

Saavutettava etäkonsertti
ja konsertti-instituution uudet määritelmät

Anne Teikari
Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Tampereen yliopisto
Lokakuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

TEIKARI, ANNE: Saavutettava etäkonsertti ja konsertti-instituution uudet määritelmät.

Pro gradu -tutkielma, 82 s.

Ohjaaja: Tarja Rautiainen-Keskustalo

Musiikintutkimus

Lokakuu 2016

Pro gradu -tutkielmani on tutkimus saavutettavuuden periaatteen vaikutuksesta konsertti-instituutioon ja sen puitteissa esitettävään musiikkiin. Esimerkkinä saavutettavuuden edistämisestä taiteen ja kulttuurin kentällä tarkastelen Tampere-talon Etäevent-hanketta. Etäevent, nykyiseltä nimeltään MUKANA, on Tampere-talon uusi palvelu, jossa etäkonsertteja välitetään, käytännössä striimataan liveinä internetin välityksellä, sosiaali- ja terveysalan laitoksiin. Työssäni tarkastelen, mitä elementtejä konsertin kannalta nousee esiin silloin, kun konsertista pyritään tekemään kulttuuripoliittisesti saavutettava.

Tutkimusaineistoni koostuu tekemistäni teemahaastatteluilta Tampere-talon ja Tampere Filharmonian edustajien kanssa, sekä konserttitilanteissa ja Etäevent-suunnittelupalavereissa tehdystä havainnoinnista Tampere-talossa. Teoriaosuudessa pohdin konsertti-instituution, teoksen ja saavutettavuuden käsitteiden teoreettista taustaa myös niiden historiallista taustaa vasten. Konsertti-instituutio toimi tutkimuksessa teoreettisena työkaluna tarkastella teoksen, musiikillisen sisällön, arvottamisen prosessia konsertissa.

Analyysiosiossa olen jaotellut analysoitavat haastattelut kahteen haastatteluryhmään Tampere Filharmonian ja Tampere-talon haastateltavien mukaan. Tämän jaon myötä tarkastelen haastatteluryhmissä ilmenneitä näkemyksiä konsertista, siinä esitettävästä taiteellisesta sisällöstä (teoksesta) sekä saavutettavuudesta. Analyysi on toteutettu aineistolähtöisesti sisällönanalyysia käyttäen.

Työni osoittaa, että musiikin sisällöllistä asemaa konsertissa arvotetaan riippuen siitä, mistä näkökulmasta konserttia tarkastellaan: onko kyseessä a) luovan talouden periaatteisiin nojaavan kulttuuri-instituution, tässä kohtaa Tampere-talon, edustaja, joka näkee kulttuurin ja taiteen myytävänä palveluna, vai b) perinteistä taiteen asiantuntijuutta, tässä kohtaa Tampere Filharmonian orkesteri-instituutiota, edustava henkilö. Tampere-talossa

etäkonsertti nähtiin ensisijaisesti kulttuuriliiketoiminnan ja saavutettavan kulttuuripalvelun kannalta, joka aikaansaa yhteisöllisyyttä ja iloa konserttia vastaanottavissa etäkohteissa. Tampere Filharmonian haastatteluissa saavutettavuus nähtiin keinona saada lisää uusia yleisöjä klassiselle musiikille, ja musiikilliset sisällöt, eli soivat teokset, nähtiin keskeisessä osassa etäkonsertissa.

Työssäni osoitan, että käsitteiden määrittely vaikuttaa siihen, miten yhteiskunnallisella tasolla puhutaan taiteesta ja saavutettavuudesta. Totean myös saavutettavan taiteen käsitteen vaativan tarkempaa tarkastelua, sillä käsitteiden määrittelemisen vaikuttaa taide- ja kulttuuripoliittiseen päätöksentekoon.

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset	3
1.2 Tutkimusaineisto	5
1.3 Tampere-talon Etäevent-hanke	9
1.4 Metodologia	12
2. Keskeiset käsitteet	17
2.1 Konsertti-instituutio	18
2.2 Teos	24
2.3 Saavutettavuus	28
3. Analyysi: <i>Saavutettava etäkonsertti</i>	34
3.1 Analyysimenetelmät	34
3.2 Haastatteluryhmät	36
3.3 Saavutettavuudesta	38
3.3.1 Saavutettavuus osana yhteiskuntavastuuta	39
3.3.2 Etäkonsertti saavutettavana kulttuuri- ja hyvinvointipalveluna	44
3.3.3 Tulevaisuuden kulttuuripalvelu	49
3.4 Etäkonsertin taiteellisesta sisällöstä	50
3.4.1 Taiteellisten sisältöjen saavutettavuus etäkonsertissa	50
3.4.2 Etäkonsertti vuorovaikutteisena ”matalan kynnyksen” kulttuuripalveluna	53
3.4.3 Etäkonsertti ja konsertti-instituutio	56
4. Pohdinta	62
4.1 Saavutettavuuden sisältöjä	62
4.2 Konsertti-instituutio etäkonsertissa	65
4.3 Tutkimusmenetelmistä	68
5. Lopuksi	70
Lähteet	73

1. Johdanto

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen saavutettavuuden periaatteen vaikutusta konsertti-instituutioon ja sen puitteissa esitettävään musiikkiin. Tarkastelen, mitä elementtejä konsertin kannalta nousee esiin silloin, kun konsertista pyritään tekemään kulttuuripoliittisesti saavutettava. Puhuessani saavutettavuudesta nojaan opetus- ja kulttuuriministeriön määritelmään, jonka mukaan ”kulttuuritarjonta on saavutettavaa, kun erilaiset yleisöt voivat käyttää sitä ja osallistua siihen mahdollisimman helposti ja esteettömästi.” (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015.) Saavutettavuudessa on kyse yksilöiden huomioimisesta siten, että jokainen voi niin halutessaan osallistua kulttuuri- ja taidetapahtumiin riippumatta mahdollisista fyysisistä, taloudellisista tai asenteellisista esteistään. Asenteelliset esteet tarkoittavat erilaisia ennako-oletuksia, jotka estävät kulttuuritapahtumiin osallistumisen. Tällainen voi olla esimerkiksi tilanne, jossa henkilö kokee jonkin kulttuuri-instituution palvelevan vain tietynlaista kävijäkuntaa johon ei itse katso kuuluvansa, ja jättää sen vuoksi menemättä näyttelyyn tai konserttiin. Konsertti-instituution käsite merkitsee tässä kohtaa teoreettista työkalua. Sen kautta tarkastelen konserttia kulttuurisena, tietynlaisten toimintojen muodostamana kokonaisuutena, jotka mahdollisesti tulevat uudelleen asemoiduiksi kun konsertista pyritään tekemään saavutettava.

Saavutettavuus perustuu ajatukseen kulttuurista ja taiteesta kaikille kuuluvana ihmisoikeutena. Näkökulmaa on korostettu suomalaisessa kulttuuripolitiikassa 1960-luvulta lähtien hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan myötä (Kangas 1999, 163–164). Erityisesti Iso-Britanniassa on tehty pioneerityötä kulttuurin saavutettavuuden edistämässä ja sen vaikutusten mittaamisessa 1980-luvulta lähtien (esim. Crossick & Kaszynska 2016; Reeves 2002). Sittemmin taiteen ja kulttuurin saavutettavuus ei ole rajoittunut tarkoittamaan ainoastaan käytännön esteettömyyden edistämistä kulttuuri-instituutioissa, kuten hissien tai luiskien rakentamista pyörätuolilla kulkeville, vaan kyse on myös henkisten esteiden purkamisesta. Tällöin taiteen ja kulttuurin olisi tavoitettava ihmiset siellä, missä he ovat.

Esimerkkinä saavutettavuuden edistämisestä taiteen ja kulttuurin kentällä tarkastelen Tampere-talon Etäevent-hanketta.¹ Etäevent-hankkeessa eri tavoin estyneille asiakasryhmille tarjottiin mahdollisuus osallistua Tampere-talon konserttiin reaaliaikaisesti internetin välityksellä. Tampere-talon vuoden 2013 toimintakertomuksessa Etäeventistä kerrotaan *vuorovaikutteisena palveluna sekä uutena avauksena* Tampere-talon *merkittävän yhteiskunnallisen tehtävän edistämässä* (Tampere-talo 2013, 5). Tampere-talo perustelee taiteen ja kulttuurin saavutettavuuden edistämistä osana talon *sosiaalista vastuuta*, johon liitetään myös tasa-arvon edistäminen yhteiskunnassa (Ahokas 2013).

Puhun Etäevent-hankkeessa välitetyistä konserteista saavutettavina etäkonsertteina, joita tarkastelen konsertti-instituution ja siinä esitettävän taiteellisen sisällön – musiikin ja teoksen – näkökulmasta. Etäevent-hankkeessa on kyse konsertista, joka teknologiavälitteisesti saadaan jaettua monille konserttisalin ulkopuolisille tahoille heidän maantieteellisestä sijainnistaan huolimatta. Tilanne aiheuttaa muutoksia perinteiselle konsertti-instituutiolle ja sen sisältämälle käyttäytymisetiketillemme ensinnäkin siten, että erityisesti klassisen musiikin piirissä on vakiintunut ajatus konserttielämyksestä ihanteellisimmillaan silloin, kun musiikista nautitaan samassa tilassa soittajien, useimmiten orkesterin, kanssa. Tällöin konsertissa esitettävä musiikki nähdään ensisijaisena konserttitapahtumassa esimerkiksi sosiaalisen seurustelun tai huvinpidon sijaan. Tutkielmassani perehdyn siihen, miten saavutettavuuden edistämisen eteen tehtävät toimenpiteet haastavat katsomaan autonomiseen teosestetiikkaan nojaavaa konsertti-instituutiota uudella tavalla.

Syöttämällä internetin hakuohjelmaan sanat *kulttuuri* ja *saavutettavuus* (tai engl. *culture* ja *accessibility*) voi löytää valtavat määrät eri organisaatioiden hallinnoimia hankkeita, strategioita, projekteja ja toimintaohjelmia, joissa kyseistä teemaa käsitellään. Ympäri maailmaa taiteilijat ovat tulleet ihmisten koteihin, sairaaloihin, työpaikoille, ja orkesterit ovat järjestäneet ilmaiskonsertteja puistoissa tai muissa julkisissa tiloissa. Tämän kaltaisilla hankkeilla tai ”tempauksilla” pyritään usein tavoittamaan uudenlaisia yleisöjä, jotka eivät

¹ Tampere-talon Etäeventinä tunnetuksi tullut palvelu, suorana verkossa lähetettävä konsertti tai tapahtuma, on saanut uuden nimen: MUKANA. Englanninkielinen nimi on Event Online (<http://www.tampere-talo.fi/media/9-4-2014-tampere-talon-etäevent-palvelu-tunnetaan-nyt-nimellae-mukana>).

Tutkimuksessani käytän hankkeesta pilottivaiheessa käytettyä Etäevent-nimeä.

muutoin kävisi konserteissa. Toiminta ei toki ole taiteen ja kulttuurin saralla ennenkuulumatonta, mutta viime vuosikymmeninä myös poliittiset tahot sekä kunnalliset taide- ja kulttuuri-instituutiot ovat ottaneet agendoilleen tarjoamansa ohjelmiston saavutettavuuden edistämisen tällä tavoin. Rahoittajien toimesta kohderyhmiksi ovat nousseet erityisesti asiakkaat sosiaali- ja terveysalan laitoksissa.

Päätutkimusaineistoni muodostavat Etäevent-hankkeessa mukana olleiden Tampere-talon ja Tampere Filharmonian työntekijöiden haastattelut sekä hankkeen aikana tehty havainnointi konserteissa. Niiden kautta kartoitan, mitä hankkeessa mukana olleet työntekijät ajattelevat saavutettavasta etäkonsertista ja sen tuomista muutoksista konsertti-instituutioon ja siinä esitettävään musiikkiin. Konsertti-instituutiolla tarkoitan 1700- ja 1800-lukujen aikana muotoutunutta käytäntöä, jonka mukaan konsertissa tulee käyttäytyä soitettavaa musiikkiteosta kunnioittaen: hiljaa ja paikallaan istuen. Tämänkaltaisesta konserttikäytännöstä käytän vastedes ilmaisua *moderni konsertti-instituutio*. Ajatus taiteesta saavutettavana kulttuuripalveluna tulee rikkoneeksi tätä parisataa vuotta vanhaa käytäntöä, sillä saavutettava etäkonsertti perustuu taiteenteorioiden sijaan pitkälti kulttuuri- ja sosio-poliittisille agendoille.

Käsitellessäni Etäevent-hankkeen ilmentämää saavutettavuutta kulttuuripolitiikkaan pohjautuvana periaatteena, on huomioitava saavutettavuus osaksi opetus- ja kulttuuriministeriön ajamia strategisia tavoitteita. Tätä kautta Suomi on osaltaan toteuttamassa Euroopan unionin politiikkaa (ks. Opetusministeriö 2009, 11). Saavutettavuutta edistävässä kulttuurialan hankkeissa on kyse myös poliittisten agendojen läpiviemisestä kulttuurin kentällä (ks. Crossick & Kaszynska 2016, 17). Kulttuurialan toimijoille tämä tarkoittaa, että saadakseen hankkeilleen julkista rahoitusta, on toimittava vallitsevien poliittisten suuntausten mukaisesti – kuten pyrkii saavutettavuuden edistämiseen.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielmassani näen saavutettavuuden kulttuuripolitiikasta ponnistavana periaatteena, jonka mukaan taide- ja kulttuuri-instituutioissa pyritään toimimaan. Esimerkkitapauksena ja tutkimuskohteenani on Tampere-talon Etäevent-hanke. Hankkeessa tarkastelen

käsityksiä konsertista silloin, kun siitä pyritään tekemään saavutettava. Tutkimuskysymykseni ovat:

- Mitä elementtejä saavutettavuuden periaate tuo perinteiseen ajatukseen konsertti-instituutiosta ja sen puitteissa esitettävästä musiikkiteoksesta?
- Millaisia määritelmiä saavutettavasta etäkonsertista nousi esiin Etäevent-hankkeessa mukana olleiden Tampere-talon ja Tampere Filharmonian työntekijöiden haastatteluissa?

Tarkoitukseni ei ole pohtia, kuinka taidetta, musiikkia ja sen sisältöjä, voitaisiin tehdä saavutettavammiksi. Sen sijaan tarkastelen suomalaisen klassisen musiikin konserttia historiallisena instituutiona, jonka piirissä on syntynyt tietynlainen käsitys konsertissa soitettavasta musiikista autonomisena taiteena (ks. Sarjala 2002; Mantere 2008); taiteena, jolla on arvo sellaisenaan, ilman hyvinvointi-, sosiaalisia- tai muunlaisia vaikutuksia. Pohdin, kuinka kulttuuripoliittiselta taustalta ponnistava ajatus saavutettavuudesta ja sen eteen tehtävät toimenpiteet vaikuttavat käsityksiin konsertti-instituutiosta sekä konsertissa soitettavasta musiikista – mahdollisesti niitä uudistaen ja haastaen.

Saavutettavuuden edistämisen taustalla on tasa-arvoinen ajatus kulttuurin kuulumisesta kaikille. On havahduttu siihen, että kulttuuripalvelut eivät ole kaikkien halukkaiden saatavilla, ja esteet voivat olla moninaisia: taloudellisia, fyysisiä, sosiaalisia, asenteellisia. Mikäli kulttuurin ajatellaan kuuluvan kaikille, palvelujen olisi kohdattava estyneet asiakkaat siellä missä he ovat. Taustalla on lisäksi ajatus kulttuurin hyvää tekevistä vaikutuksista, joista mahdollisimman monen tulisi yhteiskunnassa hyötyä. Kulttuurin ja taiteen hyödyntäminen terveydenhoitoalalla elämän mielekkyyttä lisäävänä tekijänä tai terapiamuotona onkin jo vakiintunutta (ks. Colliander 2014).

Taiteen ja kulttuurin sosiaalisista hyvinvointivaikutuksista on jo pitkään saatu kattavaa tutkimustietoa, jollaisiksi on luokiteltu esimerkiksi niiden piirissä tapahtuva yhteisöllisyys, osallisuuden kokemukset ja kohtaamiset eri ihmisten välillä (esim. Brandenburg 2008; Grossi ym. 2010; Hyyppä & Liikanen 2005; Hyyppä 2013; Konlaan ym. 2000). Lisäksi kulttuurin saavutettavuutta, osallistavia taidemenetelmiä sekä kulttuurin ja musiikin asemaa yhteiskunnassa on tutkittu viime aikoina runsaasti (esim. Miles & Sullivan 2010; Kuusela & Lehtonen & Valaskivi 2014; Walmsley 2013; Kawashima 2006). Tosin, näitä

tutkimustuloksia on myös haastettu ja kritisoitu vaillinaisen tutkimusaineiston tai kyseenalaisten tutkimusmenetelmien vuoksi (ks. Crossick & Kaszynska 2016).

Se, mitä *taiteelle* tapahtuu näissä konteksteissa – millaista taidetta tehdään, kun sen halutaan tuottavan hyvinvointia, tai millainen taide katsotaan saavutettavaksi – on jäänyt vähemmälle huomiolle (ks. Johnson 2002, 4). Myös ihmisten henkilökohtainen kokemus taiteesta ja kulttuurista on ollut tutkimusnäkökulmista vähemmistössä, kun keskiöön ovat nousseet taiteen hyvinvointi- ja terveysvaikutusten lisäksi esimerkiksi sen taloudelliset ja kaupunkien vetovoimaisuutta edistävät tekijät. Tämän rinnalla on käyty keskustelua taiteen vaikutusten tavoittelemisesta taiteen ”itsensä” kustannuksella, johon sisältyy ajatus dikotomiasta taiteen sisällöllisen itseisarvon ja välineellisen arvon välillä (Crossick & Kaszynska 2016, 7; 16).

1.2 Tutkimusaineisto

Tampere-talo pyysi Tampereen yliopistolta tutkimusapua Etäevent-hankkeen tarkempaan seuraamiseen. Osallistuin tutkimusprojektiin osana tutkimusryhmää, jonka kanssa seurasimme hankkeen toteutuksen vaiheita alusta saakka. Vaikka kulttuuripalvelujen saavutettavuuteen panostetaan nyt ympäri maailmaa, tietoomme ei ole tullut Etäeventiä vastaavia kokeiluja, joissa kulttuuripalvelujen tuottajan tarjontaa tuotaisiin terveys- ja sosiaalialan laitoksiin teknologiavälitteisesti.

Syyskuusta 2013 alkaen yliopistolta oli mukana musiikintutkimuksen oppiaineesta neljän hengen tutkimusryhmä, jonka kanssa seurasimme ja tarkastelimme hanketta eri näkökulmista. Ryhmään osallistui itseni lisäksi kolme maisterivaiheen opiskelijaa: *Marjukka Colliander*, *Annina Pimiä* ja *Anna Rantanen*, sekä musiikintutkimuksen professori *Tarja Rautiainen-Keskustalo* ja yliopiston lehtori *Sanna Raudaskoski*. Tutkimme kukin hankkeen toteutusta eri näkökulmista. Oma näkökulmani Etäeventin kannalta keskittyy siihen, millaisena saavutettavuutta edistämään kehitetty konserttimuoto näyttäytyy suhteessa moderniin konsertti-instituutioon. Colliander (2014) tarkasteli hoivahenkilökunnan kokemuksia Etäeventistä sekä kulttuurin ja hoivan kohtaamista etäkohteissa. Rantanen (2015) puolestaan tutki etäkohteiden asiakkaiden kokemuksia.

Pimiän tutkimuksen kohteena on konsertissa tapahtuva kohtaaminen, eli se, miten yleisö ja artisti etäkonsertin puitteissa kohtaavat.

Syksystä 2013 lähtien keräsimme tutkimusryhmän kanssa tutkimusaineistoa etnografisin menetelmin haastatellen ja havainnoiden. Syksyn mittaan tein havainnointia Tampere-talon Etäevent-suunnittelupalavereissa sekä etäkohteissa järjestetyillä Etäevent-ennakkokäynneillä. Ennakkokäynneillä pääsin myös pintapuolisesti tutustumaan etäkohteisiin. Seurasin kaikki Etäevent-konsertit Tampere-talossa. Havainnointi- ja haastatteluaineiston lisäksi perehdyin Etäevent-esitteisiin, Tampere-talon toimintakertomuksiin vuosilta 2011–2015 sekä Tampere-talon nettisivuihin.

Haastattelut tein ennen ja jälkeen etäkonserttien: syksyn 2013 sekä kevään ja alkukesän 2014 aikana. Osaa haastateltavista haastattelin kahteen kertaan, osaa kerran, riippuen haastateltavien roolista hankkeessa. Kaiken kaikkiaan haastateltaviani oli seitsemän, joista Tampere-talon työntekijöitä oli viisi. Lisäksi haastattelin Tampere Filharmonian edustajaa sekä etäkonsertissa esiintynyttä artistia yhdessä kollega Annina Pimiän kanssa. Tein kaikki haastattelut Tampere-talon tiloissa, joko yleisissä kokoushuoneissa tai haastateltavien työhuoneissa. Etäkonsertissa esiintyneen artistin haastattelu tehtiin kulttuuriravintola Telakalla Tampereella.

Tampere-talon haastateltavista haastattelin neljää henkilöä kahteen kertaan, sekä ennen että jälkeen Etäevent-hankkeen. Yhtä haastateltavista haastattelin vain kerran hankkeen päätyttyä. Tampere Filharmonian edustajaa haastateltiin tutkimusryhmästämmme niin ikään kahteen kertaan: itse tein haastattelun ennen Tampere Filharmonian etäkonserttia, ja Annina Pimiä etäkonsertin jälkeen. Myös Pimiän haastatteluaineisto on ollut käytettävissäni. Litteroitua haastatteluaineistoa muodostui kokonaisuudessaan kahdestatoista haastattelusta, mutta muodostamani analyysinäkökulman myötä analysoitaviksi haastatteluiksi valikoitui lopulta viisi litteraattia, jotka oli tehty kolmen eri haastateltavan kanssa.

Haastattelumenetelmäni oli puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, eli teemahaastattelu. Tämä tarkoittaa yksinkertaistettuna sitä, että haastattelu kohdennetaan tiettyihin teemoihin, joista haastateltavien kanssa keskustellaan. Teemahaastattelu-nimi ei määritä esimerkiksi haastattelukertojen määrää tai sitä, kuinka syvällisesti aihetta niissä käsitellään.

Nimi osoittaa kuitenkin sen, että haastattelussa edetään tietyn teeman puitteissa yksityiskohtaisen kysymys–vastaus -runгон sijaan. Näin on tarkoitus vapauttaa haastattelu tutkijan näkökulmasta ja antaa tilaa tutkittavien omalle äänelle. (Hirsjärvi ja Hurme 2009, 47–48.)

Tutkimusasetelmani oli alussa melko vapaa, minkä vuoksi havainnointi ja keskustelu tuntuivat luontevilta tavoilta kerätä aineistoa ja hahmottaa tutkimusfokusta. Havainnointia käytin tiedonkeruumenetelmänä erityisesti sen vuoksi, että minulla ei etukäteen ollut tietoa käytännössä ollenkaan Tampere-talon sisäisistä toiminnoista, saati Etäevent-hankkeesta. Tarkkailemalla pystyi hiljalleen alkaa hahmotella, millaisia käytäntöjä Tampere-talon kaltainen organisaatio pitää sisällään arjen tasolla. Ryhdyin tarkastelemaan Tampere-talon toimintaa sen tuottaessa Etäeventin kaltaista hanketta: mitä hankkeen piirissä työskentelevät ihmiset ajattelivat Etäeventistä ensinnäkin käytännön työn kannalta, ja toisaalta yleisemmin kulttuuri-ilmionä.

Tuomi ja Sarajärvi (2009, 81) kuvaavat haastattelun ja havainnoinnin välistä eroa seuraavasti: haastattelu voi tuoda esiin johonkin ilmiöön liittyvät normit, mutta havainnoinnin avulla on mahdollista nähdä normeihin liittyvä käyttäytyminen. Havainnoimalla voidaan siis tavoittaa sellaisia käyttäytymismalleja, joista haastateltavat eivät ehkä halua kertoa (Hirsjärvi & Hurme 2009, 38). Toisaalta havainnointi on menetelmänä vaativa: havainnointitilanteissa tapahtumatulva voi olla suuri, jolloin eri piirteiden rekisteröiminen muodostuu hankalaksi. Siksi olisi valittava pitkä tarkkailuaika, mutta samalla rekisteröitävä vain murto-osa tarkkailtavasta ympäristöstä, sillä havainnoitavan ilmiön esiintyminen voi olla harvinaista. Oman haasteensa luo se tosiasia, että havainnointi koskee nykyisyyttä, kun haastattelulla voidaan käsitellä myös menneisyyttä. (Mts.)

Tampere-talossa tutkimusprosessini alkoi ensimmäisissä Etäevent-suunnittelupalavereissa, joita pääsimme kollega Annina Pimiän kanssa havainnoimaan. Pyysin haastateltavikseni palavereissa paikalla olleita Tampere-talon työntekijöitä. Lähestyttyäni haastateltavia ensimmäisen kerran sähköpostilla en saanut juurikaan vastauksia. Myöhemmin selvisi, että viestin vastaanottajat olivat pitäneet sitä vaikeaselkoisena, eikä tutkimuksen tarkoitus ollut tarkalleen selvinnyt. Asian selkiydyttyä kaikki suostuivat haastatteluun myötämielin.

Tutkimukseni edustaa kvalitatiivista eli laadullista tutkimusperinnettä. Täten pyrin tutkimuksessani kontekstuaalisuuteen, tulkintaan ja toimijoiden – tässä tapauksessa haastateltavien – näkökulmien ymmärtämiseen (Hirsjärvi & Hurme 2009, 21–22). Kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään tuomaan esiin tutkittavien havainnot tilanteista. Haastattelu antaa mahdollisuuden monitahoisille vastauksille, jotka voidaan sijoittaa osaksi laajempaa kontekstia, jolloin on mahdollista huomioida haastateltavien menneisyyteen ja kehitykseen liittyvät tekijät suhteessa tutkittavaan ilmiöön. (Em. 27; 35.) Omassa aineistonkeruussani haastattelu toimi hyvänä keinona joustavuutensa vuoksi saada haastateltavien näkemyksiä ja tulkintoja Etäeventistä sekä työtehtävänä että kulttuurialan ilmiönä.

Hirsjärvi ja Hurme (2009, 37) kirjoittavat, että ”kaikki tieteellinen tieto perustuu todellisuudesta tehtyihin havaintoihin”. Observointi voi olla reaktiivista tai ei-reaktiivista, jolloin havainnoitava kohde voi olla siitä joko tietoinen tai ei. (Mts.) Tässä tutkimuksessa tekemäni havainnointi oli reaktiivista havainnointia Etäevent-konserttien suunnittelupalavereissa ja etäkohteissa tehdyillä vierailuilla. Suunnittelupalavereissa tein havainnointia sekä yksin että yhdessä Annina Pimiän kanssa. Kokousten aluksi meidät esiteltiin paikallaoleville Tampere-talon työntekijöille ja hankkeen yhteistyökumppaneille. Taas seurattessani Etäevent-konsertteja Tampere-talossa havainnointi oli ei-reaktiivista – juuri kukaan haastateltavieni lisäksi tuskin tiesi, että olin paikalla tekemässä tutkimusta. Seurasin konserttien kulkua ennen niiden alkamista takahuoneessa tai Tampere-talon yleisölämpiössä. Itse konsertit katsoin Tampere-talon Isossa salissa muun yleisön joukossa. Väliajalla saatoinkin käydä yleisölämpiössä keskustelemassa konsertista muiden yleisön jäsenten kanssa.

Lisäksi keräsin aineistoa havainnoimalla Tampere-talon ennakkokäynneillä Pispan palvelukeskuksessa, Pitkäniemen nuorisopsykiatrisessa sairaalassa sekä Kylmäkosken vankilassa. Näissä tapaamisissa Etäevent-hankkeen tuottaja kävi suunnittelemassa etäkonserttien toteutusta etäkohteiden henkilökunnan kanssa, tai pitämässä tiedotustilaisuuden tulevasta konsertista. Muistiinpanoja tein kaikissa havainnointitilanteissa, joko itse tilanteessa tai samana päivänä myöhemmin.

Aineistonkeruuni voi siinä mielessä katsoa vaillinaiseksi, että tutkimukseni otti voimakkaasti uuden suunnan myöhemmässä vaiheessa tutkimusta. Tätä en aineistoa

kerätessäni aavistanut. Tein haastattelut vuosina 2013 ja 2014 siitä näkökulmasta, millaisena kulttuurialan toimijana Tampere-talo näyttäytyi etäkonserttien tuottajana, ja miten Etäeventin kaltainen palvelu linkittyi Tampere-talon rooliin yhteiskuntavastuullisena kulttuuri-instituutiona. Tämän vuoksi Tampere-talosta haastateltavia oli reilusti esimerkiksi Tampere Filharmonian haastateltavia enemmän. Työskenneltyäni näiden kysymysten parissa yli kaksi vuotta en edelleenkään kokenut päätyväni tutkielman kanssa mihinkään. Päätin vaihtaa näkökulmaa omien intressieni mukaisesti voimakkaammin musiikkitieteelliseen suuntaan: ryhdyin tarkastelemaan *etäkonserttia* Tampere-talon toiminnan sijaan. Tästä näkökulmasta katsottuna esimerkiksi etäkonserttien seuraaminen olisi voinut olla hedelmällisempää etäkohteista käsin, kun nyt minulla on kokemus konserteista Tampere-talossa katsottuna. Vaikka haastatteluaineisto näyttelee nyt tutkielmassa erilaista osaa kuin mitä olin alun perin suunnitellut, se muodostaa sellaisenaan hyvin rikkaan aineiston, josta oli vastaamaan myös myöhemmin vaihtuneisiin tutkimuskysymyksiin.

1.3 Tampere-talon Etäevent-hanke

Tampere-talon Etäevent-hankkeessa lähtökohtana oli asetelma, jossa kulttuuripalvelujen tuottaja toi sosiaali- ja terveysalan laitoksiin omasta tuotannostaan uuden kulttuuripalvelun, etäkonserttien. Tilanne oli kaikille uusi: kummallakaan osapuolella ei ollut aikaisempaa kokemusta etäkonserttien järjestämisestä sosiaali- ja terveysalan laitoksissa. Täten hanke vaati uudenlaisia teknisiä resursseja ja osaamista sekä Tampere-talon että etäkonserttien vastaanottavan sosiaali- ja terveysalan laitoksen, eli etäkohteen, puolelta. Etäeventissä oli kyseessä etäkonsertti, joka välitettiin internetin kautta sosiaali- ja terveysalan laitoksiin. Konserttien pilotointi, Etäevent-hanke, toteutettiin opetus- ja kulttuuriministeriöltä saadulla rahoituksella syksyllä 2013. Hanke toteutettiin yhteistyössä Tampere Filharmonian ja Tampereen kaupungin kanssa. Kyseisenlaiselle etäkonsertille ei ollut entuudestaan olemassa minkäänlaista standardia, vaikka striimaus (video- ja äänikuvan lähettäminen suorana internetin välityksellä) on toki jo yleisesti tunnettu käytäntö. Uutta Etäeventin konseptissa oli se, että kulttuuripalvelujen tuottajan tapahtuma striimattiin nimenomaan sosiaali- ja terveysalan laitoksiin.

Tampere-talon toimintakertomuksissa Etäevent-konsertteja kuvailtiin Tampere-talon saavutettavuutta parantaviksi, vuorovaikutteisiksi tapahtumiksi. Etäevent-hanketta perusteltiin Tampere-talon strategialla, jossa sosiaalisen vastuun nimissä Tampere-talon elämysten luvataan olevan *kaikkien saavutettavissa* (Tampere-talon toimintakertomus 2012, 4–5). Tutkielmani näkökulmasta Tampere-talo edustaa kulttuuri-instituutiota, joka Etäevent-hankkeen kautta pyrkii edistämään saavutettavuuttaan.

Tampere-talon strategian 2013–2015 tavoitteena oli edistää tasa-arvoa, ihmisten kykyä toimia yhteiskunnassa sekä hyvinvoinnin kehitystä. Strategia noudatti samaa linjaa Tampereen kaupungin kulttuuripalveluiden saavutettavuusohjelman kanssa, joka pyrki lisäämään ja helpottamaan palvelujen saavutettavuutta. (Tampere-talo 2012, 4–5.) Etäevent edusti tätä strategista linjausta. Etäevent sai alkunsa Tampere-talossa käydyissä pohdinnoissa siitä, kuinka kulttuuripalveluiden saavutettavuutta voitaisiin konkreettisesti edistää saavuttamaan myös heidät, jotka ovat jollain tavoin estyneitä tulemaan Tampere-taloon. Saavutettavuus mahdollistui ennennäkemättömällä tavalla teknologisen kehityksen myötä.

Pilotoinnissa Tampere-talon konsertteja tarjottiin etäyhteyden välityksellä sellaisille sosiaali- ja terveysalan kohteille, joissa oli asiakkaita, jotka eivät päässeet Tampere-talon konsertteihin paikan päälle. Pilotointi toteutettiin 13.10.2013–22.12.2013 välisenä aikana. Etäkohteita oli neljä: TAYS:n nuorisopsykiatrian EVA-yksikkö, Kylmäkosken vankila, Pispalan palvelukeskus ja Pappilanpuiston palvelukeskus. Etäkonsertteja toteutettiin neljä, joista yksi lähetettiin samanaikaisesti kahteen kohteeseen:

13.10.2013 Pitkäniemi: Jonne Aaron

15.11.2013 Pispalan palvelukeskus: Filharmonia, Toivotuimmat klassikot -konsertti

21.12.2013 Pitkäniemi: Raskasta Joulua -konsertti

22.12.2013 Pappilanpuiston palvelukeskus ja Kylmäkosken vankila: Vesa-Matti Loirin joulukonsertti

Välitetyt konsertit olivat tavanomaisia Tampere-talon ohjelmiston konsertteja. Tampere-talossa konsertti kuvattiin robottikameroilla. Videokuva välitettiin internetin kautta etäkohteisiin, joissa konsertti esitettiin valkokankaalta etäyleisölle reaaliaikaisesti. Tampere-talossa esiintyneellä artistilla oli siten useampia yleisöjä samanaikaisesti: paikan

päällä olevan yleisön lisäksi myös etäyleisö internetin välityksellä. Kamerayhteyden ollessa yksisuuntainen artisti ei kuitenkaan nähnyt etäkohteisiin.

1–2 viikkoa ennen etäkonserttia etäkohteissa järjestettiin asiakkaita ja henkilökuntaa varten ennakkotilaisuus Etäeventistä, joissa Tampere-talon omat edustajat esittelivät Tampere-taloa kulttuuripalvelujen tuottajana, tiedottivat Etäevent-hankkeesta sekä kertoivat tulevasta etäkonsertista.

Tampere-talon mukaan Etäevent-palveluun kuului olennaisesti vuorovaikutus. (Tampere-talo 2014.) Tavoitteena oli tarjota ensisijaisesti konserttielämys, mutta myös mahdollistaa vuorovaikutus etäkohteen asiakkaiden ja artistin välillä internetin välityksellä. Tätä varten konserttien yhteydessä järjestettiin joko ennen konserttia tai konsertin jälkeen *Meet and Greet* -tuokio², jonka aikana etäyleisö sai esittää artisteille kysymyksiä chat-yhteyden³ tai tekstiviestien välityksellä. Artistit itse vastasivat joko jutellen kameroiden välityksellä tai kirjoittamalla chat-keskusteluun.

Seuraavaksi esittelen Etäevent-hankkeen etäkonserttikohteet. Sain joka kohteessa tutkimusluvan ja mahdollisuuden osallistua ennakkoesittelyyn ja konserttitilaisuuksiin havainnointitarkoituksessa. Itse seurasin kaikki konsertit Tampere-talossa, mutta vierailin etäkohteissa Pappilanpuiston palvelukeskusta lukuun ottamatta Tampere-talon ennakkokäyntien yhteydessä.

Pitkäniemen sairaala, TAYS:n nuorisopsykiatrian osasto, EVA-yksikkö on erityisen vaikeahoitoisten alaikäisten psykiatrinen tutkimus- ja hoitoyksikkö. Yksikkö on valtakunnallinen erityistason tutkimus- ja hoitopaikka, jonne nuoret tulevat Suomen nuorisopsykiatrisista yksiköistä tai sosiaalialan laitoksista. Evalla kuntoutetaan alle 18-vuotiaita nuoria, jotka tarvitsevat vakaviin mielenterveydellisiin ongelmiinsa liittyvien väkivalta- ja impulssiongelmien välttämiseksi turvaosasto-olosuhteita. Yksikkö on 12

² Meet and Greet voidaan käsittää esimerkiksi konsertin yhteydessä järjestettynä tilaisuutena, jossa artisti ja yleisön edustaja tapaavat. Etäeventissä tuokio järjestettiin internetin välityksellä ja siitä puhuttiin yleisesti Meet and Greet -tuokiona.

³ Chat on internetin välityksellä käytävä kirjoitettu keskustelu. Asiakkaat etäkohteissa saivat esittää kysymyksiä tilassa olevan tietokoneen välityksellä. Joissakin kohteissa kirjoittajana toimi Tampere-talon vastuuhenkilö ja joissakin kohteissa asiakkaat kirjoittivat itse koneella kysymyksiä artisteille.

sairaansijan hoito-osasto. (Pirkanmaan sairaanhoitopiiri 2014.) Joidenkin nuorten vointi ei salli lähtemistä Pitkäniemen ulkopuolelle ja osa heistä ei ollut poistunut alueelta kuukausiin.

Kylmäkosken vankila on 113-paikkainen suljettu laitos, jossa rangaistuksiaan suorittavat pirkanmaalaiset vankeus-, tutkinta- ja sakkovangit. Keskivankiluku vuonna 2012 oli 138 ja vangit ovat miehiä. Kylmäkosken vankilassa työskentelee noin 80 henkilöä. (Rikosseuraamuslaitos 2014.) Yleisesti tarjolla olevat kulttuuripalvelut eivät ole Kylmäkosken vankilan vankien ulottuvilla. Vankilan asiakkaiden toiminta rajoittuu taloudellisten ehtojen ja voimavarojen puitteissa vankilassa järjestettyyn tai vankilan ulkopuolelta tilattuun palveluun sekä vapaaehtoistoimintaan.

Pappilanpuiston ja Pispan palvelukeskukset ovat Tampereen kaupungin palvelukeskuksia, jotka tarjoavat kotona asuville ikäihmisille päivittäisiä palveluja: ateriamahdollisuuden lisäksi voi saada fysioterapia-, jalkojenhoito- ja parturikampaamopalveluja. Toiminta on avointa kaikille tamperelaisille ikäihmisille. Palvelukeskuksessa voi osallistua monipuoliseen harrastus- ja virkistystoimintaan sekä tavata muita ikäihmisiä. Osa asiakkaista asuu aivan keskusten lähituntumassa. Esimerkiksi Tampereen Kotilinnasäätiöllä on Pappilanpuistossa 72 ikääntyvälle tai eläkeläiselle tarkoitettua vuokra-asuntoa. Palvelukeskustoiminnan tarkoituksena on edistää ikäihmisen asumista kotona mahdollisimman pitkään. Palvelukeskuksissa on jonkin verran hyväkuntoisia ikäihmisiä, mutta myös heitä, jotka iän ja fyysisten rajoitteiden vuoksi tarvitsevat erityisjärjestelyjä ja tukea voidakseen osallistua esimerkiksi Tampere-talon tarjontaan. Keskuksissa palveluja tarjotaan arkisin kello 8–16 välisenä aikana.

1.4 Metodologia

Tutkielmani voi sijoittaa sekä etnomusikologian että kulttuurisen musiikintutkimuksen tieteenaloihin. Lisäksi tutkielmassani risteää kaksi musiikintutkimuksen perinnettä, etnomusikologia ja yleinen länsimainen musiikkitiede. Tosin näiden välinen jako voidaan jo katsoa vanhentuneeksi: samalla kun länsimaista taidemusiikkia on alettu tutkia etnomusikologian piirissä, myös musiikkitieteen sisällä taidemusiikkia on ryhdytty

tarkastelemaan kulttuurisesta näkökulmasta (Mantere & Moisala 2013, 202).

Vielä muutama vuosikymmen sitten musiikkitieteilijät tutkivat pääasiassa länsimaisen taidemusiikin teoksia, säveltäjiä, partituureja, musiikin rakennetta ja kielioppia. Samalla uskottiin teosten ainutkertaiseen identiteettiin ja musiikillisen ”kielen” autonomiaan (Moisala 2013, 19). Kun taidemusiikkia tarkastellaan etnomusikologisesta näkökulmasta, tullaan tunnustaneeksi taidemusiikin kulttuurisidonnaisuus (Mantere & Moisala 2013, 212). Musiikin näkeminen osana kulttuurista kontekstiaan onkin yleisessä musiikkitieteessä ollut hyvin radikaali muutos. Se on nähty usein uhkana musiikkiteosten autonomialle ja 1800-luvulla vakiintuneelle idealle musiikin absoluuttisuudesta (Mantere 2002, 4–5). Nicholas Cook (2008, 63–65) puhuu kulttuurisen lähestymistavan yleistymisestä musiikkitieteen sisällä ”etnomusikologisoitumisena”, kun taidemusiikkia on ryhdytty tutkimaan etnografisin menetelmin, osana kulttuurista kontekstiaan.

Etnomusikologia puolestaan sai alkunsa reaktiona länsimaiselle korvalle vieraaseen ulkoeurooppalaiseen musiikkiin, jota pyrittiin ymmärtämään ja selittämään yhteydessä kulttuurin muihin piirteisiin (Moisala 2013, 9). Vastakkainasettelu etnomusikologian ja yleisen musiikkitieteen on juontunut asetelmasta, jossa musiikkitiede on perinteisesti käsitellyt ulkoeurooppalaisia musiikkeja siitä näkökulmasta, jossa Euroopan säätyläismusiikki edusti taidetta ja totuutta, kun muu musiikki oli vailla kauneutta ja arvokkuutta (Kurkela, Leisiö & Moisala 2005, 54).

Etnomusikologian historia juontuu 1800- ja 1900-lukujen vaihteen vertailevaan musiikkitieteeseen, jossa tutkimuksen lähtökohtana oli nuotinnettu musiikki – ei niinkään sen tuottamiseen liittynyt kulttuurinen toiminta. 1960-luvulla Alan Merriam loi ensimmäisenä systemaattisen, etnomusikologisen teorian klassikkoteoksessaan *The Anthropology of Music* (1964). Siinä musiikkia tarkastellaan osana kulttuurista kontekstiaan, ja Merriam korosti maantieteellisesti rajatun kulttuurikokonaisuuden poikkileikkausta sekä kunkin musiikkikulttuurin ainutlaatuisuutta ja omaperäisyyttä. Toinen merkittävä teoreettinen peruselementti etnomusikologialle oli 1930-luvulla Yhdysvalloissa vakiintunut kulttuurirelativismi, jossa kaikki kulttuurit nähdään keskenään yhtä arvokkaina ja sisäisesti yhtä loogisina. (Kurkela, Leisiö & Moisala 2005, 55–56.)

Moisalaa (2013, 10) mukaillen, *etnomusikologia on kiinnostunut musiikin ja äänien sosiaalisista ja kulttuurisista merkityksistä*. Etnomusikologisen ajattelun mukaan musiikkia ei ole ihmisten merkityksenannosta erillisenä, vaan tutkimuksen kohteena on äänen lisäksi myös sen tekijä: musisoiva ja kuunteleva ihminen. Se on ensisijaisesti metodi, joka pyrkii huomioimaan musiikin tekijöiden ja kuulijoiden eri yhteyksissä musiikille antamat merkitykset. (Moisala 2013, 10.) Jeff Tintonin (1997, 91–92) mukaan etnomusikologia on musiikkia tekevien ja sitä vastaanottavien ihmisten tutkimusta.

Siinä missä yleinen musiikkitiede on perustunut länsimaisen taidemusiikin tutkimukselle ja nähnyt musiikin tyypillisesti autonomisen teosestetiikan kautta, etnomusikologian piirissä teosestetiikka tai käsitys säveltäjästä kulttuuristaan erillään elävänä nerona eivät ole olleet tutkimuksen lähtökohtia. Musiikki on siis sekä etnomusikologiassa 1960-luvulta alkaen, että musiikkitieteessä 1980-luvulta lähtien nähty enenevässä määrin sosiaalisena toimintana, jolloin teos näyttää vain yhtä musiikillisen toiminnan ulottuvuutta. (Mantere 2002, 2–5.)

Tutkielmassani näkemys teoksesta konsertti-instituution keskiössä pohjautuu yleiseen länsimaiseen musiikkitieteeseen, joskin tarkastelen sitä sosiaalisesta näkökulmasta: pohdin, miten ihmiset näkevät teoksen saavutettavan etäkonsertin kontekstissa. Tämä sijoittaa tutkielmani kulttuurisen musiikintutkimuksen alalle, jonka piirissä lähdetään siitä, että musiikkia on mahdollista ymmärtää syvemmin niissä institutionaalisissa ja sosiaalisissa konteksteissa, joissa sitä on luotu, esitetty ja vastaanotettu. (ks. Mantere 2002, 4–5.)

Länsimaisen musiikkitieteen moniarvoistuminen ja monikulttuuristuminen tulee asettamaan koko taidemusiikkikulttuurin uudenlaisiin yhteyksiin (Cook 2008, 48–49). Se tarkoittaa, että taidemusiikin sisäiset kertomukset alkavat muuttua; kuten Moisala (2013, 19) huomauttaa, perinteisen musiikkitieteen tehtävänä on vaikuttanut olevan länsimaisen taidemusiikkikulttuurin konventioiden toistaminen tutkimuksen keinoin. Kun länsimainen taidemusiikkiperinne nähdään säveltäjien ja teosten luettelon sijaan kulttuurisesta näkökulmasta, erilaisina musiikillisina tapahtumina – esityksinä, harjoituksina, keskusteluina – (Cook 2008, 49), se alkaa näyttäytyä ihmisten tuottamana toimintana. Nykyään yleinen musiikkitiede on kansainvälisestikin kulttuurikriittistä, ja sen piirissä tunnustetaan musiikin sosiaalinen luonne ollen kiinnostuneita musiikin merkityksistä ja vaikutuksista laajemminkin (Moisala 2013, 19).

Maaailman vilkastunut kulttuurinen kanssakäyminen, teknologian kehittyminen sekä musiikkiteollisuuden ja -median globalisoituminen haastavat etnomusikologian uusilla tavoilla (Moisala 2013, 10–12). Saavutettava etäkonsertti on yksi teknologian mahdollistamista musiikillisista ilmiöistä, jonka toteutumisessa internetillä ja tekniikalla on merkittävä rooli. René Lysloff ja Leslie C. Gay (2003, 1) ovatkin nimenneet uuden tutkimusalan, *teknokulttuurin etnomusikologian*, jossa painottuu teknologian vaikutus ja sen tuomat muutokset musiikkikulttuuriin. Heidän mukaansa on tärkeää ymmärtää, ettei teknologia koostu vain teknisistä välineistä ja niiden mahdollistamista tapahtumista, vaan kyseessä on yhtä lailla kulttuurinen prosessi kuin minkä tahansa muun ihmisen luomuksen kohdalla.

Tutkielmassani tarkastelen etäkonserttia nimenomaan ilmiönä, jonka teknologia on mahdollistanut, joten näkökulmani edustaa teknokulttuurin etnomusikologian lähestymistapaa. Perspektiivini on kuitenkin ensisijaisesti ihmisten muodostamissa käsityksissä saavutettavasta etäkonsertista ja siinä esitettävästä musiikista, kuin teknisessä toteutuksessa sellaisenaan.

Kun musiikkia tutkitaan etnomusikologisesti esityksenä ja kulttuurina, tutkimusaineisto täytyy hakea musiikin tekijöiden tai kokijoiden parista, eli *kentältä*. Tutkimusaineiston keruutani voi tarkastella etnomusikologisena kenttätyönä. Kenttäni oli Tampere-talo, ja tutkimuskohteeni sen tuottama Etäevent-hanke. Haastatteluiden lisäksi tein havainnointia Tampere-talossa pyrkien hahmottamaan sen arjen toimintatapoja ja käytäntöjä. Moisalan ja Seyen (2013, 50–51) mukaan kenttätyötä ei voi tehdä ilman että siihen heittäytyy kokonaisvaltaisesti; se jättää jäljen kaikkiin, jotka tutkimuksessa ovat mukana. Alku on ratkaiseva, koska silloin on saavutettava ihmisten ja tutkimusympäristön luottamus tutkimuksen toteuttamiselle.

En joutunut perustelemaan tutkimustani Tampere-talossa ollessani kenellekään, enkä kokenut työtäni tutkijana kyseenalaistetuksi. En kuitenkaan voi katsoa olleeni täydellisesti ”osa kenttää”, mikä johtunee osaksi Tampere-talon suuruudesta: kyse on reilun sadan työntekijän organisaatiosta, joista olin tekemisissä kaiken kaikkiaan noin kymmenen ihmisen kanssa. Heistä yksi oli tutkimusryhmämme yhteyshenkilö. En tiedä, olivatko kaikki Tampere-talon henkilökunnasta edes tietoisia tutkimuksestamme. Täysin ulkopuolisena,

vielä tarkkailijan asemassa, oli haastavaa päästä Tampere-talon kaltaisen organisaation konkreettisista toimintatavoista selville, kun ihmiset olivat intensiivisesti työnsä touhussa. Lisäksi kenttäperiodi oli ajallisesti suhteellisen suppea. Siten tutkijaroolin omaksuminen ei ollut itselleni mutkatonta, vaikka sainkin kerättyä tutkimusaineistoa kiitettävästi.

Kentältä poistumisen jälkeen ehkä haastavimmaksi osuudeksi tutkimuksessani osoittautui mentaalisen etäisyyden ottaminen kenttään ja haastateltaviin. Kuten Moisala ja Seye (2013, 51) huomauttavat, kentältä poistuminen ei tarkoita vain fyysisen paikan muutosta, vaan tutkijan olisi kyettävä tarkastelemaan tutkimuskohdettaan etämmältä: analyttisesti ja käsitteellisesti. Georgiana Goren (1999) mukaan analysoinnin tekeminen ei edes olisi mahdollista ilman etäisyyden ottamista (ks. Moisala & Seye 2013, 51). Vasta tutkimusnäkökulman vaihtamisen jälkeen onnistuin muodostamaan tarvitun etäisyyden ja tarkastelemaan Etäevent-hanketta ilmiönä tiettyjen henkilöiden kertomusten sijaan. Tästä johtuen päädyin myös häivyttämään henkilöllisyydet kaikista haastatteluista.

Kenttätyö on keskeinen etnomusikologinen metodi, ja sen antamaa näkökulmaa musiikkiin voi pitää jopa etnomusikologiaa suuntaavana. On havaittu, että kenttätyö on kuitenkin hyödyllinen menetelmä minkä tahansa musiikinlajin tai musiikkiin liittyvän ilmiön tutkimiseen. Sen avulla tutkija pääsee lähelle sekä musiikintekijää että musiikin tekemistä, samoin kuin musiikin ja äänen kokemista. Lisäksi se ohjaa tutkijan tiedostamaan musiikin kulttuurisidonnaisuuden sekä oman asemansa suhteessa tutkittavaan ilmiöön. Kenttätyö ei koskaan ole pelkästään aineiston keräämistä tutkimusta varten, vaan se mitä suurimmassa määrin on jo itse tutkimuksen tekemistä. Kenttätyössä tehdyt käytännöllisetkin valinnat vaikuttavat tutkimuksen lopputulokseen: miten tutkija asemoi itsensä suhteessa kenttään, ketä hän haastattelee, mihin tilaisuuksiin hän osallistuu tai mihin nurkkaan sijoittaa videokameran. Lisäksi tutkijan tulee arvioida omaa kenttätyötään ja tekemiään valintoja kriittisesti. (Moisala & Seye 2013, 30–29.)

2. Keskeiset käsitteet

Tutkielmassani keskeisimmät teoreettiset käsitteet ovat *konsertti-instituutio* ja *saavutettavuus*. Jaan konsertti-instituution käsitteen kahteen osaan: konserttia tarkastelen sitä kautta, miten konserttietiketti on muodostunut korostamaan musiikkiteosta konsertin keskeisimpänä sisältönä esimerkiksi sosiaalisuuden tai huvinpidon sijaan. Toisaalta taustoitan instituution käsitettä sen taidesosiologista taustaa vasten.

Konsertti-instituution muodostumisella tarkoitan 1700- ja 1800-lukujen aikana alkunsa saanutta prosessia, jossa nousi ajatus musiikkiteoksen itseisarvosta ja sen hiljaisesta kunnioittamisesta konsertissa. Ihmisiä ryhdyttiin kouluttamaan ”ruumiin kurinpitoon”, eli olemaan hiljaa paikoillaan ollakseen häiritsemättä teoksen esittämistä. Tällainen käyttäytyminen aktiivisesti vakiinnutettiin käyttäytymisetiketiksi; se ei tapahtunut ilman konkreettisia toimenpiteitä. Viime vuosina on ilmennyt voimakkaitakin pyrkimyksiä muuttaa kyseistä käytäntöä korostamalla konserttitapahtuman sosiaalista ja vuorovaikutuksellista ulottuvuutta, mikä on läsnä myös saavutettavan etäkonsertin kontekstissa. Teoksen käsitteen kautta tarkastelen, miten ajatus teoksen ylimaallisuudesta konsertissa on muodostunut, ja mitä tapahtuu perinteisen konsertti-instituution ilmentämille arvoille teoksen kunnioittamisesta silloin, kun konsertista pyritään tekemään kaikille saavutettava palvelu.

Saavutettavuuden käsitettä tarkastelen kulttuuripoliittisena periaatteena ja osana kulttuuri-instituutioiden tämänhetkistä toimenkuvaa. Käsitteenä saavutettavuus on käytännössä laajempi synonyymi fyysiselle esteettömyydelle, joka nousi voimakkaaksi diskurssiksi 1990-luvun aikana politiikan piirissä (mm. Majewski & Bunch 1998, 153). Esteellä on perinteisesti viitattu konkreettisiin esteisiin kuten meluun, joka estää kuulemisen, tai kynnyksiin, jotka estävät pyörätuolilla kulkemisen, mutta ne voivat olla myös abstraktimpia kuten taloudellisia tai asenteellisia esteitä. 2000-luvun alusta alkaen kulttuuripolitiikassa on ryhdytty kiinnittämään huomiota taide- ja kulttuuripalveluiden saavutettavuuteen, jossa kulttuuripalveluiden käyttäjiä ei nähdä enää homogeenisenä ryhmänä, vaan yksilöinä, jotka liikkuvat ja toimivat eri tavoilla (Opetusministeriö 2006, 7).

Koska kunnat järjestävät kulttuuritarjontansa nykyään pitkälti ostopalveluina, esiin nousee myös kulttuurin näkeminen myytävänä ja ostettavana palveluna luovan talouden määritelmän mukaisesti (Rautiainen-Keskustalo 2014, 88). Myös saavutettava etäkonsertti oli Tampere-talon myymä palvelu, jonka kohderyhmäksi katsottiin asiakkaat sosiaali- ja terveysalan laitoksissa.

2.1 Konsertti-instituutio

Tässä kappaleessa kartoitan modernin konsertti-instituution syntyä ja sitä, kuinka hillitysti ja hiljaa käyttäytyminen on muotoutunut tavaksi käyttäytyä klassisen musiikin konserteissa. Tarkastelen käyttäytymisetikettiä sitä kautta, millaiseen asemaan musiikkiteos siinä asettuu. Aloitan tarkastelemalla instituution käsitettä sen sosiologista taustaa vasten.

Sosiologian piirissä instituutio on yksi yleisimmistä tutkimuskohteista (Gielen 2007, ks. Gielen 2010, 41). Taiteensosiologisessa tutkimuksessa taiteelle osoitettu alue on nimetty yhteiskunnassa taiteen instituutioksi, -kentäksi tai taidemaailmaksi (Lepistö 1991, 23), jolloin sille on haluttu osoittaa oma erillinen paikkansa yhteiskunnassa (Rautiainen-Keskustalo 2014, 73). Yleisesti ottaen institutionalisoiminen tarkoittaa merkittäviksi nähtyjen asioiden vakiinnuttamista. Asetettujen tavoitteiden eteen tehtyjä asioita valvotaan, ja niistä poikkeamisesta voidaan rangaista (Gielen 2010, 41). Esimerkiksi konsertissa tietyin toimenpitein pyritään varmistamaan, että koko yleisöllä on mahdollisuus keskittyä soitettavan teoksen kuuntelemiseen ilman häiriötekijöitä: puhelimet ohjeistetaan laittamaan äännettömälle, eikä kovaan ääneen puhumista vierustoverille katsota hyvällä. Nämä seikat voi tulkita osoituksena siitä, kuinka katsomme soitettavan musiikkiteoksen olevan konsertissa asia, jonka etenemistä ei tulisi häiritä. (vrt. Mantere 2008, 141.)

Instituution käsitteellä voidaan viitata sekä konkreettisiin henkilöinstituutioihin että tapainstituutioihin. Henkilöinstituutiolla tarkoitetaan konkreettisia rakennuksia ja organisaatioita. Taidealalla esimerkiksi konserttitalot, orkesterit sekä musiikinopetuksen alan organisaatiot ovat henkilöinstituutioita – siis rakennukset ja niitä käyttävät ihmiset (vrt. Gielen 2010, 42). Tapainstituutiolla taas viitataan kokonaiseen merkityksenannon järjestelmiin, joiden perusteella arvotetaan asioita ja luodaan yhteiskunnallisia normeja.

Konsertti-instituutio on yhdenlainen tapainstituutio. (ks. Haapakoski ym. 2002, 348; vrt. Gielen 2010, 41). Tapainstituutiot ovat yleisiä, sanattomia sosiaalisia sopimuksia, jotka ohjaavat ja viitoittavat elämäämme luoden epäjohdonmukaisia sääntöjä käytökseemme. Niiden kautta voidaan ilmaista yhteisöllisiä tavoitteita ja tehdä rajanvetoja sille, mikä on sosiaalisesti hyväksyttyä ja mikä ei (Beisaw & Gibb 2009, 2).

Tapainstituutiona taideinstituutio edustaa kokonaista systeemiä taiteellisia ja kulttuurisia arvoja, joita se ilmaisee yhteiskunnassa. Tällaisia voivat olla esimerkiksi autenttisuus, luovuus tai omaperäisyys (Gielen 2010, 42). Kaikki taidealan konkreettiset henkilöinstituutiot ovat osa taideinstituutiota, mutta suurimmilla instituutioilla kuten museoilla, kaupunginorkesterilla tai vaikka Tampere-talolla, on arvojen välittämisessä erityinen asema. Niiden oletetaan olevan hyvin toimivia organisaatioita, jotka ottavat julkisen aseman tiettyjen taiteellisten arvojen ja toimintojen suojelijana sekä resursoijana. (Emt.)

Taideinstituutiot ovat myös mitä suurimmissa määrin historiallisia instituutioita. Taidealan organisaatiot edustavat taideinstituutioita, joilla on omat historiansa, ja joihin ne nojaavat suojellessaan tai oikeuttaessaan olemassaolonsa ja toimintansa nyky-yhteiskunnassa. Ne ovat jatkuvasti aktiivisesti yhteydessä menneisyyteensä valikoiden sieltä arvoja joita vaalii edelleen, ja tuovat historiaansa esiin uusilla tavoilla (Gielen 2010, 43).

Kun taideinstituutiot luovat tai ottavat innovaatioita osaksi toimintaansa – kuten saavutettavan etäkonsertin – niillä on näkyvyyttä välittää esimerkkiä ja asettaa ”uusi aikakausi” alkaneeksi koko paikalliselle, kansalliselle ja kansainväliselle taidemaailmalle julkisen asemansa kautta. Gielenin (2010, 43) mukaan suuret instituutiot tekevät tätä vain harvoin. Niiden sosiaalinen tehtävä keskittyy menneisyyden punnitsemiseen nykyisyyteen jatkuvasti. Tämä sisältää riskin, että niistä tulee jähmeitä toimijoita, jotka alkavat hidastaa innovaatioiden käyttöönottoa. Se voi taas johtaa vaikutusvallasta ja mahtavuudesta luopumiseen.

Klassista taidemusiikkia voi pitää suomalaisena esimerkkinä taideinstituution välittämistä arvoista yhteiskunnassa. Klassisella taidemusiikilla on Suomessa voimakas kansallinen elementti: sen kautta on rakennettu ja vieläkin vahvistetaan käsityksiä suomalaisuudesta. Kuten kaikki muukin musiikki, myös taidemusiikki tuotetaan ja siihen liitetään monenlaisia

merkityksiä eri yhteyksissä. Se on sosiaalista ja kulttuurista toimintaa historioineen, arvoineen, normeineen ja käytäntöineen. (Mantere & Moisala 2013, 201.)

Toisin kuin syytökset modernia konsertti-instituutiota kohtaan yleisöä passivoivana sosiaalisena järjestelmänä, Hennionille (2001) konserttiin meneminen näyttäytyy mitä suurimmissa määrin aktiivisena ja kollektiivisena toimintana. Verrattuna muihin medioihin, kuten televisioon tai radioon, konsertilla on voimakas sosiaalinen status, jonka ilmenemismuoto riippuu siitä, mikä musiikinlaji on kyseessä. Kuitenkin niillä on tietty fokus, kiintopiste, oli sitten kyseessä rock- tai klassisen musiikin konsertti. Tällöin korostuvat musiikinkuluttamisen konkreettiset tekijät; kukin konserttikokemus koostuu monista pienistä tavoista tehdä asioita kussakin tilanteessa, kunkin ihmisen mieltymyksen mukaan. (Hennion 2001, 13.) Erilaisia musiikin kuluttamisen tai musiikista nauttimisen tapoja Hennion (2001, 17) kutsuu ”mielihyvän seremonioiksi”, *ceremonies of pleasure*.

The concert is an extremely mediate event: series of different stages, none of which can be ignored have to be accomplished. One does not attend a concert 'just like that', it presupposes the need to put oneself in the right frame of mind ... (Hennion 2001, 13.)

Mielihyvän seremoniat koostuvat esimerkiksi laittautumisesta konserttiin, takin viemisestä narikkaan konserttitalon aulassa, tai kuohuvan nauttimisesta ennen konserttia. Hennion (2001, 18) korostaa ajan ja paikan olennaisuutta toimintojen tapahtumisessa, jolloin nousee esiin konteksti, jossa musiikkia kulutetaan.

Tästä näkökulmasta katsottuna voi tarkastella instituution muodostumista sarjana toimintoja, jolloin on mahdollista huomata, kuinka instituutiot eivät ole itsestään olemassa, vaan ne ovat aktiivisesti luotuja. Small (1998) katsoo kaikkea musiikkia musiikillisena toimintana käsitteen *musicking* kautta. Esimerkiksi konserttitalojen suureellisuus kannustaa tietynlaiseen käyttäytymiseen. Hänen mukaansa (mts., 19–21) länsimaissa taideinstituutiot on rakennettu taiteen ylivoimaisuuden ja absoluuttisuuden varaan, jolloin niissä muodostuneet taidekäytännöt edustavat näkemystä, jossa taidetta kohdellaan arkitodellisuudesta irrallisena objektina. Kunnioittaakseen taideteosten merkitystä, ne esitetään ilmastoiduissa konserttitaloissa, ja niistä nauttiakseen on maksettava tietty hinta. Nykyisten rakennusten suureellisuus kertoo, että niiden sisällä pidettävät tapahtumat eivät ole mitä tahansa seremonioita, vaan tärkeitä sosiaalisia tapahtumia. Suuri

tarkoituksenmukainen konserttitalo on 1800-luvun keksintö, jota ennen rakennetut konserttitalot onkin usein suunniteltu toteuttamaan toisenlaista käyttäytymistä.

Kuten konserttitalo, myös moderni konsertti-instituutio juontaa juurensa 1800-luvulle, jolloin taidetta ryhdyttiin hahmottamaan muusta yhteiskuntaelämästä eriytyneenä alueenaan (Mantere 2008, 131–132). Konserttisalien yleistyminen musiikin esittämisympäristöinä ja konserttikäyttäytymisetiketin vakiintuminen eivät olleet ainoita muutoksia, joita tuolloin tehtiin musiikin ”teosuskollisuutta” palvelleen, vaan samanaikaisesti musiikki alkoi vapautua hoveista myös porvariston taiteeksi; säveltäjän ja esittäjän roolit alkoivat erkaantua toisistaan, ja soitinmusiikin status nousi vokaalimusiikkia korkeammaksi (Mantere 2005, 184).

Sarjala (2002) valottaa konsertti-instituution muodostumisen historiaa Helsingin musiikkielämässä 1800-luvulla *konserttikurin* käsitteen kautta. Hän käsittelee soitettavan musiikin ja yleisön käyttäytymisen välistä suhdetta konsertissa. Sarjalan (mts., 193) mukaan konserteissa harjoitettu itsekontrolli ei ole ihmiselle luontainen, myötäsytynäinen ominaisuus, vaan yleisöä on koulutettu käyttäytymään konserteissa hiljaa ja hillitysti. Tämä pyrkimys edellytti monia toimenpiteitä toista sataa vuotta kestäneen ajanjakson aikana aina Ranskan suuren vallankumouksen ajoista *fin de siècle*n kulttuuriin.

Tarkastellessa, millä tavoin oman aikamme konsertti-instituutiolle ominainen keskittyneen kuuntelun vaatimus kehittyi yleiseksi normiksi, on kyseessä musiikin ja ruumiillisuuden suhteen tarkastelu. 1800-luvun porvarillisessa musiikkikulttuurissa tuntevaa ja kokevaa ruumista koetettiin vaimentaa ja valjastaa osaksi kurinalaisten ihmismassojen ennakoitavaa käytöstä (Sarjala 2002, 194). Ihmisten käyttäytymiseen pyrittiin vaikuttamaan kritiikkejä tai esteettisiä pamfletteja kirjoittamalla, mutta käsitys musiikin autonomisuudesta ja vakavuudesta juurtui yleisön tietoisuuteen paljon tehokkaammin, kun heitä kannustettiin fyysisesti mukautumaan muuttuviin käytösmuotoihin. Konserttisaleista muodostui valvonnan mahdollistavia tiloja, mikä oli välttämätön edellytys yleisön itsekontrollin kasvulle (mts., 197).

Sarjalan (2002, 193) mukaan konserttikurin historiikkina voi pitää James H. Johnsonin teosta *Listening in Paris. A Cultural History* (1995). Teoksessa Johnson käsittelee konserttiyleisön käyttäytymistä ja konserteissa vaadittua hiljaisuutta 1700- ja 1800-luvun

vaihteen molemmin puolin. Tilanne ennen yleisön kouluttamista konserttikuriin olikin nykypäivän näkökulmasta katsottuna melko eksoottinen. Se, että joku yleisön jäsenistä saapui konserttiin oikein musiikkia kuuntelemaan, oli enemmänkin poikkeus kuin sääntö. Sen sijaan konserteissa keskusteltiin, ilakoitiin, juovuttiin, liehiteltiin ja laulettiin yhdessä lavalta kantautuneen musiikin mukana. (Johnson 1995, 26–29.)

1800-luvun musiikkikritiikkien valossa Sarjala (2002, 194–196) käy läpi tuolloin konserteissa vallinneita käytösstandardeja. Osa yleisöstä piti konsertteja lähinnä yleisinä seurustelutilaisuuksina, joihin musiikki loi sopivaa ilmapiiriä. 1800-luvun porvarillinen konserttikulttuuri olikin rikasta ja monimuotoista, eikä keskittymisen ja itsekurin vaatimusta ulotettu osaksi kaikkea musiikinharjoittamista ja -harrastamista. Konserttikuriin kasvattamisen rinnalla oli paljon konsertteja, joissa liikuskelu ja keskustelu musiikin soidessa oli täysin sallittua. Konserttikurista tulikin ennen kaikkea sinfonia- ja kamarikonserttien sisäistä järjestystä koskenut normi – Beethovenin musiikkia tuli kuunnella toisella tavoin kuin potpuriesitystä. Tällainen käytös on näinä päivinä säilynyt kannustettavana populaarimusiikin konserteissa ja tapahtumissa, mutta konserttitalojen saleissa pysyttäytyään edelleen hiljaa ja paikallaan. (Sarjala 2002, 196.)

Klassisen taidemusiikin orkesterinumeroita pidettiin populaariohjelmistoa arvokkaampina, ja niitä saatettiin sijoittaa populaarikonserttien ohjelmiin koulutuksellisessa mielessä. Tällöin käsiohjelmiin painatettiin niiden kohdalle huomautus: ”Yleisöä pyydetään pysymään vaiti.” Populaarikonserteissa vallinneen käytösstandardin muuttamiseen tähänneet toimenpiteet paljastavat historiallisen tapahtumaketjun, jonka kuluessa yleisö oppi ruumiin ja mielen kurin muodossa, mitä *vakava* musiikki oli. (Sarjala 2002, 204.)

Konserttiväen keskuudessa alkoi tapahtua makujen eriytymistä samanaikaisesti konserttietiketin yleistymisen kanssa. Kyse oli sosiaalisesta erottautumisesta. Käytösnormeihin kannustaneet kriitikot eivät nojanneet ainoastaan musiikin autonomiaperiaatteeseen, vaan he antoivat tunnustusta sille yleisönosalle, joka habituksensa kautta ilmensi historiallisesti ja sosiaalisesti määräytyneitä valmiuksia ja toimintatapoja opusmusiikin kuunteluun. (Sarjala 2002, 202.) Hufvudstadsbladetin Hermann Paul jakoikin helsinkiläisen konserttiyleisön kahteen kategoriaan: musiikin takia konserteissa käyviin sekä ”huvin vuoksi” paikalle saapuviin. (Paul 1873, ks. Sarjala 2002, 202.) Jakoa voi verrata Hennionin (2001) käsitykseen *music loveista*, jotka saapuvat

konserttiin rakkaudesta musiikkiin, sekä bourdieulaiseen (Bourdieu 1984) näkemykseen näyttäytyjistä, jotka saapuvat konserttiin edustamaan vain tiettyä makua ja kulttuurista pääomaa.

Siitä, miten hillitty käytös konserteissa standardoitui, mitkä olivat sen mekanismit ja kehityssuunnat, ei ole saatu tarkkaa käsitystä. Vielä 1880-luvun lopulla autonomiaperiaatteen mukainen musiikkiteosten hiljainen kunnioittaminen ei ollut muodostunut standardiksi Helsingin konserttielämässä. Kriitikot tuskin pystyivät olemaan varmoja konserttiyleisön jatkuvasta kurinalaistumisesta jonkinlaista ihannetta kohti, saati että olisivat itse aina noudattaneet puolustamiaan käyttäytymisnormeja. (Sarjala 2002, 203.)

Kun tällä hetkellä seuraa julkisesti käytävää keskustelua konsertti-instituutiosta, modernille konsertti-instituutiolle löytyy puolustajia – joskin maltillisia – (esim. Vehviläinen 2015; Tiikkaja 2013), mutta samaan aikaan sille kaivataan laajalti uudistusta. Vaikka klassisen musiikin konserttiin ei ainakaan vielä kutsuta ilakoimaan ja kovaäänisesti juoruamaan, konserttietikettiä on pitkään parjattu yleisöä passivoivana. Uudistuksia yleisön osallistamiseksi ja aktivoimiseksi on kehitetty ympäri maailmaa, ja esimerkiksi Tuusulassa järjestettävän Meidän Festivaalin⁴ johtoajatuksia on modernin konsertti-instituution kaavan rikkomisen ja uudistamisen kohti esiintyjän ja yleisön välisen raja-aidan purkamista (ks. Välimäki 2016). Modernilla konsertti-instituutiolla nähdään kuitenkin olevan myös relevanssia oman aikamme musiikkielämässä:

Konserttietiketti, jota monet pitävät jäykistelynä, on tarkkaan hiottu sellaiseksi, jotta pääasia eli itse musiikki pääsisi esiin parhaalla mahdollisella tavalla. Sinfoniaorkesterien frakit ja iltapuvut ovat päällä siksi, että ne ovat lopulta neutraaleja ja ajattomia vaatteita. Esiintyjien kumarrukset, kukitukset ja ylimääräisten soittamiset ovat tarkkaan koodattuja rituaaleja, jotka tekevät konsertin kulusta sujuvan. (Tiikkaja 2013.)

Samuli Tiikkaja (2013) kirjoittaa klassisen musiikin konserttietiketin puolustuspuheenvuoron *Helsingin Sanomien* Lauantaiesseessä otsikolla ”Lisää jäykistelyä

⁴ ”Meidän Festivaali on ennakkoluuloton, kulttuurielämää uudistava, yhteiskunnallisesti valveutunut ja poikkitaiteellisista tempauksista tunnettu festivaali Tuusulanjärvellä.” <http://www.ourfestival.fi/esittely/> (luettu 19.4.2016)

konsertheihin”. Tiukka konserttietiketti ansaitsee hänen mukaansa edelleen paikkansa konserttitalissa. Hän vertaa klassisen musiikin kuuntelua lukemiseen todeten sarkastisesti, kuinka ”kirjallisuudessa täytyy olla jotain pahasti vialla, kerta lukeminen ei lähtökohtaisesti ole yhteisöllistä toimintaa”. Jännittyneen konsertti-ilmapiirin puolestapuhuja hän ei ole, vaan myöntää rentouden ja konsertin yhdistämisen olevan mahdollista. Kuitenkin Tiikkaja on huolestunut siitä, että ”rennot konserttitapahtumat tyystin syrjäyttäisivät perinteisemmät konsertit”.

Kuten mainittu Meidän Festivaali näyttää esimerkkiä, merkittävä viime aikoina tapahtunut muutos konsertti-instituutiosta on vuorovaikutuksen ja sen sosiaalisen luonteen korostuminen. Smallin (1998, 6) mukaan aiemmin muiden kuuntelijoiden läsnäolo konserttitalissa on ajateltu irrelevanttina ja jopa häiritsevänä tekijänä. Musiikkiesitys on nähty yksilöllisenä, ei kollektiivisena kokemuksena. Vuorovaikutus ja kommunikaatio on lisääntynyt myös teknologian ja erityisesti sosiaalisen median palveluiden ansiosta. Painopiste on siirtynyt musiikin kuuntelusta *yhteisölliseen kokemukseen*, jonka teknologia mahdollistaa ennen näkemättömällä tavalla (European union 2012, 85). Tämän saamme huomata myös saavutettavan etäkonsertin kohdalla.

2.2 Teos

Konsertti-instituution kannalta keskeinen käsite on *musiikkiteos*, jonka vaalimiselle moderni konserttietiketti on muodostettu. Tarkastelen käsitettä nostamalla esiin kysymykset teoksen arvosta – onko se olemassa teoksessa sellaisenaan vai ulkoapäin määriteltynä –, sekä teoksen aikaansaamasta taide-elämyksestä tai -kokemuksesta. Keskusteluissa taiteen merkityksestä vastakkainasettelu taiteen itseisarvosta tai välineellisestä arvosta alkaa olla historiallinen dikotomia (ks. Crossick & Kaszynska 2016). Sen sijaan, että musiikki ja taide olisivat arvokkaita silkan olemassaolonsa tähden (jollaiselle käsitykselle moderni konsertti-instituutio on rakennettu), taiteen arvoa on yhteiskunnassa ryhdytty määrittämään ja arvottamaan enenevässä määrin sen perusteella, kuinka paljon se tuottaa hyvinvointia, yhteisöllisyyttä tai vetovoimaisuutta kunnille (ks. esim. ArtsEqual, vrt. Saukkonen & Ruusuvirta 2009, 9). Näkemys viittaa käsitykseen taiteen arvosta välineellisenä keinona jonkin muun kuin ”taiteen itsensä” saavuttamiseen (ks. Westerlund

2005, 254).

Kulttuurin arvo sijaitsee Heikkilän (2013, 126–127) mukaan ihmisen ja kulttuurin välisessä dialogissa, ei itse teoksessa. Ihminen on motivoitunut tuottamaan tietoisesti vain sellaista, missä hän näkee arvoa itsensä ulkopuolella. Tuottamisprosessilla on omat vaikutuksensa, mikä antaa ihmiselle kokemuksellista lisäarvoa. Westerlundin (2005, 252) mukaan erottelu itseisarvon ja välineellisen arvon välillä seuraa näkemyksestä, jonka mukaan ”päämäärät ovat lopullisia tiloja, joita tavoitellaan niiden itsensä tähden”, kun taas ”keinot ovat ajallisesti päämääriä edeltäviä kausaalisia ehtoja, joihin ryhdytään päämäärien saavuttamiseksi”. Itseisarvo viittaa siis asioihin, jotka ovat hyviä päämäärinä tai hyviä itsessään, kun välineelliset arvot ovat hyödyllisiä vain keinoina.

Esimerkiksi soitonharjoittelu voidaan katsoa välineelliseksi keinoksi, jonka avulla saavutetaan lopullinen taiteellinen päämäärä ja esteettinen kokemus (Westerlund 2005, 252). Tämä ei tarkoita, että musiikillinen toiminta olisi jollain tavoin vähempiarvoisempaa lopullisen koetun esityksen tai teoksen ontologiassa. Lopullinen esitys, jos sellaiseen pyritään, on vain ajallisesti, ei loogisesti erotettavissa toiminnan laajemmasta viitekehuksesta. (Mts., 258.) Näkemyksessä korostuu taiteen tekemisen prosessi, ei lopputulos.

Yleinen näkemys musiikkisosiologiassa on nähdä musiikillisen arvon muodostuvan sosiaalisesti sen kautta, miten ihmiset arvottavat musiikkia eri tilanteissa. Esimerkiksi Hennionin (2001, 17) mukaan ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa nauttia musiikista, sillä sen arvo määrittyy monin eri tavoin eri ihmisille, eri tilanteissa: yksittäistä taideteosta voi ihailla sen esteettisen ilmaisun vuoksi, tai bänditreeni voi olla merkittävä osa ihmisen identiteetin rakentumisessa. Hennionin (mts.) kanssa samoilla linjoilla, Westerlundin (2005, 262) mukaan musiikilliset arvokokemukset, eli *laadullisesti hyvät kokemukset*, voivat yhtä lailla johtua onnistumisen kokemuksesta ensimmäisestä sävellysyrityksestä tai Magnus Lindbergin *Kraftin* kuuntelukokemuksesta.

Westerlund (2005, 261–262) kirjoittaa musiikillisesta arvosta vertaillen erilaisia näkemyksiä, mutta korostaa lopulta yksilöllistä kokemusta musiikillisen arvon määrittäjänä. Silloin arvokokemuksen ehtoina on tekijöitä, joihin emme pääse käsiksi tarkastelemalla musiikillisia arvoja niiden yleisemmällä kulttuurisella ja sosiaalisella

tasolla. Lopulta musiikin arvo ja oikeutus liittyvät kuitenkin jollain tapaa musiikkiin itseensä, sillä emme kuuntele musiikkia parantaaksemme aivotoimintaamme, tai opeta musiikkia kouluissa, jotta oppilaat suoriutuisivat paremmin matematiikan ylioppilaskirjoituksissa (mts., 251).

Johnson (2002, 4) katsookin musiikin itsessään sisältävän erilaisia arvoja, joita se artikuloi. Musiikillista arvoa ei voida mitata ainoastaan sen perusteella, millaisia vaikutuksia musiikilla on, tai miten se ulkopuolelta määritellään. Musiikki ei ole olemassa neutraalina objektina, vaan musiikki sisältää arvolatauksia soivassa materiaalissaan.

Miten arvon käsite määriteltiin, arvotettava asia on aina suhteellinen. Se sisältää vaatimuksen vertailukohdasta ja suhteellisuudesta. Kun taiteesta tai kulttuurista puhutaan *itseisarvona*, halutaan osoittaa, että taideteoksella on olemassa abstrakti arvo, joka ei synny vain esimerkiksi kansantaloudellisista, terveydellisistä tai sosiaalisista kerrannaisvaikutuksista. Nämä kerrannaisvaikutukset ovat niitä, joilla kulttuurin olemassaoloa usein pyritään perustelemaan, mutta jotka eivät sisälly käsitykseen itseisarvosta (Heikkilä 2013, 130). Heikkilä (em.) ehdottaakin, että kulttuurin merkitystä tulisi nimetä täsmällisillä ilmauksilla kuten kulttuurin emotionaalinen arvo, esteettinen arvo tai viihdearvo riippuen siitä, mitä arvottamislogiikkaa argumentoinnissa halutaan käyttää. Myös Westerlundin (2005, 254) mukaan arvot ovat välttämättä suhteessa johonkin subjettiin ja näin myös johonkin sosiaalisen toiminnan kontekstiin, ja musiikin ”ominaisuudet” ovat aina käyttöön ja kulttuuriseen toimintaan sidottuja.

Näkemyks taiteen lopullisista päämääristä ja sisäisistä arvoista on Westerlundin (2005, 253) mukaan ongelmallinen ensinnäkin siksi, että se pitää sisällään hyvin kapean kokemuksen määritelmän, määrittäen taidekokemuksen tietynlaiseksi. Mikäli musiikillisen toiminnan lopulliseksi päämääräksi katsotaan musiikin itsensä aikaansaama musiikillis-esteettinen nautinto, taustalla on näkemys ideaalista esteettisestä kokemuksesta, jossa yksilö on yhteydessä teokseen. Lisäksi tullaan abstrahoineeksi kokemuksesta irrallinen taideteos, jossa musiikillisesta teoksesta seuraavat hyvät kokemukset – kuten hyvinvointi (kirjoittajan oma huomio) – nähdään arvon kannalta irrelevantteina. (Mts., 252–253.)

Mantereen (2008, 134) mukaan autonomisen, ympäristöstään riippumattoman musiikkiteoksen idea on lisäksi ongelmallinen musiikin esittävän perusluonteen sekä sen

muusikko- ja kuuntelijasidonnaisuuden takia. Silti, vaikka on tärkeää ymmärtää musiikin sosiaalinen ja kulttuurinen luonne, teoskäsitteellä on Mantereen (mts.) mukaan edelleen relevanssinsa: tänäkin päivänä olemme useimmiten tekemisissä musiikin kanssa nimenomaan teoksina.

Moderni konsertti-instituutio on perustunut ajatukseen säveltäjäneron synnyttämän teoksen ylimaallisuudesta (Small 1998, 4), joka nojaa näkemykseen taiteen kyvystä toimia lopullisena päämääränä. Samaan aikaan, kun teoksen käsite ja teoskeskeinen esteettinen ajattelu alkoivat yleistyä musiikkikritiikissä 1800-luvun alkupuoliskolla (Henneberg 1983, 15; 31, ks. Sarjala 2002, 198), kurinalaisesta käytöksestä alkoi muotoutua konserteissa normatiivinen tapa toimia. Kun aiemmin ihmisten kanssa seurustelu oli kuulunut merkittävällä tavalla konserttikäyttäytymiseen, nyt hiljaa olemisesta tuli ansio. Ajatuksen vaikutusvalta perustui siihen, että musiikin kuuntelun esteettistä mietiskelyä ei rajoitettu koskemaan vain musiikin ammattilaisia, vaan kaikkia musiikista kiinnostuneita. (Sarjala 2002, 198.)

Sarjalan (2002, 199–200) mukaan musiikin ”autonomisuus” on sekä esteettiseen että sosiaaliseen aspektiin jakautuva taideideologinen käsite. Taideideologian ollessa välttämätön tuki tutkittaessa konserttimusiikin itsenäistymistä, tarkastelu on pysytellyt estetiikan piirissä. Monet musiikinhistorioitsijat ovat halunneet kulkea aikalaisajattelijoiden jalanjäljissä, minkä myötä on unohtunut, etteivät estetiikan kieli ja keskustelutavat ole tuttuja kaikille musiikista kiinnostuneille.

Sarjalan (mts.) voi katsoa viittaavan musiikkianalyttiseen puheeseen musiikista. Rautiainen-Keskustalo (2009, 493–494) kutsuu tällaista puhetta teoksesta taidepuheeksi, *art talk*. Taidemusiikin piirissä sillä on ollut merkittävä sija, jolloin puhe keskittyy musiikin sisältöihin ja esimerkiksi musiikkianalyysiin. Puhe taiteesta viittaa objektiin, joka on käsitteemme ulottumattomissa. Silti suurimmalle osalle ihmisistä musiikki ei ole erillinen objekti, vaan mielentila, ilmapiiri tai ympäristö, joiden luomiseen sitä yleisesti hyödynnetäänkin. (Johnson 2002, 51.) Käsitteet eroaa siitä, miten musiikinammattilaiset puhuvat musiikista, jolloin ollaan kiinnostuneita musiikkiteoksen luomisesta ja sen sisällöistä kuten nuoteista, soinnuista, instrumentaatiosta, rakenteista – asioista, joista ei-muusikon ei tarvitse tietää mitään musiikista nauttiakseen (Em., 51).

Siirtymä musiikin geneerisestä roolista siihen, että siitä ryhdyttiin puhumaan taiteena, tapahtui klassismin synnyn kanssa samoihin aikoihin. Kun yksittäisiä musiikkiteoksia ryhdyttiin julkaisemaan, niistä ryhdyttiin puhumaan yksilöllisinä teoksina, jotka ovat olemassa ”niiden itsensä tähden”. Teosten julkaiseminen legitimoit niiden itseisarvon ja asetti myös teosten säveltäjät kanoniseen asemaan (Johnson 2002, 53).

Ei voida täysin yksiselitteisesti sanoa, onko hiljentyminen ja keskittyminen musiikkiteoksen äärellä konserttia varten rakennetussa tilassa sosiaalinen vai esteettinen ilmiö (Sarjala 2002, 197). Mantereen (2008, 132–133) mukaan hiljaa keskittymisen normi on sovellettu konserttisaliin uskonnollisen elämän puolelta. Varhaisromantikkojen keskuudessa syy konserttimusiikin autonomian kasvuun oli käsitys musiikin tuottamasta hartaudesta ja vakavuudesta, mikä läpäisi sekä esteettisen että sosiaalisen ulottuvuuden (Sarjala 2002, 200).

Sarjalan (2002, 200) mukaan konserttimusiikin institutionalisoitumisessa ja vakavuuden kokemisessa ei ollut kuitenkaan kyse hartaudesta sanan uskonnollisessa mielessä, vaan konserttielämän kurinalaistuminen on tulkittavissa osaksi länsimaisen kulttuurin sivilisoitumiskehitystä. Sille itsekontrollin kasvu, viettien säätely ja itsehillintä on ollut leimallinen piirre. Johnsonin (1995, 26) kuvailemien, käytökseltään rönsyilevien konserttitapahtumien musiikin sanottiin koskettavan tunteita, ei sielua. Porvariston ilmentämät hillityt tunteenilmaukset konserteissa eivät luultavasti olleet sen intensiivisempiä kuin 1700-luvun avoimesti ilmaistut tuntemukset, mutta luultavasti ne tuntuivat omakohtaisemmalta. Silloin saattoi rauhassa keskittyä etsimään sisäistä yhteyttä johonkin itseä suurempaan (mts., 236). Voi siis sanoa olleen kyse yksilöllisestä taidekokemuksesta.

2.3 Saavutettavuus

Etäevent-hankkeen syntymisen kannalta ajankohtaisia kulttuurialan ilmiöitä on ollut kulttuurin saavutettavuuden korostuminen kulttuuripolitiikassa. Etäevent-hanke toteutettiin opetus- ja kulttuuriministeriön kohdennetulla hankerahoituksella, jossa tarkoitus oli hyödyntää teknologiaa kulttuurin ja taiteen saavutettavuuden parantamisessa.

Kulttuuria kaikille -palvelun⁵ kotisivuilla saavutettavuus määritellään tilanteeksi, jossa kulttuurikohteissa monenlaisia yleisöjä palvellaan hyvin. Kulttuuria kaikille -palvelun tarkoitus on ”edistää osallistumiselle avoimia, monenlaisia yleisöjä ja tekijöitä huomioivia kulttuuripalveluja”, tarjoten tietoa sekä työkaluja kulttuurialan toimijoille saavutettavuuden ja moninaisuuden edistämiseksi. (Kulttuuria kaikille -palvelu 2016.) Kyse on kaikkien kansalaisten kohtelemisesta tasa-arvoisesti kulttuuripalveluiden kohdalla siten, että jokainen voi niin halutessaan osallistua taide- ja kulttuuritapahtumiin (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015).

Saavutettavuuden taustalla vaikuttaa näkemys kulttuurin demokratisoisesta, jolla tarkoitetaan kulttuurin saavutettavuuden ja saatavuuden lisäämistä siten, että kaikilla kansalaisilla esimerkiksi asuinalueestaan, sosiaalisesta asemasta tai taloudellisista voimavaroistaan riippumatta olisi tasa-arvoiset mahdollisuudet nauttia taiteesta ja kulttuurista (Saukkonen & Ruusuvirta 2009, 18). Kulttuuripolitiikan strategiassa 2020 (Opetusministeriö 2009) saavutettavuus katsotaan osaksi tasa-arvoista valtion kulttuurin käyttöä. Myös Euroopan neuvosto (Laaksonen 2010) näkee taiteen ja kulttuurin avaimena ylläpitää ja edistää ihmisoikeuksia ja demokratiaa.

Suomessa taiteen ja kulttuurin saavutettavuuteen on ryhdytty panostamaan valtion taholta viimeistään 2000-luvun aikana. Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia -toimintaohjelman (Taiku) valmistelu vuosille 2010–2014 alkoi Matti Vanhasen II hallituksen Terveiden edistämisen politiikkaohjelmasta vuonna 2010. Ohjelman tavoitteena oli, että *jokaisella on oikeus ja tasa-arvoinen mahdollisuus itse tehdä taidetta ja osallistua kulttuuritoimintaan.* Tätä perusteltiin kulttuurin vaikutuksilla ihmisen hyvinvointiin, jotka *on tunnustettu poliittisella, hallinnollisella ja rakenteiden tasolla.* (Sosiaali- ja terveystieteiden ministeriö 2015, 7.)

Kulttuuri-instituutioissa saavutettavuuden periaate voi olla sisäsyntyisesti osa instituution omaa (poliittista) strategiaa, tai se on voitu ottaa osaksi toimintaa heijastaen kulttuurialan trendejä ja toimintamuotoja. Saavutettavuuden lisääminen voi myös olla ylhäältä alas asetettu määräys tai suositus esimerkiksi viranomaisten aloitteesta. (European union 2012, 27.) Tampere-talon kohdalla tämä käy esiin siten, että Tampereen kaupunki edellyttää

⁵ Kulttuuria kaikille -palvelun taustalla on Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry, jonka perustajajäsenenä on seitsemän kulttuurialan kattojärjestöä. Palvelua tukee opetus- ja kulttuuriministeriö.

Tampere-talon tarjoavan ”kulttuuripoliittisin perustein rakennettavaa palveluliiketoimintaa”, joka ei tähtää tulosliiketoimintaan (Tampere-talo 2012, 16). Tampere-talon toimintakertomuksessa kerrotaan Tampere-talon kantavan ”alueellaan merkittävää kulttuuripoliittista vastuuta” toteuttamalla ”matalan kynnyksen” tapahtumia, joka käytännössä vuoden 2014 Tampere-talon toimintakertomuksen mukaan tarkoittaa ilmaistapahtumia (Ahokas 2014). Tämän voi nähdä osana ilmiötä, jossa poliittiset pyrkimykset läpäisevät kulttuuri-instituutioiden toiminnan (Crossick & Kaszynska 2016, 16).

Tasa-arvon toteutuminen kulttuurin saavutettavuutta edistämällä ei kuitenkaan ole näin suoraviivaista. Esimerkiksi Iso-Britanniassa, missä saavutettavuus ja osallistaminen ovat olleet vallitsevia teemoja kulttuuripolitiikassa jo 1980-luvulta lähtien (Reeves 2002, 7–20), hankkeet ja seurannat ovat osoittaneet, kuinka pyrkimys tavoittaa mahdollisimman laaja yleisökunta ei suoraan takaa kulttuurin demokraattisuutta tai aja tasa-arvon edistymiseen. Saavutettavat, osallistavat kulttuurihankkeet voivat päinvastoin palvella jo lähtökohtaisesti kulttuuriin avoimesti suhtautuvia entistä monipuolisemmin jättäen potentiaaliset, mutta arasti osallistumiseen suhtautuvat edelleen ulkopuolelleen. (Walmsley 2013; ks. myös Kawashima 2006.)

Kulttuurin ja taiteen on tutkitusti osoitettu erityisesti palvelevan yleisöjä, jotka tulevat sosio-ekonomisesti korkeammasta asemasta, millä tasa-arvopyrkimysten mukaantulo kulttuuri-instituutioiden toimintaan selittyy ainakin osittain. On jo pitkään tiedetty, että keski-ikäinen, korkeasti koulutettu nainen on kulttuurin käyttöön liittyvän hyvän elämän arvostusten välittäjä sukupolvelta toiselle (Kangas 1999, 165). Osallistumisprosentti kulttuuritapahtumiin on sitä pienempi, mitä köyhemmästä väestöosasta on kyse, eikä merkittävä osa eri maiden väestöistä osallistu kaupungin tarjoamiin kulttuuriaktiviteetteihin lainkaan (European union 2012, 5). Kenneth Johansson (2008, 10) onkin kysynyt, peilaavatko kulttuuriaktiviteettien hyvinvointivaikutukset vain henkilön sosiaalista asemaa. Tällä hän viittaa Pierre Bourdieun (1984) väitteisiin, joiden mukaan korkeampi koulutus, arvostetumpi ammatti ja asema yhteiskunnassa kertovat usein myös aktiivisemmasta osallistumisesta kulttuuritapahtumiin. Tällöin tuetaan jo valmiiksi etuoikeutettua väestöosaa.

Kulttuuri-instituutioita ovat pitkään vaivanneet ihmisten ennakkokäsitykset niistä eksklusiivisina laitoksina, jotka tukevat vain tietynlaisia kulttuurisia ilmaisumuotoja ja vetävät puoleensa vain tietynlaisia yleisöjä (European union 2012, 39; ks. myös Miles & Sullivan 2010, 8–10). Saavutettavuuden keskiössä taas ovat kaikenlaiset yleisöt, heidän tarpeidensa ja toiveidensa kokonaisvaltainen huomioiminen ja palveleminen (mm. European union 2012, 11–17). Jos ihmiset eivät enää koe instituutioiden tarjontaa mielekkäänä, on ryhdytty kuuntelemaan, mitä ihmiset haluaisivat niiltä. Tämä viittaa käsitykseen kulttuuri-instituutioista minä tahansa asiakaspalveluinstituutioina (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2014).

Kaiken kaikkiaan esteettömydessä ja saavutettavuudessa onkin kyse *yksilöllisten toimintatapojen huomioimisesta*. Saavutettavuuden kokonaisvaltaisessa määritelmässä otetaan huomioon kaikki saavutettavuuden osa-alueet: viestinnän saavutettavuus, hinnoittelun saavutettavuus, rakennetun ympäristön saavutettavuus, saavutettavuus eri aistien avulla, tiedollinen saavutettavuus ja sosiaalinen saavutettavuus. Kulttuuria kaikille –palvelun mukaan kaikkiin näihin tekijöihin voidaan kulttuuri-instituutioissa vaikuttaa avoimien asenteiden ja päätöksenteon avulla. Tällä tarkoitetaan esimerkiksi tapaa, jolla kulttuuri-instituutio toivottaa uudet yleisöt tervetulleiksi, tai henkilökunnan mahdollisuuksia kouluttautua monenlaisten yleisöjen huomioimiseen. (Kulttuuria kaikille -palvelu 2016.)

Kun kuluttajien tarpeisiin pyritään konkreettisesti vastaamaan kullekin luontevimmalla tavalla, on otettava selvää siitä, mitä kuluttajien tarpeet ovat. Euroopan unionin raportissa (2012, 11–17) korostetaan erilaisten saavutettavuuden aloitteiden perustamista analyysille yleisöjen tarpeista, jotta hankkeiden tuloksia olisi mahdollista arvioida. Ihmisten elämäntyylien huomioiminen kokonaisvaltaisesti palvelee puolestaan markkinointia, joka voidaan räätälöidä tietyille kohdeyleisölle houkuttelevalla tavalla (mts., 50–59). Uusien yleisöjen rakentamisella on merkitystä myös instituutioiden toimintaa rahoittaville tahoille, jotka perustavat tukensa kävijämäärille (mts., 7).

Teknologia ja digitalisoituminen tuovat oman lisänsä kulttuurin saavutettavuuteen ja demokratisoimiseen. Walter Benjaminin (1989, 155–156) mukaan teknologian suhde taiteeseen muuttaa kokijan ja tekijän välistä hierarkkista asetelmaa: teknologian kautta ”lukijasta voi milloin tahansa tulla kirjoittaja”, tai musiikin kohdalla ”kuuntelijasta voi

milloin tahansa tulla tekijä”. Uusi media ja online-palvelut tarjoavat mahdollisuuksia erityisesti ”digitaalisukupolven” saavuttamisessa (European Union 2012, 53). Verkottunut kommunikaatio ravistaa rajoja kulttuurin tuottajien ja kuluttajien välillä. Sen sijaan, että taiteen ja kulttuurin ammattilaiset ja organisaatiot luovat, jakavat ja arvioivat taidetta ja kulttuuria, siirrytään toimintatapaan, jossa kuka tahansa voi luoda, jakaa sekä arvioida taidetta ja kulttuuria. Tällöin taiteen ja kulttuurin kenttää hallinnoivat instituutioiden sijaan käyttäjät ja kuluttajat (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2014, 82).

Nykyisin kulttuurin saavutettavuus ja demokratisoiminen tarkoittavat eri asioita kuin suomalaisen 1960-luvun hyvinvointikulttuuripolitiikan kontekstissa, jolloin ihanteena oli ei-kaupallisuus. Palvelujen kriteereitä olivat demokraattisuus ja valistuksellisuus (esim. Kangas 1999). Vaikka edelleen näkemykset kulttuurin demokratisoivasta merkityksestä elää, käytännössä kuntien kulttuuripalvelut tuotetaan ostopalveluina. Näissä kulttuuripalveluissa kulttuuri ja taide eivät ole itseisarvo, vaan niiden vaikuttavuutta on osoitettava monin tavoin. Tämä ei tarkoita, etteikö kulttuurilla olisi aina ollut näitä vaikutuksia, vaan vaikutukset tulee nyt voida nostaa esille ja mitata. (Rautiainen-Keskustalo 2014, 88.) Myös Etäeventistä puhuttiin Tampere-talon haastatteluissa kustannustehokkaana kulttuuripalveluna. Taiteen näkeminen palveluna ilmentää näkemystä rahan luonteesta, jonka mukaan kulttuurille ei haluta antaa resursseja, jotka tukisivat tai säilyttäisivät olemassa olevaa toimintaa, rakenteita tai instituutioita, vaan rahan tulee tuottaa uutta rahaa (mts., 86). Kulttuuri ja taide nähdäänkin nykyään enenevässä määrin palveluna ja tuotteena, jossa taiteellisia ja taloudellisia tavoitteita ei nähdä ristiriidassa keskenään (mts., 84).

Kun kulttuuria tuotetaan ostopalveluina julkisen rahoituksen sijaan, on havaittu, että ostopalveluina kulttuurihankkeet ovat julkista rahoitusta tiukemmin sidottuja toimimaan rahoittajien tavoitteiden mukaisesti. Tällöin kulttuuri-instituutioiden tai -hankkeiden rahoitus voi olla kiinni niiden tuottamisessa vaikutuksissa tai niiden tavoittamisessa asiakasmäärissä. Rahoittaja voi seurata ja arvioida hankkeen etenemistä entistä tiukemmin, mikä joiltain osin – ei välttämättä – voidaan kokea uhkana taiteellisen autonomian toteutumiselle. (Kleppe 2016, 2–6.)

Vaikka saavutettavuuden ja inklusion teemat ovat olleet pinnalla jo pitkään, vanhojen rakenteiden muuttaminen vaatii kulttuuri-instituutioiden sisällä ei pelkästään aikaa, vaan

sinnikkyyttä, malttia, taloudellisia resursseja sekä taitoa olla vuorovaikutuksessa uusien toimijoiden kanssa. Haasteena on, kuten Kulttuuria kaikille -hankkeessa huomattiin vuonna 2003, etteivät kulttuurituottajat itse useinkaan edusta väestön monimuotoisuutta. Tällöin kulttuuri-instituutioilla ei välttämättä ole kosketuspintaa tai työsuhdetta vähemmistöryhmien kanssa. On tullut tarve asiantuntijoille, jotka toimivat tiedonvälittäjinä eri instituutioiden välillä luoden työkaluja ja verkostoja edistämään kulttuuripalveluiden saavutettavuutta. (European union 2012, 41–42.) Etäevent-hankkeeseen palkatulla tuottajalla olikin aiempaa työkokemusta vammaisjärjestön kanssa työskentelemisestä.

Yleisöjen tarpeiden huomioiminen voi vaatia suuriakin uudistuksia kulttuuri-instituution sisällä sen perustavanlaatuisista toimintatavoista lähtien, jotta se palvelisi uudenlaisia, monimuotoisia yleisöjä (European union 2012, 46–47), mikä käy ilmi myös Etäevent-hankkeen kohdalla: striimattu etäkonsertti oli uusi toimintatapa sekä sen tuottajalle Tampere-talolle, sisällöntuottajalle eli artistille, sekä konsertin vastaanottavalle yleisölle etäkohteessa. Etäevent-hankkeessa kulttuuri-instituutio tekee uuden aluevaltauksen, jossa heidän oletetaan saavuttavan tavoitteita, jotka perinteisesti on katsottu ”ei-kulttuurisiksi”, kuten sosiaalinen osallistaminen (ks. Kawashima 2006, 58). Saavutettavuuden edistämisen voi nähdä myös pyrkimyksenä eroon perinteisen kulttuuri-instituution toimintatavoista.

3. Analyysi: *Saavutettava etäkonsertti*

Analyysiosiossa tarkastelen, mitä Etäevent-hankkeessa mukana olleet Tampere-talon ja Tampere Filharmonian työntekijät puhuivat saavutettavasta etäkonsertista. Jaottelin haastatteluaineiston sen perusteella, mitä haastatteluissa nousi esiin saavutettavuuden, etäkonsertin ja etäkonsertin taiteellisen sisällön (teoksen) teemoista. Haastatteluiden kautta tarkastelen, miten etäkonsertti tulee uudelleen määrittäneeksi konsertti-instituution ja siinä esitettävän musiikin välistä asetelmaa.

3.1 Analyysimenetelmät

Haastatteluaineiston analyysissä olen käyttänyt laadulliselle tutkimukselle tyypillisiä sisällönanalyysin, aineistolähtöisen sekä teoriaohjaavan analyysin menetelmiä. Suurimman osan eri laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmistä voikin katsoa perustuvan tavalla tai toisella sisällönanalyysiin, kun sillä tarkoitetaan kirjoitettujen, kuultujen tai nähtyjen sisältöjen analyysia suurpiirteisenä teoreettisena viitekehyksenä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91).

Siinä missä kvantitatiiviset menetelmät soveltuvat ennalta määrättyjen hypoteesien testaamiseen, laadullisen tutkimuksen idea on löytää ennen kuvailemattomia tapoja ymmärtää ympäröivää inhimillistä todellisuutta. Kiinnostuksen kohteena on tutkimukseen osallistuvien tavat antaa merkityksiä asioille, tavoissa havaitut yhtäläisyydet ja erot sekä se, mitä nämä yhtäläisyydet ja erot kertovat esimerkiksi yhteiskunnastamme. (Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen 2010, 16–17.)

Haastatteluaineistoa lukiessani kiinnostaviksi elementeiksi nousivat lopulta etäkonsertti, ja sen sisältöihin sekä tuottamiseen liittyvät elementit. Konsertti-instituution käsite toimi teoreettisena työkaluna konsertin tarkastelussa siitä näkökulmasta, mitä konsertissa pidettiin tärkeänä: olisiko se musiikkiteos, sosiaalinen vuorovaikutus, konserttipaikka rakennettuna tilana – tai jotain muuta (ks. esim. Sarjala 2002; Small 1998; Beisaw & Gibb 2009). Modernin konsertti-instituution perustuessa teoksen kuuntelemisen

ensisijaisuudelle, lähdin haastatteluiden kautta tarkastelemaan, tapahtuuko tässä asetelmassa muutoksia etäkonsertin kontekstissa. Haastatteluiden perusteella saavutettavuus osoittautui tekijäksi, joka muutti konserttitapahtuman prioriteetteja, joten se valikoitui näkökulmaksi tarkastella etäkonserttia vasten yhteiskunnallista kontekstiaan.

Näkökulmani muotoutumisen voi katsoa olleen sekä aineistolähtöistä että teoriaohjaavaa analyysia, jolloin teoreettiset kytkennät tunnustetaan, mutta ne eivät pohjautu suoraan mihinkään olemassa olevaan teoriaan. Aineistolähtöisen analyysin kohdalla analyysiyksiköt eivät ole etukäteen sovittuja. Myös teoriaohjaavaan analyysiin kuuluu analyysiyksiköiden valitseminen aineistosta, mutta siinä aikaisempi tieto toimii analyysin apuna. (ks. Eskola 2010, 182–183.)

Aineistolähtöisessä analyysissa teoria pyritään konstruoimaan aineistosta, jolloin aiemmat havainnot tai ajatukset tutkimusaiheesta jätetään taka-alalle (ks. Eskola 2010, 182). Tuomi ja Sarajärvi (2009, 96) huomauttavat aineistolähtöisen tutkimuksen olevan kuitenkin ongelmallinen siinä mielessä, että havaintojen katsotaan yleisesti pitävän jo sisällään jonkinlaisen teoreettisen pohjan. Voiko tutkija kontrolloida, että analyysi tapahtuisi aineiston tiedonantajien ehdoilla eikä tutkijan ennakkoluulojen saattamana? Ei ole olemassa objektiivisia, ”puhtaita” havaintoja sinällään, vaan tutkijan asettamat käsitteet, tutkimusasetelma ja menetelmät vaikuttavat aina tuloksiin.

Analyysikäsitteiden valikoiduttua analyysini eteni melko lailla perinteisen sisällönanalyysin kaavaa noudattaen. Kävin läpi aineiston eritellen sieltä asiat, mitä haastateltavat puhuivat *konsertti-instituutiosta, etäkonsertin taiteellisesta sisällöstä (teoksesta) sekä saavutettavuudesta*. Vaikka haastatteluaineistosta olisi ollut vastaamaan monenlaisiin tutkimuskysymyksiin, olennaista tehtävän analyysin kannalta on valita tarkkaan rajattu ilmiö, keskittyä siihen ja kerrottava siitä kaikki mahdollinen (ks. Tuomi & Sarajärvi 2009, 92).

Koottuani merkityt asiat yhteen, siirryin teemoitteluun. Teemoittelussa on kyse yksinkertaistettuna siitä, että aineistoa luokitellaan sen perusteella, mitä kustakin teemasta – konsertista, teoksesta, saavutettavuudesta – on aineistossa sanottu. Kun aineisto on pilkottu erilaisten aihepiirien mukaan, on mahdollista vertailla tiettyjen teemojen esiintymistä aineistossa ja hakea sieltä esimerkiksi samanlaisuutta tai erilaisuutta. (Tuomi

& Sarajärvi 2009, 93.) Haastatteluaineistossani esiintyvissä näkemyksissä oli sekä eroja että yhtäläisyyksiä, jotka näyttivät perustuvan siihen, mistä organisaatiosta käsin haastateltava katsoi etäkonserttia. Pelkän teemojen luokittelun sijaan tyypillisiä kertomuksia tai toiminnan logiikkaa on mahdollista nostaa esiin aineistosta muodostamalla tulkintasääntö, eli valita tietty näkökulma tarkastella teemoja. Oma tulkintasääntöni oli toisaalta se, millaisia vaikutuksia saavutettavuudella haastatteluissa katsottiin olevan etäkonserttiin, ja toisaalta se, mistä haastateltavat puhuivat tärkeinä asioina saavutettavassa etäkonsertissa. Tämän myötä aineistosta oli mahdollista nostaa esiin lausuntoja, jotka noudattivat tietynlaista logiikkaa, joka oli taas erilainen suhteessa toisissa haastatteluissa esitettyihin näkemyksiin samasta temasta. Löydettyjä teemoja pystyi vertailemaan toisiinsa, ja niitä oli mahdollista tarkastella suhteessa muuhun aineistoon ja sen ulkopuolelle. (ks. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen 2010, 12.)

Koska aineisto harvoin tarjoaa suoria vastauksia alkuperäiseen tutkimusongelmaan, sen kanssa on käytävä tiivistä dialogia. Aineistosta ei koskaan itsestään nouse mitään, eikä aineisto puhu – sen sijaan se voi kertoa, mitä siltä kannattaa kysyä. Myös omat tutkimuskysymykseni nousivat aineistosta intuitiivisen lukemisen perusteella, ja tarkentuivat lopulta tutkimuskysymyksiksi. Tutkijan lukemisen tapa ja tulkinta ohjaavat ja jäsentävät aineiston käsittelyä, eikä aineiston purkaminen koskaan ole analyttisesti neutraalia (Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen 2010, 13; 15). Lopulta analyysini eteni eri vaiheet limittäin, teoria- ja analyysiosion sekä pohdinnan muotoutuessa pala palalta, yksi sieltä ja toinen täältä. Analyysi päättyy pohdintaan, jossa on kyse teoreettisen dialogin käymisestä aineiston kanssa. Tämän myötä hahmotellaan jatkotutkimustarpeet. (ks. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen 2010, 12.)

3.2 Haastatteluryhmät

Jaoin haastateltavat kahteen ryhmään sisällönanalyysin ja teemoittelun kautta. Perustin ryhmät sen perusteella, mitä haastateltavat puhuivat saavutettavasta etäkonsertista ja sen taiteellisesta sisällöstä. Haastatteluista kolmessa oli erotettavissa keskenään kaksi erilaista näkökulmaa tarkastella etäkonserttia. Näkemykset näyttivät eroavan toisistaan sen perusteella, mistä positiosta käsin haastateltavat katsoivat etäkonserttia: Tampere-talon vai

Tampere Filharmonian edustajina. Kumpikin haastatteluryhmä tuotti ryhmänsä sisällä johdonmukaista puhetta, mutta ryhmät keskenään edustivat erilaisia näkökantoja etäkonsertista ja sen sisällöistä sekä saavutettavuuden merkityksestä.

Tampere-talo on Pohjoismaiden suurin konsertti- ja kongressikeskus, joka rakennettiin vuosina 1988–1990. Talo on Tampereen kaupungin omistama osakeyhtiö. Vuonna 2014 Tampere-talossa järjestettiin yhteensä lähes 700 tapahtumaa, konserttia, kokousta ja muuta tilaisuutta. Kävijöitä kaikissa tapahtumissa oli kaikkiaan noin 286 000. Lähes 25 toimintavuoden aikana Tampere-talossa on vierailut yli 6,7 miljoonaa vierasta. (Tampere-talo, Yritys ja henkilökunta.) Lisäksi Tampereen Ooppera sekä Tampere Filharmonia toimivat Tampere-talossa, mutta ne ovat omia, erillisiä organisaatioitaan.

Tampere-talon haastateltavien ammatillinen tausta oli kulttuurituotannon ja musiikkitieteen aloilta, sekä työkokemusta monipuolisesti muun muassa johtamisen, markkinoinnin ja projektinhallinnan aloilta. Haastateltavistani toinen työskenteli Tampere-talossa tuottajana, toinen talon johtotehtävissä. Tuottaja katsoi tehtäväkseen yleisöjen palvelemisen luovan talouden hengessä: tuotettavien tapahtumien resurssit, aikataulut ja budjetit olisi saatava toimimaan yhteen sekä kohtaamaan kulttuuripalveluiden sisällöt ja niitä vastaanottavat yleisöt. Tuottaja oli ikään kuin keskustelua ylläpitävä henkilö kulttuuri-instituution ja sen yleisöjen välillä. Johtotehtävissä työskennelleen haastateltavan pääasiallinen työtehtävä oli haastateltavan mukaan toimeenpanna strategia ja katsoa Tampere-talon toiminnan ”isoa kuvaa”.

Tampere Filharmonia on vuonna 1930 perustettu orkesteri, ja vuodesta 1947 lähtien toiminut Tampereen kaupungin hallinnon alaisena. Vuonna 2002 orkesteri vaihtoi nimensä Tampereen kaupunginorkesterista Tampere Filharmoniaksi. 75-vuotisjuhlavuonna 2005 orkesterin vahvuus kasvoi 97 muusikkoon, ja se on nyt ainoa täysimittainen sinfoniaorkesteri pääkaupungin ulkopuolella. Tampere Filharmonian konsertteihin kuuluvat perjantaikonserttisarjan lisäksi erilaiset lasten ja nuorten tapahtumat. Koululaisille suunnattuun musiikkikasvatustoimintaan osallistuu ryhmiä esikoululaisista lukiolaisiin. (Tampere Filharmonia 2016.)

Tampere Filharmonian haastateltavan tausta oli pitkälti taidemusiikkialan hallinnon eri tehtävissä: työkokemusta oli muun muassa intendenttinä, musiikkitoimittajana ja musiikki-

instituutioiden johtotehtävistä. Filharmoniaassa haastateltavan työtehtäviin kuului niin ikään orkesterin hallinnon pyörittäminen kuten henkilöstöasiat, aikataulut sekä ohjelmiston suunnittelu yhdessä ylikapellimestarin kanssa. Hänen voi katsoa edustaneen perinteistä taiteen asiantuntijuutta, ja haastattelussa nousikin esiin taiteen sisältöjen näkökulma saavutettavuuden ja etäkonserttien kohdalla.

Tarkastelussani on siis kaksi erilaista näkemystä etäkonsertista saavutettavana kulttuuripalveluna, joiden välisen eron voi katsoa juontuvan siitä, millainen tehtävä taiteella yhteiskunnassa katsotaan olevan. Tampere-talon haastatteluissa korostui etäkonserttien ja sen sisältöjen näkeminen myytävänä hyvinvointi- ja kulttuuripalveluna, sekä saavutettavuuden näkeminen osana Tampere-talon yhteiskuntavastuuta. Olennaisena saavutettavuudessa nähtiin suurempien yleisömäärien tavoittaminen teknologisen edistyksen myötä; taiteen hyvinvointivaikutukset, joiden haluttiin tavoittavan nekin jotka eivät pääse Tampere-taloon, sekä Tampere-talon strategian toteuttaminen.

Tampere Filharmonian haastatteluissa orkesteri-instituutiolla nähtiin niin ikään olevan yhteiskuntavastuun velvoite, mutta osaksi sitä nähtiin itse taiteen hyvinvoinnista ja sisällöistä huolehtiminen taiteen ja kulttuurin demokratisoimisen (ks. Saukkonen & Ruusuvirta 2009, 18) edistämisen lisäksi. Saavutettavuus nähtiin mahdollisuutena tuoda klassista musiikkia lähemmäksi yleisöjä, tavoittaa laajempia yleisömääriä sekä tutustuttaa ihmisiä klassiseen musiikkiin laajemmin ja syvemmin. Saavutettavuutta tarkasteltiin siis myös valistuksellisesta tai sivistyksellisestä näkökulmasta.

Haastatteluissa puhuttiin etäkonsertista sekä nimillä Etäevent että Mukana. Tämä riippui siitä, missä kohtaa kautta 2013–2014 haastattelut tehtiin, ja oliko etäkonsertti ehtinyt jo saada uuden nimen (Mukana). Kummassakin tapauksessa on kuitenkin kyseessä sama asia, internetin välityksellä striimattu etäkonsertti.

3.3 Saavutettavuudesta

Tampere-talon haastatteluissa saavutettavuudella nähtiin Tampere-talon kannalta useita mahdollisuuksia: laajempien yleisömäärien tavoittaminen, konsertti- ja kokousasiakkaiden

entistä parempi palveleminen, Tampere-talon tuominen lähemmäksi ihmisiä ”omilla kasvoillaan”, talon palveluvalikoiman uudistaminen, teknologian kehittäminen hankkeen kautta (Tampere-talo hankki uudet robottikamerat Etäevent-hankkeen yhteydessä) sekä hankkeen mukanaan tuomat, positiiviset imagovaikutukset. Lisäksi saavutettavuus mahdollistaisi useampien erilaisten yleisöjen tavoittamisen Tampere-talon tapahtumien äärelle. Tampere-talon haastatteluissa saavutettavuuden keskiöön nousivat yhteiskuntavastuun, hyvinvoinnin ja tulevaisuuden diskurssit.

Tampere Filharmonian haastateltava näki yleisökeskeisyyden ja saavutettavuuden edistämisen taideinstituutiolle tarpeellisenä, mutta samalla korostettiin sitä, mikä taiteessa on tärkeää sen itsensä vuoksi. Saavutettavuus nähtiin uutena tapana tavoittaa ihmisiä taidemusiikin äärelle ja tuoda sitä helpommin lähestyttäväksi eri yleisöille, muttei taiteellisten sisältöjen kustannuksella. Orkesterin kannalta yhteiskuntavastuun ja sitä myöten saavutettavuuden katsottiin olevan enemmän orkesterin hallinnon kuin yksittäisten muusikoiden vastuulla, joille ”tärkeintä on oma soittaminen”.

3.3.1 Saavutettavuus osana yhteiskuntavastuuta

Yhteiskuntavastuun käsite nousi Tampere-talon haastatteluissa esiin sitä kautta, että saavutettavuus nähtiin osana Tampere-talon toteuttamaa Tampereen kaupungin määrittämää kulttuuripolitiikkaa, jossa kulttuurin demokratisoimisen tavoitteet ovat läsnä. Sekä Tampere-talon että Tampere Filharmonian haastatteluissa taide- ja kulttuuri-instituutioiden velvollisuudeksi katsottiin olla jokaisen suomalaisen saavutettavissa, kun kyseessä on verorahoin tuettu toiminta. Vaikka Tampere-talo ja Tampere Filharmonia ovat molemmat Tampereen kaupungin omistuksessa, niillä on kuitenkin omat politiikkansa.

Tampere-talon sisällä oli pohdittu monelta kannalta, mikä olisi sille luonteva saavutettavuuden muoto toteutettavaksi. Keskusteluita oli käyty muun muassa siitä, tulisiko nähdä vaivaa sen eteen, että ihmiset saataisiin paikan päälle Tampere-taloon. Tavoitteeksi muotoutui *kaikkien* kansalaisten tavoittaminen, jolloin huomattiin, että esimerkiksi vankilasta tai suljetulta nuorisopsykiatriselta osastolta ei olisi pääsyä Tampere-taloon.

... me siis oltiin luotu meidän uus strategia, jossa me luvattiin, että Tampere-talon palvelu on saatavissa kaikille. ... mitäs sitte ne ihmiset jotka ei oikeesti pääse tänne. Sit me oltiin sillee niinku et hetkinen et tää pitää niinku hoitaa tää homma jotenki. Et ei ne niinku vanhusten palvelukodeista ja sairaaloista ja vankiloista, et ei ne oikeesti pääse tänne. TT1a

Etäevent-hankkeen toteuttaminen nähtiin Tampere-talolle tärkeänä sen vuoksi, että hanke ”toteuttaa meidän strategiaa”. Toisin sanoen yksi syy saavutettavuuden edistämiseen oli se, että se oli kirjattu Tampere-talon strategiaan, joka luodaan yhdessä talon johtoryhmän ja hallituksen kesken. Tästä käy ilmi, kuinka saavutettavuus liittyy kulttuuri-instituution velvollisuuteen toimia yhteiskuntavastuullisesti tilanteessa, jossa instituutio saa toiminnalleen valtiollista taloudellista tukea. Vaikka saavutettavuuden toteuttamisen voi katsoa olleen Tampere-talossa osa toimimista tämänhetkisten poliittisten pyrkimysten mukaisesti, saavutettavuus ja esteettömyys ovat olleet läsnä talon toiminnassa sen perustamisesta lähtien.

Tampereen kaupungin puolelta, jonka kanssa hanketta suunniteltiin yhteistyössä, oli ehdotettu etäkohteiksi Pispán ja Pappilanpuiston palvelukeskuksia. Tampere-talon haastatteluissa epäiltiin, että kaupunki oli ehdottanut ”helpoimmat” paikat – kyseisten laitosten tiedettiin entuudestaan olevan vastaanottavaisia organisaatioita taide- ja kulttuurihankkeille. Sen sijaan ajatukset suljetun nuorisopsykiatrisen osaston ja vankilan yleisöjen saamisesta mukaan hankkeeseen oli noussut Tampere-talon sisältä. Tarkoituksena oli saavuttaa mahdollisimman monenlaisia yleisöjä ja etenkin heitä, jotka elävät elämäänsä suljetuissa laitoksissa muusta yhteiskunnasta erillään.

Etäeventin kautta Tampere-talossa haluttiin tavoittaa uusia yleisöjä sosiaali- ja terveysalan laitoksissa, joita kutsuttiin *erityisryhmiksi*. Erityisryhmiksi määriteltiin yleisöt, jotka ovat pitkälti jonkin sosiaali- tai terveysalan laitoksen hoitohenkilökunnan päätösvallan alaisuudessa. Toisella Tampere-talon haastateltavista oli aiempaa työkokemustakin erityisryhmien parissa, minkä vuoksi hoitolaitosten käytännön toiminnasta oli olemassa aiemmin kertynyttä kokemusta ja näkemystä. Työkokemuksensa perusteella haastateltava oli varautunut negatiiviseen ja ennakkoluuloiseen ensireaktioon etäkohteiden⁶ puolelta Etäeventiä kohtaan, mutta kysytyt hoitolaitokset olivat lähteneet mielellään mukaan.

⁶ Etäkonserttia vastaanottavat hoitolaitokset.

Tampere-talon haastatteluissa hoitolaitosten prioriteettien tunnustettiin olevan aina asiakkaiden asumisen järjestämisessä ja hoidossa. Hoitolaitoksissa tarjotusta kulttuuritarjonnasta oli näkemys, ettei se välttämättä aina vastannut laitosten asiakkaiden toiveita, vaan kulttuuritarjontaa nähtiin määriteltävän ylhäältä alas, ”tarjotaan jos tarjotaan”. Myös laitoksissa järjestettävän kulttuuritarjonnan laatua epäiltiin:

... onko se sellaista, mitä asiakkaat tai asukkaat olisivat halunneet, kenen määrittämää se on, onko se laadukasta, tai olisiko parempi olla jopa järjestämättä jos sitä ei tehdä kunnolla. TT2

Erityisryhmien huomioimista valtaväestön kanssa tasavertaisina kulttuurin kuluttajina perusteltiin tasa-arvopyrkimyksillä: kulttuuri kuuluu kaikille ja on Suomen perustuslain mukaan jokaisen ihmisen kansalaisoikeus. Hoitolaitoksissa erityisryhmille tarjotun kulttuuritarjonnan katsottiin olevan pitkälti sen varassa, mitä hoitolaitoksen toimesta asiakkaille tarjotaan tai ei tarjota. Saavutettavuuteen liitettiin pyrkimys tehdä erityisryhmien kanssa työskentelystä kulttuuri-instituutiolle ”normaalia”, että heistä muodostuisi yksi Tampere-talon kohderyhmä muiden yleisöjen joukossa. Jotta erilaisia yleisöjä voitaisiin palvella mahdollisimman kattavasti, haastatteluissa puhuttiin yleisöjen tarpeiden ja kiinnostuksen kartoittamisesta, jolloin myös taiteen sisältöjen tulisi olla sellaisia, mitä ”yleisö haluaa”. Saavutettavuus nähtiin siis uusien yleisöjen asiakaspalvelun kannalta, ja Tampere-talo yhdenlaisena asiakaspalveluinstituutiona.

Molemmissa ryhmissä saavutettavuus linkittyi yleisötyöhön, mutta eri näkökulmista. Yleisötyö tuli esiin Tampere-talon haastatteluissa yleisön kuuntelemisen ja palvelemisen kautta. Tampere Filharmonian haastatteluissa saavutettavuus nähtiin mahdollisuutena tavoittaa uusia yleisöjä klassisen musiikin äärelle. Saavutettavuuden merkityksestä yleisötyössä puhuttiin Tampere-talon haastatteluissa ”maanläheisyyden” lisäämisenä ja Tampere Filharmonian haastatteluissa ”kynnyksen madaltamisen” edistämisenä. Tampere-talossa maanläheisemmäksi haluttiin tehdä itse *Tampere-taloa*, jotta yleisöt voisivat esimerkiksi vaikuttaa enemmän talon ohjelmistoon, ja siten kokea Tampere-talon relevanttina kulttuuritapahtumapaikkana ja -tuottajana. Este, jota saavutettavuuden haluttiin purkavan, oli siis este Tampere-talon instituution ja yleisöjen välissä.

... olen luottavaisin mielin sen osalta että täälläki päästään vähän maanläheisemmäksi. ... vaikka ku mietitään että voisko jonku uudistaa ... ja jotain pömpeliä ei voi siirtää johonki siks

että se on joskus 80-luvulla sillä tavalla suunniteltu. Ni must se on ihan niinku paskaa että niinku me ollaan nyt 2014 vuodessa ni totta helvetissä sitä pömpeliä pitää pystyä siirtämään jos niinku yleisö sitä vaatii. TT2

Tampere Filharmonian kohdalla kynnyksen madaltamisella tarkoitettiin taiteen sisältöjen helpommin avautumista, niiden tekemistä tutuiksi ja sitä myöten helpommin nautittaviksi – este haluttiin purkaa siis taiteen ja yleisön välistä. Tampere Filharmonian haastateltava toi esiin yleisötyön yhteydessä sen, kuinka aiemmin klassista musiikkia on tunnettu paremmin esimerkiksi koulun musiikinopetuksen kautta, kun viihdemusiikki ei vielä kuulunut opetettavaan ohjelmistoon. Taideinstituutiota ja sen roolia yhteiskunnassa peilattiin menneeseen: ”ennen vanhaan ihmiset vielä tunsivat klassista musiikkia”, jolloin taideinstituution asema perinteen ylläpitäjänä – mitä ihmiset muistavat, mitä eivät –, nousi esiin (ks. Gielen 2010, 43).

Nykyisin klassista musiikkia täytyi tehdä ihmisille eri tavalla tutuksi, missä saavutettavuus toimi yhtenä keinona yleisön kiinnostuksen herättämisessä ja tietoisuuden lisäämisessä. Saavutettavuuden myötä orkesterin olisi mahdollista häivyttää ”elitismien leima klassisessa musiikissa”, jota haastateltavan mukaan ”jostain syystä pidetään edelleen yllä”. Ajatus, että klassinen musiikki olisi vain joillekin ihmisille eksklusiivisesti tarkoitettu taiteenmuoto, oli harmituksen aihe. Kaikessa Tampere Filharmonian tiedotustyössä olikin tarkoituksena ”kynnyksen madaltaminen”.

Yritetään tehdä kaiken maailman tempauksia Santun [kapellimestari Santtu-Matias Rouvali] kanssa, että oltaisiin tuttavallisempia. Lippujen hinnat on halvat ... että jokainen tajuaisi, että tämä on tarkoitettu myös minulle. Sen viestin vieminen. TF1a

Sen lisäksi että Tampere Filharmonian orkesteri-instituution yhteiskuntavastuun katsottiin olevan vastuuta uuden yleisön kiinnostuksen herättämisestä, haluttiin kantaa vastuuta taiteenkehityksestä. Haastateltava näki keskustelun taiteen ja musiikin hyvinvointivaikutuksista tärkeänä ja hyvänä asiana, mutta instituutioita tarvitaan myös siksi, että ”taide itsessään voi hyvin”.

Että, et paljon tietysti puhutaan myöskin musiikin ja, ja muidenki taiteiden niinkun näistä hyvinvointivaikutuksista mikä on hyvä ja tärkeä asia. Mutta kyllä mun mielestä siis myöskin

ihan, ihan puhtaasti se että meillä tarvitaan näitä instituutioita jotka toimii hyvin että, et ylipäättänsä taide jatkuu täs elämässä [...] TF1a

Vaikkei kukaan Pispän palvelukeskuksen etäkonsertin jälkeen olisi kiinnostunut tulemaan toista kertaa Filharmonian konserttiin, Tampere Filharmonian haastatteluissa merkittävänä nähtiin jo pelkkä orkesterin saama mediahuomio kyseisenlaiselle toiminnalle: että ”tällaistakin tehdään, tämä [konsertit] on tarkoitettu kaikille”.

Myös Tampere-talossa huomioitiin Etäeventin mukanaan tuomat imagoedut. Luomalla palvelu, joka on tarkoitettu ”sosiaali- ja terveystalouden palveluja tarjoaville toimijoille”⁷, kuten Tampere-talon sivuilla nykyistä Mukana-palvelua kuvaillaan, on se kulttuuri-instituutiolle myös tapa luoda imagoa tietynlaisia arvoja – kuten suvaitsevaisuutta tai sosiaalista vastuuta – kannattavana kulttuuritoimijana. Imagoedut tuotiin esiin myös Etäevent-suunnittelupalavereissa perusteltaessa hanketta Tampere-talon henkilökunnalle.

Tampere-talon haastateltavat puhuivat Etäeventin merkityksestä paitsi hyvinvointia tuottavana kulttuuriliiketoimintana, myös yhteiskunnallisesti ja henkilökohtaisestikin tärkeänä. Yhteiskunnan oli heidän mielestään tärkeää panostaa siihen, että ihmiset laitoksissa näkisivät ”muutakin kuin laitosten seinät”.

... kiva ajatella tehokkaasti ja pyörittää aikatauluja ja budjetteja ja muita, mutta kyllä se on vielä paljon kivempaa vielä sillon ko tietää että sillä työllä on joku merkitys niinku jollekin ihmiselle, varsinkin jos se ihminen on tommonen vähän heikommassa asemassa ja syrjässä oleva. Kyllähän se niinku lämmittää mieltä että saa semmosen pienen pyhimyskehän että osaltaan parantaa maailmaa ainaki edes hetken verran. TT2

⁷ MUKANA tapahtumassa, MUKANA keskustelussa. Tampere-talo. <http://www.tampere-talo.fi/mukana> (luettu 5.7.2016)

3.3.2 Etäkonsertti saavutettavana kulttuuri- ja hyvinvointipalveluna

Tampere-talon haastatteluissa talon tavoitteiksi kerrottiin muun muassa kaikkien eri kohderyhmien tavoittaminen heille sopivalla palvelutarjonnalla sekä kongressi- että kulttuurisektorilla, yleisöjen palveleminen monipuolisesti sekä asiakkaiden kokemusten pitäminen positiivisina. Lisäksi Tampere-talon tehtäviksi katsottiin vaurauden, hyvinvoinnin ja maineen tuominen Tampereen alueelle. Talon haastatteluissa Etäeventistä puhuttiin yhtenä palveluna Tampere-talon palveluvalikoimassa. Tampere-talon roolia kulttuuri-instituutiona Etäeventin kohdalla voisi kutsua kulttuurialustojen tuottajana, joka tarjoaa Etäeventin kaltaisia alustoja (ks. Vargo & Lusch 2004) yleisöjen muokattaviksi omiin tarpeisiinsa.

Etäkonsertti nähtiin Tampere-talon haastatteluissa saavutettavuuden edistämisenä, joka oli tärkeää siksi, että kulttuurin tulisi olla kaikkien ihmisten saatavissa. Tämä perustui ajatukseen, että taide ja kulttuuri tuottavat hyvinvointia, joista jokaisen kansalaisen tulisi päästä osallisiksi. Kulttuuri ja taide – kuten Etäeventkin – nähtiin myytävänä palveluna, jonka tehtävä oli tuottaa hyvinvointia. Toinen Tampere-talon haastateltavista kertoi kasvaneensa ajatteluun, että kulttuuri on hyvinvointia. Taiteellisten ja liiketoiminnallisten tavoitteiden välillä ei käynyt ilmi ristiriitaa. Kulttuuriliiketoiminnalla ja tavanomaisella liiketoiminnalla nähtiin ainoastaan se ero, että kulttuuriliiketoiminta oli julkisesti tuettua.

Mä en oo koskaan vaivannu päätäni sillä mikä on taiteen itseisarvo, mun mielestä se on tuottaa hyvinvointia. TT1b

Alusta saakka Etäeventistä oli tarkoitus luoda kustannustehokas palvelu. Tampere-talossa julkisen tuen osuus on 38 prosenttia mikä katsottiin vähäiseksi, joten ”jokaisesta asiasta mitä sä teet pitää syntyä liikevaihtoa ja katetta”. Tampere-talon piti saada myytyä palvelu siten, että siitä saadaan ”kulut pois”. Talon haastatteluissa tuli esiin kahdenlaista näkemystä etäkonsertista kulttuuripalveluna: toisaalta pyrittiin pitämään huoli, että ”tuotetaan tulosta”, toisaalta Etäeventin nähtiin toteuttavan kulttuuripoliittisten tavoitteiden toteutumista ja sitä katsottiin tapahtumana, jolla ei pyritä taloudelliseen voittoon. Etäeventin kustannukset etäkohteille pyrittiin pitämään edullisina, ja tästä koituvat kulut

kattamaan yrityksille myytävillä etäkokouksilla. Tampere-talon keskuudessa oli herännyt myös epäilyksiä Etäevent-hanketta kohtaan, kun siitä oli levinnyt huhuja hyväntekeväisyytenä.

Mäki haluaisin tehdä vaikka mitä muutakin täällä Tampere-talossa mutta ei vaan oo rahaa, kaikelle pitää keksiä tavallaan niinku se vähintään miten katetaan ne kulut. TT1a

... että tää on kustannustehokasta toteuttaa ja että tällä pystytään tekemään meille tulosta konserttipuolella mutta erityisesti kokouspuolella ... TT2

... kuitenkin mun vastuulla on se, että sitä myyntiä tulee, että niitä asiakkaita tulee ... TT2

Etäkonsertin saavutettavana kulttuuripalveluna katsottiin pitävän sisällään kaikki ne elementit, joita Tampere-talossa pidettävä konserttikin pitää sisällään. Etäkonsertin kohdalla konserttielämyksen ”turvallisuus” ja ”miellyttävyyden” nähtiin merkittävinä hyvinvointivaikutusten mahdollistajina:

Alzheimer-potilas vanhainkodissa pystyy nauttimaan monia asioita omassa huoneessaan, missä hänen olonsa on turvallinen. Mut hän ei koe oloaan turvalliseksi eikä millään tavalla miellyttäväksi jos hänet roudataan tänne [Tampere-taloon]. Se on niinku hänen mukavuusalueen ulkopuolella niin täydellisesti, se pelottaa ja se aiheuttaa niin kovaa stressiä, että sillä ei oo mitään niitä hyvinvointiaspekteja. TT1a

Tampere-talon haastatteluissa konsertin kokonaiselämyksen katsottiin koostuvan seuraavista asioista: laittautumisesta eli ”pannaan tukat ja laitetaan jotain kivaa päälle”; sosiaalisuudesta ja interaktiosta ”sen muun väen kanssa”; keskittymisestä ”siihen ite juttuun”; sekä elämyksestä ja ”sen kokemisesta”. Lopuksi esiintyjälle annettaisiin palaute aplodein, jonka jälkeen käytäisiin spekulatioesityksestä, ”se karonkka ikään ku”. Live-tilannetta pidettiin tässä olennaisena eli tietoisuutta siitä, että konsertti tapahtuu *juuri nyt*, ja että itse voi vaikuttaa siihen jollain tavalla: esimerkiksi hurraamalla tai ”huutamalla perseestä”. Tampere-talossa tavoitteena oli, että kaikki nämä elementit toteutuisivat myös etäkonsertissa.

Haastateltavan luetteloja konserttielämyksestä voisi kutsua Hennionia (2001, 17) mukaillen ”mielihyvän seremoniaksi”, jossa konserttielämys koostuu monesta pienestä toiminnosta liittyen konserttielämykseen. Tämä osoittaa, ettei etäkonsertin keskiössä ole ainoastaan internetin välityksellä lähetettävä live-konsertti, vaan monet muut asiat, jotka tapahtuvat konsertin ympärillä. Taiteella nähdään välineellinen arvo, jonka lopullisen päämäärän katsotaan olevan jossain muualla kuin itse taiteessa (vrt. Westerlund 2005, 253).

Vargo ja Lusch (2004) väittävät, ettei asiakas osta enää tuotteita tai palveluita, vaan tarjooman tai alustan. Lähtökohtana on, että tuotteidenkin arvo syntyy käytettäessä, eli käytön aikana syntyvän palvelun kautta. Etäkonserttielämys täyttää palvelun kriteerin, sillä sen arvon nähtiin syntyvän käytettäessä. Käsitteessä korostuu kuluttajien erilaiset makumieltymykset, mikä on sinällään luonteva pari saavutettavuuden periaatteen kanssa, joka niin ikään perustuu ihmisten yksilöllisyyden huomioimiselle.

Taidekokemusten sijaan Tampere-talon haastatteluissa puhuttiin etäkonsertin aikaansaamista kokemuksista asiakaskokemuksina. Kun taide nähdään palveluna, se tehdään kuluttajia varten, jolloin ei ole juuri eroa sillä, liittyykö palvelu populaarikulttuuriin vai taiteeseen. Sen sijaan palvelun ytimessä ovat mielikuvat ja kokemuksellisuus (Rautiainen-Keskustalo, Taiteesta palveluksi, luovuudesta liiketoiminnaksi – kulttuurin kapitalisoinnin logiikasta).

Tarjooma tai muokattava alusta ovat relevantteja käsitteitä määrittämään Etäeventiä siinä mielessä, että siitä pyrittiin saamaan mahdollisimman moneen paikkaan sopiva palvelu. Tampere-talo toimisi siis vain alustan luojana, ja käyttäjät, eli etäkohteiden asiakkaat ja yleisöt, muokkaisivat alustan sisällön omiin tarpeisiinsa sopivaksi. Tampere-talosta oltiin valmistauduttu alussa ”pitämään kädestä” ja ohjeistamaan etäkohteita konserttien toteuttamisessa. Mutta tarkoitus oli, että henkilökunta etäkohteissa voisi hallinnoida konsertin kulkua etäkohteessa.

Jos me tehdään se liian pitkälle viedyksi ja liian valmiiksi malliksi ... niin se ei sovi joka paikkaan. TT2

... en kuvittele olevani hoitoalan ammattilainen ja mä en mene sinne sanomaan sillee että ... tällanen me teille tuodaan ja tää kulttuuri on nyt parasta mitä teille on koskaan tapahtunu,

vaan just se että mennään ja kuunnellaan sitä heidän arkeensa, mitkä siellä on niitä asioita ja semmonen yhteen sovittelu ... TT2

Tähän ajatukseen kytkeytyivät myös teos ja konsertti: pyrittiin tuottamaan ohjelmistoa, jota asiakkaat haluaisivat ja josta he olisivat valmiita maksamaan. Tässä voi nähdä olevan kyse saavutettavuuden yhden peruspilarin toteuttamisesta, yleisön tarpeiden ja toiveiden kuuntelemisesta.

Tässä on kyse myös siitä, mitä yleisö oikeasti haluaa. Myös palvelukodeissa ihmiset haluavat saada osansa koko kansan Veskusta, pystyä jakamaan, osallistumaan siihen keskusteluun ja niihin tunteisiin, joita Vesku Loiri ihmisissä herättää. TT1a

Etäevent-hankkeen ei haluttu jäävän vain hankkeeksi, joka alkaa ja päättyy, vaan siitä pyrittiin saamaan pysyvä toiminto osaksi Tampere-talon palveluvalikoimaa, eikä kyseessä olisi vain ”yksi hanke joka alkaa ja päättyy ja sit ollaan sillee että saatiin kivoja tuloksia mutta siinäpä se”. Etäeventin ympärille toivottiin muodostuvan yhteisöllisyyttä etäyleisöjen keskuudessa, jotta etäyleisöt kokisivat palvelun merkityksellisenä ja jatkaisivat tilausta. Etäkonserteille toivottiin syntyvän etäkohteissa kanta-asiakkuuksia, ”Pispan pöhinäpiirejä”.

... seki ois nastaa jos siihenki [Etäevent-konserttiin] muodostus niinku kanta-asiakkuuksia tai että johonki Pispan palvelukeskukseen ni ollaan jotenki heidän koko ajan tekemisissä ...

TT2

Etäeventin hyödyiksi Tampere-talolle lueteltiin muun muassa entistä laajemman asiakaskunnan palveleminen, koska ”me halutaan et meidän palvelun parissa on kaikki”. Saavutettavuus merkitsi Tampere-talolle mahdollisuutta hankkia lisää asiakkaita, josta puhuttiin ”laajempien yleisöjen tavoittamisena”. Tämä on kirjattu myös Tampere-talon strategiaan. Uutta ja laajempaa asiakaskuntaa pidettiin jopa itseisarvoisena. Se, että haluttiin palvella myös heitä, jotka eivät fyysisesti pääse Tampere-taloon, nähtiin motivoivana koko Tampere-talon henkilöstölle.

Meidän henkilöstön niinku keskeisissä toimintakulttuureissa ja -arvoissa on juuri tämmönen. ... Tää on tuonu meille uuden asiakaskunnan, kuten myös liikevaihtoo. Katetta se ei oo tuonu, mutta liikevaihtoo. Asiakkaiden näkökulmasta valtavasti lisää hyvinvointia ja iloa. TT1a

Tampere Filharmonian haastattelussa Etäevent nähtiin ainoastaan hyvinvoinnin, ei liiketoiminnan kannalta:

En tiedä tarkalleen millaista liiketoimintamallia Tampere-talo tässä on rakentamassa, mutta en usko siihen. TF1a

Sen sijaan hankkeen hyvinvointiaspekti nähtiin Tampere Filharmonian haastatteluissa olennaisena; että etäkonsertti toisi etäkohteisiin iloa. Musiikin roolia korostettiin, sen toivottiin ”sykähdyttävän” yleisöjä etäkohteissa. Näkemys eroaa Tampere-talon haastateltavien näkemyksistä siten, että selkeästi tuotiin esiin kuinka nimenomaan konsertin ja siinä esitettävien taiteellisten sisältöjen toivottiin sykähdyttävän ja tuovan merkityksellisyyttä sitä kautta, ei etäkonsertin ympärillä tapahtuvan toiminnan kautta.

Tampere-talon haastatteluissa kulttuurin hyvinvointivaikutuksien yhteydessä nousivat esiin *yhteisöllisyyden* ja *merkityksellisyyden* diskurssit. Yhteisöllisyyttä pyrittiin herättämään esimerkiksi artistivalinnoilla. Vaikka paikallinen lauluyhtye tai pelimanni tekisi ”ihmisille myös hyvää”, kyse oli artisteista kansallisina tunnontulkkeina ja samaistumiskohteina, joiden katsottiin edustavan ”meille kaikille jotain yhteistä”. Merkityksellisyys perustui kulttuurin ”hyvää tekeviin vaikutuksiin”:

... uskon järkähtämättömän voimakkaasti kulttuurin hyvää tekeviin vaikutuksiin. Ne on niinku mentaalisisella, tunteellisella, tämmösellä osallisuuden, mukaan ottamisen, merkityksellisyyden kasvattamisen kautta niinkun, ... TT1b

Kulttuurin merkitys elämässä linkitettiin ihmisarvoon. Tämä tuli esiin Tampere-talon haastatteluissa erityisesti pohdinnoissa etäkonsertin lähettämistä vankilaan, jonne Vesa-Matti Loirin joulukonsertti lähetettiin. Vaikkei etäkonsertin vaikutusten kestoja etäyleisöjen elämään lähdetty arvioimaan, tärkeänä pidettiin jo pelkästään sitä että ihminen kokisi, että häneen panostetaan: ”siitä syntyy ihmisarvoinen elämä”.

3.3.3 Tulevaisuuden kulttuuripalvelu

Saavutettavuus nähtiin Tampere-talossa nykyaikaisuuden elementtinä: Etäeventistä puhuttiin haastatteluissa ”tulevaisuuden kulttuuripalveluna”, jossa yleisöt voisivat ottaa osaa Tampere-talon tapahtumiin ”netin yli”. Konsertin ja taiteen vastaanottamisen katsottiin olevan muutoksen tarpeessa, ja etäkonsertti olisi uusi mahdollisuus ihmisille osallistua teknologisesti instituutioiden kulttuuritarjontaan.

... tää on nimenomaan nykypäivää että huomioidaan myöski ne yleisöt jotka eivät niinkun pääse tänne koska yhä enemmän mennään sinne että voi etänä osallistua ... TT2

Tampere-talon nähtiin monen muun vastaavan instituution tavoin olevan sen haasteen edessä, että ”ei nää kovin montaa vuotta tyhjille saleille pyöri esitykset täällä”. Sen vuoksi katsottiin, että uusia yleisöjä olisi saatava toimintaan enemmän mukaan. Instituutioiden ja niiden sisäisen toimintakulttuurin olisi mukauduttava uudentilaisiin toimintatapoihin, sellaisiin, joita ei välttämättä ole nähty tyypillisinä tai perinteisinä niiden toimenkuvalle; kuten yhteistyö sosiaali- ja terveysalan laitosten kanssa. Myös Tampere Filharmonian haastatteluissa pidettiin osallistumista Etäevent-hankkeeseen tärkeänä, sillä se katsottiin ”nykyaikaiseksi toiminnaksi” ja ”tällaista kaikkea täytyy kokeilla”.

Etäkonsertissa oli siis kyse tilanteesta, jossa kulttuuri-instituutio otti valikoimaansa uudenlaisen toimintatavan: saavutettavan etäkonsertin. Luomalla uudenlaisia tapoja toimia, kulttuuri-instituutio voi osoittaa liikkuvansa ajassa eteenpäin. Innovaatio, edelläkävijyys sekä uusien prosessien ja mahdollisuuksien näkeminen nähtiin kaiken kaikkiaan merkittävinä Tampere-talon toiminnalle. Tulevaisuuden ja innovatiivisuuden diskurssista välittyi sen riskin huomioiminen, että jos kulttuuri-instituutiot hidastelevat innovaatioiden käyttöönottoa, ne voivat jäykistyä – mikä taas voi johtaa vaikutusvallasta luopumiseen (ks. Gielen 2010, 43.)

3.4 Etäkonsertin taiteellisesta sisällöstä

Käytän analyysissä taiteellisten sisältöjen käsitettä merkitsemään kaikkia eri ilmaisuja, joilla haastatteluissa viitattiin konsertissa välitettävään musiikkiin eli soitettavaan teokseen. Haastatteluissa musiikista etäkonsertissa käytettiin sanoja *sisältö*, *teos*, *musiikkikappale*, tai yleisesti voitiin viitata *konserttiin*, jolloin asiayhteydestä saattoi päätellä, että haastateltava tarkoitti nimenomaan musiikkia konsertissa.

Toivotuimmat klassikot -konsertti oli valikoitunut Tampere Filharmonian ohjelmistosta Etäevent-hankkeessa Pispan palvelukotiin lähetettäväksi konsertiksi. Tampere Filharmonian haastateltava katsoi kyseisen konsertin, joka koostui klassisen musiikin ikivihreistä, sopivan Etäeventin konseptiin ”lyhyempien kappaleiden” ja niiden ”helppotajuisuuden” vuoksi. Konsertti oli juonnettu, eli esitettäviä kappaleita kuvailtiin ennen kunkin esittämistä. Juonnoissa kerrottiin esimerkiksi, mistä säveltäjä oli saanut inspiraationsa teoksen säveltämiseen, tai mitä jonkin soolon oli tarkoitus kuvastaa teoskokonaisuudessa. Tampere Filharmonian haastateltava katsoi juontojen auttavan yleisöä ”fokusoimaan kuunteleminen johonkin”. Hän pohti yleisemminkin, miten musiikkia saisi avattua uusille yleisöille – toisin sanoen, kuinka musiikin sisältöjä voitaisiin tehdä uusille yleisöille saavutettavammiksi.

Yleisesti ottaen taiteellisista sisällöistä kuvastui haastatteluryhmien välillä se ero, että Tampere-talo näyttäytyi kulttuurituottajana, joka myy taidetta palveluna, ja taiteen sisällöntuottajana toimii tällöin artisti. Tampere Filharmonian haastateltava edusti taiteen sisältöjen tuottajaa, tässä tapauksessa klassisen musiikin orkesterin näkökulmasta ja edusti perinteistä taiteen asiantuntijuutta. Tällöin tarkastelun keskiössä oli konsertissa esitettävä musiikki, ja etäkonsertti nähtiin uudenaikaisena konsertin konseptina.

3.4.1 Taiteellisten sisältöjen saavutettavuus etäkonsertissa

Saavutettavuuden periaatteeseen sisältyy näkemys yleisöjen kuuntelemisesta, minkä voi kategorisoida osaksi kulttuuri-instituutioissa tehtävää yleisötyötä (esim. European union 2012, 11–17). Yleisötyön näkökulma nousi esiin myös etäkonsertin taiteellisten sisältöjen

ollessa kyseessä molemmissa haastatteluryhmissä pohdinnoissa siitä, mitä yleisöt haluavat, ja miten näihin toiveisiin kyettäisiin vastaamaan. Se, mitä saavutettavuus ja yleisötyö taiteellisten sisältöjen kohdalla merkitsivät, määriteltiin ryhmien kesken eri tavoin. Tampere-talossa etäkonsertin taiteellisia sisältöjä ja taiteen välittämistä ylipäättään tarkasteltiin siitä näkökulmasta, mitä ”yleisöt haluavat”, ja ohjelmisto pyrittiin tuottamaan sen mukaan.

Tampere Filharmonian haastateltava katsoi jokaisen etäkonsertin olevan tärkeää muodostaa sen mukaan, millaiset etäyleisö ja etäkohde olisivat kunkin konsertin kohdalla kyseessä. Tämä tarkoittaisi muun muassa, että välitettävä konserttiohjelmisto olisi kustomoitu eri etäkohteiden mukaan – tapahtuisiko ohjelmistovalinnat konsertin tuottajan vai sen vastaanottajien toiveiden mukaan, ei haastatteluissa pohdittu. Tässä nousi esiin etäkonsertin konseptin näkeminen joustavana palveluna.

Mitään ei kannata kauheen tiukkaan lyödä lukkoon et miten se pitää tehdä se juttu vaan kattos siis sen paikan suhteen et mihin sitä välitetään ja sit sen ohjelman mukaan, mistä on kysymys.

TF1b

Pispan palvelukeskukseen välitetty Tampere Filharmonian konsertti oli juonnettu, ja Tampere Filharmonian haastatteluissa juontojen merkitys nähtiin tärkeänä klassisen musiikin avaamisessa uusille yleisöille. Myös tällöin konserttia vastaanottavan etäyleisön ja -kohteen tunteminen olisi tärkeää, jotta musiikista voisi kertoa sille sopivalla tavalla. Tämän voi katsoa merkitsevän klassisen musiikin tekemistä saavutettavaksi uusille yleisöille, ja nimenomaan klassisen musiikin teoksia ja niiden sisältöjen tutuksi tuomista uusille yleisöille haastateltava piti tärkeänä. Sitä, miksi juuri klassista musiikkia tulisi avata uusille yleisöille, ei haastatteluissa pohdittu. Näkemyksessä voi kuulla kaiun klassisen musiikin historiallisesta merkityksestä sivistävänä taiteenmuotona: 1800-luvun yleisöä saatettiin kouluttaa klassisen musiikin pariin ujuttamalla klassisen musiikin teoksia populaarikonserttien ohjelmistoon (ks. Sarjala 2002, 200). Tampere Filharmonian juonnetut konsertit ovat yleensä olleet koululaiskonsertteja. Tapa on orkesterille uusi, mutta tulevaisuudessa niitä olisi Tampere Filharmonian haastateltavan mukaan tarkoitus jatkaa.

Kyl mä luulen että on parempi että se [etäkonsertti] on juonnettu. Siis ihan sen takia että, että tota... Ehkä se pitää sen jännitteen yllä paremmin, kun että jos on sanotaan että nyt perus

sinfoniatki kestää helposti vähä reilut kakskyt viiva kolkytviis minuuttii tai muuta, ja vaikka se ois kuinka kaunista musiikkia, niin katsottuna ruudulta tai valkokankaalta, niin varsinkin yleisö jos ei oo tottunut käymään konserteissa, ... että tää on erityisesti tarkotettu heille tää tapahtuma, niin silloin se mun mielestä kannattaa tehdä lyhyemmistä kappaleista ja nimenomaan et niitä vähän avataan siinä. TF1b

Yleisesti ottaen konserttien juontaminen on melko uusi tapa klassisen musiikin konserteissa, ja Tampere Filharmonian haastateltavan mukaan tapa ”jakaa mielipiteet” yleisön keskuudessa. Haastateltavan mukaan klassisen musiikin konserttien juontamisesta oltiin yleisössä kahta mieltä, ja Tampere Filharmonia oli saanut sekä positiivista että kielteistä palautetta. Tällaisten palautteiden mukaan musiikin pitäisi tulla ”ihan puhtaasti”. Haastateltavan mukaan näkemys tulee yleensä heiltä, jotka tuntevat klassista musiikkia jo entuudestaan. Tampere Filharmonian haastateltava näki juonnot positiivisena asiana, eikä osannut sanoa ”mitä vikaa siinä on”, vaikka hänenkään mielestä ”ei se joka paikkaan sovi”.

Tampere Filharmonian haastateltava oli kiinnostunut kuulemaan, millaisia toiveita etäyleisöllä olisi juonnoille. Haastateltava harmitteli, että Pispassa tehty ennakkokäynti oli hänen mielestään jäänyt vajavaiseksi: tila, jossa konsertin esittely pidettiin, oli läpikulkupaikka, ja haastateltava jäi pohtimaan, ymmärsivätköhän asiakkaat mistä oli kyse. Etäyleisön kohtaaminen ja tilojen näkeminen oli kuitenkin auttanut juontojen suuntaamista etäyleisölle konserttitilanteessa. Niin hän pystyi kuvittelemaan, ”millainen tilanne” etäkohteessa olisi etäkonsertin aikana. Vaikka saavutettavuudessa pyrkimyksenä on kuunnella yleisön toiveita, tässä kohtaa pohdittiin, miten yleisöt kokisivat helpoimmaksi vastaanottaa ja ymmärtää klassista musiikkia sen sijaan, että konsertin taiteellista sisältöä, eli musiikkia, olisi ryhdytty räätälöimään yleisön toiveiden mukaan.

Tampere Filharmonian haastateltavan mukaan musiikkialalla pitäisi yleisemminkin keskittyä sävelteosten avaamiseen, jotta ihmisten olisi helpompi kuunnella klassista musiikkia. Vaikka haastateltava näki musiikkiteosten avaamisen yleisesti olennaisena, hän koki sen myös haastavana. Klassisesta musiikista puhuminen oli perinteisesti ”tietopainotteista, teoreettista, musiikkianalyyysista lähtöisin”, jonka haastateltava katsoi olevan vaikeaa ihmiselle, joka ei tunne musiikkia entuudestaan: se on jopa ”vaikeampaa kuin itse musiikki” (vrt. Johnson 2002, 51). Tällaisen puheen haastateltava katsoi vieraannuttavan kuulijaa musiikista vielä entisestään.

... [että yleisö voisi kuunnella] koko sitä rikkautta mitä siellä tapahtuu, ilman että tarvitsee mennä puhumaan sävellajisuhteista tai sonaattimuodoista, jotka ovat ihan yhtä vieraita kun se sävelkieli. TF1a

... siis että musiikista puhuminenhan on hirveen vaikeeta sen takia että yleensä se kieli mitä musiikkianalyyseissa käytetään on niin teoreettista, et se ei avaudu kenellekään. Se on siis monta kertaa vaikeempaa vielä ku se itse musiikki, ni et sitä kieltä ei voi käyttää et silloin se täytyy osata avata jotenkin semmosellekin joka ei tunne musiikinteoriaa. Ja siitähän siinä on kysymys tässä yleisötyössä niinku kaikkinsa. Eikä se loppujen lopuksi musiikinlajista oo kiinni että kyllä tietysti uudesta musiikistaki ja ihan kantaesityksetki voidaan niitä avata semmosia tiettyjä asioita mitkä auttaa ihmistä fokusoimaan sen kuulemistapahtuman johonkin. TF1b

Haastateltava viittasi siis taidepuheeseen, josta Rautiainen-Keskustalo (2009, 493–494) käyttää termiä *art talk* (vrt. myös Sarjala 2002, 199–2002; Johnson 2002, 51). Haastavana hän näki erityisesti sen, miten avata musiikkikappaleita yleisöystävällisesti menemättä säveltäjän elämän henkilökohtaisuuksiin. Hän kritisoi käsiohjelmia, jotka yleisöystävällisyydessään keskittyvät musiikin avaamiseen säveltäjien henkilökohtaista elämää riepottelemalla, ”joka on ihan roskaa, sillä on harvoin tekemistä itse teoksen kanssa”. Samalla siis tultiin tunnustaneeksi klassisen musiikin suhteellinen haastavuus tottumattomille kuulijoille, ja tämä oli kynnyksen, jota haluttiin madaltaa. Tampere Filharmonian haastatteluissa musiikkikappale nähtiin olennaisena koko konsertissa – sen esittäminen ja avaaminen, jotta yleisö voisi nauttia siitä ja vastaanottaa sen välittämän taide-elämyksen.

3.4.2 Etäkonsertti vuorovaikutteisena ”matalan kynnyksen” kulttuuripalveluna

Tampere-talon haastatteluissa korostuivat *esiintyjän* ja *artistin* roolit konsertissa esitettävän musiikin sijaan. Artistiin viitattiin korostaessa vuorovaikutuksen merkitystä konsertissa, joka tapahtui – ei välttämättä esitettävän musiikin välityksellä, vaan artistin välityksellä.

Meillon siinä mukana vaan sellasia artisteja jotka lähtee mukaan siihen. Artistithan tekee tätä vuorovaikutusta yleisöjen kanssa niinkun ammatikseen koko ajan. TT1b

Monesti menestyvät artistit on juuri niitä, jotka rakastavat fanejaan, jotka haluavat palvella niitä mahdollisimman monella tapaa ja olla niitten kanssa vuorovaikutuksessa. TT1b

Samalla tavoin kuin Tampere Filharmonian haastatteluissa nähtiin tarve musiikkikappaleiden avaamiselle ja vuoropuhelulle uusien yleisöjen tavoittamiseksi, Tampere-talossa vuoropuhelu nähtiin tarpeelliseksi, jotta yleisö ”saadaan paikalle” ja pystytään ”häikäsemään heidät sillä korkeatasoisella tuotannolla”. Tämän voi tulkita viittaavan Tampere Filharmonian ja Tampere-talon eroihin kulttuurialan instituutioina: Tampere-talo on kulttuuripalveluiden tuottaja, joka tarjoaa alustan kulttuurialan tapahtumille ja myy kulttuuria palveluna, ”häikäisevinä tuotantoina”. Tampere Filharmonian haastatteluissa taas puhuttiin musiikin aikaansaamista taide-elämyksistä tai -kokemuksista. Taidekokemusta itsessään pidettiin arvossa, ja tavoitteena oli tilanne, jossa yksilö on yhteydessä teokseen (vrt. Westerlund 2005, 252–253; Johnson 1995, 236).

Vuoropuhelu nähtiin saavutettavuuden kannalta olennaisena Tampere-talon haastatteluissa siten, että se nähtiin keinona purkaa kynnyks kulttuuri-instituutioiden ja yleisöjen välillä, joiden välillä nähtiin jonkinlainen hierarkia. Tilanne, jossa taidelaitokset sanelevat, millaista taidetta ja kulttuuria ihmisten tulisi nauttia, katsottiin ”vanhanaikaiseksi ja jäykäksi järjestelmäksi”. Saavutettavuuteen liitettiin ajatus taiteen tuottamisesta ja tekemisistä ihmisille, ja sen arvon muodostuvan sitä kautta.

... on niinku 1800-luvun ajattelua ja mennyttä aikaa että on niinku korkeet taidelaitokset ja instituutiot jotka jostain ylhäältä sanelee ja kertoo että meidän tarjonta tulkaa ja nauttikaa. Vaan niinku nimenomaan sitä että kysytään niiltä yleisöiltä että mitä ne haluaa sitä kulttuuria nauttia, millä tavalla he haluaa että me sitä kulttuuria tuotetaan. TT2

Tampere-talon haastatteluissa kävi ilmi näkemys kulttuuri-instituutioiden asemasta hierarkkisina instituutioina, joiden olisi aika tulla ”lähemmäksi ihmisiä”. Haastatteluissa pidettiin erityisen tärkeänä sitä, että Tampere-talosta tuotettaisiin tulevaisuudessa

materiaalia digitaalisesti ulospäin ”ihmisten omilla kasvoilla”, jotta he voisivat ”jutuillaan tulla lähemmäksi toisiaan”. Netissä olevan asiakaspalautelomakkeen sijaan yleisöjä pitäisi kuunnella konkreettisemmin.

AT: Näetkö siis että on olemassa joku tietty hierarkia kulttuuri-instituution ja yleisön välillä, tai että on joskus ollut tai...

On ollu ja on edelleenki. Joo. ... Suomessaki on niin korkeelaatunen taidealan koulutus, ni sitte tehään asiantuntijoita jotka niinku haluaa pitää siitä statuksestaan kiinni tai sitten he eivät toisaalta, heillä on niin paljon sitä tietoa päässään ja muuta että ei sitä sitte ruveta kyseenalaistamaan. TT2

Tampere-talon haastatteluissa eräs taiteesta ilmi käynyt näkemys etäkonsertin kohdalla oli se, kuinka taiteilijat nähtiin oman alansa asiantuntijoina. Kuten Benjamin (1989) huomauttaa, teknologialla on mahdollisuus madaltaa hierarkioita, jolloin jokaisesta voi tulla taiteenalan asiantuntija ja tekijä vastaanottajan sijaan. Tämä näkemys heijastui myös Tampere-talon haastatteluissa. Pohdittiin muun muassa keinoja, joilla taidetta ja kulttuuria saataisiin istutettua hoitolaitosten arkeen, eikä siihen tarvittaisi ”erillistä taiteilijaa” paikan päälle – siis alan ammattilaista. Pyrkimyksenä oli kehittää suuntausta, jossa taiteen ja kulttuurin asiantuntijoita ei välttämättä tarvitsisi aina tarvitessa ”hälyttää paikalle”, vaan henkilökunnalla olisi valmiuksia tuoda kulttuuria hoitolaitosten arkeen. Tampere-talon haastatteluissa sosiaali- ja terveysalan laitoksissa mentaliteetin katsottiin edelleen olevan se, että ”asiantuntija ja työntekijä on aina oikeessa”. Tämä oli yksi asetelma, jota saavutettavuuden edistämiseksi pyrittiin purkamaan.

Mutta että se [taide ja kulttuuri] olisi siellä arkipäivässä mukana, ettei välttämättä tarvitse aina pyytää terapeutteja paikalle, tai ettei tarvitse tulla pelkästään sen [taiteen] alan ammattilainen, vaan että se päivittäin työskentelevä henkilökunta ..., niin myös he pystyisivät tarjoamaan [taidetta ja kulttuuria], ettei niiden paikkojen asiakkaiden kulttuurin osallisuus olisi kiinni siitä että sinne saadaan terapeutti tai kulttuurin asiantuntija paikalle. TT2

Taide ja kulttuuri, jota jokainen voi tahollaan harjoittaa – esimerkiksi ilman alan koulutusta työpaikoillaan –, voi tulkita viittaavan ajatukseen, jonka mukaan taide ja kulttuuri ovat harrastuksia, ei ammatteja. Tampere-talon haastatteluissa taiteen ammattilaisten merkitys tuli esiin sivulauseissa, että heitäkin ”tarvitaan”, mutta taiteen ammattilaiset näyttäytyivät lähinnä mukavana lisänä kulttuuritarjonnassa. Tämän lisäksi haastatteluissa ei huomioitu

sitä, minkälaisia resursseja sosiaali- ja terveysalan laitosten henkilökunnan kulttuuriharrastuneisuuden hyödyntäminen työpaikoilla mahdollisesti vaatisi (vrt. Colliander 2014).

Voisi sanoa, että Tampere-talon haastatteluissa tulleiden näkemysten mukaan taiteilijoiden korkeaksi katsottua ammatillista asemaa haluttiin madaltaa, tehdä *saavutettavammaksi*. Sitä haluttiin lähemmäksi muita aloja, kuten sosiaali- ja terveysalaa, ”että se ei olis niin kapealasta millään alalla enää”. Taiteeseen hoitomuotona suhtauduttiin poikkeuksetta positiivisesti, ja esiin nousi pyrkimys muuttaa hoitolaitosten olemassa olevia käytänteitä niissä toteutettavan taide- ja kulttuuritoiminnan osalta.

3.4.3 Etäkonsertti ja konsertti-instituutio

Tarkastelen haastatteluissa esiintyneitä näkemyksiä etäkonsertista nyt modernin konsertti-instituution käsitteen kautta, joka perustuu ajatukseen teoksen ensisijaisuudesta konsertissa. Tällöin ei tehdä kompromisseja taiteellisen sisällön kustannuksella, jotta saataisiin ”yleisö paikalle”. Konsertti-instituution käsite toimii tässä hahmottamassa sitä, mitä haastateltavat pitivät konsertissa tärkeänä, ja mihin teoksen asema priorisoitiin konsertissa.

Haastatteluissa nousi esiin näkemyksiä etäkonsertista modernin konsertti-instituution näkökulmasta muun muassa siten, *missä* konsertista tulisi nauttia: konserttisalissa samassa tilassa orkesterin kanssa, vai ruudulta tai valkokankaalta katsoen kotioloissa. Tampere Filharmonian haastatteluissa musiikin vastaanottamisen kannalta konsertista nauttiminen konserttisalissa nähtiin optimaalisena. Haastateltava näki yleisön läsnäolon samassa tilassa orkesterin kanssa tärkeänä ei pelkästään yleisön taide-elämyksen kannalta, vaan myös muusikoiden kannalta:

Orkesteri mieluummin soittaa yleisölle kuin mikrofoneille, yleisön läsnäolo muusikoille tärkeää. Aistii helposti miten yleisö ottaa vastaa sen tilanteen, sieltä lavalta aistii. Kyllä sen sanattomasti kuulee hirveen helposti että millon yleisö on keskittynyttä ja halua kuunnella ja millon ei. TF1b

Kommentissa käy ilmi soitettavan musiikkiteoksen ensisijaisuus konsertissa. Sinällään näkemyksen siitä, että musiikkikokemus on ihanteellisimmillaan silloin, kun kuulija on samassa tilassa orkesterin kanssa, voi katsoa olevan ristiriidassa Etäeventin teknisen toteutuksen kanssa. Haastateltava suhtautui tekniikkaan kriittisesti esteettisen kokemuksen kannalta pohtien, mitä välitetyssä konsertissa olisi olennaista visuaalisesti näyttää: merkittäväksi ei nähty esimerkiksi huilistin pikkurillin kuvaamista tai muutenkaan soittajiin tarkentamista yksityiskohtaisesti. Tätä perusteltiin sillä, ettei konserttialissakaan yleisö näe yksittäisiä soittajia eritellysti, vaan koko orkesterin kokonaisuutena. Muutenkaan klassisen musiikin konserttia ei pidetty visuaalisesti kovin näyttävänä, ja konserttia tulisi pystyä kuuntelemaan vaikka silmät kiinni: ”sehän on auditiiivinen asia”. Soivaa musiikkia ja sen aikaansaamaa kokemusta ja vastaanottamista pidettiin siis konsertissa – myös etänä – olennaisena.

Elävän esityksen kannalta haastateltava näki, että ”taide-elämys on syvempi kun on samassa tilassa orkesterin kanssa”. Etä- ja saliyleisöt olivat Tampere Filharmonian haastattelun mukaan siten eriarvoisessa asemassa. Hän huomioi kuitenkin, ettei kaikilla ole mahdollisuutta tulla tai päästä konserttisaliin, ja näki oman arvonsa myös konsertin katsomisessa läppäriltä.

...ei ne oo [sali- ja etäyleisö tasa-arvoisessa asemassa], ei sille vaan voi mitään. Niinku sanottu, sen kokemuksen perusteella mikä mulla on niin tää kuultaa varmaan mun kaikesta sanomisesta että kyllä mä oon niinku voimakkaasti elävän esityksen kannalla. ... niin tärkeätä ku se työ onkin [saavutettavuuden edistäminen teknologisesti], ja siis kaiken kansalaisten tasa-arvon kannalta ja alueellisten tasa-arvojen kannalta ja muuten, kulttuuritehtävä Yleisradiossa on äärimmäisen tärkeä, mutta silti, niin, taide-elämyksen syvyys on kuitenkin suurempi aina, aina ku se on livenä samassa tilassa. Et se on vähän sama juttu kun että sä meet museoon katsomaan tauluja tai sä katot kirjasta niitten kuvia. TF1b

Modernin konsertti-instituution muodollisuus kävi ilmi Tampere Filharmonian haastatteluissa näkemyksissä etäyleisöjen mahdollisuudesta toimia vapaammin konsertin aikana: ”jos niitä yskittää se ei häiritse ketään”. Karkin syöminen ei myöskään häiritsisi esitystä. Siten etäyleisön katsottiin olevan helpommassa asemassa suhteessa konserttiin. Toisin sanoen, välitetyn taideteoksen häiritsemistä pidettiin etäkohteissa normaalina epäformaalin ympäristön vuoksi, kun konserttialissa samoja toimintoja pidettiin esityksen

kannalta häiritsevinä.

Tampere-talon haastatteluissa etäkonserteissa välitetyistä sisällöistä todettiin, että vaikka esteettinen elämys saattoi jäädä etäkonsertissa vaillinaiseksi esimerkiksi äänenlaadullisista syistä, korostettiin konserttitapahtuman muita elementtejä kuten vuorovaikutusta ja yhteisöllisyyttä. Haastatteluissa pohdittiin, miten etäkonserttilähetystykseen saisi sisällytettyä jonkin kiinnostavan lisäelementin, jotta etäyleisö kokisi kyseessä olevan jotain muuta kuin ”pelkkä telkkarilähetys”. Näin tunnustettiin digitaalisen palvelun, tässä kohtaa etäkonsertin, vajavaisuus live-kokemukseen verrattuna, mutta sen katsottiin korvautuvan tekniikan vuorovaikutusta edistävillä mahdollisuuksilla.

... sillon ku tehdään tommosta digitaalista toteutusta, toi on niinku tavallaan digitaalinen osallistuminen, toi on niinku digitaalinen palvelu kuitenkin, niin sä et voi hakea sitä samaa elämystä [kuin Tampere-talon salissa], mut sun pitää tarjota jotain olennaisesti parempaa. Se olennaisesti parempi tässä tapauksessa on se vuorovaikutus suoraan sen artistin kanssa.

TT1b

Teknologia yhteisöllisyyttä ja vuorovaikutteisuutta tuovana elementtinä konsertissa korostaa konsertin sosiaalisia kerrannaisvaikutuksia. Näiden nähtiin tietyllä tapaa korvaavan puuttuvaa esteettistä elämystä, mikä on vastakkainen ajatus moderniin konsertti-instituutioon nähden. Tällöin konsertti nähdään ensisijaisesti sosiaalisena, ei esteettisenä, ilmiönä. Vaikka konserttien välittäminen etäkohteisiin ei sujunut aina ongelmitta, Tampere-talon haastateltavat pitivät Etäevent-hanketta tärkeänä sen sosiaalisesta ja yhteiskunnallisesta ulottuvuudesta johtuen.

Tampere-talon haastatteluissa korostui etäkonsertin näkeminen ensisijaisesti saavutettavuuden toteutumisen kannalta, ei niinkään välitettävän taiteellisen elämyksen kannalta. Pahimpana skenaariona nähtiin Tampere-talon haastatteluissa etäkonsertin kannalta se, että tekniikka pettäisi, jolloin saavutettavuus ei toteutuisi. Teknisten puutteiden merkitys esteettisen elämyksen kannalta tunnustettiin, ja Tampere-talon tekniikan osastolla oltiin oltu harmissaan, kun ensimmäinen etäkonserttiin lähetetty konsertti ei äänellisesti ollut ollut parhaimmillaan.

... Pitkänimessä sanottiin että ääni on vähän kuraa, mutta että tää oli pilotti. He eivät olleet maksaneet siitä ... kokeillaan ja erehdytään ja sitä kautta opitaan. ... pahin skenaario ois ollu se että jos joku pilottikonserteista ois keskeytynyt, ... TT2

Näkemyksestä käy ilmi Tampere-talon rooli Etäevent-hankkeen tuottajana ja kulttuuri-instituutiona, joka katsoo tehtäväkseen saavutettavuuden edistämisen. Toisin kuin Tampere Filharmonian, Tampere-talon haastatteluissa artistin ja yleisön läsnäoloa samassa tilassa ei nähty konsertin kannalta yhtä merkittävänä. Tampere-talossa tilanne, jossa lavalla on esiintyjä ”joka laulaa ja soittaa ja yleisö vastapäättä joka katsoo ja kuuntelee”, nähtiin toimivan tietyissä asioissa. Esiin tuotiin kuitenkin maailman ”monikanavaisuus” ja ”monimediaisuus”, jolloin ”kokonaisuus pitää ajatella niinku paljon suuremmin”, millä viitattiin uusiin tapoihin välittää kulttuuria ja taidetta. Asiaa katsottiin siltä kannalta, että jos orkesterin konsertit eivät vedä salia täyteen, teknologisia välineitä tulisi hyödyntää yleisöjen saavuttamiseen muilla keinoin. Tampere-talo nähtiin yhdenlaisena kulttuurin tuottamisen ”tehtaana”, jolla tulisi olla mahdollisimman korkea käyttöaste. Yleisesti ottaen Tampere-talon haastatteluissa epäonnistuneeksi konsertiksi nähtiin sellainen, joka ei vedä yleisöä paikalle.

Ni niinku sitä että siihen otettas niinku sitä teknologiaa rohkeemmin mukaan eikä vaan mietittä sitä että meillä on täällä hieno akustiikka ja iso sali joka on vain puolillaan ihmisiä.

TT2

Kuten edellisessä analyysiosiossa totesin, Tampere-talossa Etäeventistä ei haluttu luoda tiukkaan standardoitua formaattia, vaan antaa etäkohteille mahdollisuus toteuttaa konsertti omien tilojensa, tapojensa ja olemassa olevan teknologiansa voimin. Haastatteluista voi tulkita, kuinka ajatus muokattavasta palvelualustasta aiheuttaisi muutoksia myös välitettävälle taiteellisille sisällöille: yllätyksenä Tampere-talolle oli tullut etäkohteiden tekniset fasilitetit, tai pikemminkin etäkohteiden henkilökunnan osaamattomuus niiden äärellä. Lopulta tekniikan ”kotikutoisuus” etäkohteissa nähtiin jopa hyvänä asiana myös konsertin taiteellisten sisältöjen kannalta: sen katsottiin voimistavan kokemusta, että ”tää on just sulle”.

Ei niitten [teknisten fasilitettien etäkohteissa] välttämättä tarvi niinkun ihmeelliset olla, ne stereot ja valkokangas jotka esimerkiks Pispassa sitä Filharmonian konserttia varten. Mut ne

oli ihan tosi toimivat. Et ei niiden tarvi ihmeelliset olla, et ei siihen tarvita ku stereot ja joku valkokangas tai televisio jonka kautta se homma katotaan. ... Ja kyl se niinku toimii. TT1b

... siinä on tavallaan jopa pointti että se tekniikka niinku ei oo liian upee ja stilisoitu. Et sä niinku tiedät ekanaki et se on suoraan sulle. Ja just tässä tilanteessa. TT1b

Joustavuus etäkonsertin kohdalla ja etäkohteiden erilaisuuden eteen tehtävän sovittamisen ja kompromissien ei katsottu vähentävän etäkonsertin ”sisältöä tai arvoa tai korkealaatuisuutta”. Sen sijaan haastatteluissa ei määritelty, mistä etäkonsertin sisältö, arvo tai korkealaatuisuus oikeastaan koostuivat. Taiteellisten sisältöjen saavutettavuus kävi ilmi Tampere-talon haastatteluissa silloin, kun puhuttiin vuorovaikutuksen ja kommunikaation merkityksestä yleisön kanssa. Se nähtiin tärkeänä, jotta yleisöt löytäisivät Tampere-talon palveluiden äärelle. Saavutettavuuden edistämistä ja ”laadun madaltamista” ei nähty toisilleen vastakkaisina.

... jos mä tietäisin kuinka sitä niinku korkealaatusta sisältöä tehdään, ni jos mä en osaa sitä oikealla tavalla niinkun kommunikoida sen yleisön kanssa ni ei ne ikinä tuu sitä löytämään. En tarkota että pitäs alkaa tekemään mitä tahansa sisältöä tai madaltaa laatua, vaikka otettas yleisöt paremmin huomioon. TT2

Tampere-talon puolelta yksi Etäeventiä alusta asti määrittävistä tekijöistä oli sen näkeminen vuorovaikutteisena kulttuuripalveluna. Tampere Filharmonian haastattelussa klassisen musiikin konserttitilannetta ei sellaisenaan pidetty vuorovaikutteisena – tai musiikin katsottiin olevan vuorovaikutteista *itsessään*.

Länsimaisen klassisen musiikin luonteeseen kuuluu, että on esiintyjät, joiden taidetta kuunnellaan rauhassa, ja kun esitys on päättynyt, annetaan suosionosoituksia tai ei anneta. Vuorovaikutteisuus on hyvin hienovaraista siten, että lavalla oleva muusikko tajuaa vaistomaisesti ... [yleisön] keskittymisen asteen aistii. TF1a

Tampere Filharmonian haastateltavan mukaan kansainväliset esiintyjät kuulemma kiittelevät suomalaista yleisöä sen tarkkaavaisuudesta, joka kertoo ”esityksen kunnioittamisesta”. Tästä voinee päätellä, että teosautonomia voi suomalaisissa klassisen musiikin konserttisaleissa edelleen hyvin. Filharmonian haastatteluissa konsertti-

instituution keskittyneisyys ja kaavamaisuus kyllä tunnustettiin, mutta suoraan ei käynyt ilmi näkemyksiä, joiden mukaan se olisi negatiivinen tai muutoksen tarpeessa oleva asia.

Se on sitä sanatonta vuorovaikutusta. Kun ollaan samassa tilassa, ja sehän se kaikkein hienoin tilanne onkin ja oikeestaan kaikkein hienoin tilanne konserteissa yleensä on silloin kun kaikki on ihan hiljaa. Kun kappale esimerkiksi päättyy jotenki hyvin dramaattisesti ja kukaan ei tee mitään. Ni ne on siis ihan sykehdyttävimpiä hetkiä. TF1b

4. Pohdinta

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelin saavutettavuuden periaatteen vaikutusta konsertti-instituutioon ja sen puitteissa esitettävään musiikkiin. Tarkoitukseni oli hahmotella elementtejä, mitä konsertin kannalta nousee esiin silloin, kun konsertista pyritään tekemään saavutettava etäkonsertti. Haastatteluanalyyssissä tarkastelin, millaisia määritelmiä Tampere-talon Etäevent-hankkeessa mukana olleiden haastateltavien puheissa nousi esiin saavutettavasta etäkonsertista sekä sen taiteellisista sisällöistä. Pohdinnassa käyn läpi ja arvioin tutkimuksen tuloksia, eli mitä aineistoanalyysi kertoo tutkimushypoteesista; tukevatko tulokset teorialuvussa esitettyjä näkemyksiä; oliko tutkimusmetodi relevantti; ja voiko tämän tapaustutkimuksen pohjalta tehdä yleistyksiä.

4.1 Saavutettavuuden sisältöjä

Tutkielmassa käytin saavutettavuudesta opetus- ja kulttuuriministeriön määritelmää, jonka mukaan ”kulttuuritarjonta on saavutettavaa, kun erilaiset yleisöt voivat käyttää sitä ja osallistua siihen mahdollisimman helposti ja esteettömästi.” (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015.) Saavutettavuudessa on käytännössä kyse yksilöiden huomioimisesta siten, että jokainen voi niin halutessaan osallistua kulttuuri- ja taidetapahtumiin riippumatta mahdollisista esimerkiksi fyysisistä, taloudellisista tai asenteellisista esteistään. Ideologia saavutettavuuden taustalla on pyrkimys taiteen ja kulttuurin tasa-arvoon, jolloin jokaisella ihmisellä on oikeus kokea elämyksiä taiteen ja kulttuurin äärellä asuinalueestaan, sosiaalisesta asemasta tai taloudellisista voimavaroistaan riippumatta (esim. Saukkonen & Ruusuvirta 2009).

Keskeisin johtopäätös analyyssissä oli mielestäni se, kuinka Tampere-talon ja Tampere Filharmonian haastatteluryhmissä etäkonserttia tarkasteltiin samojen käsitteiden kautta: saavutettavuuden ja tasa-arvon edistäminen kulttuurikentällä; yhteiskuntavastuullisuuden toteuttaminen; kulttuurin näkeminen palveluna; yleisötyö kulttuuri-instituutioiden tärkeänä toimintana – mutta nämä käsitteet määriteltiin eri tavoin. Käsitteiden sisällöt taas perustuivat sille arvopohjalle, jota haastateltavan edustama organisaatio edusti. Tampere

Filharmonian haastateltava edusti näkemystä taiteen historiallisesta jatkumosta, jonka säilyminen tulevaisuudessa nähtiin tärkeänä taiteen itsensä vuoksi. Tampere-talossa kulttuuri nähtiin melko puhtaasti myytävänä palveluna, jossa nousi enemmän esiin myös kulttuurin taloudellinen puoli ja näkemys, jossa taiteellisia ja taloudellisia pyrkimyksiä ei nähty toisilleen vastakkaisina (ks. Rautiainen-Keskustalo 2014).

Analyysissa esiin tulleet teemat tukevat teoriassa joiltain osin läpikäytyjä näkemyksiä. Ainakin saavutettavan kulttuurin määritelmä kulttuuri- ja sosiaalipoliittiselta katsantokannalta määriteltynä kävi toteen Tampere-talon haastatteluiden perusteella. Tässä esimerkiksi saavutettavuuden näkeminen merkittävästi osana yleisötyötä, tuli esiin. Myös se, että saavutettavuutta toteutetaan osana kulttuuripoliittista tai yhteiskunnallista vastuuta, oli Tampere-talon haastatteluissa läsnä. Tätä näkökulmaa en kyennyt ottamaan tutkielmassa tarpeeksi huomioon, mutta tulevaisuudessa sen voisikin ottaa lähempään tarkasteluun. Näkemys kulttuuri-instituutioiden olemassaolosta ihmisiä varten, eikä toisin päin, oli haastatteluissa voimakkaasti läsnä. Kulttuurin on silloin saavutettava ihmiset siellä, missä he ovat, eikä toisin päin.

Toinen seikka, joka saavutettavuutta merkittävästi määrittää kulttuuripoliitikassa, on kulttuurin tasa-arvostrategian toteutuminen. Se, miten ja minkälaiseen tasa-arvoon Etäevent-palvelu käytännössä veisi, olisi vielä problematisoitava ja jatkotutkimusta vaativa teema. Se, että nyt sosiaali- ja terveysalan laitoksillakin on mahdollisuus ostaa palvelua, jossa he voivat omilla laitteistoillaan katsoa livenä Tampere-talon konserttia, on nähdäkseni jokseenkin suppea käsitys kulttuurisen tasa-arvon toteutumisesta. Se, että etäkohteille tarjotaan nimenomaan heille tarkoitettua palvelua, joka kuitenkin esteettiseltä – visuaaliselta ja auditiiviselta – kokemukseltaan poikkeaa merkittävästi Tampere-talossa koetusta, ja vaikka konsertilla voikin nähdä olevan esteettisen elämyksen sijaan muita, sosiaalisia arvoja, nähtäväksi jää, miten merkittävänä nämä arvot nähdään etäkohteissa. Voisi kysyä, miten Etäeventin piirissä koetut yhteisöllisyyden tai vuorovaikutuksen kokemukset eroavat tai olisivat merkittävämpiä suhteessa muiden kulttuuri- tai hyvinvointipalveluiden piirissä koettuihin yhteisöllisyyden tai vuorovaikutuksen kokemuksiin. Yhtään vähättelettä sitä, että Etäeventissä Tampere-talo pyrki tekemään kulttuuri-instituutiona voitavansa saavutettavuuden ja kulttuurin tasa-arvopyrkimysten edistämisen eteen.

Tampere-talon haastatteluissa saavutettavuuden määriteltiin poistavan ja madaltavan esteitä Tampere-talon kulttuuri-instituution ja yleisöjen väliltä, kun Tampere Filharmonia katsoi poistettavien esteiden sijaitsevan uuden kuulijakunnan ja klassisen musiikin välissä. Molemmissa tapauksissa oli kyseessä yleisökantojen laajentaminen, mitä pidettiin itsestään selvänä ja itseisarvoisena, vaikka eri lähtökohdista käsin. Vaikka tätä ei Tampere Filharmonian haastatteluissa tullut ilmi, voi kuitenkin sanoa, että myös orkesteri tarvitsee uusia yleisöjä pysyäkseen toiminnassa – vaikka toiminta onkin pitkälti julkisesti tuettua.

Yllätyksenä haastatteluanalyysissa tuli se, miten Tampere Filharmonian haastatteluissa ajatus saavutettavuudesta oli läsnä, mutta enemmän piilevänä: saavutettavuudesta sellaisenaan ei juurikaan puhuttu, mutta siksi saattoi määritellä tavan, jolla käytiin läpi klassisen musiikin avaamista uusille yleisöille. Lisäksi teorialuvussa en saavutettavuuden yhteydessä huomionnut joustavuuden diskurssia, joka haastatteluissa nousi selkeästi esiin: Etäevent-palvelun on tarkoitus olla joustava, ei ”lukkoon lyöty”, jolloin sitä vastaanottavat tahot voisivat luoda siitä itselleen sopivan.

Ajatus joustavuudesta vie taas ajatukseen alustasta (Vargo & Lusch 2004). Tämä oli puhe, johon keskityttiin nimenomaan Tampere-talon haastatteluissa, vaikka Tampere Filharmoniankin haastatteluissa tuotiin esiin, kuinka etäkonsertin tuottamisessa tulisi huomioida aina konsertin vastaanottavan etäkohteen luonne. Palvelun joustavuuteen ja muokattavuuteen liittyy myös yksilöllisen kuluttamisen ajatus, joka (digitaalisen) saavutettavuuden kohdalla merkitsee esimerkiksi sitä, että taiteesta voidaan nauttia sitä tuottavien instituutioiden ulkopuolella missä, milloin, ja sellaisen teknisen kaluston välityksellä itselle parhaiten sopii.

Huomionarvoista tulevaisuuden tutkimusta varten olisi myös se, mitkä tahot määrittävät, mikä on saavutettavaa kulttuuria tai taidetta? Vielä Etäeventin pilottivaiheessa etäkohteilta ei ollut kysytty, millaista musiikkia hoitolaitoksissa haluttaisiin, ja esimerkiksi Tampere Filharmonian konsertti oli yhdessä päätetty Etäeventin tuottajan kanssa, että *Toivotuimmat klassikot* olisi sopiva konsertti vanhusten päiväkeskukseen. Olisi kiinnostavaa pohtia, millaista harkintaa ja kenties ennako-oletuksia etäyleisöistä kulttuuripalveluita tarjotessa käytetään, ja ollaanko niitä vastaanottaviin kohteisiin valmiita tutustumaan – toisin sanoen, ollaanko valmiita laittamaan ihmisten työaika ja resursseja etäyleisöihin tutustumiseen. Kuitenkin, Etäeventiäkin tehtiin asiakaslähtöisyyden nimissä, mutta se, miten se

todellisuudessa toteutui, vaatisi lähempää tarkastelua. Hankkeen pilottivaiheessa Tampere-talon haastattelussa monenlaisia tapoja nuosi esiin yleisöjen toiveita kartoittamaan ja teknologiaa voisi käyttää keinona, mutta näiden tavoitteiden toteuttamista voisi ryhtyä seuraamaan.

Saavutettavuuden määrittelemiseen analyysi tarjosi uusia, ehkä jossain määrin yleistettäviäkin näkökulmia. Kulttuuri-instituutioiden vaikutusvalta yksinoikeutettuna ”hyvän taiteen” sanelijana on kyseenalaistettu, ja niiden sisällä on ryhdytty kiinnittämään huomio siihen, mitä potentiaaliset yleisöt haluavat ja toivovat niiden toiminnalta. Enää ihmiset eivät automaattisesti anna kulttuurilaitoksille arvoa niiden pelkän historiallisen auktoriteetin perusteella. Myös haastatteluissa tunnustettiin taidelaitosten hierarkia ja viitattiin esimerkiksi taidemusiikin elitismiin. Osittain näkemys konserttisaleista elitististen rituaalien toteuttamispaikkoina haluttiin julistaa vanhentuneeksi, vaikka sillä nähtiin myös relevanssinsa. Kyse olisikin enemmän jonkinlaisten uusien toimintamuotojen mukaan tuomisesta taide- ja kulttuurikentälle, kuin varsinaisesta vallankumouksesta. Selvää kuitenkin on, että yleisön ja esiintyjän, yleisön ja musiikin, sekä yleisön ja instituution välisiä kynnyksiä pyritään aktiivisesti madaltamaan. Lähempään tarkasteluun voisi ottaa se, mitä nämä kynnykset ovat, ja miten niitä madalletaan.

4.2 Konsertti-instituutio etäkonsertissa

Konsertti-instituution käsite merkitsi tutkielmassa teoreettista työkalua. Sen kautta tarkoitukseni oli ensinnäkin taustoittaa modernin konsertti-instituution historiallista muodostumista, ja tarkastella konserttia kulttuurisena, tietynlaisten sosiaalisten toimintojen muodostamana kokonaisuutena – ja kuinka nämä toiminnot olivat muodostuneet kunnioittamaan soitettavaa musiikkiteosta konsertissa. Tarkoitukseni oli katsoa, miten saavutettava etäkonsertti muokkaisi tai toisi uusia elementtejä siihen, miten musiikkiteos nähdään osana konserttia. Yleisön etäkonsertissa käyttäytymisen tarkastelu jäi tutkielmasta pois, sillä haastatteluissa konserttia ei tarkasteltu ainakaan pääasiassa yleisön käyttäytymisen kautta. Myöskin, konserttikäyttäytymisen uudelleenjärjestäytymistä olisi ollut ehkä hedellisempää tarkastella etäkohteista käsin. Tampere-talosta katsottunahan konsertit näyttäytyivät täysin tavallisina, modernin konsertti-instituution kaavaa

noudattavina konsertteina. Sen sijaan musiikkiteoksen uudelleen asemoitumista saavutettavassa etäkonsertissa oli mahdollista haastatteluiden kautta tarkastella. Konsertti-instituution käsite päätyikin toimimaan enemmän konserttitapahtuman historiallisen taustan muodostamisessa ja musiikkiteoksen aseman määrittämisessä, kuin käyttäytymisen tarkastelussa. Toki haastatteluissa tuotiin esiin modernin konsertti-instituution käyttäytymistä, ja se, että yleisö istuu hiljaa paikoillaan katsomassa lavalla olevaa esiintyjää, nähtiin Tampere-talon haastatteluissa ”vanhanaikaisena”.

Pääasiassa haastatteluissa kävi ilmi kaksi eri tapaa nähdä konsertti ja se, mikä siinä on merkittävää: perinteisen taiteen asiantuntijuuden edustaman Tampere Filharmonian haastatteluissa konsertissa ensisijaisena pidettiin soitettavaa musiikkikappaletta ja sen aikaansaamaa taide-elämystä, ja Tampere-talon haastatteluissa konserttia tarkasteltiin myytävänä palvelualustana, jonka arvo muodostuu ihmisten sille muodostaman arvon kautta. Taide on siis myytävä taidepalvelu, jonka arvo syntyy sitä käytettäessä tai muokattaessa.

Konsertti-instituution käsite toimi analyysissa kuvaamaan sitä, miten haastateltavat arvottivat ja määrittivät musiikkiteoksen asemaa etäkonsertissa: nähtiinkö se itsestään selvästi konsertin keskiössä, esteettisenä kokemuksena, vai hyvinvointia tuottavana, myytävänä palveluna. Konsertti-instituution käsite toimi hyvin sen hahmottamisessa, millaisessa asemassa musiikkikappale haastatteluissa nähtiin osana konserttia, ja siihen päätin keskittyä. Haastatteluissa yleisön vastaanottoa pohdittiin henkilökohtaisen, voisi sanoa taidekokemuksen tai -elämyksen, näkökulmasta. Miten se elämys määriteltiin vaihteli tässäkin kohtaa haastateltavan edustaman organisaation mukaan: nähtiinkö se ”taidekokemuksena” Tampere Filharmonian vai ”myytävänä hyvinvointipalveluna” Tampere-talon haastatteluissa.

Etäeventin kautta toteutuu uusi konsertin muoto, uusi tapa välittää musiikkia ja sen tarjoamia taiteellisia sisältöjä. Tampere-talon haastatteluissa esiin nousseen palveluajattelun myötä Etäeventiä voi tarkastella on yhdenlaisena digitaalisen ajan *platformina*, alustana, jonka kulttuurinen arvo muodostuu sitä vastaanottavien ihmisten välisen kanssakäymisen myötä. Etäevent tarjoaa mahdollisuuden vastaanottaa live-konsertti internetin välityksellä sosiaali- ja terveysalan laitoksissa, mutta se millaiseksi konserttikokemus muodostuu, on vastaanottavien etäkohteiden käsissä. ’Alusta’ tarkoittaa,

että se on muokattavissa kutakin kohdetta parhaiten palvelevalla tavalla, kunkin etäkohteen toimintatapoihin sopivaksi, se on rakennettavissa. Tämä osoittaa, kuinka digitaalisilla aktiviteeteilla on kyky muovata ihmisten kosketuspintaa kulttuuriin ja tapaa, jolla kulttuurista arvoa luodaan (Crossick & Kaszynska 2016, 36–37).

Kulttuuripalvelussa Tampere-talon haastatteluissa artisti ja hänen tuottamansa esitys ovat siis myytävä tuote, ja kulttuuri-instituution tehtävä on konsertin tuottajana löytää tuotteelle sopiva yleisö. Tähän tarvittiin Tampere-talon haastatteluiden mukaan vuoropuhelua yleisöjen kanssa, ja kulttuurituottajan rooli siinä keskeisenä – kynnyksen madaltamisena, jotta yleisöt löytäisivät tuotteen. Kysynnän ja tarjonnan lakien mukaan toimiminen ei eroa oikeastaan mitenkään vapaan markkinatalouden periaatteista. Kuten Tampere-talon haastatteluissa sanottiin, ero tavanomaisen ja kulttuuriliiketoiminnan välillä on se, että kulttuuriliiketoiminta on julkisesti tuettua – Tampere-talon kohdalla vain osittain. Tämä osoittaa, kuinka enenevässä määrin myös kulttuurin ja taiteen on todistettava hyödyllisyytensä ja tuottavuutensa yhteiskunnassa, usein sosiaalisin tai taloudellisin mittarein mitattuna. (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2014.)

Näkemyksiä hyvästä tai huonosta taiteesta ei suoranaisesti haastatteluissa esitetty, mitä mielestäni tulisi tutkia lisää. Konsertti näyttäytyi rakentuvan artistin tai orkesterin soittaman musiikin varaan, eikä saavutettavuudella nähty ”laatua madaltavia” mahdollisuuksia esityksen kannalta. Tampere-talon haastatteluiden perusteella voisi kuitenkin summata, että helposti lähestyttäväksi ja maanläheiseksi katsottu taide pyrkii kommunikoidaan yleisönsä kanssa, mutta pelkkä sisällön olemassaolo ei riitä – se tulee aktiivisesti välittää ja kommunikoida yleisölle, ”keskustella yleisöjen kanssa”. Lisää tutkimusta tarvittaisiin myös siitä, millainen taide haastateltavien mielestä olisi saavutettavaa, miten saavutettavuus vaikuttaa taiteen laadun arvioimiseen, tai mikä on esimerkiksi musiikkigenren vaikutus saavutettavan konsertin konseptissa.

Yksi kysymys teoksen autonomisuudesta konsertin keskiössä liittyi haastatteluissa siihen, katsotaanko konserttia sosiaalisesta vai esteettisestä näkökulmasta. Katsottaessa konserttia sosiaalisesta näkökulmasta, korostuu kulttuuripalveluiden vuorovaikutteisuus. Siihen sisältyy ajatus yhteisöllisyydestä, joka nähdään merkittävänä hyvinvointia, erityisesti sosiaalista hyvinvointia, tuottavana tekijänä. Taiteen kokemus nähdään tällöin siis voimakkaasti kollektiivisena, ei yksilöllisenä kokemuksena – ja hyvinvointi määriteltiin

Tampere-talon haastatteluissa muotoutuvan nimenomaan konsertin sosiaalisesta, vuorovaikutuksellisesta puolesta käsin.

4.3 Tutkimusmenetelmistä

Katsoessani tätä tutkimusprosessia taakse päin, lähtiessäni kentälle tekemään tutkimusta päässäni oli enemmän oletuksia ja mielipiteitä tutkimuskohteesta kuin avoimuutta tarkastella tutkittavaa kohdetta eli Tampere-talon Etäevent-hanketta. Tämä toi useamman mutkan matkaan, ja tutkimuksen tekeminen pitkittyi pitkälti tästä syystä. Objektiivisuuteen pyrkivä – vaikka objektiivisuuttahan ei ole olemassa, mutta pyrkiä aina voi –, kriittinen tutkijan katse oli haastavaa omaksua, kun tutkimuskohdetta tarkasteli ensisijaisesti valtaansa kyseenalaisesti käyttävänä kulttuuri-instituutiona. Yritin toteuttaa jonkinlaista mielikuvaani vakavasti otettavasta tutkijasta, joka tarkastelisi kulttuurialaa valtasuhteiden ja yhteiskuntatieteellisestä näkökulmasta. Onneksi myöhään kuin silloinkaan, ymmärsin mikä kiinnostuksen kohteeni Etäeventissä oikeastaan oli: musiikki ja uudenlainen konsertti.

Mitä tulee tutkimusmetodeihin, etnografia tutkimusmenetelmänä ja erityisesti havainnointi olivat haastava mutta antoisa menetelmä aineistonhankinnassa tällaisessa tapauksessa. Mistä olen iloinen, on se, että tutkimushaastattelut olivat kaikesta huolimatta keskittyneesti tehtyjä ja sain niistä paljon irti vaikka itse tutkimuskysymykset vaihtuivatkin kesken prosessin. Tästä kuuluu kiitos avoimille (ja puheliaille) haastateltaville. Kenttätyömetodi olisi voinut toimia paremminkin, mutta se johtui katsoakseni käytännön syistä, sillä käyttämäni aika kentällä oli verrattain lyhyt. Etäevent-hankkeen pilottivaihe kesti muutaman kuukauden ajan, ja tuona aikana olin tekemisissä kentän, eli Tampere-talon, kanssa vain melko lyhyissä pätkissä: seurasin kokouksia tai konsertteja, tai olin talossa tekemässä haastatteluja. Jos minulla olisi ollut vaikka aiempaa työkokemusta tai muuten näkemystä, miten Tampere-talon kaltainen kulttuurialan toimija sisältä päin katsoen käytännössä toimii, olisin ehkä kyennyt kiinnittämään huomiota paremmin tutkimuskysymysteni kannalta relevantteihin tekijöihin jo tutkimuksen alkuvaiheessa, kysymään tarkennettuja kysymyksiä ja havainnoimaan Tampere-taloa laajemmasta perspektiivistä kulttuuritoimijana.

Haastatteluiden analyysissä aineistolähtöisen ja teoriaohjaavan sisällönanalyysin lisäksi yksi analyysimenetelmä olisi olla diskurssianalyysi. Sen kautta olisi ollut ehkä mahdollista jäsentää saavutettavuuden ja konserttien käsitteitä tarkemmin ja syvemmin sekä vertailla käsitteiden ilmenemistä haastatteluissa laajemmasta yhteiskunnallisesta perspektiivistä.

Toisaalta, tulevaisuuden kannalta tämä tutkimus on opettanut erittäin paljon siitä, miten tarkentaa huomio kentällä jo aineistonkeruuvaiheessa, ja miten tärkeää on perehtyä kenttäänsä mahdollisimman hyvin ennen sinne astumista (ks. Moisala & Seye 2013). Toisin kuin että lähtee ”tyhjänä tauluna” etsimään vastauksia kysymyksiin, jotka eivät ole tiedossa, kuten tässä tutkielmassa voi katsoa käyneen. Vaikka mutkia mahtui matkaan, kääntöpuolena on kuitenkin se, että tutkimusprosessista olen tietenkin oppinut paljon (ja kantapään kautta) tulevaisuutta varten. Sen lisäksi että opin, miten tämä tutkimus *olisi kannattanut* tehdä, opin tutkimustyöstä jotain sille välttämätöntä: tutkijan on oltava nöyrä, eikä toimia oletustensa varassa.

5. Lopuksi

Pro gradu –tutkielmassa tavoitteenani oli pohtia saavutettavan etäkonsertin tuomia uusia elementtejä moderniin konsertti-instituutioon. Vuoden 2013 syksystä vuoden 2014 loppukevääseen asti tein aineistonkeruuta Tampere-talon Etäevent-hankkeessa, jossa sosiaali- ja terveysalan laitoksille tarjottiin mahdollisuus osallistua Tampere-talon konserttiin *etänä*, livenä striimatun konsertin välityksellä. Etäevent-hanke toimi pilottivaiheena MUKANA-palvelulle, joka Tampere-talossa toimii nykyään. Palvelua voivat sosiaali- ja terveysalan laitosten lisäksi ostaa esimerkiksi yritykset, jotka tarvitsevat etäyhteyden konferensseihinsa ja kokouksiinsa.

Aineistonkeruuvaiheen jälkeen ensimmäinen tarkoitukseni oli haastatteluiden valossa tarkastella saavutettavaa etäkonserttia Tampere-talon tapana toteuttaa yhteiskuntavastuullisuuttaan. Koska tutkielma ei tuon aiheen tiimoilta lähtenyt kunnolla käyntiin, vuoden 2015 loppupuolella päädyin tarkastelemaan etäkonserttia enemmän musiikintutkimuksellisesta näkökulmasta: etäkonserttia ja sen sisältöjä ja sitä, miten haastatteluissa näistä puhuttiin. Mutta sen sijaan jatkotutkimuksen kannalta ensimmäinen tutkimusnäkökulma olisi hyvin relevantti tapa tarkastella MUKANA-palvelua nyt.

Tutkimukseni anti on mielestäni se, että se antaa näkökulmia tarkastella käsityksiä taiteesta osana saavutettavuuteen pyrkiviä kulttuurihankkeita. Taiteen laadullisten kysymysten ja kriteeristön uudelleen tarkastelu tulevat tarpeeseen saavutettavan kulttuurin konteksteissa. Mihin sijoittuu taiteellisen sisällön arvo, kun kukin voi muokata sitä ja tehdä sille mitä tahansa? Mihin se sijoittuu kulttuuripalveluiden kontekstissa? Entä miten institutionalisoituneet tavat toimia muokkaavat konserttikokemusta? Jos esimerkiksi hyvinvointia myydään kulttuurin kautta, taiteen mystinen ulottuvuus ja käsitys siitä, että taide liikuttaa ihmisissä jotain, mitä emme voi ymmärtää, on purettava: on vaikea saada kaupaksi jotain, minkä lopputuloksista ei voida olla varmoja. Sen vuoksi taidetta ja sen aikaansaamia kokemuksia pyritään järjestelmällisesti demystifioimaan ja arkipäiväistämään.

Samaan aikaan, kun kulttuurin valtionavustuksia leikataan, on useat pienet paikkakunnat teknisesti välitetyn kulttuuritarjonnan varassa. Sekä teknologian kehitys osana osallistavaa

ja saavutettavaa kulttuurityötä, että yleisön autonomisuuden lisääntyminen kulttuurialalla ovat olennaisia tutkimuskohteita tulevaisuudessa. Teknologia antaa myöten kehitykselle, jossa konsertin ja kulttuurin tuottaminen ja luominen ovat yhä enemmän yleisöjen käsissä. Tällöin myös konserttipaikka ja -aika ovat enemmän yleisön määriteltävissä. Teknologian osuus on useissa tapauksissa ratkaiseva silloin, kun kulttuuria halutaan tehdä saavutettavaksi laajemmille yleisöille ja sen tuottamista läpinäkyvämmäksi ja demokraattisemmaksi, mitä tulisi tarkastella lähemmin. Ylhäältä käsin saneltu kulttuuritarjonta on jättäytymässä taka-alalle, kun uusliberalistisen näkemyksen mukaisesti keinot ja mahdollisuudet kulttuurin luomiseen halutaan antaa yleisölle itselleen. Se, miten tämä todellisuudessa kulttuuri-instituutioiden toiminnassa toteutuu, vaatisi lisätutkimusta.

Etäeventin kaltaisen hankkeen kohdalla konsertin tekninen uusintaminen tarkoittaa musiikkiesityksen uudelleen merkityksellistymistä konserttitalon ulkopuolisessa ympäristössä. Vaikkei teoksen tekninen toisto konserttitalon ulkopuolisissa puitteissa saavuttaisikaan sille suotavaa esteettistä täydellisyyttä, se voi aikaansaada muita merkityksiä, kuten Tampere-talon haastatteluissa tuotiin ilmi – konsertin vuorovaikutteisuus korvaa sen, mistä etäkonsertti esteettisenä kokemuksena jää vajaaksi. Pääpaino konsertissa voi olla tällöin sen sosiaalisessa ulottuvuudessa.

Kun elämyksiä tuotetaan instituutioiden ulkopuolelle kenen tahansa käytettäväksi ja muokattavaksi, sekä esityksen että paikan käsitteet – missä esitys tapahtuu ja kuka sen todellisuudessa toteuttaa – laajentavat merkitystään ja laventavat käsityksiä instituution perinteisestä työnkuvasta. Mielestäni tulisi pohtia, millaisia rajoituksia tämä asettaa lähetettävälle taiteelliselle sisällölle. Taideteoksen sisällön kannalta etäkonsertin kohdalla merkittävä elementti on teoksen suhde teknologiaan. Kun alustaa muokataan etäkohteiden vaihtelevuuden myötä, se aiheuttaa seurauksia myös sisällölle. Etäkonsertin tekniikan toimivuus ja resurssit ovat myös etäkohteen käsissä. Se siis vaihtelee paikoittain.

Jatkotutkimusta tarvitsisi myös yleisötyö muuttuvissa kulttuurialan konteksteissa, kulttuurin etäpalveluiden vaikuttavuus ja kulttuuri-instituutioiden uusi, muuttuva rooli yhteiskunnassa: kulttuurialan organisaatiot ovat yhä enenevässä määrin liiketoimintaa, jotka tarjoavat mitä moninaisimpia räätälöityjä palveluita. Saavutettavuutta olisi syytä tarkastella myös laajemmin kulttuurialan trendinä, mikä vaatisi saavutettavuuden käsitteen pitkäjänteisempää teoretisointia. Myös kulttuurihankkeiden ideologisen ja käytännön tasojen

vertailu olisi hyödyllistä: millaisiin vaikutuksiin hankkeilla pyritään, ja millaisiin todellisuudessa päästään; kuinka pitkäkestoisia vaikutukset ovat, ja miten niitä on mahdollista mitata.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

Benjamin, Walter 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Suomennos Raija Sironen. Jyväskylä: KSL ja Tutkijaliitto. Saksankielinen alkuteos 1936.

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste.* Englanninnos Richard Nice. New York and London: Routledge & Kegan Paul. Ranskankielinen alkuteos 1979.

Beisaw, April M. & Gibb, James G. (toim.) 2009. *The Archaeology of Institutional Life.* Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Colliander, Marjukka 2014. Kulttuuri ja hoiva kohtaavat. Etäkohteiden henkilökunnan toimijuus Etäevent-konserttien pilotoinnissa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto: Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö.

Cook, Nicholas 2008. We are All (Ethno)musicologists Now. Teoksessa Henry Stobart (toim.) *The New (Ethno)musicologies.* Lanham, MD: Scarecrow Press. 48–70.

Gielen, Pascal 2007. *De Kunstinstututie: De identiteit en de positie van de artistieke instellingen van de Vlaamse Gemeenschap.* Antwerp: OIV.

Gielen, Pascal 2010. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism.* Amsterdam: Antennae.

Gore, Georgina 1999. Textual Fields: Representation in Dance Ethnography. Teoksessa Theresa J. Buckland (toim.) *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography.* London: Palgrave Macmillan.

Eskola, Jari 2010. Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa Juhani Aaltola & Raine Valli (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Juva: PS-kustannus.

Haapakoski Martti, Heino Anni, Huttunen Matti, Lampila Hannu-Ilari & Maasalo Katri 2002. Suomen musiikin historia: Esittävä säveltaide. Helsinki: WSOY.

Halonen, Katri (toim.) 2010. Kulttuuri kokoa. Kulttuuritapahtumien muuttuvat verkostot. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Heikkilä, Suvi 2013. Arvokas kulttuuri? Kulttuurisen vaikuttavuuden arviointi kulttuurin arvottajana. Teoksessa Teppo Eskelinen & Suvi Heikkilä (toim.) Talous ja arvo. Vantaa: Hansaprint. 118–145.

Henneberg, Gudrun 1983. Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 17.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2009. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Hyypä, Markku 2013. Kulttuuri pidentää ikää. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim.

Hyypä, Markku T. & Liikanen, Hanna-Liisa 2005. Kulttuuri ja terveys. Helsinki: Edita.

Johnson, James H. 1995. Listening in Paris. A Cultural History. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Johnson, Julian 2002. Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value. Oxford: Oxford University Press.

Kangas, Anita 1999. Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Teoksessa Anita Kangas & Juha Virkki (toim.) Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. SoPhi-julkaisusarja 23. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 156–178.

Kuusela, Hanna & Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja (toim.) 2014. Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet. Tampere: Vastapaino.

Leisiö, Timo & Kurkela, Vesa & Moisala, Pirkko 2005. Etnomusikologia. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.) Johdatus musiikintutkimukseen. Vaasa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 53–70.

Lepistö, Vappu 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Priima-Offset.

Lysloff, René T. A. & Gay, Leslie C. 2003. Music and technoculture. Middletown: Wesleyan University Press.

Mantere, Markus 2002. Leikkauksia kulttuurisessa musiikintutkimuksessa – esseitä taidemusiikin harmaalta alueelta. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.

Mantere, Markus 2005. Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä. Helsinki: Yliopistopaino. 183–204.

Mantere, Markus 2008. Musiikin medioituminen. Teoksessa Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen (toim.) Johdatus musiikkifilosofiaan. Tampere: Vastapaino. 131–176.

Mantere, Markus & Moisala, Pirkko 2013. Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus. Teoksessa Pirkko Moisala & Elina Seye (toim.) Musiikki kulttuurina. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 201–217.

Merriam, Alan 1964. The Anthropology of Music. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Moisala, Pirkko 2013. Etnomusikologian uudet haasteet. Teoksessa Pirkko Moisala ja Elina Seye (toim.) Musiikki kulttuurina. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 9–25.

Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätyö. Teoksessa Pirkko Moisala & Elina Seye (toim.) Musiikki kulttuurina. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 29–55.

Paul, Hermann 1873. ”I konsertsalen”. Concordia 25.3.1873.

Rantanen, Anna 2015. ”Se on valtava rentoutustapahtuma”. Etäevent-konserttien vaikutukset etäyleisöjen arkeen osallisuuden ja toimijuuden näkökulmista. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto: Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2009. Pop Idol: Global Economy – Local Meanings. Teoksessa Derek Scott (toim.) Ashgate Research Companion to Popular Musicology. Ashgate. 485–497.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013. Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa Pirkko Moisala & Elina Seye (toim.) Musiikki kulttuurina. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy. 321–336.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2014. Taide palveluna ja taide arvonluojana. Musiikin arvosta ja lisäarvosta kilpailukapitalismissa. Teoksessa Hanna Kuusela, Mikko Lehtonen & Katja Valaskivi (toim.) Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet. Tampere: Vastapaino, 71–94.

Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) Haastattelun analyysi. Tampere: Vastapaino. 9–38.

Sarjala, Jukka 2002. Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Saukkonen, Pasi & Ruusuvirta, Minna 2009. Toiveet, tavoitteet ja todellisuus. Tutkimus kulttuuripolitiikasta 23 kaupungissa. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cuporen julkaisuja 15/2009. Helsinki: Yliopistopaino.

Sevänen, Erkki 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 709. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.

Small, Christopher 1998. Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover: University Press of New England.

Titon, Jeff 1997. Knowing Fieldwork. Teoksessa Gregory F., Barz & Cooley Timothy J. (toim.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York & Oxford: Oxford University Press. 87–100.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Westerlund, Heidi 2005. Musiikin arvo ja arvokokemus musiikkikasvatuksessa. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino. 249–266.

Lehtiartikkelit

Grossi Enzo, Sacco Pier Luigi, Blessi Giorgio Tavano & Cerutti Renata 2010. "The Impact of Culture on the Individual Subjective Well-Being of the Italian Population: An Exploratory Study". *Applied Research Quality Life* 2011:6, 387–410.

Hennion, Antoine 2001. "Music Lovers. Taste as performance". *Theory, Culture, Society* 18:5, 1–22.

Johansson, Kenneth 2008. "Kultur – En del av hälsosamt liv?" Kulturrådets Skriftserie 2008:4.

Kawashima, Nobuko 2006. "Audience development and social inclusion in Britain. Tensions, contradictions and paradoxes in policy and their implication for cultural management". *International Journal of Cultural Policy*, 12:1, 55–72.

Kleppe, Bård 2016. "The autonomous world reversed: comparing liberal policy and autonomy in the performing arts". *International Journal of Cultural Policy*, April 2016, 1–19.

Konlaan, B., Björby, N., Bygren, L., Weissglas, G., Karlsson, L. & Widmark, M. 2000. "Attendance at cultural events and physical exercise and health: a randomized controlled study". *Public Health* 114:5, 316–319.

Lusch, Robert F. & Vargo, Stephen L. 2004. "Evolving to a New Dominant Logic for Marketing". *Journal of Marketing*, 68:1, 1–17.

Majewski, Janice & Bunch, Lonnie 1998. "The expanding definition of diversity: accessibility and disability culture issues in museum exhibitions". *Curator*. 41:3, 153–160.

Walmsley, Ben 2013. "Co-creating theatre: authentic engagement or inter-legitimation?" *Cultural Trends*, 22:2, 108–118.

Sähköiset lähteet

Ahokas, Paulina 2013. Vastuullisuus Tampere-talon kilpailuetuna.

http://www.tampere-talo.fi/uploads/images/Vastuullisuus_Tampere-talossa_Paulina_Ahokas_2014-03-24.pdf (luettu 11.7.2016)

Ahokas, Paulina 2014. Toimitusjohtajan katsaus: Etäeventtejä ja lähiruokaa juhlahansalle. Tampere-talon toimintakertomus 2013, 5.

http://tampere-talo.smartpage.fi/fi/toimintakertomus-2013/files/toimk_2013_opti.pdf (luettu 20.6.2016)

ArtsEqual. The Arts as Public Service: Strategic Steps towards Equality.

<http://www.artsequal.fi/about> (luettu 20.6.2016)

Brandenburg, Cecilia von 2008. Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä. Näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön. Opetusministeriön julkaisuja 2008:12.

<http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2008/liitteet/opm12.pdf?lang=fi> (luettu 20.6.2016)

Crossick, Geoffrey & Kaszynska Patrycja 2016. Understanding the Value of Arts & Culture. The AHRC Cultural Value Project. Arts & Humanities Research Council.

<http://www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report/> (luettu 20.6.2016)

European Union 2012. Report on the Role of Public Arts and Cultural Institutions in the Promotion of Cultural Diversity and Intercultural Dialogue. Work Plan for Culture 2011–2014.

http://ec.europa.eu/culture/library/reports/201405-omc-diversity-dialogue_en.pdf (luettu 22.11.2014)

Kulttuuria kaikille -palvelu 2016. Mitä on saavutettavuus?

http://www.kulttuuriakaikille.fi/saavutettavuus_mita_on_saavutettavuus (luettu 19.4.2016)

Laaksonen, Annamari 2010. Making culture accessible: access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe. Strasbourg: Council of Europe.

<https://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Moscow/Laaksonen.pdf>

Miles, Andrew & Sullivan, Alice 2010. Understanding the Relationship between Taste and Value in Culture and Sport. Government of United Kingdom: Department for Culture, Media and Sport.

https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/77966/DCMS_taste_and_value_document.pdf (luettu 19.10.2014)

Opetus- ja kulttuuriministeriö. Monikulttuurisuus ja kulttuurin saavutettavuus.

<http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/monikulttuurisuus/?lang=fi>
(luettu 24.11.2014)

Opetusministeriö 2006. Taiteen ja kulttuurin saavutettavuus: Opetusministeriön toimenpideohjelma 2006–2010. Opetusministeriön julkaisuja 2006:6.

http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2006/liitteet/opm_18_opm6.pdf?lang=fi (luettu 27.8.2016)

Opetusministeriö 2009. Kulttuuripolitiikan strategia 2020. Opetusministeriön julkaisuja 2009:12.

<http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2009/liitteet/opm12.pdf> (luettu 20.6.2016)

Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015. Kulttuurin saavutettavuus.

http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/monikulttuurisuus/kulttuurin_saavutettavuus.html (luettu 27.8.2016)

Tarja Rautiainen-Keskustalo. Taiteesta palveluksi, luovuudesta liiketoiminnaksi – kulttuurin kapitalisoinnin logiikasta. Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö / musiikintutkimus. Tampereen yliopisto.

http://www.uta.fi/cmt/opiskelu/oppiaineet/tiedotusoppi/kurssisivut/TIEDP4Kulttuuri_ja_talous/Rautiainen_14092011.pdf (luettu 27.6.2016)

Reeves, Michelle 2002. Measuring the Economic and Social Impact of the Arts: a review. Arts Council England.

<http://www.combined-arts.com/wp-content/uploads/2012/07/340.pdf>
(luettu 20.6.2016)

Sosiaali- ja terveysministeriö 2015. Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia -toimintaohjelman 2010–2014 loppuraportti. Sosiaali- ja terveysministeriön raportteja ja muistioita 2015:17.
http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/70355/URN_ISBN_978-952-00-3578-5.pdf?sequence=1 (luettu 23.7.2014)

Tampere-talo. Yritys ja henkilökunta.

<http://www.tampere-talo.fi/yritys-ja-henkilokunta> (luettu 29.8.2016)

Tampere-talo 2012. Toimintakertomus 2012 ja strategia 2013–2015.

<http://tampere-talo.smartpage.fi/fi/toimintakertomus-2012/> (luettu 14.10.2015)

Tampere-talo 2013. Toimintakertomus 2013.

<http://tampere-talo.smartpage.fi/fi/toimintakertomus-2013/> (luettu 14.10.2015)

Tampere Filharmonia 2016.

<http://www.tamperefilharmonia.fi/fi/orkesteri/> (luettu 5.7.2016)

Tiikkaja, Samuli 2013. Lisää jäykistelyä konsertteihin. Lauantaiessee. Helsingin Sanomat 5.10.2013.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1380861228804> (luettu 3.11.2015)

Vehviläinen, Anu 2015. Kuinka muusikko yhteiskunnallistuu? Klassinen kriisissä? -seminaarin blogi.

<http://www.uniarts.fi/blogit/klassinen-kriisiss%C3%A4/kuinka-muusikko-yhteiskunnallistuu> (luettu 19.4.2016)

Välimäki, Susanna 2016. Chamber Music, Communalilty and Eco-Social Justice: The Case of Our Festival. Finnish Music Quarterly.

<http://www.fmq.fi/2016/03/chamber-music-communalilty-and-eco-social-justice-the-case-of-our-festival/> (luettu 20.6.2016)

Haastatteluaineisto

TF1a. Tampere Filharmonia. Tampereella 6.11.2013. Haastattelija Teikari Anne.

(45:41 min)

TF1b. Tampere Filharmonia. Tampereella 28.11.2013. Haastattelija Pimiä Annina.

(37:12 min)

TT1a. Tampere-talo. Tampereella 8.10.2013. Haastattelija Teikari Anne. (Alkuperäinen haastattelunauha kadonnut, haastattelun kesto oli noin 45 minuuttia.)

TT1b. Tampere-talo. Tampereella 25.2.2014. Haastattelija Teikari Anne. (Alkuperäinen haastattelunauha kadonnut, haastattelun kesto oli noin 45 minuuttia.)

TT2. Tampere-talo. Tampereella 17.6.2014. Haastattelija Teikari Anne. (47:23 min)

Haastatteluaineistoa säilytetään Yhteiskuntatieteellisessä tietoarkistossa.