

MITÄ ON UNDIE?

Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla

Sanna Klemetti

Pro gradu

Musiikkitiede

Kevät 2015

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty' Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Klemetti, Sanna	
Työn nimi – Title MITÄ ON UNDIS? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla.	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu-tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2015	Sivumäärä – Number of pages 69
Tiivistelmä – Abstract <p>Työssä tarkasteltiin 2010-luvulla elävää vastakulttuurina tulkittua undergroundmusiikkia. Keskeinen tavoite oli eritellä tämän uuden musiikinlajin estetiikkaa. Estetiikkaa tarkastellaan työssä ideologisena ja yhteisön jakamana kokonaisuutena. Työssä tarkasteltiin uutta nimitystä ”undiemusiikki”, jonka on lanseerannut työssä olennaisesti esillä oleva jyväskyläläinen kulttuuriyhdistys, Hear ry. Tutkimuksessa rakennettiin ”ideaalityyppi” (Max Weber) rakenteilla olevan undiemusiikin käsitteen estetiikasta. Tarkoituksena oli selvittää hermeneuttisessa kehyksessä mikä undiemusiikki kokonaisvaltaisesti on.</p> <p>Tutkimus koostui yhdestä yksilöhaastattelusta sekä kuuntelukokeesta, joihin osallistui paikallisen yhdistyksen ja yhteisön jäseniä. Kuuntelukokeen tarkoituksena oli luoda kuva prosessista, jossa yhteisö luo esteettisiä arvostelmia. Kokeeseen osallistui viisi henkeä, josta kolme oli naisia ja kaksi miehiä. Tehtävänantona oli, että osallistujat itse määrittelivät undiemusiikin käsitteen sisältöä tuomalla kokeeseen yhteisöä edustavia ja yhteisön linjasta poikkeavia näytteitä. Koe koostui näytteiden kuuntelusta ja keskustelusta. Selvisi, että undiemusiikiksi luettava musiikki noudatti useita kriteerejä, jotka saattavat ulkopuolelle näyttäytyä hienovaraisina tai näkymättöminä.</p> <p>Huomioitiin, että undiemusiikin estetiikkaa voidaan tulkita erityisesti kokeellisuuden käsitteen kautta. Undiemusiikissa kokeellisuutta voitiin tulkita vastakulttuurisena epägenrenä, joka voi kiinnittyä mihin tahansa musiikinlajiin. Työssä tulkittiin, että erityisesti Cagen käsitys kokeellisuudesta kenen tahansa ulottuvilla olevana oivalluksena selittää sen ideaa. Lisäksi arvioin populaarimusiikin roolia kokeellisena musiikkina. Huomioitiin, että populaarimusiikin ja kokeellisuuden suhde on luultavasti monimutkaisempi, kuin aiemmin on esitetty.</p> <p>Työssä eriteltävä undiemusiikin ideaalityyppi sisältää kokeellisuuden lisäksi rumuuden sekä tuttuuden estetiikan. Selvisi, että musiikin tulee olla tavalla tai toisella rouheaa, kotikutoista tai rumaa, ja sen on oltava valtakunnallisen verkoston hyväksymää, jotta sitä voidaan kutsua undiemusiikiksi. Työssä tultiin lopputulokseen, että undiemusiikki on yhtä aikaa avointa ja kokeellista maailmassa olevaa musiikkia kohtaan, mutta myös tarkkoja esteettisiä arvioita luovaa. Undiemusiikilla tulkittiin myös olevan olennainen rooli valtakulttuurin kriitikkona ja instituutioita kyseenalaistavana voimana.</p>	
Asiasanat – Keyword undie, underground, kokeellisuus, populaarimusiikki, estetiikka	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

KUVIO 1	28
1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUSPOLKU	4
2.1 <i>Etnografia ja hermeneutiikka.....</i>	
2.2 <i>Teoreettiset taustat</i>	7
2.2.1 Tiekso ja kokeellisuuden idea	
2.2.2 Cagen käsitys kokeellisuudesta	9
2.2.3 Weberin ideaalityyppimetodi.....	11
2.3 <i>Aineistot.....</i>	13
2.3.1 Tutkimuksen kulku.....	13
2.3.2 Haastateltavien tuomat musiikkinäytteet.....	15
3 UNDIEN MUSIIKILLISET JA KULTTUURISET TAUSTAT.....	17
3.1 <i>Undie yhteisössään.....</i>	
3.1.1 Hear ry	
3.1.2 Yhteisön määritelmiä.....	19
3.1.3 Paikallinen Diy-kulttuuri.....	
3.1.4 Alakulttuureista undergroundiin.....	21
3.1.5 Verkosto ja metsä	24
3.1.6 Undie outsidersiteena.....	26
3.2 <i>Undiemusiikki.....</i>	27
3.2.1 Indie- ja undergroundmusiikki.....	29
3.2.2 Malliesimerkki undiasta: Barry Andrews in Disko, <i>Lampaita</i>	32
3.3 <i>Populaarimusiikin ongelmanasetteluja</i>	33
3.3.1 Populaarimusiikin monet kasvot.....	
3.3.2 Populaarikulttuurin yksiulotteinen kuva	35
4 UNDIEMUSIIKIN JAETTU ESTETIIKKA.....	37
4.1 <i>Rajanveto.....</i>	
4.2 <i>Kokeellisuus.....</i>	41
4.2.1 Kokeellinen estetiikka undiemusiikissa.....	
4.2.2 Kokeellinen elämänsenne.....	45
4.3 <i>Rumuus.....</i>	47
4.3.1 Rumuus ja kotikutoisuus.....	
4.3.2 Ammattimaisuus ja ei-ammattimaisuus	51
4.4 <i>Tuttuus.....</i>	54
4.4.1 Tunnistaminen.....	
4.4.2 Huijaaminen.....	55
4.4.3 Kyllästyminen	57
4.4.4 Omaehtoisuus	59
4.5 <i>Estetiikka yhteenvedettynä</i>	60
5 POHDINTA.....	64
LIITE 1.....	69
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

Työni on taideteoreettisesti suuntautunut etnografinen tutkimus. Se käsittelee vasta nimettyä musiikinlajia, jonka kuvaaminen aiemmilla käsitteillä ei ole ongelmatonta. Tutkimani musiikinlaji on *undie*. Vaikka nimitys on uusi, se on osuva, ja kuvaa myös sanana edustamaansa musiikkia. Undie on Jyväskylässä toimivan kulttuuriyhdistyksen, Hear ry:n, luoma nimitys uudelle suomalaiselle undergroundmusiikille, joka sisältää ominaisuuksia sekä underground- että indiemusiikista (ks. kohta 3.2.1). Undie on 2010-luvulla elävä, mutta suuren yleisön katseelta piilossa oleva musiikkikulttuuri, jonka verkosto levittäytyy ympäri Suomen. Undiemusiikki voidaan nähdä osana 2000-luvulla ympäri maailmaa tehtävää undergroundmusiikkia, jossa suositaan valtavirrasta poikkeavia tuotantotapoja, kuten matalampaa äänentasa (lo-fi) ja tietynlaista estetiikkaa, jota työssäni erittelen. Leimallisesti undiemusiikkia tehdään myös vailla kaupallisia velvoitteita.

Tutkin undieta omaehtoisena kulttuurina, sekä vastakulttuurina, sillä se asettuu tietyissä määrin poikkiteloin valtakulttuurin käytäntöihin nähden. Tavoitteenani on tallentaa paikallisella tasolla toimivan yhdistyksen ja yhteisön käsityksiä musiikista etnografisesti, mutta teoretisoimalla näitä ajatuksia ja liittämällä niitä laajempiin keskusteluihin. Oman leimansa työhöni luo oma positioni kentällä. Olen paitsi tutkija, myös tullut osaksi tutkimaani kulttuuria

Tarkastelen undiemusiikkia erityisesti kokeellisuuden idean kautta. Esikuvina tutkimukselleni ovat Tiekson (2013) käsitykset kokeellisuudesta genrettömänä ja poikkitaiteellisena eetoksena, sekä Cagen (1973 [1959]) ajatus kokeellisuudesta kenen tahansa saatavilla olevana oivalluksena. Erityisesti minua kiinnostaa kokeellisuuden instituutioita haastava luonne. Kokeellisuus laittaa ajattelemaan musiikkia uudella tavalla. Undergroundmusiikin ja kokeellisuuden suhde on jossain määrin haastava. Tuoreissa pro gradu-tutkielmissa (Kaikko 2014; Häkkinen 2013) on tutkittu uutta suomalaista undergroundkulttuuria, mutta väistetty kokeellisuuden käsitettä. Itse kuitenkin haluan osoittaa, kuinka monella tavoin se selvittää uuden undergroundmusiikin toimintaa. Tutkin, kuinka kokeellisuus toimii populaarimusiikin kontekstissa ja millaisia haasteita se synnyttää. Työssäni kokeellisuus selittää varsinkin yhteisön ja sen suosiman musiikin

toimintamalleja, kuten vapautta tehdä musiikkia omaehtoisesti ja vailla valmiita määritelmiä.

Puhun työssäni estetiikasta. Estetiikasta on kirjoitettu paljon paitsi kuvataiteessa, myös musiikissa. Populaarimusiikin suuntien yhteydessä estetiikasta on kirjoitettu jonkin verran (esim. Gracyk 1996; Demers 2010). Olen joutunut työssäni arvioimaan estetiikan käsitteen merkityssisältöjä, sillä siitä on esitetty monenlaisia tulkintoja. Estetiikka on vaikeasti määriteltävä, ja usein tekijöidensä näköinen käsite. Esimerkiksi Demers (2010) kokee omassa tutkimuksessaan tarpeelliseksi kysyä, mitä estetiikka oikeastaan tarkoittaa. Hänen mukaansa estetiikan perinteinen tarkoitus kanonisoitujen töiden esiintuojana on väistynyt monikulttuurisemman tulkinnan myötä. Taiteen kaanonia uudelleen rakennettaessa myös syrjään jääneet musiikkikulttuurit voivat osallistua keskusteluun estetiikasta. (Demers 2010, 138.) Näenkin, että marginaalisilla ja omaehtoisilla musiikkikulttuureilla, kuten undiekulttuurilla, on paljon sanottavaa estetiikkaa koskeviin teemoihin.

Estetiikkaa voidaan käsitellä myös taiteen filosofisena tai ideologisena kokonaisuutena. Tulkitsen, että kulttuurin parissa aktiivisesti toimivat ihmiset keräävät ajan kuluessa ympärilleen paitsi tietoisuutta taiteesta, myös omia käsityksiä taiteesta. Näiden käsitysten joukko muodostaa yhteisössä ajan myötä ideologisia kokonaisuuksia. Tärkeässä roolissa on pitkän kulttuuriin syventymisen kautta syntynyt filosofia. Tätä ideologista rakennetta kutsun työssäni estetiikaksi. Myös Encarnacao (2013) pohtii, voisiko hänen tutkimuksessaan uuden folkmusiikin estetiikassa käsitteen ”estetiikka” korvata ideologian käsitteellä (Encarnacao 2013, 24). Näyttääkin, että estetiikka on usein sopimuksenvarainen käsite. Käytän estetiikan käsitettä ideologisessa merkityksessä sen vuoksi, että sillä on tämä merkitys myös tutkimallani kentällä.

Muodostan työssäni eräänlaisen ideaalityypin yhteisön estetiikasta. Ideaalityyppi on eräs Max Weberin sosiologian avainkäsitteistä (ks. kohta 2.2.3). Käytännössä tämä tarkoittaa, että olen teoretisoinut ajatuksia, jotka yhdistävät tutkimani kulttuurin jäseniä. Tämän teoretisoinnin kautta olen konstuktoinut yleisemmän luokan, ideaalityypin undiemusiikista. Ideaalityyppi tutkimuksessa on esteettinen. Ajatuksena on, ettei tämä ideaalityyppi esiinny maailmassa, vaan toimii eräänlaisena ajatuksia ohjaavana voimana

ja vertailukohtana, kun ajatellaan rakenteilla olevaa määritelmää undiemusiikista. Tämä konstruktio on työni ydin.

Tutkimuksessani järjestin Hear ry:n jäsenille kuuntelukokeen, jossa käytännön tasolla selvitin, kuinka he tekevät rajanvetoja erilaisten musiikkinäytteiden välillä. Yhteisön jäsenet saivat ohjeistuksekseni tuoda kuuntelukokeeseen musiikkinäytteitä, jotka edustavat ja eivät edusta yhteisön linjaa (ks. liite 1.) Yhteisön jäsenet tekivät hienojakoisia ja ulkopuolelta vaikeasti havaittavia rajanvetoja undiemusiikista. Tärkeänä tutkimustuloksena selvisi, kuinka estetiikka ideologisena kokonaisuutena on todella yhteinen ja jaettu.

Työni tieteenfilosofisena pohjana on hermeneuttinen ajatus ymmärtämisestä. Olenkin pyrkinyt kokonaisvaltaisesti lähestymään kysymystä: mitä on undiemusiikki? Keskeisimpänä ongelmanasetteluna on kysymys marginaalisen musiikkikulttuurin toimintaperiaatteista. Tietyissä mielessä undiekulttuuri arvostaa vapautta ja moniäänisyyttä, mutta toisaalta on hyvin tarkka esteettisissä käsityksissään. Rajanvedot, jotka kuuntelukokeessa tapahtuivat, ovat distinktiomaisia (ks. Bourdieu 1984) ja liittyvät käsityksiin hyvästä ja huonosta musiikista -toisin sanoen niissä määritellään myös hyvää makua. Ajattelen, että undiemusiikissa musiikkimaku on olennainen tekijä, mutta estetiikka kuvaa paremmin yhteistä kokemusta ja filosofiaa, joka ulottuu yhteisön jäsenten elämäntapaan ja ajatteluun. Olen toiminut työssäni aineistolähtöisesti tiettyjen teoreettisten viitekehysten avulla, mutta työni teemat ovat nousseet yhteisön esiintuomista ajatuksista. Tällainen tärkeä teema on työni viimeisessä luvussa käsittelemäni undiemusiikin rooli valtakulttuurin kriitikkona.

2. TUTKIMUSPOLKU

2.1 Etnografia ja hermeneutiikka

Työni tekemistapa on ollut prosessinomainen; sitä kuvaa ymmärryksen kehämäinen luonne (Esim. Gadamer 2004), ja ymmärryksen hidas karttuminen. Olennaista on ollut kirjallisuuden sekä yhteisössä tekemieni havaintojen hedelmällinen vuoropuhelu. Käytännössä olen vaihteittain tutustunut sekä keräämääni aineistoon että aihetta koskevaan kirjallisuuteen palatakseni takaisin kehän alkuun.

Työni on monessa mielessä etnografinen. Etnografia on empiirinen tutkimusmenetelmä, jossa käsitteellistetään arkitodellisuutta kenttätyössä saatujen aineistojen pohjalta. Etnografia on nähty moniulotteisena metodina, jossa on painotettu eri seikkoja. Se voidaan nähdä esimerkiksi yksinkertaisesti tapana teoretisoida tutkittavaa ilmiötä (Lappalainen 2007, 9). Hämeenaho & Koskinen-Koivisto (2014) painottavat etnografian yllätyksellisyyttä ennakoimattomuutta. Tutkijan tulee siis astua avoimesti kentälle ja pystyä muuttamaan käsityksiään ja ymmärrystään aiheesta. Hämeenaho & Koskinen-Koivisto luettelee etnografian kolme tutkimusulottuvuutta: tutkimus on kenttätyötä, tutkimus perustuu vuorovaikutukselle ja kontekstoinnille, ja se on vaikuttavaa toimintaa (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 7-10.)

Työssäni olen soveltanut useita etnografisia tutkimusulottuvuuksia. Tutkimukseni sijoittuu rajaamalleni kentälle, jota pitää koossa tietyn yhteisön luoma musiikillinen estetiikka. Tutkimukseni lähtökohtana on ymmärrys jota voitaisiin kutsua vuorovaikutukseksi. Vuorovaikutuksen pohjalta on mahdollista myös vaikuttaa kentän toimintaan, kuten Hämeenaho & Koskinen-Koivisto (2014, 10) kaavailevat.

Etnografia ja kenttätyö kuuluvat olennaisesti yhteen. Niitä voidaankin käyttää myös toistensa synonyymeina. Hämeenahon & Koskinen-Koiviston (2014, 13) mukaan kenttä voidaan nähdä "aineiston rajaamana tilana". Tutkija asettaa rajoituksia kentälle valitsemalla esimerkiksi tutkimusaineistoja. Kentällä tehdään havainnointia, joka on etnografiassa keskeinen metodi. Myös haastattelu lasketaan osaksi havainnointia. Pyrkimyksenä on kulttuurin kokonaisvaltanen kuvaus (em. 13). Työssäni olen paitsi haastatellut ihmisiä kentällä, myös tehnyt omia havaintojani ja reflektoinut sekä haastanut

omia käsityksiäni. Olen havainnoinut paitsi kentän ihmisiä, myös tutkimaani musiikkia eri tiloissa ja yhteyksissä.

Reflektiolla olen myös haastanut itseäni. Pyrin haastamaan pinttyneitä ajatusmallejani ja ajattelemaan uudella tavalla. Välillä tietyistä oletuksista luopuminen voi olla vaikeaa. Uskon, että se toimi työni kannalta positiivisena voimana. Lappalaisen (2007, 10) mukaan juuri emotionaalisuus ja ruumiillisuus tekee etnografiasta erityisen tutkimusalan. Myös Hämeenaho & Koskinen-Koivisto korostavat, kuinka modernissa etnografisessa tutkimuksessa reflektiivisyys on tutkimuksen eettisyyden perusta. Tutkijan tekemät valinnat tuodaan esiin eikä niitä peitellä. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 9- 10). Työni prosessissa pidän omat tulkintani pinnalla; olenhan paitsi itse tekemässä tulkintoja, myös osa tutkimaani kulttuuria.

Etnografian tietoteoreettinen pohja on hermeneutiikassa (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 14). Gadamerin (2004, 36) kuvaama yhteisymmärryksen ideaali voi olla sovitettavissa etnografiaan; Hämeenahon & Koskinen-Koiviston (2014, 14) mukaan vuorovaikutus ja ymmärrys tapahtuu kentällä olevien, tutkijan ja kentän muiden ihmisten välillä. Toisaalta voidaan miettiä, kuinka aktiivisessa asemassa kentällä olevat “tutkittavat” ovat yhteisymmärtäjinä. Tapahtuuko kentällä oikeastaan kaksisuuntaista ymmärtämistä, vai ymmärtääkö vain tutkija? Hämeenahon & Koskinen-Koiviston (2014, 7- 10) mukaan etnografian kolmas tutkimusulottuvuus on se, että etnografia on vaikuttavaa toimintaa, joka palautuu myös kentälle takaisin päin. Tämän kautta voitaisiin olettaa, että jossain vaiheessa myös “tutkittavat” ovat osana ymmärtämisen ketjua.

Sana ‘hermeneutiikka’ on vanha. Sitä on käytetty jo ennen kuin siitä tuli uudella ajalla nimi eräälle tieteenfilosofialle. Sanalla oli tarkoitettu tulkitsemista, kääntämistä ja ymmärtämistä. (Gadamer 2004, 129.) Hans-Georg Gadamer (1900- 2002) oli yksi 1900-luvun suuria filosofeja. Hänen filosofinen hermeneutiikkansa on vaikuttanut olennaisesti yhteiskunta- ja humanistisiin tieteisiin. Gadamer loi filosofisen ja klassisen hermeneutiikan käsitteet. Klassinen hermeneutiikka on hermeneutiikan historiaa ennen 1900-lukua. Sitä kuvaa keskittyminen metodologisiin kysymyksiin ja hermeneutiikkaan taito-oppina (Gadamer 2004, vii-viii). Filosofisella hermeneutiikalla Gadamer tarkoittaa jotain, joka ylittää ymmärtämisen taitona. Hän painottaa yhteisymmärrystä ja

kommunikaatiota, ylivertaisuuden laimentamista niin, että “hänen luuloteltu totuutensa asetetaan koetukselle” (Gadamer 2004, 74).

Gadamer puhuu hermeneuttisesta kehästä. Hermeneuttisen kehän periaate, jossa yksittäinen tulee ymmärtää yleisestä ja toisin päin, pohjautuu Gadamerin mukaan antiikin retoriikkaan. Ymmärtäminen on onnistunut, jos pieni yksityiskohta sopii kokonaisuuteen (Gadamer 2004, 29). Teksteissään Gadamer viittaa Heideggeriin, jonka vaikutuspiirissä hän oli ennen maailmansotia. Esimerkiksi hermeneuttisesta kehästä puhuessaan Gadamer soveltaa Heideggerin *Sein und Zeit*-teoksen ajatuksia. Lainaten Heideggeriä Gadamer kartoittaa kehän periaatetta, jossa tulkitsemista pyritään hallitsemaan tietyillä periaatteilla. Tärkein tehtävä tällöin olisi ennakkokäsitysten muokkaaminen niin, etteivät arkikäsitteet pääsisi muokkaamaan tulkintaamme. Gadamer täydentää Heideggerin ajatusta niin, että ymmärtämisen tehtävä on löytää oikeat ennako-oletukset, jotka toteutuvat vasta “asioiden valossa” (Gadamer 2004, 30.)

Työni vaiheissa näkyi kehämäinen liike. Aluksi luin kirjallisuutta silmällen. Tämän jälkeen keräsin aineistoni, jonka tulkinta vaikutti tutkimuskirjallisuuden hakuun. Toisaalta vasta syvennyttyäni teoreettiseen viitekehykseen pystyin saamaan aineistostani irti sen hedelmällisimmän osan. Aineiston tulkinta pelkkien havaintojeni perusteella olisi ollut mahdollista, mutta lopulta tulokulmani aiheeseen olisi luultavimmin ollut arkinen. Gadamerin mukaan ymmärtämistä tulee lävistää historiallinen tietoisuus. Ajallinen etäisyys on Gadamerille tärkeä; se erottaa oikeat ja väärät ennako-oletukset. Hermeneuttisen tietoisuuden tulisi kattaa myös historiallinen tietoisuus, jossa ennakkokäsitykset tiedostetaan (Gadamer 2004, 38). Käytännössä historiallinen tietoisuus työssäni on ollut tutkimuskirjallisuuden tuoma ajallinen perspektiivi; ymmärrys siitä, mitä aiemmin on ajateltu.

Gadamer painottaa yhteisymmärryksen merkitystä hermeneutiikassa. Mitä yhteisymmärryksellä sitten saavutetaan? Hänen mukaansa keskustelussa tulee luopua omasta ylivertaisuudesta ja pyrkiä löytämään yhteinen ymmärrys asiasta. Gadamer kiteyttää, että “ymmärtäminen tarkoittaa ensisijaisesti tarkastellun asian ymmärtämistä ja vasta toissijaisesti toisen esittämän mielipiteen erottamista omasta mielipiteestä ja sen ymmärtämistä” (Gadamer 2004, 36). Ymmärrys viittaa johonkin laajempaan kuin tietyn totuuden osoittamiseen tai argumenttien kaatamiseen.

Olen monessa mielessä tukeutunut yhteisymmärryksen periaatteeseen. Ensinnäkin, koska työni nojautuu aineistoon, olen pyrkinyt käsittelemään haastateltavieni tulkintoja arvokkuudella, ja laittamaan omat näkemykseni keskustelemaan niiden kanssa. Jossain mielessä voitaisiin ajatella, että näin lähestytään maailman moniäänisyyttä. Yhteisymmärrys lienee klassisessa mielessä harkintaa ja laajojen kokonaisuuksien hallintaa. Olen lyhyesti sanottuna pyrkinyt ymmärtämään ja sovittamaan yhteen omaani ja muiden todellisuutta. Toisekseen, koen ymmärryksen ja yhteisymmärryksen olevan avain hyviin tulkintoihin ristiriitaistenkin aiheiden kohdalla. Esimerkiksi massakulttuurin ja elitismien tapaiset, värityneet käsitteet voivat pilata todellista ymmärrystä asioista ja ilmiöistä.

Vaikka tietyssä mielessä työni on etnografiaa, haluan pitää asemiani myös tutkijana, tulkintojen esittäjänä ja teoretisoijana. Tämän tapaisessa työssä kyse on siis tasapainoilusta kentän todellisuuden ja tulkintoja tekevän todellisuuden välillä. Demersin (2010) tavoin, en aio vain katsoa mitä maailmassa ajatellaan, vaan tuon itseni mukaan uskomuksineni ja ideologioineni (Demers 2010, 138). Juuri tässä mielessä työni on myös taideteoreettinen.

2.2 Teoreettiset taustat

2.2.1 Tiekso ja kokeellisuuden idea

“Yksi vakiintuneista arkikielisisistä tavoista puhua taiteellista ja musiikillisesta kokeellisuudesta on sellaisen taiteen yhteydessä, jolle ei ole vielä valmista kategoriaa. Etenkin nykyisen populaarimusiikin alueella kokeellisuuden käsitteeseen tuntuu liittyvän ennen kaikkea pyrkimys määrittelemättömyyteen tai johonkin hieman “poikkeavaan”. Kokeellisuus nähdään jonakin, joka kaihtaa valmiita genremääritelmiä ja siinä merkityksessä se on synonyymi “uudelle” (Tiekso 2013, 79)

Tanja Tiekson kokeellisuuden käsitettä valaiseva tutkimus on ollut työni kannalta yksi tärkeimmistä lähteistäni ja tienviitoistani. Kokeellisuus onkin moniulotteinen käsite, joka kurottautuu 1900-luvun kulttuuritapahtumiin, modernismiin ja vaikkapa käsityksiimme muodista ja uudesta. Kokeellisuus-sanalla on voimakas leimansa ja sen käyttäminen erilaisissa yhteyksissä voi olla haastavaa. Esimerkiksi uuden undergroundmusiikin yhteydessä sanaa kokeellisuus ei välttämättä haluta käyttää, sillä se voi ohjata ajatukset

1960-lukulaisiin musiikin tekotapoihin (esim. Kaikko, 2014, 3). Itse uskon, että kokeellisuudella on vahva rooli tutkimassani musiikkikulttuurissa.

Kokeellisuus sisältää sanana ajatuksen kokeilusta tai koettamisesta. Tiekso ymmärtää kokeellisuuden maailmassa olemisen tapana ja genererajat ylittävänä lokeroimattomana epägenrenä (Tiekso 2013, 15, 91). Kokeellisuus on siis jotain, joka “vain on” tai ilmenee taiteessa kuin taiteessa. Tiekson mukaan kokeellisuus on aina ollut poikkitaiteellista (em. 15). Sama kokeellisuuden eetos voi ilmetä niin musiikissa kuin kuvataiteessakin, usein vieläpä poikkitaiteellisesti taiteenaloja yhdistellen. Demers (2010) linjaa kokeellisuuden erityisesti riskien ottamiseen ja odottamattoman tekemiseen. Myös Demersin mukaan kokeellisuus voi ilmetä missä vain riippumatta esimerkiksi sosiaalisesta luokasta, ja millaisessa vain teknologiassa (Demers 2010, 141). Tiekso (2014) ja Demers (2010) jakavat käsityksen kokeellisuudesta hyvin joustavana käsitteenä.

Mielikuvat kokeellisuudesta voivat liittyä tietynlaiseen “vaikeuteen” tai elitistiseen toimintaan. Esimerkiksi Adornon (2002) käsitykset avantgardesta ylivoimaisena (ja vaikeana) taidemuotona ovat synnyttäneet voimakasta keskustelua korkean ja matalan taiteen välisestä suhteesta (esim. Gracyk 1996). Adornon suhtautuminen populaarimusiikkiin oli useassa mielessä kielteistä, kun taas suhde aikansa moderniin taidemusiikkiin hyvin myönteinen. Myös Tiekson mukaan avantgardistinen toiminta saattoi olla ristiriitaista. Tiekson tutkimuksen aineistona olivat 1900-luvun avantgardemanifestit. Hän toteaa näiden manifestien olleen korkeakulttuurisia käytäntöjä vastustavia, mutta “sisäänpäin lämpeäviä”, pientä yhteisöä palvelevia (Tiekso 2013, 64-65). Manifestoitiin, mutta keskustelu oli osoitettu omille. Tämäntapainen pienen sisäpiirin toiminta ei ole kummallista populaarimusiikin puolellakaan, jonne avantgardistiset vaikutteet tulivat 1960-luvulla.

Tiekso näkee kokeellisuuden kuitenkin eräänlaisena puhtaana ajattomana asenteena, joka itsessään ei ole elitististä, vaikeaa tai sotkeutunut historiaansa. Musiikinlajissa vain kokeillaan, voisiko jokin asia mennä tietyllä tavalla. Kokeellisuuden vieminen sen puhtaalle asteelle, eli kokeiluun, selittää sen ideaa. Kokeellisuuteen liittyy tietty kumouksellisuus, jonka Tiekso tiivistää teesiin: “Mikä tahansa voi olla musiikkia” (em, 119.)

Mutta mitä kokeellisuus on populaarimusiikissa? Kokeellisuuden idea ei siis edellä mainitulta katsontakannalta kaihdakaan mitään genrejä, mutta voi kiinnittyä genreihin. Tällöin tällöin esimerkiksi populaarimusiikki saa oman kokeellisen leimansa. Kuten Tiekso yllä olevassa lainauksessaan toteaa, kokeellisuuden käsite voi arkikielessä saada tietyllä tavalla virittyneitä sävyjä. Jos populaarimusiikki on vierasta tai uutta, on se helposti käsitettävissä kokeelliseksi; se on jotain eksoottista ja erikoista.

Kokeellisuuden epägenremäisyys on eräs tutkimukseni tärkeimpiä ongelmakohtia. Tiekso (2014, 281) uskoo, että hänen teoretisoimaansa kokeellisuuden ideaa voidaan soveltaa eri musiikkityyleissä, joissa löytyy kokeellisuutta. Kokeellisen eetoksen (kuten Tiekso ilmaisee) kiinnittyminen populaarimusiikkiin on mielenkiintoinen, mutta myös haastava ajatus. Tutkimuksessani huomasin, kuinka hienovaraisia tulkinnat kokeellisuudesta voivat olla. Tietyssä mielessä kokeellisuus voidaan helposti tulkita pinnallisella tasolla, eli joksikin erikoiseksi ja tavallisesta poikkeavaksi. Toisaalta voidaan ajatella, että näin tulkittuna kokeellisuus edustaisi juuri vastakulttuurisuutta, tai vastayhteiskunnallisuutta, jota myös Tiekso (2014, 119) tutkimuksessaan korostaa.

Tiekso nostaa esille myös kokeellisuuden ja uuden käsitteiden ongelman. Voidaan ajatella, että kokeellisuus on käsitteenä värittänyt yhteiskunnassamme tarkoittamaan jotain uutta ja muuttanut kokeellisuuden käsitteen sisällöttömäksi. Tiekso (2014, 129) nostaa esille, kuinka uutuuden käsite liittyy liberaalikapitalismiin, sekä massatuotantoon. Kiinnittyessään populaarimusiikkiin kokeellisuus joutuu kohtaamaan populaarikulttuuriin liittyviä ilmiöitä. Tällöin halu kokea jotain uutta ja uudistua joutuvat ristiriitaan kokeellisuuden syvemmän merkityksen kanssa. Populaarin ja kokeellisuuden suhde on kokonaisuudessaan monimerkityksellinen.

2.2.2 Cagelainen tulkinta kokeellisuudesta

Eräs ajatus on erityisesti valaissut undiemusiikin tulkintaa kokeellisena musiikkina. John Cage (1973 [1959] 72) kirjoitti: On ihmisiä, jotka sanovat: Jos musiikkia on noin helppo tehdä, minäkin voisin tehdä sen. Tottakai he voisivat, mutta he eivät tee niin.”[suom. Klemetti]. Cagen ajatus on radikaali, ja sen idea on yhtä aikaa ideologinen ja käytännönläheinen. Cagelle kokeellisuus on taiteen uudelleenajattelemista ja instituutioista irtaantumista. Cage palaa ihmettelemään, eikö taide voi olla helppoa? Jos

voi, kuka silloin on taiteilija? Eikö tarvita koulutusta ja järjestelmiä? Helppous luo haasteen taidemusiikin traditioille ja neromyyteille - kuka tahansa voi tehdä musiikkia.

Tässä kohtaa cagelainen kokeellisuus kohtaa ratkaisella tavalla tutkimani populaarimusiikin estetiikan. 1970-luvulla populaarimusiikissa tapahtui tärkeä käänne. Punk-musiikkiin liittyi ideologinen ajatus siitä, että kaikki voivat soittaa, eivät vain institutionaalisessa mielessä pätevät tai musikaaliset ihmiset. Tietyllä tavalla punk-estetiikka on analoginen Tiekson (2013, 119) määrittelemän kokeellisuuden käsitteen kanssa. Kokeellisuus on myös kapinallinen ja vallankumouksellinen voima musiikkikulttuurissa. Punk-estetiikkaan kuuluu lähtökohtaisesti ajatus tietynlaisesta avantgardismista (ks. esim Encarnacao 2013, 49-51). Encarnacao (2013, 51) väittää, että avantgardistisuus ja kokeellisuus ylipäättään ovat melko yleisiä ilmiöitä populaarimusiikissa. Tätä puoltavat undiemusiikin kaltaiset populaarikulttuurin sisällä toimivat omaehtoiset musiikkikulttuurit.

Cagelaisen "helppouden" käsittäminen populaarimusiikin kontekstissa on kuitenkin ristiriitaista ja voi johtaa riskialttiisiin tulkintoihin. Onko Britney Spears kokeellista musiikkia helppoutensa vuoksi? Mitä helppous oikeastaan tarkoittaa? On olennaista tarkastella, mikä todella erottaa tutkimani punk-kappaleen helppouden radiomusiikin helppoudesta. Jos puhutaan helppoudesta musiikin tasolla, voidaan puhua ilmiöistä kuten kaavamaisuus ja harmonian geneerisyys, tai toisessa keskustelussa vaikkapa minimalismista. Adornon (2002, 438-441) mukaan mekaanisuus ja jäykkyys vaivaavat populaarimusiikkia. Eräs kuuntelukokeeni musiikinäytteistä, Koiran näköinen nainen -artistin punk-kappale *Kesämuistoja* on musiikillisesti hyvin yksinkertainen ja helppo. Sen helppous on kuitenkin monessa mielessä erilaista verrattuna radiomusiikkiin, ja siksi sen kuvaaminen mekaanisena tai jäykkänä musiikkina ei toimi.

Kaikkea helppoa (esimerkiksi populaarimusiikin perinteisiä kaavoja toistavaa musiikkia) ei voida siis käsittää kokeelliseksi. Jollain tavoin kokeellisuudessa täytyy toteutua vastakulttuurisuus ja uudelleenajattelu. Vasta tämän uudelleenajattelun jälkeen voidaan puhua kokeellisesta musiikista. Näyttää, että kokeellisuus vaatii tietynlaista kapinaa juuri Adornon esittelemää mekaanisuutta ja jäykkyyttä vastaan. Mielenkiintoista on, kuinka lopputuloksena syntyvä taide voi olla hyvin yksinkertaista ja helppoa - ikään

kuin kokeellinen musiikkituotos olisi riisuttu sen institutionaalisesta painolastista ja synnytetty uudestaan.

Kun uudelleenajattelu on tapahtunut, voidaan lopputuloksena päätyä millaiseen musiikkigenreen tahansa. Cagelaisittain, kaikilla on mahdollisuus tällaiseen musiikintekemisen tapaan, mutta kaikki eivät siihen ryhdy. Juuri valinnalla näyttääkin olevan ratkaiseva rooli cagelaisessa kokeellisuudessa. Musiikintekijällä täytyy olla rohkeutta astua totuttujen tapojensa ulkopuolelle. Undiemusiikissa tämä mentaliteetti näyttääkin toteutuvan olennaisella tavalla. Käytän sekä Tiekson (2014) että Cagen (1973) ajatuksia kokeellisuudesta tutkiessani undiemusiikin estetiikkaa luvussa 4.

2.2.3 Weberin ideaalityyppimetodi

Tutkimuksessani muodostan undiemusiikista eräänlaisen ideaalityypin. Tässä tapauksessa ideaalityyppi on undiemusiikin estetiikka kokonaisuudessaan, tutkijan teoretisoimana aineistosta. Ideaalityyppi on Max Weberin luoma käsite, jota on myöhemmin käytetty runsaasti erilaisissa yhteyksissä. Weber (2004) tarkoittaa ideaalityypillä empiirisestä todellisuudesta muodostettua ideaalitasoa, jota ei voida enää palauttaa todellisuuteen. Esimerkkinä Weber käyttää kristillisyyttä ja kapitalismia koskevia arvostelmia ja tulkintoja, joita on kehitetty eri aikoina. Ideaalityypit ovat eräänlaisia konstruktioita (tai konsepteja) esimerkiksi kapitalismista (Weber 2004, 392-394). Niemi-Iilahti (1992, 42) tiivistää ideaalityypin

Ideaalityyppi on käsitteellinen konstruktio, joka kuitenkin sisältää empirisiä elementtejä. [...] “Tosiasiallinen” ja tutkijan konstruoima merkitys on erotettava toisistaan. Tutkijan luoma ideaalityyppi on tiettyjä piirteitä korostava abstraktio, ajatuskuva ja ajatuskonstruktio, jolla ei ole vastinetta todellisuudessa.

Ideaalityyppi ei ole haastateltavien ideaalimielikuva undiemusiikkikappaleesta. Weber (2004, 394) painottaa, että ideaalityypissä “ideaali” ei tarkoita ihanteellista tai täydellistä, vaan viittaa ideatasoon. Weberin (2004, 392) määritelmän mukaisesti ideaalityyppi ei sinällään esiinny todellisessa maailmassa, vaikka se muodostetaan empiirisistä havainnoista. Tässä mielessä ideaalityyppi kuvastaa hyvin toimintatapaani hahmottaessani undiemusiikin estetiikkaa. Havaintojen tekijöinä ovat pääasiassa

haastateltavani, mutta myös etnografisen metodin mukaisesti minä itse. Ideaalityyppi on siis jotain, mikä voidaan kuvitella, mutta joka ei oikeastaan voi olla olemassa.

Tällä tavoin voidaan kuvitella tietynlainen ideaalityyppi siitä, mitä undiemusiikin esteettinen sisältö on. Jäsentämällä todellisuudessa tehtyjä havaintoja (esim. kuuntelukoe) muodostin kokonaisuuden, jota kutsun undiemusiikin estetiikaksi. Tässä tapauksessa ideaalityypin sisältö on siis esteettinen. On huomionarvoista pohtia ideaalityypin kautta sitä, voiko jokin musiikki kuitenkin päästä lähemmäs ideaalityyppiä. Hahmotin aineistosta haastateltavien havaintojen pohjalta mallin, jossa undiemusiikki on kaksiosainen: sen ydin edustaa puhtaasti undiemusiikkia ja sen ulompi kerros indie- ja undergroundmusiikkia (ks. Kuvio 1., s. 28) Ydin ei tässä tapauksessa ole ideaalityyppi, vaan puhtaasti undiemusiikiksi luettava musiikki. Ideaalityyppi sen sijaan on yhteinen taso, joka toimii tietynlaisena vertailukohtana. Vaikka jokin musiikki edustaisi puhtaasti undiemusiikkia, ei se pääse koskaan ideaalitasolle, joka on vain konstruktio todellisuudesta. Niemi-Lilahti (1992, 43) muistuttaa, että ideaalityypin ideana onkin toimia todellisen maailman vertailukohtana, eräänlaisena vedenjakajana. Ideaalityyppi on jotain, jota kohti pyritään, mutta johon ei koskaan täysin päästä.

Vaikka ideaalityyppi on tutkijan rakentama konstruktio, voidaan kysyä, voidaanko myös reaali maailmassa rakentaa ideaalityypin tapaisia käsitteitä ja malleja? Tutkimani kulttuuri jäsenet ovat kiinnostuneita musiikista syvällisellä tavalla ja väitänkin, että heidän muodostamansa käsitykset ilmiöistä lähestyvät teoretisointeja. Näinollen jo lähtökohtaisesti myös tutkimillani henkilöillä voi olla ideaalityypin tapaisia käsityksiä undiemusiikista. Vaikka undiemusiikin ideaalityyppi on tässä tutkijan konstruktoima, epäilen, että myös tutkittavilla on, jos ei ideaalityyppi, ainakin jonkinasteinen jaettu käsitys undiemusiikista yhteisellä tasolla. Niemi-Lilahti (1992, 40) purkaa ideaalityypin tutkimukselliset tarkoitukset kahteen merkitykseen: a) “tosiasialliseen tietyn toimijan tietyissä historiallisessa tilanteessa antamaan subjektiiviseen sisältöön tai tosiasiallisten toimijoiden antamista sisällöistä muodostuneisiin keskimääräiseen tai likimääräiseen sisältöön, tai b) käsitteellisesti muodostettuihin puhtaaseen tyyppiin, eli ideaalityyppiin.” Voitaisiin olettaa, että haastateltavat moniäänisenä joukkona toteuttaisivat ensimmäistä määritelmää, jossa undiemusiikilla on heidän mielissään “keskimääräinen sisältö”, eli jonkinasteinen käsitys. Tämä käsitys voi olla jollain yhteisön jäsenellä vahvempi,

riippuen kiinnostuksesta tutkiskella musiikkimaailmaa. Tutkijana puolestaan muodostan tästä keskimääräisestä sisällöstä teoretisoidun ideaalityypin.

Ideaalityypin käyttäminen on mahdollistanut undiemusiikin estetiikan käsittämistä kokonaisuutena, joka kumpuaa todellisuuden, tai voitaisiin sanoa myös kentän, tarjoamista käsityksistä ja ajatuksista.

2.3 Aineistot

2.2.1 Tutkimuksen kulku

Aloitin työn tekemisen syksyllä 2013. Kiinnostukseni kohteina olivat alusta lähtien undergroundmusiikki ja estetiikan muodostuminen marginaalimusiikissa. Huomioin, että paikallisessa yhteisössä luotu undien käsite voisi selittää monia asioita. Läheltäni löysin Hear ry:n, jota tutkimalla pääsin käsiksi todelliseen ilmiöön. Päädyin tarkastelemaan käsitettä mikrotasolla ja järjestin yhdistyksen jäsenille kuuntelukokeen. Kokeen tarkoitus oli nähdä yhteisön omien valintojen kautta yhteisen estetiikan sisältö ja rajat. Lisäksi päätin haastatella yhdistyksen perustajahahmoa, Kyösti Ylikuljua, saadakseni tarkempaa ymmärrystä yhteisön toimintaperiaatteista, joka vaikuttaa yhteisön jäsenten valintojen taustalla. Ylikuljua haastattelin Hear ry:n toimistolla 8.1. 2014.

Kuuntelukokeeseen osallistui viisi (5) yhdistyksen hallituksessa istuvaa aktiivijäsentä. Heistä kolme (3) oli naista ja kaksi (2) miestä. Kuuntelukokeeseen osallistuneiden haastateltavien nimet on muutettu. Kokeesta sovittiin luontevasti sosiaalisessa mediassa. Koe pidettiin kotonani 25.11. 2013. Pyysin jokaista osallistujaa tuomaan tilaisuuteen kaksi musiikinäytettä: 1. sellaisen joka kuvaa yhdistyksen linjaa, ja 2. sellaisen joka voisi olla yhdistyksen linjaa, mutta jokin piirre rajaa sen siitä pois. Kuuntelukoe koostui näytteiden kuuntelemisesta sekä niiden synnyttämästä keskustelusta. Tehtävänannon tarkoituksena oli synnyttää keskustelua yhteisön yhteisestä esteettisestä rajanvedosta.

Kuuntelukokeeseen osallistujat profiloituvat musiikin harrastajiksi ja eräänlaisiksi kulttuuri-ihmisiksi. Kaikkien elämässä musiikilla on tärkeä rooli. Osa soittaa myös yhteisissä ja yhdistyksen tapahtumissa dj-musiikkia, osa on suuntautunut selkeämmin kulttuurin tuotantoon. Osallistujat edustavat ammanteiltaan ja koulutuksiltaan eri aloja,

mutta yhdistyksen toiminnassa osallistujia yhdistää mielenkiinto musiikkiin ja kulttuuriin.

Kuuntelukokeeseen osallistujien profiilit (nimet muutettu)

Anna - 29-vuotias journalistiikan opiskelija. Yhdistyksen hallituksen varapuheenjohtaja.

Aktiivinen musiikinkuuntelija.

Anne - 32-vuotias kulttuurialan projektitutkija. Yhdistyksen hallituksen sihteeri.

Antti - 31-vuotias muusikko ja intohimoinen musiikinkuuntelija - ja harrastaja. Lähettää säännöllisesti myös radio-ohjelmaa.

Maija - 27-vuotias ohjaaja ja valmistunut sosionomi. Harrastanut kuorolaulua ja ottanut satunnaisesti soittotunteja nuoresta asti.

Janne - 43-vuotias arkistonhoitaja. Soittaa erilaisissa undergroundyhtyeissä, tekee Dj-keikkoja ja

kerää levyjä.

Näytteet sai tuoda missä tahansa formaatissa (CD, vinyyli, kasetti, muistitikku, internetlähde). Kuuntelukoe äänitettiin Zoom-tallentimella. Koe jakaantui kahteen osaan. Osat koostuivat kahteen minuuttiin rajatuista osallistujien tuomista musiikkinäytteistä sekä vapaasta keskustelusta, jota haastattelijana ohjasin muutamien apukysymyksin. Kokeessa kuunneltiin näytteet ja käytiin keskustelua niiden väleissä. Ensimmäisessä osassa kuunneltiin näytteet, jotka osallistajat arvioivat yhteisön linjaan kuuluviksi. Toisessa osassa käsiteltiin rajatapaukset. Teknisesti koe onnistui kohtalaisesti.

Litteroin haastattelut keväällä 2014. Apuna käytin Transcriber-ohjelmaa. Kesällä 2014 aloin keräämään tutkimuskirjallisuutta ja kirjaamaan aktiivisesti omia huomioita aiheeseeni liittyen. Taustakirjallisuudella oli merkittävä rooli hermeneuttisesti suuntautuneessa työssäni, joten varasin prosessille runsaasti aikaa. Työskentelin vuoroin lukien kirjallisuutta, vuoroin analysoiden litteroitua aineistoani. Aineiston analyysimenetelmänä käytin lähilukua. Lähiluvun tuloksena hahmotin aineistoistani teemoja, joiden mukaan tein testikoodauksia. Artun haastattelun koodasin Catmanimisellä aineiston analysointityökalulla. Tämä helpotti työni teemoittelua, sillä pystyin aina palaamaan koodattuihin osuuksiin. Samanlaista teemoittelua tein myös

kuuntelukokeen haastattelulle, joskin sen kohdalla toimin väljemmin. Siinä teemoittelu muodostui luonnollisesti musiikkinäytteiden mukaisesti. Koska työni on laajempaa kokonaisuutta hahmottava ja ymmärtävä, oli työskentelytapani myös kehämäinen. Käytännössä tein kaikkea yhtä aikaa. Kirjallisuus auttoi minua ymmärtämään aineistoani ja toisinpäin.

Työskentelyni noudattaa pitkälti laadullista analyysitapaa, jossa aineistoa pelkistetään tai tiivistetään, jotta esiin saataisiin olennainen (ks. Hirsjärvi & Hurme 2000, 147-149). Aineistoon ovat vaikuttaneet paitsi tutkittavat ajatuksineen ja käsityksineen, myös tutkija intresseineen. Haastattelut tein teemojen mukaisesti, mutta annoin myös tilaa täysin uusille näkemyksille. Teemahaastattelussa toteutuukin metafora haastattelusta keskusteluna, jolla on päätetty tarkoitus. Tarkoituksena Hirsjärven & Hurmeen mukaan ei ole keskustelu sinällään, vaan tiedon kerääminen (em. 2000, 42- 43).

2.2.3 Haastateltavien tuomat musiikkinäytteet

Haastateltavat toivat kaksi musiikkinäytettä järjestämäni kuuntelukokeeseen: (1.) sellaisen, joka kuvastaa yhteisön linjaa, sekä (2.) sellaisen, jossa jokin piirre rajaa näytteen pois yhteisön linjasta (ks. Liite 1.). Yhteensä näytteitä oli kymmenen (10) kappaletta. Lista näytteistä (kuuntelujärjestyksessä) on seuraavanlainen:

1. Jolly Jumpers, *Palomino*
2. Muuan mies, *Tuulikki*
3. Barry Andrews'n Disko, *Lampaita*
4. Koiran näköinen nainen, *Kesämuistoja*
5. Mandre, *Iles dans l'espace*

6. Hexvessel, *Woods to Conjure*
7. Solitaire, *Listen to the Priest*
8. Beherit, *The Gate of Nanna*
9. Posteljoona, *Tuonne taakse metsämaan*

10. Surunmaa, *Wine, Cigarettes and you*

Näytteet 1.-5. kuuluvat yhteisön linjaan (ryhmä 1.) ja näytteet 6.-10. kuuluvat yhteisön linjasta poisrajautuviin (ryhmä 2.). Kutakin näytettä kuunneltiin kappaleen alusta lähtien kahden minuutin ajan.

Ryhmien näytteet ovat genreiltään kirjavia. Ryhmä 1. sisältää rock-, pop-, folk- ja syntetisaattorimusiikkia 1980- 2010-luvuilta. Ryhmä 2. koostuu karkeasti folk-, heavy-, metal-, pop- ja reggae-tyylisestä musiikista 1990-2010-luvuilta. Haastateltavat määrittivät kaikki ensimmäisen ryhmän näytteet undiemusiikiksi, lukuunottamatta Mandren *Iles dans l'espacea*, joka edustaa 1980-luvun syntetisaattorimusiikkia ja joka sinällään toimii yhtenä esteettisenä esikuvana undiemusiikin tekijöille. Toisesta ryhmästä undieksi ei laskettu mitään näytettä, mutta esimerkiksi Beherit-yhtyeen *The Gate of Nanna* määriteltiin undergroundmusiikiksi. Musiikilliset ja genrelliset erot ryhmien välillä ovat hämäriä. Huomioitavaa onkin, että oikeastaan vain asiaan perehtyneet voivat havaita esteettisiä eroja kahden ryhmän näytteiden välillä. Kuten myöhemmin kirjoitan, rajapinta musiikkinäytteiden välillä voi olla häilyvä, mutta yhteisön jäsenille kuitenkin ratkaiseva.

Näytteistä käytävä keskustelu oli monipuolista. Välillä haastateltavat refleктоivat tunteita ja mielikuvia, joita musiikki heissä herätti. Keskustelua käytiin eniten undiemusiikin määrittelystä ja tietystä linjanvedosta. Päädyin käsittelemään tiettyjä näytteitä työssäni enemmän. Esimerkiksi Koiran näköinen nainen -artistin näyte, *Kesämuistoja* ja Barry Andrews'n Disko-artistin näyte, *Lampaita* saavat melko runsaasti huomiota. Tämä johtuu tiettyjen teemojen kulminoitumisesta näihin näytteisiin. Toisaalta Mandre-artistin näytettä, *Iles dans l'espacea*, en käsittele, vaikka sen yhteydessä käytiin myös sinällään kiinnostavaa keskustelua.

3. UNDIEN MUSIIKILLISET JA KULTTUURISET TAUSTAT

3.3 Undie yhteisössään

3.3.1 Hear ry

Undie- käsitteen lanseerannut yhteisö on Hear ry, joka on Jyväskylässä vuonna 2006 perustettu kulttuuriyhdistys. Erotan tässä kaksi käsitettä: Hear ry:stä puhun viitatessani tiettyyn rekisteröityyn yhdistykseen, “hearista” puhun viitatessani yhteisöön. Yhdistys on toiminnan aktiivisin muoto, mutta yhteisö viittaa laajempaan joukkoon ihmisiä, jotka liittyvät, tai ovat liittyneet, toimintaan. Hear ry:n internetsivuilla kerrotaan yhdistyksen toiminnasta:

“Yhdistys ylläpitää ja toimittaa nettiradiota, järjestää monenmoisia tapahtumia, esiintyy erinäisissä tapahtumissa monin eri tavoin, ylläpitää nettisivustoja ja palvelimia, julkaisee levyjä, ottaa kantaa ja sekaantuu siihen ja tähän ja tuohon ja on puun lailla kasvava avoin yhteisö kaiken sekamelskan keskellä, ynnä muuta sellaista. “ (Radio Hearin internetsivut, luettu 14.4. 2014)

Kuvauksessa tulee esiin yhdistyksen toiminnan monipuolisuus ja avoimuuden arvostaminen. Vuosien varrella toiminnassa on ollut mukana kymmeniä ihmisiä. Toiminnan keskiössä on ollut alusta lähtien radiotoiminta. Toiminnassa mukana olleet ovat vuosien varrella lähettäneet omia radio-ohjelmiaan Radio Hearissa, joka on Hear ry:n toimittama ja kaikkialla kuuluva nettiradio. Myöhemmin yhdistyksen suurin panostus on ollut Höstfest-sisäfestivaalin järjestäminen syksyisin Jyväskylän ylioppilastalo Ilokivessä. Festivaali järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 2008. Höstfestin yhteydessä lanseerattiin myös undiemusiikin käsite.

Yhdistyksen historia on mielenkiintoinen. Sen juuret ulottuvat Ouluun 2000-luvun alkupuolelle. Kehitys ystäväjoukon puuhailusta aktiiviseksi ja avoimeksi yhdistykseksi on ollut monivaiheinen. Yhteisö on muodostunut aktiivisen toiminnan, “puuhastelun”, ympärille. Vuosien varrella yhteisössä on vaikuttanut lukuisia ihmisiä, joista osa on jäänyt toimintaan mukaan aktiivisesti, osa väistynyt sivummalle toiminnan keskiöstä. Tässä prosessissa on kuitenkin syntynyt laaja verkosto, jonka jäsenet ovat kiinnostuneet tietynlaisista asioista. Yhteisö ulottuu ympäri Suomen. Yhdistyksen

perustajajäsen ja nykyinen puheenjohtaja Kyösti Ylikulju kertoo haastattelussaan yhteisön synnystä ja laajenemisesta:

Meillä oli ollu jo pitkään semmonen sekalainen porukka, joka kyllä koostu ihmisistä, jotka kyllä Oulussa teki musiikkia. Siihen yhdistyi ihmisiä jotka esim. Rovaniemellä teki. Moni mun lukioakasista kavereista oli muuttanut Rovaniemelle opiskeleen, ja se laajeni se juttu. Ja siinä porukassa ensin me jaettiin toisillemme biisejä, joita oltiin tehty itte. Tehtiin myös yhdessä juttuja, jatkettiin toisten juttuja ja miksattiin niitä. Ja sitten meillä oli sellanen... ennen kuin Hear oli, niin sellanen tietokone, jonka nimi oli Hear. Että toi meidän palvelin, jossa me jaettiin juttuja, sitten myös muitten tekemiä juttuja, niin se oli ensin olemassa. Ja sieltä me löydettiin kauheesti toisten suosittelomia. Ja sitten kakstuhattakolme sille koneelle asennettiin ihan... tai asensin ihan testinä nettiradio-ohjelman. Että testataanpa millasta olis tehdä tälleen suorana lähetyksenä kavereille. Sit se jotenki jäi päälle, lähti vähitellen laajeneen. Et aika monta vuotta se oli silleen, että meillä oli tietty porukka jonka kans oltiin aiemminki tehty, mut sit siihen alko tulla myös tuntemattomia ihmisiä. Uusia kaupungeja.

Yhteisö syntyi ja kasvoi orgaanisesti. Sen keskiössä oli Ylikuljun kuvailema kulttuurituotteiden tekeminen, jakaminen ja kommunikaatio internetin kautta. Toiminnan laajennuttua yhteisö alkoi vetää puoleensa ihmisiä myös kaveripiirin ulkopuolelta. Tänä päivänä yhdistykseen voi liittyä kuka tahansa ja monet yhdistyksen hallituksessa istuvat ovat tulleet yhteisöön ulkopuolelta kiinnostuttuaan sen toiminnasta ja arvoista. Edelleen yhteisön toiminnassa tärkeää on kommunikointi eri medioiden avulla. Ylikuljun mukaan yhteisössä vapauttavaa on ollut “eräänlainen äänellinen kommunikointi”, joka ei edellytä perinteisiä sosiaalisia suhteita, joissa kaikki esimerkiksi asuvat samassa kaupungissa.

Ylikuljun mukaan hearissa vaikuttavia ihmisiä yhdistää tietyn tyyppinen luovuus, jolle ei välttämättä löydy suuntaa. Tätä luovuutta Ylikulju vertaa “koukussa olemiseen”. Sen sijaan, että lamaannuttaisiin, ollaan koukussa kiinnostaviin asioihin. Yhdistyksissä on ihmisiä eri taustoista. Toiminnassa on esimerkiksi mukana ns. syrjäytyneitä nuoria aikuisia, jotka ovat löytäneet yhteisössä keinon suunnata kiinnostuksensa johonkin merkitykselliseen. Yhteisö on paikka myös niille, jotka eivät istu yhteiskunnan tarjoamiin perinteisiin odotuksiin ja rooleihin, mutta jotka silti haluavat saada jotain tärkeää aikaiseksi. Ylikulju kertoo, miten olennaista on, kuinka eri taustaisilta ihmisiltä voidaan oppia ymmärrystä eri elämäntyylejä kohtaan.

3.3.3 Yhteisön määritelmiä

Undie ei olisi syntynyt ilman yhteisöään. Yhteisöstä on esitetty erilaisia määritelmiä. Monet niistä korostavat yhteisön ja yhteiskunnan eroa. Tönniesin (1957 [1887] 33-34) kanonisoidussa määritelmässä yhteiskunta (Gesellschaft) ja yhteisö (Gemeinschaft) ovat erillisiä. Yhteisö on intiimi ja yksityinen taso elämästä, kun taas yhteiskunta edustaa julkista puolta (em. 33). Jenks (2005) tulkitsee Tönniesin jaottelua. Hän erottelee, että yhteiskunta edustaa “hajaannutettua”, “urbaania” ja “modernia”. Yhteisö edustaa “intiimiä”, “maalaismaista” ja “traditionaalista” (Jenks 2005, 19.) Yhteisöön liitetään lämpöä, joka koetaan jollain tavoin kadotetuksi modernistuneessa länsimaisessa kulttuurissa.

Block (2008) liittää yhteisön käsitteen keskiöön yhteenkuuluvuuden tunteen. Yhteenkuuluvuuden tunteen vastapuolella on eristäytyneisyyden tunne. Yhteisössä ihminen voi täyttää kapasiteettinsa, ja voi kokea olevansa siellä missä hänen kuuluukin olla (Block 2008, xii-xiii). Blockin mukaan meidän täytyisi ymmärtää, että yhteisössä ihminen saa sosiaalista pääomaa, sillä moderni yhteiskunta ja media ovat “repineet meidät kappaleiksi” (em, 1-2). Yhteisö tämän määritelmän mukaisesti suojelee ihmisiä vieraantumiselta ja tuo heidät jälleen yhteen.

Hear on tiivis yhteisö, jonka jäsenet viettävät paljon aikaa toistensa seurassa. Vaikka toimintaa ohjaava elin on yhdistysmuotoinen, on yhteisössä paljon muitakin ihmisiä. Toisinaan hear-yhteisö kutsuu itseään jopa “perheeksi” iloineen ja konflikteineen. Yhteenkuuluvuuden tunteen saavuttaminen voi viedä aikaa, mutta yhteisön toiminnallisuus vauhdittaa sitä. Hear on yhteisö modernissa merkityksessä. Toiminta sijoittuu konkreettisesti kaupungin keskelle, Jyväskylän “boheemiin kaupunginosaan”, Yläkaupungille. Tietyt paikat, baarit ja puistot muodostavat olohuoneen, jossa toimijat tuntevat toisensa, kuin naapurinsa.

3.3.2 Paikallinen DIY-kulttuuri

Hear ry:n toimintaa kuvaillaan usein sanalla “puuhastelu”. Puuhastelu on erilaista askartelua, musiikin etsimistä, soittamista ja jakamista. Käytännön areenoita toiminnalle

ovat muunmuassa dj-keikat, radiolähetykset ja musiikkiklubit. Puuhastelu on moneen suuntaan kurkottavaa ruohonjuuritason toimintaa, joka rinnastuu DIY-kulttuuriin. DIY (muodostuu sanoista Do It Yourself) on omaehtoista kulttuurintuotantoa kuvaava käsite. Sen sijaan, että kulttuurituotanto ulkoistettaisiin, tehdään musiikki ja muut kulttuurituotteet alusta loppuun itsenäisesti. DIY on yhdistetty usein punk-kulttuuriin, jossa itse tekeminen on olennainen filosofia. Esimerkiksi ideaalitapauksessa musiikki tehdään, soitetaan, äänitetään ja tuotetaan, sekä levynkannet tehdään itse. Musiikki myös levitetään omakätisesti. Bennett & Peterson (2004) sijoittavat DIY:n synnyn 1980-luvulle. Silloin äänityslaitteiston hinnat putosivat ja tulivat kaikkien saataville. DIY:stä tuli musiikkiskenejen keskeinen toimintamuoto (Bennett & Peterson 2004, 5-6). DIY on toimintatapa myös muiden underground-kulttuurian kohdalla. Tällainen musiikkituotanto elää tänäkin päivänä, myös Suomessa. Hear on osa laajempaa kansallista DIY-verkostoa.

Puuhastelu on usein motivoitunutta, ja usein tekemisessä käytetään aikaa ja vaivaa. Jotkut soittavat radiolähetyksissään tai dj-keikoillaan musiikkia c-kaseteilta, jota on toisinaan pidetty jopa kuolleena musiikkiformaattina (vrt. esim. Häkkinen 2013, 2). Vinyylilevyjä soitetaan myös paljon. Monet yhdistyksen jäsenet ovat intohimoisia vinyyliä ja kasettien keräilijöitä. Levyjä päästään soittamaan yhdistysten tapahtumissa dj-keikoilla. Toiminnan tukemiseksi suunnitellaan, askarrellaan ja myydään kasseja ja koruja, joiden suunnitteluun käytetään myös paljon aikaa. Samalla yhteiset askarteluillat vahvistavat yhteisöllisyyden kokemusta. Visuaalinen ilme, tiettyjen musiikkiformaattien suosiminen, valtavirrasta poikkeava musiikki ja käsityö luovat yhdistykselle tietynlaisen esteettisen leiman ja habituksen.

Hear ry näyttäytyy ulkoa päin tietynlaisena. Sillä on takana pitkä historia, ja siinä toimineet ihmiset ovat muokanneet yhteisöä ja sen estetiikkaa. Yhteisön toiminta muistuttaa tavallaan asuntoa, jonne on vuosien mittaan kasautunut röykkiöittäin kaikkea kiinnostavaa. Tämä "paljous" kuvastaa yhteisön toimintaa. Vuosien mittaan yhteisön tilaisuuksissa ja radiolähetyksissä on kuultu lukemattomasti erilaista musiikkia. Yhdistys ei sinällään suosi mitään tiettyä musiikkia; yhtä lailla voidaan soittaa äärimmäisen tyypillistä pop-musiikkia, kuin lo-fi-laatuista folk-musiikkia. Yhteisön jäsenillä on jokaisella tietysti omat mieltymyksensä, mutta yhteistä jäsenille on kiinnostus

maailmassa olevaa musiikkia kohtaan. On erikoista, että tämä paljous ja määrittelemättömyys muodostaa kuitenkin tiettyssä mielessä esteettisen kokonaisuuden.

Haastatellessani Ylikuljua, olin kiinnostunut siitä, hakeutuuko yhteisöön ihmisiä tämän tietynlaisen estetiikan vuoksi. Vuosien jälkeen yhteisössä syntyy luonnollisesti tiettyjä arvoja ja ideologioita, jotka voivat houkutella samankaltaisia ihmisiä mukaan. Ylikulju kertoo huomanneensa tämän ilmiön yhteisössä:

S.K.: Nii. Luuletko sä et siinä on jotenki kyse siitä et siinä on, niinku tavallaan ne ihmiset hakeutuu siihen verkostoon jotka haluaa välittää niitä samoja asioita? Tai niinku, et se ei oo pelkästään se musiikkityyli, tai sellanen joku?

Ylikulju: On täysin mahdollista, koska sellanen outo juttu on silleen et on huomannu ihmisten puhuvan silleen sellasesta "hearilaisuudesta", joka on välillä silleen... Et tuntuu et mikä ihmeen laho tässä on! Et silleen, et siinä on joku tällanen, maailmankuva. Ja myös silleen tietyt esteettiset kiintymykset. Kyllä se myös varmaan tuo tietynlaista porukkaa.

Ylikuljun kommentissa tulee esille, kuinka ulkoa päin havaittua yhteisöllisyyttä ja yhtenäisyyttä on vaikeaa havaita yhteisön sisältä käsin. Yhteisö on siis jatkuvassa prosessissa: vuosien kuluessa ihmiset tuovat yhteisöön oman panoksensa, joka muuttaa yhteistä kokemusta. Yhteisön sisällä oleville yhteisön habitus muuttuu ikään kuin näkymättömäksi, tottumukseksi. Ulkoa päin habitus voi olla juuri syy hakeutua yhteisöön, samankaltaisten ihmisten joukkoon.

3.3.4 Alakulttuureista undergroundiin

Tutkin aiemmissa seminaaritöissäni suomalaisen underground-kulttuurin historiaa, sekä psykedeelistä musiikkia osana paikallista musiikkiskeneä. Kandidaatin tutkielmassani käsittelin paikallisten musiikin harrastajien psykedeeliseen musiikkiin liittämiä merkityksiä. Erityisesti huomioin, millaisin tavoin psykedeelistä musiikkia on määritelty. Pyrin luomaan ajanmukaisen kuvauksen elävästä musiikkiskenestä, joka heijastelee myös aikansa alakulttuurisia virtauksia. Kiinnitin huomioni myös erilaisiin kulttuurisiin määritelmiin, joilla musiikkiyhteisöjä kuvaillaan. Työssäni päädyin käyttämään skenen käsitettä. Totesin, että erilaiset musiikkiyhteisöjä kuvaavat käsitteet (esim.

alakulttuuri, skene, heimo) palvelevat erilaisten musiikkiyhteisöjen luonteiden tarkastelua.

Nopeasti esiteltynä perinteinen Birminghamissa 1970-luvulla tehty, vaikutusvaltainen alakulttuuriteoria (esim. Hebdige 1979) korostaa nuorisoryhmien luokkasuhdetta ja ulkoista tyyliä. (ks. esim. Hebdige 1979, 100-117). Alakulttuuriteorialle vastareaktionä syntyi mm. heimon käsite. Heimot (tribes) ovat urbaaneja yhteisen elämäntavan sitomia löyhiä ryhmiä (ks. esim. Hesmondhalgh 2004, 38). Sekä alakulttuurien että heimojen ajatellaan pysyvän kasassa tietynlaisten symbolien avulla. Pukeutuminen ja riitit yhdistävät samankaltaisia ihmisiä.

1990-luvulla puhuttiin skeneistä, eli ryhmistä jotka sitoutuvat johonkin tiettyyn paikkaan. Skenessä tärkeitä ovat erityisesti paikat, jossa musiikilliset toimijat kohtaavat. Paikallisella tasolla voi syntyä myös tietty soundi, joka voi levitä myös globaalisti, kuten Seattlen gruge-skenelle tapahtui 1990-luvun alussa (esim. Kruse 2003, 133). Skene-käsitteen etuna on se, ettei se oletta toimijoiden olevan nuoria tai vanhoja. Toiminta syntyy musiikin ympärille ja sijoittuu tiettyyn fyysiseen paikkaan. Toisaalta sen ongelmana on sen löyhyys; tavallaan se ei kuvaa mitään tiettyä tekemisen tapaa (valtakulttuuria tai udergroundia), vaan olettaa kaikkien musiikkiskeneajan toimivan melko samalla tavalla.

Sekä Häkkinen (2013) että Kaikko (2014) toteavat, etteivät alakulttuuriset määritelmät kuvaa aikuisten marginaalissa toimimista. Kaikko muistuttaa, että alakulttuuriteoriat luotiin alun perin kuvaamaan nuorisokulttuureja (Kaikko 2014, 2). Molemmat kirjoittajat ovat päätyneet käyttämään underground-kulttuurin käsitettä töissään. Kaikko tiivistää sen tarkoittavan työssään “monipuolista, instituutioiden ulkopuolella tapahtuvaa omaehtoista kulttuuritoimintaa”. Kaikko myös huomauttaa, että “underground” kuvaa hyvin aikuistunutta marginaaliryhmää. (Kaikko 2014, 3.) Käytän itse myös undergroundin käsitettä suunnilleen samassa merkityksessä kuin Häkkinen ja Kaikko. Underground on eräänlainen “aikuisten alakulttuuri”. Puuhasteleminen ja taiteellinen toiminta ei tällöin näyttäydä pelkkänä elämänvaiheena, kuten alakulttuuriteoriat olettavat, vaan pikemminkin elämäntapana, jolla ei ole ikärajaa.

Kaikko (2014) huomioi eron “vanhan” ja “uuden undergroundin” välillä. “Vanhalla undergroundilla” viitataan 1960- ja 1970-luvuilla Turussa ja Helsingissä

vaikuttaneisiin underground-ryhmiin. “Uusi underground” voisi olla nimitys uudelle kokeelliselle marginaalimusiikille, jota on tehty Suomessa 2000-luvulla (Kaikko 2014, 3). Voidaankin ajatella, että undiemusiikki-nimitys on syntynyt kuvaamaan tätä uutta suomalaista 2000-luvun undergroundia.

Uusi underground ei ole juureton. Se viittaa usein historiaansa ja käyttää undergroundin perinteisiä esteettisiä keinoja. Erona voitaisiin nähdä yhteiskunnallisen radikaaliuuden ja hätkähdyttämisen tarpeen laimeneminen uudessa undergroundissa. Jollain tavoin uusi underground on puhtaammin musiikillinen ilmiö. Vastakulttuurisuus on silti yksi sen keskeisistä toimintatavoista.

Vastakulttuurista puhutaan usein yhdessä nuorisokulttuurien, populaarikulttuurin ja nuorison nousun yhteydessä. Sillä voidaan tarkoitetaan karkeasti ottaen valtakulttuurin normien ja yksilön omien arvojen yhteentörmäystä (ks. esim. Komulainen & Leppänen, 20-21). Vastakulttuuria voidaan kuvata aaltomaisella liikkeellä, jossa radikaali muuttuu ajan myötä hyväksytyksi, kunnes uusi vastakulttuurin aalto haastaa jälleen valtakulttuurin vakiintuneet käytännöt (ks. esim. Pitkänen 2006, 21).

Undergroundliikettä voidaan käsitellä vastakulttuurina, jonka tehtävänä oli ravistella ja hämmentää valtakulttuurin normeja. 1960-luvun lopussa Turussa ja Helsingissä oli omat undergroundpiirinsä. Turun ryhmä, “Suomen Talvisota 1939-40”, oli luonteeltaan humoristisempi, ja sen musiikillinen tuotanto on saanut klassikkoaseman. Suomen Talvisota 1939-40 sai provokatiivisen performanssin vuoksi viiden vuoden porttikiellon Oulun kaupunkiin 1960-luvun lopulla. Helsingin undergroundryhmä “Sperm” sai alkunsa 1967. Ryhmän taiteellinen toiminta oli hengeltään avantgardistisempaa ja vakavampaa. Ryhmän keskeinen hahmo, Mattijuhani Koponen sai performansseillaan aikaan skandaalin. Yk:n juhlapäivillä, vuonna 1968, Koponen kohautti lukemalla runon pelkkään pipoon verhoutuneena. Performansseistaan Koponen sai yhteensä kuusi kuukautta ehdotonta vankeutta.

Tulkitsen, että suomalaisen undergroundin vastakulttuurisuus oli “kaiken ja ei minkään vastustamista”. Kuvastoon kuului ajan henkeen kuuluvan kolmikön, kodin, uskonnon ja isänmaan vastustamista ja häpäisyä, sekä seksuaalitabujen käyttämistä teoksissa. M.A. Nummisen mukaan undergroundiin liittyi selittämätöntä uhkaa. (Pitkänen 2006, 32). Underground verhosi tempauksensa käsittämättömyyteen ja avantgardistiseen

tyyliin. Vastakulttuurisuus oli pitkälle vietyä, ja sillä haluttiin kumota myös ryhmiin itseensä kohdistuneita ennako-oletuksia. Ikään kuin mikään ei olisi liian pyhää hyökkäyksen kohteeksi (ks. esim. Komulainen & Leppänen 2006, 130).

Nykyisin underground on toiminnaltaan vähemmän radikaalia. Ehkä hätkähdyttämistä ei koeta samalla tavalla tarpeelliseksi. Vastakulttuurisuus voi olla myös lievempää. Kuitenkin esimerkiksi Tiekso (2013) käsittelee kokeellista musiikkia vastakulttuurisena. Hän huomauttaa, että vastakulttuuria on kaikki musiikki, joka asettuu poikkiteloin jotain kulttuurinosaa vasten (Tiekso 2013, 106). Kapitalistisia kulttuurikäytänteitä vastustava marginaalimusiikki on vastakulttuurista, vaikka sen toiminta olisikin rauhanomaista. Undie edustaa kulttuurisesti ja estetiikaltaan undergroundia, johon aina liittyy tietynlainen vastakulttuurinen asenne. Tällä tavoin ikään kuin toimitaan keskusten ulkopuolella.

Undiemusiikin tutkiminen undergroundin historiallisen kontekstin kautta on valaisevaa, ja auttaa meitä ymmärtämään 2000-luvun undergroundkulttuurin merkitystä yhteiskunnassamme.

3.3.5 Verkosto ja metsä

Hearissa kommunikoinnin ja kulttuurituotteiden jakamisen seurauksena on syntynyt verkosto, jolla on samankaltainen estetiikka ja arvopohja. Verkosto on tärkeä, sillä sen kautta tehdään jatkuvasti yhteistyötä. Sen sisällä ovat samanhenkiset ihmiset. Sinällään verkosto ei ole muuttumaton, vaan se voi kasvaa ja laajentua. Olennaista on, että kaikki eivät kuulu verkostoon, vaan tietyt henkilöt löytävät tiensä siihen tietyn ideologian ja estetiikan kautta. Ylikulju kertoo haastattelussaan verkoston roolista yhteisön toiminnassa:

Mut kyllähän sellaset tietyt, vakiintuneet verkostot et niitä on et niillä on selvästi vankempi asema. Mä oon puhunu.. Hearia edelsi sellanen linnunlaulupuu – niminen yhteisö, tai ne meni vähän silleen limittäin. Niin se sama ajatus ku siinä on, on mun mielestä Hearissa, että yhteisö muistuttaa sellasta puuta. Ja sit, mitä useampaan suuntaan ihmiset siinä menee, niin sitä laajemmalle se levittäytyy. Ja mitä laajemmin sitte tavallaan pystyy venyttää jotain juuria, niin sit ne koskettaa noita lähijuuria mut myös kauempia. Sitä paremmin varmaan siinä lähellä kasvaa ne tietyt levy-

yhtiöt ja tiettyjen tyyppien projektit. Ja kyllä sellasella tietyllä kaveruudella on tietty helpompi...
Mut se on myös siinä, että sellaisilla ihmisillä on helpompi myös musiikin kautta välittää.

Ylikulju vertaa yhteisöä puuhun, tai metsään, jossa lähempänä kasvavien puiden kanssa jaetaan enemmän samoja asioita. Lähellä voi olla myös muita yhteisöjä. Hear on tehnyt paljon yhteistyötä tiettyjen indie- (tai undie) levy-yhtiöiden kanssa. Tärkeimmät lienevät "Helmi-levyt", sekä "Fonal". Molempien levy-yhtiöiden artisteja on esiintynyt usein Hearin tapahtumissa.

Ryhmähaastattelussa keskustelu kääntyi myös toistuvasti verkostoon. Haastateltava Maija kiteyttää näiden levy-yhtiöiden olevan Hearin kanssa "samalla puolella".

Myöhemmin ryhmähaastattelussa puhuttiin tarkemmin verkoston merkityksestä. Verkostolla on ikään kuin kaksoismerkitys: verkoston ihmiset tuntee, koska heillä on samat kiinnostuksen kohteet, ja verkosto toimii lähteenä hyvälle musiikille. Selitettiin, kuinka artistivalinnat ja yhteistyökuviot käytännössä tapahtuvat verkoston kautta:

S.K.: Mut onkse myös niin että sen verkoston ulottuvilla on ne semmoset bändit, joilla on joku tällanen vähä samanlainen estetiikka? Tai tää undiejuttu, tai tälleen?

Janne: Sen takia niitten kanssa on... Ne tuntee yleensä ne tyyppit. Että se vaan, se on ollu oikeestaan tosi laaja, tai semmonen pirsta... Tai se saattaa mennä tosi moneen suuntaan, et ei se välttämättä oo just että nää Fonalit ja tällaset, vaan että sitä on vaikka kuinka paljon, mutta kaikilla on joku semmonen yhteys.

Anne: Ja sitte on monesti silleen että jollain on monia eri bändejä.

Janne: Niin.

Anne: Ja sitte ne aiemmat on ollu tosi hyviä, niin sitte osaa jo vähä odottaa, että tonki pitäis olla, ton uuden jutun, sitten kiinnostava.

Janne: Ja niistä helposti kuulee sitte myös että...

Maija: Nii sehän se et se sana niinku kiirii!

Vuosien saatossa tietyiltä porukoilta, bändeiltä ja levy-yhtiöiltä odotetaan hyvää musiikkia. Käytännössä voidaan suosia tiettyjä tekijöitä. "Samalla puolella oleminen" voidaan tulkita yhteiseksi estetiikaksi. Verkosto muokkaa estetiikkaa yhtenäiseksi, ja

tämän vuoksi suositaan ajan saatossa muotoututta verkostoa. Samojen tekijöiden uusia bändejä otetaan mukaan tapahtumiin ja niiden musiikkia soitetaan dj-keikoilla. Tämä voi aiheuttaa sen, että verkosto nähdään läpipääsemättömänä, sisäpiirinä.

Ylikulju kertoo haastattelussaan, kuinka hänen mielestään heariin on nykyisin verrattaen helppoa päästä sisään. Vuosien saatossa yhteisössä on käyty riitoja siitä, onko yhteisö liian paljon, vai liian vähän, sisäpiiri. Toiset haluaisivat pitää yhteisön suljetumpana. Toiset tahtoisivat madaltaa kynnystä päästä sisään yhteisön toimintaan. Samojen musiikintekijöiden suosimiseen Ylikuljulla on myös ajatus. Hänen mukaansa uutta hyvää musiikkia on yllättävän vähän tarjolla. Tämä hyvä musiikki on tulkintani mukaan estetiikaltaan sellaista, jonka pirstaleinen ja valtakunnallinen verkosto tunnistaa omakseen. Yhteisön toimijat arvioivat, mikä on hyvää musiikkia, ja mikä sopii heidän estetiikkaansa. Jokin toinen yhteisö jakaa oman estetiikkansa ja tekee sellaista musiikkia, jonka undieverkosto voi kokea vieraaksi. Väitän, että juuri tämä on seikka, joka voi estää tiettyjä musiikintekijöitä pääsemään sisään verkostoon. Verkosto on vaatinut vuosia kasvaakseen, ja jollain tavoin voidaan ajatella, että myös estetiikka on vuosien varrella yhdenmukaistunut. Palaan verkostoa käsitteleviin ajatuksiin kohdassa 4.4, Tuttuus.

3.3.6 Undie outsider-taiteena

Eräs lähestymiskulma undiemusiikkiin on ns. outsider-taide. Outsider-taiteella tarkoitetaan yleensä instituutioiden ulkopuolella tehtävää taidetta. Encarnacion (2013, 103) mukaan outsider-taide on sovittamaton perinteisiin musiikkikäsitteisiin. Esimerkiksi käsitys musiikillisista taidoista on siinä toissijainen. Alun perin outsider-taide viittasi vankien ja laitoksissa olevien ihmisten tekemään taiteeseen, mutta siitä on sittemmin puhuttu myös naivistisen taiteen yhteydessä (ks. esim. Chusid 2000, xii). Outsider-taide on myöhemmin ollut vaikutusvaltainen suuntaus, joka on inspiroinut monia menestyneitäkin artisteja, esimerkiksi Frank Zappaa.

Chusid (2000) korostaa, ettei outsider-taiteen yhteydessä kannata puhua taiteellisesta neroudesta, eikä myöskään lahjakkuudesta. Sen ydin on muualla. Chusidin mukaan outsider-taiteen idea on kyseenalaistaa musiikkimaailman käsityksiä ”oikeasta” ja ”väärästä”. Virkistävää hänen mukaansa onkin taiteenmuodon yllätyksellisyys. (em. ix-

x). Usein läsnä on sellaisia piirteitä, jotka voidaan liittää myös undergroundin, sekä undien estetiikkaan. Kontrasti kömpelyyden (esim. soittotaidottomuus) ja musiikillisen vision välillä on samankaltainen, kuin underground-estetiikassa.

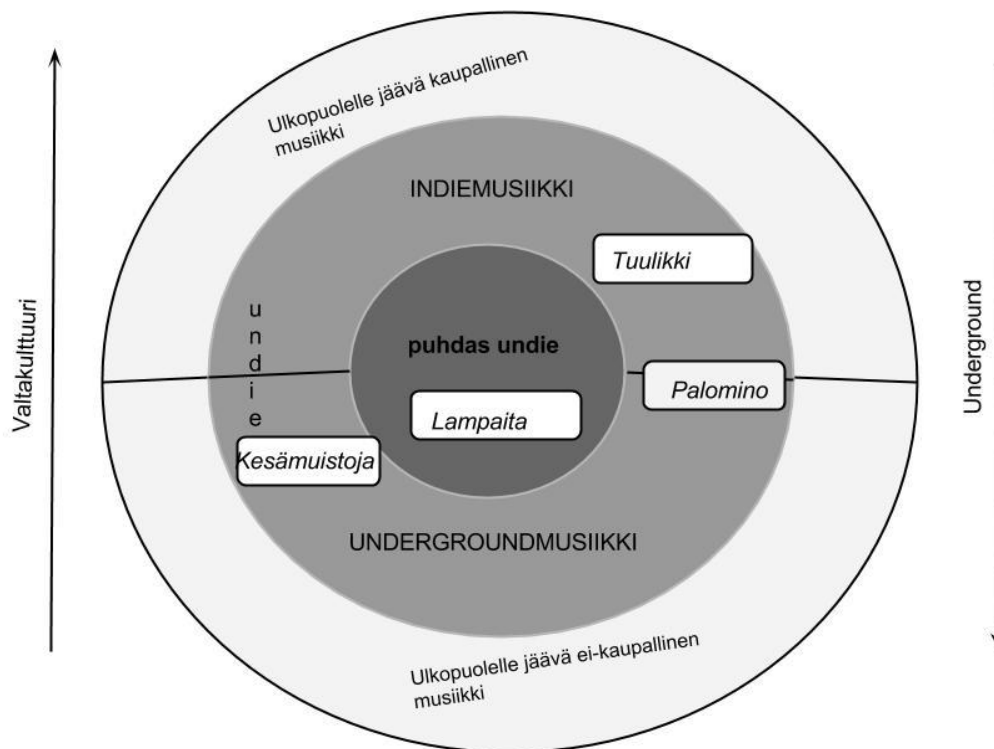
Outsider-musiikissa mielenkiintoista on sen musiikillinen radikaalisuus ja itsenäisyys muista musiikkikulttuureista. Chusid kirjoittaa, ettei outsider-muusikoilla ole yhteisöjä, vaan pelkästään rajoitetut yleisönsä (em. xx). Outsider-muusikot ovat tämän määritelmän mukaisesti ikään kuin yksin maailmassa. Outsider-muusikot voidaan nähdä “yksinäisinä susina”, mutta jossain määrin todellisuus on värikkäämpi. Väitän, että esimerkiksi undiemusiikkia tekevät ihmiset muodostavat verkostoja ja yhteisöjä, jotka luovat ja jakavat esteettisiä arvoja, vaikka toimisivatkin itsenäisesti ja omaehtoisesti. Kuvataiteen puolella ns. ite-taiteilijat, jotka rinnastuvat outsider-taiteilijoihin, ovat myös muodostaneet omia taideyhteisöjään.

Outsider-taiteen ja undien välillä on kuitenkin hyvin monia siteitä. Molempien tapoina on toimia taiteen ehdoilla ja instituutioiden ulkopuolella. Jos undien käsitettä pilkataan, on undergroundmusiikki lähempänä outsider-taidetta, kuin indiemusiikki. Kuten olen todennut, undergroundia voidaan tulkita undien radikaalimpana ulottuvuutena. Toisaalta undiemusiikki toteuttaa myös monessa mielessä ulkopuolisuuden ideaa. Sen on vaikeaa sopesuttaa tietynlaisiin järjestelmiin ja niiden odotuksiin, joten se toimii osittain niiden ulkopuolella. Musiikillisesti undie jakaa myös monia esteettisiä piirteitä outsider-taiteen kanssa.

3.1 Undiemusiikki

Uutta suomalaista, 2000-luvulla tehtyä undergroundmusiikkia kutsun tästä eteenpäin nimellä undiemusiikki. Undien sisällä voi Hear ry:n mukaan olla sekä underground- että indiemusiikkia. Väitän kuuntelukokeeni tuloksiin vedoten, että olemassa on myös puhtaasti undiemusiikkia. Tällöin musiikissa toteutuvat kaikki keskeiset undiemusiikin esteettiset ominaisuudet. Undiemusiikin sisällä oleva musiikki voi toisaalta myös painottua joko undergroundin tai indiemusiikin suuntaan. Tietyn rajan ylittäessään musiikki kuitenkin lakkaa olemasta undiemusiikkia.

Kaavioon 1. olen sijoittanut työssäni käsiteltävät undiemusiikiksi luokitellut näytteet. Kaaviossa tulee ilmi, kuinka hahmotan indie-musiikissa kolme erilaista tasoa. Ytimessä on puhtaasti undieksi luokiteltua musiikkia, seuraavassa kerroksessa undergroundiin ja indieen lukeutuvaa musiikkia, ja ulkokerroksessa undiemusiikin määritelmän ulkopuolelle jäävä musiikkia. Kaaviossa Barry Andrewsin Disko-artistin näyte *Lampaita* edustaa tietynlaista haastateltavien mukaan tietynlaista prototyyppiä undiemusiikista. Muut näytteet sijoittuvat myös undiemusiikin määritelmän sisään, mutta etääntyvät sen ytimestä. Ne painottuvat underground- tai indiemusiikin puolelle. Ulommaisella kerroksella on undiemusiikin käsitteen ulkopuolelle jäävä omaehtoinen ja kaupallinen musiikki.



KUVIO 1. Indie-musiikin tasot

3.1.1 Indie- ja undergroundmusiikki

Tarkastelen tässä hieman indien ja undergroundin musiikillisia lähtökohtia. Indiemusiikin (usein myös: indierock) synty sijoitetaan yleensä 1980-luvulle, samaan kontekstiin post-punkin, college-rockin ja uuden aallon kanssa. Hibbettin (2006) mukaan indierockin juuret voidaan karkeasti jäljittää 1960-luvun undergroundiin. Sellaiset 1960-luvun vaihtoehtoyhtyeet, kuten Velvet Underground ovat olleet Hibbettin mukaan indierockin estetiikan esikuvia. 1980-luvulla puhuttiin puolestaan vaihtoehtorockista (Hibbett 2006, 57-58.) Bannister (2006) puolestaan linjaa, että indierock on saanut vaikutteensa 1960-luvun poprockista, punkista, sekä avantgarde-estetiikasta. Bannister kirjoitti indierockista valkoisten miesten musiikkina. Hänen mukaansa indierockissa “valkoiset miehet soittavat sähkökitaroita, bassoa ja rumpuja, valkoiselle yleisölle” (Bannister 2006, 57-59).

Leimallisesti indierock onkin kitaramusiikkia, jonka juuret voidaan jäljittää esimerkiksi The Beatles-yhtyeeseen. Toisaalta nykypäivän indierockilla tarkoitetaan monia asioita, ikään kuin se olisi kerännyt historiansa aikana vyyhdin erilaisia tyylejä musiikilliseen pankkiinsa. Näihin tyyleihin voidaan viitata erilaisissa yhteyksissä. Blake (2012, [internetlähde]) tulkitsi indiemusiikissa soinnin (timbre) olevan tärkein elementti sen tehdessä eroja valtavirran musiikkiin. Hän tutki kolmea indiemusiikkikappaletta 1990- ja 2000-luvulta. Esimerkkiyhtyeet olivat My Bloody Valentine, Neutral Milk Hotel, sekä The Shins. Tutkittavat yhtyeet ovat perinteisen indiemusiikin mallitapauksia. 2000-luvulla indierockin musiikilliset vaikutteet tulivat osaksi valtavirtaa, jolloin musiikinlajin alkuperäinen merkitys itsenäisenä ja vaihtoehtoisena hämärtyi. Tällaista ylikansallista indieyhtyettä voisi esimerkiksi edustaa brittiläinen Coldplay.

On relevanttia etsiä musiikillista määritelmää sellaisen yhteisön sisästä, joka perehtynyt musiikin kuluttamiseen ja siitä keskusteluun. Last fm. on internetportaali, jonka kautta löydetään uutta musiikkia ja jonne listautuvat viimeisimmät musiikin kuuntelut. Se tarjoaa myös kaikkien muokattavissa olevia määritelmiä. Määritelmät ovat sinällään kiinnostava aineisto, sillä ne ovat yhteisön sisällä syntyneitä ja jatkuvasti muuttuvia. Indierock on palvelun mukaan:

“...epäselvä käsite, jota käytetään identifioimaan rock-artisteja, jotka ovat tai olivat vailla levytyssopimusta, tai ovat ennemmin pienillä, kuin suurilla levy-yhtiöillä. Se voi myös kuvata artisteja, joilla on tietynlainen soundi, ja sen vuoksi se on myös genre, vaikka monet ovatkin kyseenalaistaneet tämän määritelmän.” (Last fm. internetsivu, luettu 31.12.2014). (Suom. Klemetti)

Indiellä tarkoitettiin alun perin omehtoista, suurten levy-yhtiöiden ulkopuolella tehtävää musiikkia. Indie tuleekin sanasta “independent” (suom. itsenäinen). Last fm:n määritelmässä tulee ilmi ongelma, joka toistuu hyvin monen musiikinlajin kohdalla. Alun perin indierock on tarkoittanut tekotapaa ja positiota musiikkikulttuurissa, vailla esteettisiä ihanteita ja genrepiirteitä. Myöhemmin se on alkanut tarkoittamaan musiikkigenreä tiettyine piirteineen. Kuten yllä oleva määritelmä kertoo, halutaan indierockin käsitettä käyttää myös sen alkuperäisessä merkityksessä. Tällöin juuri itsenäisyys suurista levy-yhtiöistä on sen tärkein ominaisuus.

Vuosien varrella indie on saanut kuitenkin omat musiikilliset piirteensä, jotka ovat säilyneet vuosikymmenten halki, ja näkyvät myös 2000-luvun indierockissa, jonka rajat massakulttuuriin ovat muuttuneet epäselviksi. Hibbett (2006) pohtii “independent”-sanaa. Hänen mukaansa siihen liittyy monia latautuneita merkityksiä. Itsenäisyys on hänen mukaansa enemmän kuin vaihtoehto massakulttuurille; se on oma, “itsenäinen” saarekkeensa. Hibbett korostaa, että indie tarkoittaa myös usein jotain “valikoitua” ja “trendikästä” (Hibbett 2005, 58.) Indierockilla voidaan Hibbettin mukaan osoittaa hyvää makua ja korostaa identiteettiä valtakulttuurin tylsää makua vastaan (Hibbett 2005, 57). Indie ja indierock ovat siis tietynlaisia vaihtoehtoja massojen musiikille.

Indierockin ja -musiikin rooli undiemusiikissa on tärkeä. Jollain tavalla yhteisön jäsenet kokevat tarpeelliseksi erottaa kannattamansa musiikin undergroundmusiikista, joka edustaa radikaalimpaa omaehtoisuutta. Indierock ja -musiikki edustavat laimeampaa vastakulttuurisuutta verrattuna undergroundiin. Indiemusiikin vastakulttuurisuus voitaisiin tulkita pikemminkin musiikilliseksi kapinaksi valtakulttuurin käytäntöjä vastaan.

Undergroundmusiikki kulkee käsi kädessä undergroundkulttuurin kanssa. Sinällään se on genreiltään kirjavaa, enkä tässä työssäni käsitä undergroundia musiikillisena genrenä, vaan pikemminkin toimintatapana, ideologiana ja estetiikkana.

Undergroundliikkeellä on vahva sidos juuriinsa, jotka kurottavat beatnik-kulttuurin ympärille Amerikkaan 1950-luvulla. Alun perin underground oli pääasiin kirjallisuuden ympärillä tapahtuvaa vastakulttuurista toimintaa. 1960-luvulla nuorisoliikkeet nousivat, ja underground-väki halusi tehdä eron hippiliikeeseen. Beatnikkien tyyllillistä perinnettä jatkoivat 1960-luvulla “modit”, jotka suosivat beat-musiikkia ja joihin usein liitetään tiettyjä kulttuurisia piirteitä, kuten skoottereilla ajeleminen ja huliganisointi. Turun undergroundliikkeessä vaikuttanut Markku Into kertoo, kuinka he kokivat kuuluvansa “modeihin”, pikemmin kuin hippeihin (Komulainen & Leppänen 2009, 129). Jaottelun voi nähdä tänäkin päivänä. Undergroundväen yleinen habitus vielä 2000-luvullakin muistuttaa beatnikkien perinnöstä.

Suomessa 1960-luvulla vaikuttaneiden undergroundliikkeiden (Turussa “Suomen talvisota 1939-40” ja Helsingissä “Sperm”) musiikissa korostuivat avantgardistisuus ja vastakulttuurisuus. Turussa undergroundmusiikki sinällään oli melko perinteistä rock’n roll-musiikkia, jossa korostui sanoitusten provokatiivisuus. Love Records julkaisi Suomen talvisota 1939-40:n LP:n Underground-rock, vuonna 1970. Helsinkiläisen Sperm-ryhmittymän musiikki oli luonteeltaan avantgardistista ja kokeilevaa käsitteen perinteisessä merkityksessä. Sperm-kollektiivin musiikkia julkaistiin ainakin EP-julkaisussa “3rd Erection”. Musiikki sitoutuu 1960-luvun taidemusiikin ja populaarimusiikin avantgardeen. Se on tyyliiltään fragmentaarista, kollaasimaista ja elektronista. Esimerkiksi musiikin päällä lausutaan tekstiä. 1970-luvulle tultaessa suomalaisen undergroundmusiikin vastakulttuurisuus laimeni ja ryhmät hajaantuivat, mutta undergroundin estetiikka on vaikuttanut moneen suomalaiseen rock-yhtyeeseen seuraavina vuosikymmeninä.

Undiemusiikki on indie - ja undergroundmusiikin 2000-luvulla elävä jälkeläinen. Jos indie- ja undergroundmusiikkia vertaillaan, tulkitsen, että undergroundmusiikki on totaalisempaa omaehtoisuudessaan verrattuna indiemusiikkiin. Indie on ehkä vaihtoehto massamusiikille, mutta underground on siihenkin verrattuna marginaalista. Toisaalta kyse ei ole siitä, että undergroundmusiikki olisi ylivoimaisen vaikeaa ollakseen suosittua. Tulkintani mukaan kyse voisi olla enemmänkin siitä, kuinka erilaiset ryhmät pystyvät ymmärtämään tiettyä musiikkia. Kappaleessa 4.4 tarkastelen, kuinka undiemusiikki lopulta ymmärrettiin tuttuuden kautta. Voidaan olettaa, että indiemusiikin kieli on

suuremmalle yleisölle tutumpaa, kuin undergroundmusiikin, sillä valtakulttuuri on tehnyt tietyt piirteet vuosikymmenten saatossa tutummiksi. Undiemusiikki sijoittuu omaehtoisimman undergroundin ja tutumman indien väliin. Siinä on jotain molempien musiikinlajien tuotantoideologiasta ja musiikillisista piirteistä.

3.1.2 Malliesimerkki undiemusiikista: Barry Andrewsin Disko, *Lampaita*

Kuten edellisessä kappaleessa kirjoitin, undiemusiikki sisältää piirteitä indie- ja undergroundmusiikista, mutta löytyy myös musiikkia, joka voidaan käsittää puhtaasti undiemusiikiksi. Luvussa 4. erittelen tarkemmin yhteisön käsittämää estetiikkaa, joka sisältää tiukkojakin kriteerejä. Haastattelussa Barry Andrewsin Disko-artistin näytettä *Lampaita*, pidettiin malliesimerkkinä undiemusiikista. Siinä toteutuvat undiemusiikin tärkeimmät esteettiset kriteerit.

Lampaita on e-mollissa kulkeva hidastempoinen kaksiosainen popkaavaa noudattava kappale. Kappaleessa vaihtelevat A- ja B-osiot. Sointuasteina käytetään ensimmäisen, viidennen ja neljännen asteen mollisointuja, sekä kolmannen asteen duurisointua. Kappale menee siis aiolisessa moodissa. Sointukierto pysyy alun ensimmäisen asteen toistamisen jälkeen samanlaisena loppuun saakka (Im, Vm, IVm, Im, III). Kappale alkaa ensimmäisen asteen mollisoinnun toistolla. Taustalla on yksinkertainen syntetisaattorilla tuotettu rumpukomppi, sekä särötetty leadlinja. A-osan alkaessa siirrytään yllä esitettyyn sointukiertoon.

Melodia on A-osassa staattinen ja laskeva ja sen laulaa miesääni. B-osassa naisäänet laulavat yksinkertaista melodista kuviota aa-aa-tavuilla. Instrumentteina kappaleessa ovat erilaiset syntetisaattorit, sekä runsaasti kaiutetut vokaaliosiot. Syntetisaattoreista tulevat rumpukomppi, pehmeät arpeggiot, sekä terävämmät lead-äännet. Efektinä on käytetty dub-musiikkityyliin viittaavia voimakkaita kaikuja. Kappaleen yleissoundi on säröinen.

Sanoitusten aiheena kappaleessa on unettomuus. Artisti laulaa lampaiden laskemisesta lakonisella ja unisella äänensävyllä. Haastateltava Anna reflektoi kappaleen herättämää tunnelmaa: “Tunnelma on semmonen, semmonen vellova, jotenki

unettomuuden... viel nois sanoissa. Jotenki vois kuulla et että unettomuus kuulostaa toltta.” Musiikillinen aines korostaa laulun teemaa.

Lampaita-kappale on monessakin mielessä undie-estetiikan ytimessä. Se voitaisiin jopa käsittää eräänlaiseksi prototyypiksi undiemusiikista. Barry Andrews Diskon takana oleva artisti on toiminut aikanaan Hear ry:ssä ja aloittanut esiintymisensä yhdistyksen tapahtumissa. Näin ollen voidaan ajatella, että ollessaan tiiviissä tekemisissä yhdistyksen ihmisten kanssa, myös musiikin estetiikka on muodostunut samankaltaiseksi. Ehkä juuri siksi artistin musiikki voidaan luokitella puhtaasti undiemusiikiksi.

3.2 Populaarin ongelmanasetteluja

Populaarimusiikin käsite on monimutkainen. Tavallaan se voi kattaa kaiken länsimaissa tuotetun ei-klassisen ja kansanmusiikin 1800-luvun lopulta alkaen. Toisaalta voidaan puhua genrestä pop, erotuksena lukuisista muista populaarimusiikin genreistä. Nettl (1985) ei rajannut populaarimusiikkia vain länsimaiden musiikkityyliksi. Pop on hänen mukaansa populaarimusiikin eräs genre, joka toisintuu eri kulttuureissa. Nettlen mukaan länsimaiseen populaarimusiikkiin liitetään uhka musiikillisesta homogenisatiosta. Massamaisuus, yksinkertaisuus, lyhyt kesto, yksinkertaiset harmoniat ja muodot ovat, kuten yleensä väitetäänkin, myös Nettlen mukaan pop-musiikin keskeisiä ominaisuuksia (Nettl 1985, 84- 86.)

Työssäni on tärkeää ymmärtää populaarimusiikkiin liittyviä ongelmanasetteluja, sillä tutkimuskohteeni jollain tavoin edustaa sitä. Undie kuitenkin monella tapaa poikkeaa tai asettuu poikkiteloin sen keskusteluissa. Pyrin selvittämään, mikä undien sijainti erilaisissa musiikillisissa kentissä on.

3.2.1 Populaarimusiikin monet kasvot

“Populaarimusiikin koko rakenne on standardisoitu” , toteaa Adorno esseessään populaarimusiikista 1940-luvulla (Adorno, 2002, 438). Frankfurtin koulukunnan keskeinen teoreetikko Adorno näki populaarimusiikin mekaanisena ja jäykkänä, toisin kuin aikansa atonaalisen taidemusiikin, jonka suosija hän oli. Standardisointia tapahtuu

Adornon mukaan monella alueella. Hitin kaava, sävellysmuodot sekä harmoniset ilmiöt ovat populaarimusiikissa standardoituja. Adorno edusti 1920-luvulla alkunsa saanutta kriittistä teoriaa, joka jatkoi marxilaista, kapitalismia kritisovaa, perinnettä. Ryhmä, johon myös Marcuse kuului, kritisoi muunmuassa massa- ja populaarikulttuuria.

Kuusikymmentä vuotta myöhemmin populaarimusiikki on kokenut monia muodonmuutoksia, mutta keskustelu populaarin ja taiteen välillä on jatkunut. Frith (2007) esittelee teoksessaan "Taking Popular Music Seriously" näkökulmia populaarimusiikin tärkeyteen musiikkikulttuurissa. Vuosikymmenten takaisesta taidemusiikin ja populaarimusiikin dualismista on päästy pidemmälle ja nyt voidaan tarkastella eri populaarimusiikin genrejen välisiä aiheita. Frithille tärkeitä teemoja ovat muun muassa tiettyjen populaarimusiikkigenrejen myytit ja musiikkiteollisuus. Esimerkiksi rockmusiikissa myyttinä on hänen mukaansa autenttisuuden ihanne. Frith kysyy, miksi Bruce Springsteenia pidetään autenttisempänä kuin Duran Durania, vaikka molemmat ovat käyneet läpi monimutkaisen tuotantoprosessin (Frith 2007, 260-262.) Frith suhtautuukin kriittisesti erilaisiin populaarimusiikin mytologisointeihin ja korostaa sosiologian roolia populaarimusiikin tutkimisessa. Frith väittää, että populaarimusiikin estetiikkaa on tutkittava sosiologisesti, sillä populaarimusiikista musiikista puuttuu esteettinen intressi (em. 2007, 257- 258).

Gracyk (1996) pohtii rock-musiikin estetiikkaa ja sen suhdetta massakulttuuriin. Massakulttuuria kohtaan esiintyy tänä päivänäkin samankaltaista torjuntaa kuin Adornon aikaan. Massojen musiikkia tänä päivänä edustavat globaalit soittolistat, joita radiokanavat tuovat esiin. Tätä ns. radiomusiikkia pidetään arkielämässä helposti huonon maun merkinä ja tylsänä. Indierock perustuu sen sijaan Gracykin mukaan massakulttuurin käytäntöjen vastustamiselle. Halutaan osoittaa, ettei kuuluta massaan. Massakulttuuri, johon populaari tavallisesti viittaa, nähdään passivoivana. Kuten Frith, Gracyk huomaa indie-rockin toteuttavan kuitenkin samankaltaisia tuotantoprosesseja kuin massojen musiikki. Gracyk käyttää esimerkkinä Fugazi-yhtyettä. Jopa sillä on kansainvälinen levittäjä. (Gracyk 1996, 151.)

Shusterman (1996) puhuu populaarikulttuurin tuottamasta mielihyvästä ja siitä, kuinka se pitäisi hyväksyä sellaisenaan. Kuten Frith, myös Shusterman tuo esille aitouden ongelman populaarimusiikista puhuttaessa. Shustermanin mukaan populaarimusiikkia

kutsutaan turhaan epäaidoksi kaunotaiteiden rinnalla (Shusterman 1996, 104). Hänen mukaansa: “Niin taide, elämä kuin populaarikulttuurikin kärsivät näistä vakiintuneista jaotteluista joiden seurauksena taide samaistetaan kapea-alaisesti elitistiin kaunotaiteisiin” (em. 16).

Shusterman (1997) tuo painokkaasti esiin kysymyksen populaarimusiikin taiteellisesta arvosta. Hänen työnsä pohjaa Deweyn pragmatistiseen estetiikkaan ja filosofiaan. Pragmatistisessa estetiikassa pyritään taiteen ja kokemuksen lähentämiseen. Shustermanin mukaan taidetta ei voida erottaa elämästä (vrt. Tiekso 2013, 133- 135). Shustermanin sanoin “taide on kiistattoman todellista” (Shusterman 1996, 44). Niinpä myös populaarimusiikki pitäisi hyväksyä funktiossaan - mielihyvää tuottavana osana elämää.

3.2.2 Populaarikulttuurin yksiulotteinen kuva

Ongelmana edellä mainituissa näkökulmissa on populaarimusiikin näkeminen makkaramaisena, tietyllä tavalla homogeenisenä massana, joka on jotain taidemusiikille vastakkaista. Edes genret huomioonottavat teoretisoinnit (esim. Gracyk 1996), eivät usein ota huomioon populaarimusiikin monimuotoisuutta ja monitasoisuutta. Todellisuutta yksinkertaistetaan, mikä luo yksiulotteisen kuvan populaarikulttuurista. Populaarimusiikissa voi esiintyä yhtä lailla taiteellista kunnianhimoa, kuin mekaanista massatuotantoakin. Toisekseen toiset teoriat lähtevät ajatuksesta, jossa populaarimusiikki on ikään kuin “viaton” osa maailmaa. Niissä ei useinkaan oteta huomioon yhteiskunnallisia rakenteita, jotka vaikuttavat musiikkimarkkinoilla ja -teollisuudessa. Nämä rakenteet voivat estää meitä kuulemasta tai tukemasta jotakin musiikkia. Musiikkimaailman valtarakenteet on perusteltua huomioida kirjoitettaessa populaarimusiikista. “Radiomusiikin” ja omaehtoisen musiikin välinen hankaus on jatkunut pian vuosisadan verran. Omaehtoisuutta puoltavan diskurssin sulkeminen pois keskustelusta, ja toisaalta massakulttuurin kritisoinnin vaimentaminen kuvaa osaltaan aikaamme.

Musiikkikulttuuri ei enää ole samanlainen kuin 1940-luvulla Adornon kirjoittaessa populaarimusiikista. Populaarimusiikin alla voidaankin tehdä lähes millaista

tahansa musiikkia. Edelleen tietty musiikki voidaan tuomita jäykän mekaaniseksi, ja toinen sisäpiirin elitismiksi. Voitaisiinkin nähdä, että populaarimusiikin diskurssissa toistuvat taidemusiikin diskurssit. Myös populaarimusiikissa koetaan tärkeäksi, mistä lähtökohdista musiikkia on tehty - onko kannustimena raha, vai taiteellinen itseilmaisu. Autenttisuutta ja originelliuutta arvostetaan edelleen. On tärkeää huomioida, että populaarimusiikkiin voidaan suhtautua välinpitämättömästi, tai hyvin intohimoisesti. Toiset käyttävät elämänsä populaarimusiikin tutkiskeluun, toiset käyttävät musiikkia taustamusiikkina ja arkipäivän tunteidensäätelyä.

Tämä voi ajaa meidät siihen tilanteeseen, että musiikkiin perehtyneet toimivat tietynlaisina konossööreinä, eli taiteentuntijoina, jotka osaavat määritellä, mikä on hyvää ja mikä huonoa musiikkia. Tätä diskurssia ovat käsitelleet niin Frith (2007) kuin Bourdieukin (1984). Toisaalta voitaisiin kysyä, miksei taiteentuntijoita voitaisi käsitellä myös samalla asenteella, kuten muita alojensa asiantuntijoita. Tällöin taiteentuntijoilla on ehkä enemmän perspektiiviä tietynlaisiin musiikkia koskeviin kysymyksiin. Undiemusiikki haastaa näkemään, millaisia ongelmakohtia populaarikulttuurissa toimivalla omaehtoisella musiikilla voi olla. Undie ei ole populaarimusiikkia siinä mielessä, kuin Frankfurtin koulukunnan ajattelijat näkivät. Itseasiassa se hylkii samankaltaisia teemoja kuin koulukunnan ajattelijat populaarimusiikissa 1900-luvun alkupuolella. Mekaanisuus, jäykkyys ja tylsyys ovat edelleen vahvasti keskusteluissa mukana. Taidemusiikin diskurssit ovat siirtyneet hyvin muuttumattomina populaarikulttuurin puolelle, jossa myös arvostetaan autenttisuutta ja hyvää makua.

Populaarimusiikin kenttä on hyvin värikäs ja monipuolinen. Tietyissä mielessä se on eräänlainen "villi länsi", jossa kaikki on mahdollista. Tämä karnevalistisuus näkyy muunmuassa siinä, että jopa eniten valtavirtaa edustavassa musiikissa voi esiintyä avantgardistisuutta (esim. Lady Gaga) ja toisaalta eniten marginaalissa oleva musiikki voi olla helppoa ja popkaavaa noudattavaa. Undiemusiikin sijoittaminen tähän asetelmaan on haastava tehtävä.

4. UNDIEMUSIIKIN JAETTU ESTETIIKKA

Tarkastelen tässä luvussa undiemusiikkia kokonaisuutena ja pyrin tiivistämään, mikä sen estetiikassa on olennaista. Kuten aiemmin totesin, en halua käsitellä indie-musiikkia genrenä, sillä sen sisällä on lukuisien genrejen tyylejä. Haluan pikemminkin kohdistaa katseeni sen esteettiseen ja sen kautta ideologiseen tasoon. Tässä luvussa käsittelemän yhteisön määrittelemiä piirteitä, jotka pitävät undien käsiettä koossa. Piirteet ovat estetiikan osatekijöitä - niitä palasia, jotka muodostavat ideologisen kokonaisuuden.

4.1 Rajanveto

Kuuntelukokeessa paljastui, kuinka yhdessä keskustelemalla sanallistettiin aiemmin ehkä tiedostamattomia rajoja. Keskustelu oli vapaata ja kehittyi melko itsenäisesti oivallusten kautta tiettyihin suuntiin. Tämä oli ehkä luonnollista seurausta siitä, että aluksi kuunneltiin näytteet jotka edustivat yhteisön linjaa, ja sen jälkeen näytteet jotka rajautuivat pois yhteisön linjasta. Ryhmä alkoi itsenäisesti reflektoida sitä, miksi tietyt kuuluvat linjan sisään, toiset eivät. Alkoi myös muodostua pohdintaa siitä, mitkä elementit yhdistävät indie-käsitteen alle menevää musiikkia.

Ensimmäisessä osassa (yhteisön linjaan kuuluvat näytteet) perusteltiin sitä, miksi kappaleet kuuluvat yhteisön linjaan. Näytteitä pyrittiin sijoittamaan paitsi indie-musiikin alle, myös joissain tapauksissa indie- tai underground- käsitteiden alle. Kappaleet olivat pidettyjä eikä niiden estetiikkaa juurikaan kritisoitu. Niissä oli 'oikeita piirteitä' ja ne tunnustettiin osaksi yhteisössä arvostettua musiikkia. Voitaisiin sanoa, että kaikki ensimmäisen ryhmän kappaleet edustivat haastateltavien estetiikkaa, tai ainakin ne tunnustettiin osaksi yhteisön linjaa. Ensimmäisellä puoliskolla liikuttiin haastateltava Jannen mukaan turvallisella alueella. Kappalevalinnat oli hänen mukaansa "vähän varman päälle otettu". Kappaleet olivat kaikille tuttuja, vähintään nimen perusteella, ja ne osattiin yhdistää yhteisön linjaan.

Toinen osio oli osallistujien mielestä haastava. Siinä esiintyi paljon hajontaa ja jakautumista. Estetiikasta argumentoitiin. Pohdittiin, mitkä tyylilajit sopivat indie-käsitteen alle ja miksi. Eräs suuri keskustelun aihe oli metalli-genren rajautuminen pois

undiemusiikista. Toisessa osiossa kuultiinkin kaksi muista näytteistä poikkeavaa musiikkinäytettä - Solitaire-yhtyeen *Listen to the Priest* ja Beherit-yhtyeen *Gates of Nanna* edustavat heavy- ja metal-genrejä. Keskustelussa tapahtui mielenkiintoinen käänne, kun molemmista esimerkistä koettiin kollektiivista innostumista. Pohdittiin undien käsitteen laajentamisesta. Keskustelussa esitettiin kuitenkin vasta-argumentteja metalli-genren sopivuudesta sellaisenaan undien alle. Koettiin, että tietyille musiikkigenreille on jo olemassa omat fooruminsa. Toisessa osiossa puhuttiin myös “huijaamisesta”, sekä kyllästymisestä tiettyyn musiikkiin.

Jokainen näyte toi jotain uutta keskusteluun ja herätteli osallistujia. Keskustelu toimi kuitenkin myös osittain riippumatta näytteistä ja välillä saatettiin ryhtyä keskustelemaan osallistujien mielestä tärkeistä aiheista, jotka haluttiin tuoda esille. Tällaisia toistuvia aiheita olivat mm. verkoston merkitys yhtyeiden suosimisessa. Tilanteessa myös eri henkilöillä saattoi olla omia argumentteja, joita he nostivat esiin läpi tilaisuuden kokiessaan ne tärkeiksi. Tällaisia teemoja olivat muun muassa yhteisön moniäänisyyden esiintuominen ja yhteisön yhteisen estetiikan muuttumattomuuden kyseenalaistaminen. Monesti viitattiin myös vapauteen ja ikään kuin pyrittiin pois yhteisestä mielipiteestä. Näitä pyrkimyksiä oli määrällisesti enemmän toisella puoliskolla, jossa menttiin yhteisen linjan ulkopuolelle.

Makuarvostelmia ja estetiikkaa

Tutkimani yhteisön rajanvetotilanne on tietystä mielessä hankala, sillä eräältä katsontakannalta yhteisön linja koostuu käytännössä vain yhteisön jäsenten esteettisistä mieltymyksistä. Tämä näkyy monessa kohtaa aineistossanikin. Välillä puretaan yhteisön toimintamalleja, välillä esitetään suoranaisesti omia makuarvosteluja. Rajanvedossa tulevat kuitenkin mielenkiintoisella tavalla esiin yhteisössä tapahtuvan linjanvedon mekanismit. Kehikkona rajanvedossa toimii undiemusiikin käsite, joka on jatkuvassa prosessissa yhteisön musiikkimieltymysten, estetiikan, yhteisön historian sekä maailmalla tapahtuvien musiikki-ilmiöiden kanssa..

Rajanvetotilanne on distinktiomainen, sillä siinä kuvataan mikä kuuluu meidän estetiikkaamme, mikä jää sen ulkopuolelle. Myöhemmin selvitän tarkemmin, kunka

esimerkiksi kokeellisuus, kotikutoisuus ja omaehtoisuus tulevat undie-musiikin sisällä määrittäviksi piirteiksi. Jollain tavalla ne erottavat undiemusiikin muista samankaltaisista underground-musiikkigenreistä tai skeneistä. Distinktiolla tarkoitetaan erottautumista (ks. Bourdieu 1984). Mitä distinktion käsitteellä voidaan undie-musiikin yhteydessä tarkoittaa?

Bourdieu käy läpi klassikkoteoksessaan *Distinction* (1984) erottautumista sosiologisen vallankäytön muotona. Tärkeässä roolissa on maun käsite. Sosiologisen toimintateoreetikko Weberin puhuessa legitimiistä herruudesta käyttää Bourdieu legitimiin maun käsitettä (Purhonen & al. 2014, 57.) Legitiimillä maulla hän tarkoittaa yleisesti hyväksi tunnustettua makua, jota ylimmät luokat toteuttavat alempien luokkien jäljitellessä sitä. Maun prosessi on analoginen Simmelin muodin prosessiluonteen kanssa. Simmelin mukaan ylimmät luokat haluavat olla muodin kärjessä; tietyn muodin levitessä yleiseen käyttöön ylin luokka siirtyy seuraavaan (Simmel 1986 [1905], 34). Simmel kuvailee sitä, kuinka muodin kärjessä kulkeva tuntee kulkevansa yhteisön kärjessä (em. 47).

Mausta kirjoittamiseen on siis usein liitetty yhteiskunnallisia rakenteellisia ominaisuuksia: maulla toisinnetaan valtaa ja luokka-asemaa. Hyvä maku on myös siinä mielessä epämuodikasta, että se liitetään taiteellisen kaanonin tukemiseen esimerkiksi taidemusiikin puolella ja tällä tavoin elitistiseen toimintaan (esim. Demers 2010). Vastareaktionä tälle viimeisinä vuosikymmeninä on kirjoitettu runsaasti ns. arkisesta tai populaarimausta (esim. Shusterman 1997; Frith 2007; Gracyk 1996). Undie-musiikissa on menty syvälle esteettisiin arvostuksiin, jopa mikrotasolle esteettisten vivahteiden huomaamisessa.

Vuonna 2014 ilmestyi ensimmäinen laaja bourdieulainen suomalaista makua kartoittava tutkimus (Puronen & al. 2013). Laajan huomion tutkimuksessa saa myös suomalaisten musiikkimaku (Bourdieuun mukaan jopa tärkein distinktoiva elementti). Kirjassa musiikkimakuja tutkitaan muunmuassa ikäryhmien ja koulutuksen kautta. Musiikkityylit on tyypitelty karkeasti (esimerkiksi rockmusiikki, iskelmämusiikki). Tutkimuksessa näkyy erityisesti klassisen musiikin arvostus ylemmillä ja iskelmämusiikin arvostust alemmilla koulutusasteilla. Rockmusiikki puolestaan olisi suosittua kaikilla koulutusasteilla (em. 40- 41). Tutkimusta täydennetään haastatteluilla

joissa korostuu musiikkimaun distinktoivuus: hyökkäävä tai torjuva suhtautuminen muita kuin omaa makua kohtaan. Tutkimuksessa otetaan jo pian kantaa siihen, ettei moniakaan alagenrejä ole pystytty huomioimaan, ja että tilaa on myös eri musiikkityyleistä pitävillä ns. omnivoroille. Omnivorolla tarkoitetaan eräänlaista kaikkiruokaisuutta tai sallivuutta maussa. Tutkimuksen mukaan kyse ei välttämättä ole keskiluokan kulttuuritahdosta (jossa kulttuuriin suhtaudutaan myönteisesti, vaikka maun huipulla ei ollakaan), vaan eräänlaisesta “käänteisestä snobismista”, jossa myös toteutetaan uudenlaista käsitystä legitimoimista mausta (Puronen & all 2014, 62- 63.) Käänteisellä snobismilla voidaan viitata eräänlaiseen itsetietoisuuteen, jossa kulttuuria paljon tunteva henkilö tiedostaa elitismien, eikä halua tunnustautua sen kannattajaksi. Sen sijaan henkilö tietoisesti näyttää kiinnostustaan monenlaista kulttuuria kohtaan. Tietyllä tavalla tutkimus toteuttaa rakeenteellista ajattelua, jossa ihminen on osa makujärjestelmää, pitipä hän mistä tahansa musiikista.

Haastateltavani ovat tässä mielessä omnivoroja, sillä useimmat heistä ovat kiinnostuneita hyvin monentyylisistä musiikkityyleistä. Ylikuljun haastattelussa tulee myöhemmin ilmi kiinnostunut suhtautuminen ympäristön tarjoamaan musiikkiin, olipa kyseessä underground tai hittikappale. Purosen & all. (2014) tutkimus näyttää makrotasollaan kuitenkin vain pintaraapaisun mausta, eikä pysty selittämään omaa elämäänsä elävää, pirstaloitunutta musiikkimaailmaa.

Tutkimukseni keskellä oleva undie on sateenvarjo, jonka alle mahtuu moni musiikki, mutta jonka ulkopuolelle jäävät sitä useammat. Sateenvarjon reuna on rajanvedon ja distinktion reuna. Reunalla käydään jatkuvaa neuvottelua käsitteen sisällöstä. Sisällä on ilmiselviä tapauksia, mutta myös rajatapauksia, joiden kohdalla käydään eniten keskustelua. Makua pidetään sosiaalisena mittarina, ja hyvä maku kertoo henkilön kulttuuritietämyksestä ja luokasta. Undiemusiikin suhde makuun on hyvin monivivahteinen, sillä se yhtä aikaa hylkii perinteisiä käsityksiä hyvästä mausta osoittaessaan kokeellista suhtautumista musiikkia kohtaan. Sen lisäksi se haluaa toimia instituutioiden ulkopuolella, arvostaen mauttomuuksia, rumuutta, huonoutta ja ei-ammattimaisuutta. Silti estetiikka on ehkä tärkein seikka sen toiminnassa ja elämässä. Keskittyessään ja paneutuessaan maailmassa olevaan musiikkiin se luo myös hienovaraisia käsityksiä hyvästä ja huonosta.

4.2 Kokeellisuus

4.2.1 Kokeellinen estetiikka undiessa

Tiekson mukaan kokeellisuus on siis jotain joka voi liittyä mihin tahansa taiteenlajiin. Tutkimassani yhteisössä kokeellisuutta arvostetaan, ja jollain tavoin yhteisön toimintaa värittää kokeellinen eetos. Yhteisön ulkopuolelta kuulee toisinaan kuvaavia kommentteja: “Jos jotain omituista tapahtuu, Hear liittyy siihen varmasti”. Kokeellisuus yhteisössä liittyy kaikenlaiseen puuhastelemiseen ja “vaikeimman kautta menemiseen”. Käytännössä erikoisimpiakin ideoita kannustetaan kokeilemaan ja usein niiden eteen nähdään paljon vaivaa.

Barry Andrews'n Disko-artistin kappaleessa, *Lampaita*, toteutuu monia kokeellisuuden elementtejä. Musiikillisesti kappale on hyvin yksinkertainen ja monotoninen, mutta kuitenkin tehty perinteiseen pop-kaavaan, jossa toistuvat säkeistöt ja kertosaakeet. Matala laulutapa yhdistettynä naivistiseen tekstiin luo haastateltavien mukaan sympaattisen vaikutelman vaikutelman - artisti itse on kertonut keikoillaan lähestyvänsä karaoke-tyylistä ilmaisua ja estetiikkaa.

Voimakkaan soundin ja yksinkertaisen musiikillisen aineksen yhdistäminen on tyyppillistä undielle. Osien yllättävä yhdistäminen näyttää olevan haastateltaville mieluista. Maija kiteyttää oman kokemuksensa yhdistelystä:

Anne: Mikä mun mielestä ehkä yhdisti tohon edelliseen, että niinku lähtökohtaisesti eri suunnista tulevia elementtejä yhdistetty samaan ja sit se kuulostaa kauheen mielenkiintoselta yhdessä.

SK: Mitä.. millasia elementtejä?

Anne: No jotenki... toi... laulusoundi on tommonen tosi kömpelö mut sit siinä oli kuitenkin tommosta niinku... kaunista... naisääntä ja sitten tuota... Sitten ne sanotukset on silleen jotenki sellasia... höpsöjä mut sitte kuinteki... koskettavia. Sellasta niinku jotenki hyvällä tavalla kotikutosta.

Vaikutteiden monipuolisuus ja eri suunnista tulevien elementtien yhdistely toteutuu monissa ensimmäisen ryhmän näytteissä. Maija tekee linjanvetoa edelliseen näytteeseen (Muuan mies, *Tuulikki*), jossa myös hänen havaintojensa mukaan esiintyi tällaista piirteiden monipuolisuutta. Muuan mies -artistin *Tuulikki* ei ehkä herätä suuria

avantgardistisia mielikuvia. Kappale on kepeä suomenkielinen surf-iskelmä. Haastateltavat löytävät siitä viittauksia 1970-luvun pehmeään soundimaailmaan. Rauli “Badding” Somerjoki, rock- ja iskelmätähti 1970-luvulla, olisi voinut haastateltava Antin mukaan esittää sen vuosikymmeniä sitten. Sen tärkeimmäksi ansioksi haastateltavat nimeävät laulajan laulusoundin ja tärkeässä osassa olevat sanoitukset. Näytteissä on kuitenkin aina jokin outo ja vieras, hiomaton tai yhteyteen kuulumaton piirre. Muuan miehen kohdalla se on pistävä mutta voimakas laulu, joka tuntuu haastateltavien mukaan tulevan eri vuosikymmeneltä tai eri todellisuudesta. Ylikulju myös linjaa haastattelussaan undien monipuolisuuden estetiikkaa. Hänen mukaansa “biisit, jotka eivät solahda yksinkertaisesti johonkin tiettyyn suuntaan” tai “asetu johonkin yhteen paikkaan” ovat monien yhteisössä toimivien ihmisten mielestä kiinnostavia.

Määrittelemättömyyden idea vie ajatukset takaisin Tiekson (2013) esittelemiin kokeellisuuden käsitteen ongelmakohtiin. Tietyissä mielessä kokeellisuus näyttäytyy undiemaailmassa sellaisessa roolissa, joka Tiekson (2013, 79) mukaan on jopa virheellinen. Pinnalta raapaistuna undien kokeellisuus on jotain uutta, määrittelemätöntä ja erikoista. Voidaan kuitenkin esittää, että tämä on vain eräs, ehkä osittain sisäistetty tapa, puhua musiikin kokeellisuudesta. Jollain tavoin tämä tapa käsittää musiikin kokeellisuutta liittyy kokeellisuuden vuosien saatossa keräämiin “genremäisiin” piirteisiin. Tulkitsen, että uutuus, määrittelemättömyys ja erikoisuus ovat tietyissä mielessä seurausta kokeellisen musiikintekemisen valtavirrasta poikkeavista tuotantotavoista. Ne kuulostavat poikkeavilta ja erikoisilta, koska ne on tehty vastakulttuurisessa kontekstissa.

Kokeellisuutta voidaan kuitenkin lähestyä myös abstraktimmasta näkökulmasta. Suosiossa oleva undergroundartisti, Jukka Nousiainen, julkaisi arvostelumenestykseksi nousseen levyn, *Huonoa seuraa*, vuonna 2014. Facebookpäivityksessään hän kertoi tehneensä levyn vailla paineita. Lausunto on helposti liitettävissä cagelaiseen käsitykseen kokeellisuudesta (ks. kohta 2.2.2) Nousiainen kirjoitti:

Soundi 5 tähtöstä, rumpa 5 tähtöstä, hesari 4 tähtöstä, voima 4 ja maran posti 10 points. ja minusta tää on ihan jokamiesluokan ajoa. kuka vaan voi tehdä tämmösen levyn, muut vaan ei viitsi! (Jukka Nousiaisen facebook-artistisivu, luettu 14.4. 2015)

Cagen radikaali ajatus kokeellisuudesta on, että kuka tahansa voi tehdä sitä, tai mikä tahansa voi sitä olla (Cage 1973 [1959] 72). Nousiaisen facebookpäivitys toteuttaa cagelaisen sanoman musiikin keksimisestä, jossa tarvitaan vain yksinkertainen oivallus. Samalla filosofinen käänne musiikissa selittää myös sen, miksi soitannollinen taituruus ei ole se piirre mitä arvostettaisiin kokeellisessa eetoksessa. Ajatusta voitaisiin verrata jälkimodernistiseen käsitetaiteen ideaan, jossa taideteoksen idea tulee tekniikkaa tärkeämmäksi. Väitän, että tämä idea on hyvin keskeinen undiemusiikissa. Kannatan cagelaista kokeellisuuden ideaa, sillä se selittää samanaikaisesti undiemusiikin esteettistä yhtenäisyyttä ja monipuolisuutta. Undiemusiikki voi olla mitä tahansa musiikkigenreä, sillä se ylittää genererajat, mutta sen estetiikka nojaa kokeellisuuden radikaaliin ideaan.

Facebookpäivitys ja Cage osuvat siis undien ja kokeellisuuden hermojen risteämiskohtaan. Kokeellisuus ei muodosta yhtenäistä esteettistä kokonaisuutta, vaan pikemminkin tietoisuutta erilaisista mahdollisuuksista tehdä musiikkia. Kokeellisuutta kuuntelukokeeni musiikinäytteissä ei välttämättä edusta mikään musiikillinen piirre, vaikka niin toisaalta voi myös olla. Kokeellisuutta toteuttaa eräänlainen henki, missä musiikki on tehty. Väitän, että jopa Koiran näköinen nainen -artistin kappale, *Kesämuistoja*, toteuttaa kokeellisuuden ideaa. Kuka tahansa voisi tehdä kappaleen *Kesämuistoja* mutta vain artisti nimeltään ”Koiran näköinen nainen” tekee sen. Tietyissä mielessä kokeellisuus voisi siis olla tiettyä mahdollisuuksien etsimistä. Tutkiskellaan, millaisista lähtöpisteistä musiikkia voidaan ajatella uudella tavalla.

Eräs seikka undiemusiikissa, jota voidaan tulkita kokeellisuuden kautta, on liikkuminen eri aikatasoilla. Monesti innoitusta undiemusiikin tekemiseen haetaan menneisyydestä. Tuomalla jokin menneisyyden tyyliä tähän päivään ja pöyhimällä sitä omalla tavalla saadaan aikaan tuoreuden tuntu ja oivallus. Itse asiassa tällainen lainailu on hyvin tärkeää undien kaltaisessa musiikissa. Innoitusta haetaan menneiltä vuosikymmeniltä, esimerkiksi 1960-luvun psykedeliasta tai 1970-luvun punkrockista. Vanhoja analogilaitteita käytetään äänityksessä ja tuotannossa oikeanlaisen soundin löytämiseksi. Menneiden vuosikymmenten tahattomasti värittyneestä soundista on tullut tavoiteltu estetiikka (ks. esim. Aho & Kärjä 2006, 87) ja jopa kasettien painatus ja myynti on jälleen kasvussa. Toisaalta käytetään myös uutta teknologiaa. Epämodernius voi olla tietoinen valinta, jolla pyritään korostamaan omaa positiota yhteiskunnassa Jo 1900-

luvun alussa Simmel (1986 [1905]) teki havaintojaan muodista ja sen prosesseista ja teki tulkintoja muodin käytäntöihin suhtautumisesta:

“Se joka pukeutuu tai käyttäytyy tahallisen epämodernisti, ei saavuta siihen liittyvää yksilöllisyyden tunnetta oikeastaan yksilöllisen kvalifikaationsa vaan yhteiskunnallisen esimerkin yksinkertaisen kieltämisen kautta. Jos modernisuus on yhteiskunnallisen esikuvan jäljittelemistä, niin tahallinen epämodernisuus on jäljittelemistä käännetyin etumerkein, eikä se siten todista vähempää yhteiskunnallisen tendenssin voimasta, joka saattaa meidät jollakin positiivisella tai negatiivisella tavalla riippuvuussuhteeseen itsestään” (Simmel 1986 [1905], 50.)

Simmelin mukaan siis myös ne, jotka kääntävät selkänsä sille mikä on muodissa, ovat ajan hermolla. Undie-musiikin tekeminen on usein yhtä lailla musiikin seuraamista, menneisyyden pöyhintää kuin kommentoimistakin. Undieta voisi ehkä kuvailla musiikiksi jossa uusi ja vanha kohtaavat. Populaarimusiikin menneisyys tutkitaan monesti tarkastikin ja joskus tavoitteena on jopa tietyn menneisyyden musiikkityylin elvyttäminen tänä päivänä. Vanha voi syntyä tässä ajassa uutena - tai ainakin uusissa vaatteissa. Menneiden tyylien elvyttäminen on tietyssä mielessä tradition vaalimista ja toisaalta taas ehkä piittaamattomuutta siitä, kuinka musiikkia tässä hetkessä tulisi tehdä. Menneiden tyylien ja teknologioiden käyttäminen voidaan liittää myös vastakulttuurisuuteen ja epäkaupallisuuden ideaan. Musiikkia tehdään niin kuin halutaan. Piittaamattomuus voidaan hyvin tulkita myös kokeiluksi -kuinka epämoderni toimii modernissa?

Kokeellisuuden ideaa toistuu monissa hieman musiikintekemisen tavoissa, usein jollain tavoin näkymättömänä voimana, joka ohjailee musiikin tekemistä. Jos Tiekson (2013) tavoin ajattelemme kokeellisuutta tekemisen tapana ja asenteena, laajenee sen merkitys. Undiemusiikissa kokeellisuus on uudelleenajattelua ja musiikillisten ideoiden keksimistä ja uudelleenjärjestämistä, sekä ajallisen perspektiivin laajentamista. Tämä ideologinen taso palautuu vastakulttuurisuuteen ja epäkaupallisuuteen.

4.2.3 Kokeellinen elämänasenne

Kokeellisuuden idean juuret voivat löytyä syvältä yhteisön jäsenien elämänfilosofiasta. Ylikuljun haastatteluista käy monessa kohtaa ilmi kokeilun merkitys elämässä. Useat tutkimani yhteisön toimet, kuten radiolähetysten aloittaminen tai undien käsite, ovat syntyneet kuin sattumalta tai kokeilujen kautta. Avoimuus maailmaa ja musiikkia kohtaan tulee esille monissa hänen kommenteissaan. Niistä välittyy ihmettely ja asioiden uudelleenajattelu. Ilmiöiden, kuten äänen, pariin palataan yhä uudestaan avoimena sen mahdollisuuksille:

S.K.: Mm. sit vielä kerkee yhen kysymyksen. Mikähän ois paras näistä nyt? Mmm. miten tärkeätä sulle on niinku löytää uutta? Tai mistä sää kaivat sitä? Kaivat sää sitä tästä hetkestä, vai miten paljo niinku menneisyydestä?

Ylikulju: Mmm.. Sekä että. Se on sellasta liikkumista ajassa ja paikassa ja muussa. Mulle yks tärkeimpiä juttuja on nähä tosi paljo vaivaa sen kanssa, että kuulee ympäristössä, jossa ei oo tarkoituksella tehtyä musiikkia. Ni se on mulla

sellanen, joka... Sillon ku mä tein jatkuvasti itte musiikkia nii sillon se oli jännä ku oli niin vahva se kaikki, mitä mä ympärillä kuulin nii, päässä muodostu sellasiks palkeiksi. Mitä mä luulen, että sulla voi olla, kun sä aktiivisesti

tällä hetkellä teet. Niin. se on sellanen, jota mä tällä hetkellä kaipaun kauheesti. Mä pyrin pitämään sitä jollain keinolla yllä ja tarkkailemaan ja pysähtymään jonnekin. Se ei oo sellasta korvilla tunnustelua, vaan sellasta

niinku... sisäistä mietiskelyä, että mitä tässä on! Et se on niinku... Et mä en loppujen lopuksi kauheesti ees kuuntele musiikkia silleen, että mä jotenki tarttusin johonki ja oisin, että kuuntelenpa tätä. Mä tykkään siitä satunnaisuudesta. Missä sattuu soimaan mitäkin.

Ympäristön tarjoamat äänimaisemat ja musiikin satunnaisuus ovat myös Tiekson (2013) mukaan kokeellisuuden käsitteen ytimessä. Tiekso tiivistää ajatuksensa *hälyn kumouksellisuuteen*. Hän sanoo, että häly on kumouksellista, koska se kyseenalaistaa perinteisen musiikin ja musiikillisen ajattelun (Tiekso 2013, 218). Kokeellisessa musiikissa häly, ympäristön tarjoama ennakoimaton äänimaisema, otetaan osaksi musiikkia. Ylikulju selvittää omaa tapaansa hahmottaa ääniympäristöään. Maailma ikään kuin antaa mitä se antaa, ihminen antautuu sen satunnaisuudelle ja sen hälylle. Tässä

mielessä Ylikulju osoittaa tietynlaista kokeellista asennoitumista maailmaan, juuri siten kuinka Tiekso kutsuu kokeellisuutta maailmassa olemisen tavaksi (em. 133). Tällainen avoimuus musiikkia sen mahdollisuuksia kohtaan heijastuu suoraan myös musiikilliseen toimintaan. Myös musiikin tekeminen on avoin kokeiluille ja erilaisille yhdistelmille. Ylikulju muistelee omaa aktiivista musiikin tekemistään, jota hän kuvailee näin:

Sen rinnalla on ollut myös semmonen, että sen musiikin lisäksi mitä on ollut olemassa, ni on voinu itselleni myös keksiä musiikkia! Et se on ollut mun mielestä kauheen hauskaa; miettiä, että voisko tällaista musiikkia olla olemassa! Ja kehittää sellasia tyylejä, joita ei varsinaisesti oo.

Musiikillisesti kokeellinen asenne voi tarkoittaa Ylikuljun kuvailemaa “musiikin keksimistä”. Konventioita rikotaan kuvittelemalla, käyttämällä mielikuvitusta. Hylätään valmiit genererajat ja kokeillaan. Täysin tyhjästä ei keksimistä tapahdu. Ylikulju kertoo, kuinka hän nuorena oivalsi maailmassa olevan loputtomasti musiikkia, mistä ammentaa, ja josta valikoida itseään kiinnostavat asiat. Hän kuvaa tapahtumaa kokeiluksi, jossa selvitetään voisiko tietyistä musiikista kiinnostua. Tapahtumaa voisi kuvata kulttuuriseksi tutkimukseksi tai tutkimusmatkailuksi, jossa musiikkimaailman mahdollisuudet tulevat todellisiksi ja näkyviksi. Vaikka kokeilu tai keksiminen olisikin tapahtumana spontaani tai luonteeltaan oivallus, on kokeilijalla silti taustansa. Keksiminen voi olla filosofista mietiskelyä, mutta musiikillinen lopputulos ei ole irti maailmastamme. Takana ovat ne musiikilliset tutkimusmatkat ja kokeellisella musiikilla omat esikuvansa.

Undie-tyylisen musiikin tekijät ovatkin leimallisesti musiikkimaailman tutkiskeiljoita. Ylikuljun tavoin takana on luultavasti koko ajan karttuvaa tietoisuutta musiikista. Tutkimuskohteena ovat paitsi omaehtoinen musiikki, sekä erilaiset alakulttuuriset tyylit, usein myös valtavirran populaarimusiikki. Kun musiikkia lähdetään lopulta tekemään, laaja musiikillinen sanavarasto kuuluu siinä. Jokaisesta haastateltavien tuomasta undieen kuuluvasta esimerkistä voisi tehdä esteettisen analyysin - tutkia mitkä ihanteet niissä vaikuttavat. Jolly Jumpers yhtyeen *Palominosta* haastateltavat poimivat tiettyjä tyylipiirteitä. Löydetään yhteyksiä swamp-bluesiin, tiettyyn tapaan soittaa rumpuja, psykedeliaan, sekä dub-musiikkiin. Kappaleet ovat ikään kuin musiikillisia keitoksia joissa kuuluvat myös tekijöiden omat musiikilliset faniudet ja ihanteet.

Kokeellisuus on siis myös tietynlaista avoimuutta ja suvaitsevaisuutta maailmassa olevaa ääntä, musiikkia ja kulttuuria kohtaan. Toisaalta vaikka asenne musiikkia ja maailmaa kohtaan on avoin, on valikoinnilla tärkeä sijansa prosessissa. Kokeellinen asenne pyrkii pysymään avoimena, mutta samalla se kuin itsestään sulkee ja eristää, luo makuja ja estetiikkaa, käsityksiä ja filosofiaa. Kuten kuuntelukokeessani huomattiin, moniäänisyyteen vedottiin, mutta omia musiikillisia makuja ja mieltymyksiä oli vaikea pitää erossa kun puhuttiin yhteisön linjasta. Kaiken avoimuudenkin keskellä vaikuttavat arvot, joiden perusteella tietty musiikintekemisen eetos arvioidaan uudestaan joka hetki.

Lyhyesti sanottuna kokeellista elämänsäntettä, tai yhteisön kokeellista suhtautumista musiikkiin voi ilmentää myös se tyyli, millä yhteisö suunnittelee tapahtumia ja millaisia yhtyeitä soittaa yhteisön tapahtumissa. Kokeellista voi olla se, millä tavalla tapahtumien käytäntöjä venytetään. Tapahtumissa soittaa yhtä lailla tunnettuja nimiä ja toisaalta ensimmäisen keikkansa soittavia yhtyeitä. Kokeellisuutta ilmentää jopa yhteisön asenne tapahtumanjärjestämistä kohtaan.

4.3 Rumuus

4.3.1 Rumuus ja kotikutoisuus

Rumuus voi olla soundin ruttuisuutta, särölle menevää ääntä musiikissa, tai kummallisuutta ja jotain perinteisestä kauneudesta poikkeavaa. Encarnacao (2013) kuvaa uuden folkin (new folk) ja punkin estetiikkaa käsitteellä rough-hewn, sanottakoon sitä tästä lähtien rouheudeksi. Hän liittää rouheuden haluun tehdä organisesti, sekä käsityöhön (Encarnacao 2013, 1-2.) Rouheus syntyy huolittelemattomuudesta; ei haittaa vaikka teos sisältää kauneusvirheitä. Käsityön jälki saa näkyä.

Käytän rosoisuudelle ja rouheudelle työssäni sanaa “rumuus”, ikään kuin sanan “kauneus” vastakohtana. Kuuntelukokeessa tunnistettiin ja välillä kaivattiin rumuutta, jotain mihin tarttua. Haastateltava Maijan tuoma esimerkkikappale *Kesämuistoja* toimi esimerkkinä “rupisesta soundista”, eli hyvin alkeellisella tavalla taltioidusta kappaleesta. Ensireaktoissa kappaleesta käytettiin jopa kuutta rumuutta ilmentävää sanaa:

Antti: Siinä oli aika ruttuisuutta.

Anne: Räkäisyyttä!

Maija: Se oli ehkä vähän se mitä mä tavoittelin tässä valinnassa. Et sen ei tarvi ehkä sillai häpeilläkään sitä rupisuutta.

[myötäilyä]

Maija: Se voi olla aika sellasta raisuu.

Anna: Se voi olla...

Maija: Ja tommosta niinku likaisen ja törkysen kuulosta.

“Ruttuisuus”, “räkäisyys”, “rupisuus”, “raisuus”, “likaisuus” ja ”törkyisyys” kuvaavat jollain tavoin tätä alle kahden minuutin kappaletta. Maijan mukaan rupisuus on jotain mitä ei tarvitse häpeillä. Kappaleen tuotannossa huomionarvoista on sen alkeellisuus. Soundi syntyy yksinkertaisesti siten, että kappaleesta ei pyritä tekemään ammattimaisen kuuloista, vaan päinvastoin. Kuten muidenkin underground-kappaleiden kohdalla, kyse ei ole siitä ettei pystyttäisi tekemään ammattimaisen kuuloista jälkeä, vaan siitä että halutaan tehdä juuri tietyllä tavoin. Häkkinen (2014) liittää rumuuden idean lo-fi-ideologiaan. Myös hän huomauttaa, että undergroundmusiikissa matalampi äänenlaatu on tietoinen valinta (Häkkinen 2014, 5).

Ensimmäisen ryhmän näytteistä Koiran näköisen naisen *Kesämuistoja* oli rujoudessaan poikkeustapaus. Jos sen yhteydessä puhuttiin rujoudesta ja rupisuudesta, käytettiin muiden ryhmän näytteiden kohdalla hyvinkin erilaisia sanoja. Jolly Jumpersin *Palominoa* jopa pidettiin “sinällään siistinä kappaleena joka sopisi vaikka radiosoittoon”. Muuan miehen *Tuulikki*-kappaleessa huomioitiin laulajan pistävä lauluääni joka toi kontrastin kappaleen hyväntuuliselle keveydelle. Barry Andrewsinkin Diskon *Lampaita*-kappaleen yhteydessä puhuttiin konesurinasta ja kotikutoisesta kömpelyydestä.

Musiikin rumuus voi olla kontrasti kauneudelle. Haastateltavien kommentteissa rumuus on aina yhteydessä johonkin vastavoimaan. Esimerkiksi artisti Koiran näköisen naisen *Kesämuistossa* rumuuden vastakohtana on kappaleen musiikillinen yksinkertaisuus. Kappale on rumuudestaan huolimatta pieni pop-konventioita noudattava kappale. Haastateltava Antti huomauttaa, että moniosaista progressiivista rock-musiikkia sen tapaisella soundilla tehdään harvemmin. Muuan miehen *Tuulikissa* sanoitukset ovat

saaneet haastateltava Jannen mukaan lisää särmiä, mikä luo vastakohtaan musiikin keveydelle. Toisen ryhmän esimerkkikappaleeseen, Hexvesselin *Woods to Conjure* kaivataan lisää karheutta. Maija huomauttaa sen kuulostavan siltä kuin he olisivat "istuneet vuosikausia hinkkaamassa tuotosta". Rumuus on siis yksi elementti, jota voidaan käyttää luovasti tuotannossa. Näyttää kuitenkin, että jonkin asteista rumuutta täytyy sisältyä musiikkiin, jotta se voisi edustaa undiemusiikkia

Rumuuta ilmentävillä sanoilla kuvataan musiikissa havaittavaa kuulokuvaa ja sen aiheuttamaa kokemusta. Liian siistit kappaleet tuntuvat haastateltavista tylsiltä, tuotetuilta ja kilteiltä. Indie- musiikin tuottamisessa pääpaino annetaan ideale, esteettiselle keksimiselle ja visioinnille. Ensimmäisen ryhmän näytteissä on aina jokin särö, joka näyttää miellyttävän haastateltavia. Se koetaan kiinnostavana.

Tuskin voimme väittää, että halu tuottaa omaehtoista musiikkia aina tuottaisi ruman lopputuloksen. Eikö omaehtoisuuden idealla voitaisi päätyä millaisiin esteettisiin lopputuloksiin tahansa? Voidaan ajatella että joku haluaa tehdä ehdottoman omaehtoisesti "kaupallisen kuuloista" musiikkia, käyttäen hyväksi viimeisintä teknologiaa? Toisen ryhmän näytteistä ainakin Hexvessel ja Posteljoona edustavat omaehtoista tuotantoa, mutta niistä puuttuu rouheutta ja rumuutta, mitä arvostetaan. Toisaalta undieen laskettiin myös Jolly Jumpersin *Palomino*, jonka estetiikka on muualla kuin rumassa tuotannossa. Syy, mikä saa jonkun omaehtoisen musiikkikappaleen kuulumaan undiemusiikin alaisuuteen, voikin olla hämärää.

Jostain syystä kuitenkin ympäri maailmaa pienet alakulttuurit luovat musiikkia jossa rumuus on yksi tärkeä esteettinen piirre. Encarnacao (2013, 1-2) kuvailee klassisten esimerkkien lisäksi paikallisten uusiseelantilaisten skenejen musiikkia rouheuden käsitteellä. Samanlaista rumuutta kaivataan pienessä suomalaisessa opiskelijakaupungissa, Jyväskylässä, 2000-luvulla. Paitsi musiikissa, rumuutta on havaittavissa muillakin kulttuurin alueilla. Rumuus on tavallaan muodissa. Sisustuksessa haetaan rouheaa sisustusta, vaatteissa silottelemattomuutta, Jyväskylästä ja Tampereelta löytyy jopa yökerho nimeltään Ruma, joka sisustuksellaan ja imagollaan liittyy itsensä osaksi rumuuden estetiikkaa.

Kotikutoisuudella puolestaan viitataan siihen, että musiikki kuulostaa kotona tehdyltä. Käytännössä undiemusiikki onkin usein tehty ammattistudioiden ulkopuolella,

vaihtelevissa olosuhteissa. Kotikutoisuuteen haastateltavat liittävät sen, ettei se ole liian vakavastiotettavaa. Pyrkimyksenä ei ole tehdä musiikkia ammattimaisesti ja vakavissaan, vaan pienillä resursseilla - kömpelösti, mutta omaehtoisesti. Vastaavasti haastateltavat mainitsevat “kepeyden” positiivisena elementtinä. Tulkitsen, että kepeys on tietynlaista keveyttä ja huolettomuutta. Musiikkia voidaan tehdä vailla velvoitteita yhteisölle, joka arvostaa tätä asennetta. Toinen haastateltavien nostama käsite on “sympaattisuus”. Häkkinen (2014) nostaa sympaattisuuden käsitteen pro gradunsa otsikkoon saakka. Sympaattisuus pitää sisällään ajatuksen siitä, että juuri huolettomuus ja sen luoma “huonous musiikissa” on arvostettavaa. Sympaattinen kappale tunnustetaan hieman kehnoksi standardien mukaan, mutta tämä onkin piirre, joka koetaan tärkeänä.

Häkkinen (2013) tekee tekstissään erottelun rumuuden ja kotikutoisuuden välille. Häkkinen yhdistää rumuuden idean lo-fi-tuotantotapaan. Hän toteaa, kuinka kasettijulkaisuja yhdistää usein viehtymys matalampaan äänentasaan (lo-fi). Rumuuden hän yhdistää rajuun soundiin, kotikutoisuuden inhimillisyyden tunnelmaan äänitteissä (Häkkinen 2013, 5.) Kotikutoisuus voisi edustaa siis hillitympää rumuutta. Rumuus puolestaan on jotain totaalisempaa ja rajumpaa.

Kaseteissa ruumiillistuu rumuuden ja kotikutoisuuden idea. Häkkisen (2013) mukaan “kaseteissa on jotain sympaattista ja haurasta” (Häkkinen 2013, 2). Kasetit kuuluvat tietystä mielessä menneisyyteen, ja edustavat jotain hyvin marginaalista. Kasetteja julkaistaan kuitenkin edelleen, vaikka toiminta tapahtuukin pienen verkoston sisällä. Kasettikulttuurilla ja undiemusiikilla on selkeä yhteys. Undie-tyyppistä musiikkia julkaistaan myös kasetteina, joille on helppo tallentaa tietynlainen soundillinen visio, sillä kasetit ovat jo lähtökohtaisesti äänenlaadullisesti matalampia. Kaseteille äänittäminen tuottaa helposti rajun ja lo-fi-tyylisen soundin. Voidaan ajatella, että kasettikulttuurissa korostuu käsityön ideaa, joka toimii erottavana tekijänä valtakulttuurin tuotantotavoille. Kotikutoisuus ja rumuus ovatkin vahvasti yhteydessä tuotantolaitteisiin ja fyysisiin tuotteisiin. Huomioitavaa on, että kasetit muokkaavat rajoituksineen undiemusiikin estetiikkaa, ja toisaalta kasetteja käytetään juuri niiden rajoitusten tähden.

4.3.2. Ammattimaisuus ja ei-ammattimaisuus

Kotikutoisuus, rouheus ja rumuus edustavat undiemusiikin estetiikkaa, eli ideologista kokonaisuutta. Rumuutta tuotetaan erilaisin keinoin, käyttämällä tietynlaista tuotantotapaa, tiettyjä rajoitteita (esimerkiksi kaseteille äänittämällä), tai luomalla musiikkiin erilaisia kontrasteja, joissa ruma ilmaisu tai soundi sekoittuu perinteisesti koettuun kauneuteen tai yksinkertaisuuteen. Tähän vaaditaan paitsi visiota siitä, kuinka erilaisia elementtejä voidaan mielenkiintoisesti yhdistellä, myös (paradoksaalisesti) tietämättömyyttä. Haastateltavat rajaavat undiemusiikin ulkopuolelle musiikin, joka on jollain tavoin ammattimaista. Haastateltavat kokevat, että ammattimuusikot ottavat musiikin liian vakavasti. Haastattelussa puhuttiin Hexvessel-yhtyeen kappaleesta *Woods to Conjure*. Kuten aiemmin tekstissäni kirjoitin, koettiin kappale vaikeasti määriteltäväksi. Haastateltavat pohtivat ammattimaisuuden ongelmaa:

Maija: Mut oliko tossa sit semmosta niinku et tavallaan se niitten ote on semmonen et noi ei ehkä niinkun haluais soittaa sillä tavalla... kömpelösti. Vaan ne just yrittää sitte et tää on niinku just näin.

Anna: Nii, nää ei oo ehkä sellasta... Nää on vähä silleen ammatti... ammattimiehiä.

S.K.: Ne ottaa sen vähä...

Maija: Ne ottaa sen... Ottaa vakavammin oman soittamisen.

Janne: Niin no se on kyllä ihan varma joo.

Tässä vaiheessa haastateltavat olivat jo itse tehneet monia tiedostavia oivalluksia undiemusiikin estetiikasta. Maijan mainitsemaa kömpelyyttä ei löydy *Woods to Conjure*-näytteestä. Tällöin tulkitaan soittajien intentioita. Maija tulkitsee kommentissaan, että soittajat tietoisesti haluavat musiikin kuulostavan siltä kuin se kuulostaa. Haastateltavat tunnistavat näytteen edustavan osittain vierasta soundimaailmaa, tuotantotapaa, ideologiaa ja estetiikkaa.

Ammattimaisuus on haastateltavien mukaan jotain vakavaa - soittajat ovat tosissaan. Undiemusiikissa on vastaavasti aina jokin ei-ammattimainen puoli. Ei-ammattimaisuus liittyy paitsi kotikutoiseen soundiin ja tuotantotapaan, myös ideaan

tietämättömydestä. Ei-ammattimaisuus edustaa tulkintani mukaan undiemaailmassa positiivista vaillinaisuutta. Yleensä voidaan ajatella, että ammattimaisuus on jotain, jota kohti pyritään musiikkimaailmassakin. Aloitteleva yhtye voi pyrkiä imitoimaan ammattimaisuutta äänittämällä mahdollisimman ammattimaisen kuuluisen demoäänitteen studiossa ja ottamalla hyvälaatuisia promokuvia yhtyeestään. Undiemusiikissa asetelma on lähes päinvastainen. Musiikin tuottaminen ja julkaisu on verrattaen nopeaa. Usein julkaistaan heikkolaatuisiakin äänitteitä (vrt. Häkkinen 2014, 5). Toimintastrategia on siis usein spontaani. On vaikeaa sanoa, kuinka paljon kyse on tietoisesta ja kuinka paljon tiedostamattomasta toiminnasta. Toisin sanoen: onko undiemusiikki tietoisesti epäammattimaista? Eivätkö musiikin tekijät todellisuudessa osaa tehdä paremmin, vai onko kyse tarkoituksellisesta huonoudesta? Myös haastateltava Maija pohtii erään undieksi määritellyn näytteen yhteydessä: “Onkohan ne tahallaan vaan kömpelöitä?”. Jollain tavoin haastateltavat sukeltavat usein pohtimaan myös undiemusiikin tekijöiden intentioita ja tarkoituksiperiä tulkitessaan musiikin herättämiä kokemuksia.

Oman musiikintekemiseni kautta osaan kertoa myös jotain tekijöiden intentioista ja estetiikasta. Usein oman tekemiseni päämääränä on tietynlainen fokuoitunut näkemys soundista, musiikkiin liittyvistä tunteista sekä visuaalisesta puolesta. Yleensä tätä ajatusta ohjaa jokin kokonaiskäsitys lopputuloksesta, mutta jonka toteuttaminen ei ole laskelmoitua, vaan spontaania ja miettimätöntä, sekä muuttuvaista. Uskon, että tällainen toimintamalli voi kuvastaa myös muiden undiemusiikkia työstävien tekijöiden toimintaa. Osittain toiminta on siis tietoista, osittain tiedostamatonta. Kokemuksen kautta saavutettu estetiikka voi olla tiedostamattomasti fokuoitumista suuntaava voima. Toisaalta, vaikka undieta kuvaa parhaimmin juuri spontaanius, on sen sisällä myös musiikkia, jossa on keskitytty jälkituotantoon. Usein tällaisessa musiikissa halutaan olla hyvin tarkkoja lopputuloksesta. Käytännössä prosessi on tiedostavampi ja aikaavievämpi. Spontaani tapa on lopputulokseltaan hiomattomampi, ja tuotannollisempi tapa hiotumpi. Molemmissa tyyleissä estetiikka ja intentio näyttelevät kuitenkin suurta roolia.

On huomionarvoista muistuttaa, että joka tapauksessa nykyään matalampi äänenlaatu on lähtökohtaisesti tietoinen valinta. Omat havaintoni vahvistavat näkemystä. Usein vanhoja laitteita metsästetään ja opetellaan käyttämään, vaikka helpompaa olisi käyttää nykyaikaista teknologiaa. Lo-fi-estetiikka ei näin ollen pohjimmiltaan voi olla

tietämättömyyttä, vaan jopa päinvastoin. Encarnacao (2013, 133) tuo esille lo-fi-estetiikasta puhuessaan saman mielenkiintoisen huomion. Hänen mukaansa 2000-luvun lo-fi-musiikin tekijöiden esikuvat 1960- ja 1970-luvuilla eivät hakeneet huonoa äänenlaatua, vaan yrittivät tehdä parhaansa niillä äänityslaitteilla ja sillä teknologialla, jota oli saatavilla. Nämä lo-fi-musiikin tekijöiden esikuvat poikkesivat siis intentioiltaan nykypäivän musiikintekijöistä, jotka ottivat heikomman äänenlaadun tietoiseksi esikuvakseen. Tahattomasta tuli siis tahallista.

2000-luvun lo-fi-musiikin merkitystä voidaan tulkita monesta suunnasta. Todettakoon, että lo-fi-estetiikkaa käyttävät tekevät eron valtakulttuuriin valitsemalla tietoisesti vaihtoehdoisen tuotantotavan. Tulkitsenkin, että lo-fi-musiikin (ja samalla undiemusiikin) halutaan kuulostavan juuri tietynlaiselta; sen tulisi olla sopiva sekoitus “huonoutta” ja “hyvyyttä”. Kuuntelukokeeni ensimmäisen ryhmän näytteet, jotka määriteltiin undieksi, sisälsivät (ja niistä tunnistettiin) erilaisissa suhteissa rumuutta ja toisaalta estetiikan mukaista yksinkertaisuutta ja jopa helppoutta. Mikään ensimmäisen ryhmän näytteistä ei ollut estetiikaltaan täysin “totaalinen”. Jos näytteen soundi oli “ruma”, oli näyte musiikillisesti yksinkertainen (esimerkiksi Koiran näköinen nainen: Kesämuistoja). Näytteissä, jotka edustavat undieta, oli siis kohtuullisesti “huonoutta”, kuten rumuutta, kotikutoisuutta ja kömpelyyttä.

Väitänkin, että piirteiden välinen suhde voi määrittää musiikin sijoittumista musiikkikulttuurin eri positiioihin (underground, indie, valtavirran musiikki). Mitä enemmän musiikissa on näitä “huonoja” ominaisuuksia, sitä enemmän se kallistuu undergroundiin. Jos musiikki on intentioiltaan täysin “hyvää”, eli ammattimaista, se kallistuu valtavirtaan. Undergroundmusiikissa huonous on usein totaalisempaa, rumuttaa, kuten Häkkinen (2013, 5) erottelee. Indiemusiikissa huonous on heikkoa, mutta silti olennaista. Siinä kyse voi olla esimerkiksi harkitusta lo-fi-estetiikasta. On mielenkiintoista, että monet musiikkikulttuuria pitkään tutkiskelleet muusikot ja musiikinkuuntelijat alkavat nähdä rumuuden, kotikutoisuuden ja ei-ammattimaisuuden kiehtovana.

4. 4. Tuttuus

4.4.1 Tunnistaminen

Tuttuus on kategoria, johon sisältyy idea tietyn musiikin kokemisesta läheiseksi ja tunnistettavaksi. Se on elementti, joka kuuntelukokeessani tuotiin esille monessa vaiheessa. Tavallaan se oli viimeinen niitti siinä, koettiin musiikki kuuluvaksi yhteisen estetiikan piiriin. Kuuntelukokeessa, ensimmäisen näytteen jälkeen käytiin aihetta leimaava keskustelu:

Anne: No mulle tuli mieleen myös se että aika monesti jos.. vaik ei saanu ajatella liikaa niinku hearin kautta... Mutta niinku semmonen...

S.K: Saa myös ajatella!

Anne: Sosiaalinen puoli myös, että miten ihmiset tuntee jotain ihmisiä ja sellasia, niin sellaset vaikuttaa valintoihin, ja mitkä tulee esiin. Ei liity nyt mitenkään tähän soundiin. [Keskustelussa oli puhuttu soundin merkityksestä.]

Maija: Minulla kans tuli kans ekana just se niinku... hearin linjan määrittelyn vaikeus. Että kyllä mie tiän tän bändin mutta en oo koskaan tätä kuunnellu. Tai silleen niinku... Ei miulla oo niinku mitään käsitystä minkälaista tää on. Kyllä mie ehkä jollain tavalla heariin yhistäis.

S.K: Onks siinä sit mikä juttu joka yhittää siihen heariin? Tai osaatko kuvata tosta musasta jotenki?

Maija: En kyllä mitenkään osaa sanoa. Ei, se on vaan nimi.

Haastattelussa käy ilmi kaksi erilaista tuttuuden ulottuvuutta. Ensinnäkin, haastateltava Anne kuvaa, kuinka musiikkivalintoihin vaikuttaa tiettyjen ihmisten, esimerkiksi musiikintekijöiden tunteminen. Maija puolestaan kertoo, kuinka pelkästään nimi yhdistyy hearin toimintaan. Musiikki voi siis olla monella tavalla tutun tuntuista. Tuttuus on myös sikäli tärkeä tekijä, koska yhteisössä toimii ihmisiä erilaisissa rooleissa. Toiset ovat kiinnostuneempia luomaan analyttisiä arvioita ja tulkintoja yhteisön jakamasta musiikista, kun taas toiset ovat vähemmän tiedostavia yhteisön musiikin suhteen. Vähemmän tiedostaville jäsenille tuttuus voi ilmetä vaikkapa tuttuna nimenä.

Kappaleessa 3.1.5, *Verkosto ja metsä*, tarkastelin verkoston merkitystä undieyhteisön keskeisenä toimintamuotona. Verkoston kautta tunnetaan ihmisiä ympäri maata, ja sen kautta tehdään yhteistyötä. Myös musiikki on tuttua verkoston kautta. Tietyt musiikintekijät voivat päästä tietoisuuteen päästyään sisälle verkostoon ja saanut verkoston hyväksynnän. Käytännössä tällaiset musiikintekijät esiintyvät verkoston eri toimijoiden järjestämässä tapahtumissa ja saavat näkyvyyttä. Tätä kautta voidaan helpommin ponnistaa myös valtakunnalliseen, laajempaan tietoisuuteen.

Musiikin tunnistaminen ja oikeiden elementtien huomaaminen näytteistä on monessa mielessä sosiaalinen kokemus. Musiikki tunnistetaan omaksi, omaan maailmaan kuuluvaksi. Piirteitä voitaisiin lähestyä semiotiikan keinoin myös symboleina tai merkkeinä, jotka on jollain tavoin koodattu musiikkiin. Symbolit ovat sosiaalisesti jaettuja, joten niitä ei välttämättä voida ymmärtää oman yhteisön tai verkoston ulkopuolelta. Tarasti (2003, 170) kiteyttääkin semiotiikan tutkivan kommunikaatiota ja laajemmin, “ajattelua merkeillä”. Undiemusiikkia voitaisiin hyvin tutkia semioottisesti, sillä sen keskiöön voidaan ajatella kuuluvan tietyn estetiikan ja tiettyjen esteettisten piirteiden tunnistaminen. Piirteitä, joita tässä luvussa olen käsitellyt, voidaan käsitellä myös merkkeinä.

4.4.2 Huijaaminen

Semiotiikan kautta voidaan hahmottaa haastateltavien tapaa tulkita musiikkia. Strukturalistinen teoria oletti 1960-luvulla, ettei tekijän intentiota voida jäljittää musiikista. Suuntaus oli yksi vaihe semioottisessa teoriassa, ja se väistyi kommunikaatiota korostavien teorioiden tieltä (Tarasti 2003, 171-172.) Haastatteluissani korostui musiikin kommunikaatioluonne. Eräs huomio kuuntelukokeessani oli se, kuinka haastateltavat pyrkivät arvioimaan musiikista tekijöiden intentioita, eli sitä, mitkä motiivit tekijöillä ovat olleet. Toisin sanoen, usein tulkitaan tekijän rehellisyyttä ja aitoutta, joka paistaa kuulijalle musiikista. Uskon, että tällainen kommunikaatio musiikin ja vastaanottajien välillä on mahdollista. Tällöin kiinnitetään huomiota musiikista tunnistettuihin symboleihin ja peilataan niitä omaan kokemukseen musiikista.

On luonnollista, että undiemusiikin kuuntelijat pitävät lempimusiikkiaan aitona ja rehellisenä. Olisi kuitenkin naiivia väittää, että omaehtoisen musiikin tekijät olisivat täysin tietämättömiä ja väistäisivät musiikissaan kaiken tasoista laskelmointia. Kuten aiemmin olen todennut, undien kaltaisessa musiikissa estetiikka on äärimmäisen tarkkaa ja erottautuminen tärkeää. Voidaan olettaa kuitenkin, että juuri tällaisia piirteitä (rehellisyys, aitous) pyritään tunnistamaan musiikista.

Onko mahdollista, että musiikilla voitaisiin huijata? Mitä tämä käytännössä tarkoittaisi? Posteljoona-yhtyeen näytteen, *Tuonne taakse metsämaan*, yhteydessä pohdittiin huijaamisen mahdollisuutta. Haastateltavat eivät lämmenneet näytteelle, vaikka esitettiin myös, että joku “moniäänisessä yhteisössä” voisi sitä kannattaakin. Haastateltava Maija tuo esiin ajatuksen huijaamisesta:

Maija: Jotenki miä aattelin tätä ite valitessani, et tää vois niinku huijata sillä tavalla, niinku et tässä on tämmöstä, vähän tämmöstä, nostalgiaa, tai tämmönen niinku, mikä kansanlaulu niinku alun perin tämä... Ja sitte tehty siitä tommonen. Että nii.

Janne: Mmm.

S.K.: Mitä tarkoitat sillä huijauksella?

Maija: Nii et sit se...

S.K.: Et siinä on ne elementit mut sit se...?

Maija: Nii, et sit se ei oookaan semmosta niinku... sympaattista.

S.K.: Mmm. Voisko tätä ja vaikka Muuan miestä jotenki verrata vaikka? Tai jotenki?

Maija: Mmm. No ehkä. Nää on vaan niinku niin helsinkiläisiä.

Musiikki on Maijan mukaan tavallaan undiemaista, mutta siitä puuttuu undielle ominainen sympaattisuuden piirre. Musiikista löytyy piirteitä, jotka viittaavat undiemusiikkiin. Se on nostalgista, sen säkeistö on mukaelma kansanlaulusta ja siinä on yhdistelty toisistaan poikkeavia elementtejä (suomalainen kansanlaulu ja reggaerytmit). Maijan kommentin mukaan “helsinkiläisyys” on jotain, mikä myös erottaa kappaleen tutusta estetiikasta.

Huijaaminen liittyy tuttuuteen. Kuten aiemmin tässä luvussa olen esittänyt, musiikki voi tulla kuulijoille “väärästä suunnasta”. Tällaista musiikkia voi edustaa esimerkiksi heavy- musiikin genre. *Tuonne taakse metsämaan* on haastateltaville osittain tutun tuntuista. Haastateltava Anna pohtii näytteen intron perusteella, eikö yhtye ole jo ollut yhdistyksen tapahtumassa esiintymässä. Musiikki tulee kuitenkin jälleen väärästä suunnasta. “Liian helsinkiläistä”-kommentti voi viitata yksinkertaisesti siihen, kuinka tiettyä estetiikkaa ei tunnisteta omaksi ja kotoisaksi. Tulkitsen, että tuttuus on yksinkertaisesti yhteisön sisällä tapahtuvaa yhdenmukaistumista ja samaan suuntaan matkaavaa esteettistä kehitystä. Tietty yhteisö luo tietyt esteettiset arvot, jotka jaetaan yhteisön kesken. Yhteisön ulkopuolella voi olla muita yhteisöjä, jotka jakavat hieman erilaisen estetiikan. Tässä tapauksessa Posteljoona-yhtye jakaa suuren osan esteettisistä ihanteista hear-yhteisön kanssa, mutta ei kuitenkaan tarpeeksi, jotta musiikkia voitaisiin kutsua undieksi.

Mielenkiintoista on, että yhteisöt voivat näennäisesti jakaa lähes identtiset estetiikat, mutta silti kokea vierauden tunnetta toistensa kulttuurituotteita kohtaan. Luulen tämän johtuvan siitä, että yhteisöjen kulttuurilliset käytännöt ovat vuosien varrella muokanneet musiikkia. Hienot vivahde-erot voivat olla ratkaisevia. Tällaisten yhteisöjen ulkopuolinen ei välttämättä edes tunnista näitä yhteisöjen jäsenille ratkaisevia esteettisiä eroja. Huijaaminen koetaan tässä yhteydessä jonkin musiikintekijätahon pyrkimykseksi päästä sisään tiettyyn estetiikkaan siinä onnistumatta. Juuri näitä intentioita etsitään ja tunnistetaan musiikista. Esteenä tunnistamiseen voivat olla nimenomaan jaetut kulttuurilliset symbolit, joita musiikista ei löydetä. Tässä päästään estetiikan yhteisöllisyyden ytimeen - jaettu estetiikka on verkoston sisällä syntyntä ja perustuu ihmisten kanssakäymiseen ja yhdessä toimimiseen.

4.4.3 Kyllästyminen

Musiikki voi muuttua myös liian tutuksi. Tällöin musiikki menettää mielenkiintoisuutensa. Undieverkoston sisällä tapahtuukin jatkuvasti uudistumista: tietyt tekijät perustavat uusia projekteja, tai uusiutuvat. Vanhojen tekijöiden uusia projekteja suositaan. Kuuntelukokeen toisen puoliskon viimeinen näyte oli Surunmaa-yhtyeen *Wine*,

Cigarettes and You. Se herätti keskustelua tiettyyn musiikkiin kyllästymisestä. Surunmaa oli aiemmin yhteisön suosiossa, mutta myöhemmin koettiin sen hävittäneen mielenkiintoisuutensa.

Anne: Tää on mun mielestä ainaki ollu niinku ollu aiemmin niin... Ei kuulosta levyllä kauheen hyvältä, että livenä ollu hyvä. Sitte ehkä se niitten live-esitys viimeksi ainaki oli semmonen, että monet oli vähä silleen, että ei kyllä nyt enää oikeen vakuuttanu.

[hiljaista myötäilyä]

Anna: Just mietin että ku... Monesti on sit just semmosia et niinku samojen tyyppien uusia bändejä sitte bookataan ehkä niinku mieluummin ku... Jos olis vaikka ollu vähän samoja tyyppejä, mut joku uus juttu ni sit se olis ollu kiinnostavampi.

Anne: Nii nää ei tee mitään uutta niillä on vaan tää sama. [Naurua]

Anna: Et en tiä käykö siinä sit semmonen kyllästyminen.

Haastateltavien viesti on mielenkiintoinen: jos yhtye on kerran ollut mielenkiintoinen ja hyvä, ei se välttämättä ole sitä aina. Kyllästyminen näyttelee tärkeää roolia undiemusiikissa. Toisaalta on yhteisiä suosikkeja, mutta tietty musiikki ikään kuin kuluu nopeammin pois. Onko kyse trendien vaihtelusta, tai uutuudenkaipuusta? On tulkittu, kuinka trendikkyys on tärkeä osa esimerkiksi indierock-musiikkia (esim. Hibbet 2005, 58). Trendit vaihtelevat, joten myös myös artistien täytyy jollain tavoin kommunikoida trendien kanssa. Kyllästyminen viittaa uutuudenhaluun: musiikista halutaan tuoreita kokemuksia. Tämä asettaa artistit tietynlaiseen painetilaan, sillä jatkuva uudistuminen voi olla vaikeaa. Underground- ja indie-musiikkikulttuureja voidaan myös tutkia paikkoina, joissa uudet trendit syntyvät ja josta ne matkaavat kohti sovinnaisempia musiikin muotoja sulautuen valtakulttuurin makuihin. Omaehtoiset musiikkikulttuurit nähdäänkin usein uusia ideoita luovina, sillä niiden toiminta perustuu muuhun kuin kaupallisuuteen. Voidaan ajatella, että tällöin myös musiikilliset ja esteettiset keksinnöt ovat tällöin suuressa roolissa.

Toisaalta haastateltavat huomauttavat, että yhteisön piirissä on myös tiettyjä suosikkeja, jotka jaksavat herättää kiinnostusta vuosista toisiin. Tällainen yhtye on haastateltava Jannen mukaan “kaikkien rakastama Radiopuhelinet”. Tämä yhtye on

pitänyt Jannen mukaan asemansa yhteisön suosikkina. Tietyssä mielessä sen hyvyys on kyseenalaistamaton seikka - se voisi rinnastua bourdieulaisittain legitiimin maun käsitteeseen. Toisaalta myös Radiopuhelinet-yhtye on päätenyt uudistumaan, tekemällä viimeisimpänä akustisen levyn.

Tietyssä mielessä yhteisö toimii orgaanisena yksikkönä innostuessaan tietystä musiikista. Kuten olen tuonut esiin, yhteisön sisällä on yksilöitä omine makuineen ja estetiikkoineen, mutta on voidaan ajatella, että on olemassa myös yhteinen taso. Tulkitsen, että yhteinen taso, eli yhteinen estetiikka, on prosessissa, mutta se rakentuu emergentisti edellisten vaiheitten päälle. Yhteisön esteettinen historia on vankka, joten sitä voi olla vaikeaa muuttaa. Verkosto levittäytyy Suomen halki, ja toisaalta se kommunikoi yleisesti maailman alakulttuuristen tapahtumien kanssa. Yhteisö hakee uutta hyvää musiikkia, mutta sitä on esimerkiksi haastateltavani, Ylikuljun mukaan vaikeaa löytää. Tietyt musiikintekijät ovat suosiossa, mutta myös heitä vaaditaan uudistumaan. Tulkitsenkin, että yhteisön hyväksymän verkoston ulkopuolella tehty samanhenkinen musiikki ei koskaan voi olla täysin undieta, jos sitä ei ole tehty yhteisön sisällä, yhteisön kulttuurillisissa käytännöissä ja sen estetiikan mukaisesti.

4.4.4. Omaehtoisuus

Viimeiseksi käsittelen omaehtoisuuden ideaa. Omaehtoisuudella tarkoitan itsenäisyyttä, riippumattomuutta ja vapautta musiikintekemisessä. Omaehtoisuus viittaa luonnollisesti indiemusiikin (independent) ideaan, jossa toimitaan suurista levy-yhtiöistä riippumattomasti. Silloin ajatellaan, että kaikki musiikilliset ja ulkomusiikilliset valinnat ovat tekijöiden omissa käsissä. Kuuntelukokeessa omaehtoisuus nostettiin esiin monessa kohtaa. Barry Andrews'n Disko-artistin *Lampaita*-näytteenä käytiin keskustelua omaehtoisuuden ratkaisevasta merkityksestä undiemusiikin luonteesta:

Janne: Jokaen on päättäny ite et miten ne äänitetään ja tuotetaan, eli tässä tullaan just siihen ytimeen.

Maija: Kukaan ei oo sotkemassa.

Janne: Et niinku.. Jos se mentäis jonnekki... No, en pysty ees sanomaan mitään esimerkkiä, mutta sillälailla, et siitä tehtäs oikeen semmonen niinku iso tuote, ni eihän se kuulostais tietenkään tuolta.

Omaehtoisuus on jälleen yksi piirre, jota tulkitaan ja haetaan musiikista. Toisaalta tulkinta perustuu tietoisuuteen musiikintekijöiden toimintatavoista - usein musiikintekijät tunnetaan henkilökohtaisesti, tai ainakin verkoston kautta. Jollain tavoin toimintatavat siis tiedetään.

Omaehtoisuus on eräänlaista jääräpäisyyttä. Musiikintekijällä ei ole kaupallisia velvoitteita, joten huomio kiinnittyy esteettisiin seikkoihin. Haastateltavat kuvaavat, kuinka juuri omaehtoisuus määrittää musiikin kuulokuvaa: haastateltava Jannen mukaan sama musiikki suurena "tuotteena" ei olisi saman kuuloinen. Omaehtoisuuden tunnistaminen liittyy siis vahvasti tuotantotapaan ja musiikin soundillisiin piirteisiin. Aiemmin käsittelin DIY-kulttuuria, jonka toimintafilosofian keskiössä on täysin itsenäinen tuotanto. DIY liittyy myös suoranaisesti omaehtoisuuteen.

Omaehtoisuudessa arvostetaan yksilön tai musiikintekijäjoukon omaa visiota. Kuten haastateltava Maija ilmaisee: "Kukaan ei ole sotkemassa". Musiikin tuotannon ulkoistaminen nähdään musiikillista visiota sekoittavana. Undiemusiikki onkin usein kokonaisvaltaisen vision luomaa. DIY-toimintatavan mukaisesti visuaalisen puolen, kuten kansitaiteen ja bändikuvien, halutaan olevan yhteydessä musiikin estetiikkaan, ja ne tehdään usein itse.

Omaehtoisuuden voi kuulla undiemusiikista monin tavoin. Valinnat, joita omaehtoinen musiikintekijä tekee musiikissaan, voidaan tunnistaa musiikista. Väitän, että undieyhteisön ja verkoston ulkopuoliselle nämä piirteet (tai semioottisesti symbolit) eivät välttämättä kuitenkaan avaudu. Verkoston sisällä oleville puolestaan tärkeitä ovat juuri nämä hienovaraiset piirteet.

4.5 Estetiikka yhteenvedettynä

Undiemusiikin estetiikka on moniulotteinen ja tietyssä mielessä myös ristiriitainen. Musiikkiin halutaan olla yllättävää, mutta toisaalta vain oman estetiikan puitteissa. Pienetkin esteettiset erot voivat olla ratkaisevia ja tehdä musiikin vieraan tuntuiseksi. Musiikkiin voidaan myös kyllästyä, jos se ei uudistu. Vaikuttaa siltä, että undiemusiikin tapaisessa estetiikassa pelataan hyvin pienillä nyansseilla, jotka ulkoa päin voivat

vaikuttaa järjettömiltä. Esteettisestä sisällöstä ollaan hyvin tarkkoja, ja valtakulttuurin näkökulmasta katsottuna arvostetaan kummallisuuksia, kuten kotikutoisuutta ja kömpelyyttä. Voitaisiin ajatella, että undiemusiikin tulee siis valtakulttuurin näkökulmasta olla hieman kehnoua. Tämä kehnous on kuitenkin tärkeä osa undiemusiikin tekemistä ja ainakin jokseenkin tietoinen valinta.

Väitänkin, että undiemusiikin estetiikka aukeaa vasta yhteisön sisällä. Voidaan myös olettaa, että tietyt musiikintekijät haluavat verkoston sisään, sillä yhteisössä toimiminen tekee marginaalin taiteentekemisen monin tavoin helpommaksi. Verkosto on kuitenkin vuosien, jopa vuosikymmenten aikana syntynyt ja jähmeäliikkeinen muutoksissaan. Voidaan ajatella, että verkoston ihmiset ovat makuineen ja ideologioineen vaikuttaneet sen estetiikan muodostumiseen.

Undiemusiikki on jotain indiemusiikin ja undergroundmusiikin välillä. Sitä voidaan välillä tulkita indiemusiikin ominaisuuksien kautta ja välillä undergroundmusiikkina. Rajat ovat usein häilyviä, ulkopuolelta katsottuna lähes näkymättömiä. Olen undiemusiikista puhuttaessa tuonut esille undergroundin merkitystä ja voi ollakin, että undiemusiikki kallistuu estetiikaltaan jollain tavoin enemmän undergroundin -kuin indien suuntaan. Indiemusiikin läsnäolo käsitteen sisällössä on kuitenkin olennainen. Sen kohdalla voitaisiin palata genreajatteluun; indiemusiikki, kuten muutkin tässä käsittelemäni musiikinlajit ovat paitsi tekemisen tapoja, lopulta myös genremäisiä ominaisuuksia sisältäviä kokonaisuuksia. Undiemusiikissa indie voi tarkoittaa paitsi "itsenäisyyttä" ja omaehtoisuutta, myös tietynlaista 2000-lukulaista, modernia musiikin estetiikkaa, joka kaikessa sirpaleisuudessaan pitää sisällään tiettyjä esteettisiä ihanteita. Näitä ovat esimerkiksi äänenlaadullinen lo-fi, sekä monet musiikilliset ja soundilliset ratkaisut, joita olisi syytä tarkastella jatkossa runsaammin. Undergroundin rooli undiessa on vähemmän moderni. Se hakee esteettisiä mallejaan menneisyydestä ja sen toimintaa kuvaa enemmän ulkopuolisuus (vrt. outsider-musiikki) ja radikaalisuus. Undiemusiikki voitaisiin nähdä musiikinlajina, joka jollain tavoin nostaa radikaaleja ilmaisun tapoja undergroundin pohjamudasta tietoisuuteen. Välttämättä tässä yhteydessä ei kannata puhua popularisoinnista, vaan pikemminkin ideoiden jalostamisesta. Tässä mielessä myös indiemusiikin rooli on olennainen: se liittyy undergroundin nykyaikaan.

Undiemusiikin tulkitseminen kokeellisena musiikkina oli eräs keskeisimmistä tehtävistäni. Jos haastateltavat eivät varsinaisesti puhuneet kokeellisuudesta, on se monen kokeellisuuden tulkinnan kautta läsnä yhteisön tekemisessä. Monessa vaiheessa yhteisön filosofiasta puhuttaessa tuli esille vapauden teema. Vapautuminen ja eräänlainen alkupisteeseen palaaminen toimivat undiemusiikissa ja yhteisön jäsenien elämässä ohjaavina voimina (ks. esim. Tiekso 2013, 285). Tiekso (2013, 279-281) käsittää kokeellisuuden estetiikan ja arkiajattelun ylittävänä eetoksena, jonka ideaa voidaan soveltaa monenlaisten musiikinlajien kokeellisuuden tutkimiseen. Tiekson käsitys kokeellisuudesta undiemusiikin yhteydessä selitti tiettyjä undiemusiikin piirteitä ja toimi vaikeammin toisten ominaisuuksien kohdalla.

Undiemusiikin tutkiminen kokeellisena musiikkina toi eteeni kaksi aspektia: undiemusiikkia voidaan tulkita hyvin cagelaisen tulkinnan mukaan, jossa kokeellisuus on jotain kaikille mahdollista. Kuka tahansa voi tehdä sitä, vaikka kuka tahansa ei tee. Tällöin kokeellisuus voi myös kiinnittyä millaisiin musiikin muotoihin vain. Tämä selittää undiemusiikin monigenreisyyttä ja musiikillista monipuolisuutta yleensäkin. Toiseksi, vaikka tulkitseksi undiemusiikkia mieluummin tekemisen tapana, kuin genrenä, liittyy siihen genremäisiä piirteitä. Samalla tavoin, kuin indierock, joka alkujaan viittasi vastakulttuuriseen tuotantotapaan, myös undiemusiikki on alkanut kattamaan tiettyjä esteettisiä piirteitä ja laajemmin estetiikkaa. Vaikka Tiekso (2013, 133-135) argumentoi kokeellisuuden estetiikan ylittävästä ideasta, voidaan miettiä, miksi kuitenkin kokeellisuus eri tilanteissa saa genremäisiä piirteitä. Asiaa voidaan ajatella kokeellisen musiikintekemisen käytännöntason harjoittamisen kautta. Miten kokeellista musiikkia tuotetaan? Millainen on lopputulos? Miltä kokeellisuus kuulostaa? Voitaisiin ajatella, että myös kokeellisella musiikintekemisellä on tiettyjä toistuvia musiikillisia manereja ja piirteitä, jotka toistuvat kokeellisessa musiikintekemisessä. Undiemusiikissa toteutuu cagelainen kokeellisuuden idea, mutta väitän, että kokeellisuus siinä sisältää myös tiettyjä piirteitä, jotka ovat seurausta yksinkertaisesti sen valtakulttuurista poikkeavista musiikintuotannon tavoista.

Voitaisiin myös olettaa, että määrittelemättömyys ja erikoisuus ovat lähemmässä yhteydessä kokeellisuuden ydinideaan, kuin voisi olettaa. Voidaan myös pohtia, onko käsitys kokeellisesta musiikinharjoittamisesta hieman idealistinen. Kuten kohdassa 4.1

Rajanveto, totean, toteuttaa undiemusiikin estetiikka ainakin jossain määrin bourdieulaista distinktiota. Yhteisön toiminnassa olennaista on rajanvetojen tekeminen hyvän ja huonon musiikin välillä, vaikka estetiikassa vaalittaisiinkin maailman moniäänisyyttä ja osoitettaisiin kokeellista suhtautumista maailman musiikkiin ja ääniin. Kokeellisuus ei ehkä maailmassa esiinny puhtaana aatteena, vaan käytännön elämässä vaikuttavat lähes aina myös tapamme tehdä arvostelmia musiikista ja lokeroita itsemme meihin ja muihin.

Kokeellisuus osana populaarimusiikkia on hyvin ristiriitainen ilmiö siitä syystä, että siihen liittyy teemoja populaarikulttuurin tekemisen tavoista ja kokeellisuuden instituutioita kaatavasta voimasta. Jatkossa voitaisiin selvittää tarkemmin populaarin ja kokeellisuuden välistä hankausta ja tietynlaista mahdottomuuttakin. Työni tärkein tulos on undiemusiikin ideaalityypin estetiikan hahmottaminen, joka voi auttaa ymmärtämään omaehtoista musiikkikulttuuria yhtäaikaan avoimen kokeellisena ja samalla hienojakoisia makuarvostelmia luovana toimijana.

5. POHDINTA

Undieta voidaan siis käsitellä esteettisenä prosessina, jonka toimijoina ja ymmärtäjinä ovat yhteisön ja verkoston jäsenet. Tähän saakka olen käsitellyt undieta eräänlaisena sisäpiirin toimintana, jonka sisäinen logiikka vaatii jonkinasteista perehtymistä. Tämä seikka synnyttää monenlaisia ajatuksia undiemusiikin näennäisesti vaikeasta ja elitistisestä luonteesta. Karkeasti ottaen undiemusiikin ydin palautuukin kiistaan kaupallisen ja omaehtoisen kulttuurin välillä. Voidaan spekuloida, ettei omaehtoinen musiikki saa enää sijaa musiikkimaailmassa ja pääse kuuluville soittolistojen hallitsemilla radiokanavilla. Toisaalta indie palautuu undergroundille ominaiseen vastakulttuurillisuuteen, jossa tarvitaan jokin taho, jota vastaan voidaan kapinoida. Tietystä mielessä voitaisiin todeta, että undergroundin positio olisi turha ilman valtakulttuuria.

Haluan kuitenkin työni lopuksi pohtia, mikä undiemusiikin rooli tässä päivässä on. Olen tuonut useassa vaiheessa esille, kuinka haluan käsitellä populaarimusiikin kenttää kriittisessä valossa ja ymmärtää kentällä toimijoiden toisistaan poikkeavia intentioita. Näen, että kaupallisen ja ei-kaupallisen musiikin välillä on edelleen vahvoja kokemuksellisia eroja, jotka usein palautuvat kriittisen teorian (Frankfurtin koulukunta) esittämiin keskusteluihin massakulttuurista ja kapitalismista (ks. esim. Adorno 2002). Tutkimani yhteisön jäsenet ajattelevat musiikista hyvin eri tavoin, kuin valtakulttuuria edustavat, vähemmän musiikkiin perehtyneet ihmiset. Vaikka musiikkiin perehtyneet ihmiset edustavat marginaaliosaa väestössä, se ei tarkoita, ettei heidän maailmaansa kannattaisi tutkia. Undiekulttuuri toimii osittain erillisenä ja itsenäisenä saarekkeena valtakulttuuriin nähden, mutta olisi virheellistä väittää, ettei se olisi kuitenkin olennaisessa yhteydessä valtakulttuuriin.

Indie- underground- ja undiemusiikilla on vahva rooli yhteiskunnassa käytävässä musiikkikeskustelussa. Musiikkiin perehtyneillä ihmisillä voi olla vahva näkemys ja tietämys musiikkikulttuurin toimintatavoista, sillä leimallisesti tällaiset henkilöt käyvät paljon keskustelua musiikista ja kulttuurista. Tätä tietoisuutta ja kentällä tapahtuvaa tulkintaa voidaan käyttää hyväksi.

Eräs tärkeä undiemusiikkiin liittyvä yhteiskunnallinen keskustelu on vapaus. Vapaus voidaan liittää halun tehdä taidetta itsenäisesti, taiteen vuoksi. Vastapuolena,

rajoittajana on nähty kapitalistinen järjestelmä, joka asettaa rajoitteita taiteen tekemiselle. Tietyissä mielessä undiemusiikki joutuu taistelemaan tilastaan ja mahdollisuuksistaan tässä järjestelmässä. Keskustelu taiteen vapauttamisesta on jatkunut kauan, mutta sisältö on pysynyt melko samankaltaisena.

“Niin kutsutussa kulutuskuulttuurissa, taiteesta tulee massatuotannon kohde, ja se näyttää menettävänsä transendenttisen, kriittisen, vastustavan luonteensa. [...] Teknikko taiteilijana, yhteiskunta taideteoksena - tämä voi olla todellista, kun taide ja teknologia on vapautettu ahdasmielisen yhteiskunnan palveluksesta, kun ne eivät enää mallinna itseään tässä yhteiskunnassa ja sen perusteella - toisin sanoen, vain yhteisön perustavan muodonmuutoksen aikana ja sen jälkeen.” (Marcuse 2007, 128, suom. Klemetti).

Marcusen ajattelu oli kriittisen teorian mukaisesti kapitalistisia käytänteitä vastustavaa. Hän uskoikin, että taide pitäisi vapauttaa ahdasmielisen yhteiskunnan vallasta (Marcuse 2007, 128). Voidaan ajatella, että Marcuse uskoo marxilaisittain vallankumouksen ideaan - vapautuminen on mahdollista, mutta se vaatii suuren mullistuksen tapahtuakseen. Kaipuu yhteiskunnallisten rakenteiden muutoksesta elää myös tutkimassani kulttuurissa ja näin ollen toisintuu myös undiemusiikin estetiikassa. Käytännön tasolla toive taiteen vapautumisesta toteutuu arkielämän keskusteluissa, sekä vastakulttuurisina mielenilmauksina, kuten mielipidekirjoituksina, mielenosoituksina tai vetoomuksina.

Taiteen ja kulttuurin kentällä käydäänkin vilkasta keskustelua erilaisten musiikkimaailmojen mahdollisuudesta toimia yhteiskunnan sisällä. Kriittinen, valtakulttuurin käytänteitä kyseenalaistava puhe ja kirjoitus nostaa päätään jälleen myös 2000-luvun akateemisessa kulttuurintutkimuksessa. Vallankumousta ei esitetä välttämättä totaalisenä vaihtoehtona mutta esille nostetaan kysymyksiä muutoksesta. Tärkeitä teemoja ovat eriarvoisuus ja epäoikeudenmukaisuus kulttuurijärjestelmissä.

Tiekso (2013) kirjoittaa kokeellisen musiikin yhteydessä eriarvoisuudesta, joka vallitsee eri taidemaailmojen välillä. Kokeellinen musiikki, joka on marginaalissa, on yksi valtakulttuurin käytänteitä vastaan asettuvista, mutta myös sen käytänteistä kärsivistä musiikkikulttuureista. Tiekso summaa: “Maailmassa on valtava määrä taidetta, joka jää kaikkien instituutioiden ja rahoitusjärjestelmien ulkopuolelle, ja siitä näkökulmasta länsimaiset, yhteiskunnallisin varoin tuetut ja vakiintuneisiin instituutioihin

keskittyvät musiikkijärjestelmät ovat äärimmäisen etuoikeutetussa asemassa.” (Tiekso 2013, 285.)

Tärkein rakenteellinen kiista liittyykin talousjärjestelmään - siihen, mitä musiikkia halutaan tukea ja mikä jättää tuen ulkopuolelle. Keskustelussa toistuu tema epäoikeudenmukaisuudesta. Voidaan ajatella, että käytännössä marginaalit musiikkikulttuuritkin tarvitsevat resursseja ja taloudellista tukea toteuttaessaan kulttuuriaan kapitalistisen yhteiskunnan sisällä. Vaikka toimittaisiinkin valtakulttuurien normien ulkopuolella, kiertolaisina tai vastakulttuureina, on toiminnalla rajat, jotka on säädetty esimerkiksi laeissa. Voidaan kuitenkin väittää, että yhteiskunnallisella aktiivisuudella rakenteita voi muuttaa. Ensin on kuitenkin tärkeää huomata, millaisia asetelmia kapitalistisen järjestelmän sisällä on syntynyt, ja tiedostaa näiden asetelmien seuraukset.

Tiekson (2013) mukaan epätasa-arvoiset tavat ovat todellisuutta, mutta niihin voidaan puuttua ja niitä voidaan muuttaa. Länsimaisen kulttuurin institutinalisoituneet ja epätasa-arvoiset kulttuurikäytännöt ovat Tiekson sanoin kestäättömiä. Hän näkeekin, että kokeellisuus haastaa omalla tavallaan luotuja rakenteita, sillä sen idea on näistä asetelmista luopuminen musiikin alalla (Tiekso 2013, 285.) Kokeellisuus voidaankin nähdä tältä kannalta katsottuna musiikin ympärille kehittyneitä rakenteita vapauttavana, radikaalina voimana. Voidaan tietysti miettiä, millaiset mahdollisuudet kokeellisuudella on yhteiskunnallisten rakenteiden muuttajana. Onko kokeellisuus kuitenkin jotain, joka ei voi koskaan juurtua massakulttuuriin muulla tavoin, kuin trendikkäänä gnremäisenä elementtinä? Massakulttuuri on elimellisessä yhteydessä kapitalistiseen järjestelmään, joten voidaan olettaa sen hylkivän rakenteita horjuttavia voimia, kuten kokeellisuutta.

Ylikulju esittää haastattelussani huolen, joka liittyy ihmisten passiivisuuteen ja passivoitumiseen. Hän pitää huolestuttavana ihmisten tyytymistä siihen, mitä on helposti saatavilla. Tällöin Ylikuljun mukaan musiikin nauttiminen muistuttaa trendien mukaista kodin sisustamista. Sitä voitaisiin kutsua “sisustusmusiikiksi”. Ylikulju kertoo:

Kyösti: [...] No, ihan kaikessa se, että ihmisiä ei kannusteta ottamaan selvää siitä että mitä kaikkee maailmassa on. Et se on vähä sama juttu mun mielestä, kuin tosi voimakkaasti myyntiin ja mainoksien esittämiseen, ja tietysti promoamiseen liittyvän musiikkikulttuuri aiheuttaa, että meillä olis vaan kaks väriä, joita ihmisille niinku sanotaan ja ettei saa koskee niihin muihin et jotenki

piilotellaan! Et se mistä ihminen tykkää yleensäkin taiteessa, niin kaikilla ihmisillä se vaihtelee tosi paljon, koska se on monista tosi pienistäkin asioista kiinni, ja muuttuu ajan kanssa, ja se vaatii sellasta tietosta työtä, että koko ajan niinku etsii. Tää kuopan kaivaminen tässä taas et se... Sitä on pakko jatkuvasti niinku jotenki kaivaa, että on kiinnostunu. Että saa siitä juttuja irti. Ja tuntuu, että siinä vaiheessa, kun on menny tarpeeks pitkä aika ettei oo saanu oikeen mitään irti, niin sitä tyytyy johonkin sellaseen taustahälyyn joka täyttää vaan sitä ns. tyhjää tilaa. Et se muuttuu sellaseks sisustuskaupasta ostetuks sisustukseksi se musiikki, jota ehkä muutetaan silleen trendin mukaan, mut ei sen oman mielen mukaan. Ja se, millä tavalla radiossa keskitytään yhä enemmän siihen, että pyritään sisustamaan ihmisten päätä. Niin, sen sijaan, että pyritään rakentamaan uusia ajatuksia ja ideoita ja kokemuksia, niin, se on ihan kauheeta, ja se on menny aika syvälle ja siitä on luopunu myös monet tollaset ennen hyvät toimijat. [...]

Tietyllä tavoin Ylikulju toisintaa Frankfurtin koulukunnan ajattelijoiden teesejä massakulttuurin passivoivasta vaikutuksesta. Sisustusmusiikki edustaa Ylikuljulle innostumatonta ja kiinnostumatonta suhtautumista musiikkiin ja kulttuuriin. Toisaalta makua pidetään yllä, kuten kodin sisustusta, mutta vain muodollisella tasolla. Sisustusmusiikista puuttuu tahtotila. Jollain tavoin sisustusmusiikki voidaan nähdä yksiulotteisena käsityksenä musiikista ja kulttuurista. Tätä yksiulotteisuutta rikkaampaa on Ylikuljun mukaan esimerkiksi undiemusiikki. Sen idea ei ole olla elitistinen salaseura, vaan löytää merkityksiä elämään paneutumalla syvällisellä tasolla musiikkiin ja ymmärtämällä musiikkikulttuuriin liittyviä kysymyksiä. Ylikulju huolehtii kulttuurin yksiulotteisuudesta, joka ei tee hyvää ihmisille.

Vastapaino yksiulotteisuudelle on Ylikuljun mukaan musiikin aiheuttamat uudet ajatukset, ideat ja merkitykset. Tällöin musiikki on aktivoivaa ja herättelevää. Ylikulju toivoisi, että musiikki, joka on tehty vailla kaupallisia velvotteita, voisi saada mahdollisuuden ja jalansijan yhteiskunnassa, tai ainakin julkisissa medioissa. Tällainen musiikki, esimerkiksi undiemusiikki, on kuitenkin kapitalistisen järjestelmän ulkopuolella ja ainakin osittain myös sitä vastaan. On hyvin vaikeaa kuvitella sellainen ideaalitalanne, jossa omaehtoinen musiikki pääsisi esiin ja valtaisi alan. Olemme länsimaissa eläneet kapitalistisessa yhteiskunnassa koko populaarimusiikin eliniän. Olisi hyvin vaativaa selvittää, millaiset intentiot (esimerkiksi rahan tuottaminen tai itseilmaisuus) kullakin menestyneellä tai tuntemattomalla yhtyeellä on ollut. Usein varmastikin

liikutaan alueella, jossa yhdistetään omaehtoisuus ja rahan tuottaminen, sillä täysin vailla resursseja (esimerkiksi rahaa) toimiminen kapitalistisessa järjestelmässä on haastavaa, vaikei tietenkään mahdotonta.

Undiemusiikki, ja varsinkin underground, edustavat kuitenkin musiikkikulttuurin itsenäisiä omaehtoisuuden linnakkeita, jotka pystyvät toimimaan hyvin vähillä resursseilla DIY-periaatteen mukaisesti. Sisustusmusiikilla voidaan hyvin kuvata undiemusiikin tekijöiden ja tukijoiden kauhukuvaa kulttuurista. On tärkeää huomata, että pelko musiikkimaailman rappiosta tai passivoivasta voimasta elää edelleen vahvana tietyissä vastakulttuureissa ympäri maailmaa.

LIITE 1. Kuuntelukokeen tehtävänanto

Olen hyvin kiitollinen, kun olet mukana haastattelussa. Kuten jo varoitin, haastattelutilanteen aktivoimiseksi kuuntelemme myös teidän valitsemianne kappaleita (kaikilta 2 kappaletta). Tutkin siis soundi-estetiikkaa. Voitte miettiä jo, mitä käsitätte sillä, että jossain musiikissa on hyvä soundi. Tarkemmin ottaen, tutkin teitä Hear ry:n edustajina, joten voitte miettiä myös, millaista musiikkia Hear ry edustaa ryhmänä.

Tehtävänanto:

- 1. Tuo mukanasasi sinua miellyttävä kappale (se voi olla netissä, tikulla tai fyysisenä) joka mielestäsi edustaa Hearin linjaa.*
- 2. Tuo kappale joka voisi edustaa Hearin linjaa, mutta jokin piirre linjaa sen ulos. (Esimerkiksi rajautuminen pois vaikkapa Höstfesteiltä).*

Kiitän teitä jo etukäteen, sillä aineisto tulee varmasti olemaan mielenkiintoinen. Haastattelu äänitetään. Aineistossa esiinnytte nimet muutettuna tai anonymieinä. Jos jotain kysyttävää tulee mieleen tehtävänannosta, tarkennan mielelläni. Pahoittelut, että ilmoitin tästä tehtävästä näin myöhään, toivottavasti ei tule kiire tai stressi

LÄHTEET

- Adorno, T-W. (2002.) *Essays on Music: Selected, With Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert*. London: University of California Press.
- Aho, M. & Kärjä, A-V. (2007) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Bannister, M. (2006) *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Blake, D-K. (2012) *Timbre as Differentiation in Indie Music*. Teoksessa: A Journal of the Society for Music Theory.(18). Viitattu 20.4. 2015. Saatavilla verkossa os. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.blake.html>
- Block, P. (2008) *Community: The Structure of Belonging*. San Francisco : Berrett-Koehler Publishers.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bennett, A. & Peterson R (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cage, J. (1973 [1959]) *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Chusid, I. (2000). *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*. Chicago: A Cappella Books.
- Gracyk, T. (1996) *Rhythm and Noise - An Aesthetics of Rock*. London: Duke University Press.
- Delanty, G. (2003) *Community*. London: Routledge.
- Demers, J. (2010). *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.
- Frith, S. (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Encarnacao, J. (2013). *Punk Aesthetics and New Folk: Way Down the Old Plank Road*. Farnham: Ashgate
- Gadamer, H-G. (2004). *Hermeneutiikka* (3.painos). Tampere: Vastapaino.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and Music*. London & New York: Continuum International Publishing Group.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge: Lontoo.
- Hesmondalgh, D. (2004). Recent concepts in youth cultural studies. Teoksessa: Hodkinson, P. Deicke, W. (toim.) *Youth Cultures*. New York: Routledge.
- Hirsjärvi S. & Hurme H. (2000) *Tutkimushaastattelu*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Hibbett, R. (2006) What is Indie Rock? *Popular Music and Society*, 28:1. London: Routledge.
- Hämeenaho, P. & Koskinen-Koivisto, E. (2014) *Moniulotteinen etnografia*. Helsinki: Ethnos ry.

- Häkkinen, A. (2013) *Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa: Kasettien julkaisutoiminta 2000-2010-luvun suomalaisessa undergroundkulttuurissa*. Turun yliopisto. Historian, kulttuurin- ja taiteentutkimuksen laitos. Musiikkitiede. Pro gradu.
- Jenks, C. (2005) *Subculture: The Fragmentation of the Social*. London: Sage Publications.
- Kaikko, Hanna (2015). Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla. Teoksessa E. Huovinen (toim.), *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (s. 99–123). Turku: Utukirjat.
- Kaskinen, H. (1989) *Rockin eliitti ja eliitin rock - rockin kulttuurikamppailu Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Komulainen M. & Leppänen P. (2009). *U:n aurinko nousi lännestä, Turun undergroundin historia*. Turku: Sannakko.
- Kruse, H. (2003) *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: P. Lang.
- Lappalainen, S., Hynninen, P., Kankkunen, T., Lahelma, E., & Tolonen, T., (toim.) (2007). *Etnografia metodologiana: Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Marcuse, H (2007). *Art and Liberation*. Oxon: Routledge.
- Martin, P-J (1995). *Sounds and Society*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Nettl, B. (1985) *The West Impact on World Music*. New York: Schirmer Books.
- Niemi-Ilahti, A. (1992) *Itsehallinnon ideaalimallin kehitys ja reaali maailma: Ideaalittyyppimetodi kunnallisen itsehallinnon käsitteen ja pohjoismaisen hyvinvointivaltion itsehallinnon tulkinnassa*. Vaasa: Vaasan yliopisto.
- Purhonen, S. Gronow, J. Heikkilä, R. Kahma, N. Rahkonen, K. Toikka, A. (2014) *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, maku ja sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Shusterman, R. (1997) *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Tampere: Yliopistokustannus Finnish University Press.
- Simmel, G. (1986 [1905]) *Muodin filosofia*. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.
- Tarasti, E. (2003) *Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Tiekso, T. (2013). *Todellista musiikkia: Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Tönnies, F. (1957 [1887]). *Community & Society*. East Lansing: The Michigan State University Press.
- Weber, M. (2004) *The Essentia Weber*. toim. Whimster, S. London: Routledge.

INTERNETLÄHTEET

Hear ry:n www-sivusto. < <http://www.hear.fi/> >. 14.4.2015.

Jukka Nousiainen www-sivusto < <https://www.facebook.com/noiseainen?fref=ts/> >. 14.4.2015.

Last fm. www-sivusto < <http://www.last.fm/tag/indie+rock?ac=indie> >. 31.12. 2014.