

POPULAARIMUSIIKIN FESTIVAALIT MUUTOKSESSA

Mikko Manninen
Maisterintutkielma
KUMU
Historian ja etnologian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2023

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Historian ja etnologian laitos
Tekijä Mikko Manninen	
Työn nimi Populaarimusiikin festivaalit muutoksessa	
Oppiaine Kulttuurit ja yhteisöt muuttuvassa maailmassa	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Toukokuu 2023	Sivumäärä 74
Tiivistelmä	
<p>Tämä maisterintutkielma käsittelee suomalaisten populaarimusiikin festivaalien kehitystä 2010-luvulla ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen näkökulmista. Tutkimus on luonteeltaan laadullinen, vertaileva tapaustutkimus ja sen aineisto kerättiin puolistrukturoitujen teemahaastattelujen avulla keväällä 2022. Haastattelujen analysoinnissa käytettiin menetelmänä laadullista sisällönanalyysia. Tutkimukseen osallistui neljä toisistaan poikkeavaa suomalaista pitkänlinjan populaarimusiikin festivaalia sekä yksi alan kattojärjestö.</p> <p>Tutkimusongelmana oli, millaista kehitystä populaarimusiikin festivaaleilla oli tapahtunut ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen osalta 2010-luvulla sekä mitkä tekijät kehitykseen olivat vaikuttaneet. Ammattimaistumisen osalta keskiössä oli mahdollinen palkatun tilapäisen työvoiman roolin kasvu suhteessa vapaaehtoistyöhön. Markkinaistumisen osalta keskeisiä teemoja olivat markkinaehtoisen ajattelun lisääntyminen ja festivaalitoimintojen yhteyttäminen. Näiden lisäksi tutkittiin myös kaupallisten oheispalvelujen merkityksen kasvua sekä uutta kehityssuuntaa: suomalaisten festivaalien kansainvälisiä omistussuhteita. Kolmantena pääteemana keskityttiin suomalaisten populaarimusiikin festivaalien kansainvälistymiseen eri osa-alueilla: kansainväliseen artistihankintaan, festivaalien ylijärjestyksen yhteistyöhön sekä kansainvälisen asiakashankinnan ja markkinoinnin merkitykseen.</p> <p>Tutkimuksen päätelmissä esitän, että festivaalien ja niiden tuotannollisten standardien kasvu ovat lisänneet tarvetta ammattilaisten ja tilapäisen työvoiman palkkaamiselle. Nämä tekijät ovat osaltaan vaikuttaneet myös suomalaisen tapahtuma-alan alihankintaketjun kasvuun ja kehittymiseen. Monipuolistuneen kulttuurialan koulutuksen takia alan osaajia on myös entistä paremmin saatavilla. Alan ammattimaistumisesta huolimatta vapaaehtoistyö ei näyttäisi olevan suomalaiselta festivaalialueelta poistuva ilmiö, vaan sitä on festivaalien toimesta myös kehitetty eteenpäin.</p> <p>Markkinaehtoinen ajattelu on tutkituilla festivaaleilla keskeisessä roolissa ja myös kaupallisten oheispalvelujen rooli osana kokonaisvaltaista festivaalikokemusta on kasvanut 2010-luvulla. Kansainväliset artistit ovat tärkeä osa tutkittujen festivaalien ohjelmistoja, ja festivaalien kansainvälisten yhteistyöverkostojen rooli on kasvanut. Verkostoja on hyödynnetty esimerkiksi taloudellisesti järkevien kiertuekokonaisuuksien rakentamisessa artisteille, mikä on mahdollistanut tunnettujen kansainvälisten artistien hankkimisen</p>	

suomalaisille festivaaleille. On myös nähtävissä, että esimerkiksi artistien palkkioiden ja tuotannollisten kustannusten kasvu ovat aiheuttaneet festivaaleille haasteita ja kasvattaneet kustannuspaineita.
Asiasanat: Festivaali, populaarimusiikki, markkinaistuminen, ammattimaistuminen, kansainvälistyminen
Säilytyspaikka: Jyväskylän yliopisto
Muita tietoja Ohjaajat Miikka Pyykkönen & Miia Huttunen

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
1.1	Tutkimuksen tavoite	7
1.2	Teoria ja käsitteet.....	8
1.2.1	Festivaalien suhde talouteen	9
1.2.2	Festivaalit kulttuurisen arvon, elämystalouden, aluetalouden ja matkailun näkökulmista	11
1.2.3	Markkinaistuminen.....	12
1.2.4	Ammattimaistuminen.....	14
1.2.5	Kansainvälistyminen	16
2	FESTIVAALIT TUTKIMUSKOHTENA.....	19
2.1	Festivaali käsitteenä ja ilmiönä	19
2.2	Populaarikulttuuri	20
2.3	Aiempia festivaalitutkimuksia	23
3	TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄT	25
3.1	Tutkimustehtävä	25
3.1.1	Vertaileva tapaustutkimus.....	26
3.1.2	Tutkimusaineisto ja kerääminen	27
3.2	Tutkittavat organisaatiot.....	30
3.2.1	Finland Festivals ry	31
3.2.2	Flow Festival Oy	32
3.2.3	Finnish Metal Events Oy ja Tuska Festival Oy	33
3.2.4	Joensuun Popmuusikot ry.....	33
3.2.5	Vantaan Festivaalit Oy.....	34
3.3	Aineiston analyysi.....	35
3.3.1	Tutkimuksen luotettavuus ja tutkimusetiikka.....	36
4	TUTKIMUKSEN TULOKSET	38
4.1	Tausta.....	38
4.2	Ammattimaistuminen	40
4.2.1	Tilapäinen palkattu henkilöstö ja vapaaehtoistyö.....	40
4.2.2	Festivaalientien ja tapahtuma-alan muutosten vaikutukset ammattimaistumiseen.....	42
4.2.3	Lain vaikutukset ammattimaistumiseen.....	43
4.2.4	Kilpailutilanteen vaikutukset ammattimaistumiseen.....	44
4.2.5	Koulutuksen vaikutukset ammattimaistumiseen.....	44
4.3	Markkinaistuminen	46

4.3.1	Festivaalien kehittyminen ja jatkuvuus	47
4.3.2	Taiteellisten sisältöjen muutokset	48
4.3.3	Yritysfuusiot tapahtuma-alalla.....	49
4.3.4	Kaupallisten oheispalveluiden ja tuotteiden määrän kasvu festivaaleilla	50
4.4	Kansainvälistyminen	51
4.4.1	Kansainvälisyyden osa-alueet	52
4.4.2	Kansainvälinen markkinointi- ja asiakashankinta	54
4.5	Festivaalien tulevaisuuden näkymät ja suurimmat haasteet liiketoiminnan näkökulmista	55
5	PÄÄTELMÄT	58
5.1	Ammattimaistuminen	59
5.2	Markkinaistuminen	60
5.3	Kansainvälistyminen	62
5.4	Ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen keskinäiset vaikutukset	64
5.5	Festivaalien tulevaisuus	65
	LÄHTEET	67

1 JOHDANTO

Muutos ja kehitys ovat sanoja, jotka ovat keskeisiä kuvailtaessa suomalaisen festivaalientien eri vaiheita. Myös kansainvälisellä tasolla festivaalien kehitys on sidoksissa yhteiskuntien rakenteellisiin muutoksiin, kulttuurissa tapahtuviin muutoksiin, sen vahvistuvaan monimuotoisuuteen, nouseviin trendeihin ja globalisaatioon (Bennett ym., 2014, 1–2). Tämän tutkimuksen keskiössä ovat populaarimusiikin festivaalit, joita voidaan tarkastella muun muassa massakulttuurin välittäjinä sekä esteettisen kulttuurikäsitteen kautta. Festivaalit luovat puitteita ja mahdollistava taiteen, esimerkiksi elävän musiikin esittämisen. (Pirnes 2008, 88–89 ja 107.) Festivaalien esteettistä aspektia korostaa entisestään elävän musiikin kasvava visuaalisuus. Festivaalit voidaan nähdä kulttuuria ja taidetta välittävänä organisaatioina ja yrityksinä, jotka luovat markkinoita taiteelle (Aageson 2008, 97). Niiden voidaan tätä kautta katsoa olevan kaupallisuuden ja liiketoiminnan rajapinnalla. Tästä näkökulmasta populaarikulttuurin festivaaleja on tutkittu Suomessa vielä suhteellisen vähän, samoin kuin festivaalien keinoja vastata markkinoiden ja ympäröivän yhteiskunnan asettamiin haasteisiin. Tämä tutkimus pyrkii paikkaamaan tätä aukkoa ja tuottamaan päivitettyä tietoa suomalaisten populaarimusiikin festivaalien nykytilasta.

Kansainvälisellä tasolla kulttuurin taloudessa on pitkään ollut nähtävissä kasvua ja sen on jopa povattu ohittavan kasvussa perinteisiä tuotannonaloja. (Kainulainen 2005, 45–46.) Kansainvälisellä tasolla festivaalien määrällisen kasvun ohella on nähtävissä myös niiden monipuolistumista niin sisältöjen kuin kävijöidenkin osalta (Bennett ym., 2014, 1–2). Yleisö on artistien ohella keskeinen osa festivaaleja ja tapahtumia. Festivaaleja kehitetään jatkuvasti vastaamaan yleisön kysyntään ja tarpeisiin. Nykyiset kokonaisvaltaisia elämyksiä tuottavat musiikkifestivaalit ovat hyviä esimerkkejä siitä, että laadukas yleisötapahtuma tarvitsee onnistuakseen ammattitaitoisen ydinorganisaation sekä laajan verkoston yhteistyökumppaneita ja ammattitaitoista työvoimaa.

Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen suomalaisten populaarimusiikin festivaalien festivaalitoiminnan kehitystä 2010-luvulla neljän erilaisen tapauksen näkökulmasta. Tutkimuksen kannalta keskeisiä tutkittavia festivaalitoimintaan liittyviä

ilmiötä ovat ammattimaistuminen, markkinaistuminen sekä kansainvälistyminen. Tutkijapositioni vaikuttaa se, että olen työskennellyt päätoimisesti tapahtuma-alalla sekä sivutoimisesti kunnallisella ja yksityisellä sektorilla. Tutkimuksessa keskitytään organisaatioiden toiminnassa tapahtuneiden muutosten selvittämiseen sekä siihen, millaisia haasteita muutokset tapahtuma-alan toimintaympäristössä festivaaliorganisaatioille asettavat. Tutkimusaineisto on kerätty neljän tunnetun suomalaisen populaarimusiikin festivaalin tuotannollisen johdon sekä yhden alalla toimivan kattoorganisaation teemahaastatteluista.

Aihe on yhteiskunnallisesti ja kulttuuripoliittisesti merkittävä, koska Suomessa monen perinteisen tapahtuman ja festivaalin perusta on ollut yhdistys- ja vapaaehtoistoiminnassa. Palkkatyön rooli tapahtuma-alalla on ollut kasvussa, ja alalle on syntynyt viime vuosina ennen koronapandemiaa arviolta jopa sata uutta yritystä sekä noin tuhat työpaikkaa vuosittain. Tapahtuma-alan on arvioitu työllistävän Suomessa vakituisesti noin 20 000 henkilöä ja tilapäisesti vuosittain jopa 175 000 henkilöä. (Kuusisto & Sahlstedt 2021, 5.) Tämän ohella yhtenä alan kehityslinjana on nähtävissä myös kansainvälisten toimijoiden ja sijoittajien tulo Suomen tapahtumakentälle (Herranen & Karttunen 2016, 28). Festivaalien kasvu ja markkinaistuminen luovat entisestään kuvaa tapahtuma-alasta vakavasti otettavana liiketoimintana ja elinkeinonharjoittamisena. Toisaalta markkinaistuminen nostaa esiin myös kysymyksiä kulttuurin julkisen rahoituksen roolista tulevaisuudessa sekä taiteen saavutettavuudesta ja monimuotoisuudesta. Kolmannella sektorilla markkinaistuminen ja hybridisaatiokehitys luovat myös uusia haasteita lainsäädännön ja valtion kulttuuripolitiikan näkökulmasta (Ruusuvirta 2019, 200).

1.1 Tutkimuksen tavoite

Tutkimuksen tavoitteena on tuottaa päivitettyä tietoa populaarimusiikin festivaalien toiminnan kehityksestä 2010-luvulla, sen nykytilasta sekä organisaatioiden toimintamahdollisuuksiin vaikuttavista tekijöistä. Tutkimuksen avulla pyritään saamaan asymmetristä tietoa, joka voi auttaa ymmärtämään suomalaisella festivaalikentällä tapahtuvia muutoksia. Tutkimuksen keskiössä ovat festivaalitoimintaan liittyvät kysymykset: Miten ammattimaistuminen, markkinaistuminen ja kansainvälistyminen ovat vaikuttaneet tutkittaviin organisaatioihin? Millaista kehitystä organisaatioissa ja niiden festivaalitoiminnoissa on näiden teemoihin liittyen tapahtunut ja mitkä tekijät mahdollisiin kehityssuuntiin ovat vaikuttaneet? Aiheen tutkimiselle on tarve, koska sitä on esittämiäni tutkimuskysymysten ja valitun näkökulman kautta tutkittu Suomessa vielä suhteellisen vähän. Perehtyessä suomalaisten festivaalien historiaan ja nykytilaan on nähtävissä, että kenttä elää jatkuvassa kehityksessä ja muutoksessa

(Silvanto 2016, 10–12). Alalla viime vuosikymmenen aikana tapahtuneen kehityksen valossa sen tilannekuvaa päivittävälle kriittiselle perustutkimukselle on tarvetta.

Tutkimus sijoittuu kulttuuripolitiikan kentälle ja osaksi laajempaa keskustelua taiteen rahoituksesta, massakulttuurista ja kaupallisuudesta. Tutkimuksessa ei kuitenkaan rakenneta kilpailuasetelmaa kaupallisten tai voittoa tavoittelemattomien festivaalien välille eikä arvoteta tapahtuman järjestämisen motiiveja. Tutkimuksen perusidea kumpuaa kulttuuripolitiikan ja kulttuurin talouden peruskysymyksistä, esimerkiksi markkinoiden ja julkisen rahoituksen roolista taiteessa. Lisäksi tutkimusta ovat inspiroineet kulttuuriteollisuuden ja etenkin musiikin jatkuva kansainvälistyminen sekä tapahtuma-alan ammattimaistuminen. Populaarimusiikin festivaalit valikoituivat tutkimuskohteeksi sen takia, että ne ovat kaupallisuuden rajapinnalla niin kutsutun massakulttuurin välittäjinä ja niiden tapauksessa taloudellinen ajattelu ja motiivit ovat usein toiminnan keskiössä. Populaarikulttuuri voidaan nähdä massoille suunnattuna sekä laajalti suosittuna kulttuurina ja sitä on pidetty yhtenä teollistumisen ja kaupungistumisen seurauksena. (Throsby 2001, 116; Storey 2015, 5 ja 12–13.) Suomen kokoisella markkina-alueella populaarimusiikin sisältöjä tarjoavat festivaalit ovat myös kulttuurin välittäjinä usein kilpailuasetelmassa toistensa kanssa. Rytmimusiikkifestivaalit, joihin populaarimusiikin festivaalit luetaan, tuottivat esimerkiksi vuonna 2019 suurimman osan elävän musiikin yksityisen sektorin liikevaihdosta (Kinnunen 2020, 3).

Tutkimustavoitteeseen pääsemiseksi neljältä suomalaiselta festivaalitoimijalta ja yhdeltä tapahtuma-alan kattojärjestöltä kerättiin laadullinen aineisto puolistrukturoitujen teemahaastattelujen avulla. Analyysissä ja päätelmissä käytettiin tukena aiempia suomalaisesta festivaalientästä tehtyjä tutkimuksia sekä soveltuvia kulttuurin talouden teorioita. Pyrkimys oli etsiä yhtäläisyyksiä ja eroja tutkittavien tapausten välillä sekä eroja tai yhtymäkohtia alan kansainväliseen kehitykseen. Lisäksi kerätyn aineiston perusteella pyrittiin hahmottelemaan suomalaisen festivaalientän mahdollisia tulevaisuuden kehityskulkuja ja haasteita markkinaistumisen, ammattimaistumisen ja kansainvälistymisen näkökulmista.

1.2 Teoria ja käsitteet

Seuraavissa luvuissa käydään läpi tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä. Festivaaleja tarkastellaan ensin kulttuurin talouden teorioiden näkökulmista ja pureudutaan niiden ansaintalogiikkaan sekä rahoitukseen. Tämän jälkeen festivaaleja tarkastellaan muun muassa kulttuurin arvon, elämystalouden, matkailun sekä aluetalouden näkökulmista. Lopuksi avataan tutkimustehtävän kolmea teemaa

perehtymällä tarkemmin markkinaistumisen, ammattimaistumisen sekä kansainvälistymisen käsitteisiin.

1.2.1 Festivaalien suhde talouteen

Jo varhaiset talousajattelijat ottivat joiltain osin kantaa kulttuurin talouteen. Esimerkiksi Adam Smith pohti 1700-luvulla tanssijoiden ja oopperalaulajien rikastumista ja nousua supertähdiksi. 1900-luvun alkupuolella Englannissa vaikuttanut makroekonomisti John Maynard Keynes korosti jo taiteen julkisen tuen merkitystä. (Towse 2010, 12–13.) Ensimmäisen merkittävän kulttuurin talouden teorian loivat William J. Baumol ja William G. Bowen 1960-luvulla. Baumolin ja Bowenin mukaan esittävän taiteen palkka- ja tuotantokulujen nousu johtaa tuotantojen kallistumiseen ja vaarantaa kohoavien lipunhintojen kautta muun muassa esitysten saavutettavuutta (Towse 2010, 10–12 ja 200). Heidän mukaansa esittävän taiteen tuottavuutta ei voida lisätä samalla tavoin teknologiaa hyödyntäen kuin esimerkiksi teollisuudessa (Towse 2010, 220).

Baumolin ja Bowenin teoria esittävien taiteiden kulujen kasvusta ja julkisen tuen suhteesta on luonut perustaa aiheesta edelleen käytävälle keskustelulle. Sillä on myös perusteltu tarvetta esittävän taiteen tukien lisäämiselle. (Towse 2010, 200.) He perustivat teoriansa perusteelliselle empiiriselle tutkimukselle, jonka aineisto koostui yhdysvaltalaisten esittävän taiteen taidelaitosten (teatteri, orkesteri, ooppera ja baletti) talousluvusta. Aineistossa oli mukana myös tilastoja yksittäisten taiteilijoiden palkkioista sekä vertailevia tilastoja Isosta-Britanniasta. (Towse 2010, 10–12.)

Thomas H. Aageson käyttää käsitettä *cultural enterprise* organisaatioista, jotka toimivat kulttuurin ja taiteen välittäjinä taiteilijoilta markkinoille ja kuluttajille. Hänen mukaansa tällaiset kulttuuriyritykset voivat olla sekä voittoa tavoittelevia että voittoa tavoittelemattomia. Hänen mukaansa niitä yhdistää se, että ne luovat ja tuottavat markkinoita kulttuurituotteille ja palveluille. Niille yhteinen piirre on hänen mukaansa myös taloudellisen, inhimillisen ja kulttuurillisen pääoman hyödyntäminen strategisesti sekä yrittäjyyteen liitettävän toimintalogiikan mukaisesti. (Aageson 2008, 97.) Festivaaliorganisaatiot taiteen välittäjinä voidaan nähdä yhtenä esimerkkinä Aagesonin kuvaamista kulttuuriyrityksistä, joiden toimintaan sisältyy taloudellisen riskin aspekti ja jotka ovat riippuvaisia investoinneista, tuista ja rahallisesta panostuksesta, mutta joiden odotetaan tuottavan voittoa tai kulttuurista arvoa kuluttajille tai tietylle yhteisölle. (Aageson 2008, 97.)

Tarkasteltaessa festivaaleja talouden näkökulmasta on ymmärrettävä myös niiden hetkellinen luonne, joka on tyypillistä esittävälle taiteelle. Ruth Towsen mukaan lyhytaikaisten tapahtumien lipunmyynti yleensä loppuu esiripun noustessa ja

esityksen alkaessa. Esitystä ei tässä vaiheessa voi enää perua, riippumatta myytyjen tai myymättä jääneiden lippujen määrästä. (Towse 2010, 199.) Kaupallisten festivaalien tapauksessa etenkin lippujen ennakkomyynnillä on suuri merkitys, ja lippujen huono menekki on johtanut Suomessa jopa kesäfestivaalien perumisiin (Ripaoja, 2022). Esittävän taiteen tapauksessa lipputulot ja oheistuotteiden myynti ovat myös kansainvälisellä tasolla merkittävässä roolissa. Yhdysvalloissa yksityisen rahoituksen ja sponsoroinnin osuus esittävälle taiteelle ovat olleet huomattavat tapahtumien omien tulojen, esimerkiksi lipunmyynnistä ja oheistuotteiden myynnistä saatujen tulojen lisäksi. Yhdysvaltojen ohella myöskään Isossa-Britanniassa julkisen tuen osuus ei ole yhtä suuri kuin esimerkiksi Manner-Euroopassa, jossa myös on nähtävissä valtiokohtaisia eroja rahoituskäytänteiden osalta. (Towse 2010, 203.)

Festivaali voidaan nähdä eräänlaisena säännöllisesti toistuvana projektina, jonka toteutuksesta vastaa yleensä suhteellisen pieni ydinorganisaatio. Toistettavuus, pyrkimys jatkuvuuteen ja kausiluonteisuus kuitenkin erottavat festivaalit projekteista. Festivaaliorganisaatioiden toiminta ajoittuu koko vuodelle, vaikka esimerkiksi Suomessa niiden järjestämät päätapahtumat sijoittuvat yleensä kesän kuukausille. Esimerkiksi vuonna 2019 Suomessa noin 84 prosenttia rytmimusiikin festivaaleista ajoittui kesä-elokuulle (Kinnunen 2020, 6). Festivaalin suunnittelu, markkinointi ja tuotantoprosessi ovat nykyisellään läpi vuoden kestävää toimintaa. Seuraavan festivaalin tuotanto ja suunnittelu alkavat usein heti edellisen loputtua. (Luonila ym., 2022, 13.) Festivaalien tapauksessa on myös keskeistä ymmärtää työvoiman tarpeen muutos tuotantoprosessin eri vaiheissa. Pieni ydinorganisaatio kykenee toteuttamaan tapahtuman suunnittelua, päätöksentekoa ja artistien hankintaa sekä markkinointia. Viimeistään itse festivaaliviikolla rakennettava tapahtuman infrastruktuuri ja festivaalin toteutukseen liittyvät käytännön työtehtävät vaativat suuren joukon työvoimaa ja yhteistyökumppaneita. (Luonila ym., 2022, 13 ja 15.)

Nykyisellään Suomessa festivaalien ansaintalogiikka perustuu taiteelliseen sisällöntuotantoon ja sen ympärille rakennettuun palvelujen ketjuun. Rahoituksen osalta festivaalit ovat kuitenkin hyvin monimuotoinen kokonaisuus, vaikka lipputulot ja oheispalveluista saatavat tuotot ovat edelleen merkittävässä roolissa. Näiden lisäksi festivaalien rahoitus voi koostua sponsori- ja yritys yhteistyön kautta saatavasta rahoituksesta, julkisista tuista sekä mahdollisesti säätiöiltä tai rahastoilta saatavista avustuksista. (Luonila ym., 2022, 14.) Mahdollisiin rahoituskanaviin ja etenkin julkisiin tukiin vaikuttavat muun muassa festivaalien taidesisällöt ja se, millä kulttuurin sektorilla festivaalia järjestävä organisaatio toimii. Suurimpien kaupallisten rytmimusiikin festivaalien tapauksissa pääosa tuloista saadaan lipputulojen ja yritys yhteistyön kautta. Julkinen rahoitus on vastaavasti merkittävin tulonlähde festivaaleilla, jotka ovat kooltaan pienempiä tai keskittyvät tarjoamaan sisältöjä pienemmille kohderyhmille. (Luonila ym., 2022, 14.)

1.2.2 Festivaalit kulttuurisen arvon, elämystalouden, aluetalouden ja matkailun näkökulmista

David Throsby esittää arvoteoriassaan kulttuurin arvon olevan moniulotteinen, useista elementeistä koostuva käsite, joka voidaan liittää myös esittävään taiteeseen ja tätä kautta festivaaleihin. Hän on kulttuurin arvon määrittelyssään jakanut sen useaan eri elementtiin, kuten esteettiseen, henkiseen, sosiaaliseen, symboliseen ja autenttiseen. Tämä jako erottaa taiteen arvon perinteisestä, huomattavasti yksinkertaisemmasta kulutushyödykkeiden arvon määrittelystä. Hänen mukaansa arvon käsite talouden ja kulttuurin näkökulmista on toisistaan poikkeava, vaikka joissain tapauksissa yhtymäkohtia on löydettävissä. Kulttuurilliset tekijät voivat osaltaan vaikuttaa yksilöiden ostopäätöksiin siten, että tuotteelle tai palvelulle muodostuu yksilölle jokin tavallisesta kulutushyödykkeestä poikkeava, esimerkiksi symbolinen tai esteettinen merkitys. (Throsby 2001, 31–32 ja 158–159.)

Yksi kulttuurin talouden kannalta merkittävä käsite ja ilmiö on elämystalous, joka on nykyisin usein läsnä festivaaleista puhuttaessa. Elämys on käsite, joka voidaan liittää viihteeseen (Gilmore & Pine 1999, 31) ja näin ollen myös festivaaleihin. Elämykset ovat luonteeltaan yksilöllisiä ja niiden teho perustuu kokemuksen jättämään muistijälkeen. Tämän takia elämys voidaan nähdä seuraavana kehitysasteena palvelusta ja näin ollen se voi tuoda merkittävää kilpailullista etua (Gilmore & Pine 1999, 12–13). Viime vuosina festivaalien osalta on alettu korostaa kokemuksen ja elämyksen roolia, joka syntyy yksilön ja taiteen kohtaamisessa. Satu Silvanto kuvailee taidetta yhdeksi välineeksi kokemuksen synnyttämiseksi. Hänen mukaansa festivaalien tapauksessa kyse on moniaistillisesta kokemuksesta, jota vahvistaa yhteisöllisyyden tunne. (Silvanto 2016, 12.)

Festivaalien kasvanutta kysyntää on pyritty osaltaan selittämään yleisen tulotason nousulla ja myös sillä, että festivaalit ovat kustannustehokas tapa saada laadukkaita kansainvälisiä esiintyjä paikallisen yleisön nähtäville. Usein festivaalit, esimerkiksi tämän tutkimuksen tapaukset ajoittuvat lomakausille, jolloin kuvaan astuu myös kulttuurimatkailun aspekti ja festivaalien aluetaloudellinen merkitys. (Towse 2010, 517–518.) Kulttuuritapahtumat on alettu enenevässä määrin nähdä mahdollisuutena houkutella matkailijoita metropolialueiden lisäksi myös pienemmille paikkakunnille ja tätä kautta tuoda alueille matkailutulojen kautta taloudellista hyötyä. Tarkkojen aluetaloudellisten vaikutusanalyysien teko on kuitenkin nähty festivaalien osalta haastavana. (Tohmo & Storhammar 2016, 186–187.) Viime vuosina kulttuuripoliittisessa tutkimuksessa on alettu etsiä parempia tapoja arvioida festivaalien

aluetaloudellisia vaikutuksia. On nähty tarve määrittellä tarkemmin kyseiseen tutkimukseen soveltuvia tiedonkeruun tapoja ja nähdä festivaalien taloudellisen vaikuttavuuden koko laajuus. (Luonila ym., 2022, 10–11.) Keskeisinä tekijöinä vaikuttavuuden arvioinnissa pidetään muun muassa festivaalien paikallisuusasteen, kävijöiden ja käyntikertojen määrittämistä. Näiden lisäksi olennaisena on pidetty selvittää, miten festivaalikävijöiden kulutus kohdentuu. (Luonila ym., 2022, 6.)

Tapahtumilla ja festivaaleilla voi olla aluetalouden näkökulmasta lyhyen ja pitkän aikavälin vaikutuksia. Lyhyen aikavälin vaikutukset, esimerkiksi työllisyysvaikutukset, kävijämäärät ja rahan liikkuminen aluetaloudessa ovat näistä helpompia mitata ja raportoida. Pitkän aikavälin hyödyt, kuten alueen vetovoiman kasvu tai alueelle sitoutuminen vaikuttavat niin ikään talouteen, mutta ovat mittaamisen kannalta haastavampia. (Tohmo & Storhammar 2016, 191.) Festivaalien aluetaloudelliset vaikutukset voidaan jakaa myös suoriin ja välillisiin vaikutuksiin. Suorat taloudelliset vaikutukset muodostuvat esimerkiksi palkkausten, investointien, vuokrauksen tai palvelujen hankinnan seurauksina. Välillisinä vaikutuksina pidetään muun muassa alueen yritysten ja palveluntuottajien saamaa taloudellista hyötyä ja tästä seuraavia heijastevaikutuksia, joihin vaikuttaa esimerkiksi festivaalikävijöiden kulutus. Festivaalien alueellisesti tuottamat kerrannaisvaikutukset voivat jopa näkyä pitkällä aikavälillä positiivisena kehityksenä aluetaloudessa esimerkiksi kuluttajien ostovoiman ja paikallistalouden kasvun kautta. (Luonila ym., 2022, 16–17.)

1.2.3 Markkinaistuminen

Andy Bennett ja Ian Woodward näkevät festivaalit nykyisellään kaupallistuneina ja hyvin organisoituina tapahtumina, jotka ovat usein myös tarkoin suunnattu tietyille kohderyhmälle. Ne ovat rajapintoja, joilla taiteen tuottajat ja kuluttajat kohtaavat. (Bennett & Woodward, 2014, 12.) Modernien musiikkifestivaalien voidaankin useassa tapauksessa katsoa olevan tuotteita. Jo varhaiset 1960-luvulla järjestetyt, aikanaan vastakulttuurina nähdyt populaarimusiikin festivaalit, kuten Woodstock ja Monterey, olivat jo nekin kaupallisesti rahoitettuja tapahtumia. (Morey ym., 2014, 251–252.) Esimerkiksi juuri Woodstockia on pidetty mallina kaupallistuneesta festivaalista (Bennett & Woodward, 2014, 13).

Ymmärtääkseen markkinaistumista ilmiönä kulttuurin näkökulmasta on katsottava yhteiskunnallista kehitystä, muutoksia kulttuuripolitiikassa ja kulttuurin rahoituksessa. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa kulttuurin julkisen tuen osuus on vähentynyt ja alan rahoitusmalli on sirpaloitunut 2010-luvulla (Belfiore & Holdaway 2014, 15). Suomi on 1960-luvulta alkaen seurannut Iso-Britannian esimerkkiä hyvinvointivaltion rakentamisessa muiden Pohjoismaiden tapaan. Kyseisellä vuosikymmenellä

Suomessa alettiin valtiotasolla määrätietoisesti kehittämään myös kulttuuripolitiikkaa. (Häyrynen 2006, 150–151.) Suomessa hyvinvointivaltion luomisen alkuaikoina kulttuurin julkisen tuen saaminen edellytti eräänlaista taiteen legitimointia ja kanonisoitua. Toisin sanoen määriteltiin, minkä katsottiin olevan taidetta. Joillain taiteenaloilla julkisen tuen saamiseen vaikutti ymmärrys kyseisen taiteenalan teosten ja käytetyn ilmaisutavan ei-kaupallisesta luonteesta. Lähtökohtaisesti katsottiin, että julkisen tuen piiriin kuuluvan taiteen tuli olla laadukasta ja myös kaikkien saatavilla. (Kangas 2004, 26–27.) Ylemmältä tasolta käsin tehty taiteen määrittely on kuitenkin huomattavan ongelmallista. Esimerkiksi David Throsbyn mukaan subjektiivisuutta ja suhteellisuutta, kuten myöskään sosiaalista ja poliittista kontekstia, ei voi irrottaa kokonaan taiteen luomis- tai kulutusprosessista. (Throsby 2001, 95.)

Anita Kankaan mukaan vastuuta kulttuurin rahoituksesta toivottiin jo 1990-luvun lopulla siirrettävän valtiolta ja kunnilta enemmän yksityiselle ja kolmannelle sektorille (Kangas 2004, 26–27). Kulttuuriteollisuutta ja sen merkitystä on myös korostettu Euroopan ja Suomen tasolla poliittisissa linjauksissa ja diskursseissa jo pidemmän aikaa, johtuen osaltaan alan hyvistä kasvuennusteista. (Kainulainen 2005, 60–61; Pyykkönen 2014, 70–73.) Yhtenä tekijänä kulttuurialan toimijoiden markkinaistumiseen voi vaikuttaa se, että kulttuuriaktiviteetit alettiin nähdä jo 1990-luvun kuluessa entistä enemmän prosesseina, joita mitataan taloudellisilla mittareilla, esimerkiksi hyödyllisyyden, luotujen innovaatioiden ja työpaikkojen sekä taloudellisen hyödyn ja sosiaalisen aktiivisuuden kautta. (Kangas 2004, 31.) Enenevässä määrin oltiin jo tuolloin kiinnostuneita kulttuurin tuomasta taloudellisesta hyödystä, esimerkiksi festivaalien tai taidelaitosten alueelleen tuomista hyödyistä (Kangas 2004, 32). Simo Häyrysen (2013, 623) mukaan suomalainen kulttuuripoliittinen järjestelmä, jossa on korostettu ilmaisunvapautta ja taiteilijoiden tasapuolisia mahdollisuuksia, on ollut markkinasuuntautuneen kehityksen etulinjassa. (Ks. myös Ruusuvirta 2019, 27.)

Minna Ruusuvirran mukaan tällä hetkellä on nähtävissä yhteiskunnallinen kehitys, jossa markkinoiden ja talouden aiheuttamat paineet näkyvät kolmannelle ja julkisella sektorilla. Tämän seurauksena kolmannen ja julkisen sektorin toimijoilla ovat lisääntyneet markkinaorientoituneet toimintatavat sekä toimintojen järjestäminen yksityiselle sektorille ominaisten mallien mukaan. Kyseisestä kehityksestä käytetään termejä taloudellistaminen sekä markkinaistuminen. Ruusuvirran mukaan näiden käsitteiden välillä on kuitenkin merkittävä ero. Taloudellistumisella tarkoitetaan organisaation prosessien rationalisointia ja optimointia tuottavuuden sekä tehokkuuden parantamiseksi. Markkinaistumisella taas kuvataan markkinaorientoituneen ajattelun lisääntymistä julkisella ja kolmannelle sektorilla, kasvavaa kiinnostusta kuluttajien tarpeita kohtaan sekä halua parantaa omaa kilpailuasemaa markkinoilla, jossa vallitsee kysynnän ja tarjonnan laki. (Ruusuvirta 2019, 52.)

Markkinaistumisena festivaalien ja tapahtuma-alan kontekstissa nähdään kehitys, jossa esimerkiksi julkisen tai kolmannen sektorin toimija omaksuu markkinaorientoitunutta ajattelua sekä markkinasuuntautuneita toimintatapoja ja malleja. Taiteen ja kulttuurin rahoitus on pirstaloitunut ja laajentunut perinteisten valtionavustusten ja apurahojen lisäksi sponsorointiin sekä osakas- ja kumppanuussopimuksiin. Tämän kehityksen vaikutuksesta myös yksityisen rahoituksen osuus kulttuurialalla on Ruusuvirran mukaan lisääntynyt. (Ruusuvirta 2019, 27–28.) Voidaan katsoa, etteivät asiakaslähtöisyys, toiminnan tehostaminen, taloudellisen voiton tavoittelu, kilpailu tai kaupallisuus ole enää vain yksityiselle sektorille tyypillisiä piirteitä, vaan ne näkyvät organisaatioiden toiminnassa myös kolmannella ja julkisella sektorilla. (Ruusuvirta 2019, 28.) Siirtyminen yhdistysmuodosta yritykseksi voidaan näin ollen nähdä myös yhtenä markkinaistumisen askeleena. Yhtenä esimerkkinä tapahtuma-alan markkinaistumisen kehityskuluista voidaan mainita Provinssirockin taustaorganisaation vaihtumisen Seinäjoen elävän musiikin yhdistyksestä Seinäjoki Festivals Oy:ksi vuonna 2015. Tapahtuman uudelleenbrändäyksen myötä sen nimestä jäi tuolloin pois rock-pääte. (Provinssi, 2022.) Tämän lisäksi Provinssi tekee nykyisellään tiivistä yhteistyötä ohjelmatoimisto Fullsteam Agency Oy:n kanssa (Fullsteam Agency Oy, 2022).

Vaikka kaupallinen ajattelu on yritystoiminnan ytimessä, voidaan myös kysyä, onko markkinaistumista nähtävissä myös yrityksissä. Onko vaikkapa yritysten halu kehittää ja tehostaa palveluitaan sekä kehittää uusia keinoja tulonhankintaan luettavissa markkinaistumiskehitykseksi ja sen ilmentymäksi? Eurooppalaisten ja länsimaisten musiikkifestivaalien kävijöiden määrät ovat olleet kasvussa 2010-luvulla, mikä on johtanut entistä tiukempaan kilpailuun kävijöistä (Luonila & Kinnunen 2016, 132). Kilpailutilanteen festivaaliorganisaatioille luoma paine varmistaa toimintansa ja elinkeinonharjoittamisen jatkuvuus sekä tuottaa asiakkailleen laadukkaasta sisältöä voi myös entisestään lisätä tarvetta markkinasuuntautuneelle ajattelulle.

1.2.4 Ammattimaistuminen

Music Finlandin mukaan suurin osa elävän musiikin tuottamista tuloista tuli koronapandemiaa edeltävinä vuosina yksityisen sektorin liiketoiminnasta (Hottinen & Ilmavirta, 2020). Kolmas sektori, jolta löytyy merkittävä määrä tapahtumia järjestävistä toimijoista, on perinteisesti toiminut pitkälti vapaaehtoisvoimin ja organisaatiot ovat vastanneet itse suurelta osin toimintansa rahoituksesta. 1990-luvulla lama aiheutti ongelmia julkisen sektorin rahoituspohjaan ja tätä kautta kolmannen sektorin rooli muun muassa hyvinvointipalvelujen tuottajana alkoi kasvaa. Kehityksen on nähty johtaneen järjestökentällä asiakaslähtöisen ajattelun ja ammattimaisen

palvelujen tuottamisen kasvuun. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana järjestökentällä on myös ollut nähtävissä palkkatyön määrän kasvua. (Ruuskanen ym., 2020, 32–35.)

Kulttuurijärjestöjen tapauksessa palkkatyön määrän kasvu ei ole kuitenkaan ollut aivan yhtä suurta kuin esimerkiksi hyvinvointipalveluja tuottavien toimijoiden osalla. Aiemmin julkisen sektorin vastuulla olleita taide- ja kulttuuripalvelujen tuotantoja on kuitenkin viime vuosina siirretty kolmannen sektorin järjestettäväksi, mikä on nähtävissä palkkatyötä lisäävänä tekijänä. Toisaalta rahoituksen osalta yleisenä kehityslinjana voidaan nähdä siirtyminen kohti keskieuropalaista mallia, jossa kolmannen sektorin riippuvuus myös julkisesta rahoituksesta on lisääntynyt. Samalla ovat lisääntyneet kolmatta sektoria kohtaan esitetyt odotukset palvelujen tuottamisesta. Muutoksesta kertoo osaltaan se, että vuosien 2000 ja 2014 välillä tapahtumille myönnettyjen valtionavustusten määrä kohosi 1,3 prosentista 2,1 prosenttiin, ollen yksi suurimmista harkinnanvaraisista avustuksista kulttuurialalle. (Ruuskanen ym., 2020, 39; Ruusuvirta 2016, 166.)

Suomalaisten festivaalien tapauksessa talkoo- ja vapaaehtoistyö ovat edelleen merkittävässä roolissa. Festivaalien luonteen ja niiden tuotannollisen syklin takia tapahtumaorganisaatiot luovat ympärilleen verkostoja, joiden osaamista hyödynnetään tuotannon eri vaiheissa. (Silvanto 2016, 14.) Työllistävyiden näkökulmasta Satakunnassa sekä Etelä- ja Pohjois-Pohjanmaalla vuonna 2019 tehdyn festivaalitutkimuksen mukaan, vakituisten työntekijöiden osuus tutkimukseen osallistuneilla festivaaleilla oli vain 2 prosenttia koko henkilöstöstä, kun taas määräaikaisten ja vuokratyöntekijöiden yhteenlaskettu osuus oli 13 prosenttia ja vapaaehtoisten osuus jopa 83 prosenttia. Kyseisten tapahtumien kulurakenteesta työntekijöiden palkat muodostivat esiintymispalkkioiden jälkeen toiseksi suurimman kuluerän. (Luonila ym., 2022, 31–33.) Valtakunnallisella tasolla palkkakulut eivät kuitenkaan näy yhtä suurena kulueränä kuin edellä mainittu alueellinen tutkimus osoittaa. Tämä saattaa myös johtua vakituisten henkilöstön pienestä määrästä ja ostopalvelujen käyttämisestä, jolloin henkilöstökulut sijoittuvat tuotannollisten kulujen joukkoon. Tuotannollisten kulujen osuus muodosti vuonna 2019 rytmimusiikin festivaalien kulujakaumassa suurimman kuluerän. (Kinnunen 2020, 8.)

Tällä hetkellä suurin osa suomalaisista tapahtuma-alan toimijoista on yksityisomisteisia, alle kymmenen henkilöä työllistäviä yrityksiä. Alalla on lisäksi joitain suurempia kansainvälisessä omistuksessa olevia toimijoita sekä huomattava määrä yhdistyksiä ja julkisomisteisia toimijoita. (Kuusisto & Sahlstedt 2021, 23–24.) Suomessa tapahtuma-alalla työskentelee pysyvissä työsuhteissa noin 20 000 henkilöä. Tilapäisiä työpaikkoja toimialan arvioidaan tarjoavan vuosittain noin 120 000–175 000. (Kuusisto & Sahlstedt 2021, 24.) Luvut kuvaavat hyvin alan työvoimantarpeen kausittaista luonnetta, mutta myös ammattilaisten tarvetta etenkin festivaalien tekniseen ja käytännön

toteutukseen. Vapaaehtoisten roolia pidetään kuitenkin yhä merkittävänä erityisesti avustavissa tuotannon tehtävissä (Luonila ym., 2022, 15). Vuonna 2019 suomalaisilla festivaaleilla työskenteli arviolta 20 000 vapaaehtoista työntekijää (Kinnunen 2020, 6). Palkkatyön kasvava rooli liittyy yhdistysmuotoiset festivaaliorganisaatiot osaksi yleistä kolmannen sektorin ammattimaistumiskehitystä. Lisäksi voidaan katsoa, että kaupallisten toimijoiden määrän kasvu suomalaisella festivaalientäällä lisää myös palkatun henkilöstön määrää ja tätä kautta kentän ammattimaistumista. Tapahtumalalle on syntynyt viime vuosina arviolta sata uutta yritystä sekä noin tuhat työpaikkaa vuosittain. (Kuusisto & Sahlstedt 2021, 5). EU-tasolla on myös painotettu pienten ja keskisuurten musiikkialan yritysten ammattimaistumista ja tämän kehityksen tukemisen merkitystä alan kestävyuden parantamiseksi. Alan ammattimaistumisen toteutetaan lisäävään muun muassa innovaatioita, auttavan löytämään uusia toimintamalleja sekä vahvistavan alan ekosysteemiä. (European Commission 2021, 8).

1.2.5 Kansainvälistyminen

Kulttuurikentän ja festivaalien kansainvälistymistä sekä kasvavaa kulttuurin kuluttamisen maantieteellistä, kulttuurista ja sosiaalista ylirajaisuutta on pyritty yhtäältä selittämään esimerkiksi kosmopolitanismin kautta. Kulttuurisena ilmiönä kosmopolitanismin voidaan katsoa tarkoittavan avoimuutta ja kiinnostusta toisia kulttuureja ja arvoja kohtaan sekä halua ja kiinnostusta hankkia uusia kokemuksia. Kosmopolitanismin liittyvät kiinteästi myös kulttuurillinen kohtaaminen, vaihto ja dialogi. Bennett ja Woodward ovat esittäneet modernien festivaalien olevan näin ollen eräänlaisia kosmopolitanismin näyttämöjä. (Bennett & Woodward, 2014, 16–18 ja 22; Chalcraft ym., 2014, 110.) Myös globalisaation on nähty avanneen kulttuurin markkinoita ja luoneen uusia mahdollisuuksia alan toimijoille. Kehityksen varjopuolena on kuitenkin pidetty muun muassa suurien massakulttuurien tuottajien, esimerkiksi yhdysvaltalaisen viihdeteollisuuden suurta roolia, joka aiheuttaa haasteita pienemmille valtioille ja kansallisen tason kulttuuritoimijoille. (Aageson 2008, 95.)

Talouden ja yritystoiminnan näkökulmasta mahdollisina kansainvälistymisen motivaattoreina on pidetty muun muassa taloudellisen kasvun ja voiton tavoittelua. Ylikansallisella liiketoiminnalla pyritään pienentämään esimerkiksi vientiin liittyviä kuluja sekä vastaamaan paremmin kansainvälisten markkinoiden luomiin haasteisiin. Kansainvälistyville yrityksille tuottavuuden maksimointi sekä kulujen ja hyödyn rationaalinen analysointi ovat keskeisiä kansainvälistymiseen liittyviä tekijöitä. (Nielsen & Nielsen 2010, 529.) Yleisesti viihdeteollisuus nähdään tällä hetkellä kansainvälisesti kasvavana toimialana. Esimerkiksi Business Finlandin hallinnoiman Entertainment

Finland -ohjelman yhtenä tavoitteena on vuoteen 2025 mennessä suomalaisen viihde-
teollisuuden viennin kaksinkertaistaminen. (Business Finland, 2022.)

Festivaalien kansainvälistymistä on tarkasteltava eri näkökulmista, koska kansainvälisyyden merkitys vaihtelee eri toimijoiden tapauksissa. Tässä tutkimuksessa keskitytään kansainvälisiin yhteistyö- ja omistussuhteisiin, asiakashankintaan ja kansainvälisten artistien rooliin suomalaisilla populaarimusiikin festivaaleilla. Kilpailullisesta näkökulmasta kansainvälisten festivaalien ei koettu vuonna 2016 julkaistun festivaalibarometrin mukaan olevan uhka suomalaisten tapahtumien tulevaisuudennäkymien kannalta (Kinnunen & Luonila 2016, 139–140). Kansainvälisyys ja etenkin kansainvälinen yhteistyö koetaan nykyisin jopa vahvuutena. Esimerkiksi joidenkin tähän tutkimukseen osallistuvien festivaalien näkökulmasta yhteistyö toisten Pohjoismaisten festivaalien kanssa ohjelmahankinnoissa mahdollistaa nimekkäiden kansainvälisten artistinimien saamisen myös suomalaisille festivaalilavoille (Kallio, 2022; Niemelä, 2022; Mäkynen, 2022).

Kansainväliset artistit eivät ole uusi ilmiö suomalaisilla festivaaleilla tai tapahtumissa. Katsomalla maamme vanhimpien populaarimusiikin festivaalien, kuten Ruisrockin, Ilosaarirockin ja Provinssin historiaa, on nähtävissä, että jo niiden toiminnan alusta alkaen ohjelmistoissa oli mukana kansainvälisiä esiintyjä kasvavassa määrin. Etenkin 1990-luvulla kansainvälisten artistien määrä kasvoi muun muassa Ruisrockissa sekä Ilosaarirockissa. (Lehtola, 2019; Joensuun Popmuusikot, 2022; Provinssi, 2022.) Alan uudemmissa toimijoista esimerkiksi Flow-festivaalin koko konsepti oli jo alusta saakka kansainvälinen ja myös tapahtuman ensimmäinen esiintyjä oli ulkomainen (Silvanto 2016, 207). Euroopan tasolla musiikkialaa pidetään kulttuurin näkökulmasta merkittävänä toimialana muun muassa sen laajan yleisön tavoitavuuden takia. Näin ollen musiikin nähdään monimuotoistavan yhteiskuntaa ja luovan niissä positiivisia muutoksia sekä hyvinvointia. (Music Moves Europe, 2022.) Euroopassa koko musiikin toimiala työllistää enemmän ihmisiä kuin esimerkiksi IT-ala ja 16 prosenttia enemmän kuin autoteollisuus. Musiikkialan yhteenlaskettu osuus EU:n jäsenmaiden sekä Ison-Britannian bruttokansantuotteesta on 4,4 prosenttia. Koko musiikin sektorin vuosittaisen bruttotulon arvioitiin olevan ennen koronapandemiaa 81,9 miljardia euroa. (European Commission 2021, 6.)

Suomalaisella tapahtumakentällä toimii nykyisellään useita kansainvälisiä yrityksiä, muun muassa Live Nation Entertainment, jonka palveluihin kuuluvat tapahtumajärjestämisen ohella myös agenttuuripalvelut (Live Nation Finland, 2022). Tapahtumien esitystekniikan kannalta merkittävä kansainvälisen omistuspohjan omaava yritys on puolestaan Bright Group, joka on Pohjoismaiden johtava audio-, video- ja valotekniikkaratkaisujen tuottaja. (Bright Group, 2022.) Kansainvälisten toimijoiden osuus on lisääntynyt myös yrityskauppojen ja osakkuuksien kautta. Esimerkiksi helsinkiläinen konsertteja ja festivaaleja järjestävä sekä ohjelmatoimistopalveluja tarjoava

Fullsteam Agency Oy siirtyi vuonna 2015 osaksi yhtä Euroopan johtavaa festivaalijärjestäjää FKP Scorpiota. (Fullsteam, 2022.) Myös kahdella tähän tutkimukseen osallistuvalla festivaaliorganisaatiolla, Tuska Festival Oy:llä ja Flow Festival Oy:llä, on kansainvälinen omistuspohja (Mäkynen, 2022; Kallio, 2022).

Vaikka tässä tutkimuksessa ei keskitytä suomalaiseen musiikkivientiin, ei sen merkitystä kansainvälistymisessä voi sivuuttaa. Suomalaisen elävän musiikin viennin arvo oli vuoden 2019 osalta 14,5 miljoonaa euroa. Elävän musiikin osuus suomalaisesta musiikkiviennistä on ollut perinteisesti merkittävä ja tärkeimpiä markkina-alueita ovat saksankielinen Eurooppa sekä Pohjoismaat. Euroopan ulkopuolella etenkin Pohjois-Amerikka ja Iso-Britannia ovat merkittäviä kohdealueita suomalaiselle elävälle musiikille. (Hottinen & Ilmavirta, 2020.) Suomi on EU:n kautta osa eurooppalaista musiikin sektoria ja ekosysteemiä. Tämä tarkoittaa muun muassa alan haasteiden tunnistamista koko Euroopan tasolla, yhteistä tutkimusta ja kehittämishankkeita sekä vuoropuhelun kehittämistä valtiotason toimijoiden ja musiikkialan välillä. (European Commission 2021, 25–26.)

Matkailua on esitetty joissain tapauksissa talouden ohella merkittäväksi suomalaisen festivaalisuunnittelun vauhdittajaksi (Jordan 2016, 216). Kansainvälisen markkinoinnin ja asiakashankinnan osalta erot suomalaisten festivaalien välillä ovat kuitenkin suuria. Tässä suhteessa kansainvälisyyden merkitys on hyvin tapahtumakohtaista. Vuonna 2019 ulkomaisten kävijöiden osuus suomalaisilla rytmimusiikin festivaaleilla oli keskimäärin noin 5 prosenttia, ollen kuitenkin suurimmillaan jopa 31 prosenttia (Kinnunen 2020, 6). Matkailun näkökulmasta suomalaisista kaupungeista etenkin Helsinki on pyrkinyt aktiivisesti rakentamaan imagoaan eurooppalaisena kaupunkina, josta löytyy kiinnostavaa taidetarjontaa ja muotoilua. Näiden lisäksi Helsinki on panostanut myös ekologisuuteen sekä ruokakulttuurin kehittämiseen. (Silvanto 2016, 210.) Ekologisuus ja ruokakulttuuri yhdistettynä laadukkaaseen sisältöön, hyvään palvelujen tasoon, yhteisöllisyyteen ja sosiaaliseen kanssakäymiseen ovat osatekijöitä, joiden pohjalta onnistuneen festivaalielämyksen katsotaan nykyisellään rakentuvan (Luonila & Kinnunen 2016, 132).

2 FESTIVAALIT TUTKIMUSKOHTENA

2.1 Festivaali käsitteenä ja ilmiönä

Sanan *festivaali* juuret ovat etymologisesti jäljitettävissä latinankielisiin sanoihin *festum* ja *feria*. Sana *festum* on viitannut julkiseen ilonpitoon ja sana *feria* taas työntestä kieltäytymiseen jumalien kunniaksi. Englannin kielessä sanalla *festival* on useita merkityksiä. Sillä voidaan viitata esimerkiksi hengelliseen tai maalliseen juhlaan, huvitteluun ja ilonpitoon. Usein sanalla viitataan kulttuuritapahtumaan, joka koostuu taidesitysten sarjasta, tai näyttelyihin, messuihin ja markkinoihin. (Kainulainen 2005, 65.) Kimmo Kainulaisen mukaan festivaali on yleisötilaisuus, joka mahdollistaa taiteellisen, sosiaalisen ja symbolisen viestinnän (Kainulainen 2005, 65–66). Ilmiönä festivaali ei ole uusi ja merkkejä festivaalien olemassaolosta on nähtävissä läpi ihmiskunnan historian, kaikissa maanosissa ja yhteiskunnissa. Keskeistä niissä on ollut ihmisten koontuminen yhteen juhlimaan omaa olemassaoloaan tai muuta yhteisön kannalta merkittävää teemaa. (Silvanto 2016, 10.)

Käsitteet tapahtuma ja festivaali liittyvät tiiviisti toisiinsa. Molempien keskiössä on yleisö, mutta näistä kahdesta käsitteestä festivaali on tiukemmin rajattu. Festivaalin katsotaan olevan useasta ohjelmaosasta koostuva, useampana kuin yhtenä päivänä tapahtuva kokonaisuus. Festivaalien keskeisiä piirteitä ovat myös niiden temaattinen ja fyysinen yhteys ja yhtenäisyys, eli tapahtumapaikat ovat maantieteellisesti lähellä toisiaan ja tapahtumalla on jokin yhtenäinen teema. Yhtenä festivaalien keskeisenä piirteenä pidetään niiden järjestämisen vuosittaista säännöllisyyttä. Nykyisellään voidaan kuitenkin huomata, että festivaalien sisällöt saattavat vuosittain muuttua paljonkin ja ne saattavat siirtyä jopa toisille paikkakunnille. (Silvanto 2016, 8; Kainulainen 2005, 66.) Satu Silvanto on kiteyttänyt, että kaikki tapahtumat eivät ole festivaaleja, mutta kaikki festivaalit ovat tietynlaisia tapahtumia (Silvanto 2016, 8).

Kainulaisen mukaan toisen maailmansodan jälkeisillä yhteiskunnallisilla ja kulttuurisilla muutoksilla on ollut suuri merkitys festivaalien sisältöjen muuttumiseen. Muutoksiin vaikuttavista tekijöistä keskeisiä ovat tiedotusvälineiden kehitys, liikenneyhteyksien paraneminen ja tätä kautta kasvava turismi. Nämä tekijät ovat myös Kainulaisen mukaan muovanneet festivaaleja kaupallisempaan suuntaan ja osaltaan muuttaneet festivaalien perinteistä rituaalinomaisuutta sekä kulttuurisia lähtökohtia. Kasvavasta kaupallisuudesta huolimatta rituaalinomaisuus ja esimerkiksi alueellinen tai kansallinen arvopohja eivät hänen mukaansa ole kokonaan poistuneet nykyisistä festivaaleista. (Kainulainen 2005, 63–64.) Festivaalien yhteiskunnallisen roolin on myös nähty kasvavan entisestään. Jennie Jordanin mukaan Euroopassa festivaalien on nähty olevan paikkoja yhteiskunnalliselle keskustelulle ja eräänlainen vastaus jälkitekiteolliselle rappeutumiselle. Näiden lisäksi festivaalien katsotaan olevan paikkoja identiteetin ilmaisulle ja yhteenkuuluvuuden rakentumiselle sekä uusien tulevaisuuksien visioimiselle. (Jordan 2016, 212.) Vaikka festivaalit ovat muuttuneet ajan saatossa, on niissä nähtävissä edelleen myös muuttumattomia piirteitä. Ne ovat Bennettin ja Woodwardin mukaan muun muassa paikkoja representaatiolle, esityksille ja juhlinnalle sekä kulttuurivaihdolle. Näin ollen ne ovat heidän mukaansa myös sosio-kulttuurisen identiteetin ilmentymiä. (Bennett ym., 2014, 12 ja 22.)

2.2 Populaarikulttuuri

Populaarikulttuurin käsite on määrittelyn kannalta haastava. Sitä määriteltäessä on ensin tarkasteltava lyhyesti myös kulttuurin käsitettä ja sitä, millaisten teoreettisten kulttuurin viitekehysten kautta populaarikulttuuri voidaan nähdä. Immanuel Kantin mukaan kulttuurilla tarkoitetaan ihmisen toimintaa ja toiminnan tuloksia essentialistisessa sekä aspektisessa mielessä. Näin ollen hänen mukaansa esimerkiksi taide ja kieli erottavat ihmisen muusta luonnosta. (Häyrynen 2006, 23.) Simo Häyrynen ryhmittelee kulttuurin kolmen teoreettisen kehyksen kautta. Nämä ovat 1) kulttuuri inhimillisen tiedon ja taidon ylimpänä muotona, 2) kulttuuri erilaisina elämisen tapoina ja 3) kulttuuri mentaalisisina tieto- ja arvojärjestelminä. (Häyrynen 2006, 22.)

Raymond Williamsin mukaan myös populaarikulttuuria voidaan katsoa kahden viimeksi mainitun kulttuurin viitekehysten kautta. Populaarikulttuuri voidaan nähdä elämisen tapoina, jotka mahdollistavat puhumisen esimerkiksi lomista, juhlapyhistä tai erilaisista alakulttuureista. Toisaalta sitä voidaan lähestyä myös kulttuurin merkityksen antamisen käytänteiden kautta, jotka mahdollistavat puhumisen vaikkapa televisiosarjoista, popmusiikista tai sarjakuvista kulttuurin esimerkkeinä. (Storrey 2015, 2.) Populaarikulttuuriksi määriteltyä taidetta ja myös festivaaleja voidaan

tarkastella muun taiteen tapaan estetiikan kautta. Friedrich Schillerin mukaan esteettisyys, joka nousee ihmisen mielikuvituskyvystä, liittyy olennaisesti taiteeseen ja tapoihimme tuntea sekä aistia sitä (Pirnes 2008, 53–54). Esa Pirneksen tulkinnan mukaan taiteet ja taiteilijat ovat keskeisessä roolissa juuri estetiikan ilmentäjinä (Pirnes 2008, 107). Myös Bennett ja Woodward nostavat merkityksen estetiikan esille nykyaikaisista festivaaleista puhuttaessa. Varhaisista populaarimusiikin festivaaleista esimerkiksi Woodstock on nähty yhtenä edelläkävijänä ja mallina festivaalien estetiikan kehitykselle. Heidän mukaansa Woodstockissa kiteytyi myös estetiikan kautta ymmärrys musiikin, identiteetin ja politiikan välisistä suhteista. (Bennett & Woodward, 2014, 12 ja 22.)

Keskeisinä populaarikulttuuriin kehitykseen vaikuttaneina tekijöinä on pidetty teollistumista ja kaupungistumista. Kulttuurikriitikkojen mukaan nykymuotoisen populaarikulttuurin juuret voidaan jäljittää 1950-luvun Yhdysvaltoihin, josta se saapui Eurooppaan ja vaikutti ensimmäisenä etenkin Ison-Britannian nuorisoon. Se nähtiin monien nuorten mielestä piristävänä vastakulttuurina ja vastakohtana perinteiselle englantilaiselle arjelle. (Storey 2015, 8 ja 13.) Talouden voidaan katsoa olevan kiinteä osa populaarikulttuuria, joka on usein massatuotettua ja myös massakulutettua. Kuitenkaan suunnitelmallisuudesta ja markkinoinnista huolimatta kaikki populaarikulttuurin tuotteet ja teokset eivät menesty tai tuota taloudellista voittoa. (Storey 2015, 8.)

Taloudellisen aspektinsa takia populaarikulttuuria on yritetty osaltaan määrittellä kvantitatiivisten menetelmien avulla. David Throsbyn mukaan populaarikulttuuri eroaa niin kutsutusta korkeakulttuurista muun muassa siinä, että populaarikulttuurin tarjontaa ohjaavat usein taloudelliset motiivit. Vaikka kysyntää ja tarjontaa populaarikulttuurin tapauksessa voidaan usein tutkia kaupallisen toiminnan analysointiin soveltuvilla mittareilla (Throsby 2001, 116), on kysynnän, sen kulttuurisidonnaisuuden ja etenkin taiteen arvon määrittely huomattavan monimutkaista. John Storeyn mukaan populaarikulttuuria ei voi määrittellä pelkästään myyntilukujen valossa, vaikka kvantitatiivista ulottuvuutta ei voida kyseisen käsitteen määrittelyssä unohtaa. (Storey 2015, 5.)

Populaarikulttuurin määrittelyä voi lähestyä katsomalla käsitteitä *populaari* ja *kulttuuri* erikseen. Williams on esittänyt *populaarin* tarkoittavan monien suosimaa ja lisäksi kulttuurin tapauksessa, ihmisten itseään varten luomaa kulttuuria. Hänen mukaansa sillä voidaan tarkoittaa myös alempaa kulttuuria tai tietoisesti massoja varten suunnattua kulttuuria. Yhtenä lähtökohtana populaarikulttuurin käsitteen määrittelylle voidaan kuitenkin pitää oletusta, että se on laajalti suosittua. (Storey 2015, 5.) Williams on pyrkinyt korjaamaan aiempaa Samuel Taylor Coleridgen ja Matthew Arnoldin kulttuuriteoreettisessa ajattelussa vallalla ollutta taiteeseen liittyvää elitististä käsitystä, jossa massakulttuuria on pidetty vähempiarvoisena. Massoille tuotettujen kulttuurituotteiden ei hänen mukaansa ole nähty aina täyttävän hyvän ja ideaalin

kulttuurituotteen kriteerejä. Hän esittää, ettei mitään kulttuurituotetta voisi pitää lähtökohtaisesti hyvänä tai pahana. Jos kulttuurituotteiden hyvyttä arvioidaan, se tulisi hänen mukaansa tehdä niiden edustamien lajikategorioiden sisällä. (Pirnes 2008, 88.)

Williams esittää rohkean näkemyksen massakulttuuriin liittyvästä halveksunnasta ja pitää sitä jopa korkeakulttuurin harjoittajien rajoittuneisuutena (Pirnes 2008, 89). Korkeakulttuurin näkökulmasta etenkin taiteilijan yksilöllisen ilmaisun vapautta ja riippumattomuutta on pidetty taiteen syntyprosessissa keskeisessä roolissa. Tämä taiteen karkea kahtiajako on ongelmallinen myös siitä näkökulmasta, että teosten kulttuurillinen status voi ajan kuluessa muuttua. Tämä kehitys on nähtävissä perinteisesti korkeakulttuurina pidetyissä teoksissa, joista on Storeyn mukaan ajan kuluessa tullut populaarikulttuuria. Esimerkkeinä näistä hän mainitsee muun muassa William Shakespearen ja Charles Dickensin teokset sekä Luciano Pavarottin tulkinnat tunnetuista oopperoista. Toisaalta esimerkkeinä korkeakulttuurin kaupallistamisesta voidaan Storeyn mukaan nähdä, että muun muassa klassisen musiikin teoksia on hyödynnetty osana erilaisten tuotteiden ja kulutushyödykkeiden mainontaa. (Storey 2015, 6 ja 69–70; Throsby 2001, 7.) Toisenlainen kehityskulku voidaan nähdä esimerkiksi Igor Stravinskyn ja Pablo Picasson teosten osalta, jotka kohtasivat julkaisuaikanaan vastustusta, mutta ovat myöhemmin hyväksytyt eräänlaiseen korkeakulttuuriin kaanoniin (Throsby 2001, 27). Williams näkee myös massakulttuurin sisällä tapahtuneen kehityskulkuja, joissa julkaisuaikanaan vieroksutuista kulttuurituotteista on kasvanut ajan kuluessa kulttuurisia klassikoita (Pirnes 2008, 88). Kulttuurien välisen vastakkainasettelun vähenemistä ja rajojen poistumista on osaltaan selitetty postmodernismin kautta, josta esimerkkinä voidaan nostaa 1960-luvulla pop-taiteesta alkanut kehitys, jossa kyseenalaistettiin asetelma kaupallisen taiteen alempiarvoisuudesta suhteessa ei-kaupallisen taiteeseen (Storey 2015, 194–195).

Pierre Bourdieun mukaan kulttuurien luokittelua on myös tietoisesti käytetty vahvistamaan luokkaeroja. Hänen mukaansa ihmisen kulttuurilliset mieltymykset voidaan nähdä ideologiana, johon vaikuttavat muun muassa sosioekonominen asema ja sen kautta opittu käsitys laadusta. Näin ollen Bourdieun mukaan kulttuurin kulutustottumuksiin vaikuttavat tiedostettu ja tiedostamaton altistuminen tietynlaiselle kulttuurille, oikeuttaen sosiaalisia eroja ja vahvistaen yksilön sosiaalista funktiota. (Storey 2015, 6.) Populaarikulttuurin nykyistä vahvaa asemaa voidaan osaltaan selittää myös nopeasti kasvaneen kulttuurituotteiden kysynnän kautta. Tähän on osaltaan vaikuttanut yhteiskunnallinen kehitys, esimerkiksi tulotason nousu. Sellaisten tuotteiden ja palveluiden kysyntä on kasvanut, jotka tarjoavat viihdettä ja pakoa arjesta ja joilla on myös kuluttajilleen symbolista merkitystä (Scott 2008, 307–308). Tällaisiin tuotteisiin ja palveluihin voidaan lukea myös populaarimusiikin festivaalit. Internetin ja etenkin sosiaalisen median roolia ja merkitystä populaarikulttuurin aseman vahvistamiselle ei voida myöskään sivuuttaa.

Massakulttuurin nousu on liitetty ajatukseen yhteiskuntien massoittumisesta, johon esimerkiksi Williams näkee syynä useita yhteiskunnallisia prosesseja, esimerkiksi väestön keskittymisen kaupunkeihin, teollistumisen, suurtuotannon nousun ja työväestön itseorganisoitumisen yhteiskuntaluokkana. Williams näkee yhteiskuntien massoittumisen vaikuttaneen uusien kulttuurituotteiden ja kulttuuristen instituutioiden syntyyn. Hän kuitenkin esittää, ettei massakulttuuriksi luettavien uusien kulttuurituotteiden tai instituutioiden synty johdu itse massoista, vaan niiden tietoisesta tuottamisesta massoille poliittisissa tai kaupallisissa tarkoituksissa. Williams myös kritisoi Coleridgen ja Arnoldin määritelmää massoista. Hän esittää, että toisten silmissä myös itse tarkastelija on aina osa jotain massaa ja kyse on näin ollen enemmänkin tavasta nähdä muut suhteessa itseensä. (Pirnes 2008, 88–89.)

2.3 Aiempia festivaalitutkimuksia

Suomalainen festivaalientä on nykyisellään monimuotoinen ja elää jatkuvassa muutoksessa (Mattero & Mäenpää 2016, 6). Satu Silvannon toimittamassa ja Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiön vuonna 2016 julkaisemassa Festivaalien Suomi -teoksessa on nähtävissä usean näkökulman kautta suomalaisten festivaalien monimuotoisuus. Alan monimuotoisuudella on myös selitetty festivaalitutkimuksen kasvavaa kiinnostavuutta usean eri tieteenalan piirissä. (Mattero & Mäenpää 2016, 6–7.) Tämän tutkimuksen kannalta yksi merkittävimmistä tiedon ja inspiraation lähteistä oli Minna Ruusuvirran (2019) väitöskirja, joka käsitteli kolmannen sektorin festivaaliorganisaatioiden markkinaistumista ja hybridioorganisaation käsitettä.

Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore julkaisee vuosittain suomalaisen tapahtuma-alan kannalta merkittäviä tutkimuksia. Tämän tutkimuksen näkökulmasta yksi merkittävä Cuporen julkaisu on edellä mainittu Satu Silvannon (2016) toimittama Festivaalien Suomi -teos, joka luo kattavan kuvauksen suomalaisen festivaalientän ja sen tutkimuksen monimuotoisuudesta. Taloudellisten näkökulmien ja ammatti- maistumisen kannalta olennaisia ovat myös festivaalien aluetaloudellisia vaikutuksia kartoittavat tutkimukset, joista viimeisimpänä mainittakoon Cuporen Satakunnassa sekä Etelä- ja Pohjois-Pohjanmaalla toteuttama festivaalitutkimus (Luonila ym., 2022, 6). Vaikka kiinnostus festivaalien tuottamia aluetaloudellisia vaikutuksia kohtaan on viime vuosina lisääntynyt, aihetta on tutkinut jo 2000-luvun alkupuolella muun muassa Kimmo Kainulainen. Hänen vuonna 2005 julkaistu väitöskirjansa käsitteli kulttuuripääoman ja festivaalien aluetaloudellisia merkityksiä kuntien ja aluekehityksen näkökulmasta. (Kainulainen 2005, 12.)

Festivaalien ja koko tapahtuma-alan kannalta merkittäviä tutkimuksen ja tilastojen tuottajia ovat edunvalvontajärjestöt, kuten LiveFin ry, Finland Festivals ry,

Music Finland sekä Tapahtumateollisuus ry. LiveFIN ry:n tehtäviin kuuluu erityisesti vapaan kentän edunvalvonta, tutkimustyö sekä yleisö- ja festivaalibarometrien tekeminen (LiveFIN, 2022). Vuonna 2020 perustettu Tapahtumateollisuus ry on koko suomalaisen tapahtumaelinkeinon puolestapuhuva keskusjärjestö. Se yhdistää alan toimijoita laajaksi verkostoksi ja järjestää muun muassa toimialaseminaareja. (Tapahtumateollisuus, 2022.) Music Finlandin tehtäviin kuuluu erityisesti suomalaisen musiikkiviennin kehittäminen ja kansainvälistymisen tukeminen (Music Finland, 2022). Etenkin 2020 luvulle siirryttäessä tapahtuma-alalta on saatavissa kattavasti keskeisiä tilastoja ja talouden tunnuslukuja. Tähän on osittain vaikuttanut koronapandemia, joka lisäsi tarvetta yleisen tietoisuuden lisäämiselle tapahtuma-alasta, pandemian vaikutusten selvittämiseksi sekä keinojen löytämiselle alan elpymisen ja kasvun mahdollistamiseksi. Edellä mainittujen toimijoiden lisäksi myös Business Finland on julkaissut vuonna 2021 kattavan tapahtumateollisuuden toimialaselvityksen. (Kuusisto & Sahlstedt 2021, 3–4.)

Valtion kulttuuripolitiikka on yksi keskeinen, etenkin yhdistys- ja säätiöpohjaisten festivaalien toimintaan ja toimintaympäristöön vaikuttava tekijä. Suomessa kulttuuripolitiikan tutkimuksella on vahvat perinteet. Tämän tutkimuksen kannalta merkittäviä katsauksia suomalaisen kulttuuripolitiikan kehitykseen ovat olleet Simo Häyrysen (2006) *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka* -teos sekä Pirkkoliisa Ahposen ja Anita Kankaan (2004) teos *Construction of Cultural Policy*. Päivitettyä näkökulmaa kolmannen sektorin tilanteesta haettiin valtioneuvoston kanslian julkaisemasta *Kansalaisyhteiskunnan tila ja tulevaisuus 2020-luvun Suomessa* -loppuraportista. Tähän tutkimukseen haluttiin myös kansainvälistä näkökulmaa festivaalien ja esittävän taiteen taloudesta sekä festivalisaatiosta. Ruth Towsen (2010) teos *A text-book of cultural economics* sekä David Throsbyn (2001) teos *Culture and economics* olivat merkittävässä roolissa esittävän taiteen ja talouden suhteeseen perehtyessä ja sitä selittäessä. Näiden ohella Andy Bennettin, Jodie Taylorin ja Ian Woodwardin (2014) toimittamasta *The Festivalization of Culture* -teoksesta haettiin näkökulmia festivaalienten kansainvälisestä kehityksestä ja monimuotoisuudesta.

3 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄT

3.1 Tutkimustehtävä

Tutkimuksessa pyrittiin selvittämään neljän festivaaliorganisaation ja alan yhden katto-organisaation näkökulmista populaarimusiikin festivaalien toiminnan kehitystä kolmen teeman; ammattimaistumisen, markkinaistumisen sekä kansainvälistymisen osalta. Tutkimuksessa keskityttiin siihen, miten organisaatiot itse kuvasivat mahdollisia muutoksia, niihin johtaneita tekijöitä tai muutospaineita aiheuttaneita tekijöitä. Tutkimusongelma muodostui festivaalitoimintaan liittyvistä kysymyksistä: miten ammattimaistuminen, markkinaistuminen ja kansainvälistyminen ovat vaikuttanut tutkittaviin organisaatioihin? Millaista kehitystä organisaatioiden festivaalitoiminoissa oli näihin teemoihin liittyen tapahtunut 2010-luvun kuluessa ja mitkä tekijät olivat vaikuttaneet mahdollisiin kehityssuuntiin tai muutospaineisiin?

Markkinaistumisen osalta keskeistä oli muun muassa, missä määrin organisaatioiden kaupallisen ajattelun kasvu oli mahdollisesti vaikuttanut festivaalien taiteelliseen sisältöön. Tämän ohella kiinnostavaa markkinaistumisen näkökulmasta oli myös festivaalien oheispalvelujen kehitys ja asiakaslähtöisen ajattelun merkitys. Kansainvälistymistä katsotaan tässä tutkimuksessa kolmesta eri näkökulmasta. Ensimmäinen näkökulma on kansainvälisen yhteistyön ja omistuspohjan merkitys eri muodoissaan. Toisena näkökulmana on kansainvälisen markkinoinnin ja asiakashankinnan rooli. Kolmantena näkökulmana on kansainvälisten artistien roolin kehittyminen ja esimerkiksi artistien hankintaan liittyvät haasteet. Kolmantena pääteemana selvitettiin festivaalien ammattimaistumista ja onko esimerkiksi alihankintana ostettujen tuotantopalvelujen määrä kasvanut haastateltavien toimijoiden tapahtumissa. Onko esimerkiksi

vapaaehtoistyöntekijöiden määrä vähentynyt festivaaleilla tai palkkatyön kasvulla ollut vaikutuksia mahdolliseen vapaaehtoistyön määrän vähentymiseen?

Minna Ruusuvirran (2019) tutkimuksesta käy ilmi, että edellä mainittua kehitystä, jossa vapaaehtoistyöntekijöiden tilalle on tullut palkattua henkilöstöä, on tapahtunut etenkin kolmannella sektorilla (Ruusuvirta 2019, 22). Alihankintana ostettuja palveluja ovat muun muassa henkilöstöpalvelut, kuten lavanrakentajat, lavamanagerit, järjestyksenvalvojat, festivaalien yleisen infrastruktuurin rakentajat sekä artistikuljettajat. Näiden lisäksi merkittävä festivaaleilla työskentelevä ammattilaisten ryhmä ovat ääni- ja valotekniikasta vastaavat henkilöt. Ammattimaistumiseen liittyen selvitettiin myös, onko kulttuurialan koulutuksen kehitys ja monipuolistuminen näkynyt festivaalientällä esimerkiksi ammattilaisten entistä parempana saatavuutena ja vaikuttanut positiivisesti festivaaliorganisaatioihin.

Jokaista kolmea teemaa pyrittiin painottamaan tutkimuksessa tasavertaisesti. Edellä mainittuihin ilmiöihin liittyen oli myös kiinnostavaa, oliko tutkittavien organisaatioiden tapauksissa ammattimaistumisella, markkinaistumisella ja kansainvälistymisellä yhteyttä keskenään. Onko esimerkiksi alan kansainvälistyminen voinut osaltaan johtaa haastateltavien toimijoiden järjestämien festivaalien ammattimaistumiseen, markkinaistumiskehitykseen tai jopa organisaatiomuodon muutokseen? Onko organisaatioiden markkinaistuminen voinut vaikuttaa alihankintana ostettujen tuotantopalvelujen roolin kasvuun vai onko alihankintaketjun kasvu sidoksissa muuhun suomalaisen tapahtuma-alan kehitykseen?

3.1.1 Vertaileva tapaustutkimus

Festivaalitoimintaan liittyvien ilmiöiden, kuten markkinaistumisen, kansainvälistymisen ja ammattimaistumisen monimutkaisuus vaikutti siihen, että tutkimusstrategiaksi valikoitui vertaileva tapaustutkimus. Tavoitteena oli pyrkiä ymmärtämään tapahtuma-alan kehitystä laajemmin, usean toimijan näkökulmasta, eikä perehtymällä ainoastaan yksittäiseen tapaukseen. (Kurunmäki 2007, 74; Vuori, 2021a.) Kuten tutkimustehtävän osalta aiemmin on mainittu, tutkittavilla ilmiöillä saattaa olla myös toisiinsa vaikuttavia suhteita. Riittävän syvälinen perehtyminen edellä mainittuihin teemoihin edellytti tutkittavien tapausten määrän rajaamista.

Jokainen tutkimukseen osallistunut organisaatio on yksilöllinen tapaus ja näin ollen tutkittavien ilmiöiden vaikutukset organisaatioihin ovat yksilöllisiä. Yksi valitun tutkimusstrategian keskeinen piirre onkin tuottaa yksityiskohtaista tietoa muun muassa toimijoista ja prosesseista. (Häikiö & Niemenmaa 2007, 48; Vuori, 2021a.) Organisaatioiden ammattimaistuminen, kansainvälistyminen ja markkinaistuminen voidaan nähdä yksilöllisinä pitkäkestoisina prosesseina ja kehityskulkuina. Tässä

tutkimuksessa ilmiöitä ja niiden vaikutuksia tutkittiin kymmenen vuoden ajanjaksolla, aikavälillä 2010–2020. Tapaustutkimuksen avulla voitiin myös vastata laadulliselle tutkimukselle ominaisiin ja tässä tutkimuksessakin käytettäviin miten ja miksi -kysymyksiin. (Bamberg ym., 2007, 10.)

Tapaustutkimuksen tyyppien osalta tämän tutkimuksen tapaukset ovat niin kutsuttuja paljastavia sekä tulevaisuudesta kertovia tapauksia. Tutkimuksen avulla pyrittiin ymmärtämään paremmin ja kokonaisvaltaisemmin haastateltavien tapahtumaorganisaatioiden kehitystä 2010-luvulla. Määritellyn ajanjakson puitteissa ja suomalaisen populaarimusiikin festivaalien kontekstissa voitiin tapahtuneista muutoksista ja kehityksestä näin tehdä rajallisia yleistyksiä (Kurunmäki 2007, 81; Leino 2007, 214–215). Tämän lisäksi pyrittiin hahmottamaan organisaatioiden mahdollisia tulevaisuuden kehityssuuntia ja koko suomalaisen festivaalikentän kehitystä. (Bamberg ym., 2007, 32–33.)

Maisterintutkielman laajuus huomion ottaen, keskittyminen pieneen joukkoon valikoituja tapauksia koko kenttää edustavan otannan sijaan on perusteltua. Vertaileva tapaustutkimus mahdollisti riittävän syvällisen perehtymisen jokaiseen tutkittavaan organisaatioon, mikä on ilmiöiden ymmärtämisen ja selittämisen kannalta olennaista. Valittu tutkimusstrategia rajoitti kuitenkin tutkimuksen yleistettävyyttä. Tutkimuksessa tarkasteltavat ilmiöt ja käsitteet ovat eri muodoissaan yhteisiä kaikille tutkimuksessa mukana oleville organisaatiolle. Tämän vuoksi tutkimustuloksia voitiin tietyin reunaehdoin vertailla ja tarkastella rinnakkain (Kurunmäki 2007, 77). Kattoorganisaation mukanaolo mahdollisti järjestelmien välisen tarkastelun ja näkökulman kansalliselle tasolle, eikä tutkimus näin ollen keskity ainoastaan festivaaliorganisaatioiden sisäisiin tai paikallisen tason muutoksiin (Kurunmäki 2007, 85). Aineistotriangulaation näkökulmasta tutkimuksessa hyödynnettiin haastattelujen ja soveltuvien vertaisarvioitujen tutkimusten lisäksi muun muassa uutisaineistoja ja valtion virastojen, opetus- ja kulttuuriministeriön sekä tapahtuma-alan edunvalvontajärjestöjen tuottamaa materiaalia ja tilastoja. Tutkittavien organisaatioiden esittelyyn ja historian kuvaamiseen käytetään haastatteluissa saatujen tietojen lisäksi myös organisaatioiden verkkosivuilta löytyvää materiaalia. (Bamberg ym., 2007, 24.)

3.1.2 Tutkimusaineisto ja kerääminen

Tätä tutkimusta varten haastateltiin puolistrukturoitujen teemahaastattelujen avulla neljää suomalaista pitkän linjan populaarimusiikin festivaaliorganisaatiota. Tutkittavat tapaukset olivat toisistaan poikkeavia muun muassa kohdeyleisöjensä, sidosryhmiensä, taiteellisten sisältöjensä ja organisaatorakenteidensa osalta. Kyseessä oli harinnanvaraisesti valikoitu joukko tapauksia, jotka edustivat suomalaista

populaarimusiikin festivaalientää ja olivat alalla tunnettuja toimijoita. (Vuori, 2021a.) Tapausten valintaan vaikutti myös etukätestutustuminen suomalaisen populaarimusiikin festivaalientään. Tutkimuksen suunnitteluvaiheessa tehtiin taustatyötä perehtymällä muun muassa festivaalien historiaan, organisaatiomuotoihin, omistussuhteisiin ja taiteellisiin sisältöihin. Valittujen populaarimusiikin festivaalien lisäksi aineistoon haettiin laajempaa näkökulmaa haastattelemalla yhtä tapahtuma-alan katto-organisaatiota. Haastattelemalla alan toimijoita tavoiteltiin asymmetristä tietoa ja näkökulmia, jotka voisivat antaa uutta päivitettyä tietoa suomalaisten populaarimusiikin festivaalien kehityksestä ja nykytilasta. (Towse 2010, 24; Vuori, 2021a.)

Tutkimusongelman näkökulmasta edellä mainitun aineistonkeruumenetelmän avulla oli mahdollista saada organisaatioilta tarkempia ja syvempiä vastauksia tutkittavista ilmiöistä kuin keräämällä aineistoa kyselylomakkeella tai muilla kvantitatiivisilla menetelmillä. Tutkimus keskittyi ilmiöiden vaikutusten tutkimiseen ja selittämiseen organisaatioiden kokemusten pohjalta. Tutkimus oli kvalitatiivinen ja sen peruslähtökohtana oli saada tietoa organisaatioiden todellisuudesta, ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen ilmiöistä sekä näiden vaikutuksista tapahtuma-alan kontekstissa. Kyseessä oli perusluonteeltaan niin kutsuttu ymmärtävä tutkimus. (Hirsjärvi ym., 2009, 160–161; Juhila, 2021; Tuomi & Sarajärvi 2018, 33–34.) Tapausten ja ilmiöiden monimuotoisuuden takia vertailun ja yleistyksien osalta oli oltaava varovainen, koska jokaisella organisaatiolla oli oma yksilöllinen historiansa ja toimintatapansa. Vertailu oli kuitenkin mukana siinä määrin, löytyykö tutkittavien tapausten välillä yhtäläisyyksiä tai merkittäviä poikkeavuuksia suhteessa tutkittaviin ilmiöihin. (Kurunmäki 2007, 88). Oliko organisaatioiden festivaalitoiminnoissa esimerkiksi tapahtunut samansuuntaista kehitystä tai olivatko toimijat kohdanneet samankaltaisia haasteita, jotka olivat vaikuttaneet heidän toimintamahdollisuuksiinsa?

Suurin aineistonkeruumenetelmän valintaan vaikuttanut tekijä oli tutkimusongelman teemojen laajuus. Strukturoimattoman haastattelun heikkoudeksi olisi teemojen laajuuden takia saattanut muodostua haastattelutilanteiden liiallinen ajallinen venyminen. Tämän lisäksi haastattelua ohjaavien, etukäteen suunniteltujen kysymysten puuttuminen olisi voinut johtaa organisaatioiden kannalta päälimmäisten ja uusimpien vaikutusten, kuten koronapandemian liialliseen esiin nousemiseen. Tässä tutkimuksessa pyrittiin tutkimaan markkinaistumista, ammattimaistumista ja kansainvälistymistä kokonaisvaltaisesti kymmenen vuoden aikavälillä, harkittujen haastattelukysymysten kautta. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 45–46; Juhila, 2021.) Tutkittavien tapausten rajattu määrä puolsi myös puolistrukturoidun teemahaastattelun valintaa käytettäväksi menetelmäksi. Suurempi otanta olisi muuttanut tilannetta lomakekyselylle suotuisammaksi. Itse tutkimusongelma ja siihen liittyvät haastattelukysymykset olivat luonteeltaan syviä ja ne käsittelivät organisaatioiden historiaa sekä toimintaa pitkällä aikavälillä. Tämän takia haastattelun joustavuus ja myös mahdollisuus

haastattelukysymysten selventämiseen tarvittaessa olivat tämän tutkimuksen kannalta olennaisia tekijöitä. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 36.) Puolistrukturoitu haastattelu antoi vastaajille myös kyselyä paremman mahdollisuuden perustella vastauksiaan.

Kysymykset käsittelivät festivaalitoiminnan kehitystä kymmenen vuoden ajanjaksolla. Tästä syystä ne toimitettiin haastateltaville hyvissä ajoin etukäteen. Myös vastausten mahdollisesti herättämille jatkokysymyksille ja keskustelulle haluttiin antaa mahdollisuus. Haastattelut rakentuivat kolmen tutkimusongelman mukaisen ilmiön ja teeman ympärille ja ne olivat kaikille tapahtumaorganisaatioita edustaville haastateltaville samat. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47–48.) Tutkimustehtävän mukaiset teemat ovat laajoja ja haastattelukysymykset rajattiin käsittämään organisaatioiden historiaa 2010-luvulla. Tähän ratkaisuun vaikutti se, ettei koronapandemian vaikutuksia organisaatioihin haluttu liikaa korostaa tutkimuksessa, vaan keskittyä ennen poikkeusoloja tapahtuneeseen kehitykseen. Haastattelutilanteisiin ei tässä tutkimuksessa liittynyt havainnointia. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 85–86.)

Neljän tapahtumaorganisaation tapauksessa haastattelukysymykset ja niiden järjestys olivat yhdenmukaisia. Teemahaastattelun kysymysten suhde oli myös tutkimusongelman mukainen ja kaikkia kolmea tutkimusongelman teemaa pyrittiin painottamaan tasaveroisesti. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 88.) Organisaatioiden vastauksissa yksittäiset teemat nousivat enemmän esille kuin muilla organisaatioilla ja herättivät enemmän keskustelua sekä jatkokysymyksiä. Katto-organisaatiota (Finland Festivals ry) varten rakennettu teemahaastattelun runko piti myös sisällään edellä mainitut tutkimusongelman mukaiset teemat, mutta kysymyksiä muokattiin kyseisen organisaation rooliin sopiviksi. Siltä haluttiin saada laajaa näkökulmaa alan kehityksestä 2010-luvulla sekä sen nykytilanteesta. Yksikään tutkimukseen osallistuvasta neljästä festivaaliorganisaatiosta ei ollut haastateltavan katto-organisaation (Finland Festivals ry) jäsen. Näin ollen Finland Festivalsin näkökulmien perusteella ei saada suoraan tarkentavaa tietoa muista haastateltavista organisaatioista ja niiden toiminnan kehityksestä. Finland Festivalsin rooli aineiston kannalta oli kuitenkin merkittävä, koska se laajensi tutkimuksen kokonaiskuvaa kansalliselle tasolle.

Haastattelujen nauhoittaminen toteutettiin Jyväskylän yliopiston laitteilla ja literoitiin tutkimuksen tekijän toimesta. Aineisto säilytetään tutkimusprosessin aikana Jyväskylän yliopiston digipalveluiden ja tietoarkiston ohjeistusten mukaisesti Jyväskylän yliopiston U: -asemalla. Kaikki haastatteluista kerätty aineisto tuhoetaan tutkimusprosessin jälkeen, viimeistään joulukuussa 2023. Tutkittaville organisaatioille lähetettiin tietosuojailmoitus ja pyydettiin kirjallinen suostumus tutkimukseen osallistumiseen ensimmäisen kontaktoinnin sekä alustavan suostumuksen jälkeen. Tietoja kerättiin yleisen edun perusteella (EU649/2016 6.1. e). Ajallisesti haastattelut ajoittuivat kahden kuukauden ajanjaksolle keväällä 2022. Tutkimuksessa ei kysytty tarkkoja yritysten talouteen liittyviä tai muita salassa pidettäviä tietoja, joilla voisi olla vaikutusta

alan kilpailutilanteen kannalta. Koronapandemian takia yhden tapahtumaorganisaation (Joensuun Popmuusikoiden) kanssa sovittiin mahdollisuudesta vastata haastattelukysymyksiin ensin kirjallisesti ja toteuttaa tarkentava haastattelu myöhemmin etäyhteyden välityksellä, mikäli jatkokysymyksille ilmenisi tarvetta.

3.2 Tutkittavat organisaatiot

Lähtökohtana tutkimukselle oli löytää neljä populaarimusiikin kentällä toimivaa, toisistaan poikkeavaa tapahtumanjärjestäjää. Kriteereinä olivat muun muassa, että toimijat olisivat pitkän historian omaavia, kansallisesti ja mahdollisesti jopa kansainvälisesti tunnettuja. Tavoite oli saada mukaan toimijoita, jotka olisivat myös organisaattorakenteen ja liiketoimintamallin osalta toisistaan poikkeavia tai joissa olisi toimintahistorian aikana tapahtunut muutos, esimerkiksi toiminnan täysi tai osittainen yhtiöittäminen. Tutkimukseen osallistuneet organisaatiot edustavat kattavasti suomalaista populaarimusiikin festivaalikenttää. Edellä mainittuihin kriteereihin ja tutkimuskohteiden määrän rajaamiseen vaikutti maisterintutkielman laajuus. Tässä tutkimuksessa ei pystytä selittämään tutkimustehtävän mukaisia ilmiöitä koko suomalaisen populaarimusiikin festivaalikentän laajuudessa, joten oli keskeistä valita kenttää hyvin ja riittävän monipuolisesti edustavia tapauksia. Tutkimusta varten haastatellut henkilöt olivat edustamiensa organisaatioiden toiminnanjohtajia, toimitusjohtajia ja osassa tapauksista myös henkilöitä, jotka vastaavat tapahtumiensa taiteellisesta sisälöstä.

Joulukuun 2021 ja tammikuun 2022 aikana lähestyttiin yhteensä kuutta tapahtumaorganisaatiota sähköpostin välityksellä ja kysyttiin heidän halukkuuttaan osallistua tutkimukseen. Pääsääntöisesti palaute yhteydenottoon oli hyvin positiivista ja toimijoiden keskuudessa koettiin olevan tarve tapahtuma-alan taloutta ja festivaalitoiminnan muutoksia käsittelevälle tutkimukselle. Tutkimukseen valikoituivat mukaan Ilosaarirockia järjestävä Joensuun Popmuusikot ry, Flow-festivaalin taustaorganisaatio Flow Festival Oy, Tuska-festivaalia järjestävä Tuska Festival Oy ja Ruisrockia järjestävä Vantaan Festivaalit Oy. Näistä tapauksista Joensuun Popmuusikot on toiminut alusta lähtien yhdistyspohjalla. Flow-festivaalia alettiin järjestää alun perin osuuskunnan, Nuspirit Helsingin toimesta, mutta pian festivaalin taustalle perustettiin yritys, Flow Festival Oy (Kallio, 2022). Tuska-festivaalin historia on alkanut myös yhdistyksen kautta (Elmu Ry), mutta festivaalin taustalle perustettiin jo varhaisessa vaiheessa osakeyhtiö, Finnish Metal Events Oy. Flow Festival Oy:n ja Tuska Festival Oy:n tapauksissa oli myös kansainvälinen näkökulma, sillä yhtiöillä on nykyisellään investointi- ja yhteistyösopimus monikansallisen Superstruct Entertainmentin kanssa (Mäkynen, 2022; Kallio, 2022).

Tutkimukseen osallistuneet tapaukset ovat toisistaan poikkeavia myös taiteellisten sisältöjensä osalta ja kyseiset festivaalit ovat suunnattu eri kohderyhmille. Tuska-festivaalia ja Flow-festivaalia järjestetään Helsingissä samalla Suvilahden tapahtuma-alueella eri aikoihin kesästä ja ne ovat yleisöprofiililtaan ja musiikilliselta sisällöltään täysin erilaisia. Ilosaarirock ja Ruisrock taas poikkeavat maantieteelliseltä sijainniltaan edellä mainituista tapahtumista ja ovat perinteisempiä suomalaisia kesäfestivaaleja, joiden juuret ulottuvat aina populaarimusiikin Suomeen rantautumiseen. Molemmat tapahtumat ovat kokeneet vuosikymmenten saatossa muutoksia musiikillisten sisältöjensä ja yleisöprofiilinsa osalla. (Lehtola, 2019; Joensuun Popmuusikot, 2022.)

Edellä mainittujen tapahtumanjärjestäjien lisäksi tutkimukseen osallistui katto-organisaatio Finland Festivals ry, joka on merkittävä organisaatio tutkimuksen kannalta, koska se muun muassa tekee festivaaleista tutkimusta ja tiedonkeruuta. Finland Festivalsin näkökulma haluttiin tutkimukseen sen takia, että heiltä löytyy tilastojen ja tutkimuksen kautta laaja pitkän aikavälin kokonaiskuva alan kehityksestä. Heidän näkökulmiensa kautta tapahtumakentän toimijoilta kerättyjä tietoja oli mahdollista nivoa paremmin yhteen kokonaiskuvan rakentamiseksi. Oli myös kiinnostavaa nähdä, mitä eroja ja yhtäläisyyksiä tapahtumanjärjestäjien ja katto-organisaation näkemyksissä mahdollisesti on löydettävissä. Tutkimukseen osallistuneet tapahtumanjärjestäjät eivät olleet Finland Festivals ry:n jäseniä, mutta yhdistyksellä on jäsentensä joukossa myös populaarimusiikin festivaaleja ja siksi siltä saatu tieto alan kehityksestä oli tässä suhteessa relevanttia.

3.2.1 Finland Festivals ry

1960-luvulla Suomessa kesätapahtumien määrä oli vahvassa kasvussa ja vuonna 1968 perustettiin Finland Festivals ry edistämään tapahtumien ja niitä järjestävien yhteisöjen tunnettuutta kotimaassa sekä kansainvälisesti. Yksi yhdistyksen alkuvaiheen suuri haaste oli saada jäsenjuhlansa sovitettua peräkkäin kesän kuukausille, pyrkien välttämään tapahtumien päällekkäisyyksiä. Alussa yhdistykseen kuuluvien jäsenorganisaatioiden määrä oli kahdeksan, mutta se kasvoi nopeasti. Myös kesätapahtumien kävijämäärissä tapahtui huimaa nousua, ja Finland Festivalsin jäsentapahtumien kävijämäärät olivat kesän 1971 jälkeen lähes 600 000 henkilöä. Tätä pidettiin huomattavana jopa pohjoismaisessa mittakaavassa. Finland Festivalsin kansainväliset tiedotuskampanjat tehosivat myös hyvin ja esimerkiksi New York Timesin kulttuurifestivaaleja käsitelleessä liitteessä esiteltiin kesällä 1972 jopa kahdeksan suomalaista festivaalia. (Amberla ym., 2013, 15–16.)

Finland Festivalsilla oli 1970-luvulla paljon työtä festivaalien etujen ajamisessa, koska valtion apu oli edelleen välttämätöntä monen tapahtuman järjestämisen

kannalta ja julkisen tuen osuus putosi vuosikymmenen puolenvälin jälkeen jopa nol-
laan. Vaikka samaan aikaan moni tapahtuma taisteli talousvaikeuksien kanssa, oli ke-
sätapahtumien kokonaismäärä noussut jo lähelle kahta tuhatta. (Amberla ym., 2013,
17–18.) Nykyisellään Finland Festivals ry on lähes sadan kotimaisen festivaalin katto-
organisaatio, jonka joukkoon kuuluu musiikin eri alalajien lisäksi tanssi-, teatteri-, kir-
jallisuus-, kuvataide- ja elokuvafestivaaleja. Yhdistys tekee jäsenfestivaaliensa pro-
mootiota, edunvalvontaa ja tiedotusta. Näiden lisäksi se edistää tapahtumien kansain-
välistymistä ja kulttuurimatkailua sekä suorittaa muun muassa tapahtumiin liittyvää
tutkimusta ja tiedonkeruuta. Finland Festivalsin keskeisiin arvoihin kuuluvat myös
tasa-arvo sekä yhdenvertaisuus. (Finland Festivals, 2022.)

3.2.2 Flow Festival Oy

Flow-festivaalia on järjestetty Helsingissä vuodesta 2004 lähtien. Sen taustalla on Nus-
pirit Helsinki -musiikkikollektiivi, jonka periaatteisiin ja visioon festivaali pohjautuu.
Lähtökohtana Nuspirit Helsingillä oli tuoda uusia kiinnostavia kansainvälisiä artis-
teja Suomeen, edistää eteenpäin katsovaa kaupunkikehitystä ja kestäviä arvoja. Pian
festivaalin vakiinnuttua taustaorganisaation osalla siirryttiin osuuskunnasta osakeyhtiö-
muotoon. (Flow festival, 2022; Kallio, 2022.) Vuodesta 2007 alkaen festivaalia on
järjestetty Helsingissä Suvilahden alueella, joka on ympäristönsä jälkiteollisen ulko-
asun ja sijaintinsa puolesta sopiva paikka tapahtumalle. (Flow Festival, 2022.)

Festivaali tähtäsi jo ensimmäisten toimintavuosien aikana kansainväliselle ken-
tälle, mitä edesauttoivat muun muassa järjestäjien hyvät kansainväliset verkostot.
Myös kansainväliseen markkinointiin ja asiakashankintaan panostettiin jo varhaisessa
vaiheessa. (Silvanto 2016, 207.) Kansainvälistymisen osatekijöitä ovat olleet myös yh-
teistyö kotimaisten matkailutoimijoiden sekä ulkomaisten PR-toimistojen kanssa.
Tämä on tuonut paikalle vuosittain myös kansainvälistä lehdistöä, mikä on tuonut
Flow-festivaalille runsaasti näkyvyyttä kansainvälisessä mediassa. Näistä esimerk-
keinä mainittakoon muun muassa Forbes, The Guardian ja Der Spiegel. Vuonna 2016
noin 15 prosenttia festivaalin kävijöistä oli ulkomaalaisia. (Silvanto 2016, 208.)

Nykyisellään Flow-festivaali on kansallisesti ja kansainvälisesti palkittu tapah-
tuma, joka on tunnettu muun muassa laadukkaasta ja tuoreesta musiikista, vastuulli-
suudesta, tasokkaasta ruoasta ja kunnianhimoisesta valo- ja teknisestä toteutuksesta.
Flow:n tapauksessa keskiössä on kokonaisvaltaisen elämyksen tarjoaminen festivaali-
kävijälle. (Flow Festival, 2022; Silvanto 2016, 208.)

3.2.3 Finnish Metal Events Oy ja Tuska Festival Oy

Finnish Metal Events Oy:n historia ja toiminta on vahvasti sidoksissa sen järjestämään Tuska-festivaaliin. Alun perin Suomi Finland Perkele Metal Magazine ja Tavastia-klubin ideoima Tuska-festivaali järjestettiin ensimmäisen kerran kesällä 1998. Seuraavana vuonna mukaan tapahtuman organisointiin tuli myös ELMU ry. Vuonna 2001 festivaali oli jo Suomen toiseksi kansainvälinen festivaali, ja tapahtuman yleisömäärä oli noussut kymmeneen tuhanteen. Festivaalin kasvaessa kestoaltaan, pinta-alaltaan sekä esiintyjä- ja kävijämäärältään sen taustalle perustettiin vuonna 2005 Finnish Metal Events Oy. Kasvun edelleen jatkuessa festivaali siirtyi vuonna 2011 Kaisaniemen puistosta Suvilahden tapahtumakentälle. Festivaali on ollut useana vuonna loppuunmyyty ja festivaalialueeseen, sen tarjoamiin palveluihin sekä yleisön viihtyvyyteen on panostettu. (Tuska, 2022.)

Tuska-festivaalin ohella Finnish Metal Events Oy on järjestänyt 2000-luvun alkupuolella muun muassa Finnish Metal Expo -tapahtumaa Kaapelitehtaalla sekä vuodesta 2015 alkaen TuskaLive -brändin alla klubikonsertteja ja kiertueita. (Finnish Metal Events, 2021.) Vuonna 2020 organisaatiossa tehtiin uudelleen järjestely, jonka johdosta vastuu Tuska-festivaalin järjestämisestä siirtyi Tuska Festival Oy:lle. Muu liiketoiminta, esimerkiksi klubikonsertit pysyivät edelleen Finnish Metal Events Oy:llä. (Mäkynen, 2022.)

3.2.4 Joensuun Popmuusikot ry

Joensuun Popmuusikot ry on perustettu vuonna 1971. Samana kesänä yhdistys alkoi myös järjestää Ilosaarirock festivaalia, joka ensimmäisenä vuonna oli vielä nimellä Rockrieha. Yhdistyksen toiminta oli 1970-luvulla aktiivista. Se järjesti vuosittain erilaisia tapahtumia ja myös koulutusta jäsenilleen. 1980-luvun alussa Ilosaarirockin puitteet paranivat muun muassa uuden suuren lavan sekä ammattimaisen äänentoiston kautta. Myös yhdistyksen hallituksessa vaikuttaneen Ismo Alangon luotsaama Hassisen Kone -yhtye sai kansallista menestystä ja valittiin sarjassaan rockin suomenmestariksi. Hassisen Koneen ohella useita joensuulaisia yhtyeitä osallistui rockin SM-kisoihin 80-luvun kuluessa. (Joensuun Popmuusikot, 2022.)

Vaikka Ilosaarirock kasvoi 1980-luvun aikana, se koki myös talousvaikeuksia, jotka vaikuttivat yhdistyksen toimintaan vielä seuraavalla vuosikymmenellä. 1990-luvun loppupuolella tapahtuma alkoi kansainvälistyä esiintyjien osalta ja myös kävijämäärät kasvoivat. Yhdistyksen parantuneesta taloudellisesta tilanteesta johtuen myös paikallisia artisteja pystyttiin tukemaan paremmin. Tätä varten Joensuun

Popmuusikot perusti rahaston. Myöhemmin yhdistys hankki myös ravintola Kerubin. (Joensuun Popmuusikot, 2022.)

2000-luku oli yhdistykselle ja Ilosaarirockille menestyksen aikaa. Yhdistykseen palkattiin ympärivuotisia työntekijöitä ja itse festivaali tuli tunnetuksi siitä, että se myytiin loppuun joka kesä. Yhdistys osallistui myös aluekehitysprojekteihin ja kulttuurialaa kehittäviin hankkeisiin. Festivaalin ympäristökuormituksen pienentämiseen panostettiin ja se sai tästä osakseen myös kansainvälistä tunnustusta. (Joensuun Popmuusikot 2020.) Vuonna 2007 yhdistys otti vastuulleen Rokumentti-elokuvafestivaalin järjestämisen, joka on keskittynyt musiikkielokuvaan (Joensuun Popmuusikot, 2022). 2010-luvulla avattiin uudistunut ravintola Kerubi, jota hoitamaan perustettiin Joensuun Töminä Oy. Ilosaarirock koki myös uudistuksia, muun muassa alueen laajentamisen ja tapahtuman keston pidentymisen osalta. (Joensuun Popmuusikot, 2022.)

3.2.5 Vantaan Festivaalit Oy

Vuonna 1999 perustettu Vantaan Festivaalit Oy on järjestänyt Ruisrockia vuodesta 2001 lähtien. Turun Ruissalossa kesällä 1969 ensimmäistä kertaa järjestetty Ruisrock on tullut tunnetuksi suuren luokan kansainvälisistä esiintyjistä. Festivaalin taustalla oli idea rikastuttaa kotimaista kulttuurikenttää ja tarjota vaihtoehto klassiselle musiikille. Ensimmäisen Ruisrockin kävijämäärä oli tuon ajan Suomen mittapuulla suuri, noin 38 000 henkeä ja yhteisöllisyys oli merkittävä osa tapahtumaa. (Lehtola, 2019).

Progressiivinen rock hallitsi 1970-luvulla Ruisrockin ohjelmistoa. Seuraavalla vuosikymmenellä festivaali laajeni ja myös artistien kotimaisuusaste kasvoi. Ruisrockissa alettiin nähdä Ilosaaren tapaan kotimaisia, nuoria aloittelevia bändejä. 1990-luvulla ohjelmistosuunnittelussa seurattiin tarkasti nousevia musiikkimaailman trendejä ja festivaaleilla esiintyivät muun muassa Nirvana, Rage Against The Machine, Metallica, Faith No More ja Red Hot Chili Peppers. Kalliit artistikiinnitykset kuitenkin johtivat osaltaan festivaalin talousvaikeuksiin ja siihen, että festivaalin merkittävä taustatoimija Turun kaupunki päätti kilpailuttaa uudelleen Ruisrockin järjestäjätahon. (Lehtola, 2019).

Kilpailutuksen tuloksena vastuu Ruisrockista siirtyi Vantaan Festivaalit Oy:lle, joka käänsi festivaalin taas voitolliseksi. Vuonna 2009 tehtiin Ruisrockin vuosikymmenen kävijäennätys. Seuraavalla vuosikymmenellä festivaali uusi musiikillisen ilmeensä ja progressiivisen sekä raskaan rockin tilalle tuli enemmän kevyttä ja elektronista musiikkia. Myös tapahtuma-alueen tarjontaan ja palveluihin panostettiin entistä enemmän. Ruisrock on Euroopan toiseksi vanhin ja Suomen vanhin yhtämittaisesti järjestetty rockfestivaali. (Lehtola, 2019).

3.3 Aineiston analyysi

Edellä esiteltyjen festivaaliorganisaatioiden edustajien haastattelujen analysoinnissa käytettiin menetelmänä laadullista sisällönanalyysiä. Menetelmän avulla analysoitiin haastattelupuhetta sekä muodostettiin aineistosta tiivistetty kuva haastateltavien kokemuksista ja siitä, miten he organisaatioiden edustajina näkivät tapahtuneen kehityksen. Menetelmän valintaan vaikutti kiinnostus organisaatioiden toimintaan vaikuttavista ilmiöistä ja niiden seurauksista. Tutkimuksen keskiössä olivat festivaalitoiminnan muutokset, joita tarkasteltiin haastateltavien kertomusten kautta. Näin ollen tutkimuksessa ei keskitytty kielellisiin tekijöihin tai haastateltavien tapaan kertoa ilmiöstä. (Vrt. Tuomi & Sarajärvi 2018, 117; Vuori, 2021b.)

Analyysi oli mukana jo itse haastattelutilanteissa siinä määrin, että useasti toistuvia sekä erityislaatuisia teemoja kirjattiin muistiin, jos haastatteluissa jokin yksittäinen tema nousi korostetusti esiin. Tutkimuksessa kerätty aineisto säilytetään sanallisessa muodossa. Haastattelujen koko dialogi siirrettiin ääninauhurilta Jyväskylän yliopiston palvelimelle ja litteroitiin sanatarkasti. Tähän tutkimukseen liittyvän aineiston analyysissä käytettiin induktiivista päättelyä. Kulttuurin talouden teorioita hyödynnettiin tutkimuksessa ensimmäisten aineistolähtöisten vaiheiden jälkeen. Analyysin peruslähtökohtana oli kuunnella itse aineistoa. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 136; Tuomi & Sarajärvi 2018, 107–108.) Tällä valinnalla pyrittiin vaikuttamaan siihen, että tutkimuksessa saadaan realistisempi kuva tapahtuneista kehityskuluista ja tutkittavien ilmiöiden todellisista vaikutuksista. Pyrkimyksenä oli myös vähentää tutkijan omien oletusten ja näkökulmien sekä spekulatiivisuuden vaikutusta tutkimustuloksiin. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 137.)

Analyysiyksikköinä käytettiin festivaaliorganisaatioiden edustajien teemahaastattelujen vastauksista esiin nousseita lausumia tai ajatuskokonaisuuksia. Analyysiyksiköitä ei määritely etukäteen, ennen haastatteluja. Yksittäisen sanan käyttäminen analyysiyksikkönä olisi tehnyt johtopäätösten tekemisestä haastavaa, koska tutkimuskysymysten luonne huomioon ottaen, yksittäinen sana ei anna riittävää kuvausta haastateltavan kokemuksesta ja näkemyksistä. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 108 ja 122–123; Vuori, 2021b.) Sanatarkasti litteroitu aineisto tiivistettiin poistamalla siitä tutkimuksen kannalta epäolennainen ja haastattelukysymysten aiheiden ulkopuolelle jäävä puhe. Alkuperäisdata järjestettiin organisaatiokohtaisesti omiin tiedostoihinsa. Tämän jälkeen organisaatiokohtaisista aineistoista etsittiin tutkimustehtävän teemojen mukaisia pelkistettyjä ajatuskokonaisuuksia ja lausumia. Tässä analyysin vaiheessa painotettiin erityisesti rajaamisen tarkkuutta, jotta kyettiin todella löytämään tarkkoja vastauksia tutkimuskysymyksiin. Valittujen analyysiyksiköiden etsintä aineistosta toteutettiin tema kerrallaan, haastattelurungon mukaisessa järjestyksessä. Jokaisesta haastattelusta kerätty aineisto käsiteltiin ensin erikseen omana

kokonaisuutenaan. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 104–105 ja 123.) Tapauskohtainen aineiston analyysi oli myös luontevaa valitun tutkimusstrategian ja siihen liittyvän vertailun näkökulmasta.

Analyysin seuraavassa vaiheessa haastateltavien vastauksista valitut tutkimuksen teemoihin liittyvät ajatuskokonaisuudet ja lausumat siirrettiin teemojen mukaan jaettuun taulukkoon tyypittelyä varten. Tämä mahdollisti yhtäläisyyksien löytämisen ja vertailun tapausten välillä sekä tätä kautta myös yleistysten tekemisen. Tapausten välisiä yhtäläisyyksiä olivat muun muassa samankaltainen toiminnan logiikka sekä suhtautuminen tutkittaviin ilmiöihin ja niiden mukanaan tuomiin muutoksiin. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 106–107.) Tutkittavien ilmiöiden ja tapahtuneiden muutosten ymmärtäminen vaati myös tarkastelua tapausten sisäisellä tasolla sekä kansallisella tasolla (Kurunmäki 2007, 85). Viimeisenä työvaiheena tyypittelystä datasta koottiin yhtenäinen tiedosto, jonka rakenne seurasi temahaastattelujen kysymysrunkoa ja jonka perustana toimi tutkimuksen kolme pääteemaa. Soveltuvia kulttuurin talouden teorioita ja aiemmista tutkimuksista esiin nousseita tuloksia hyödynnettiin päätelmien tukena. Niiden avulla pyrittiin hahmottamaan populaarimusiikin festivaaleilla ja yleisemmin suomalaisella festivaalientällä mahdollisesti tapahtuneita muutoksia sekä tulevaisuuden kehityssuuntia, kuitenkin pyrkimättä liian pitkälle meneviin yleistyksiin tai päätelmiin.

3.3.1 Tutkimuksen luotettavuus ja tutkimusetiikka

Tämä laadullinen, aineistolähtöinen tutkimus käsittelee tapahtuma-alan ilmiöitä ja niiden vaikutuksia organisaatioihin. Toisin sanoen keskiössä ovat organisaatioiden todelliset kokemukset, jotka ovat yksilöllisiä ja subjektiivisia. Yksilöllisen kokemuksen tutkiminen ei kuitenkaan poista tieteen ja laadullisen tutkimuksen perusvaatimuksia esimerkiksi luotettavuuden ja puolueettomuuden osalta. Tämän tutkimuksen kannalta keskeistä oli olla arvottamatta organisaatioiden kokemuksia, toimintatapoja, toiminnan motiiveja tai festivaalien taiteellisia sisältöjä. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 158–161.) Tutkimuksen yhtenä peruslähtökohtana oli, että se on eettisesti kestävällä pohjalla. Sitoutuminen eettisyyteen ja siihen liittyvä pohdinta olivat tutkimusprosessissa mukana sen kaikissa vaiheissa jo tutkimussuunnitelman ja tutkimuskysymysten laatimisesta lähtien. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 148–150.)

Tutkimus ja siihen liittyvät haastattelut toteutettiin noudattaen tutkimuseettisen neuvottelukunnan laatimia *hyvän tieteellisen käytännön* periaatteita sekä Jyväskylän yliopiston ohjeistusta. Haastatteluissa tutkittavia organisaatioita edustaneita henkilöitä informoitiin etukäteen tutkimuksen tavoitteista, oikeudellisista perusteista, tietosuojaikäytänteistä, tietojen ja aineiston säilyttämisestä sekä tutkimusta varten

kerätyn aineiston hävittämisestä prosessin loputtua. Haastateltavilta pyydettiin kirjallinen suostumus tutkimukseen osallistumisesta. Tasapuolisuus oli olennaisessa roolissa teemahaastattelun kysymysten taustalla. Tutkimusta ja haastattelukysymyksiä suunniteltaessa otettiin myös huomioon, ettei niissä keskitytä esimerkiksi sellaisiin talouteen liittyviin tunnuslukuihin, jotka eivät ole julkisia tai muutoin paljasteta luotamuksellisia tietoja, jotka voisivat tuottaa kilpailuetua muille tapahtuma-alan toimijoille. Haastattelukysymykset toimitettiin haastateltaville nähtäväksi etukäteen. Pidin tutkimusprosessissa keskeisinä asioina huolellisuutta ja tarkkuutta sen joka vaiheessa, etteivät esimerkiksi haastateltavilta saadut tiedot muuttuisi prosessin aikana ja tutkittavista ilmiöistä pystyttäisiin saamaan realistinen kuvaus. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 19–20; Tuomi & Sarajärvi 2018, 147 ja 150–151.)

Tutkimuksen raportoinnissa pyrkimyksenä oli kuvata lukijalle mahdollisimman selkeästi ja johdonmukaisesti, miten, miksi ja millä menetelmillä tutkimusprosessi toteutettiin. Tällä tavoiteltiin sitä, että ulkopuolisella lukijalla olisi riittävästi tietoa arvioida tutkimustuloksia ja niiden luotettavuutta. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 149 ja 163–164.) Luotettavuuden näkökulmasta tutkimukseen osallistuneet organisaatiot ja niiden historia pyrittiin kuvaamaan raportissa kattavasti, jotta myös lukijalle rakentuisi riittävän kattava kuva arvioida tutkimustuloksia ja nähdä tutkittujen organisaatioiden festivaalitoiminnoissa tapahtuneita muutoksia. Raportissa on myös tuotu esille tämän tutkimuksen paikka osana suomalaisten festivaalitutkimusten ketjua ja sen sovellettavuutta mahdollisten jatkotutkimusten näkökulmasta sekä se, mihin kysymyksiin en tässä tutkimuksessa pystynyt vastaamaan. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 162.) Tutkimuskysymyksiä suunniteltaessa tunnistin niiden rajaamiseen liittyviä haasteita ja tutkielman pitäminen tiiviinä sekä yhtenäisenä oli keskeinen asia koko tutkimusprosessin ajan.

Tutkijajositioni osalta en ole täysin puolueeton suhteessa festivaaleihin ja tapahtuma-alaan. Olen työskennellyt alalla sekä julkisella että yksityisellä sektorilla määrällä aikaisissa työsuhteissa. Tutkimuksen aikana en kuitenkaan työskennellyt tapahtumalalla, eikä minulla ollut esimerkiksi palkkasuhdetta tutkittaviin organisaatioihin. Voidaan olettaa, että taustani saattoi vaikuttaa tiedon suodattamiseen, mutta tavoitteeni oli pohjimmiltaan ymmärtää tutkittavia ilmiötä ja myös löytää suomalaisella festivaalikentällä tapahtuneita kehityskulkuja. Koin olevani riittävän puolueeton ja neutraali tulkitsija, jotta pystyin toteuttamaan tutkimuksen *hyvän tieteellisen käytännön* periaatteina noudattaen eettisesti ja luotettavasti. (Hirsjärvi ym., 2009, 161; Juhila, 2021; Tuomi & Sarajärvi 2018, 158–160.) Toisaalta voidaan myös katsoa, että ymmärrykseni alasta ja sen toimintatavoista hyödytti tutkimuksen kannalta relevanttien tutkimus- ja haastattelukysymysten suunnittelemisessa sekä itse haastattelutilanteissa.

4 TUTKIMUKSEN TULOKSET

4.1 Tausta

Tutkimuksen idea kumpusi huomioista, joita olin tehnyt suomalaisen tapahtuma-alan kehityksestä työskennellessäni lyhyissä työsuhteissa eri festivaaleilla. Tutkimuksen tarve korostui entisestään perehtyessäni Minna Ruusuvirran (2019) väitöskirjaan ja seurattessani koronapandemian aikana käytyä festivaaleihin liittyvää kulttuuripoliittista keskustelua. Tavoitteena oli tehdä laadullinen, aineistolähtöinen, vertaileva tapaustutkimus rajatusta ryhmästä suomalaisia populaarimusiikin festivaaleja. Tavoitteeni oli tunnistaa ja löytää festivaaleilla mahdollisesti tapahtuneita kehityskulkuja sekä muutoksia ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen osalta. Mahdollisten kehityskulkujen löytyminen voisi herättää myös tarpeen tarkemmille jatkotutkimuksille. Vaikka Suomessa tapahtuma-alaa ja festivaaleja on tutkittu kattavasti, on festivaalientä ja sen toimintaympäristö alati kehittyvä ja näin ollen päivitettyä tietoa tarvitaan jatkuvasti.

Tähän tutkimukseen osallistuivat haastateltavina Vantaan Festivaalit Oy:n ja Ruisrockin toimitusjohtaja ja promoottori Mikko Niemelä, Joensuun Popmuusikot ry:n toiminnanjohtaja Niina Hattunen, Tuska Festival Oy:n ja Finnish Metal Events Oy:n toimitusjohtaja ja festivaalijohtaja Eeka Mäkynen sekä Flow Festival Oy:n toimitusjohtaja ja hallituksen jäsen Suvi Kallio. Lisäksi tutkimusta varten haastateltiin Finland Festivals ry:n toiminnanjohtajaa Kai Amberlaa. Haastateltavista Mikko Niemelä oli aloittanut nykyisessä tehtävässään vuonna 2011, Niina Hattunen vuonna 2015 ja Eeka Mäkynen vuonna 2014. Suvi Kallio on yksi vuonna 2004 perustetun Flow-festivaalin perustajajäsenistä. Nykyisessä tehtävässään hän on toiminut vuodesta 2007 alkaen, vuoteen 2010 asti toiminnanjohtajana ja yhtiöittämissä jälkeen Flow Festival

Oy:n toimitusjohtajana. Kai Amberla on toiminut Finland Festivals ry:n toiminnanjohtajana vuodesta 2007 alkaen.

Tutkittavat organisaatiot ovat toisistaan poikkeavia tapauksia ja niiden kehityskaari on ollut hyvin yksilöllinen. Ruisrockin taustalla on tällä hetkellä yksityishenkilöiden omistama osakeyhtiö, kun taas Joensuun Popmuusikoiden järjestämä Ilosaarirock on yhdistyksen omistama festivaali, jossa on oma henkilökunta. Tuska-festivaalia järjesti vuodesta 2004 alkaen Finnish Metal Events Oy, mutta kesällä 2021 festivaalin taustalle perustettiin uusi osakeyhtiö Tuska Festival Oy ja Finnish Metal Events Oy keskittyi yksittäisten konserttien sekä kiertueiden järjestämiseen. Flow-festivaalin taustalla oli sen perustamisesta vuoteen 2010 asti osuuskunta, mutta tuona vuonna yhtiömuoto vaihtui osakeyhtiöksi, jollaisena se toimii edelleen. (Niemelä, 2022; Hattunen, 2022; Mäkynen, 2022; Kallio, 2022.)

Tutkittavien festivaalien ydinorganisaatioissa on havaittavissa samankaltaisia piirteitä etenkin niiden vakituisen henkilöstön määrän osalta. Ruisrock työllistää seitsemän henkilöä ympäri vuoden, samoin Ilosaarirock. Tuska-festivaalin organisaatiossa työskentelee ympärivuotisesti kaksi henkilöä Tuska Festival Oy:ssä ja lisäksi kaksi henkilöä Finnish Metal Events Oy:ssä. Flow-festivaalin ympärivuotinen henkilöstö on tutkimuskohteista suurin ja se työllistää yhteensä kymmenen henkilöä. Kaikissa tapauksissa organisaatiot kasvavat tapahtumien lähestyessä määräaikaikaisilla työntekijöillä ja harjoittelijoilla. (Niemelä, 2022; Hattunen, 2022; Mäkynen, 2022; Kallio, 2022.)

Päätapahtumiensa ulkopuolisessa toiminnassa tutkimukseen osallistuneilla festivaaliorganisaatioilla oli myös eroja. Organisaatioista Vantaan Festivaalit Oy järjestää ainoastaan Ruisrockia. Joensuun Popmuusikot ry järjestää Ilosaarirockin lisäksi Vekararokkia sekä Rokumentti-filmifestivaalia. Vastuu Tuska-festivaalin järjestämisestä on siirretty Tuska Festival Oy:lle, ja festivaalia aiemmin järjestänyt Finnish Metal Events Oy keskittyy nykyisellään klubikonserttien sekä kiertueiden järjestämiseen. Flow Festival Oy:n toiminnan keskiössä ja prioriteettina on Flow-festivaalin järjestäminen. Sillä on kuitenkin ollut yksittäisiä klubi-iltoja ja konserttitapahtumia sekä viimeisimpänä yhteistyö Helsingin kaupungin kulttuuri- ja vapaa-aikatoimen kanssa nuorille suunnatusta Flow School -koulutuskokonaisuudesta. (Niemelä, 2022; Hattunen, 2022; Mäkynen, 2022; Kallio, 2022.)

Finland Festivals ry:n tehtävänä on olla taide- ja kulttuurifestivaalien katto- ja etujärjestö. Sillä on nykyisellään noin 90 jäsenfestivaalia. Yhdistys on perustettu vuonna 1968 ja sen tehtäviin kuuluu festivaalien edunvalvonta, kansainvälinen kanssakäyminen sekä toimiminen kulttuurimatkailemisen promoottorina. Näiden lisäksi Finland Festivalsin tehtäviin kuuluu tuottaa jäsenistölleen koulutuksia ja tehdä tiedonkeruuta. Toiminnanjohtaja Kai Amberlan mukaan Finland Festivals tekee yhteistyötä useiden ammattikorkeakoulujen kanssa. Yksi yhdistyksen tehtävistä on hänen

mukaansa ikään kuin jatkokouluttaa jo töissä olevia kulttuurialan ammattilaisia. (Amberla, 2022.)

4.2 Ammattimaistuminen

Minna Ruusuvirran mukaan ammattimaisuus voi näkyä organisaatioiden kontekstissa muun muassa organisaatorakenteen, toimintamallien, henkilöstön taitojen ja kompetenssin sekä arvojen kautta. Esimerkiksi palkattua henkilöstöä ja ammattimaisesti rakennettua hallintoa on pidetty ammattimaisuuden merkkeinä, mutta myös perinteisesti kaupalliselle ja julkiselle sektorille tyypillisinä piirteinä. (Ruusuvirta 2019, 55–56.) Näitä Ruusuvirran kuvaamia piirteitä voidaan nähdä myös tarkastellessa tämän tutkimukseen osallistuneita populaarimusiikin festivaaleja.

Nykyisellään festivaalit ovat monialaisia kokonaisuuksia ja ammattimaistumista voidaan niiden tapauksissa katsoa useasta eri näkökulmasta ja jakaa se eri osa-alueisiin. Yhtäältä voidaan tarkastella festivaalien ydinorganisaatioita niiden toimintatapojen, organisaatorakenteen ja koulutuksen näkökulmista. Toisena osa-alueena voidaan nähdä festivaalien tilapäinen henkilöstö ja pohtia, missä määrin esimerkiksi palkattu henkilöstö on lisääntynyt suhteessa vapaaehtoistyöhön. Kolmantena osa-alueena voidaan tutkia tapahtuman infrastruktuurin, turvallisuuden ja esitystekniikan alihankintaketjua. Näiden lisäksi festivaaleilla saattaa toimia myös lukuisia erityyppisiä kaupallisia oheispalveluja tuottavia toimijoita. Tässä tutkimuksessa on keskitytty tutkimaan ammattimaistumisen ilmiötä tilapäisen palkatun henkilöstön kasvun, suomalaisen festivaalientien muutosten, alan kilpailutilanteen ja koulutuksen sekä lain vaikutusten kautta.

4.2.1 Tilapäinen palkattu henkilöstö ja vapaaehtoistyö

Palkatun tilapäisen henkilöstön määrä on kaikissa tutkituissa tapauksissa kasvanut 2010-luvulla. Tähän kehitykseen koettiin usein vaikuttaneen festivaalien yleisen infrastruktuurin ja kapasiteetin kasvun. Mikko Niemelän mukaan esimerkiksi Ruisrockissa infrastruktuurin ja palvelujen määrän kasvu on vaikuttanut myös tapahtuman aikaisen palkatun henkilöstön määrän kasvuun. Hän sanoo myös yleisömäärän ja tätä kautta liikevaihdon kasvun olleen yksi edellytys ja mahdollistaja kyseiselle kehitykselle.

Eeka Mäkysen mukaan kapasiteetin nosto on ollut myös Tuskan tapauksessa merkittävin tekijä, mutta tarvittavan työvoiman laatu ja osa-alueet ovat pysyneet

samoina viimeisen kymmenen vuoden aikana. Mäkynen kertoo yleisökapasiteetin ohella myös yhteistyökumppanien ja artistien määrän kasvun lisänneen palkatun henkilöstön määrää. Suvi Kallion mukaan alalla näkyy selkeästi ammattimaistumista ja myös Flow-festivaalin osalta palkatun henkilöstön määrän kasvua, mutta talkoolaisien ja palkatun henkilöstön määrällinen suhde on pysynyt kutakuinkin samana. Myös hänen mukaansa festivaalin kasvu on ollut merkittävä tekijä ammattilaisten määrän lisääntymisessä, koska muun muassa alihankkijoiden määrä on tätä kautta kasvanut. Hän kertoo, että Flow-festivaalin tapauksessa kehityksen taustalla on halu tehdä korkeatasoista festivaalia, laadukkaasti ja ammattitaitoisesti. Tutkimusta varten tehtyjen haastattelujen perusteella tätä Kallion tekemää kiteytystä voi myös pitää peruslähtökohtana muidenkin tutkimukseen osallistuneiden festivaalien kohdalla.

Palkatun henkilöstön määrän kasvusta huolimatta Ruisrockin ja Ilosaarirockin tapauksissa myös vapaaehtoistyöntekijöiden määrä on kasvanut tapahtumien kasvun myötä. Mikko Niemelän mukaan Ruisrockissa työskentelee noin tuhat vapaaehtoista. Tällä ei hänen mukaansa pyritä kustannusten säästämiseen, vaan kehitetään talkoolaisuutta ilmiönä ja pyritään sitouttamaan joukko ihmisiä festivaalin tekemiseen syvemmin. Myös Ilosaarirockia edustava Niina Hattunen näkee vapaaehtoistyön väylänä päästä tutustumaan festivaalin tekemiseen ja osallistaa nuoria. Tuska-festivaalilla tapahtui tälle vuodelle muutos ja he luopuivat puhumasta vapaaehtoisista tai talkoolaisista ja yhteisö tunnetaan nyt nimellä KVLTL. Eeka Mäkynen mukaan Tuskaan haluttiin luoda vapaaehtoisuudesta entistä yhteisöllisempi kokemus. Hän kertoo Tuska-festivaalin syntyneen työntekijärakenteeltaan suoraan nykyiseen muotoonsa, joten vapaaehtoisia on käytetty suhteellisen vähän verrattuna esimerkiksi järjestöpohjalta aloittaneisiin tapahtumiin. Tuskan vapaaehtoisten määrä on pysynyt samana, noin 150 henkilössä. Suvi Kallion mukaan Flow-festivaalin linja on ollut, ettei vapaaehtoisilla korvata ammattilaisia, vaan vapaaehtoisten työtehtävät ovat Tuskan tapaan avustavia ja sijoittuvat esimerkiksi festivaalin rakennus- sekä purkuvaiheeseen. Hänen mukaansa vapaaehtoisten määrä on Flow-festivaalilla kasvanut samassa suhteessa ammattilaisten määrän kasvun kanssa.

Kai Amberla kertoo vakituisen henkilökunnan määrän olevan Finland Festivals ry:n jäsenfestivaaleilla kauttaaltaan todella vähäinen.

Jos katsot festivaalien hallintoja, niin ne on tosi pieniä. Kun mä tapaan poliitikkoja, niin mä en koskaan väitä, että me työllistetään hirveästi ihmisiä, toisin kuin teatteri- ja orkesterijengi voi sanoa, mutta me työllistetään tilapäisesti aika paljon. (Kai Amberla)

Tilapäisten festivaalityöntekijöiden ja talkoolaisien määrän Amberla kertoo olevan jäsenfestivaalien tapauksessa suuri. Hän näkee, että tämä johtuu alan luonteesta ja että tilanteeseen on vaikea keksiä muuta ratkaisua. Amberlan näkemyksen mukaan festivaalien talkootyötä on perinteisesti ulkoistettu esimerkiksi urheiluseuroille. Finland

Festivals ry:n jäsenfestivaalien tapauksissa festivaaliorganisaatiot hänen mukaansa palkkaavat työntekijöitä usein suoraan itse, eivätkä käytä niinkään vuokratyöntekijöitä tarjoavien yritysten palveluja.

4.2.2 Festivaalienten ja tapahtuma-alan muutosten vaikutukset ammattimaistumiseen

Mikko Niemelän mukaan tapahtuma-alan työvoiman ammattimaistumiseen on vaikuttanut osaltaan se, että alalle on syntynyt tilapäistä työvoimaa välittäviä yrityksiä ja tämän lisäksi kasvavilla tapahtumilla on myös käytössään enemmän rahaa palkata työvoimaa. Niemelä mainitsee tapahtuma-alan kasvun yhtenä positiivisena piirteenä sen, että alalle on esimerkiksi teknisen tuotannon puolelle noussut uusia yrityksiä, jotka ovat oman alansa huipputaajia. Niina Hattunen näkee, että Suomen festivaalientenillä on yleisesti tapahtunut rakenteellinen muutos ja siirtymä vapaaehtoistyöstä siihen, että järjestäjät käyttävät kasvavassa määrin palkattua henkilöstöä. Hänen mielestään myös lain asettamat vastuut ja velvollisuudet ovat johtaneet kehitykseen, jossa työntekijöiden tulee olla ammattilaisia. Suvi Kallio näkee, että Suomessa yleinen tapahtumien määrän lisääntyminen ja kasvu ovat mahdollistaneet myös alan yritysten, esimerkiksi alihankkijoiden liiketoiminnan kasvua, joka on johtanut myös alan ammattilaisten määrän lisääntymiseen.

Ammattimaistumiseen vaikuttavista tekijöistä esimerkiksi esitystekniikan osalta on tilanne Mikko Niemelän mukaan muuttunut huomattavasti kymmenessä vuodessa. Hänen mukaansa Suomeen on kehittynyt esitystekniikan puolella vahvaa osaamista, koska kotimaisten artistien toimesta on järjestetty kasvavassa määrin suuren luokan areena- ja stadionkonsertteja. Niina Hattusen näkökulma on, että tarve ammattilaisten käyttämiselle nousee pääasiassa alan sisältä ja lainsäädännöstä. Eeka Mäkyänen sanoo, että esimerkiksi metallimusiikin ja metallibändien tapauksessa ammattimaisuus ja kansainvälisyys ovat olleet jo pitkään mukana ja nämä ovat hänen mukaansa olleet osasyynä myös Tuskan kasvuun ja ammattimaistumiskehitykseen. Hän sanoo Tuska-festivaalin tapauksessa lähtökohtana olleen alusta saakka tuottaa artisteille paras mahdollinen festivaali ja luoda ammattimainen sekä toimiva palvelupolku. Suvi Kallio kertoo, että Flow-festivaalin kasvun myötä myös artistien vaatimukset ovat kasvaneet, mutta tämä ei ole aiheuttanut kuitenkaan toiminnassa merkittäviä muutoksia, koska festivaalin ohjelmisto oli jo alusta alkaen hyvin kansainvälinen.

Kaikki vastaajat olivat yhtä mieltä artistien tuotantojen kasvun vaikutuksista tapahtumien ammattimaistumiseen. Niemelän mukaan esitykset ovat nykyään visuaalisempia ja show-elementtejä, kuten näyttöjä, efektejä ja taustatanssijoita, on entistä

enemmän. Myös Hattusen mukaan tuotantojen kasvu vaikuttaa henkilökunnan määrään ja laatuun. ”Siinä missä 1970-luvulla soitettiin rekan perälavalla kotitekoisella äänentoistolaitteella, nyt mm. teltat, lavatekniikka, ääni-, valo- ja screen-tekniikka ostetaan ammattilaisilta ja kaikki tuotetaan festivaaleille ammattifirmojen toimesta”, Hattunen sanoo. Mäkynen mukaan koko tekniikantoyrittäjien alihankintaketjun laatustandardi nousee jatkuvasti. Hän sanoo, että metallimusiikin puolella artistit ovat kuitenkin välillä myös konservatiivisia esitystekniikan suhteen. Kallion mukaan tapahtuman ydin on esiintyjä ja tämän lavatuotanto. Festivaalin on hänen mukaansa pystyttävä tuottamaan esitykseen vaadittavat puitteet.

Myös Kai Amberla näkee vaatimustason ja esimerkiksi yleisön odotusten nousseen etenkin kevyen musiikin puolella. Amberla näkee ammattimaistumisen ja markkinaistumisen kulkevan tapahtuma-alalla käsi kädessä. Hän kertoo, ettei populaarimusiikin festivaalien 1960-luvun lopulta alkaneen nousun jälkeen vielä 1980-luvulle tultaessa koulutettu Suomessa festivaaliammattilaisia. ”Nykyään kun festivaaliorganisaatio miettii, että mistä ne saisivat työntekijöitä, niin on viimeinkin sellainen pooli ihmisiä olemassa, jotka eivät vain tule pystymetsästä opettelemaan asioita sinne”, Amberla sanoo. Hän näkee tapahtuma-alan olevan etenkin turvallisuus- ja markkinointiosaamisen osilta selvästi paremmassa tilanteessa kuin esimerkiksi 15 tai 20 vuotta sitten. Hänen mukaansa festivaali on myös sitä parempi, mitä vakiintuneempi ja sitoutuneempi henkilöstö siellä on.

4.2.3 Lain vaikutukset ammattimaistumiseen

Mikko Niemelä kertoo lainsäädännön etenkin turvallisuuspuolella muuttuneen paljon viimeisten kymmenen vuoden aikana. Hänen mukaansa myös ruokapalvelujen tuottamiseen ja hygieniaan liittyvä lainsäädäntö on tarkentunut. Eeka Mäkynen kertoo lainsäädännön hieman kiristyneen esimerkiksi elintarvikkeisiin sekä tupakointiin liittyen. Hän pitää kuitenkin yleisesti linjauksia hyvinä ja sanoo, että tuottajan taitoihin kuuluu myös hallita viranomaisten kanssa toimiminen.

Suvi Kallion mukaan päättävien tahojen ja viranomaisten ymmärrys tapahtumalasta joillain osa-alueilla vaatisi edelleen työtä, esimerkiksi lupakäytänteiden osalta. Hän kertoo Flow-festivaalin painivan joissain asioissa vielä samojen haasteiden kanssa kuin 20 vuotta sitten. Hänen mielestään ongelmallista on viranomaisten suhtautuminen tapahtumiin väliaikaisina poikkeustiloina. Kallio pitää tapahtuma-alaa eräänlaisena väliinpuotoajana, koska se sivuaa useaa toimialaa ja esimerkiksi yhtä yleissitovaa työehtosopimusta ei ole tapahtuma-alalla. Hänen mielestään on tervetullutta, että muun muassa Tapahtumateollisuus ry ja LiveFIN ry kehittävät ja ammattimaistavat regulaatiota, toimintakulttuuria ja toimintatapoja alalla. Niina Hattunen

näkee festivaalit ns. alihankkija-alana, joka työllistää palkattavien ammattilaisten lisäksi suuren joukon eri alojen yrityksiä, muun muassa turvallisuusosalta. Hattusen mukaan lainsäädännön vaikutukset heijastuvat suoraan palveluihin, joita festivaalit ostavat. Hän sanoo juuri lainsäädännön vaikuttavan eniten Ilosaarirockin henkilöstötarpeisiin ja osaamisen kehittämiseen.

4.2.4 Kilpailutilanteen vaikutukset ammattimaistumiseen

Vastaajien näkemykset kotimaisen festivaalientien kilpailutilanteen vaikutuksista tapahtumien ammattimaistumiseen vaihtelivat. Mikko Niemelän mukaan kilpailun lisääntymisellä on Ruisrockin tapauksessa ollut positiivisia vaikutuksia tapahtuman kehittämiseen. Sen sijaan Niina Hattunen ei näe kotimaisen kilpailun merkitystä erityisen merkittävänä Ilosaarirockin näkökulmasta. Hänen mukaansa suomalaiset festivaalit ovat kaikki samassa tilanteessa, eikä näe, että ala kilpailee ensisijaisesti keskenään. Suurin kilpailija on hänen mukaansa kuluttajien vapaa-ajan kulutustottumusten muuttuminen ja tätä kautta kilpailu ihmisten vapaa-ajasta, esimerkiksi mökkeily, matkustamisen ja kotiin jäämisen kanssa. Tuska-festivaaleilla on Eeka Mäkysen mukaan kilpailun näkökulmasta keskitytty luotettavuuden ja maineen ylläpitämiseen sekä kehittämiseen. Hän pitää tätä erityisen tärkeänä, etenkin nyt koronapandemian jälkeisenä aikana, jolloin esimerkiksi kesältä 2022 peruttiin useita festivaaleja.

Suvi Kallio näkee Flow-festivaalin eräänlaisena haastajana ja edelläkävijänä, josta halutaan ottaa myös oppia. Flow-festivaalin lähtökohtana on hänen mukaansa ollut tehdä asioita uudella tavalla, toisaalta markkinaehtoisesti, mutta toisaalta myös luoden uusia markkinoita. Hän sanoo, että on hyvä seurata ympäröivää yhteiskuntaa, kilpailijoita ja kollegoita sekä käydä muilla festivaaleilla oppimassa ja hakemassa uusia ideoita, niin kotimaassa kuin ulkomailla. Kallion mukaan on ollut hienoa, että pandemian aikana yhteistyö ja solidaarisuus suomalaisten festivaalien kesken on lisääntynyt. Esimerkiksi Flow- ja Tuska-festivaalien omistuspohja on tällä hetkellä sama ja molemmat ovat osa kansainvälistä Superstruct-konsernia. Hän sanoo, että parhaillaan rakennetaankin synergiaa Tuska- ja Flow-festivaalien välille. Kallio pitää tätä kiinnostavana kehityksenä, koska molemmat festivaalit ovat profiililtaan ja kohderyhmiltään hyvin erilaisia, eikä hän näe niitä niinkään toistensa kilpailijoina.

4.2.5 Koulutuksen vaikutukset ammattimaistumiseen

Haastattelussa kysyttiin festivaaliorganisaatioiden edustajien mielipiteitä vuonna 2017 julkaistuu opetus- ja kulttuuriministeriön strategiaan siltä osin, onko siinä linjatuilla taide- ja kulttuurialojen koulutuksen ja työllistymisen kehittämisen toimenpiteillä ollut vaikutusta jo tähän mennessä festivaalien ammattimaistumiseen ja työvoiman saatavuuteen.

Mikko Niemelän mukaan Ruisrockin organisaatiossa on perinteisesti ollut paljon kulttuurituotannon (AMK) opiskelijoita esimerkiksi harjoittelijoina. Hän näkee tämän hyvänä väylänä työllistyä festivaalikentälle. Niemelä myös pitää positiivisena ylemmän ammattikorkeakoulun ja yliopistojen opintotarjontaa taide- ja kulttuurialoille sekä tätä kautta monipuolistuvaa opiskelutaustaa, myös organisaatioiden kehittymisen näkökulmasta. ”Mitä enemmän ja laajempi kirjo niitä tekijöitä on, niin sitä rikkaampi se organisaatio aina on”, Niemelä summaa. Hänen mukaansa Ruisrockin organisaatiossa työskentelevät ihmiset ovat opiskelleet pandemian aikana muun muassa muotoilua ja tulevaisuuden tutkimusta. ”Kaikki kuitenkin tulee olemaan virtuaalista jossain kohtaa haluttiin tai ei, niin mitenkäs siinä sitten ollaan relevantteja tuolla pellon laidalla?”, Niemelä kysyy.

Niina Hattunen kertoo Ilosaarirockin tekevän aktiivisesti yhteistyötä oppilaitosten, kuten paikallisen ammattikorkeakoulun ja yliopiston kanssa. He pyrkivät olemaan aktiivisessa vuorovaikutuksessa oppilaitoksiin ja lisäämään näiden tietoisuutta alan työelämätarpeista ja niiden muutoksista. Hänen mukaansa Suomessa on myös hyvin tarjolla kulttuuri- ja tapahtuma-alan koulutusta esimerkiksi korkeakouluissa, mikä osaltaan kasvattaa alan ammattilaisten määrää. Eeka Mäkynen mukaan Tuskan organisaatiolle tulee vuosittain juuri sen verran hakemuksia kuin he pystyvät käsittelemään. Hänen näkemyksensä mukaan opiskelijoiden taso on vuosien mittaan parantunut ja moni harjoittelija jää Tuska-festivaalin organisaatioon myös töihin. ”Meillä on tänäkin vuonna projektityöntekijöitä, joista noin 5–6 on ollut meillä harjoittelussa aikaisemmin ja nyt jatkavat palkkatyössä. Ja on kiva sanoa, että laatu on korkea”, Mäkynen sanoo.

Suvi Kallion mielestä tapahtuma-alan toisen asteen koulutusta on hieman liian vähän. Hänen mukaansa ammattikorkeakoulutasolla esimerkiksi kulttuurituottajia koulutetaan paljon, mutta vähemmän vaikkapa esitystekniikan osaajia. Hänen mukaansa koulutuksessa tulisi panostaa myös työkokemuksen hankkimiseen, koska ammattilaisuus vaatii usein vuosien työkokemuksen. Ydinorganisaation näkökulmasta Kallio kertoo, että työntekijähauissa heille tulee paljon hakemuksia viestinnän, markkinoinnin ja hallinnon puolelle, mutta taas erittäin vähän teknisen tuotannon ja esimerkiksi lavatuotannon työtehtäviin. Kallion mielestä tästä näkökulmasta yhteistyötä alan toimijoiden ja oppilaitosten välillä tulisi tiivistää.

Kai Amberla sanoo suomalaisen koulutusjärjestelmän pystyneen vastaamaan hyvin kulttuurialan tarpeisiin. Hänen mielestään koulutettujen osaajien saatavuuden

myötä tapahtumat ovat entistä paremmin järjestettyjä ja turvallisempia sekä niiden markkinointi ja viestintä ovat entistä paremmalla tasolla. Hän myös näkee, että koulutuksen ansiosta tapahtumien viranomaisyhteistyö ja lupa-asioiden hoitaminen ovat eri tasolla kuin esimerkiksi 2000-luvun alussa. Amberla linjaa, että koulutuksen kehittämisen ansiosta kulttuurialasta voidaan nykyisellään puhua vakavasti otettavana toimialana. Hän pitää kuitenkin negatiivisena sitä, että valtion hallinnossa ja kulttuuripoliittisessa keskustelussa esimerkiksi festivaalit nähdään usein edelleen projekteina. Hänen mukaansa nykyisellään festivaalit pyrkivät jatkuvuuteen ja niistä on tullut elimellinen osa kulttuuripoliittikkaa sekä kulttuurin kokonaisuutta, samalla tavoin kuin teattereista, orkestereista tai taidemuseoista.

4.3 Markkinaistuminen

Tässä tutkimuksessa selvitettiin yhtenä teemana festivaaliorganisaatioiden markkinaistumiskehitystä, siihen vaikuttaneita tekijöitä sekä markkinaistumisen vaikutuksia organisaatioihin. Markkinaistuminen ja liiketoiminnallisuus eivät ole uusi ilmiö suomalaisella festivaalientällä. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa mukana oleva Vantaan Festivaalit Oy on järjestänyt Ruisrockia jo vuodesta 2001 lähtien (Lehtola, 2019). Myös Tuska-festivaali siirtyi vuonna 2004 osakeyhtiön (Finnish Metal Events Oy) järjestämäksi ja Flow-festivaali on toiminut vuodesta 2010 lähtien osakeyhtiöpohjalta. (Kallio, 2022; Mäkynen, 2022). Niina Hattusen mukaan Joensuun Popmuusikot ry:n ja Ilosaarirockin kohdalla ei ole ollut vielä tarvetta yhtiöittää toimintaa kokonaan. Hän näkee, että tapahtuma-alalla on mahdollista toimia edelleen yhdistyspohjalta. Ilosaarirockin tapauksessa liiketoiminnan riskin jakamiseksi on kuitenkin perustettu ravintola- ja tapahtumatoimintaan keskittyvä osakeyhtiö.

Markkinaistumiseen liittyy osaltaan myös kansainvälisten omistajuuksien ja pääoman kasvu Suomen festivaalientällä. Esimerkiksi Tuska-festivaalin pääomistus siirtyi vuonna 2021 Superstruct Entertainment Limitedille, jonka taustalla on kansainvälinen sijoitusyhtiö. Eeka Mäkynen mukaan muutos ei johtunut esimerkiksi koronapandemiasta, vaan kiinnostusta Tuska-festivaalia kohtaan oli ollut jo pidemmän aikaa usean yhtiön toimesta. Hänen mukaansa päätökseen vaikutti osaltaan Superstructin toiminnan tausta-ajatus. Mäkynen kertoo Superstructilla olevan pitkä historia etenkin palvelupolun kehittämisessä ja Superstructin omistamissa tapahtumissa asiakas sekä asiakaskokemus ovat toiminnan keskiössä. Myös Flow-festivaali on Superstruct Entertainment omistuksessa. Suvi Kallio pitää muun muassa elämysteollisuuden, festivaalien ja konserttien määrän kasvun ja ääniteteollisuuden laskun

vaikuttaneen siihen, että sijoittajat ovat nyt entistä kiinnostuneempia livemusiikista ja tapahtumatoimialasta.

Kai Amberlan mukaan esimerkiksi Finland Festivals ry:n jäsenfestivaalien osalta on ollut nähtävissä markkinaistumiskehitystä. ”Se on ollut varmaan aika radikaalikin se muutos. Ihan siis ei vain meillä (taide- ja kulttuurifestivaalit) vaan just orkesterit, teatterit, kuvataide ja museotkin ovat aivan erilaisia”, Amberla sanoo. Hän näkee suurimman muutoksen tapahtuneen juuri organisaatioiden toimintatavoissa, eikä niinkään esimerkiksi siirtymisenä yhdistystoiminnasta osakeyhtiöiksi, jollaista kehitystä hän kuvaa tapahtuneen Suomessa orkesteri- ja teatterikentällä.

Ne on olleet vähän näennäisiä myös, koska sen osakeyhtiön omistaa kuitenkin kaupunki sataprosenttisesti aika usein. Et en mä kutsuisi niitä aidoiksi osakeyhtiöiksi, kuten vaikkapa Ruisrock, Tuska ja Flow, jotka ovat aidosti osakeyhtiöitä. (Kai Amberla)

Hän näkee myös tapahtuma-alan markkinaistumisen ja ammattimaistumisen liittyvän toisiinsa esimerkiksi siinä muodossa, että kun ala ammattimaistuu, siitä kiinnostuvat myös rahoittajat, jotka näkevät alalla taloudellista potentiaalia. Amberlan esittämä näkemys markkinaistumiskehitykseen on kiinnostava tutkimuksen kannalta, koska hän katsoo festivaalienttää taide- ja kulttuurifestivaalien kattojärjestön näkökulmasta, joka poikkeaa selvästi haastateltujen festivaaliorganisaatioiden edustajien näkökulmista.

4.3.1 Festivaalien kehittyminen ja jatkuvuus

Suvi Kallio näkee rahoituksen ja toiminnan kannattavuuden keskeisessä roolissa festivaalien jatkuvuutta ajatellen. Hänen mukaansa ulkotuotantojen kohdalla kyse on liiketaloudesta ja matematiikasta. Ulkoilmafestivaalin järjestäminen on kallista jo ennen kuin yhtälöön lisätään artistien kustannukset. Kallio sanoo, että tämä tuo jo itsessään kaupallisuuden ja lipunmyynnin vaatimukset. Hänen mukaansa myös ammattimaisuus on osaltaan kiinni rahasta: ”Että olisi mahdollista palkata ammattilaisia niin se vaatii, että myydään jo jonkin verran lippuja, jotta pystytään kattamaan kulut ja kehittämään festivaalia pitkäjänteisesti.” Kallio kysyykin tämän lisäksi: ”Eikö ammattimaistumista ja kaupallistumista voisi nähdä myös positiivisena kehityksenä?” Hänen mukaansa ne ovat ainoa tie saada suuria kansainvälisiä artisteja Suomeen esiintymään.

Mikko Niemelän mukaan ajan hermolla pysyminen ja kehittyminen ovat olleet merkittäviä asioita Ruisrockin jatkuvuuden kannalta. Hänen mukaansa on ollut tärkeää huomata, mikä kussakin ajan hetkessä on kiinnostavaa, eikä jäädä paikalleen,

esimerkiksi kiinnittymällä tiettyyn musiikkityyliin. Myös Hattunen näkee Ilosaari-rockin kohdalla jatkuvan kehittymisen yhtenä olennaisena tekijänä festivaalitoiminnan kannalta. Hänen mielestään olennaisia tekijöitä ovat myös hyvä talouden hoitaminen, osaaminen, varautuminen kriiseihin monella tasolla sekä riskien jakaminen esimerkiksi osakeyhtiön kautta. Hattunen pitää merkittävänä myös omavaraisuutta sekä henkilökunnan sitouttamista festivaaliin.

Myös Eeka Mäkynen pitää pitkän tähtäimen suunnitelmallisuutta olennaisena festivaalitoiminnassa. Hänen mukaansa Tuskan osalta ei ole koskaan haettu ns. pika-voittoja, vaan festivaalin pitäminen elinvoimaisena on vaatinut jatkuvaa kehittymistä ja sijoittamista festivaaliin ja asiakkaan palvelupolun kehittämiseen. Suvi Kallio kertoo suunnitelmallisuuden ja pitkäjänteisyyden olevan avainasemassa myös Flow-festivaalin tapauksessa. Hänen mukaansa tuet eivät koskaan ole olleet Flow-festivaalille merkittävä osa rahoitusta, ja taustaorganisaation muututtua osakeyhtiöksi tuet hävisivät odotetusti kokonaan.

Kai Amberla kertoo, että vaikka Finland Festivals ry:n jäsenfestivaalit eivät tavoittele taloudellista voittoa, ne ovat markkinaistuneita siinä suhteessa, että ovat riippuvaisia lipputulosta sekä jossain tapauksissa myös sponsoritulosta. Näiden ohella ne ovat erityisesti riippuvaisia julkisista tuista. ”On siis valtion tuet, kuntien tuet ja se lipunmyynti sekä sponsoreita, joita on suhteessa aika vähän. Eli yleensä lipunmyynti on se tärkein tulonlähde”, Amberla sanoo. Festivaaleille myönnettyjen valtion tukien osuus on noussut Amberlan Finland Festivals ry:ssä tekemän työuran aikana 3,5 miljoonasta noin viiteen miljoonaan euroon. Hän kuitenkin uskoo, ettei tuen osuus ole lähivuosina ainakaan kasvamassa. Hän pitää tukien myöntämisessä peruslähtökoh- tana sitä, että raha menee aitoon tarpeeseen.

Jos festivaali pystyy osoittamaan, että me ei pärjätä ilman tätä (valtion tukea) ja ollaan kulttuuripoliittisesti tärkeitä, että meitä tarvitaan. Se on se syy, miksi valtio tukee. Sama koskee kuntien tukia. (Kai Amberla)

4.3.2 Taiteellisten sisältöjen muutokset

Lähtöajatuksena kysymykseen festivaalien taiteellisten sisältöjen muutoksista oli selvittää tutkittavien festivaalien ohjelmistonrakentamisen periaatteita ja näissä tapahtuneita mahdollisia muutoksia. Taustalla oli myös kysymys siitä, onko markkinaistuminen ja sen mahdollisesti lisäämä kaupallinen ajattelu vaikuttanut myös festivaalien taiteellisiin sisältöihin. Haastateltavien organisaatioiden edustajien vastauksissa

kaupallisuus ei kuitenkaan näyttäytyä merkittävänä tai ohjelmistosuunnittelua määrittävänä tekijänä. Vastausten perusteella voidaan sanoa, että Ruisrockia lukuun ottamatta tutkittavien festivaalien ohjelmistonrakentamisen periaatteissa ja linjassa ei ole tapahtunut muutoksia 2010-luvulla muutoin kuin festivaalien kasvun myötä.

Mikko Niemelä kertoo Ruisrockin ohjelmistosuunnitteluun 2010-luvulla vaikuttaneen sen, että festivaalin ydinkohderyhmäksi on määritelty 18–25-vuotiaat nuoret. Hänen mukaansa myös visuaalisuuden merkityksen kasvu on muuttanut Ruisrockin taiteellista sisältöä ja koko festivaalialuetta. Ilosaarirockin linja sisällön osalta pysyi Niina Hattusen mukaan samana 2010-luvulla. Hän kertoo eniten ohjelmistoon vaikuttaneen vuosittain sillä hetkellä saatavilla olevat artistit eli se, ketkä artistit ja yhtyeet keikkailevat ja ovat yhä olemassa. Tuska-festivaali on tässä tutkimuksessa ainut metallimusiikkiin keskittyvä festivaali. Eeka Mäkynen sanoo, ettei Tuska-festivaalin taiteellisiin sisältöihin ole tullut dramaattista muutosta viimeisen kymmenen vuoden aikana. Hän kertoo festivaalin artistien olevan nykyään entistä isompia, koska tapahtuman suurempi yleisökapasiteetti on tämän mahdollistanut.

Suvi Kallio kertoo Flow-festivaalin osalta ohjelmistonrakentamisen periaatteiden pysyneen samana, mutta ohjelma on festivaalin mukana kasvanut ja laajentunut. Kallio kertoo Flow:n konseptia rakennetun tavallaan taidefestivaalin lähtökohdista. Sen keskiössä on kombinaatio livemusiikkia, sisältäen jazzia, maailmanmusiikkia sekä klubikulttuuria ja dj-musiikkia. Kallio sanoo, ettei Flow-festivaalia ole kiinnitetty mihinkään tiettyyn musiikkigenreen, vaan festivaalin tavoitteena on olla ajankohtainen ja kiinnostava. Tässä Kallio näkee yhden Flow:n vahvuuden: Se voi olla mitä vain, mikä nähdään järjestäjien mielestä kulloinkin relevantiksi ja kiinnostavaksi.

4.3.3 Yritysfuusiot tapahtuma-alalla

Niemelän mukaan tapahtuma-alan toimijoiden, esimerkiksi esitystekniikan palveluja tuottavien yritysten fuusioilla ei ole Ruisrockin näkökulmasta ollut merkitystä, koska Ruisrock pk-yrityksenä hankkii palvelut sieltä, mistä ne ovat järkevästi saatavissa. Hän kuitenkin kertoo, että yhteistyökumppanien ja alihankkijoiden valinnassa on keskeistä luotettavuus ja yhteinen arvopohja. Ruisrock on Niemelän mukaan jo niin suuri festivaali, että se tarvitsee alihankkijoita laajalla skaalalla. Hän sanoo yhteisen historian ja kokemuksen merkitsevän enemmän kuin sen, onko alihankkija esimerkiksi pörssi-yhtiö vai ei.

Niina Hattunen kertoo Ilosaarirockin olevan yhä itsenäinen ja omarahoitteinen toimija, jolla ei ole ulkopuolisia sijoittajia, eikä se ole osa kansainvälistä konsernia. Vaikka Hattunen ei näe suomalaisten festivaalien kilpailevan sinänsä keskenään, hän kertoo kuitenkin alalla tapahtuneen kehityksen näkyneen koventuvana kilpailuna

esimerkiksi artisteista. Myös Eeka Mäkynen näkee suomalaisella festivaalientällä tapahtuneen muutosta ja yhdistymiskehitystä, jonka takia itsenäisiä festivaaleja on hänen mukaansa enää muutama. Mäkynen mukaan yksi syy Tuska-festivaalin liittymiseen Supertstuctin kautta osaksi isompaa festivaaliperhettä löytyy siitä, että tällä hetkellä pärjätäkseen pitää olla isommassa kokonaisuudessa mukana. Hänen mukaansa yhteistyön merkitys korostuu esimerkiksi siinä, että festivaalien tekemillä artistien yhteisöillä pystytään saamaan mielenkiintoisempia ja nimekkäämpiä artisteja myös Suomeen esiintymään. Mäkynen kertoo, että tällainen festivaalien välinen yhteistyö ylittää usein myös omistajuusrajat.

Suvi Kallio näkee osana suurempaa kokonaisuutta olemisen voimavarana ja mahdollisuutena tehdä entistä parempaa ja ammattimaisempaa festivaalia. Hän sanoo, että nykyään pitää olla osa kansainvälistä verkostoa, mikä esimerkiksi nyt Superstructin kautta mahdollistaa Flow-festivaalille pääsyn keskustelemaan isompien artistien edustajien kanssa. Kallion mukaan tapahtuma-alan toimijoiden yhdistymiskehitykseen liittyy monia näkökulmia. Hän sanoo, että esimerkiksi teknisen tuotannon osalta tämä voi mahdollistaa esimerkiksi tarvittavan tekniikan ja laitteiston paremman saatavuuden, kun kansainväliset varastot ovat käytössä. Kehityksen mahdollisena negatiivisena puolena hän nostaa esiin mahdollisen hintojen nousun. Hänen mukaansa Suomessa on tarjonta parantunut ja toiminta ammattimaistunut esimerkiksi teknisen tuotannon alihankkijoiden osalta. Flow on Kallion mukaan sen kokoluokan festivaali, että siellä työskentelevät lähes kaikki suomalaiset alan alihankkijat. Hänen mukaansa on tervettä, että alalla on useita toimijoita ja näiden välistä kilpailua.

Kai Amberla kertoo, ettei yhdistymiskehitys tai kansainvälisten konsernien tulo Suomen markkinoille näy niinkään heidän jäsenfestivaaliensa tapauksissa.

Se kehitys näkyy nimenomaan tuolla kaupallisella rock/pop puolella ja varmaan siksi, koska se on parhaimmillaan hyvä bisnes. Tällä meidän taide- ja kulttuuripuolella tarvitaan edelleen julkisia tukia ja lipunmyynti ei yksin riitä. (Kai Amberla)

Amberlan mukaan tappiollinen toiminta ei kiinnosta pääomasijoittajia, ja tapahtumala on nykyisellään globaali toimiala, jolla vaikuttavat liike-elämästä tutut lainalaisuudet ja pyrkimys voiton tavoitteluun.

4.3.4 Kaupallisten oheispalveluiden ja tuotteiden määrän kasvu festivaaleilla

Mikko Niemelän mukaan Ruisrockin palvelut ovat moninkertaistuneet kymmenessä vuodessa. Hänen mukaansa esimerkiksi ruokapalveluita mietitään tarkkaan ja niistä pyritään rakentamaan monipuolinen, laadukas ja festivaalin yleisön näköinen kokonaisuus.

Mutta se on taas toi, että kyllä yleisön odotukset ovat myös aika korkealla, että kun pääsylippu kuitenkin on aika arvokas, niin kyllä sille halutaan myös saada (vastineeksi) omien mieltymysten mukaisia juttuja. (Mikko Niemelä)

Myös Niina Hattunen kertoo Ilosaarirockin tapauksessa yhteistyökumppanien ja sponsorien tarjoamien kaupallisten sisältöjen osuuden kasvaneen. Hattunen sanoo, että esimerkiksi osa Ilosaarirockin rahoituksesta tulee kumppani- ja sponsoriyhteistyön kautta. Myös Eeka Mäkynen kertoo oheispalveluiden ja niiden merkityksen kasvaneen Tuska-festivaaleilla huomattavasti. Mäkynen mukaan noin 70 % Tuskan yleisöstä kertoo tulevansa festivaalille artistien takia, mutta oheispalveluiden osuus vetoimatekijänä on koko ajan kasvussa. Hän näkee palvelun nousevana trendinä ja Tuskan tapauksessa rimaa myös pyritään palvelujen osalta vuosi vuodelta korottamaan. Hän on kuitenkin ylpeä siitä, että Tuskassa musiikki on pysynyt vahvasti festivaalin keskiössä.

Suvi Kallion mukaan sponsorit ja yritys yhteistyö ovat lipunmyynnin ohella merkittävä osa Flow-festivaalin liiketoiminnasta ja liikevaihdosta. Hänen mukaansa Flow:n kiinnostava brändi ja suuri kohdeyleisö on tuonut sen, että kaupalliset yritykset ovat halunneet kiinnittyä festivaaliin, saada näkyvyyttä ja tarjota palveluitaan festivaalikävijöille. Hänen mukaansa aluepalvelut, esimerkiksi ruoan ja juoman osalta sekä yritys yhteistyöt ovat kasvaneet. Kallio kertoo, että palvelupuolella liiketoimintaa pyritään myös jatkuvasti kehittämään.

4.4 Kansainvälistyminen

Voidaan katsoa, että kansainvälisyyden merkitystä festivaaleille korostavat osaltaan muun muassa globalisaation vaikutukset massakulttuurin tuottamiseen ja vientiin sekä kulttuurin kuluttamisen ylitrajainen luonne. (Aageson 2008, 95; Bennett & Woodward, 2014, 16). Jasper Chalcraft, Gerard Delanty ja Monica Sassatelli esittävät, että festivaalijärjestäjät joutuvat pohtimaan, missä määrin niiden ohjelmistoissa on paikallisia ja kansainvälisiä esiintyjiä. Heidän mukaansa osa festivaaleista pyrkii olemaan globaaleja brändejä ja osa taas esimerkiksi tuomaan kansainvälistä kulttuuritarjontaa ja artisteja paikallisen tason yleisöille. Tämä liittyy myös kosmopolitanismin käsitteeseen ja avoimuuteen toisia kulttuureja kohtaan sekä haluun hankkia uusia kokemuksia. Toisaalta tähän sisältyy heidän mukaansa myös ajatus, että olisi olemassa eräänlainen globaali ja ylitrajainen mieltymys ja maku, joka ohjaisi kulttuurin ja taiteen kuluttamista.

On myös esitetty, että esimerkiksi tietyissä taiteen alalajeissa estetiikka, tuotanto ja koko luomisprosessi ovat pitkälti standardoituja, mikä helpottaa toimimista

kansainvälisillä markkinoilla. (Chalcraft ym., 2014, 115–117.) Muun muassa näiden näkökulmien pohjalta oli kiinnostavaa perehtyä siihen, miten kansainvälisyys ja kansainvälistyminen näyttäytyivät tutkimukseen osallistuneille festivaaliorganisaatioille ja mitä haasteita näihin koettiin liittyvän. Esimerkiksi millä tavoin tutkitut populaarimusiikin festivaalit ovat vastanneet kulttuurin ylijärjestyksen haasteeseen ja miten ne ovat kiinnittyneet osaksi kansainvälistä kulttuurikenttää? Kansainvälistymiseen liittyi olennaisesti myös se, millaisessa roolissa suomalaiset populaarimusiikin festivaalit näkivät kansainvälisen markkinoinnin ja asiakashankinnan.

4.4.1 Kansainvälisyyden osa-alueet

Niina Hattunen kertoo kansainvälisyyden näkyvän Ilosaarirockin tapauksessa siten, että he ostavat kansainvälisiä artisteja ja palveluja, mutta eivät kuitenkaan suuntaa markkinointia kansainvälisiin asiakkaisiin. Hattunen sanoo Ilosaarirockin tekevän yhteistyötä kansainvälisten festivaalien kanssa artistiestoihin liittyen. Hattusen mukaan kansainvälisyys ole vaikuttanut sinänsä esimerkiksi Ilosaarirockin yleiseen tuotannon tasoon, koska se on hänen mukaansa aina ollut korkea. Mikko Niemelä sanoo myös Ruisrockin olevan osa kansainvälisiä artistimarkkinoita ja korostaa tässä suhteessa festivaalien välisen verkostoitumisen merkitystä. Hän kertoo yhteistyön olevan heidän tapauksessaan muun muassa tiedonvaihtoa ja yhteistyötä artistiestoihin ja kiertueiden suunnitteluun liittyen, jotta nimekkäitä kansainvälisiä artisteja saataisiin esiintymään Ruisrockiin. Niemelä pitää tärkeänä, että kansainvälisistä tapahtumista voi ottaa esimerkkiä ja oppia, miten asioita kannattaa tai ei kannata tehdä. Hän näkee kansainvälisyyden voimavarana ja hyötynä esimerkiksi siinä, miten arvoja, kuten yhdenvertaisuutta, voidaan parantaa ja kehittää koko Euroopan laajuisesti.

Eeka Mäkynen näkee kansainvälisyyden olevan Tuska-festivaalille merkittävä usealla tasolla. ”Kansainvälisenä festivaalina oleminen täysin omassa kuplassaan on mahdotonta, näin mä väitän. Tai rahalla siitä selviää, mutta se ei ole edun mukaista”, Mäkynen toteaa. Kansainvälisten artistien hankinnan lisäksi hän sanoo kansainvälisen yhteistyön auttavan muun muassa saamaan paremmin tietoa trendeistä. Hän korostaa kumppanifestivaalien kanssa tehtävän yhteistyön merkitystä sekä nykyisen kansainvälisen omistuspohjan tuomia hyötyjä, sillä saman omistajapohjan omaavat festivaalit voivat keskustella keskenään myös talouteen liittyvistä asioista. Mäkynen mukaan Tuska-festivaali tuo myös yhdessä Music Finlandin kanssa kansainvälisiä musiikkialan vaikuttajia Suomeen tutustumaan maamme uusiin nouseviin metallibändeihin. Tuska-festivaalin tapauksessa kansainvälinen omistuspohja on vielä uusi asia ja Mäkynen sanookin, ettei voi vielä kommentoida sen vaikutuksia tarkemmin. Hän sanoo hyötyjen kuitenkin tulleen jo vuoden 2022 festivaalia suunniteltaessa esiin.

Hän myös sanoo, että kansainvälisestä omistuspohjasta huolimatta Tuska-festivaali tekee itsenäisesti omat päätöksensä ja huolehtii brändistään, niin kuin se on tehnyt jo 20 vuotta.

Suvi Kallio pitää kansainvälisyyttä Flow-festivaalin tapauksessa kaiken tekemisen lähtökohtana. Hänen mukaansa festivaalin visio oli alusta lähtien se, että se voitaisiin järjestää missä tahansa Länsi-Euroopassa, ollen kiinnostava ja relevantti. Myös Flow-festivaali on tehnyt yhteistyötä etenkin pohjoismaisten festivaalien kanssa esimerkiksi artistien yhteishankintojen muodossa. Kai Amberlan näkemyksen mukaan festivaalien kansainvälisyydellä on kolme eri osa-aluetta. Hänen mukaansa kansainväliset esiintyjät ovat suomalaisilla festivaaleilla nykyisin jo lähes itsestäänselvyys. Kulttuurimatkailun näkökulmasta hän sanoo suomalaisten festivaalien yleisöjen kansainvälisyyden kehittyneen hyvin ennen koronapandemiaa. Näiden ohella kolmantena osa-alueena Amberla nostaa esille taidemaailman sisäisen yhteistyön. Hän kertoo yhteistyötä tehtävän esimerkiksi Baltian ja Pohjoismaiden kesken sekä koko Euroopan laajuisesti. Amberla on myös itse mukana globaalin esittävän taiteen etujärjestön International Society for the Performing Arts:n (ISPA) hallituksessa. Hänen mukaansa esimerkiksi Euroopassa on olemassa omat katto-organisaationsa kaupallisille festivaaleille ja omat taide- ja kulttuurifestivaaleille.

Amberlan näkemyksen mukaan festivaaliorganisaatiot keskustelevat usein toistensa kanssa sekä kansallisella että kansainvälisellä tasolla. Suomalaiset festivaalit myös tarkkailevat kansainvälisiä tapahtumia ja pyrkivät aktiivisesti oppimaan näiden toiminnasta. Hänen mukaansa kanssakäyminen festivaalien välillä on kollegiaalista kilpailullisesta aspektista huolimatta. Hänen mielestään kilpailu näkyy, etenkin kevyen musiikin festivaalien tapauksissa. Haastateltavien vastauksissa oli kiinnostavaa, että festivaaliorganisaatioiden edustajat eivät puhuneet Amberlan mainitsemasta keskinäisestä kilpailusta. Tässä näkökulmassa on nähtävissä Kai Amberlan erilainen asema alan kattojärjestön edustajana verrattuna haastateltuihin festivaaliorganisaatioiden edustajiin.

Tutkimukseen osallistuneet festivaalit järjestetään kesäaikaan eri viikonloppuina ja haastattelujen perusteella niiden ohjelmistoja rakennetaan myös hieman eri tavoilla. Tuska-festivaali eroaa tutkituista tapauksista selkeästi ainoana metallimusiikkiin keskittyvänä festivaalina. Voisi olettaa, että Suomen kaltainen pieni markkina-alue kuitenkin lisäisi festivaalien välistä kilpailua. Festivaaliorganisaatioiden edustajien näkemykset kilpailusta herättävät pohtimaan, onko kehitys mennyt Suomessa osaltaan päinvastaiseen suuntaan ja vakiintuneiden festivaalijärjestäjien yhteisö on tiivistynyt entisestään. Toisaalta myös pandemia-aika on saattanut lisätä omalta osaltaan festivaalien kollegiaalisuutta ja alan yhtenäisyyttä, minkä seurauksena ei mielellään puhuta keskinäisestä kilpailusta.

Kansainvälisyyden kasvavaan rooliin Amberla näkee yhtenä vaikuttajana globalisaation ja sen, että esimerkiksi kevyen musiikin puolella merkittävä osa suomalaisten kuuntelemasta musiikista tulee ulkomailta. Taidemusiikin puolella hän pitää tilannetta siinä määrin erilaisena, että suomalainen muusikko voi esimerkiksi esittää hyvin vaikkapa aasialaisen säveltäjän musiikkia. Hän kuitenkin sanoo, että taidemusiikkia tarjoavien festivaalienkin kohdalla kansainväliset artistivieraat ovat olleet pitkään jo sisäänrakennettua ja eräänlainen itsestään selvyys. Kehitystä ovat hänen mielestään hillinneet pääasiassa taloudelliset kysymykset. Tämän näkökulman perusteella taloudellisia kysymyksiä voidaan pitää yhdistävänä tekijä populaarimusiikin festivaalien ja taide- ja kulttuurifestivaalien välillä, samoin kuin pyrkimystä tuoda kansainvälisiä esiintyjä suomalaisiin tapahtumiin.

4.4.2 Kansainvälinen markkinointi- ja asiakashankinta

Tutkimukseen osallistuneiden festivaalien välillä oli kansainvälisten festivaalikävijöiden määrän ja markkinoinnin osalta jonkin verran eroja. Mikko Niemelä kertoo kansainvälisten kävijöiden olevan Ruisrockissa marginaalissa ja määrällisesti puhutaan sadoista henkilöistä. Niina Hattunen kertoo Ilosaarirockissa käyvän jonkin verran kansainvälistä yleisöä, mutta sanoo tarkan tilastoinnin olevan haastavaa. Eeka Mäkynen sanoo Tuska-festivaalilla käyvän lipun ostaneita kansainvälisiä asiakkaita vuodesta riippuen noin 5–10 prosenttia yleisöstä. Suvi Kallion mukaan vuosina 2018 ja 2019 Flow-festivaalien kävijöistä noin 15 prosenttia oli ulkomailta. Määrällisesti tämä tarkoittaa hänen mukaansa vuosittain noin 5000 ulkomaalaista kävijää. Suurin osa Flow-festivaalin kansainvälisistä kävijöistä tuli Venäjältä ja Iso-Britanniasta.

Haastattelussa kysyttiin kansainvälisiin festivaalikävijöihin liittyen, aikoivatko festivaalit kasvattaa kansainvälistä asiakashankintaa ja markkinointia. Mikko Niemelä ei näe tätä Ruisrockin kohdalla tällä hetkellä kovin ajankohtaisena, vaikka uskoo, että kansainväliseen markkinointiin tullaan tulevaisuudessa panostamaan. Hänen mukaansa kansainvälinen markkinointi on kallista ja tämän lisäksi on työlästä löytää oikeat kumppanit, joiden avulla sijoitetulle rahalla voitaisiin saada vastinetta. Myös Niina Hattunen sanoo, ettei Ilosaarirock tällä hetkellä tee kansainvälistä markkinointia.

Tuska- ja Flow-festivaalien osalta tilanne on hieman erilainen. Myös Eeka Mäkynen sanoo, että kansainvälinen markkinointi on kallista ja Tuska-festivaalin kasvu tulee pääasiallisesti Suomen markkinoilta. Tuska on kuitenkin tehnyt yhteistyötä Helsingin kaupungin ja Visit Helsingin kanssa kansainvälisen markkinoinnin saralla. Suvi Kallion mukaan Flow-festivaali on tehnyt kansainvälisen markkinoinnin osalta työtä strategisesti ja pitkäjänteisesti. Heillä on ollut muun muassa pr-toimisto

Lontoossa jo noin kymmenen vuotta. Lisäksi markkinointikampanjoita ja digitaalista markkinointia on suunnattu tietoisesti paljon ulkomaille. Flow-festivaali on tehnyt myös yhteistyötä Helsingin kaupungin kanssa kansainvälissä markkinoinnissa sekä lisäksi perinteistä lehdistötyötä. Kallio kuitenkin pitää kansainvälisellä mittapuulla keskeisessä roolissa laadukasta ja kiinnostavaa ohjelmaa sekä festivaalielämystä, joiden yhtenä viestinvälittäjänä toimii osaltaan ns. viidakkorumpu.

Finland Festivals ry tekee Kai Amberlan mukaan yhteistyötä Visit Finlandin kanssa markkinoidakseen jäsenfestivaalejaan kansainvälisesti. Hän sanoo yhteistyön tausta-ajatuksen lähteneen siitä, että kotimaisen festivaaliyleisön osalta määrällinen saturaatiopiste oli jo saavutettu ja jäsenfestivaalit halusivat etsiä kasvua kansainvälisestä yleisöstä. Amberlan mukaan kansainvälinen markkinointi on yleisesti Suomessa vielä ns. lapsenkengissä. Hän arvioi, että monella festivaalilla olisi halua kansainväliseen markkinointiin, mutta sen tuoma hyöty suhteessa sijoitettuun rahaan arveluttaa. Hän kuitenkin uskoo kulttuurimatkailun olevan yksi keino hakea kasvua ja toivoisi sen pääsevän matkailumarkkinoinnissa esille samalla tavoin kuin esimerkiksi useassa Keski-Euroopan maassa.

Silloin kun mä aloitin tässä työssä, niin oli tää ikuinen sauna, järvimaisema ja Lapin tunturit, joissa ei siis ole mitään vikaa. Nyt on kuitenkin vahvemmin näkyvissä, että täällä on muutakin. Täällä voi kokea vahvoja taide-elämyksiä ja tutkimusten mukaan ne on ne asiat, jotka ihminen muistaa siitä matkasta kuitenkin. (Kai Amberla)

4.5 Festivaalien tulevaisuuden näkymät ja suurimmat haasteet liiketoiminnan näkökulmista

Alan kansainväliseen kehitykseen ja festivaalien tulevaisuuden näkymiin liittyvinä teemoina haastattelussa kysyttiin, kuinka viime vuosina paljon puhuttu levymyyntin lasku ja artistien esiintymispalkkioiden kasvu ovat vaikuttaneet tutkimukseen osallistuneiden festivaalien toimintaan. Niina Hattusen mukaan Ilosaarirockin tapauksessa näillä tekijöillä ei ole ollut merkitystä. Mikko Niemelä sanoo artistien palkkioiden kasvaneen, mutta epäilee pääsyyn olevan siinä, että kysyntää on nykyään enemmän kuin mitä artistit pystyvät keikkoja tekemään. Hän pohtii kuitenkin, että tämän ohella myös pienenevillä Teosto-tuloilla on voinut olla vaikutusta artistien lisääntyneeseen keikkailuun. Hän ei kuitenkaan näe kyseisten tekijöiden vaikuttaneen esimerkiksi Ruisrockin artistihankintaan.

Eeka Mäkynen näkee festivaalikentän tämänhetkisen tilanteen kilpajuoksuna kustannusten kanssa. Hänen mukaansa lipunhinnan korotuksilla ei saada kompensoitua etenkin nimekkäämpien artistien esiintymispalkkioiden kallistumista. Tämä

on vaikuttanut esimerkiksi Tuska-festivaalin osalta tapahtuman kokoluokkaan ja siihen, millaisessa kokoluokassa se pyrkii pysymään ja toimimaan. Mäkynen pitää kiinnostavana, löytyykö artistien hintojen osalta tulevaisuudessa saturaatiopiste ja mihin tilanne kehittyy koronapandemian jälkeen. Hän nostaa myös esille haasteet työvoiman saatavuudessa ja festivaalin infrastruktuurin rakentamiseen tarvittavien materiaalien saatavuudessa.

Myös Suvi Kallion mukaan artistien keikkapalkkiot ovat nousseet kansainvälisellä tasolla. Hän näkee, että tilanne on hieman ylikuumentunut myös suomalaisten artistien osalta. Toisaalta hän pitää hintojen nousua hyvänä asiana, etenkin artistien itsensä näkökulmasta, sillä Kallion mukaan artistien kuuluu saada hyvä korvaus esiintymisestään. Kallio sanoo keikkapalkkioiden nousun kuitenkin aiheuttavan tapahtumanjärjestäjille haasteita ja kustannuspaineita, jotka johtavat esimerkiksi lipunhintojen nousuun. Hänen mukaansa tämä luo haasteita, kuinka tuottaa korkeatasoinen festivaali kansainvälisillä artisteilla pienelle Suomen kokoiselle markkina-alueelle. Kallio sanoo Flow-festivaalin osalta tulevaisuuden näkymien olevan kuitenkin positiiviset. Hän uskoo, että pandemian jälkeen ihmiset haluavat elämyksiä ja kohtaamisia. Hän sanoo haasteiden olevan osittain taloudellisia ja johtuvan kustannusten noususta.

Mikko Niemelä näkee yleisesti Ruisrockin toimintamahdollisuudet hyvinä, mutta sanoo, ettei mitään saa pitää itsestäänselvyytenä. Hänen mukaansa festivaaleille tunnusomainen kausityö on raskasta ja työntekijöiden hyvinvoinnin eteen on tehtävä paljon töitä. Niemelä pitää yhtenä uhkatekijänä mahdollista työvoimapulaa, koska koronapandemian myötä tapahtuma-alalta poistui ammattilaisia muille aloille. Hän näkee myös festivaalien välisen kilpailun kiristyvän tulevaisuudessa, mutta uskoo Ruisrockin pärjäävän tässä hyvin. Niina Hattunen näkee Ilosaarirockin tulevaisuuden myös hyvänä. Myös hänen mukaansa suurimmat haasteet koskevat tällä hetkellä koronapandemiasta selviytymistä eli sitä, kuinka ala pystyy nousemaan kahden vuoden pysähdyksen jälkeen sekä mistä tapahtumiin saadaan tarvittava työvoima.

Kai Amberla pitää yhdistyspohjaisten festivaalien toimintamahdollisuuksia hyvinä. Hänen mukaansa yhdistysten toiminnan kannalta on keskeistä alkuperäisen vision ja intohimon säilyminen tekemisen taustalla. Ainoana yhdistyspohjan heikkoutena hän pitää sen haurautta, jos yhdistykselle ei ole kertynyt pääomaa.

Mun mielestä kulttuuripolitiikassa yhdistyspohja toimii oikein hyvin. Se (yhdistys) on itsenäinen vahva toimija, joka ei ole riippuvainen mistään muusta kuin viime kädessä yhdistyksen jäsenistä ja hallituksesta. Sitä ei voi määrällä mikään muu taho ja sama koskee säätiöitä. (Kai Amberla)

Amberla kiteyttää kaupallisten festivaalien ja taide- ja kulttuurifestivaalien välisen eron siten, että jälkimmäisten tapauksissa mahdollisuus taloudellisten voittojen saavuttamiseen on erittäin pieni, johtuen jo pelkästään tapahtumien kokoluokasta. ”Taide- ja kulttuurifestivaalien puolella se mahdollisuus (voittoihin) on todella

vähäinen, koska ei voida myydä 20 000 lippua, kuten vaikkapa Ruisrockissa tai Flow:ssa, vaan Savonlinnan oopperajuhlillakin se on 2000 (lippua) per ilta, tai useimilla se on 200 tai 300 lippua per ilta. Ei siinä millään kerry niin paljon rahaa, että ne kaikki tuotantokustannukset saataisiin katettua”, hän tiivistää.

Amberla esittää myös mielestäni olennaisen ja alan tulevaisuutta koskevan kysymyksen: Millainen vaikutus festivaalien omistajapohjan muutoksilla ja yritysfuusioidella on tulevaisuudessa festivaaliorganisaatioiden toimintatapojen kehittymiseen? Esimerkiksi festivaalien omistajapohjan kansainvälistyminen on Suomen festivaalientäällä vielä suhteellisen uusi kehityssuunta. Eeka Mäkysen ja Suvi Kallion haastattelujen perusteella sai käsityksen, että Tuska- ja Flow-festivaalit saavat tehdä tällä hetkellä itsenäisiä päätöksiä ja oman näkönsiään tapahtumia, ulkomaisesta omistuksesta huolimatta. Omistajapohjan muuttuminen tai yritysfuusiot ovat suuria mullistuksia yritysten näkökulmasta. Niillä voisi olettaa olevan jonkinlaisia vaikutuksia muutosten keskiössä olevien organisaatioiden toimintaan. Aihe vaatisi tulevaisuudessa syvempää lisätutkimusta, etenkin jos tapahtuma-alan kehityssuunta jatkuu nykyisenlaisena.

5 PÄÄTELMÄT

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella suomalaisten populaarimusiikin festivaalien 2010-luvulla tapahtunutta kehitystä ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen näkökulmista. Näitä kolmea teemaa tutkittiin neljän suomalaisen pitkänlinjan festivaaliorganisaation ja yhden festivaalientän katto-organisaation edustajien haastattelujen kautta. Tutkimuksen keskiössä oli selvittää, millaista kehitystä festivaaliorganisaatioissa oli tapahtunut edellä mainittuihin teemoihin liittyen ja millaisia vaikutuksia kehityksellä oli ollut organisaatioihin ja niiden festivaali-toimintaan. Kiinnostava kysymys oli myös näiden kolmen teeman suhde toisiinsa ja oliko kehitys yhden osalla vaikuttanut myös muiden kehitykseen.

Ammattimaistumisen näkökulmasta tutkimuksessa selvitettiin tilapäisen palkatun henkilöstön ja vapaaehtoistyötekijöiden määrän suhteen muutosta. Erityisesti haluttiin tarkastella, oliko palkkatyötä tekevän henkilöstön määrä kasvanut haastatelluilla festivaaleilla tai vastaavasti vapaaehtoistyön merkitys ollut laskussa. Keskeinen tavoite oli selvittää syitä mahdolliseen palkatun henkilöstön määrän kasvuun ja festivaaliorganisaatioiden ammattimaistumiseen. Tavoitteena oli myös selvittää, miten kulttuurialan koulutusmahdollisuuksien kehittyminen on vastannut festivaalientän tarpeita ja millä tavoin esimerkiksi Opetus- ja kulttuuriministeriön tekemät strategiset linjaukset ovat näkyneet tapahtuma-alalla.

Markkinaistumisen osalta yksi keskeinen kysymys oli, missä määrin organisaatioiden kaupallisen ajattelun kasvu oli mahdollisesti vaikuttanut festivaalien taiteelliseen sisältöön ja mitkä tekijät vaikuttavat festivaalien ohjelmiston rakentamiseen. Festivaalien oheispalvelujen kehitys ja asiakaslähtöisen ajattelun merkitys olivat myös merkittäviä kysymyksiä. Kansainvälistymistä katsottiin tässä tutkimuksessa kolmesta eri näkökulmasta; kansainvälisen festivaaliyhteistyön ja omistuspohjan merkityksen, markkinoinnin ja asiakashankinnan roolin sekä kansainvälisten artistien roolin kehittyminen ja artistien hankintaan liittyvien haasteiden kautta.

5.1 Ammattimaistuminen

Tähän tutkimukseen osallistuneiden festivaaliorganisaatioiden edustajien haastatteluista jäi ennako-oletuksen mukainen käsitys, että kyseisillä organisaatioilla oli toiminnan tausta-ajatuksena halu tehdä korkeatasoisia festivaaleja laadukkaasti ja ammattitaitoisesti. Sama festivaalien sisällön ja tuotannon laadun keskeinen rooli tuotiin selkeästi esiin myös Minna Ruusuvirran tutkimuksessa (Ruusuvirta 2019, 106). Myös Ruth Towse sekä David Throsby nostavat esille tuotannon laadun ja sen mahdolliset positiiviset vaikutuksen kysyntään (Towse 2010, 210). Tapahtumatuotannon keskeinen piirre kiteytyi hyvin Flow-festivaalin toimitusjohtajan Suvi Kallion haastattelussa sanomaan lauseeseen: ”Festivaalin on kyettävä tuottamaan esitykseen tarvittavat puitteet.” Vaikka festivaaleja tehdään yleisöä varten, ovat festivaalien sisältö ja ydin kuitenkin niissä esiintyvät artistit. Jo pelkästään suosittujen artistien hankinta ja esityksiin vaadittavien teknisten puitteiden toteuttaminen asettavat vaatimuksen ammattitaidosta ja siitä, että festivaalien tulisi olla taloudellisesti vakaalla pohjalla.

Kansainväliset artistit ovat merkittävä osa suomalaisten festivaalien ohjelmistoa ja tämän ohella myös suomalaisten artistien tuotannot ovat kasvaneet 2010-luvulla merkittävästi. Tutkimuksen tuloksista on havaittavissa, että artistien lavatuotantokoon ja laatustandardien kasvu on vaikuttanut myös festivaalien henkilökunnan ammattimaistumiseen ja näkynyt positiivisena kehityksenä esimerkiksi tekniikan alihankintaketjun toimijoiden osalla. On myös nähtävissä, että musiikkimaailman trendien muuttuessa etenkin visuaalisuus on noussut entistä suurempaan rooliin artistien esityksissä ja tämä on ollut yksi tuotannollisten vaatimusten kasvuun vaikuttanut tekijä. Laatustandardien kasvu on kuitenkin lisännyt myös suomalaista esitystekniikan osaamista ja alihankkijoiden määrää.

Haastatteluista välittyi kuva, että festivaalien ammattimaistuminen on ollut osaltaan selkeä kehityskulku ja se nivoutuu koko suomalaisen tapahtuma-alan kasvuun ja kehittymiseen. Festivaalien kasvu, niin artistien kuin kävijämäärienkin osalta, on luonut tarpeen lisätä henkilöstöä. Lisäksi on nähtävissä, että kulttuurialan osaajia on monipuolisempien koulutusmahdollisuuksien vaikutuksesta entistä paremmin saatavilla. Etenkin korkeakouluista valmistuneita tai opintojensa työelämäharjoitteluja suorittavia osaajia vaikuttaisi olevan hyvin saatavilla. On kuitenkin myös nähtävissä, etteivät festivaalien työvoiman tarpeet aina kohtaa nykyisen koulutustarjonnan kanssa ja esimerkiksi toisen asteen koulutuksen saaneita teknisen puolen osaajia tarvottiin lisää.

Festivaalien ammattimaistumiseen ovat haastattelujen perusteella vaikuttaneet myös lainsäädännön, esimerkiksi turvallisuusvaatimusten, kehittyminen. Lainsäädännön voidaan nähdä vaikuttavan esimerkiksi ydinorganisaatioiden henkilöstön entisestään kasvavana osaamisena, mutta myös tilapäisen palkatun henkilöstön

ammattimaistumiseen. Festivaalien kaupallisten oheispalvelujen kasvu on myös lisännyt lainsäädännön näkökulmasta huomioon otettavia asioita viime vuosikymmenen tapahtumatuotannoissa. Ruusuvirta on nostanut omassa tutkimuksessaan esille, että festivaalien kasvu sekä kasvava ja muuttuva lainsäädäntö nähtiin joidenkin festivaalitoimijoiden mielestä haasteena, mutta myös mahdollisuutena (Ruusuvirta 2019, 95). Tätä tutkimusta varten kerätyn aineiston perusteella on nähtävissä hyvin samantyylistä suhtautumista, jossa esimerkiksi lainsäädäntö nähdään haasteena, mutta ei millään tavoin ylitsepääsemättömänä, vaan lain muutoksiin sopeutuminen on osa ammattilaisuutta.

Yhteenvedona voidaan siis sanoa, että festivaalien kasvu ja tuotannollisten vaatimusten kasvu yhdessä lainsäädännön kehittymisen kanssa ovat olleet 2010-luvulla haastateltujen festivaaliorganisaatioiden ammattimaistumiseen vaikuttaneita tekijöitä. Tapahtuma-alan ammattilaisia on myös entistä paremmin saatavilla alan parantuneen koulutustarjonnan vaikutuksesta, ja alalle on syntynyt tilapäistä työvoimaa tarjoavia yrityksiä. Festivaalien kasvu on lisännyt kolmessa neljästä tapauksesta sekä palkatun henkilöstön että vapaaehtoisten määriä. Festivaalien kasvusta huolimatta, vapaaehtoisten ja palkkatyötä tekevien työntekijöiden määrällinen suhde ei näyttäisi muuttuneen merkittävästi 2010-luvun aikana. Vapaaehtoistyö ei tutkimuksen perusteella näytä olevan poistuva ilmiö suomalaisella festivaalientällä. Vapaaehtoistyötä ja talokoolaisuutta on pyritty tutkituissa tapauksissa myös profiloimaan uudelleen, esimerkiksi yhteisöllisyyden ja osallistamisen kautta. Vapaaehtoistyö nähdään yhtenä keinona tutustuttaa ihmisiä festivaalien toimintaan ja järjestämiseen. Tähän tutkimukseen osallistuneet festivaaliorganisaatiot eivät jakaneet Ruusuvirran tutkimuksessa esitettyä huolta siitä, että vapaaehtoistyöntekijöiden saatavuus olisi haastavaa tulevaisuudessa (Ruusuvirta 2019, 95).

5.2 Markkinaistuminen

Suhtautumisessa markkinaistumiseen ja markkinalähtöiseen ajatteluun aineistosta nousi esille näkemyksellinen ero populaarimusiikin ja Finland Festivals ry:n edustamien taidemusiikin festivaalien välillä. Kai Amberlan esittämän näkemyksen mukaan taidemusiikin festivaalit ovat yleisömääriltään pieniä suhteessa moneen populaarimusiikin tapahtumaan ja tämän takia ne ovat riippuvaisia julkisesta rahoituksesta. Kaupallisuus liitetään usein massakulttuuriin (Pirnes 2008, 88–89), mutta on haastavaa arvioida missä määrin populaarimusiikin kaupallinen luonne itsessään vaikuttaa festivaalien markkinaistumiskehitykseen. Moderneja musiikkifestivaaleja on kuitenkin pidetty jo lähtökohtaisesti kaupallisina ja tietyille yleisöille kohdennettuina tuotteinä (Bennett & Woodward, 2014, 12; Morey ym., 2014, 251–252). Tutkimuksen

perusteella voidaan kuitenkin arvioida, että populaarimusiikki tarjoaa taidemusiikkiin verrattuna suurempien kuulijamääriensä puolesta lähtökohtaisesti paremmat mahdollisuudet liiketoiminnan harjoittamiselle.

Kolme neljästä tähän tutkimukseen osallistuneesta festivaaliorganisaatiosta oli osakeyhtiömuotoisia toimijoita. Minna Ruusuvirta on käsitellyt väitöskirjassaan hybridioorganisaation käsitettä, jollaiseksi voidaan katsoa markkinaistunut, markkinaolgiikan sekä korporaatiologiikan mukaan toimiva kolmannen sektorin organisaatio. Tässä tutkimuksessa oli mukana hybridioorganisaatioksi luettava Ilosaarirock, jonka taustalla on yhdistys (Joensuun Popmuusikot ry), mutta esimerkiksi festivaalin ravintolatoiminta on yhtiötetty taloudellisten riskien jakamiseksi. Hybridioorganisaatioilla saattaa usein olla lukuisia yhteistyökumppaneita, joiden joukossa voi olla sekä kaupallisia että voittoa tavoittelemattomia organisaatioita tai oppilaitoksia. (Ruusuvirta 2019, 16 ja 63–64.)

Haastattelujen perusteella yksi merkittävä taustatekijä markkinaistumiselle on ollut festivaalien kasvu. Kiinnostavia kysymyksiä ovat: Onko kasvuun pyrkiminen festivaaliorganisaatioiden ajattelussa samalla tavoin sisäänrakennettua, niin kuin se on liike-elämässä? Onko kasvun tavoittelu tullut organisaatioiden ajatteluun ammattimaistumisen myötä tai yritysmuotoon siirtymisen myötä? Festivaalien kasvu, niin yleisö- ja esiintyjämäärien kuin oheispalvelujenkin osalta, voi lisätä liikevaihtoa ja mahdollisia taloudellisia voittoja. Etenkin voittojen kasvaessa festivaalitoiminnan osittainen yhtiöittäminen tai siirtyminen kokonaan yhdistyksestä yritykseksi voidaan nähdä käytännöllisenä ratkaisuna. Voittoa tuottava yritystoiminta voi myös mahdollistaa erilaisten järjestelmien kautta voitonjaon yrityksen työntekijöille ja osingon jaon osakkaille (Strifler 2017, 45–46).

Kaupallisen festivaalitoiminnan siirtyminen kokonaan yritysmuotoon kuitenkin heikentää ja rajoittaa festivaaliorganisaatioiden mahdollisuuksia julkisiin tukiin. Esimerkiksi EU:n valtiontukilainsäädännön näkökulmasta pääasiallisesti kävijä- ja käyttäjämaksuilla tai muilla kaupallisilla keinoilla toimintansa rahoittavat toimijat eivät olleet oikeutettuja valtion korona-avustuksiin (Opetus- ja kulttuuriministeriö, 2021). Koronapandemia aiheutti tilanteen, jossa valtion oli kehitettävä uudenlaisia korvausmalleja ja tukimekanismeja yrityksille. Tällaisia olivat muun muassa kustannustuki, sulkemiskorvaus ja tapahtumatakuu. (Valtiokonttori 2022, 15–19.)

Kerätystä aineistosta on nähtävissä, että esimerkiksi kaupallisten oheispalvelujen ja yhteistyökumppaneiden määrä on lisääntynyt selvästi tutkimukseen osallistuneilla festivaaleilla 2010-luvun kuluessa. Lisäksi on nähtävissä sponsorien ja yritys yhteistyön lisääntymistä ja kaupallisten toimijoiden kasvavaa kiinnostusta festivaaleja kohtaan, riippumatta siitä, onko kyseessä kaupallinen tai voittoa tavoittelematon festivaali. Julkisten tukien puuttuessa yritysmuotoiselle festivaalille yritys yhteistyö ja kumppanuudet vaikuttaisivat olevan erittäin merkittävässä roolissa. Tutkimuksen

perusteella voidaan myös sanoa, että festivaalit pyrkivät hankkimaan arvoihinsa, profiiliinsa ja yleisörakenteeseensa sopivia yhteistyökumppaneita.

Markkinalogiikasta poiketen ja huolimatta tapahtuma-alan kilpailuasetelmasta, haastatelluilla festivaaleilla oli selvä yhteys myös muihin arvoihin kuin taloudellisten voittojen tavoitteluun. Niillä oli selkeä arvopohja ja halu kehittää keskeisiä yhteiskunnallisia arvoja, kuten esimerkiksi yhdenvertaisuutta. Aineistosta on nähtävissä vahvaa kollegiaalisuutta suomalaisten populaarikulttuurin festivaalien välillä. Tähän voi vaikuttaa osaltaan Suomen pieni markkina-alue, joka osaltaan luo tarpeen ylläpitää hyviä suhteita kilpailijoihin. Suomalaiset festivaalit myös kamppailevat joiltain osin samojen haasteiden kanssa. On mahdollista, että koronapandemia on saattanut osaltaan lisätä kollegiaalisuutta ja festivaalien välistä vuoropuhelua entisestään. Tutkimukseen osallistuneet festivaalit eivät nähneet kaupallisen ajattelun ainakaan suoraan vaikuttaneen niiden ohjelmistosuunnitteluun ja taiteellisiin sisältöihin. Ohjelmiston rakentamiseen vaikuttivat festivaalin yleisökapasiteetti ja kokoluokka, määritelty kohderyhmä ja musiikillinen genre. Ohjelmistosuunnittelua ohjasi pyrkimys olla ajan hermolla ja relevantti.

5.3 Kansainvälistyminen

Tutkimusta varten tehtyjen haastattelujen perusteella jäi käsitys, että kansainväliset esiintyjät ovat suomalaisilla festivaaleilla tällä hetkellä arkipäivää, riippumatta musiikkigenrestä tai siitä, onko kyseessä populaarimusiikin tai taidemusiikin festivaali. Tämän takia festivaaliorganisaatioiden on jo lähtökohtaisesti tunnettava yleisönsä, genrensä sekä kansainvälisen musiikkibisneksen toimintatapoja. Myös Chalcraft, Delanty ja Sassatelli nostavat esiin eräänlaisen festivaaleille kohdistuvan tarpeen ja vaatimuksen tunnistaa yleisönsä kiinnostuksen ja halun erilaisiin kulttuurillisiin kohtauksiin, vaihtoon ja dialogiin. Heidän mukaansa festivaalien kehittymiseen tällä osa-alueella on vaikuttanut niiden ammattimaistumisen lisäksi se, että ne ovat entistä tiiviimmin sidoksissa kansainvälisesti laajenevaan ja institutionalisoituvaan taidekenttään ja taitelijarajapintaan. Joissain tapauksissa festivaalit ovat kokeneet tämän tiiviin yhteyden olevan osa kulttuurin globalisaatiota. (Chalcraft ym., 2014, 116–117.)

Kansainvälinen artistihankinta myös osaltaan liittyy festivaaliorganisaatiot osaksi kansainvälistä musiikkialan verkostoa. Festivaalien tiiviistä kansainvälisestä yhteistyöstä kertoi myös se, että kaikki haastatellut festivaaliorganisaatiot olivat osa eurooppalaista populaarimusiikin kattojärjestöä (YOUROPE). Haastatelussa korostui kansainväliseen artistihankintaan liittyen myös festivaaliyhteistyön merkitys. Haastatellut festivaaliorganisaatiot tekivät yhteistyötä eurooppalaisten ja pohjoismaisten festivaalien kanssa artistihankinnoissa riippumatta siitä, oliko kyseessä

independent-festivaali tai kansainvälisessä omistuksessa oleva festivaali. Haastatelluissa esitetyt näkemykset ovat linjassa Minna Ruusuvirran tutkimuksen tuloksiin festivaalien välisen yhteistyön luonteesta ja merkityksestä. (Ruusuvirta 2019, 95.) Kansainvälisen yhteistyön tiivistyminen voidaan nähdä yhtenä keinona, jolla festivaalit pyrkivät vastaamaan esimerkiksi aiemmissa tutkimuksissa esille nostettuihin kulttuurin kehityssuuntiin, kuten kulttuurin kysynnän kasvavaan monimuotoisuuteen ja globaaliin, ylirajaiseen luonteeseen (Bennett & Woodward, 2014, 16–17).

Etenkin koronapandemian jälkeen on keskustelua herättänyt artistien kiertuekustannusten nousu, joka on näkynyt etenkin pienempien artistien kohdalla kiertueiden taloudellisena kannattamattomuutena ja johtanut jopa niiden perumisiin. Tilanteeseen on arvioitu osaltaan vaikuttaneen tapahtuma-alan ahdinko ja muun muassa pandemian aiheuttamat alan yritysten konkurssit sekä osaajien siirtyminen muille aloille. (Mattila, 2022.) Vaikka festivaalien välistä yhteistyötä onkin tehty jo ennen koronapandemiaa, saattaa sen merkitys korostua entisestään tulevaisuudessa. Yhteistyö mahdollistaa artisteille järkevien kiertuekokonaisuuksien rakentamisen ja tarjoaa festivaalien näkökulmasta keinon pienentää artistien hankintaan ja esiintymiseen liittyviä kuluja. Tätä kautta yhteistyö mahdollistaa nimekkäämpien kansainvälisten artistien saamisen esiintymään myös Suomeen. Festivaalien välinen yhteistyö on kiinnostava kehityssuunta, koska se poikkeaa perinteisestä markkinalähtöisestä kilpailuun perustuvasta ajattelusta (Ruusuvirta 2019, 50).

Yksi kansainvälisyyden uudempi kehityssuunta Suomessa on ollut festivaalien siirtyminen kansainväliseen omistukseen. Tutkimukseen osallistuneet Flow- ja Tuska-festivaalit ovat nykyisellään kansainvälisessä omistuksessa. Haastattelujen perusteella syiksi tälle kehitykselle nousivat muun muassa kansainvälisen omistajan tuoma taloudellinen turva, suuren taustaorganisaation resurssit ja yhteistyökumppanien, esimerkiksi toisten saman yhtiön omistamien festivaalien verkosto. Näiden tekijöiden nähtiin muun muassa mahdollistavan entistä paremmin festivaalien toiminnan ja asiakaskokemuksen kehittämisen. Kansainvälisestä omistussuhteesta huolimatta vastaajat kokivat, että vastuu festivaalista ja sen tuottamisesta oli edelleen pysynyt sen ydinorganisaatioilla, eikä omistajan puolelta vaikutettu niiden taiteellisiin sisältöihin tai festivaalin identiteettiin. Tämä poikkeaa Ruusuvirran tutkimuksesta, jossa esimerkiksi muutamat kolmannen sektorin festivaalitoimijat ilmaisivat huolensa rahoittajien mahdollisesta halusta vaikuttaa festivaalien sisältöön ja arvioida festivaaleja esimerkiksi pelkkien kävijämäärien näkökulmasta (Ruusuvirta 2019, 94). Festivaalien kansainväliset omistussuhteet ovat Suomessa vielä uusi ilmiö ja suuntaus. Niiden todellisten vaikutusten arvioimiseksi tarvitaan tulevana vuosina lisää tutkimusta.

Kansainväliset festivaalikävijät ja kansainvälinen asiakashankinta olivat odotettua vähäisemmässä roolissa tutkituilla festivaaleilla. Festivaalien kasvun nähtiinkin haastattelujen perusteella tulevan pääasiassa Suomesta. Flow-festivaali oli tutkituista

tapauksista ainoa, joka oli tehnyt merkittävästi kansainvälistä markkinointia ja tämän myötä myös saanut huomiota esimerkiksi kansainvälisessä mediassa. Tuska-festivaali oli kansainvälisesti tunnettu, etenkin oman musiikkigenrensä piirissä. Tuska-festivaalin tapauksessa nousi esille myös suomalaisen musiikkiviennin näkökulma ja tähän liittyvä yhteistyö Music Finlandin kanssa. Kansainvälisen festivaaliturismin näkökulmasta suomalaisten festivaalien tulisi tarjota poikkeuksellisia ja uniikkeja elämyksiä, jotta ne erottuisivat esimerkiksi Euroopan laajuisesta festivaalien massasta. Kansainvälinen markkinointi nähtiin kuitenkin haastattelujen perusteella erittäin kalliina ja epävarmana etenkin sen suhteen, kuinka se konkretisoituisi lopulta kävijöiksi ja tu-loiksi.

5.4 Ammattimaistumisen, markkinaistumisen ja kansainvälistymisen keskinäiset vaikutukset

Tämän tutkimuksen tutkimustehtävän yhteydessä kysyttiin, millaisia keskinäisiä vaikutuksia ammattimaistumisella, markkinaistumisella ja kansainvälistymisellä on. Kerätyn aineiston perusteella voidaan hahmotella esimerkiksi seuraavan kaltainen vaikutusketju: Suomalainen festivaalitoimija pyrkii kasvattamaan tapahtumaansa kiinnittämällä nimekkäitä kansainvälisiä esiintyjä. Tässä tapauksessa markkinaorientoitunut ajattelu ja toiminta lisäävät festivaalin kansainvälisyyttä usealla eri tasolla, esimerkiksi kansainvälisten yhteistyöverkostojen kautta. Kansainvälisten esiintyjien kiinnittäminen voi taas lisätä teknisen tuotannon vaatimuksia ja kasvattaa työvoiman tarvetta ammattilaisten osalta.

Toisaalta voidaan myös nähdä vaikutusketju, jossa ammattimaisesti johdettu ja tuotettu sekä taloudellisesti vakaalla pohjalla oleva festivaaliorganisaatio herättää kansainvälistä kiinnostusta, esimerkiksi sijoittajien suunnalta. Ammattimaisuus, esimerkiksi esiintyjistä ja heidän tarpeistaan huolehtiminen sekä tuotannon palveluketjun sujuvuus voivat vaikuttaa esiintyjien haluun palata kyseiselle festivaalille yhä uudestaan. Kerätyn aineiston perusteella on nähtävissä, että on merkityksellistä, millaisen maineen festivaali rakentaa tuotannon ja palvelun sujuvuuden osalta sekä asiakas- ja esiintyjärajapinnoille. Edellä kuvattujen syy- ja seuraussuhteiden olemassaolon luotettava todistaminen tai kumoaminen vaatisi kattavan lisätutkimuksen koko suomalaisen festivaalientän laajuudelta.

Mahdollisten keskinäisten vaikutusten lisäksi festivaalien ammattimaistumiseen, markkinaistumiseen ja kansainvälistymiseen vaikuttavat kuitenkin myös ympäröivän yhteiskunnan, kulttuurin ja festivaalientän toimintaympäristön muutokset. Tällaisia ovat esimerkiksi lainsäädännön muutokset, yleinen kustannusten nousu ja musiikkifestivaalien kohdalla maailmanlaajuinen musiikin trendien kehitys.

Esimerkkeinä tapahtuma-alan toimintaympäristön kehittymisestä voidaan nostaa esille muun muassa osaavan työvoiman entistä parempi saatavuus ja alihankintaketjun kehittyminen. Ei voida myöskään unohtaa kilpailutilanteen roolia yhtenä festivaalien kehittymisen syynä, vaikka se nousi tässä tutkimuksessa suhteellisen vähän esiin.

5.5 Festivaalien tulevaisuus

Päällimmäisenä haasteena festivaalitoiminnan näkökulmasta haastateltavat nostivat esille yleisen kustannusten ja artistipalkkioiden nousun, joka lisää festivaaleille kohdistuvia kustannuspaineita. Kaupalliset toimijat pystyvät vastaamaan yleiseen kuluksen ja artistipalkkioiden nousuun nostamalla lipun hintoja ja kehittämällä esimerkiksi sponsori- ja yritys yhteistyötä. Yhdistys- ja säätiöpohjaisten festivaalien tapauksessa tilanne voi olla haastava, etenkin siinä vaiheessa, jos niille myönnettyjen tukien ja avustusten osuudet eivät nouse vastaamaan nykyistä hintakehitystä. Tämä herättää kysymyksiä siitä, lisääntykö markkinaistumiskehitys esimerkiksi festivaalitoimintojen yhtiöittämisen kautta tulevaisuudessa suomalaisella festivaalikentällä vai alkaako kulttuuritarjonnan moninaisuus hiljalleen kaventua. Etenkin kolmannen sektorin festivaalitoimijat esittivät sponsoreihin ja rahoituksen supistumiseen liittyviä huolia jo vuonna 2019. Taloudellisiin kysymyksiin ja haasteisiin vastaaminen oli jo tuolloin osa festivaalien päivittäistä työtä. (Ruusuvirta 2019, 94 ja 107.)

Tämän perusteella voidaan katsoa, että Baumolin ja Bowenin teorian (Baumolin tauti) mekaniikka on yhä läsnä nykyisiä esittävän taiteen taloudellisia haasteita pohdittaessa. On kuitenkin otettava myös huomioon Baumolin tautia kohtaan esitetty kritiikki siitä, ettei se huomioi väestön tulotason nousua, joka on yhtenä tekijänä mahdollistanut kysynnän ylläpitämisen lipunhintojen noususta huolimatta. (Towse 2010, 200 ja 220–221.) Tuotantokustannusten kasvun ohella festivaalien tulevaisuuden kannalta on merkittävä kysymys, kuinka viime aikoina kiihtynyt kuluttajahintojen ja väestön elinkustannusten nousu sekä inflaatio mahdollisesti vaikuttavat pääsylippujen hankintaan. (Tilastokeskus 2023).

Pääsylippujen kallistumisen ohella se, että potentiaalisilla festivaaliasiakkailta olisi nykyistä vähemmän rahaa käytössä vapaa-ajan aktiviteetteihin, voisi kiristää myös festivaalien välistä kilpailua. Tämä voisi korostaa kiinnostavan ja uniikin ohjelmiston rakentamisen merkitystä entisestään. Tässä tutkimuksessa haastatellut festivaaliorganisaatiot eivät tuoneet keskinäisen kilpailun roolia esille merkittävänä tekijänä ja suomalainen festivaalikenttä vaikutti hämmästyttävän kollegiaaliselta, ottaen huomioon, että kolme neljästä tutkitusta toimijasta oli osakeyhtiöitä. Mahdollinen kilpailusta kumpuava tarve omaleimaisten ja kiinnostavien ohjelmistojen rakentamiseen

voi myös lisätä entisestään kansainvälisen festivaalien välisen yhteistyön ja verkostojen merkitystä.

Kansainvälisten omistussuhteiden lisäksi suomalaisella festivaalikentällä on ollut nähtävissä kehitys, jossa isommat media-alan toimijat ovat hankkineet omistukseensa pienempiä populaarimusiikin festivaaleja (Keto-Tokoi, 2018). Niin kutsuttujen independent-festivaalien siirtyminen osaksi suurempia konserneja kasvattaa omalta osaltaan huolta kulttuuritarjonnan monipuolisuuden kaventumisesta tulevaisuudessa. Festivaalitoimijoiden näkökulmasta liittyminen osaksi suurempaa kokonaisuutta saattaa olla toiminnan jatkuvuuden takaamiseksi looginen valinta. Suomalainen festivaalikenttä voi omistussuhteiden näkökulmasta näyttää kymmenen vuoden kuluttua hyvin erilaiselta ja yksipuolisemmalta. John Storey näkee vastaavien kysymysten ja huolien esittämisen tärkeänä, koska etenkin kaupallinen kulttuuriteollisuus on kansainvälisesti entistä harvempien henkilöiden ja instituutioiden omistuksessa ja hallinnassa. Hänen mukaansa esimerkiksi mediakonserneilla on merkittävä rooli siinä, mitä luemme, katsomme ja kuuntelemme sekä mitä kulttuurituotteita meidän suositellaan kuluttavan. (Storey 2015, 252.)

Haastatellut organisaatiot kokivat yhtenä uhkana myös koronapandemian aiheuttaman pulan ammattitaitoisesta työvoimasta, koska keikkojen ja festivaalien lopputtua osa tapahtuma-alalla työskennelleistä henkilöistä vaihtoi muille aloille, joissa toimeentulo oli sillä hetkellä varmempaa. Nyt pandemian jälkeen tarvitaan jatkotutkimusta siitä, aiheutuiko suomalaisille festivaaleille haittaa osaajien poistumisesta alalta, miten pandemia vaikutti tapahtuma-alan alihankintaketjuun ja kuinka festivaalit saivat täytettyä työvoiman tarpeensa. Kerätyn aineiston perusteella näyttäisi siltä, että talkoolaisuus ilmiönä ja vapaaehtoistyöntekijät eivät ole poistumassa suomalaisilta festivaaleilta. Kuitenkin myös palkattu tilapäinen työvoima on vakiinnuttamassa asemaansa suomalaisilla populaarimusiikin festivaaleilla. Kiinnostavia tapahtuma-alan kehityskulkuja tulevat olemaan, miten festivaaleille tilapäistä työvoimaa tarjoavien yritysten rooli kehittyy sekä miten alan muuttuviin työvoiman tarpeisiin tullaan tulevaisuudessa vastaamaan esimerkiksi valtion ja oppilaitosten toimesta.

Haastatellut festivaaliorganisaatiot suhtautuivat tulevaisuuteen positiivisesti, riippumatta siitä oliko kyseessä yhdistys vai yritys. Kerätystä aineistosta näkyi festivaalien halu ja pyrkimys toimintansa kehittämiseen. Tämä vahvisti käsitystä, että festivaalitoiminnassa keskeistä on suunnitella ja rakentaa toimintaa kestävästi sekä pitkäjänteisesti asiakkaat huomioon ottaen. Tutkimukseen osallistuneet festivaalit eivät odottaneet pikavoittoja, vaan niiden kasvu on ajoittunut pitkälle aikavälille. Osaltaan tämän takia pandemiavuodet eivät ajaneet kyseisiä festivaaleja taloudelliseen tuhoon. Kahden hiljaisen vuoden jälkeen haastateltavat odottivat kesältä 2022 kuitenkin paljon. He toivoivat yleisön palaavan takaisin festivaaleille elävän musiikin pariin.

LÄHTEET

Tutkimusaineistot:

Teemahaastattelut (digitaaliset tallenteet, litteraatit) festivaalitoiminnan muutoksista, markkinaistumisen, ammattimaistumisen ja kansainvälistymisen näkökulmista. Haastattelija: Mikko Manninen. Haastattelut tehty aikavälillä maaliskuu – toukokuu 2022. Aineisto on ainoastaan tutkielman tekijän käytössä, ja haastateltavilta on saatu nimenomainen suostumus tutkielman kannalta oleellisten henkilötietojen (etu- sukunimi, ammattinimike) käyttöön. Suostumus kirjallisessa muodossa, ja informointi tehty tietosuojailmoituksessa sekä suullisesti haastattelutilanteen yhteydessä.

Haastateltavat:

Amberla, Kai, toiminnanjohtaja, Finland Festivals ry. 20.4.2022. Helsinki.

Hattunen, Niina, toiminnanjohtaja, Joensuun Popmuusikot ry. 1.3.2022. Kirjallinen.

Kallio, Suvi, toimitusjohtaja, Flow Festival Oy. 21.4.2022. Helsinki.

Niemelä, Mikko, toimitusjohtaja, Vantaan Festivaalit Oy. 31.3.2022. Helsinki.

Mäkynen, Eeka, toimitusjohtaja, Finnish Metal Events Oy / Tuska Festival Oy. 5.5.2022. Helsinki.

Tutkimuskirjallisuus:

- Aageson, T.H. (2008). *Cultural entrepreneurs: Producing cultural value and wealth*. Teoksessa Anheier, H.K. & Raj Isar, Y. (toim.), *The Cultural Economy* (s. 92–107). Sage Publications Ltd.
- Bamberg, J., Jokinen, P. & Laine, M. (2007). *Tapaustutkimuksen käytäntö ja teoria*. Teoksessa Bamberg, J., Jokinen, P. & Laine, M. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito* (s. 9–40). Helsinki: Gaudeamus.
- Belfiore, E. & Holdaway, D. (2014). *How do we invest in our cultural life?* The Warwick Commission. University of Warwick.
- Bennett, A. & Woodward, I. (2014). *Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging*. Teoksessa Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (toim.), *The Festivalization of Culture* (s. 11–22). London: Routledge.
- Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (2014). *Introduction*. Teoksessa Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (toim.), *The Festivalization of Culture* (s. 1–8). London: Routledge.
- Chalcraft, J., Delanty, G. & Sassatelli, M. (2014). *Varieties of Cosmopolitanism in Art Festivals*. Teoksessa Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (toim.), *The Festivalization of Culture* (s. 109–130). London: Routledge.
- European Commission (2021). Report from the conference: “Diversity and competitiveness of the European music sector”. Edited by the European Expert Network on Culture (EENC). European Union.
- Gilmore, J.H. & Pine II, B.J. (1999). *The Experience Economy. Work is theatre & every business a stage*. Harvard Business Review Press.
- Herranen, K. & Karttunen, S. (2016). *Festivaalien ja tapahtumien edistäminen valtion kulttuuripolitiikassa. Katsaus tietopohjaan, valtionavustuksiin ja vaikuttavuuteen*. Cuporen verkkojulkaisu 35. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2008). *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita* (15. painos). Helsinki: Tammi.
- Häikiö, L. & Niemenmaa, V. (2007). *Valinnan paikat*. Teoksessa Bamberg, J., Jokinen, P. & Laine, M. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito* (s. 41–56). Helsinki: Gaudeamus.

- Häyrynen, S. (2013). *A centralized market orientation: the implicit determinants of Finnish cultural policy in 1990–2010*. *International Journal of Cultural Policy* 19 (5), 623–640. Taylor & Francis Online.
- Häyrynen, S. (2006). *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Jyväskylän yliopisto: Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos.
- Jordan, J. (2016). *Focus on finnish festivals*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 212–217). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Kangas, A. (2004). *New Clothes for Cultural Policy*. Teoksessa Ahponen, P. & Kangas, A. (toim.), *Construction of Cultural Policy*. SoPhi 94 (s. 21–40). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Kainulainen, K. (2005). *Kunta ja kulttuurin talous. Tulkintoja kulttuuripääoman ja festivaalien aluetaloudellisista merkityksistä*. Tampereen yliopisto.
- Kinnunen, M. & Luonila, M. (2016). *Festivaalibarometri 2015*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s.139–140). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Kurunmäki, K. (2007). *Vertailu*. Teoksessa Bamberg, J., Jokinen, P. & Laine, M. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito* (s. 74–92). Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusisto, K. & Sahlstedt, M. (2021). *Tapahtumateollisuus vuonna 2021. Selvitys suomalaisesta tapahtumateollisuudesta, sen erityispiirteistä, nykytilanteesta ja tulevaisuuden mahdollisuuksista*. Toimialaselvitys 5/2021. Business Finland.
- Leino, H. (2007). *Yleinen ongelma, yksi tapaus*. Teoksessa Bamberg, J., Jokinen, P. & Laine, M. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito* (s. 214–230). Helsinki: Gaudeamus.
- Luonila, M. & Kinnunen, M. (2016). *Festivaalijohtajien ja -yleisön tulevaisuuskuvat: Kohtaavatko näkemykset suomalaisten festivaalien tulevaisuudesta?* Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 132–138). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Luonila, M., Ruokolainen, O., Oksanen-Särelä, K., Kurlin Niiniaho, A., Vähäsantanen, S. & Karppinen, A. (2022). *Taide- ja kulttuurifestivaalien aluetaloudelliset mekanismit. Aluetalousvaikutusten mittaamisen haasteet ja mahdollisuudet*. Cuporen työpapereita 18. Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore.

- Mattero, A., & Mäenpää, M. (2016). *Esipuhe*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 6–7). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Morey, Y., Bengry-Howell, A., Griffin, C., Szmigin, I. & Riley, S. (2014). *Festivals 2.0: Consuming, Producing and Participating in the Extended Festival Experience*. Teoksessa Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (toim.), *The Festivalization of Culture* (s. 251–268). London: Routledge.
- Nielsen, B.B., & Nielsen, S. (2010). *A multilevel approach to understanding the multinationality-performance relationship*. Teoksessa Devinney, T., Pedersen, T. & Tihanyi, L. (toim.), *The Past, Present and Future of International Business and Management* (s. 527–557). Emerald Group Publishing Limited, Bingley.
- Pirnes, E. (2008). *Merkityksellinen kulttuuri ja kulttuuripolitiikka. Laaja kulttuurin käsite kulttuuripolitiikan perusteluna*. Jyväskylän yliopisto.
- Pyykkönen, M. (2014). *Ylistetty yrittäjyys*. SoPhi-sarja 127. Jyväskylän yliopisto.
- Ruuskanen, P., Jousilahti, J., Faehnle, M., Kuusikko, K., Kuittinen, O., Virtanen, J. & Strömberg, L. (2020). *Kansalaisyhteiskunnan tila ja tulevaisuus 2020-luvun Suomessa*. Valtioneuvoston selvitys- ja tutkimustoiminnan julkaisusarja 2020:47. Helsinki: Valtioneuvoston kanslia.
- Ruusuvirta, M. (2019). *Does sector matter? Plural characteristics and logics in third sector festival organisations*. Jyväskylän yliopisto.
- Ruusuvirta, M. (2016). *Tanssifestivaalit kulttuuripolitiikan kohteina ja toteuttajina*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 166–171). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Scott, A.J. (2008). *Cultural economy: Retrospect and prospect*. Teoksessa Anheier, H.K. & Raj Isar, Y. *The Cultural Economy* (s. 307–323). Sage Publications Ltd.
- Silvanto, S. (2016). *Festivaalien merkityksestä: Johdanto Festivaalien Suomi -kirjan teemoihin*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 8–16). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Silvanto, S. (2016). *”Is this the world’s most achingly cool festival?” – Flow festival kansainvälisessä mediassa*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 206–211). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.
- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. (7. painos). London: Routledge.

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tohmo, T. & Storhammar, E. (2016). *Festivaalit, alue ja taloudelliset vaikutusanalyysit*. Teoksessa Silvanto, S. (toim.), *Festivaalien Suomi* (s. 186–191). Cuporen julkaisuja 29. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö.

Towse, R. (2010). *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. (Uudistettu laitos). Helsinki: Tammi.

Verkkolähteet:

Amberla, K., Saloranta, M., Valkonen, K. & Valkonen, M. (2013). *Suomalaiset kesäjuhlat syntyvät – suomalaisten festivaalien historiaa alkuajoista 1990-luvulle*. Finland Festivals. Saatavilla osoitteessa https://festivals.fi/wp-content/uploads/2021/10/Festivals_historia.pdf (viitattu 24.4.2022)

Bright Group. *Pohjoismaiden johtava tapahtumatekniikkayritys Bright Group osaksi kansainvälistä NEP Groupia*. Saatavilla osoitteessa <https://www.sttinfo.fi/tiedote/pohjoismaiden-johtava-tapahtumatekniikkayritys-bright-group-osaksi-kansainvalista-nep-groupia?publisherId=69817892&releaseId=69921107> (viitattu 1.5.2022)

Business Finland. *Viihteestä globaali kasvuala*. Saatavilla osoitteessa <https://www.businessfinland.fi/suomalaisille-asiakkaille/palvelut/ohjelmat/entertainment-finland> (viitattu 20.5.2022)

Finland Festivals ry. *Meistä*. Saatavilla osoitteessa <https://festivals.fi/meista/> (viitattu 1.11.2021)

Flow Festival Oy. *Historia*. Saatavilla osoitteessa <https://www.flowfestival.com/historia/> (viitattu 20.1.2022)

Flow Festival Oy. *Tiedote*. Saatavilla osoitteessa <https://www.flowfestival.com/current/uploads/2018/11/Flow-Festival-tiedote-30-11-2018.pdf> (viitattu 25.1.2022)

Finnish Metal Events Oy. *TuskaLive*. Saatavana osoitteessa <https://www.fme.fi/tuskalive/> (viitattu 27.1.2022)

Fullsteam Agency Oy. *Info*. Saatavana osoitteessa <https://www.fullsteam.fi/fi/info> (viitattu 1.5.2022)

Hottinen, M. & Ilmavirta, T. (2020). *Suomen musiikkialan talous ja vienti 2020*. *Music Finland*. Saatavana osoitteessa <https://musicfinland.fi/fi/tutkimukset/suomen-musiikkialan-talous-ja-vienti-2020> (viitattu 24.4.2023)

Joensuun Popmuusikot ry. *Historia*. Saatavana osoitteessa <http://www.popmuusikot.fi/toiminta/historia> (viitattu 27.1.2022)

Joensuun Popmuusikot ry. *Rokumentti*. Saatavana osoitteessa <http://www.popmuusikot.fi/toiminta/rokumentti> (luettu 27.1.2022)

Juhila, K. (2021). *Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet*. Teoksessa Vuori, J. (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Saatavana osoitteessa <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullinen-tutkimus/laadullisen-tutkimuksen-ominaispiirteet/> (viitattu 18.11.2022)

Keto-Tokoi, J. (2018). *Mediayhtiö Sanoma ostaa 30 festivaalin tapahtumatuotannon – Miten käy Tampereen Tammerfestin?* *Aamulehti*. Saatavana osoitteessa <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/art-2000007570193.html> (viitattu 11.4.2023)

Kinnunen, M. (2020). *Elävän musiikin yksityissektorin tunnuslukuja 2019*. LiveFIN ry. Saatavana osoitteessa <https://www.livefin.fi/wp-content/uploads/2020/12/Elavan-musiikin-yksityissektorin-tunnuslukuja-2019-LiveFIN-ry.pdf> (viitattu 22.4.2023)

Lehtola, P. (2019). *Ruisrock, rauha ja rakkaus. Puoli vuosisataa festarijättiläistä*. YLE Elävä Arkisto. Saatavana osoitteessa <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/07/04/ruisrock-rauha-ja-rakkaus-puoli-vuosisataa-festarijattilaista> (viitattu 25.4.2022)

LiveFIN ry. *Tietoa LiveFIN ry:stä ja sen toiminnasta*. Saatavana osoitteessa <https://www.livefin.fi/yhdistys/> (viitattu 1.5.2022)

Live Nation Finland. *Tietoja Live Nation Finlandista*. Saatavana osoitteessa <https://www.livenation.fi/about> (viitattu 1.5.2022)

Mattila, I. (2022). *Elävää musiikki palasi lavoille koronan jälkeen, mutta nyt keikkoja uhkaa uusi ongelma*. Helsingin Sanomat. Saatavana osoitteessa <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009179712.html> (viitattu 6.11.2022)

Music Finland. *Meistä*. Saatavana osoitteessa <https://musicfinland.fi/fi/meista> (viitattu 2.5.2022)

Music Moves Europe Initiative. *Music: essential to Europe's cultural diversity*. Saatavana osoitteessa <https://culture.ec.europa.eu/sectors/music/music-moves-europe> (viitattu 7.5.2022)

Opetus- ja kulttuuriministeriö. *Koronatuki kulttuurialan yhteisöille*. Saatavana osoitteessa <https://okm.fi/-/koronatuki-kulttuurialan-yhteisöille> (viitattu 11.4.2023)

Provinssi. *Historia*. Saatavana osoitteessa <https://www.provinssi.fi/provinssi/historia/v2015> (viitattu 1.5.2022)

Ripaoja, A-J. (2022). *Rock In The City -festivaalit perutaan kolmessa kaupungissa*. Saatavana osoitteessa <https://www.is.fi/musiikki/art-2000008792248.html> (viitattu 6.5.2022)

Strifler, M. (2017). *Voitonjako: kuka siitä hyötyy, tarjoaako se ratkaisuja taantumassa?* *Talous ja yhteiskunta*, 45(3), 44–49. Saatavana osoitteessa <http://www.labour.fi/ty/tylehti/ty/ty32017/unnamed-file.pdf/ty32017Strifler.pdf> (viitattu 18.4.2023)

Tapahtumateollisuus ry. Saatavana osoitteessa <https://www.tapahtumateollisuus.fi/> (viitattu 1.5.2022)

Tilastokeskus. *Kuluttajahintaindeksi*. Saatavana osoitteessa <https://www.stat.fi/tilasto/khi> (viitattu 28.3.2023)

Tuska Festival. *Superstruct Entertainment ja Tuska-festivaali investointi- ja kumppanuussopimukseen*. Saatavana osoitteessa <https://www.tuska.fi/fi/uutiset/superstruct-entertainment-ja-tuska-festivaali-investointi-ja-kumppanuussopimukseen> (viitattu 25.1.2022)

Tuska Festival. *Historia*. Saatavana osoitteessa <https://www.tuska.fi/fi/historia> (viitattu 27.1.2022)

Valtiokonttori. *Yritysten tukena, yhteiskunnan hyväksi – Kuinka kustannustuet auttoivat yrityksiä selviämään koronapandemiasta 2020–2022*. Saatavana osoitteessa https://ejulkaisu.grano.fi/grano/kt_loppuraportti2022#p=1 (viitattu 11.4.2023)

Vuori, J. (2021a). *Tapaustutkimus*. Teoksessa Vuori, J. (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavana

osoitteessa

<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimusasetelma/tapaustutkimus/> (viitattu 12.4.2023)

Vuori, J. (2021b). *Laadullinen sisällönanalyysi*. Teoksessa Vuori, J. (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto.

Saatavana osoitteessa

<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/analyysitavanvalinta-ja-yleiset-analyysitavat/laadullinen-sisallanalyysi/> (viitattu 12.4.2023)