. (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Lontoo: SAGE.
- Mahoney, Michael J. (2004). What is constructivism and why is it growing? *Contemporary Psychology*, 49, s. 360–363. Haettu osoitteesta <https://sites.google.com/site/constructingworlds/what>
- Malkki, Liisa. (2007). Tradition and Improvisation in Ethnographic Field Research. Teoksessa Allaine Cerwonka & Liisa Malkki, *Improvising Theory. Process and*

- Temporality in Ethnographic Fieldwork* (s. 162–187). The University of Chicago Press, Chicago.
- Moran, Seana & Vera John-Steiner. (2003). Creativity in the Making. Teoksessa R. Keith Sawyer (toim.), *Creativity and Development* (s. 61–90). New York: Oxford University Press.
- Noë, Alva. (2019). *Omituisia työkaluja – taide ja ihmisluonto*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: Niin & Näin.
- Oliveros, Pauline. (2004). Some Sound Observations. Teoksessa Christoph Cox & Daniel Warner (toim.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (s. 102–106) New York: The Continuum International.
- Paasilinna, Erno. (1975). *Lukemista kaikille*. Helsinki: Otava.
- Paaso, Juuso & Taneli Tuominen. (1.9.2007). Arenas for experimental music in Finland. *Finnish Music Quarterly*. Haettu osoitteesta <https://fmq.fi/articles/arenas-for-experimental-music-in-finland>
- Pöysä, Jyrki. (2010). Asemointinäkökulma haastattelujen kerronnallisuuden tarkastelussa. Teoksessa Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 153–179). Tampere: Vastapaino.
- Rastas, Anna. (2010). Haastatteluaineistojen monet tehtävät etnografisessa tutkimuksessa. Teoksessa Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 64–89). Tampere: Vastapaino.
- Ratto, Matt & Megan Boler (toim.). (2014). *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Sawyer, R. Keith, Vera John-Steiner, Seana Moran, Robert J. Sternberg, David Henry Feldman, Jeanne Nakamura & Mihaly Csikszentmihalyi. (2003). Key Issues in Creativity and Development. Teoksessa R. Keith Sawyer (toim.), *Creativity and Development* (s. 217–242). New York: Oxford University Press.
- Shelemay, Kay Kaufman. (2011). Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 349–390.
- Smolucha, Francine. (1992). A reconstruction of Vygotsky's theory of creativity. *Creativity Research Journal*, 5(1), 49–67.
- Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Sun, Cecilia. (2012). Experimental music. Verkkotietosanakirjassa *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Haettu osoitteesta <https://www.oxfordmusiconline-com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296?rskey=XoqU4N>
- Taike. (16.9.2020). Valtion taiteilija-apuraha 298 taiteilijalle. Haettu osoitteesta <https://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1322362>
- Tampereen ratikka. (24.8.2020). Ratikan taide - Turtolan ratikkapysäkin maamerkkiteos, Palaisinpa kukkana, Jan Anderzén [video]. Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=bwzWgTbqQM0>
- Tiekso, Tanja (Uimonen, Tanja). (1.9.2007). Experimental Music in Finland – enjoying a renaissance? *Finnish Music Quarterly*. Haettu osoitteesta <https://fmq.fi/articles/experimental-music-in-finland-enjoying-a-renaissance>

- Tiekso, Tanja. (2013). *Todellista musiikkia – kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. 2. korjattu painos. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Tieteen termipankki. (1.5.2021). Estetiikka: akusmaattinen ääni. Haettu osoitteessa https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:akusmaattinen_ääni
- Tiheäsalo, Topias (toim.) (2020). *Haamunuotteja, kaasua ja sämplejä: defunensemble Camerata-salissa* [konserttinauhitus]. Yle Areena 22.5.2020. Haettu osoitteesta <https://areena.yle.fi/audio/1-50485426>.
- Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 11. uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chigago: The University of Chicago Press.
- Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje. (2012). Haettu osoitteesta https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf
- Varga, Bálint András. (1996). *Conversations with Iannis Xenakis*. Lontoo: Faber and Faber.
- Vygotsky, Lev. (1987). Imagination and its development in childhood. Teoksessa R. W. Rieber & A. S. Carton (toim.), *The collected works of L. S. Vygotsky* (Vol. 1, kääntänyt N. Minick, s. 339–350). New York: Plenum Press. (Alkuperäinen lähde: *Razvitie vysshikh psikhicheskikh funktsii*, Moskova: Izd-vo APN RSFSR, 1960)
- Vygotski, Lev. (1998). Imagination and creativity in childhood. *Soviet psychology*, 28(10), 84–96. (Kirjoitusvuosi: 1930)
- Wuetrich, Matthew. (Joulukuu 2004). Squaring the Circle. *Wire* 250, 26–33.

Tutkimusta hyödyttäneitä verkkosivuja:

aanenlumo.fi
aanipaivat.com
akusmata.com
anchor.fm/kaukopartio-kotiin/
anttitolvi.com
artsyrecords.bandcamp.com
avantofestival.com
edition-festival.com
ektrorecords.com
himera.fi
janderzen.net
jonnakaranka.com
kemiällisetystavat.com
kiilamusic.blogspot.com
kulttuuritoimitus.fi/kirjoittaja/jan-anderzen/
lallallal.bandcamp.com
launau.com

listennotes.com/podcasts/levonille-lasken-luojani-mikko-levón-dPJ7ubqStBA/
longformmeditations.bandcamp.com/track/amphipoda
marjahti.com
mentalalaska.org
ptarmigan.fi
thewire.co.uk