

# W I D E R S C R E E N

## WiderScreen 26 (1) 2023

Populaarimusiikin kulttuuriperintöä paikantamassa



<http://widerscreen.fi/>

# Sisällysluettelo

Anna Peltomäki, Tommi Iivonen ja Anna Sivula <i>Populaarimusiikin kulttuuriperintöä paikantamassa – Johdannoksi</i>	3
AV Villén <i>Populaarimusiikki perintönä, perintömusiikki populaarina</i>	9
Tommi Iivonen <i>New Scenes Ahead: A Case Study on how the '90s Pori Alternative Music Scene Emerged</i>	28
Anna Peltomäki ja Anna Sivula <i>Pervasive and Precarious Popular Music Heritage: Case Study of Juice Leskinen's Square</i>	47
Toni-Matti Karjalainen <i>Suomalaisen hevimetallin kulttuurikartta? Ajatuksia ja luonnoksia</i>	
Kimi Kärki <i>Populaarimusiikki, audiovisuaalinen estetiikka ja natsismin lumo</i>	67
Rami Mähkä <i>Jimi Hendrixin "Star-Spangled Banner": näkökulmia Woodstock-festivaalin (1969) aikalaistekstiin ja kulttuuriperintöön</i>	81
Samantha Martinez Ziegler <i>The Sound of Seattle: Locating Grunge Heritage</i>	99

# Populaarimusiikin kulttuuriperintöä paikantamassa – Johdannoksi

**Anna Peltomäki** | ankpel [a] utu.fi | toimittaja | Kulttuuriperinnön tutkimuksen väitöskirjatutkija | Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma | Turun yliopisto

**Tommi Iivonen** | ttiivo [a] utu.fi | toimittaja | Kulttuuriperinnön tutkimuksen väitöskirjatutkija | Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma | Turun yliopisto

**Anna Sivula** | ansivu [a] utu.fi | toimittaja | Kulttuuriperinnön tutkimuksen professori | Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma | Turun yliopisto

Lafayette Square outside the White House, flanked by the Secretary of Defense and Chairman of the Joint Chiefs of Staff, in a move of defiance intended to project strength.

WiderScreen-journaalin erikoisnumero tarkastelee populaarimusiikin kulttuuriperintöä ja perinnöllistämisen prosesseja. Numeron painopisteenä on populaarimusiikin kulttuuriperinnön suhde paikkoihin ja paikallisuuksiin. Teemanumero pohjautuu Porin yliopistokeskuksessa ajalla 24.–25.11.2021 järjestettyyn hybridiseminaariin. Sen suunnittelusta ja rahoituksesta vastasi Turun yliopiston kulttuuriperinnön tutkimuksen oppiaine. Valmisteluihin osallistui lisäksi edustajia muista Turun yliopiston historiaoppiaineista. Kaksipäiväisen seminaarin ohjelma koostui yhteensä 13 puheenvuorosta, joita tutkijat Turun ja Helsingin yliopistoista sekä Taideyliopistosta esittivät. Neljän temaattisen alueen alle jaotellut esitelmät käsittelivät populaarimusiikin kulttuuriperinnön kentän ja tutkimusalueen määrittelyjä, paikallisuutta ja paikkoja, perinnöllistämisen käytäntöjä ja instituutioita sekä populaarimusiikkiperinnön kipukohtia ja pimeää perintöä. Vaikka nyt julkaistavan erikoisnumeron teemaksi nousevat erityisesti paikat ja paikallisuus, kulkevat myös muut seminaarin aihealueet mukana numeron artikkeleissa.

Musiikkia on luonnehdittu ajalliseksi taiteeksi, mutta se on myös monisyisesti tilallista ja paikallista. Musiikki syntyy akustisessa ympäristössä, rakentaa äänimaisemia, taustoittaa tai ylevöi arkiympäristöjä sekä voi luoda ja palauttaa mieleen muistoja erityisistä paikoista (Brusila, Johnson ja Richardson 2016). Myös populaarimusiikin kulttuuriperintö on merkitsevästi *territoriaalista*, paikkojen kautta määrittyvää ja paikkoja määrittelyä (Brandellero ja Janssen 2014). Musiikkiperintö voi toimia kaupungin virallisena imagona, kuten ”bluesin kodin ja rock’n’rollin synnyinkaupungin” Memphisin tapauksessa (Gibson ja Connell 2007). Se voi ylläpitää diasporisten yhteisöjen kotipaikan muistoa (Whiteley 2004). Musiikkiperintö voi jopa symbolisesti hiljentää paikkoja New Yorkin Keskuspuistossa sijaitsevan John Lennonin muistomerkin tavoin (Kruse 2003).

Kuten muukin kulttuuriperintö, populaarimusiikin kulttuuriperintö koostuu prosesseista, joita tuottavat ja ylläpitävät erilaisiin paikkoihin ja paikallisuuksiin kiinnittyvät populaarimusiikin kulttuuriperintöyhteisöt. Populaarimusiikin aineettomat ja aineelliset jäänteet eivät muutu kulttuuriperinnöksi, ellei jokin yhteisö omaksu, monumentalisoi ja historioi niitä (vrt. Sivula 2015). Harvaan kulttuurin osa-alueeseen on kuluneina vuosikymmeninä kohdistunut samankaltaista perinnöllistämistähtoa kuin lähimenneisyyden populaarimusiikkiin. Kuluneiden vuosikymmenten musiikki on paikoin turhauttavankin läsnä ajassamme saaden yhä uusia revivalistisia ja ”retromaanisista” olomuotoja (Reynolds 2011). Se on kenties myös kansallisesti ja kansainvälisesti jalustalle-nostetumpaa kuin koskaan ennen. Tästä huolimatta – tai pikemmin tämän johdosta – populaarimusiikin kulttuuriperintö on yhä useammin myös kilpailevien määrittelyyrittysten ja vaalimisen käytäntöjen kohteena. Populaarimusiikin kulttuuriperintö, kuten kulttuuriperintö yleisesti, onkin lähtökohtaisesti *dissonanttista* (Tunbridge ja Ashworth 1996).

Kulttuuriperintöprosessit ovat myös valikoivia: kaikkia menneisyyden jälkiä ei nosteta säilytettäväksi todisteiksi tuosta menneisyydestä. Tämä pätee myös populaarimusiikin perinnöllistämiseen, jota leimaa yhä 1900-luvun jälkipuolen angloamerikkalaiseen musiikkikulttuureihin painottuva, maskuliininen ja valkoinen “perintörockin” valtavirta, kuten Andy Bennett (2015) huomauttaa. Paradoksaalisesti kyllä, myös kerran tunnustetut populaarimusiikillisen menneisyyden jäljet ovat usein vähemmän vakiintuneita kuin miltä ne vaikuttavat. Tämä johtuu paitsi kulttuuriperinnön hauraasta ja katoavasta luonteesta yleisesti, myös kulttuuriteollisuuden ja erityisesti populaarikulttuurin nopeasyklisestä tuotannon, levittämisen ja hiipumisen logiikasta, jota populaarimusiikinheritagisaatio monella tavalla toisintaa (Istvandy ja Cantillon 2019). Voidaankin todeta, että populaarimusiikin kulttuuriperintö on paitsi nopeasti kartoitettavaa usein myös nopeasti katoavaa.

Jotta tähän populaarimusiikin moniulotteiseen ja ristiriitaiseenkin perinnöllistämisen prosessiin voitaisiin päästä käsiksi, on sitä tarkasteltava niistä paikoista ja paikallisuuksista käsin, joissa sitä tuotetaan, määritellään ja ylläpidetään:

Musiikkia tunnustetaan ja tuotetaan enenevässä määrin kulttuuriperintönä myös kansainvälisten ja kansallisten kulttuuriperintöhallinnon instituutioiden ja sopimusten puitteissa. AV Villén tarkentaa tähän musiikkiperinnön kansainväliseltä tasolta kansalliseen kurottuvaan skalaarisuuteen erikoisnumeron artikkelissaan, jonka aineiston muodostavat Unescon ja Museoviraston hallinnoimat aineettoman kulttuuriperinnön luettelot. Havainnollistavien poimintojen kautta artikkeli valaisee, kuinka *populaaria* neuvotellaan, rajataan – ja häivytetään – perintönä kulttuuriperintöhallinnon kielen ja käytäntöjen tasolla. Toisin sanoen artikkeli avaa näkökulmia siihen, “miten ‘perintö’ tuottaa ‘populaaria’ musiikin kontekstissa”.

Tommi Livosen artikkeli tarkastelee 1990-luvulla Porissa syntyneitä alternative-musiikin skeneä, jonka puitteissa paikalliset yhtyeet tekivät pesäeron 1980-luvun huippusuositettuun Pori-rockiin. Ainakin näennäisesti jyrkkä pesäero pitää kuitenkin sisällään kytköksiä, joiden kautta Porin musiikkimaailman eri vuosikymmenet ja paikallisuus nivoutuvat erottamattomasti yhteen. Livonen tarkastelee materialistiselta pohjalta niitä tekijöitä, joiden varaan Porin alternative-skene rakentui pyrkien samalla ymmärtämään ja mallintamaan skenen kehityksen laaja-alaisempia säännönmukaisuuksia.

Anna Peltomäki ja Anna Sivula kartoittavat artikkelissaan laulaja-lauluntekijä Juice Leskiselä omistetun torin vaiheita Juankoskella vuosina 1986–2019. Tarkastelun keskiössä ovat erilaiset paikalliset ja yli paikalliset toimijat, jotka osallistumalla Juicen torin kehittämiseen ovat jouduttaneet Leskisen ennakoivaakin perinnöllistämistä ja samalla jättäneet jälkensä Juankosken kulttuurimaisemaan. Juicen torin tapausesimerkin valossa artikkeli pohtii myös populaarimusiikin kulttuuriperinnön samanaikaista kulttuurista hallitsemattomuutta ja toisaalta sen jälkien haurautta ja katoavuutta.

Toni-Matti Karjalainen lähestyy suomalaisen hevimetallin paikallisuutta kartoittamalla yhtyeiden kotipaikkoja. *Encyclopaedia Metallum* -nettiarkiston avulla hän koostaa tilastokarttoja, joiden avulla on mahdollista hahmottaa suomalaisen hevimetallin levinneisyyttä sekä muodostaa siitä alustavia paikka- ja maakuntakohtaisia jaotteluja. Karjalaisen artikkeli avaakin mielenkiintoisia näkökohtia sen pohtimiseen, mitä paikallisuus hevimetallissa tarkoittaa, mutta sen esittelemillä työkaluilla on myös laajempaa sovelluspotentiaalia kulttuurikartoituksen alueella.

Kimi Kärki pohtii eurooppalaisen pimeän perinnön sitkeää lumovoimaa audiovisuaalisessa kulttuurissa ja sen tuotteissa. Hän tarkastelee esimerkiksi fasististen massatapahtumien ja spehtaakkalien sekä stadionrock-konserttien yhtymäkohtia sekä avaa populaarimusiikin kulttuuriperinnön monikerroksista rakennetta ja siihen liittyvää tulkintojen vaikeutta ja moninaisuutta. Kuten Kärki toteaa, pimeää kulttuuriperintöä on toistaiseksi tutkittu ennen kaikkea kollektiivisten trauman paikkojen ja niihin

kytkeytyvän matkailuteollisuuden näkökulmista. Pimeän perinnön jatkumoiden kriittiselle tutkimukselle audiovisuaalisessa kulttuurissa ja populaarimusiikissa on kuitenkin edelleen tarvetta.

Lähimenneisyyden musiikkiperinnön symbolisesti tiheimpiin *muistin paikkoihin* (Nora 1989) lukeutuu Woodstock-festivaali – tosin, kuten Rami Mähkä katsauksessaan muistuttaa, festivaalin tapahtumapaikaksi valikoitui lopulta yli 60 kilometrin päässä Woodstockista sijaitseva Bethelin pikkukaupunki. Mähkä ruotii artikkelissaan kenties historian tunnetuimman festivaalin perinnön rakentumista peilaten sitä kriittisesti tapahtuman moninaiisiin ja paikoin ristiriitaisiin historiallisiin konteksteihin ja myöhempisiin tulkintoihin. Artikkelin kiintopisteenä toimii festivaalin avainhetkeksi muodostunut Jimi Hendrixin tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta.

Samantha Martinez Ziegler tarkastelee esseessään grunge-musiikin aineellista ja aineetonta kulttuuriperintöä Seattlessa. Martinez Ziegler luo katsauksen 1980- ja 1990-lukujen Seattlen yhteisiin ja grungeen musiikkityyliin sekä pohtii kansainvälisen ”grungemanian” muuntumista paikalliseksi muistelutyöksi, joka levittäytyy laajalle nykyisen Seattlen kaupungin alueella.

Kansainvälinen tutkimuskeskustelu populaarimusiikin kulttuuriperinnön ympärillä on käynyt vilkkaana erityisesti kuluneen vuosikymmenen aikana. Populaarimusiikin kulttuuriperinnön kenttää on alettu hahmottaa paremmin samalla kun siihen kiinnittyvään teorianmuodostukseen on löydetty konsensusta. Käsillä olevat artikkelit ja niiden muodostama kokonaisuus esittelevät ilmiökenttää uusista historiallisista ja teoreettisista lähtökohdista käsin ja avaavat siten näkymiä tulevalle populaarimusiikin kulttuuriperinnön tutkimukselle. Tämä erikoisnumero toimii päänavauksena erityisesti aiheesta käytävälle keskustelulle Suomessa kiinnittyen samalla tiiviisti alan kansainväliseen tutkimukseen.

Lämpimät kiitokset kaikille erikoisnumeron artikkelikäsitkirjoituksia kommentoineille referee-lausujille. Kiitokset myös Turun yliopiston kulttuuriperinnön tutkimuksen oppiaineelle ja Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelmalle, Porin yliopistokeskukselle, päätoimittaja Petri Saarikoskelle ja kaikille mukana olleille!

## Locating Popular Music Heritages - Editorial

This WiderScreen special issue addresses the cultural heritage and heritagization processes of popular music. Of particular interest is how popular music *as* cultural heritage is produced and maintained in specific places and localities. The issue is based on a hybrid seminar held at the University Consortium of Pori, Finland over 24–25 November 2021. The seminar was coordinated and funded by the Turku University’s Department of Cultural Heritage Studies, with planning support from the University’s other history disciplines. Altogether, the two-day seminar comprised 13 talks presented by researchers from the Universities of Turku and Helsinki and the University of the Arts Helsinki. Divided into four thematic areas, the presentations inquired after the conceptual definitions of the field of popular music heritage and its study; the sites and localities, and practices and institutions associated with the making and keeping of this heritage; as well as the linkages between popular music heritage and “dark” or “difficult” heritages. While the special issue’s emphasis is on popular music heritage’s relation to places and localities, these other themes are also explored in the included articles.

According to the classical denomination, music is a temporal form of art, but it is equally, and on many levels, spatial and local. Music comes into being in acoustic environments, it takes part in the composition of soundscapes, serves as a background for everyday environments or elevates them, and may create and evoke memories of particular places and settings (Brusila, Johnson & Richardson 2016). Correspondingly, popular music heritage is also markedly *territorial*, in that it both ascribes meaning to, and is ascribed

meaning through its connection to places (Brandellero & Janssen 2014). Music heritage may serve as the official image of a city as in “Memphis: Home of the Blues and the Birthplace of Rock ‘n’ Roll” (Gibson & Connell 2007). It can sustain the memories of a homeplace for diasporic communities (Whiteley 2004). Music heritage may even symbolically silence sites as in the case of John Lennon’s memorial in New York’s Central Park (Kruse 2003).

Popular music heritage—as with all cultural heritage—is constituted of processes that are produced and maintained by communities in specific places and localities. The intangible and tangible traces of popular music do not turn into cultural heritage unless a community actively assimilates, monumentalizes, and historicizes them (cf., Sivula 2015). Within the past few decades, few cultural forms have become as avidly and widely heritagized as popular music. The music of the recent past continues to loom over the present even to a frustrating extent, constantly taking on new revivalist and “retromanic” forms (Reynolds 2011). Popular music is possibly more commended and consecrated—locally, nationally, and transnationally—than ever before. Despite all of this, or better; as a result, popular music heritage is increasingly the subject of different and frequently competing notions regarding its meaning and means of preservation. As cultural heritage in general, popular music heritage is characterized by *dissonance* (Tunbridge & Ashworth 1996).

The processes of cultural heritage are, by default, selective: not all cultural traces become elected and preserved as valuable documents of the past. This applies also to the heritage processes of popular music that are still predominated by an exclusive, masculinist, and white “heritage rock” mainstream often centered on the Anglo-American music cultures of the 20th century (Bennett 2015). However, and paradoxically, once acknowledged traces of popular music’s past are often less permanent than they appear. This is due both to the precarious nature of cultural heritage in general, but also to the fast-paced cycles of production, diffusion, and wearing that are characteristic of the cultural industries and that the heritagization processes of popular music tend to reproduce (Istvandity & Cantillon 2019). It can, then, be claimed that popular music, as a category of cultural heritage, is concurrently proliferating and being lost.

In order to reach this multifaceted and, in many ways, dissonant heritage process of popular music, it needs to be assessed from the viewpoint of the sites and localities in which it is produced, defined, and maintained:

Music is progressively recognized and retained as cultural heritage also by international and national heritage actors and through multilateral treaties. AV Villén focuses on this multi-scalar production and conceptualization of music heritage in his article, which explores the UNESCO administered Lists of Intangible Cultural Heritage and their national counterparts in Finland. Through illustrative excerpts and examples, the paper sheds light on how ideas of “the popular” are negotiated, defined—and effaced—within the administrative discourses and practices of cultural heritage. In other words, the article explores how “‘heritage’ produces ‘the popular’ in the context of music”.

Tommi Iivonen’s article examines the alternative music scene that emerged in Pori, Finland in the 1990s. Within it, local bands made a sharp departure from the nationally highly popular Pori rock of the 1980s. However, as sharp as this nest difference may have seemed, it still contained connections through which the different decades and localities of Pori’s music world are inextricably linked. Iivonen examines the factors on which Pori’s alternative scene was built from a materialistic basis, while at the same time trying to understand and model the broader regularities of scene development.

Anna Peltomäki’s and Anna Sivula’s article retraces the creation and development of a public square dedicated to the Finnish artist and songwriter Juice Leskinen in his hometown of Juankoski in 1986–2019. Special attention is given to the various local and translocal actors who, through engaging in the development of the site, have participated in the heritagization of Leskinen and left their mark in the

cultural heritage landscape of Juankoski. By taking Juice Leskinen's square as an example, the article also reflects on the concurrent cultural pervasiveness of popular music heritage and the fragility of its traces.

Toni-Matti Karjalainen approaches the locality of Finnish heavy metal by mapping the hometowns of bands active in the genre. Based on data gathered from the *Encyclopaedia Metallum* online archive, he compiles statistical maps, through which it is possible to understand the prevalence of Finnish heavy metal and to form preliminary location- and province-specific divisions of it. Karjalainen's article opens up interesting aspects for further examination of what locality means in heavy metal. Moreover, the tools it presents have potential for wider application in the field of cultural mapping.

Kimi Kärki reflects on the persistent fascination with Europe's dark heritage as it is represented and remediated within audiovisual culture and its products. By analyzing, for example, the commonalities between fascist spectacles and stadium rock concerts, the paper explores the multilayered structures of popular music heritage and the challenges with regards to interpreting its phenomena. As Kärki remarks, the notion of dark heritage has heretofore been approached mostly from the viewpoints of sites of collective trauma and the tourism industries associated with them. Hence, the need for critical research on the connections between dark heritage, audiovisual culture, and popular music, remains current.

When it comes to the *sites of memory* (Nora 1989) of the recent musical past, Woodstock festival undoubtedly remains among the most symbolically dense—although, as Rami Mähkä reminds in his review article, the festival actually took place in the small town of Bethel, located more than 60 km from Woodstock. In his article, Mähkä explores the heritage-production of one of the most famous festivals in history, critically reflecting it against the event's various, and at times, contradicting historical contexts and later interpretations. As the focal point for his analysis, Mähkä adopts Jimi Hendrix's performance of The Star-Spangled Banner, which has been celebrated as one of the key moments of the festival.

In her essay, Samantha Martinez Ziegler examines the tangible and intangible cultural heritage of grunge music in Seattle. Martinez Ziegler provides an overview of the Seattle bands of the 1980s and 1990s and grunge as a musical style. Finally, she reflects on the conversion of the international "grungemania" into a localized commemorative work that currently spreads out across the urban area of Seattle.

Especially within the past decade, research on the cultural heritage of popular music has proliferated internationally, amounting to a significant body of literature. The field has become better defined, while conceptual and theoretical tools for understanding the production and preservation of popular music heritage have been established. Individually and together, the articles at hand offer new contextual and theoretical viewpoints for the study of popular music heritages and thus open perspectives for future research. This special issue serves as an opening for the discussion on the subject in Finland, while grounding the articles firmly to the international field of study and literature.

The editors want to thank all the reviewers for their insightful feedback. We would also like to acknowledge the support of the Cultural Heritage Studies Department of the University of Turku and the Degree Programme in Digital Culture, Landscape and Cultural Heritage, the University Consortium of Pori, WiderScreen editor-in-chief Petri Saarikoski and everyone else involved!

## Lähteet/Literature

Bennett, Andy. 2015. "Popular Music and the 'Problem' of Heritage." In *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, edited by Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard, and Les Roberts, 15–27. London and New York: Routledge.

- Brandellero, Amanda and Susanne Janssen. 2014. "Popular Music as Cultural Heritage: Scoping out the Field of Practice." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 3: 224–240. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.779294>
- Brusila, Johannes, Bruce Johnson, and John Richardson. 2016. "Introduction." In *Memory, Space, Sound*, edited by Johannes Brusila, Bruce Johnson, and John Richardson, 1–17. Bristol: Intellect Ltd.
- Gibson, Chris, and John Connell. 2007. "Music, tourism and the transformation of Memphis." *Tourism Geographies* 9, no. 2: 160–190. <https://doi.org/10.1080/14616680701278505>
- Istvandity, Lauren, and Zelmarie Cantillon. 2019. "The precarity of memory, heritage and history in remembering popular music's past." In *Remembering Popular Music's Past: Memory-Heritage-History*, edited by Lauren Istvandity, Sarah Baker, and Zelmarie Cantillon, 1–8. London and New York: Anthem Press.
- Kruse, Robert. 2003. "Imagining Strawberry Fields as a place of pilgrimage." *Area* 35, no. 2: 154–162. <https://doi.org/10.1111/1475-4762.00248>
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26/1989, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.
- Sivula, Anna. 2015. "Tilaushistoria identiteettinä ja kulttuuriperintöprosessina: paikallisen historiapolitiikan tarkastelua." *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja*: 56–69.
- Tunbridge, John E., and Gregory J. Ashworth. 1996. *Dissonant heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Whiteley, Sheila. 2004. "Introduction." In *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, edited by Sheila Whiteley, Andy Bennett, and Stan Hawkins, 1–22. Burlington: Ashgate.

Pääkuva/Front page image: Archives of Annankatu 6.



# Populaarimusiikki perintönä, perintömusiikki populaarina

**AV Villén**

antti-ville.villen [a] uniarts.fi

Oskar Huttunen Fellow, Clare Hall & CRASSH

Cambridge University



**Viittaaminen:** Villén, AV. 2023. "Populaarimusiikki perintönä, perintömusiikki populaarina". *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/populaarimusiikki-perintona-perintomusiikki-populaarina/>

*Kulttuuriperinnöstä on tullut keskeinen osa luovaa taloutta. Esimerkiksi perinnesävelmäärien on esitetty muuttuneen "perintömusiikkeiksi" ja siten alistuneen populaarimusiikin käytännöille: paikallisten yhteisöjen yhteenkuuluvuuden on korvannut maailmanlaajuinen markkinointi. Tarkastelen artikkelissa sitä, miten Unescon ja Museoviraston ylläpitämät aineettoman kulttuuriperinnön luettelot suhteutuvat populaarin käsitteellistämiseen. Lähtökohtani ovat sekä kriittisessä perinnöntutkimuksessa että populaarikulttuurin määrittelyn moniulotteisuudessa, ja analysoin luetteloita populaarimusiikin ja kulttuuriperinnön yhtymäkohtien ja ristiriitojen osalta niin määrällisiin, esteettisiin, tuotannollisiin, kansanomaisiin, poliittisiin kuin postmoderneihin ulottuvuuksiin liittyen. Luetteloihin kohdistettujen hakutermin perusteella aineettoman kulttuuriperinnön populaari on ensisijaisesti kansanomaista, mutta huomioon on syytä ottaa myös luetteloiden luonne mainosvälineinä. Aineettomasta kulttuuriperinnöstä tulee määrällisesti ja massakulttuurisesti populaaria juuri kulttuuriseen polttomerkintään eli "brändäykseen" perustuvan vetovoiman myötä. Lisäksi sikäli kun perintökohteet ovat luetteloihin päädyttyään yhtälailla kansanomaista, kaupallista, arvokasta ja laadukasta omine poliittisine pohjavireineen, voi koko toimintaa pitää myös esimerkkinä postmodernista maailmantilasta.*

**Avainsanat:** populaari, musiikki, aineeton kulttuuriperintö, perintöluettelot, kriittinen perinnöntutkimus

Jokin aika sitten osallistuin erään kansanmusiikkitapahtuman nykytilannetta ja tulevaisuutta koskevaan keskusteluun. Puheenvuoroja leimasi huoli eritoten nuoremmista osallistujista: jos kohta kaikenikäiset kansanmusiikkia laajalti harrastavatkin, miten varmistaa lasten ja nuorten kiinnostus tapahtumaa kohtaan? Miten ylläpitää perinnettä ja samalla houkuttaa nuorisoa esimerkiksi pelillisin ratkaisuin? Olisiko tarpeen leikitellä "pelimannin" määritelmällä? Viisikymppisenä olin joukon junioriosastoa ja olivatpa muut tosissaan tai eivät, ideoinnin päätteeksi yksi keskustelijoista totesi: "Jospa vain saisimme tapahtuman kulttuuriperintöluetteloon."

Yksittäisyydestään riippumatta toive osoittaa kulttuuriperintöön liittyvien odotusten moniulotteisuuden ja välinearvon: esimerkiksi sukupolvisuhteet tai tapahtuman edustaman perinteen luonne ovat lopulta toissijaisia virallisen hyväksynnän ja luetteloinnin rinnalla. Toteamus on myös osoitus siitä, miten kulttuuriperinnöstä on tullut olennainen osa tapahtumien ja siten myös tiettyjen paikkakuntien

”brändäystä” eli pyrkimystä korostaa niiden omaleimaisuutta ja siihen perustuvaa vetovoimaa erilaisiin mielle yhtymiin nojaten. Populaarimusiikin ja kulttuuriperinnön suhteiden tarkastelussa tämä on ollut yksi keskeinen aihe niin turistikierroajeluihin kuin museonäyttelyihin ja kokonaisuun museoihinkin liittyen (ks. esim. Cohen et al. 2015, 2–5).

Tällainen kulttuurinen polttomerkintä kytkeytyykin erottamattomasti turismiin. Kielitoimiston sanakirjan (MOT 2023) mukaan ”brändi” tarkoittaa tuotetta, yritystä, henkilöä tai muuta ilmiötä, ”jolle on markkinoinnin yms. avulla luotu t. syntynyt laaja (myönteinen) tunnettuus.” Tämä sivuaa samaisen sanakirjan määritelmää populaarikulttuurista: ”suosittu kansantajuinen (vars. viihdeteollisuuden tuottama) ajanvietekirjallisuus, -musiikki ym., massakulttuuri.” Taloudellisten ja teollisten yhtymäkohtien ohella kansanmusiikin kai sopii olettaa olevan kansantajuista, joten väistämätön jatkokysymys koskee kansanmusiikin, populaarikulttuurin ja kulttuuriperinnön keskinäisiä suhteita. Turismia ja ”brändäystä” ajatellen on toki hyvä pitää mielessä, että musiikinlajista riippumatta tunnetuilla muusikoilla on suuri ”symbolinen tai toteaminen arvo” paikkakuntien mytologisoinnissa (Cohen et al. 2015, 6), ja joku saattaisikin härnätä toteamalla, että Ainolassa tuskin olisi rautatie seisokkia ilman Jean Sibeliusia.

Musiikki on keskeinen osa aineetonta kulttuuriperintöä jo Yhdistyneiden kansakuntien kasvat-, tiede- ja kulttuurijärjestön Unescon yleiskokouksen 2003 hyväksymän aineettoman kulttuuriperinnön suojelemista koskevan yleissopimuksen nojalla. Suomenkin lainsäädäntöön valtiosopimuksena kirjatun sopimuksen mukaan yksi aineettoman kulttuuriperinnön keskeisistä ”aloista” on ”esittävät taiteet” (VS 47/2013, 2. artikla), ja paikallisen perintöagentuurin eli Museoviraston (engl. *Finnish Heritage Agency*) ylläpitämissä aineettoman kulttuuriperinnön luetteloissa on erikseen aihealue nimeltä ”musiikki ja tanssi” (AKP 2023). Aihealueen kohteista puolestaan vain viidennes jää asiasanoituksen tai esittelytekstin perusteella kansanmusiikin tai -perinteen ulkopuolelle (Kärjä 2022, 314–316), olivatpa lajinimikkeet miten liukuvia tahansa. Ruotsalainen kansatieteilijä Owe Ronström (2014, 54–55) itse asiassa väittää, että sitä mukaa kun perinnesäilytys ovat muuttuneet ”perintömusiikeiksi”, ovat ne alistuneet populaarimusiikin käytännöille: paikallisten suhteellisen rajattujen yhteisöjen yhteenkuuluvuuden on korvannut maailmanlaajuiselle yleisölle suunnattu markkinointi. Jos näin on, eikö musiikillisia aineettoman kulttuuriperinnön kohteita voi nimittää populaarimusiikiksi?

Toki, siinä missä ilmaston lämpenemistä muutokseksi, ja olennaisempia lopulta ovatkin nimeämisen taustalla lymyvät tarkoitukset ja päämäärät. Niinpä kysyn, mitä populaarimusiikista voi oppia tarkastelemalla musiikkia aineettomana kulttuuriperintönä? Kysymys on toisin sanoen siitä, miten ”perintö” tuottaa ”populaaria” musiikin kontekstissa, ja mahdollisesti yleisemminkin. Konkreettisimmillaan tarkastelen ”populaarin” käyttöä ja viittausyhteyksiä Unescon ja Museovirastonkin luetteloissa aineettomasta kulttuuriperinnöstä musiikkiin liittyen. Apuna tässä pohdinnassa käytän teorioita populaarin ”käsitteellisestä tyhjyydestä” ja moniulotteisuudesta: John Storeyn (2015, 5–12) vaikutusvaltaiseen jaotteluun nojaten tarkastelen populaarimusiikin ja kulttuuriperinnön yhtymäkohtia ja mahdollisia ristiriitoja niin määrällisiin, esteettisiin, tuotannollisiin, kansanomaisiin, poliittisiin kuin postmoderneihinkin ulottuvuuksiin liittyen. Käsittelyni painopiste on siis populaarin eikä niinkään aineettoman kulttuuriperinnön teoretisoinnissa: miten Yhdistyneiden kansakuntien ja valtiollisten viranomaisten määrittämä ”perintö” suhteutuu ”populaarin” käsitteellistämiseen, olipa jälkimmäinen etuliite tai määre joko musiikille tai kulttuurille laajemminkin?

## Löyhä populaari, virallinen perintö

Populaarin moniulotteisuus ja tilannesidonnaisuus on myös populaarimusiikin tutkijoiden tiedossa, vaikka usein määrittelykysymykset jätetäänkin rivien väliin ja tietyt lajitteet – eritoten rock – otetaan itsestään selvinä. Tällainen ”löyhä” ymmärrys populaarimusiikista (Frith 2004, 3) on institutionalisoitu niin oppilaitoksissa, kirjastoissa kuin mediemarkkinoillakin. Tarkemmin eriteltynä esiin nousevat silti kaikki Storeynkin (2015, 5–12) mainitsevat tekijät: määrällinen eli laaja suosio ja suuret myyntiluvut, esteettinen eli tyyllinen ero taide- ja kansanmusiikkiin, tuotannollinen eli massahyödykkeiden kaupallinen kulutus ja

jakelu, kansanomaisen eli erityisesti alempien yhteiskuntaluokkien itselleen tuottama ”aito” ilmaisu, poliittinen eli sekä yhteiskunnallisia aatesuuntia myötäilevät että vastarintaiset käytännöt, sekä postmoderni eli makuarvostelmien ja lajityyppien välisten rajojen hämärtyminen (ks. esim. Hamm et al. 2013; Middleton 2015). Maailmanlaajuista tai Unescon (2023) korulauseiden mukaan ”ihmiskunnan aineetonta kulttuuriperintöä” ajatellen olennainen kysymys koskee kuitenkin populaarimusiikin käsitteellistä käyttökelpoisuutta niin kutsuttujen länsimaiden ulkopuolella: onko se ytimeltään euroamerikkalainen konstruktio (ks. Hamm et al. 2013) ja siten myös maailmanlaajuisen ”länsimaistumisen” ilmentymä, vai miten se pitäisi suhteuttaa muun muassa kaupallisiin perinnesäilytysmuotoihin tai väljiin ”maailmanmusiikin” ja ”etnopopin” luokkiin (ks. Manuel 2015)?

Vastaavasti populaarimusiikin nimeäminen suoraviivaisesti ”vaihtoehtoisen perinnön” tai ”perintöaktivismiin” perustaksi (Cohen et al. 2015, 5) johtaa helposti tiettyjen musiikillisten käytäntöjen ja lajien mystifiointiin. Äärimetallin muodot eivät tässä suhteessa eronne paljoakaan esimerkiksi nykymusiikiksi kutsutusta taidemusiikista: kokeilunhalua, soittotekniikkaa ja perinnetietoisuutta riittää, mutta piirit ovat pienet. Kysymys on myös kulttuuriperintökeskustelun identiteettipolitiikasta: ”Populaarimusiikkiperintö on täten yhdellä keskeisellä tasolla omaa etuaan tavoittelevaa toimintaa sitoutuneena muun muassa kriittittömään perintökaanonin toisintamiseen erottamattomassa kytköksessä valkoisten, keskiluokkaisten suurten ikäluokkien ymmärrykseen musiikillisesta autenttisuudesta” (Bennett 2015, 23).

Populaarin moniselitteisyyttä ja käyttöyhteyksiä painottava lähestymistapa vastaa kuitenkin niin kutsutun kriittisen perinnöntutkimuksen lähtökohtia eli myös kulttuuriperinnön tarkastelua arvolutautuneena toimintana, olipa kysymys sitten viranomaisten ”auktorisoimista” monumenteista ja hallintatavoista (ks. Smith 2006, 11–12) tai niitä kyseenalaistavista epävirallisista tai ”auktorisoimattomista” perintödiskursseista ja -käytännöistä (ks. Cohen ja Roberts 2014, 254–259). Musiikintutkijoilla on tosin tarkastelua jähmettävä tapa pitäytyä omissa lajityyppikarsinoissaan, ja niinpä vaikka he tunnustaisivatkin perinnön moniselitteisyyden, populaarimusiikin perintöön uppoutuneet tutkijat eivät useinkaan pysähdy miettimään omaa musiikillista etuliitettään sen enempää kuin etnomusikologit ”perinnesäilytysmuotoihin”. Lisäksi aiheeseen liittyvää tutkimuskirjallisuutta lukiessani olen huomannut toistuvasti, että vaikka sekä populaarimusiikin tutkijat että etnomusikologit tukeutuisivat kriittiseen perinnöntutkimukseen, toistensa kirjoituksiin he eivät juuri viittaa (esim. Cohen et al. 2015; Baker et al. 2018; Norton ja Matsumoto 2019; Sweers ja Ross 2020). Yksi syy tähän voi toki olla se, että etnomusikologeille kulttuuriperintö määrittyy ensisijaisesti aineettomana eli tietoina ja tapoina, kun taas populaarimusiikkia kulttuuriperintönä tarkastellessa sen kaupallista, äänitetuotantoon sidottua kulutusluonnetta on hankala sivuuttaa (Long 2018, 123). Tällöin kylläkin nojaututaan populaarin määrittelyvaihtoehdoista löyhästi lähes yksinomaan tuotannolliseen, piittaamatta ylisukupolvisten tietojen ja taitojen tai autenttisuuden kansanomaisesta populaariudesta (ks. Storey 2015, 8–9).

Unescolla ja valtiollisilla perintöviranomaisilla on keskeinen asema virallisen tai ”auktorisoidun perintödiskurssin” (Smith 2006, 11) muotoilijoina. Jälkimmäisten osalta analyysini kohdistuu eritoten kielellisistä syistä vain Suomeen eli Museoviraston hallinnoimiin luetteloihin, enkä siis pohdi tarkemmin esimerkiksi ja erityisesti Kiinan kaltaisten totalitarististen valtioiden tapaa hyödyntää aineetonta kulttuuriperintöä poliittisesti. On toki hyvä tiedostaa, että lähes viisi prosenttia kaikista Unescon (2023) luetteloimista aineettoman kulttuuriperinnön ”elementeistä” on Kiinan hyväksymiä, ja että etenkin uiguurien kulttuuriperinnön tarkastelu saattaa asettaa tutkijoidenkin henkilökohtaisen turvallisuuden alttiiksi vaaroille (ks. Anonymous 2021). Vapaana hakuterminä populaarimusiikki (engl. *popular music*) ei kylläkään tuota yhtään osumaa rajattuna Kiinaan.

## Aineettoman kulttuuriperinnön varannot ja moniselitteisyys

Käytän aineistonani Unescon (2023) ja Museoviraston (EPKLV 2023; EPwiki 2023) luetteloita, sillä ne tarjoavat institutionalisoidun, kansainvälisiin sopimuksiin nojaavan aineettoman kulttuuriperinnön

varannon. Määrävin näistä sopimuksista on vuoden 2003 Unescon yleissopimus, jonka määräykset astuivat Suomessa voimaan 2013 (VS 47/2013). Sopimuksen 12. artiklan mukaan ”jokainen osapuoli tekee, omaan tilanteeseensa parhaiten sopivalla tavalla, yhden tai useamman luettelon aineettomasta kulttuuriperinnöstä alueellaan.” Oma tutkimusaiheensa olisikin, missä määrin luettelointitavat vaihtelevat eri puolilla maailmaa; Ruotsissa sikäläisen ”elävän perinteen” (*levande traditioner*) luettelossa on käytännössä samat aihealueet kuin Suomessa Elävän *perinnön* luetteloissa, jos kohta tšekiläinen ”pelit ja leikit” on saanut Itämeren länsirannalla sanamuodon ”seurustelumuodot” (*umgängesformen*; ISOF 2023). Sen sijaan esimerkiksi Iso-Britanniassa tai Yhdysvalloissa ei moisia luetteloita pidetä yllä, kas kun maat eivät ole vuoden 2003 yleissopimusta ratifioineet. Näin ollen Unescon luetteloiden perusteella niiden alueella ei ole sitä ensimmäistäkään aineettoman kulttuuriperinnön ilmentymää – samalla kun Englannin ”kansallisella perintölistalla” on satoja tuhansia rakennuksia, monumentteja, puistoja, taistelutantereita, hylkyjä ja muita ympäristökohteita (HE 2023). Näistä 51 yhdistyy populaarimusiikkiin (*popular music*), joukossa muun muassa The Beatlesin tunnetuksi tekemät Abbey Roadin studiot, ja 44 kansan- tai perinnesäveltäjä (hakulausekkeena ”*folk music, traditional music*”). Klassisen ja taidemusiikin (”*classical music, art music*”) osalta osumia tosin on 323.

Yleissopimuksen velvoittamien luetteloiden epäyhdenmukaisuudesta huolimatta niihin hyväksytyt perinneohteet tai Unescon tapauksessa ”elementit” ovat aineetonta kulttuuriperintöä ja piste – tai ainakin niiden perintöaseman kyseenalaistaminen tarkoittaisi sekä Yhdistyneiden kansakuntien että yksittäisten suvereenien valtioiden auktoriteettiaseman haastamista. Menetelmällisenä etuna on lisäksi se, että tutkijan ei tarvitse asettaa omia käsityksiään kulttuuriperinnöstä alttiiksi arvostelulle.

Vuoden 2023 alussa Unescon kulttuuriperintöluetteloihin oli hyväksytty yhteensä 677 kohdetta. Näistä suurin osa eli 568 kuului ”ihmiskunnan aineetonta kulttuuriperintöä edustavaan luetteloon”, kun taas ”kiireellistä suojelua vaativia” kohteita oli 76 ja ”hyvien suojelukäytäntöjen rekisterissä” oli 33 kohdetta. Vapaalla hakusanalla ”musiikki” (engl. *music*) luetteloista löytyi 278 kohdetta, mutta yhdistelemällä ennalta-annettuja musiikkiin, soittimiin ja tanssiin liittyviä hakutermejä ja ottamalla mukaan myös ”toissijaiset suhteet”, osumia oli 439 (ks. kuva 1). Toisin sanoen kahdella kolmesta kulttuuriperintökohteesta on jonkinasteinen kytkös musiikkiin.

**Results : 439 elements corresponding to 125 countries**



Kuva 1. Musiikkiin (*music*), soittimiin (*instruments*), lauluun (*singing, song*) ja tanssiin (*dance*) kytkeytyvien kohteiden määrä Unescon (2023) kulttuuriperintöluetteloissa myös toissijaiset suhteet (*secondary relations*) huomioon ottaen.

Unescon (2023) luetteloiden hakutermin asian- ja johdonmukaisuudesta voi kylläkin olla montaa mieltä, sillä siinä missä ”laulumusiikin” (engl. *vocal music*) ja ”soitinmusiikin” (engl. *instrumental music*) osumamäärät ovat 274 ja 233, ”musiikki” (engl. *music*) tuottaa vain yhden osuman – Baselin karnevaalin – ja senkin vain toissijaisena kohteena. Lisäksi luetteloissa korostuvat erilaiset kansan- ja perinnesmusiikin lajit sekä Aasian, Afrikan ja Latinalaisen Amerikan ”kultivoidut” käytännöt, eikä esimerkiksi länsimaisen taide- tai populaarimusiikin historiallisuutta vaikuteta arvostettavan samalla tavalla (Pryer 2019, 36–37). Vastaavasti vapaalla hakutermillä ”jazz” tuloksena on vain yksi osuma, Réunionsaarten *maloya*, joka esittelytekstin perusteella ei ole jazzia sinänsä vaan jota nykymuodossaan sekoitellaan niin rockiin, reggaeen kuin jazziin (Unesco 2023).

Hakutermi ”populaarimusiikki” (engl. *popular music*; esp. *musica popular*; ransk. *musique populaire*) puolestaan yhdistyy ensisijaisesti vain kongolaiseen rumbaan ja toissijaisesti myös Panaman Corpus Christi -juhliin sekä ecuadorilaiseen tanssilauluun *pasilloon*. Kaikki nämä kohteet on hyväksytty luetteloon vuonna 2021. Vapaana hakusanana ”populaarimusiikki” sen sijaan tuottaa kolme muuta osumaa: Norsunluurannikon guro-yhteisön *zaoulin* (hyväksytty 2017), Brasilian Recôncavo-alueen festivaalin Samba de Roda (2008) sekä hyvien suojelukäytäntöjen rekisteristä Kaakkois-Brasilian fandangon ”elävän museon” (2011). Hakusana ”populaaritanssi” (engl. *popular dance*) ei lyö tyhjää vaan osumia on kaksi: irakilainen juhla Khidr Elias (2016) sekä zimbabwelainen tanssi *mbende Jerusarema* (2008).

Mainittujen musiikin- ja tanssilajien populaariuus on suhteellista ja kenties kyseenalaistakin. Kaupallisesti ja sosiaalisesti fandango saattaa olla hyvinkin suosittu, mutta monille kenties tuttu vain Queen-yhtyeen kappaleen *Bohemian Rhapsody* sanoituksesta. Populaarin moniselitteisyyden ja käsitteellisen painoarvon kannalta onkin huomionarvoista, että sellaiset ”ei-länsimaisen populaarimusiikin” lajit kuin *candombe* (2009), tango (2009), flamenco (2010), *fado* (2011), *mariachi* (2011), *merengue* (2016), *rumba* (2016), *rebetiko* (2017), *reggae* (2018) ja *raï* (2022) eivät yhdisty hakusanojen tai -termien perusteella populaariin (vrt. Manuel 1988). Viimeisin on esittelytekstin perusteella tosin ”populaari kansanlaulu” (engl. *popular folk song*; ransk. *chanson populaire*), ja tangon esittelytekstissä käytetään sanamuotoa ”populaari urbaani musiikki” (engl. *popular urban music*; esp. *música popular urbana*). Tämä osoittaa käsitteellistämiseen liittyvät erot eri kielialueilla: espanjaksi *música popular* tarkoittaa pikemminkin kansan- kuin populaarimusiikkia, ja sama pätee muihinkin romaanisiin kieliin. Itse asiassa mikäli Unescon (2023) luettelohaun tekee espanjaksi, vapaana hakuterminä *música popular* monikkomuoto mukaan lukien tuottaa yhteensä kahdeksan osumaa – ja ranskaksi kymmenen. Yksi näistä on kuin onkin uiguurien laulu-, tanssi- ja musiikkikäytäntöjen kokonaisuus *muqam*, joskin englanninkielisessä esittelytekstissä lajimääreenä on kansanmusiikki (*folk music*).

Kaiken kaikkiaan Unescon (2023) luetteloiden perusteella on pääteltävissä, että hakuterminä ”populaarimusiikki” (engl. *popular music*) on otettu käyttöön vasta 2021, ja että sitä ei ole yhdistetty aiemmin luetteloon hyväksytyihin kohteisiin niiden enemmän tai vähemmän ilmeisestä suosiosta huolimatta. Toisaalta on huomattava, että Unescon luetteloissa laveammat musiikilliset luokittelut ovat selvästikin vähemmän tärkeitä kuin paikalliset lajityypit: ”kansanmusiikki” (engl. *folk music*) tai ”perinnesmusiikki” (engl. *traditional music*) eivät lukeudu hakutermeihin, ja vapaina hakusanoina ne tuottavat yhteensä vain kolmisenkymmentä osumaa.

Museoviraston ylläpitämän aineettoman kulttuuriperinnön kansallisen luettelon (EPKLV 2023) ja siihen kytkeytyvän wikiluettelon (EPwiki 2023) osalta aineiston rajaus on jossain määrin vaivattomampaa, sillä näissä ”elävän perinnön” listauksissa on oma aihealueensa ”musiikki ja tanssi.” Wikiluettelossa aiheen mukaisia kohteita on 31 (joista Suomen romanien lauluperinne myös romanikielellä), kun taas kansallisessa luettelossa niitä on kymmenen. Osa wikiluettelon musiikista ja tanssista on kansallisessa luettelossa kylläkin

muualla: juhlissa ja tavoissa, esittävässä taiteissa sekä suullisessa perinteessä. Näin laskien musiikillisia kohteita on kansallisessa luettelossa 16.

Populaarimusiikkiin viitataan luetteloissa suoraan vain kuudessa kohteessa: suomalainen tango, lavatanssit, kanteleen soitto ja rakentaminen, afrikkalainen musiikki ja tanssi Suomessa, balladien laulaminen ja tanssiminen sekä työväen vappu. Rock, iskelmä, rap tai jokin muu tavanomainen populaarimusiikillinen lajityyppi mainitaan enemmän tai vähemmän ohimennen jousikanteleen, juhannuksen vieton, koulukonserttien, saunomisen ja runolaulun yhteydessä. Metallimusiikki puolestaan on luetteloitu omana kohteenaan, ja oma erikoinen erityistapauksensa on aihealueeseen ”suullinen perinne” lukeutuva perintökohde ”Matti ja Teppo -vitsit.”

## Perintö hallinnointina, prosessina ja toimintana

Unescon ja Museoviraston luettelojen avulla voi lisäksi havainnollistaa aineettoman kulttuuriperinnön hallinnollista hierarkiaa valtiollisten toimijoiden osalta. Alinna on Elävän perinnön wikiluettelo, johon periaatteessa mikä tahansa yhteisö tai ryhmä voi ehdottaa kohteita. Esimerkiksi körttiveisuun taustayhteisönä on Herättäjä-Yhdistys ry ja metallimusiikkia on ehdottanut HYRMY eli Helsingin Yliopiston Raskaan Musiikin Ystävät (EPwiki 2021c, 2022c). Vasta kun kohde on hyväksytty wikiluettelo, voi sitä ehdottaa kansalliseen luetteloon. Valinta ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys, vaan hakemukset arvioi Museoviraston nimittämä asiantuntijaryhmä. Päätöksen kansallisen luettelon kohteista tekee puolestaan Opetus- ja kulttuuriministeriö Museoviraston valmisteluun nojaten. (MV 2020: 8; ks. myös Haapoja-Mäkelä 2020, 52–54.) Unescon luetteloihin voi taas ehdottaa vuosittain vain yhtä kansalliseen luetteloon hyväksyttyä kohdetta, jälleen Museoviraston valmisteluvastuulla ja ministeriön päätöksellä (OKM 2018). Haut kysyvät myös kärsivällisyyttä: kansalliseen luetteloon on toistaiseksi voinut hakea vain kolmen vuoden välein 2017 alkaen, ja Unescon hallintoelimityksessä käsittelyaika on lähes kaksi vuotta (MV 2023; Unesco 1992–2022).

Valtiosopimuksiin nojaavan luettelointivaateen takia aineettoman kulttuuriperinnön auktorisoitu aineisto on kätevästi saatavilla, mutta populaarimusiikin osalta sen rajausmahdollisuudet osoittautuvat kovin tulkinnanvaraisiksi. Storeyn (2015) korostama ”populaarin” moniselitteisyys huomioon ottaen tässä ei sinällään ole mitään yllättävää, ja samalla epäjohdonmukaiset hakutermit ja asiasanat osoittavat myös ”perinnön” häilyvyyden ja tilannesidonaisuuden. Sekä populaarikulttuurilla (ja -musiikilla) että kulttuuriperinnöllä on vakiintuneet ja eri tavoin institutionalisoituneet käyttöyhteytensä, mutta lopulta termit ovat toden totta löyhiä ja kaikkea muuta kuin itsestään selviä tapoja luokitella maailmaa ja kulttuurisia käytäntöjä. Kriittisen perinnöntutkimuksen uranuurtajan Laurajane Smithin (2006, 2–3) vaikutusvaltaisen määritelmän mukaan ”perintö” ei olekaan asia tai olio, vaan se on ymmärrettävä arvolutautuneena sosiaalisena prosessina ja toimintana: mistä tahansa voi tulla perintöä, eikä mikään pysy perintönä ilman jatkuvia toimenpiteitä.

Kriittisessä perinnöntutkimuksessa käytetäänkin taajaan termiä ”perinnöllistäminen” (engl. *heritagisation*), millä painotetaan juuri ilmiön prosessiluonnetta sekä perinnön käsitteen avulla tehtävää sosiokulttuurista työtä (ks. Smith 2006, 17; Lillbroända-Annala 2014, 29–30). Samalla aineettomasta kulttuuriperinnöstä tulee moniselitteistä, tilannesidonaista ja helposti politisoituvaa. Erilaisissa kansallisissa luetteloissa perintö tässä mielessä saattaa välittyä jonain selvärajaisena ja itsestään selvänä ilmiönä tai asiana, mutta etenkin maailmanlaajuisesti sen moniulotteisuus käy nopeasti ilmi ja tuottaa samantapaisia jännitteitä ja jopa ristiriitaisuuksia kuin populaarikin. Unescon arvo kääntyy helposti taloudelliseksi arvoksi: aineettoman kulttuuriperinnön kohteista tulee turistikohteita ja siten myös suosittuja eli populaareja sanan yhdessä merkityksessä (ks. Lillbroända-Annala 2014, 31). Smith (2006, 33, 123–125) kuitenkin huomauttaa, että ”perintöturismi” ei ole vain perintökohteiden kaupallistamista ja viihteellistämistä, vaan osa laajempaa ”identiteettityötä” ja perinnön merkityksellistämistä eritoten autenttisuuteen nojaten. Turismin myötä aineeton kulttuuriperintö johtaa yleensä ellei poikkeuksetta myös ”unescoitumiseen” omine aineellisine

seurauksineen ja jännitteineen esimerkiksi museoitumisen, oleskelurajoitusten ja materiaalivalintojen suhteen jälkikoloniaalisen nostalgian siivittämänä (ks. Berliner 2020, 51–54).

Kiinan perintöviranomaisten tapa muokata Unescon luetteloihin hyväksytyjä uiguuriperinteitä turistihyödykkeiksi osana terrorisminvastaiseksi sodaksi naamioitua totalitaristista sisäpolitiikkaa on yksi selkeimmistä esimerkeistä aineettoman kulttuuriperinnön tarkoitushakuisuudesta ja politisoitumisesta. Samalla juuri autenttisuudesta tulee kiistanalaista: Kiinan valtio voi nojata nimenomaan Unescon hyväksyntään puolustaessaan puolueideologian mukaisiksi muokattujen musiikillis-uskonnollisten käytäntöjen suojelutarvetta, mutta samalla yhteys uiguuriyhteisöön on katkennut – tai pikemminkin katkaistu. (Anonymous 2021, 122–123.)

## Perintökohteiden suosio

Kielitoimiston sanakirjan mukaan populaari tarkoittaa suosittua, kansanomaista tai yleistajuista. Määreen etymologia palautuukin latinan sanaan *populus*, kansa. Vaikka niin black metalin kuin Beethoveninkin avulla voi osoittaa, että suosio ei tarkoita kansanomaista tai päinvastoin, yhdistyy populaari juuri musiikin ja kulttuurin etuliitteenä suuriin yleisömääriin: ”kaksisataa miljoonaa karpästä ei voi olla väärässä”, kuten vanha Elvis-vitsi kuuluu.

Myös Storey (2015, 5) aloittaa populaarikulttuurin erittelynsä sen ”määrällisestä ulottuvuudesta” eli esimerkiksi myyntilukuihin, osallistujamääriin ja kulutusmielityksiin perustuvasta määrittelystä. Kulttuuriperintökohteet ja -hankkeet kytkeytyvät tähän selkeimmillään eritoten Unescon mainosarvon ja siihen perustuvan turismin myötä. Esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkijuhlien kokonaiskäyntimäärä oli 43450 vuonna 2022 (Kaustinen 2022a), ja sikäli kun Unescon tunnustama paikallinen viulunsoitoperinne on olennainen osa juhlia, suosion voi ounastella kasvavan. Seinäjoen Tangomarkkinat puolestaan ”palasi uudistuneena kaksi kesää kestäneeltä koronatauolta houkutellen heti paikalle 40 000 kävijää”, ja kilpailun suoria televisiolähetyksiä ”seurasi eri kanavissa arviolta noin 300 000 katsojaa” (Tangomarkkinat 2022).

Lisäksi vaikka tango tai reggae eivät Unescon luetteloissa edustakaan populaarimusiikkia, on niiden maailmanlaajuinen suosio kiistämätön. Erinäisten verkkolähteiden mukaan esimerkiksi jälkimmäisen supertähti Bob Marley on The Wailers -yhtyeineen kaikkien aikojen albumilevymyyntitilastoissa sijalla 34 *Legend*-kokoelman (1984) myytyä kaiken kaikkiaan 28 miljoonaa kappaletta (BSA 2022). Unescolle jätetyssä tangon nimitysehdotusdokumentissa käytännön taas todetaan olevan ”hyvin tunnettu ympäri maailmaa”, ja juuri turismiin liittyvänä yksityiskohtana dokumentissa mainitaan ”Montevideon tangoturistopas” (Unesco 2009).

Väkimääriin perustuva populaari on reggaen ja tangon tapauksessa kuitenkin poikkeuksellista muihin Unescon ja Museoviraston luetteloiden perintökohteisiin verrattuna, elävän perinnön wikiluetteloon lukeutuvaa ”metallimusiikkia” lukuun ottamatta. Kansainvälisen ääniteteollisuuden etujärjestön tilastoinnin mukaan viimeisin on itse asiassa kyseisistä kolmesta genrestä suosituin (ks. IFPI 2019), Kaustisen ja Tangomarkkinoiden kävijämäärien jäädessä vain kymmenesosaan vuoden 2022 Hellfest-metallifestivaalin yleisöstä (VNV 2023).

Myös tavanomaisemman kansanperinteen muodot voivat osoittautua erittäin suosituiksi. Esimerkiksi Bulgarian Koprivshitsassa järjestettävä kansanperinteen festivaali on puolivuosisataisen toimintansa aikana kasvanut 200000 kävijän tapahtumaksi. Unesco (2016) on hyväksynyt festivaalin hyvien suojelukäytäntöjen rekisteriinsä, vaikkakin aiheeseen liittyvässä dokumentaatiossa niin järjestelyjen mittakaavaa, taloudellisia tekijöitä kuin ilmaisumuotojen historiallisuuttakin koskevat jännitteet ja haasteet tuodaan esiin. Oman pohdintansa aihe olisi, millaisia jälkisosialistisia kysymyksiä muutokset festivaalin määrällisessä suosiossa sitten vuoden 1965 herättävät, eritoten valtiollisen kulttuuripolitiikan suhteen.

Koprivshitsan festivaali on kuitenkin osoitus populaarikulttuurin määrällisen ulottuvuuden suhteellisuudesta ja siitä, että yksin se ei riitä kulttuuristen luokittelujen ja erontekojen perusteeksi (ks.

Storey 2015, 5). Koprivshitsan ohella myös Kaustisen kansanmusiikkijuhla vastaa lisäksi Owe Ronströmin (2014, 54) tulkintaa paikallisyhteisöjen ”perinnesmusiikin” muuttumisesta maailmanlaajuiselle yleisölle suunnatuksi ”perintömusiikiksi” festivaaleineen ja muine populaarimusiikin markkinoista tuttuine käytäntöineen.

## Perintöestetiikan laatu

Sanakirjamääritelmässä esiintyvä yleistajuisuus populaarin synonyymina kytkeytyy Storeyn (2015, 5–8) painottamaan esteettiseen ulottuvuuteen. Tällöin populaariuden ytimessä ovat oletukset ilmaisun helppoudesta ja jopa ala-arvoisuudesta, ja perustavanlaatuisesti vastakohtaksi asetetaan tällöin taide tai niin kutsuttu korkeakulttuuri, jonka omaksumisen ja ”ymmärtämisen” ajatellaan usein vaativan pitkälistä muodollista koulutusta. Korkean ja matalan erottelun pysyvyyteen viittaa esimerkiksi Taideyliopiston (2023) koulutustarjonta: Sibelius-Akatemian perustutkintokoulutusohjelmista osapuilleen puolet on nimetty klassisen musiikin opinnoiksi, kun taas populaarimusiikkia ei mainita ohjelmien nimissä.

Myös Museoviraston ja Unescon luetteloiden perusteella musiikillisessa kulttuuriperinnössä on pääsääntöisesti kysymys jostakin muusta kuin taiteesta. Elävän perinnön luetteloiden asiasanoissa ei ole ”klassista musiikkia” ja taide esiintyy vain muodossa ”tanssitaide” – mikä puolestaan johtaa vain karjalaisen kansantanssin esittelyyn. Luetteloissa on lisäksi omana aihealueenaan ”esittävät taiteet”, kansallisesti arvokkaimpina ilmentyminä demokene, kuurojen kulttuuripäivät, nukketeatteri, sirkuskulttuuri, tivoliperinne sekä voimisteluperinne. Taiteeseen ei tosin viitata sanallakaan ensimmäisen eikä kahden viimeisen esittelyteksteissä, kun taas sirkuskulttuurin synonyymina esiintyy toistuvasti ”sirkustaide.”

Unescon (2023) tapauksessa hakutermit ”klassinen musiikki” tai ”taidemusiikki” tuottavat yhteensä viisi osumaa, joista edelliseen liittyvät eivät suinkaan paikallistu keskiseen Eurooppaan vaan Keski- ja Itä-Aasiaan (ks. Pryer 2019, 36–38). Taidemusiikkia luettelossa on vain irlantilainen harpunsoitto. ”Ooppera” on puolestaan mainittu vain Kiinan valtion alueelle paikallistettujen kohteiden nimissä, poikkeuksena sisilialainen käsinukketeatteri *Opera dei Pupi*. Vertailun vuoksi voi todeta vielä, että saksalaisella urkujenrakennuksella ei kaiketi ole mitään tekemistä klassisen tai taidemusiikin kanssa.

Oletukset ja väitteet populaarimusiikin alhaisesta esteettisestä arvosta ovat jäänteitä ja merkkejä luokkayhteiskunnasta ja erityisesti taidelaitosten ylläpitämästä elitismistä. Matala/korkea-jaottelun suhteellisuus käy ilmi myös popin ja rockin vastakkainasettelussa 1960-luvulta lähtien sekä melkein pä minkä tahansa musiikinlajin autenttisuutta koskevissa keskusteluissa. Kysymykset musiikillisesta kulttuuriperinnöstä vain lisäävät asetelman mutkikkautta, sillä perintö on lähtökohtaisesti jotakin arvokasta. Täten myös aiemmin esimerkiksi uskonnollisista tai yhteiskunnallisista syistä ”kulttuurisena roskana” (ks. Baker ja Huber 2015) pidetyt ilmaisumuodot voivat saada myöhemmin arvostusta juuri uhanalaisena kulttuuriperintönä, kuten vaikkapa 1800-luvun puolivälissä kehkeytynyt inkeriläinen röntyskäperinne:

Luterilainen kirkko piti röntyskää syntisenä. Runonkerääjät pitivät röntyskälauluja renkuksina ja kalevalamittaisia runonlauluja arvottomampina. Neuvostovallan mielestä röntyskä edusti porvarillista elämäntapaa. Muistiinpanoja vanhimmilta ajoilta ei ole säilynyt. Syyksi on arveltu laulujen osakseen saamaa arvostuksen puutetta. Röntyskä-perinteellä oli siis kaikki edellytykset hävitä. (EPwiki 2022a.)

Röntyskä havainnollistaa osaltaan sitä, miten eritoten aiemmin esteettisesti populaarina eli alempiarvoisena tai jopa rahvaanomaisena pidetystä käytännöstä on tullut perintöstatuksen myötä laadultaan parempaa. Esimerkkejä samasta ovat metallimusiikki ja suomalainen tango. Tällöin on kuitenkin huomattava, että ”matala” estetiikka ei välttämättä korvautu sinällään, vaan pikemminkin yhdistyy kansallisesti tai muuten poliittisesti määräytyvään ”korkeaan.” Samalla myös musiikkiperinnön esteettinen laatu osoittautuu



pohjimmiltaan mielivaltaiseksi, kulloistenkin poliittisten virtausten sanelemaksi: runonkerääjät rakensivat tietynlaista Suomea tietynlaisiin perinnelajeihin nojaten, aivan kuten Elävän perinnön wikiluettelolla rakennetaan Suomea muun muassa tangoon, metallimusiikkiin sekä afrikkalaiseenkin musiikkiin ja tanssiin nojaten. On toki syytä huomata, että Elävän perinnön kansallisesta luettelosta ei metallimusiikkia löydy, vaan näin määrittyvä kansallinen musiikkiperintö nojaa sellaisiin perinteisesti kansanmusiikkiin kytkeytyviin soittimiin ja käytäntöihin kuten jouhikantele, kantele, pelimanniviulismi, purpuri ja menuetti. Sen sijaan etninen monimuotoisuus on luettelossa läsnä, muttei niinkään afrikkalaisten käytäntöjen kuin romanien lauluperinteen muodossa. (AKP 2023.) Tämä herättää kysymyksiä paitsi kansalliseksi hyväksyttävän kulttuuriperinnön jähmeydestä, myös niin kutsutusta tokenismista eli yksittäisten vähemmistöjen tarkoitushakuisesta maininnasta moniarvoisuuden ja suvaitsevaisuuden osoituksena.

## Perintö massakulttuurina

Käsitykset matalasta ja ala-arvoisesta estetiikasta liittyvät erottamattomasti Storeyn (2015, 8–9) hahmottelemaan tuotannolliseen tai massakulttuuriseen populaarin ulottuvuuteen. Hänen mukaansa tämä tarkoittaa monille populaarikulttuurin ymmärtämistä ”toivottoman kaupallisena kulttuurina”, jonka ytimessä ovat taloudelliset suhteet ja kulttuurituotteiden tuotantotapa. Kysymys on olennaisesti myös yhteiskunnallisista työnjakoon ja koulutukseen perustuvista arvoasetelmista: siinä missä eliitti ihailee ainutkertaisten taideteosten takana piilevää neroutta, työväen aivoja turrutetaan yhdentekevällä massatuotannolla. Tämä on tietenkin rankka elitistinen kärjistyminen, mutta keskeistä on yhteys esteettisen ”matalan” ja niin kutsutun massakulttuurin välillä. Jälkimmäinen kytkeytyy myös populaarin määrälliseen ulottuvuuteen, sillä massatuotanto tähtää aina myös massakulutukseen eli mahdollisimman suureen suosioon. Ero määrällisen ja massakulttuurisen populaarin välillä on kuitenkin juuri tuotantotavassa: siinä missä edelliseen lukeutuvat myös konserttien kaltaiset suurille yleisömäärille suunnatut palvelut, jälkimmäisessä on ensisijaisesti kysymys kopioitavista hyödykkeistä ja niihin liittyvien aineettomien oikeuksien hallinnoinnista.

Kulttuuri- ja musiikkiperinnön käsitteleminen ja käsitteellistäminen massakulttuurina ei olekaan vaivatonta. Toki perintökohteita on tuotteistettu eritoten turismin tarpeisiin, mutta sikäli kun kulttuuriperintö on yhteisöllistä tai jopa koko ihmiskunnan omaisuutta, on sen kaikenlainen tekijänoikeudellinen hallinnointi vähintäänkin ”hämmäntävää” ellei periaatteessa mahdotonta (ks. Pryer 2019, 22–30). Reggae ja metallimusiikki ja tango ovat käypiä esimerkkejä asetelman ristiriitaisuudesta: genret ”omaksi” kulttuuriperinnökseen mieltävät yhteisöt eivät käytännössä voi hyödyntää yksittäisiä kappaleita julkisesti maksamatta tekijänoikeuslain edellyttämää korvausta tekijöille, hoituiipa tämä omalla esitysilmoituksella, esityspaikan kiinteällä luvalla tai muulla tavoin (ks. Teosto 2023). Tekijöiden on lisäksi oltava luonnollisia henkilöitä eli lainsäädäntö ei tunnista kollektiivista tekijyyttä. Tilanne on tietysti toinen, mikäli ensimmäiset reggaen tai metallimusiikin tekijät kuolivat jo vuonna 1952, koska silloin heidän sävellyksiään koskeva suoja-aika on umpeutunut. Siinä missä joukko vuonna 1982 kuolleen Toivo Kärjen sävellyksiä ”kuuluu suomalaisten tangojen aateliin” (EPwiki 2021a), ei niitäkään voi esittää kulttuuriperintörienoissa ilman oikeudenomistajien lupaa tai lakisääteistä korvausta. Sikäli kun näin tapahtuu, kulttuuriperinnöstä tulee massakulttuuria, jos kohta yksittäisten oikeudenomistajien eikä perintöyhteisöjen eduksi. Tämä puolestaan ei vastaa Unescon määritelmää aineettomasta kulttuuriperinnöstä.

Kulttuuriperinnön ja massakulttuurin välinen kitka vain kasvaa, kun huomioon otetaan lisäksi yhteiskuntaluokka. Unescon (2023) luetteloihin hyväksytyistä musiikeista esimerkiksi rebetikon, reggaen ja tangon on kaikkien esitetty kumpuavan alimmista yhteiskuntakerroksista tai peräti ”roskaväen” parista (Manuel 1988, 18), ja vaikka nimitysehdoituksissa tämä tavalla tai toisella myönnettäisiinkin (ks. Unesco 2009, 2017, 2018), luettelohaussa vapaa hakusana ”työväenluokka” (engl. *working class*) tuottaa vain yhden osuman. Sattumoisin se on sama kuin hakusanalla ”ooppera” (engl. *opera*). Museoviraston luetteloiden aihealueella ”musiikki ja tanssi” työväkeen suoraan yhdistettyjä kohteita on niin ikään vain yksi, Narvan Soittokunnan vappukonsertti. Yhteiskunnalliset hierarkiat ovat sen sijaan välillisesti läsnä tangossa, sillä sen

esittelytekstissä mainitaan ”tavalliset suomalaiset” toistuvasti (EPwiki 2021a). Kansanmusiikilla tai -tanssilla ei puolestaan ole Museoviraston luetteloissa suoraa yhteyttä ”kansaan” saati rahvaaseen, vaan niistä on tullut pikemminkin vain vakiintuneiden lajityyppillisten käytäntöjen nimilappuja.

Luokkaerot nivELYVÄT Museoviraston luetteloissa lisäksi etnisyyteen romanien ja afrikkalaisten musiikkiperinteiden esittelyissä. Edellisten lauluissa tyypillisiä aiheita ovat muun muassa markkinat, hevoskaupat sekä ”luku- ja kirjoitustaidottomien romanisukupolvien elämänviisaudet ja kertomukset” (EPwiki 2022b). Afrikkalainen musiikki ja tanssi Suomessa hahmottuu sen sijaan laajemmasta muuttoliikkeestä ja väestörakenteesta irralliseksi henkilökohtaisten suhteiden ja ammattimaisen toiminnan kentäksi: ”toiminnalle on tyypillistä tavoitteellinen taiteellinen toiminta ja uuden luominen” (EPwiki 2021b). Yhteiskunnallisten ja kulttuuriseen moninaisuuteen liittyvien jännitteiden kannalta onkin oireellista, että suomensomalien musiikkiin ei viitata esittelytekstissä sanallakaan. Somalitaustaisen väestön luokka-asema taas on yleisesti ottaen alhainen, sillä etenkin työmarkkinoilla he kohtaavat syrjintää säännönmukaisesti (ks. OSF 2014, 66–70; Mubarak, Nilsson ja Saxén 2015, 238–240).

## Aidon kansan aito perintö

Aineettoman kulttuuriperinnön hallinnoinnissa korostetaan yhtäältä yhteisölähtöisyyttä, mutta lopullinen hyväksyntä ja arvo perintökohteille myönnetään valtiollisella tasolla. Esimerkiksi Suomen, Ruotsin ja Englannin luetteloita selatessa huomio kiinnittyy lisäksi siihen, että ne nimetään ”kansallisiksi” (ruots. *nationell*, engl. *national*) eikä esimerkiksi valtiollisiksi (ks. Kärjä 2022, 324) – joskin Englanti on tässä suhteessa pikemminkin ”osakuningaskunnallinen” hallintoalue. Yhteisöt, valtiot ja kansat ovat kuitenkin eri asioita. Sikäli kun Unescon ja Museoviraston hallintomalli nojaa kahden viimeisimmän yhteyteen, voi kulttuuriperintöä pitää perustellusti kansallisvaltioajattelun ilmentymänä. Museovirastossakaan tuskin kielletään, etteikö Suomen valtion alueella eläisi useiden eri kansojen edustajia, kuten vaikkapa romaneja, senegalilaisia tai tansanialaisia. Tällöinkin yhteisöllisyys määrittäytyy ensisijaisesti kansallisuudeksi.

Populaarilla on puolestaan jo etymologiset yhteytensä kansalliseen, ja Storeyn (2015, 9) hahmotelmassa populaarikulttuurin kansallisella tai kansanomaisella ulottuvuudella on niin ikään keskeinen asema. Kansallisuus nivELYTYY tällöin rahvaaseen, muttei niinkään sen luokka-aseman perusteella, vaan idealisoidussa ja puoliuskonnollisessa muodossa ”aitoa kansanhenkeä” korostaen. Käsitykset autenttisuudesta ovatkin populaarikulttuurin kansallisen ulottuvuuden ytimessä, erityisesti kulttuuriseen edustavuuteen ja jopa puhtauteen liittyen. (Ks. Storey 2015, 19–20.)

Autenttisuus ei silti ole minkään ilmiön tai käytännön ominaisuus, vaan – kuten perinnön yhteydessä – osuvampaa olisi painottaa toimintaa. Autenttisuudessa on toisin sanoen kysymys arvottamisesta, ”autentikoinnista” (Moore 2002). Niinpä voi hyvällä syyllä kysyä, miten samanarvoisia esimerkiksi metallimusiikki, tango ja senegalilainen populaarimusiikki ovat kansallisena kulttuuriperintönä Suomessa. Tango on kanonisoitu osaksi suomalaiskansallista kertomusta omine rodullistavine erityispiirteineen: samalla kun romaniartistien panos tunnustetaan lajityypin historioinnissa, jää sen ”alkuperäinen afrolatinalainen rytmikka” usein sivuhuomioksi (ks. Jalkanen ja Kurkela 2003, 417, 475–476; vrt. Knutas 2004; Gronow 2004, 17; Kärjä 2012, 135–140). Unescon luetteloiden nimitysehdotusdokumentissa rioplatalaisen tangon luonne afrikkalais-eurooppalais-paikallisten ”hybridisaatioprosessien taiteellisenä ja kulttuurisena tuloksena” sen sijaan mainitaan (Unesco 2009).

Lisäksi sikäli kun Ecuadorin *pasillo* on mahdollisista käännöskömmähdyksistä huolimatta yksi harvoista Unescon (2023) hakutermeihinsä kirjaamista ”populaarimusiikeista”, sen yhteys ecuadorilaisten identiteettiin ja ”kotimaahan” tehdään luettelossa selväksi, tosin myös fuusioluonne ja kaupunkikulttuuriperusta mainiten. Silti luettelotekstissä korostettu perinteen jatkuvuus ja nykyinen painoarvo ovat oireita siitä, mitä etnomusikologi Ketty Wong (2012, 93) nimittää ”keksityksi *pasillo*-perinteeksi” (vrt. Hobsbawm ja Ranger 1983). Wongin (2012, 87–90) mukaan *pasillon* kulta-aika ajoittuu 1950- ja 1960-luvuille, ja 1980-luvulle tullessa sen asema ”kansallisena musiikkina” (*música nacional*) oli

murentunut niin kulttuuripoliittisten linjausten kuin maailmanlaajuisten musiikkivirtaustenkin vaikutuksesta. Kuluvalle vuosituhatluvulle siitä on tullut hänen mukaansa ”vanhaa” vanhemman väen musiikkia, jossa innovaatio ja muutos on korvautunut osin elitistisellä nostalgialla (Wong 2012, 90–91).

Kysymykset kansasta ovat poikkeuksetta myös kysymyksiä yhteiskuntaluokasta. Sibelius ja muut syntyperänsä takia etuoikeutetut, korkeasti koulutetut säveltäjät ovat erinäisten kansallismielisten romantikkojen ja kiihkoilijoiden mukaan saattaneet ilmentää oletettua kansanhenkeä ylväimmillään, samalla kun säveltäjien hyödyntämät sävelmät ovat edustaneet kansaa puhtaimmillaan – eli usein nimettöminä ja esittäjien mahdollista tekijyyttä tunnustamatta. Tällöin kansasta tulee ihanteellista massaa tai peräti aineeton olio, jota ei missään tapauksessa tule sekoittaa sivistymättömään rahvaaseen saati turmeltuneeseen työväenluokkaan. ”Kansa” on täten ennen kaikkea myytti menetetyistä ”organisisesta yhteisöstä” (Storey 2015, 27).

Korostamalla epämääräistä kansanhenkeä ilmaisun perustana myös asiaan liittyvät taloudelliset suhteet ja rakenteet on helppo sivuuttaa: sikäli kun Sibelius nojasi perinteisiin kansansävelmiin ”suomalaista sävelkieltä” synnyttäessään ja omien sanojensa mukaan ”tunnelmat” *Kalevalasta* varastaen (ks. Salmenhaara 1996, 65–75), miksi hänen perikuntansa eikä Suomen kansan tulisi nauttia sävellysten tekijänoikeudellisista tuotoista? Hän saattoi piirrellä ”pisteitä ja viivoja” Larin Parasken laulaessa (ks. Korhonen 2015), mutta olennaisilta osin Sibeliuksen tuotanto ja varallisuus perustuu järjestelmään, jossa kansansävelmien tekijyyttä ei ole osattu eikä haluttu tunnustaa saati tunnustaa. Sibelius sävelsi ”ottamalla vaikutteita” eikä suinkaan ”versioimalla” Larin Parasken laulua.

Sävelsikö Sibelius populaarimusiikkia? Kansallisin ja taloudellisin perustein ehdottomasti, mutta esteettisin ehkei niinkään. Kysymys on myös populaarin estetiikan historiallisuudesta: nykypäivän ”poppis” ei ole sama asia kuin 1800-luvun lopun ”populäärit” eli esimerkiksi Helsingissä sivistysporvariston itsekasvatukseen suunnatut ”helppotajuiset” klassisen musiikin konsertit (ks. Kurkela 2015, 51–54). Vastaavaan epähistoriallisuuteen törmää väistämättä niin kutsutun maailmanmusiikin yhteydessä. Tällöin historialliset ja paikalliset erot korvautuvat etnisillä eroilla, ikään kuin etenkin Aasian ja Afrikan ”kulttuurit” olisivat yksiselitteisiä ja yhdenmukaisia. (Ks. Ronström 2014, 48–49.) Niin Senegal kuin Tansaniakin perustuvat maantieteellisiltä rajoiltaan siirtomaavalta-ajan jakolinjoihin, ja molempien alueella elää kymmeniä eri etnisiä ryhmittymiä. Toki samalla on muistettava, että koko ajatus selvästi erotettavista etnisyyksistä on Eurooppa-keskeinen. Maailmanmusiikista (engl. *world music*) ei kylläkään listoilla juuri kirjoiteta: Elävän perinnön wikiluettelossa se mainitaan ohimennen osana koulukonserttien ohjelmiston laajenemista (EPwiki 2022d), ja Unescon (2023) luetteloissa vain fadon yhteydessä muodossa ”maailmanmusiikkiirit.”

## Perinnön ja populaarin (epä)poliittisuus

Populaarikulttuurin ja kulttuuriperinnön läheinen kytkös kansaan tekee molemmista väistämättä poliittisia, olipa kyseessä suora valtiollinen ja valtiollisiin sopimuksiin nojaava vallankäyttö tai yleisiin yhteiskunnallisiin väestösuhteisiin perustuva julkisen toiminnan kehys. Musiikin poliittisuuden selkeimpiä muotoja ovat valtiollinen sensuuri, sääntely, tuki ja koulutus, mutta musiikista tulee poliittista heti myös silloin, kun sen ajatellaan edustavan aatetta, asiaa tai ihmisryhmää (ks. Street 2012). Esimerkkeinä voi listata musiikkiviennin, kansanmusiikin koulutuksen sekä sen, miten näissä ja monissa muissa yhteyksissä musiikki on tapana rodullistaa ja sukupuolittaa. Elävän perinnön wikiluettelossa metallimusiikin ennakoidaankin olevan ”tärkeä suomalainen vientivaltti ulkomaille” samalla kun sen valkoisuus jää mainitsematta ja miehisyyskin vain epäsuoran reunahuomion varaan: ”aggressiivisempien metallilajien keikoilla innostuneimmat kuuntelijat muodostavat [...] pieniä alueita yleisön seassa, joissa osallistumishaluiset katsojat juoksevat toisiaan päin ja tönivät toisiaan musiikin energisoimina, varoen kuitenkin herrasmiesmäisesti satuttamasta toisiaan” (EPwiki 2021c).

Lisäksi Yhdistyneiden kansakuntien määräävä asema kulttuuriperinnön hallinnoinnissa tekee ilmiöstä poliittisen juuriaan myöten. Aihepiirin kiistoja tuskin käsitellään turvallisuusneuvostossa veto-oikeuksin,

mutta jokaisella aineettoman kulttuuriperinnön luetteloihin ehdotetulla perintöelementillä tulee olla asiaankuuluvan valtion siunaus. Niinpä voikin pitää oireellisena, että vaikka saamelaiden käsityö- ja laulukäytäntöjen omaleimaisuus tunnustetaan laajalti, ei niitä Unescon luetteloista löydy. Tämä ei johdu välttämättä vain valtiollisista eli Norjan, Ruotsin, Suomen ja Venäjän viranomaisista, vaan olennaisilta osin myös saamelaisuuden monimuotoisuudesta sekä saamelaisyhteisöjen sisäisistä jännitteistä (ks. esim. Potinkara 2014, 287–294).

Populaaria ja perintöä yhdistää poliittisesti lisäksi se, että kumpaakin on tapana pyrkiä käsittelemään epäpoliittisena toiminnan alueena. Edellinen määrittäyty tällöin tyyppillisimmillään ”vain viihteenä”, kun taas jälkimmäiseen suhtaudutaan ”vain kulttuurina.” Kulttuurintutkijat ovat kuitenkin huomauttaneet jo vuosikymmenten ajan, että mikään ilmiö ei koskaan ole ”vain” jotakin, vaan sillä on aina yhtäaikaisesti historialliset, taloudelliset, sosiaaliset, kulttuuriset ja poliittiset kiinnekohtansa (ks. esim. Hall 1992, 63–87). Näin ollen väitteet populaarin tai perinnön epäpoliittisuudesta osoittautuvat nimen omaan poliittisiksi eli tiettyjä yhteiskunnallisia valtasuhteita legitimoiviksi.

Storeyn (2015, 10–12) mukaan populaarikulttuurin poliittisuus kytkeytyy kysymyksiin ja kamppailuihin yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta hegemoniasta eli valtaa pitävien tahojen pyrkimyksestä saavuttaa alisteisten ryhmittymien hyväksyntä ja tuki. Tämä käy ilmi erityisesti erilaisten vähemmistöjen ja yhteiskuntaa ”yhdenmukaistavien voimien” välisissä kiistoissa, oli paitsi kysymys sitten lippujen heiluttamisesta Eurovision laulukilpailuissa tai ideologisesti jäsennellymmästä ja tarkoituksellisesta yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävästä vastakulttuurisesta liikehdinnästä. Unescon (2023) listoilla vapaa hakusana ”vastarinta” (engl. *resistance*) tuottaa seitsemän osumaa, joista peräti kuusi liittyy musiikkiin tai tanssiin: candombe Uruguayssa (2009), gwoka Ranskan Guadaloupella (2014), capoeira Brasiliassa (2014), rumba Kuubassa (2016), reggae Jamaikalla (2018) sekä Johannes Kastajan juhlat Venezuelassa (2021). Kaikilla näillä on lisäksi historialliset yhteytensä Afrikan orjakauppaan ja siten rasismiin. Elävän perinnön wikiluettelon musiikkikohteista vastakulttuurista toimintaa edustavat puolestaan lähinnä ”sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen juhlatilaisuus” Leimarit (EPwiki 2021d) sekä metallimusiikin alalajeista ”pitkälti kantaaottavaan uskonnonvastaiseen symboliikkaan” perustuva black metal (EPwiki 2021c). Nämä kytkeytyvät myös niin kutsuttuun aktiiviseen kulutukseen nojaavaan populaarikulttuurin poliittisuuteen, varsinkin mikäli ne hyväksyy esimerkkeinä tyyli- ja fanitusperustaisista nuorisokulttuurin muodoista (Storey 2015, 11–12, 85, 247–251).

Populaarin poliittisuus liittyy lisäksi ”kansaa” koskeviin rajanvetoihin, etenkin suhteessa ”valtakeskittymään” (Storey 2015, 11). Elävän perinnön kohteita ajatellen voi tällöin huomiota kiinnittää esimerkiksi siihen, että niin Tangomarkkinoilla kuin Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla on nähty ministereitä tuon tuostakin, ja jälkimmäisessä tapahtumassa kansan- ja populaarimusiikin tavanomainen raja ylittyy taajaan: vuonna 2022 eturivin niminä listattiin ”odotettujen kestotähtien Värttinän ja norjalaisen Mari Boinen” ohella myös pitkän linjan viihdemuusikko Pepe Willberg (Kaustinen 2022b).

Politiikan ytimessä on vallan legitimoiminnin ohella myös jatkuva muutos, äärimmillään jopa pyrkimys vallankumoukseen. Niinpä Ronströmin (2014) perintömusiikkiajatuksista mukaillen voi kysyä, josko erilaisista kansanmusiikin ja -tanssin lajeista on vähitellen tullut juuri tyyliperustaisia alakulttuureja. Sama pätee myös tangoon, etenkin mikäli arviot sen hiipumisesta koko kansan genrestä yksittäiseen festivaaliin nojaavaksi iskelmäartistien ponnahtauslaudaksi pitävät paikkansa (ks. Gronow 2004, 37).

Yhteisöllisenä arvona kulttuuriperintö politisoi populaarin omalta osaltaan. Erityisen selvää tämä on silloin, kun tavanomaisista populaarikulttuurin muodoista – kuten metallimusiikki tai tango – tehdään kansallista kulttuuriperintöä. Perintö politisoi populaarin myös epäpolitisoimalla sen: poliittiset järjestöt eivät saa tehdä ehdotuksia Elävän perinnön kansalliseen luetteloon, kuten eivät myöskään uskonnolliset yhteisöt lähtökohtaisesti. Luetteloon voi kuitenkin ehdottaa sellaisia yhteiskuntaan ”juurtuneita” uskonnollisia perinteitä, joiden harjoittamiseen myös kyseisten uskonnollisten yhteisöjen ulkopuoliset ihmiset voivat osallistua. (EPKL 2023.) Wikiluetteloön hyväksytyt körttivenessiis siis tuskin on tällainen perinne, sillä esittelytekstissä veisuun todetaan olevan ”eri ikäisiä ja eri puolilla Suomea asuvia heränneitä eli körttiläisiä kaikkein voimakkaimmin yhdistävä tekijä” (EPwiki 2022c).

Kulttuuriperinnöstä on myös tullut paikoin häpeilemätön osa ylikansallista kulttuuripolitiikkaa ja ”pehmeää valtaa.” Unescon yleissopimuksen ratifioineet valtiot sitoutuvat omassa lainsäädännössään vaalimaan sellaista aineetonta kulttuuriperintöä, ”joka vastaa nykyisiä ihmisoikeuksia koskevia asiakirjoja sekä täyttää vaatimukset yhteisöjen, ryhmien ja yksilöiden välisestä kunnioituksesta ja kestävästä kehityksestä” (VS 47/2013, 2. artikla). Silti juuri yleisten ihmisoikeuksien ja sopimuksen toisaalta korostaman kulttuurisen moninaisuuden välillä on peruuttamattomia ristiriitoja (Pryer 2019, 33), ja vaikka uiguurien *muqam* olisikin Unescon yleissopimuksen mukaista perintöä, Kiinan tapa perinnöllistää se on kunnioituksesta kaukana: ”Valtio on luokittelemalla, yksinkertaistamalla ja standardisoimalla tuhonnut uiguuriperinteen kulttuurisen elinvoiman ja moninaisuuden sekä riistänyt kyseisiltä yhteisöllisiltä esityksiltä niiden hengellisen painoarvon” (Anonymous 2021, 134).

## Postmoderni perintö

Storeyn (2015, 12) hahmotelmassa populaarikulttuurilla on vielä yksi ulottuvuus: postmoderni. Olennaisilta osin siinä on kysymys ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin limittymisestä tai pikemminkin niiden välisen rajan tarpeettomuudesta ja jopa mahdottomuudesta. Ronströmin (2014) määritelmä perintömusiikista vastaa tällaista käsitystä postmodernista kulttuurista, jos kohta sen keskiössä on korkealle arvostetun kansankulttuurin ”popularisoituminen”.

Postmodernia koskeva teoretisointi ei ole enää järin muodikasta, mutta sen vaikutus etenkin kulttuurintutkimuksen ”radikaaliin kontekstualismiin” (Lehtonen 2014, 12) on ollut merkittävä. Kärkevimpien kriitikkojen mukaan postmoderniteorioiden perusteella ilmiöt, kokemukset ja maailma hahmottuvat mielivaltaisina ja täysin yksilöllisinä, kun taas maltillisemmat kulttuurintutkijat painottavat yksilöllistenkin kokemusten historiallisuutta ja tilannesidonnaisuutta: päämääränä on tällöin selvittää ja selittää noiden kokemusten ja niille annettujen merkitysten juurisyyt (lat. *radix*, ”juuri”).

Viimeaikaisella kriittisellä perintökeskustelulla ja -teoretisoinnilla on yhteytensä postmoderniin sikäli kun perinnön ajatellaan olevan arvo eikä ilmiö tai asia (ks. Smith 2006, 2–3). Mistä tahansa voi toisin sanoen tulla perintöä, jos ja kun se vain hahmotetaan yhteisöllisesti riittävän arvokkaaksi. Näin ollen kulttuuriperintö määrittyy lähtökohtaisesti mielivaltaiseksi ja sattumanvaraiseksi – mutta käytännössä kulloistenkin historiallisten ja yhteiskunnallisten olosuhteiden ehdollistamaksi.

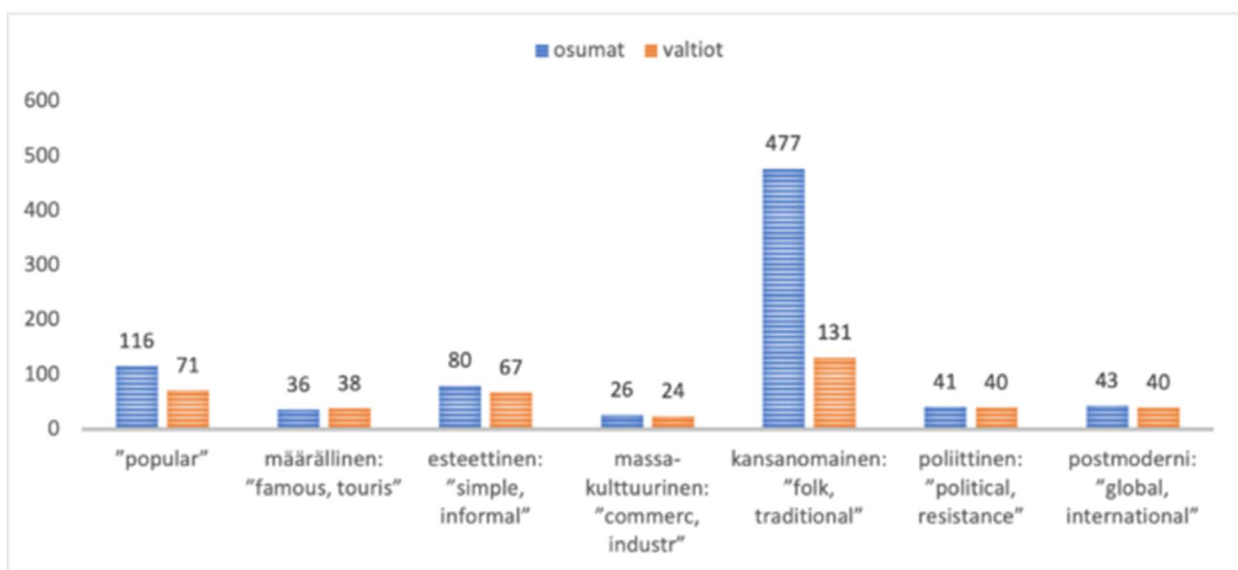
Unescon (2023) tai Elävän perinnön luetteloista (AKP 2023) sanaa ”postmoderni” (engl. *postmodern*) ei löydy, mutta kulttuuriperinnön poliittisuus tekee siitä väistämättä myös postmodernia Storeyn (2015, 12, 212) hahmottelemassa muodossa: maailmanlaajuisten ja valtiollisten toimijoiden määrittelyvaltaan ja valikointiin perustuvana perintö on aina jo valmiiksi ”korkeaa”, riippumatta sen esteettisistä tai massakulttuurisista piirteistä ja ominaisuuksista. Näin ollen kulttuuriperintö on aina myös jo valmiiksi ristiriitaista ja ”riitasointuista” (Tunbridge ja Ashworth 1996): sen määrittelyyn ja rajaamiseen liittyy aina kaikista avoimuuteen liittyvistä korulauseista huolimatta tekijöitä, jotka sulkevat tietynlaisia ihmisiä ulos samalla kun ne vetoavat toisiin. Tässä suhteessa voi vertailla jälleen kerran tangon ”tavallisia suomalaisia” kaustislaisiin viuluperinteen edustajiin, Leimareiden ristiinpukeutujiin, metallimusiikin piirileikkijöihin sekä afrikkalaisen musiikin ja tanssin harjoittajiin Suomessa. Ihmisten taustoihin, asemaan ja ideologisiin sitoumuksiin liittyvien riitasointujen ohella kysymys on olennaisesti myös perinnön käytöstä ja hallinnoinnista niin kulttuurisena, poliittisena kuin taloudellisenakin keinovarentona (Tunbridge ja Ashworth 1996, 34–93).

## Lopuksi

Lokakuussa 2022 Seinäjoella pidetyssä musiikkiperinnön ”kurittamista” eli tieteenala- ja muita rajoja koskeneessa konferenssissa Kansanmusiikki-instituutin johtaja Matti Hakamäki totesi kaustislaista

viulunsoittoa ja sen perintöhallinnointia käsitelleen puheenvuoronsa lopuksi: ”lopulta kaikki on politiikkaa.” Unescon virallisesti hyväksymän perintöhallintoinstituution edustajana hän totesi lisäksi suoraan, että luettelot eivät välttämättä ole paras tapa toimia, sillä ”elävän” perinnön sijaan ne helposti jähmettävät käytännöt tiettyyn hyväksytyyn muotoon. Toisaalta niistä on hänen mukaansa hyötynsä yleisen tietoisuuden levittämisessä kulttuuristen käytäntöjen monimuotoisuudesta ja etenkin uhanalaisista perinteistä. (AVV-KTP 2022.)

Storeyn (2015) erittelemiä populaarikulttuurin ulottuvuuksia ajatellen aineettoman kulttuuriperinnön populaari ei olekaan niinkään poliittista kuin kansanomaista. Tämä korostuu sekä valtiollisella tasolla kansanmusiikin ja -tanssin hallitessa luetteloita että Unescon (2023) listojen perinnepainotuksessa: yhdistäen vapaat hakusanat ”kansa” ja ”perinne” (engl. ”folk, tradition”) osuimien määrä on moninkertainen verrattuna ”populaariin” ja sen muihin ulottuvuuksiin perustuviin hakusanayhdistelmiin (ks. kuva 2). Ero vain kasvaa, kun huomioon otetaan hakusanojen laadulliset piirteet esittelyteksteissä: esimerkiksi ”kaupallinen” ja ”teollinen” eri muodoissaan (engl. ”commerc, industr”) määrittävät toistuvasti ennen muuta kulloisenkin perintöelementin jatkuvuutta uhkaavaksi tekijäksi.



Kuva 2. ”Populaarin” (engl. popular) ja sen määrittelyulottuvuuksiin (ks. Storey 2015, 5–12) perustuvien hakusanayhdistelmien osumat ja asianomaisten valtioiden määrät Unescon (2023) luetteloissa.

Aineettoman kulttuuriperinnön kansanomaisuus selittää myös niin sanotusti esteettisen populaarin kaksinkertaisen osumamäärän määrälliseen, poliittiseen ja postmoderniin verrattuna, olkoonpa kansanmusiikin luonnehtiminen yksinkertaiseksi ja epämuodolliseen koulutukseen perustuvaksi miten kyseenalaista tahansa. Tämä saattaisi antaa aiheen suhtautua varauksella myös Ronströmin (2014) ajatukseen ”perintömusiikista”, mutta osumamääriä olennaisempaa on lopulta luetteloiden luonne omanlaisina mainostamisen ja ”brändäyksen” välineinä (ks. Norton 2019, 81–82). Niinpä vaikka perintökohteiden ja -elementtien esittelyteksteissä ei ilmiöiden suosiota tai kaupallisuutta mainittaisikaan, aineettomasta kulttuuriperinnöstä tulee määrällisesti ja massakulttuurisesti populaaria juuri kulttuuriseen polttomerkintään perustuvan vetovoiman myötä, johtipa tämä turismiin tai muihin suosion, sijoittamisen ja joukkokulutuksen muotoihin. Sikäli kun jokaikinen perintökohde on luetteloihin päädyttyään näin ollen yhtäläillä kansanomaista, kaupallista, arvokasta ja laadukasta omine poliittisine pohjavireineen, voi koko ilmiö- ja toimintakenttää pitää myös havainnollistavana esimerkkinä postmodernista maailmantilasta. Korkean, matalan ja muidenkin arvostelmien rajojen hämärtyessä ”populaarin” käännskukket ovat omiaan vain lisäämään postmodernia moniselitteisyyttä ja tulkinnanvaraisuutta.

Kaiken- tai ainakin paremmintietävät kosmologit saattaisivat huomauttaa, että parinkymmenen vuoden aikana kehkeytynyt kulttuuriperintökohu on planeetan ja aurinkokunnan kannalta jokseenkin

merkityksetöntä. Nykyinen keskustelu on toki omanlaisensa, muttei vailla edeltäjiä, kuten tulevan runoilijan Aaro Hellaakosken (1916) eräskin teatteripakina osoittaa:

Me elämme vasta toisessa polvessa sivistyskansana, mutta meillä on jo kulttuuriperintönä se makusuunta, jonka isämme ovat joskus nuoruudessaan omaksuneet. Setä Topeliuksen lapsellisen imelä sentimentaalisuus ja ulkomailta importeerattu poroporvarillinen ja turhantarkka naturalismi ovat meillä synnyttäneet merkillisen sekasikiön.

Sivistyksen tuottamiin sekasikiöihin tai kaikkinaiseen merkillisyyteen tämän tarkemmin puuttumatta liekö siis mitään uutta auringon alla? Lopuksi onkin hyvä muistuttaa itseään aineettoman kulttuuriperinnön historiallisuudesta, tilannesidonaisuudesta ja sikäli jälleen kerran sen peruuttamattoman poliittisesta luonteesta.

*Artikkeli perustuu Porissa 24.11.2021 konferenssissa ”Populaarimusiikin kulttuuriperintö” pidettyyn esitelmään ja kytkeytyy Koneen Säätiön rahoittamaan tutkimushankkeeseen ”Musiikkiperinnön moninaisuus Suomessa” (2023–2025).*

## Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 30.1.2023.

### Kulttuuriperintöä käsittelevät viranomaisaineistot

AKP. 2023. ”Unescon sopimus”. Aineeton kulttuuriperintö.  
<https://www.aineetonkulttuuriperinto.fi/fi/unescon-sopimus>.

EPKL. 2023. ”Elävän perinnön kansallinen luettelo. Ohjeita ja lisätietoa hakijoille 2023”.  
<https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/static/Kansallinen%20ohjeet%20ja%20arviointi%202023.pdf>.

EPKLV. 2023. Elävän perinnön kansallinen luettelo/valitut. [https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Elävän\\_perinnön\\_kansallinen\\_luettelo/valitut](https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Elävän_perinnön_kansallinen_luettelo/valitut).

EPwiki. 2021a. ”Suomalainen tango”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 15.3.2021. [https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Suomalainen\\_tango](https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Suomalainen_tango).

EPwiki. 2021b. ”Afrikkalainen musiikki ja tanssi Suomessa”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 9.4.2021. [https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Afrikkalainen\\_musiikki\\_ja\\_tanssi\\_Suomessa](https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Afrikkalainen_musiikki_ja_tanssi_Suomessa).

EPwiki. 2021c. ”Metallimusiikki”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 15.3.2021. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Metallimusiikki>.

EPwiki. 2021d. ”Leimarit”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 24.9.2021. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Leimarit>.

EPwiki. 2022a. ”Inkeriläinen röntyskä”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 29.3.2022. [https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Inkeriläinen\\_röntyskä](https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Inkeriläinen_röntyskä).

EPwiki. 2022b. ”Suomen romanien lauluperinne”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 6.5.2022. [https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Suomen\\_romanien\\_lauluperinne](https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Suomen_romanien_lauluperinne).

EPwiki. 2022c. ”Körttivenessuus”. Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 10.5.2022. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Körttivenessuus>.

- EPwiki. 2022d. "Koulukonsertit". Elävän perinnön wikiluettelo. Päivitetty 29.4.2022. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Koulukonsertit>.
- EPwiki. 2023. Elävän perinnön wikiluettelo. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi>.
- HE. 2023. "Search the List". Historic England. <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/>.
- ISOF. 2023. "Levande traditioner". Institutet för språk och folkminnen. <https://www.isof.se/lar-dig-mer/levande-traditioner>.
- MV. 2020. *Elävä perintö. Aineettoman kulttuuriperinnön toimenpideohjelma 2019–2022*. Helsinki: Museovirasto. <https://www.aineetonkulttuuriperinto.fi/assets/PDF/Aineeton-toimenpideohjelma-2019-2022.pdf>.
- MV. 2023. "Haku Elävän perinnön kansalliseen luetteloon avattu". Tiedote 26.1.2023. Helsinki: Museovirasto. <https://museovirasto.fi/fi/ajankohtaista/haku-elavan-perinnon-kansalliseen-luetteloon-2023>.
- OKM. 2018. "Suomi käynnistää esitysten valmistelun Unescon aineettoman kulttuuriperinnön luetteloon". Tiedote 1.6.2018. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. <https://okm.fi/-/suomi-kaynnistaa-esitysten-valmistelun-unescon-aineettoman-kulttuuriperinnon-luetteloon>.
- Unesco. 1992–2022. "Procedure of inscription of elements on the Lists and of selection of Good Safeguarding Practices". UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/procedure-of-inscription-00809>.
- Unesco. 2009. "Tango". Nomination file No. 00258. UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258>.
- Unesco. 2016. "Festival of folklore in Koprivshitsa, a system of practices for heritage presentation and transmission". Nomination file No. 01683. UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/BSP/festival-of-folklore-in-koprivshitsa-a-system-of-practices-for-heritage-presentation-and-transmission-00970>.
- Unesco. 2017. "Rebetiko". Nomination file No. 01291. UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291>.
- Unesco. 2018. "Reggae music of Jamaica". Nomination file No. 01398. UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/RL/reggae-music-of-jamaica-01398>.
- Unesco. 2023. "Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices". UNESCO: Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/lists>.
- VS 47/2013. Valtioneuvoston asetus aineettoman kulttuuriperinnön suojelemisesta tehdyn yleissopimuksen voimaansaattamisesta. <https://www.finlex.fi/fi/sopimukset/sopsteksti/2013/20130047>.

## Musiikin historiankirjoitus

- Gronow, Pekka. 2004. "Suomalaisen tangon sielu". Teoksessa *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 14–39. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Jalkanen, Pekka ja Vesa Kurkela. 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Knutas, Jospes. 2004. "Tango romano". Teoksessa *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 40–46. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.



Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

## Muu tutkimusaineisto

AVV-KTP. 2022. Antti-Ville Villénin kenttätöypäiväkirja. Henkilökohtainen arkisto.

BSA. 2023. "Best Selling Albums". Tarkistettu 20.1.2023. <https://bestsellingalbums.org/>.

IFPI. 2019. "Music Listening 2019. A look at how recorded music is enjoyed around the world". Zürich: International Federation of the Phonographic Industry. <https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Music-Listening-2019-1.pdf>.

Kaustinen. 2022a. "Iloinen uutinen: vuoden 2022 käyntimäärä 43450". Kaustinen Folk Music Festival 17.7.2022. <https://kaustinen.net/iloinen-uutinen-vuoden-2022-kayntimaara-43450/>.

Kaustinen. 2022b. "Yli 4500 esiintyjää tulossa heinäkuussa Kaustiselle". Kaustinen Folk Music Festival 5.4.2022. <https://kaustinen.net/yli-4500-esiintyjaa-tulossa-heinakuussa-kaustiselle/>.

Korhonen, Ilona. 2015. "A visit from Mr Composer". *Finnish Music Quarterly* 1 April 2015. <https://fmq.fi/articles/a-visit-from-mr-composer>.

MOT. 2023. "MOT Kielitoimiston sanakirja". Tarkistettu 24.1.2023. <https://www.sanakirja.fi/kotus/>.

Taideyliopisto. 2023. "Opinto-opas". Taideyliopisto. Tarkistettu 20.1.2023. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/index>.

Tangomarkkinat. 2022. "Seinäjoen Tangomarkkinat tavoitti satojatuhansia musiikin ystäviä". Seinäjoen Tangomarkkinat 12.7.2022. <https://www.tangomarkkinat.fi/ajankohtaista/Seinajoen-Tangomarkkinat-tavoitti-satojatuhansia-musiikin-ystavia-20.html>.

Teosto. 2023. Tarkistettu 1.2.2023. <https://www.teosto.fi>.

VNV. 2023. "Hellfest". Visit Nantes Vineyards. Tarkistettu 20.1.2023. <https://www.visitnantesvineyard.com/your-stay/whats-on/top-events/hellfest/>.

## Tutkimuskirjallisuus

Anonymous. 2021. "You shall sing and dance: contested 'safeguarding' of Uyghur Intangible Cultural Heritage". *Asian Ethnicity* 22:1, 121–139.

Baker, Sarah ja Alison Huber. 2015. "Saving 'Rubbish'. Preserving Popular Music's Material Culture in Amateur Archives and Museums". Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 112–124. New York & London: Routledge.

Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandity ja Zelmarie Cantillon, toim. 2018. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London & New York: Routledge.

Bennett, Andy. 2015. "Popular Music and the 'Problem' of Heritage". Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 16–33. New York & London: Routledge.

Berliner, David. 2020. *Losing Culture. Nostalgia, Heritage, and Our Accelerated Times*. Kääntänyt Dominic Horsfall. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Cohen, Sarah ja Les Roberts. 2014. "Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework". *International Journal of Heritage Studies* 20:3, 241–261.
- Cohen, Sarah, Les Roberts, Robert Knifton ja Marion Leonard. 2015. "Introduction. Locating Popular Music Heritage". Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 1–14. New York & London: Routledge.
- Haapoja-Mäkelä, Heidi. 2020. "Elävät perintömme. Kansallinen me aineettoman kulttuuriperinnön luetteloinnissa". Teoksessa *Suomen Museo – Finskt Museum 2020*, toim. Outi Järvinen, 49–66. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Hall, Stuart. 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hamm, Charles, Robert Walser, Jacqueline Warwick ja Charles Hiroshi Garrett. 2013. "Popular music". Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148>
- Hobsbawm, Eric ja Terence Ranger, toim. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kurkela, Vesa. 2015. "Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helppotajuiset konsertit sivistämiprojektina". Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 27*, toim. Meri Kytö ja Saijaleena Rantanen, 48–83. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kärjä, Antti-Ville. 2012. "Mustan miehen satumaa: suomalaisen tangon ja mustan identiteetin suhde *Mogadishu Avenue* -televisiosarjassa". Teoksessa *Tango Suomessa*, toim. Antti-Ville Kärjä ja Kai Åberg, 123–156. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kärjä, Antti-Ville. 2022. "Musiikkiperintö Suomessa". Teoksessa *Kaanon ja marginaali. Kulttuuriperinnön vaiennetut äänet. Kalevalaseuran vuosikirja 101*, toim. Niina Hämäläinen ja Lotte Tarkka, 309–329. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko. 2014. *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lillbroända-Annala, Sanna. 2014. "Kulttuuriperintö prosessina ja arvottamisen välineenä". Teoksessa *Muuttuva kulttuuriperintö. Det föränderliga kulturarvet*, toim. Tytti Steel, Arja Turunen, Sanna Lillbroända-Annala ja Maija Santikko, 19–40. Helsinki: Ethnos.
- Long, Paul. 2018. "What is popular music cultural heritage?" Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmari Cantillon, 121–133. London & New York: Routledge.
- Manuel, Peter. 1988. *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Manuel, Peter. 2015. "Popular music. II. World popular music". Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>.
- Middleton, Richard. 2015. "Popular music. I. Popular music in the West". Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>.
- Moore, Allan F. 2002. "Authenticity as authentication". *Popular Music* 21:2, 209–223.
- Mubarak, Yusuf M., Eva Nilsson ja Niklas Saxén. 2015. *Suomen somalit*. Helsinki: Into.

- Norton, Barley. 2019. "Filming music as heritage. The cultural politics of audiovisual representation". Teoksessa *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, toim. Barley Norton ja Naomi Matsumoto, 79–101. London & New York: Routledge.
- Norton, Barley ja Naomi Matsumoto, toim. 2019. *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*. London & New York: Routledge.
- OSF = Open Society Foundations. 2014. *Somalit Helsingissä*. New York: Open Society Foundations.
- Potinkara, Nika. 2014. "Oikeus omaan kulttuuriperintöön. Saamelaismuseot identiteettipolitiikan näyttämöinä". Teoksessa *Muuttuva kulttuuriperintö. Det föränderliga kulturarvet*, toim. Tytti Steel, Arja Turunen, Sanna Lillbroända-Annala ja Maija Santikko, 277–298. Helsinki: Ethnos.
- Pryer, Anthony. 2019. "Musical heritage as a cultural and global concept". Teoksessa *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, toim. Barley Norton ja Naomi Matsumoto, 21–41. London & New York: Routledge.
- Ronström, Owe. 2014. "Traditional Music, Heritage Music". Teoksessa *The Oxford Handbook of Music Revival*, toim. Caroline Bithell ja Juniper Hill, 43–59. New York: Oxford University Press.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. London & New York: Routledge.
- Storey, John. 2015. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 7th ed. London: Routledge.
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Cambridge & Malden: Polity.
- Sweers, Britta ja Sarah M. Ross, toim. 2020. *Cultural Mapping and Musical Diversity*. Sheffield & Bristol: Equinox.
- Tunbridge, J. E. ja G. J. Ashworth. 1996. *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Wong, Ketty. 2012. *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*. Philadelphia: Temple University Press.

# New Scenes Ahead: A Case Study on how the '90s Pori Alternative Music Scene Emerged

**Tommi Iivonen**

ttiivo [a] utu.fi

Doctoral researcher

Cultural Heritage Studies

University of Turku



**How to cite:** Iivonen, Tommi. 2023. "New Scenes Ahead: A Case Study on how the '90s Pori Alternative Music Scene Emerged". *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/new-scenes-ahead-a-case-study-on-how-the-90s-pori-alternative-music-scene-emerged/>

*In this article I concentrate on the emergence of the alternative music scene in Pori, in the '90s, its relations to the Pori scene of the '80s, and the world wide, popular music trends of the '90s. The key concepts applied in the article are locality; symbolic knowledge base; related and unrelated diversification; epistemic communities; and accessibility. The research material consists of interviews with members of the Pori music scene in the '90s and documents from the Youth, Sports and Leisure, and Culture boards of the city of Pori. The objective of the article is to examine the key factors that made it possible for an alternative music scene to emerge in Pori. My wider scope is to map how paradigm changes occur, creating new music scenes. I also participate in the discussion on how the concept of scene can be used to understand cultural and social activities in society.*

**Keywords:** Music Scene, Alternative, Locality, Pori, Finland, '80s, '90s, Symbolic Knowledge Base, Related Diversification, Unrelated Diversification, Epistemic Communities, Accessibility

## Historical background

In the beginning of the '90s the world of Western popular music was in a state of change. In the early '90s, new emerging sub-genres such as trip hop, shoegaze and Britpop and scenes such as the Seattle grunge, began to take over from the acts of the '80s, especially in the media. Correspondingly, in the small Finnish coastal town of Pori, a musical breakthrough was taking place: the super popular Pori-pop-rock acts of the '80s were losing their place in the sun and new bands were emerging from the underground. This article examines the alternative music scene of Pori, Finland in the time period from early to mid '90s. Pori, with its roughly 80, 000 inhabitants, may sound like a small town, but by Finnish standards, it is in fact a mid-sized town and sometimes even considered as a city. Due to drastic changes in Finnish society during the '90s but mainly because of what could be described as local peculiarities and lucky coincidences, what would be known as the Pori alternative scene produced highly revered bands. Circle, Deep Turtle and Magyar Posse, in particular, were noted, for example, by [John Peel](#), [Iggy Pop](#), [Mike Patton](#), [Pina Bausch](#) and [Wim Wenders](#) [1].

Finland, a social democratic Nordic country, was on the verge of an economic depression in the early '90s. As a city with a high reliance on an industrial economy, Pori suffered from this depression more than most similarly sized cities in Finland (Toivonen et al. 2008, 22, 35, 41). Just as Finland in general, Pori was not ready for upcoming challenges of the new post-industrial era and the loss of a lot of its industry and jobs. This, in turn, led to a high supply of vacant industrial and other buildings and spaces. Many of which were left in the hands of the city of Pori, which turned out to be happy to allow townspeople to use them for cultural activities. This sudden supply of available space added to the already existing musical infrastructure—such as recording studios, rehearsal rooms and performance venues; the changing cultural and social policy of the city and the state; access to new music through new channels; and a new generation taking the stage—created the foundation for an alternative scene to be born and to flourish in Pori.

Before moving on to the actual case at hand, it is important to give the reader a brief overview of the *nationally* successful Pori music scene which preceded the internationally successful alternative music scene which is the focus of this article. In the '80s, Pori was the home of the biggest bands in the country. Groups, such as *Dingo*, *Mamba* and *Yö*, with their glam rock and mainstream-inspired image, were formed in the early '80s and enjoyed exceptional national success during the decade, earning multiple gold and platinum records. They are still on constant rotation in Finnish radio, now classified as classic Finnish rock. They remain, in the Finnish public's eye, the key reference point for the "Pori sound".

Here is a key starting point of this article. The '80s Pori bands are practically a reverse image of what was to come in the '90s. If one compares the 1984 Dingo hit single, *Sinä ja minä*, to a Circle song *Kyberia* released a decade later, the differences are as immense as they are immediate, from the image to the music. Dingo's wistful lyrics and melodic pop-rock approach contrast strongly, for example, with the raw, monotonic and fast one riff experimental rock of Circle. The music videos could not be further away from each other either: in the Dingo video the focus is on the band members and their neo-romantic looks, while in the Circle video, the focus is on machines, factories and a young ballerina dancing as though under hypnosis, in what seems like an old factory hall. Times were not so much "a-changin'", as they were consciously being changed by new bands. This, of course, was in line with international trends; glam and "hair metal" would be made obsolete by grunge rock, led by e.g. Nirvana, during the same period. In Pori the alternative scene, that was not genre-based, developed its sound further from grunge—and other early '90s "global sounds" like trip-hop—adopting influences and sounds, for example, from krautrock, post-rock, progressive rock and symphonic film music. There seems to have been an underlying tendency to stay in the fields of experimental music and marginal sounds in the Pori alternative scene. Even though this is not heavily emphasized in the interviews used for this article, it can be heard in the music itself. It was never typical radio-play-pop or rock of the times.

It should be noted that other cultural endeavours and actors, besides musical and musicians, were linked to the alternative scene of Pori. However, these land beyond of the focus of this article. For context, it can be mentioned that many of these scene members were women, and many of them went on to forge successful careers in journalism, fashion, arts and design and photography. A group of these women also organized alternative music clubs/art exhibitions called "Diamond" in Pori in the early '00s. Because the focus of this article is in the early to mid '90s, these club events—as well as other activities linked to the scene—will be discussed in the coming research.

## Theoretical framework

Throughout the history of Finnish rock, international success stories in popular music have commonly emerged in major cities, which have plenty of local talent but also draw young people from across the country to study or otherwise to just meet as many talented people of same age as possible. For this reason, my research questions are: How did the aforementioned happen in a much smaller city that had no significant opportunities for higher art education, or any higher education for that matter, except in

engineering and health care, fields not typically associated with rock culture? And indeed, what is required for a *scene* to emerge in the first place?

In this article, I will provide answers to these questions. I will begin by introducing how the concept of scene has been used and defined. Next, I will define more precisely how I see the concept of scene in the context of this article, before moving on to the particular characteristics of the Pori scene. My main objectives are to discuss and further define scene as an applicable concept, using the historically specific case of Pori. In other words, my aim is to provide knowledge of the nationally and internationally notable Pori scene and to participate in discussions on how the concept of scene can be used to understand cultural and social activities in a society.

When scenes are discussed, they tend to be seen as something almost tangible and the only logical development in a given place and time. However, for the sake of historical and intellectual honesty, this is never a completely justifiable view, no matter how many indicators one can find in hindsight. The Pori scene is no exception. In essence, a scene is a platform to perform in (Rautiainen-Keskustalo 2013, 324–325.), as the origins of the word reveal, but we seem to have loaded the term with meanings that stray rather far from its origins. As if a scene is something of a distinct entity, which produces and introduces new music, high art, computer programs, theatre, films or even identities; in a sense, commodities, whether commercial or not. Seeing identity as a commodity is not a far-fetched notion, considering such scenes as UK punk of the '70s or the grunge scene, which spread far beyond of the Seattle area (Bell 1998, 35–47; Moore 2005, 229–252; Savage 2010, 6, 152, 167, 174; Saglam 2014, 554–570; see also Perry 2019, 561–579). Even in academic discussions scenes are often interpreted, above all, as places of value production or as assets, which have the capability to boost local and/or national economy (Lange & Bürkner 2013, 149–169; Seman 2015, 33–49; Watson 2020, 1574–1584).

The researchers have hitherto interpreted what scenes are (Straw 2015, 476–485; Kruse 2003) and how they influence their surroundings and vice versa (Bennett et al. 2020; Bottà 2009, 349–365; 2020; Thompson 2020, 389–400); how individuals perform and interact in them — including politics, identity and aesthetics (Griffin 2012, 62–81; Jian 2018, 224–240; Pedrini et al. 2021; Rodger 2020, 159–177); how scenes interact (Makkonen 2015, 334–340) and how they break through into mainstream culture (Stapleton 1998, 219–234; Pruett 2010); and, finally, how scenes decline (Anderson 2009, 307–336). My task, in turn, is to attempt to understand the material, societal and cultural conditions, which enable a scene to emerge. I am not so much interested in what the scene was like—this issue I will be discussed in further articles—as than in what made it happen.

In my task at hand, I attach myself to the continuum of researchers such as Simon Frith, who describes himself as an empiricist interested in material conditions of music production and musicians as economic actors (Frith 2019, 85–112). I too rely on empiric research materials and try to find the key reasons for emergence from, what could be described as, materialistic and tangible basis. This has some resemblance with Will Straw's idea of emergence of scenes, which goes as follows: "Scenes emerge from the excesses of sociability that surround the pursuit of interests, or which fuel ongoing innovation and experimentation within the cultural life of cities." Straw also suggests, that Canadian public policies had a huge effect on, for example, emergence of the disco scene in Montreal. (Straw 2004.) As we will later see, this bears similarities to how local and national policies on schools, grants and spaces affected the Pori alternative scene. Still, first and foremost, Straw's idea of a city does not scale to a place the size of Pori. In fact, Pori could be seen as a village in a global scale. Secondly, Pori might have had some home-grown excesses of sociability, but the scene in Pori was very homogenic—as was the city itself—when comes to its members: almost everyone was an ethnic Finn from Pori or from the close by municipalities. Nor did Pori have the buzzing universities or similar institutions, that Straw seems to find pivotal for the emergence of a scene (Straw 2004).

Following Andy Bennett's work on scenes, I recognize some global elements in the emergence of the Pori alternative scene; for example, the influences of heavy metal, grunge, and Music Television. From the early '90s onwards the scene also had connections to other bands and cities throughout Finland. For instance,

the *Bad Vugum* record label from Oulu, for example, released the first albums of Deep Turtle and Circle. Thus, one could claim that the scene had a *global and translocal* (see Bennett et al. 2004, 7–9; 2019, 15; Cohen 1999, 239–250) undercurrent to it. However, I emphasize the local elements over the global and translocal. In so doing, I rely much less on the global effervescence, music genres and trends as the building blocks of a scene, than the local—and partly national—socio-cultural and economic factors, which I claim had more to do with the emergence of the scene than the aforementioned factors.

I see a *scene* as an *epistemic community* in the same way as introduced in the article “Epistemic Communities, Localization and the Dynamics of Knowledge Creation” by Patrick Cohendet et al. In the article, epistemic communities are defined as, “groups of knowledge-driven agents linked together by a common goal, a common cognitive framework and a shared understanding of their work” (Cohendet et al. 2014, 929–954). This does not differ much from the *symbolic knowledge base* as defined by Benjamine Klement and Simone Strambach (2019a; 2019b), but as I will later highlight below, they are not interchangeable. In fact, I argue that, one is dependent upon the other.

In their two articles concerning innovation in creative industries (Klement and Strambach 2019a, 385–417) and the emergence of music genres (Klement and Strambach 2019b, 1447–1458), Benjamin Klement and Simone Strambach created a model that presents how new genres and innovations are more likely to emerge in places that already have symbolic knowledge bases beforehand. For Klement and Strambach, “symbolic knowledge refers to knowledge required to create and interpret socially constructed symbols, ideas, habits and norms” (Klement and Strambach 2019b, 1448). Related and unrelated diversification refer to the sources of knowledge which, if the circumstances are right, can combine to form new knowledge bases (Klement and Strambach 2019b, 1447–1458). Simply put, new music tends to come about in places that already have lively music scenes and structures for playing and producing music, but they usually also need extra-local influences.

Drawing from fields and literature of evolutionary economics geography (EEG) and differentiated knowledge bases (DKB) Klement and Strambach have analyzed quantitative user-based data gathered from the social media platform [last.fm](https://www.last.fm/). The data relies on European and North American music genres that emerged in certain areas and cities—such as Atlanta, Berlin, and Seattle—and employs user tags to showcase the relatedness of these genres to latter genres that emerged in the same areas/cities. They also account for extra-local genres that have contributed to the birth of new genres, thus introducing an unrelated diversification element to the theory of how new genres emerge.

By showing how related and unrelated knowledge created in symbolic knowledge bases and then adapted by others can give rise to of a new genre, Klement and Strambach take the first steps to explain how something new can emerge if the conditions are right. Both related and unrelated diversification is present in the case of Pori and was needed for the alternative scene of the '90s to emerge. However, the thought process still falls short, as Klement and Strambach admit, “...the findings of this study research should be complemented by a more qualitative analysis of processes, institutions and actors that promote the anchoring of symbolic knowledge” (Klement & Strambach 2019b, 1455). In the case of Pori, following the method and data base used by Klement and Strambach, one would conclude that the music made in Pori in the '80s is not at all related to the music made there in the '90s and '00s, as the only common tag on last.fm that is shared by the bands from these different eras, is *Finnish*. This is not the case at all, as we will later see. As Klement and Strambach rely on the tags used by the users of last.fm to prove the relatedness of different genres, the data used cannot go into the depths required to reveal the true nature of relatedness. This requires qualitative data, as I will demonstrate below as well.

As outlined above, I see scenes as *epistemic communities*, but to understand how they form, I will first shed a light on the correlation between epistemic communities and *symbolic knowledge bases*. My argument here is that symbolic knowledge bases serve as the roots for new epistemic communities, but the relations between them are not simply causal. *Symbolic knowledge* and knowledge bases can emerge without them ever leading to the emergence of an epistemic community – a scene. Still, it is the epistemic communities in the first place, that create the symbolic knowledge and knowledge bases. Of course, it is possible that the

knowledge bases they have created are not observed by anyone after the creation of the community, and thus they can not serve as roots for new epistemic communities.

The '80s classic Pori rock could have been the “epitome” of homegrown music in Pori and all the symbolic knowledge created and taken up inside the musical scenes of the city. After all, it was, and is still is, the most well-known “sound of Pori”, at least amongst Finns. On the other hand, it could have just as well been forgotten and lost in time. In this case, it did not go to “waste,” as it was adopted, along with other influences, by members of the upcoming alternative scene, as well as the City of Pori and other actors in the field of music and culture. They began to create an *infrastructure* that, more or less, was based on noticing that Pori stood to offer something special to popular music. I will come back to the infrastructure, but first I will unpack the concept of epistemic community more.

Cohendet et al. (2014, 935) suggest that the first task of an epistemic community is to develop a “manifesto” in some form: a guideline for breaking the prevailing conventions and paradigms. The next step, after the manifesto, is to create “codebook”, “...which will precise the associated codes, norms and practices (grammar of usage) that the members of the community will respect” (Cohendet, Patrick et al. 2014, 935–936). Only after this is it possible for new ideas to truly flourish and spread outside the original circles. Developing the manifesto is in fact a dialectical process of first absorbing, then tearing apart, combining and rearranging past symbolic knowledge in order to pave the way for new knowledge to emerge. Or indeed, a process of the epistemic community to become *das Ding an sich*. Creating a codebook means creating a new symbolic knowledge base. This is also the point at which the *infrastructure* (e.g. rehearsal spaces, performance venues, bars) becomes necessary for the epistemic community to display its existence. Cohendet et al. continue by describing, what could be seen as necessary conditions for the creation of the codebook:

Once the manifesto has been expressed, the building of the codebook will mostly require a rich heterogeneous environment out of which the members of the epistemic community can find new sources of inspiration, make new combinations, build new partnerships, generate new forms of expertise and start new (and often unexpected) ventures. (Cohendet, Patrick et al., 2014.)

Lastly, in my task to explain the emergence of a scene, I apply *Jochen Eisenraut’s theory on the accessibility* of music. Eisenraut categorizes engagement to music on to three accessibility levels: physical access (being able to find, afford and hear music), personal reception (being able to tolerate, understand, interpret and enjoy music) and participation (being able to participate, create, perform and learn how to make music) (Eisenraut 2013, 85–112). It is crucial to highlight that the usage of the concept of *accessibility* in the context of this article is tied to a certain historical, societal and local moment. It is used to describe the possibilities that opened at that specific moment, and is not to be confused to with the idea of accessibility in general. I argue that the lure and success of Pori alternative scene amongst the youth can partly be explained by using aforementioned categorizations. Accessibility, in the sense that it is applied in this article, allows us to understand how a scene is “put into practice” in a certain historical, societal and local framework. It provides a peek into participants’ mindset and reveals their point of view to the scene in action. A view, on how all the forces surrounding, effecting and molding the scene finally come together, in many cases in a very tangible way, in the practices of participating individuals.

It has not yet been explicitly explained how scenes emerge. In order to provide my contribution to this ongoing discussion, I apply three different theories presented in the research of Benjamin Klement and Simone Strambach (2019), Patrick Cohendet et al. (2014) and Jochen Eisenraut (2013). In the following sections I will go through them one by one and at the end of each chapter I contextualize and showcase their relevance to the case at hand. By applying these theories to my empirical research data, I will form a synthesis of them and further build a theory on how, where and why scenes emerge.



## Research material and methods

The primary source material of the article consists of data I gathered between the years 2020 and 2022. During 2020 and 2021 I interviewed members of the Pori alternative scene from musicians to producers, from venue owners to audience participants. The interview material was produced by using semi-structured theme interview method and they were filmed and recorded. All the interviews were conducted in Finnish, in Pori. I have translated them into standard English, instead of using a “suitable” English equivalent to Pori dialect. I have also removed expletives from the translation in all the cases where they do not have an obvious relevance to the context.

I started gathering the material by contacting the members of the bands and other individuals linked to the scene and with a snowball method I expanded the circle of interviewees to whomever the interviewed scene members suggested. At the time of publication, I have gathered 43 (N=43) interviews and the process is still ongoing. I have conducted personally 35 of the interviews, while eight of them were conducted by students participating in the course “Ethnography and Research Ethics”, organized in the University of Turku in the spring of 2021. I selected the interviewees for the students and provided instructions on how to conduct the interviews in order to collect the information I needed for this research. So far only five of the interviews conducted for the research are interviews of women, two of them conducted by me and three by the students. The reason for the lack of women’s perspective at this point is partly due to Covid-19 pandemic and resulting restrictions that were in place in 2020 and 2021. As I have decided to conduct all of the interviews face-to-face, I had to be very cautious of different restrictions and safety protocols while conducting the interviews during the pandemic years. Nowadays, most of the women linked to the scene live outside of Pori, often because Pori in the ’90s did not offer possibilities for higher education or employment opportunities in the fields of their interest. As mentioned above, at this point it is already clear that women did not participate so much in the making of music in the scene as much as they were linked to other cultural activities such as photography, high arts and journalism. Women started to play a more significant role in the music-making of the scene in the late ’90s and early ’00s.

I have also gathered material from the archives of the City of Pori, going through the minutes and annual reports of the culture-, youth- as well as sports and leisure boards of the city from 1989 to 2010. From this material, I assembled information about band practice spaces, annual grants for bands, concerts and festivals organized or supported by the city as well as other relevant information on how the city of Pori created the infrastructure and opportunities for the bands, musicians and other scene members to practice their arts.

## Symbolic knowledge base, related and unrelated diversification

Despite obvious differences in style and ethos, it seems clear that there could not have been a Pori alternative scene without Pori mega bands of the ’80s. Here I rely on the research by Klement and Strambach to argue that the symbolic knowledge produced in the ’80s Pori scene was crucial for the ’90s alternative scene. Their relatedness is supported by the interviewees' comments. Former Circle member *Petri Hagner*, for example, suggests that without the ’80s Pori rock scene there would not have been any interest on the part of the city to support bands with rehearsal spaces and other activities.

When you play rock and make noise, you need room to do that. [...] One has to give credit for the city of Pori for organizing places to rehearse. And why did the city do it? It was most likely because of the musical phenomenon that bands like *Dingo* and *Yö* created.” (Petri Hagner, 20.10.2020.)

During their heyday, the '80s bands left an everlasting mark on many of the members of the upcoming alternative scene. Even though the alternative scene would go on to create a different kind of rock music, they were immensely impressed and influenced by the 1980s bands hailing from Pori:

For me, *Dingo* was the first band that blew me away. *Nimeni on Dingo* was the first album that I was really a fan of. (Harri Vilkuna, 13.08.2020.)

I remember hearing *Likaiset legendat* by *Yö* on the radio and afterwards the host said that this was a band from Pori. I went like, "Wow! Something like this comes from Pori?!" (Mikko Elo, 12.10.2020.)

Another former Circle member, Teemu Elo, suggests that the link between the '80s Pori rock scene and the '90s alternative scene can be traced to the Pori punk scene, which had already started in the late '70s and still exists today. Both of the scenes adopted some of punk rock's DIY and laissez-faire attitude. For the alternative scene, the classic '80s Pori rock was also something to rebel against—a generational opposition. I interpret this distance-taking as related diversification in a way, that the symbolic knowledge created in the '80s was adopted and used by '90s scene members and later abandoned in order to create something new. Metaphorically speaking, it was a process metamorphosing into something new without abandoning essence of the phenomenon, especially regarding locality.

Pori has had a strong punk underground culture for years and I would say that the '80s and '90s scenes both sprout from that. [...] On the other hand, I was really against the '80s classic rock. I thought it was awful shit and that this (alternative scene) was almost like a movement targeted against it. Of course, I'm not that hardcore anymore, but I remember being very hard in my opinions about it back then. (Teemu Elo, 04.12.2020.)



Figure 1. Punk gig at Annis in the '80s. Photographer unknown. Source: Archives of Annankatu 6.

Another interviewee suggests that in the '80s the bands were, right from the start, "unfit", as it were, for Pori's rough, working-class environment and were "bravely" on a path of their own in order to break free from the cultural standards imposed upon them. In the context of symbolic knowledge, later the members of the '90s alternative scene seem to have been doing the same:

"When you think of the habitus of these guys (the members of the '80s scene) and then picture in your head the Pori of the '80s... These guys were very marginal, brave and really did their own thing. [...] So, in that way there is a continuum: they (the members of the '90s scene) were probably not thinking much of what others thought of them." (Jari Laasanen, 22.10.2020.)

The comments above are also enhanced by the fact that the City of Pori had noticed the thriving band culture at least by the end of the '90s. In 1997, the city had started to support bands with grants specifically aimed at them, though the grants were introduced more as a social program, than an official grant given for purely artistic reasons. This came quite late as bands like Deep Turtle had already done their John Peel Session in 1994 and Pori bands had been on rotation on Music Television as early as 1994. Nevertheless, in 1998 the city culture board states the following in their third meeting of the year, held on 28.04.1998.

Pori has a long tradition in band culture and it has given rise to such groups as Dingo, Mamba and Yö. It has been a tradition in Pori that bands are being supported as part of the city's culture and arts activities. (Pori Culture Board proceeding, 28.04.1998)

Strangely the culture board does not mention that Pori has since 1966 been home to one of the biggest annual jazz festivals in Europe, Pori Jazz. World stars, old-time jazz musicians, experimental electronic and free jazz artists have passed through its line of performers and the people of Pori have had the privilege to hear all of them all in their backyard. The grants provided by the City of Pori, as will be seen later, mainly meant possibilities to perform in concerts organized by the city, easy access to rehearsal spaces and occasional funding from the city. The last, though, was very rare until the end of the '90s, and, in terms of money, was rather minor in comparison to other arts and cultural activities supported by the city.

The unrelated diversification elements of the '90s scene come from various sources and not all of them are strictly music-related. The people associated with the '80s rock scene in Pori had mostly been born at the end of the '50s or early '60s, while the members of the alternative scene were born in the early to late '70s, representing the heart of Generation X. During the years 1972—1977, the Finnish education system was built on a completely new basis, when the elementary school system was established (see Kettunen & Simola (eds.) 2012). The elementary school arrived in Pori in 1974, which meant that all the children born in 1967 and later went through the same basic education until the ninth grade. It also meant that all these children started to learn two languages in elementary school, one of them being Swedish and the other one usually English (Taavitsainen & Pahta 2003, 3–15). By the end of the '80s the general education level of Finns had risen dramatically and half of the young adults had a degree beyond elementary school: a decade before the number had been just 1/3 (Ahonen 2012, 157). It could be said that the members of the '90s scene were born at the "right time" when it comes to education, as they would benefit from the newly built elementary school system, but did not have to go through its birthing pains. They were significantly more educated than their preceding generation and had tools, like the English language, with which they could navigate in the society that was rapidly becoming more international in the '80s.

At the turn of the decade ('80s and '90s) we made several trips to London with a group of friends. The main attractions for us, were of course, record shops and gigs. (Mikko Elo,

12.10.2020.)

“There was some kind of a new urban like sense of community between them (the alternative scene). It was not all about music, not at all.” (Aki Peltonen, 20.07.2020.)

These statements highlight a key argument of this article, which is how music and larger cultural and social matters intertwine in the emergence of a scene. It appears, as in the quote from Peltonen, that music was so ever-present that it could be argued that it had no role at all. MTV was launched in Finland in 1987 with the rest of Western Europe (see Wieten, Murdock & Dahlgren (eds.) 2000). MTV gets mentioned surprisingly seldom in the interviews, but with all of its special programs like “120 Minutes”, “Alternative Nation” and “Headbanger’s Ball”, it still must have had at least some effect in Pori as it did in the rest of Finland (Karjalainen 2020, 49). Still, beyond MTV, two influential international trends landed in Finland in the ’80s, which had an effect: Finnish commercial radio and heavy metal as a genre—the latter being, and remaining, exceptionally popular in Finland. Commercial radio broadcastings began in Finland as late as 1985. (Kemppainen 2015.) Before their launch, copying and trading cassettes with friends was a path to new music for the majority of the youth. Radio did not change this, but it offered a variation of special programs that would widen the spectrum of music that was available in Pori.

I used to listen to blues a lot and that is the beginning of it all for me. But then, of course, I used to trade cassettes with my friend, heavy bands like *Iron Maiden*, *Scorpions* and *DIO*. All the bands that everyone else was listening to as well. (Mika Rättö, 05.11.2020.)

I have a heavy metal background. Yep, one could say that. I have never listened to classical music and never really wanted to, even though I understand the point and beauty behind it. Still, it’s just not my thing (Veli Nuorsaari, 13.10.2020.)

Radio Pori, which was launched 01.12.1985, would have a significant effect on the upcoming alternative musicians in all of Pori area. Radio host *Mauri Päivistö*, with his programs *Happy Radio* and *Neonrokoko*, seems to have been in the centre when it comes to the “new medium” spreading the gospel of music amongst to the youth of Pori. His resemblance with the late Manchester-based record label owner, journalist, and impresario *Tony Wilson* (Brown et al. 2020, 437–451; Chittenden 2007, 14.), seems almost too obvious. Päivistö, who later on joined Circle as a bassist, was a known character in Pori and his name comes up in almost all of the interviews conducted for this study. Here are a few examples of his influence.

“He is a man to whom I am eternally indebted with when it comes to music, because through him I heard dub music for the first time. [...] The minute you thought you knew something about music, there would be someone like Pentti Dassum or Mauri Päivistö to show you something completely new.” (Kai Johansson, 24.08.2020.)

My big brother was organizing one of the first rave happenings in Pori – it was probably 1989 or something – and that was because of Mauri Päivistö. He [Päivistö] had two radio shows and he might play something like Joy Division on them in the middle of the day. He just played whatever he wanted. The music in the mid ’80s was quite different on the radio in Pori, which seem funny in these conservative times [refers to playlist radios] [...] He also ran the Skatrek rehearsal complex, where, for example, Circle and Deed Turtle rehearsed. (Pasi Salmi, 21.07.2020.)

Mauri Päivistö was an idol to the three of us (Circle members in the early '90s). He was about ten years older than us and represented the older generation of Pori rock. [...] I would say that the music Päivistö played on his radio program had a huge effect on us and it opened us new paths to music for us. It might have also updated our taste a little bit towards contemporary music. [...] I think he introduced us to bands like Nirvana, Loop, The Telescopes. Bands that Circle were sort of imitating. (Petri Hagner, 20.10.2020.)

The related and unrelated diversification elements, that paved the way for the Pori alternative scene, seem to be more complex and nuanced than can be shown just by studying influential music styles and genres. It is impossible to explore all the potential musical paths and influences here, and they would be hard to measure in terms of the dichotomy of related and unrelated diversification. Would a homegrown jazz festival, like Pori Jazz, with its international artists, be something that creates related symbolic knowledge or should it be seen as symbolic knowledge coming from outside? There is fluidity in these categorizations, which I claim, can be explained by looking at the infrastructure surrounding the emerging scenes.

## Local infrastructure

In this chapter, I apply the ideas of Patric Cohendet et al. about the relations of an *epistemic community* (scene) and local infrastructure. The basic idea is, that for an epistemic community to emerge and flourish, it needs a certain environment (symbolic knowledge) and substantial local infrastructure around it. (Patric Cohendet et al. 2014.) In Pori, this environment and infrastructure were provided by multiple different actors, one of them being the City of Pori. The city supported bands/artists and organizations operating in the field of popular music with grants, though they were significantly smaller than grants for classical, choir and brass musicians/bands/organizations, political and youth organizations, or sports. For example, by looking at the grants allowed by the Culture Board and Sports and Leisure Board in 1996, one can get a good picture of how undervalued, when it comes to money, popular music was amongst these institutions. In that year the Culture Board granted 249,000 Finnish marks (60,426 EUR) to organizations in the field of music of which only 10,000 FIM (2,427 EUR) went to popular music organizations (Culture Board proceedings, 25.04.1996). The Sports and Leisure Board allowed in total 2,38,7095 FIM (579,285EUR) in grants, and none of it went to the field of popular music. (Sports and Leisure Board annual report 1996.) This does not tell the whole story though, as the city controlled two major venues that provided rehearsal space and possibilities for performances for bands: the Youth Center (*Nuokkari*) and Culture House Annankatu 6 (*Annis*). They were both located right in the center of the city, approximately 300 meters from the main market square.

In 1994, there were 9 concerts with 21 local bands in Nuokkari and a total of 26 disco evenings on Fridays and Saturdays. In 1996 the numbers were 10 (the number of bands is not mentioned) and 26, plus unspecified music evenings that took place 8 times. (Sports and Leisure Board annual report 1994; Sports and Leisure Board annual report 1996) This might not seem like much, but one must understand, that as a youth center, Nuokkari had multiple other functions besides being a music venue. Almost all of the interviewees bring up Nuokkari, and especially the concerts and people who they had met there seem to be on the foreground in the memories attached to it. Former Magyar Posse guitarist Harri Sippola remembers Nuokkari fondly in his interview.

There used to be these band events in Nuokkari back in the days. We played in them, but I can't remember how many times. Probably two or three. [...] Nuokkari was an important place because my own bands rehearsed in there and it was also the place where I attended one of my first Circle gigs. (Harri Sippola 23.07.2020.)

Nuokkari also hosted Aki Peltonen's *Musiikkihuone* from 1997 to 2008, being one of the prominent studios in the Pori alternative scene (Sports and Leisure Board proceedings, 14.12.1999; 18.06.2008). The studio was founded in 1992, and had operated in various other places before Nuokkari. By the time it moved there it had already earned its reputation as the "go to" studio for the scene. Bands like Circle, Deep Turtle, Groovector, Kuusumun Profeetta, Magyar Posse and Pharaoh Overlord all used the services of Peltonen and Musiikkihuone, most of them during the time the studio was located at Nuokkari.



*Figure 2. Circle in the Musiikkihuone studio in Nuokkari. The picture was taken on 20.01.1997 during the recording sessions of the album Fraten. On the guitar Teemu Elo, Janne Peltomäki on the drums and Pentti Dassum looking in to the bass drum. Photographer unknow. Source: Personal album of Janne Peltomäki.*

If Nuokkari comes up in most of the interviews, Annis comes up in all of them. Annis, an old industrial property in the centre of Pori, was altered for cultural use in the early '80s. It is still somewhat under dispute whether the place was originally squatted, or the youth were handed the keys under the watchful eyes of the city officials, or just what actually happened. The stories are abundant and I have not yet found a sufficiently reliable source to confirm any of them. What is known, though, is that it had been under the control of the Culture Board from 1983 onwards and was rented by various culture organizations (Culture Board proceeding, 01.06.1989). In the proceeding referred to above it is mentioned that Annis is a prime example of the youth's autonomous activities in the field of culture. Sometimes the happenings got a little bit wild, but on the whole, Annis seemed to be a rather comfortable arena for the youth to try their hand at producing events, going to concerts, rehearsing, or just hanging around. This notion is supported by the stories of the interviewees as well:

We used to organize these club events and festivals at Annis. I was hanging out there a lot. We also did all sorts of art exhibitions and stuff like that. [...] There used to be a lot of gigs, raves and other stuff related to music in there. (Lauri Levola, 20.10.2021)

At some point we noticed that the doors there were open day and night. It was a good place to enjoy some alcoholic beverages when the weather was bad. We sat there on one table and the original punks at another one. [...] During the first gig I saw there, I was brave enough to stay there for about half an hour to see *Maho Neitsyt* and then I had to leave. But it sparked something in me. Next time, I stayed for the whole gig, and after that I basically went to every gig that was organized there. (Antti Lehtiniemi, 19.10.2021.)



Figure 3. Entrance to Annis at the end of the '80s. Photographer unknown. Source: Archives of Annankatu 6.

Besides Annis and Nuokkari the city offered rehearsal space for bands at an old radio station located about six kilometers from the city centre. Rehearsal space offered by the private sector was located, for example, at the old cotton factory close to the centre and at a couple of old wooden houses right in the city centre. A little bit further from the centre, there were spaces at a couple of old schools and community halls. It is more than likely—though no specific records seem to exist—that the rents of these spaces were partially subsidized by the city, either with grants for the bands or through grants for the organizations controlling these spaces. (See the annual reports of the Sports and Leisure Board, 1993 to 1999.)

Unfortunately, there is no space in this article to discuss the record shops and other places where physical recordings could be found and listened to, such as the public library, as central to the emergence of the Pori alternative music scene—even most of the smaller towns at the time had both. However, for context, it can be said that Pori had a couple record stores that served as suppliers of alternative music and sold records of local bands. The city library was also a significant place to find new music and it comes up frequently in the interviews. When it comes to bars, cafeterias and clubs, Pori could not match bigger cities, but there were enough from which to choose. To single out a few that frequently get mentioned in the interviews, there were, *Cats*, *Jungle Jane/Club Moo* and *One for the Road*. *Cats* was the place to be in the early '90s and the others followed from mid-decade onwards. The only place still surviving today is *One for the Road*. Here, I will only cover *Cats* and *Jungle Jane/Club Moo*, as *One for the Road* and its micro scene would almost certainly require an article of its own.

*Cats* served not only as a meeting place for the alternative scene, but also as a place to play one's music of choice. It had a system in which, anyone could volunteer as a DJ by writing their name on a list. The bar



would even pay in beer for the gigs.

The whole system, that you could just go there and play your own records all night and get drunk for free while doing it... I think it really helped people to find new bands and new friends. [...] It wasn't too often that mainstream music got played in there. (Henrik Wetterstrand, 03.09.2020.)

Jungle Jane, which later changed its name to Club Moo, was the number one club in the '90s to go see bands, both local and from elsewhere. Harri Vilkuna, who owned the club from 1997 to 2000, wanted the place to serve all kinds of audiences, from alternatives to mainstream club-goers, and the concept apparently worked well.

We found a strange balance for the club. It was a place for the alternative people as well as mainstream folks. On Fridays we had bands and on Saturdays it was a normal disco, but downstairs the music was always alternative or underground. (Harri Vilkuna, 13.08.2020)

At three in the morning, you could hear Teemu Elo playing Neu!'s Hallogallo in there! It feels strange now. Which club would do that now days? Think of going to a Heidi's Bier Bar [a chain of bars/nightclubs targeted at mainstream young adults] today with Hallogallo playing! No way! And it was like that every night! I'm happy that it was, because it was a real culture shower for us all. (Harri Sippola, 23.07.2020)

One place rises above the others when it comes to rehearsal spaces and venues: *Skatrek*. Besides being the rehearsal room to, for example, Circle, it also served as a speakeasy and a music venue. Among the interviewees it is surrounded by an aura of mystery and almost mythical fame. Located about one kilometer from the city centre, Skatrek was run by the previously mentioned Mauri Päivistö. It hosted parties and concerts for the local bands and also for bands coming from other parts of Finland. The place was open when the members felt like it, but especially when all the bars in the centre were closed. It seems that at Skatrek the alternative and underground potential of Pori was truly put into action. Event producer Vesa Salmi sums up the atmosphere of Skatrek:

Skatrek was a place that usually opened when all the bars closed. [...] There were bands like *Larry and the Lefthanded*, *Rinneradio*, *The Cybermen* and even *CMX* playing there. They were alternative bands of that time which would play there. Sometimes the parties were just improvised and spontaneous, but there were also organized events. There were reggae, ska and techno parties. Everything you could think of. I can remember that every time we went there it was dark and when we came out the sun was shining. (Vesa Salmi, 25.08.2020)

Pori had an infrastructure consisting of rehearsal places, venues and bars, all of which supported the passing on of symbolic knowledge inside the scene. All combined, the circumstances for the potential emergence of an epistemic community—a scene—were present. With the infrastructure and knowledge, the scene was able to grow, experiment and build its own manifestos and codes. The city of Pori was a major player within this network of venues and rehearsal places. By granting subsidies to musicians, whether relatively small or not, the city obviously gave a concession of sorts to the actors in the field of popular music in Pori. However, there is still one piece missing from the puzzle of the emergence of Pori's alternative scene; that piece is accessibility.



## The accessible alternative scene

As mentioned in the chapter considering the theoretical framework of the study, Jochen Eisentraut categorizes the accessibility of music to three levels: physical access, personal reception and participation (Eisentraut 2013, 85-112). In the case of Pori, the physical access to music was obvious, as the infrastructure allowed the bands to perform and spread their music. Concerts were taking place where the youth spent their time, and recordings by local bands were readily available. As the bands in Pori followed their time, their sound and expression were somewhat familiar to the audience. Grunge sound and aesthetics can be found on Circle's first recordings, and Deep Turtle's abrupt approach to music was not totally unheard of in the sound of bands like *Faith No More*, *Mr. Bungle*, *Melvins* or *Cardiacs*. Magyar Posse's post-rock draws from the likes of *God Speed You Black Emperor* or *Sigur Rós*, as well as from the music of *Ennio Morricone* and *John Barry*. Still, they were something completely new in Pori and a disconnection from the '80s classical Pori rock. Backing up Teemu Elo's earlier comment, Harri Sippola sums up the thoughts and feelings of the early '90s:

I can't remember if I read this or if someone told me this quotation from Pentti Dassum. He said that they [the bands of alternative scene] wanted to be anything else than what the '80s classical Pori rock was. The further ahead the better. When you hear something like that, it is in fact quite logical that you end up completely different. Being from Pori was an awful burden in the beginning, that's how I've understood it. It had to be redefined. (Harri Sippola, 23.07.2020)

It could be said that the classical '80s Pori rock had come to its end in terms of locality. It had lost its moment as genuine representatives of the now-changing cultural climate of Pori. Even if the key bands of that era would go on to produce occasional major hits and remaining, on and off, *nationally* very successful concert attractions, things were bound to change one way or another. The resemblance with prog-rock's shift to punk rock, or in hair metal's to grunge, is evident. (see Eisentraut 2013; Clover 2009.) Finnish society, as mentioned above, faced a deep economic recession in the early '90s, while at the same time musical tsunamis, like grunge, landed in Finland. The members of the alternative scene were there at the "right time", and they were coming up as the new thing in town. They had the knowledge, and the facilities, they got the public backing for their endeavors, and the Zeitgeist was on their side. Mika Rättö describes the feeling in the scene as being very eclectic, experimental, intense and easy to access.

What I think was special in Pori, and probably in the whole country, was that everyone was playing together all the time. There was no jealousy, genre limits or gangs inside the scene. This resulted in a practice where almost everyone who played music in Pori played together at some point. It also created an atmosphere where experimentation, breaking the limits, and just doing without thinking too much, was encouraged. [...] Every time we sat at a bar there were discussions about music and every time someone was forming a new band. I had a friend, who was not a musician, and he was quite fed up with all this. When these discussions started, he always used to say, 'Oh... Bands again...' [...] Our mentality was very lowkey. We didn't dream of gold records or things like that. We didn't need great musicians from other cities, because the fellow in the next table would do just as well. The people who had other kinds of goals simply left Pori for bigger cities and started to build their careers in them. (Mika Rättö, 05.11.2020)

In the '90s, Pori was a town in which agency at three levels of musical accessibility (physical, personal and participation) was possible. This led to a situation where participation in making music of your own was

easy and even encouraged. The pressure of “making it” was non-existent, and free experimentation was the way forward. To sum it up, the Pori alternative scene was accessible.

## Conclusions

In this article I have tried to draw a road map for how scenes emerge and I hope this study serves as a guideline for further research on the subject, as it is evident that further research on the subject is needed. By creating a synthesis of three theoretical models and applying it to the case of the Pori alternative scene, I have shown how this emergence happened in '90s Finland. However, I suggest that it also could have happened in another Nordic country or elsewhere on the western hemisphere under fairly similar circumstances; maybe even in other parts of the world. My research highlights that the emergence of a scene is deeply rooted in the material, societal and cultural realities of the time and place where the emergence happens. I also claim, that locality plays a far more important role in the emergence, that is often realized or admitted. This is especially the case when scenes emerge outside of major cities or areas, where global effervescence is not ever-present, possibilities for higher education do not support cultural endeavours and the flow of people and ideas is not a constant factor; in places that might be seen as straight-out periphery, or at least being outside of the hotspots of where scene emergences and musical innovations are expected to happen. These findings are somewhat in contradiction with what Andy Bennett, Richard Peterson and Will Straw suggest in their work on scenes (see Bennett and Peterson 2004; 2019; Straw 2004). I suggest that the emergence of a scene is foremost dependent on locality in all its forms, whereas Bennett, Peterson and Straw see global—and national—phenomena as the key causations of the scene emergence. According to my findings, the keys to the emergence of a scene are existing symbolic knowledge and related- and unrelated diversification, supportive local infrastructure, that allows an epistemic community to flourish, and accessibility. This categorization could also be seen as a dissection—or a laboratory test—made with a scene. This dissection, or test, allows the cultural, societal and material factors behind the scene to be traced and seen.

Pori had the existing symbolic knowledge that could be used, and abandoned, for the sake of creating something new. The circumstances were right for the accumulation of unrelated symbolic knowledge, which played its part in breaking out of the old practices and models. With these, it was possible for a new epistemic community to emerge, and the '80s could change into '90s, so to speak. The local infrastructure supported passing on of the symbolic knowledge inside the scene. Rehearsal spaces and venues to perform and hear music were available. And lastly, it was possible, and easy within the historical, societal and local context, to have access to the scene's music and to participate in its creation. The scene was happening there and then, people were present and there was no pressure to succeed or to “make it”. It was more about experimentation and sharing a common journey. It is evident, that further research on other cities and areas is still needed, as the roles, weight scales and specific causations of the key elements vary according to where the emergence occurs.

There are open questions that could not be answered in this study, but which I will later tackle in my upcoming articles. One of the big ones is, that what was the role of women in the scene? It needs to be said, that most of the members of the scene were men, especially the ones playing in the bands. However, this does not mean that women did not have roles in the scene, or furthermore, that they did not choose their roles in the scene. Even though my research focuses on the music and music-making, one could easily take a broader research perspective to the Pori alternative scene. Photography, high arts, film, theatre and other forms of culture were produced and consumed in and around it. These also happen to be the forms of culture where women were more present than in music. And the forms of culture, were higher education and work opportunities were not present in Pori, and thus, to pursue a career in these, one had to move to another location. Researching these would need an article of its own, but for now, I simply have to leave them aside.

## Acknowledgements

This research was funded by the Finnish Cultural Foundation's Satakunta Regional Fund. I would also like to thank the Satakunta Museum for their support for my research. Finally, I would like to thank the reviewers for their excellent feedback and colleagues who commented on my manuscript.

## References

All links verified 02.02.2023.

### Interviews

Aki Peltonen, 20.07.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Antti Lehtiniemi, 19.10.2021 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Harri Sippola, 23.07.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Harri Vilkkuna, 13.08.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Henrik Wetterstrand, 03.09.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Jari Laasanen, 22.10.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Kai Johansson, 24.08.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Lauri Levola, 20.10.2021 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Mika Rättö, 05.11.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Mikko Elo, 12.10.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Pasi Salmi, 21.07.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Petri Hagner, 20.10.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Teemu Elo, 04.12.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)  
Veli Nuorsaari, 13.10.2020 (Interviewer Tommi Iivonen)

### Web pages

BBC: Iggy Confidential, 01.05.2022. <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0016rm9>  
BBC: List of John Peel Sessions. <https://www.bbc.co.uk/radio1/johnpeel/>  
BBC: List of John Peel Sessions – Deep Turtle. <https://www.bbc.co.uk/radio1/johnpeel/artists/d/deepturtle/>  
Ipecac Recordings – Split Cranium. <https://www.ipecac.com/artists/split-cranium>  
Last.fm. <https://www.last.fm/>  
Pina Bausch – Vollmond. <https://www.pina-bausch.de/en/works/full-moon>  
NRGM: Wim Wenders liebt Magyar Posse. <https://www.nrgm.fi/artikkelit/top-50-mahlanjuoksuttajat-34-wim-wenders-liebt-magyar-posse/>

Pori Jazz Archives. <https://historia.porijazz.fi/en/>

## Videos

Youtube: Dingo – Sinä ja minä. <https://www.youtube.com/watch?v=aXmNGxRXFrQ>

Youtube: Circle – Kyberia. <https://www.youtube.com/watch?v=VkUvuVPOTZw>

Youtube: Circle – Kyberia, MTV version. <https://www.youtube.com/watch?v=2RvZ55FMl9g>

## Archive material

City Archive of Pori. Culture Board proceeding, 01.06.1989, 7.

City Archive of Pori. Pori Culture Board proceeding, 25.04.1996, 18.

City Archive of Pori. Pori Culture Board proceeding, 28.04.1998, 16.

City Archive of Pori. Pori Sports and Leisure Board annual reports, 1993 to 1999.

City Archive of Pori. Pori Sports and Leisure Board proceedings, 14.12.1999, 5; 18.06.2008, 16.

## Literature

Ahonen, Sirkka. 2012. "Yleissivistävä koulutus hyvinvointiyhteiskunnassa." *Tiedon ja osaamisen Suomi: kasvatus ja koulutus Suomessa 1960-luvulta 2000-luvulle*. Edited by Kettunen, Pauli, and Hannu Simola, 157. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Print.

Anderson, Tammy L. 2009. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture." *Sociological forum* (Randolph, N.J.) 24.2: 307–336. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2009.01101.x>

Bell, Thomas. 1998. "Why Seattle? An Examination of an Alternative Rock Culture Hearth." *Journal of cultural geography* 18.1: 35–47. <https://doi.org/10.1080/08873639809478311>

Bennett, Andy., and Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. 7-9. Nashville: Vanderbilt University Press. Print.

Bennett, Andy, and Paula Guerra. 2019. *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. 15. 1st ed. Vol. 1. Milton: Routledge. <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1650522>

Bennett, Andy et al. 2020. "Researching Regional and Rural Music Scenes: Toward a Critical Understanding of an Under-Theorized Issue." *Popular music and society* 43.4: 367–377. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730647>

Botta, Giacomo. 2009. "The City That Was Creative and Did Not Know: Manchester and Popular Music, 1976-97." *European Journal of Cultural Studies* 12.3: 349–365. <https://doi.org/10.1177/1367549409105368>

Bottà, Giacomo. 2020. *Deindustrialisation and Popular Music: Punk and "Post-Punk" in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere*. London, England: Rowman & Littlefield International. Print.

Brown, Adam, Justin O'Connor, and Sara Cohen. 2000. "Local Music Policies Within a Global Music Industry: Cultural Quarters in Manchester and Sheffield." *Geoforum* 31.4: 437–451. [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(00\)00007-5](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(00)00007-5)

- Chittenden, Maurice. 2007. "The Man Who Made Manchester." *Sunday times* (London, England: 1931): 14. Print.
- Clover, Joshua. 2009. *1989 Bob Dylan Didn't Have This to Sing About*. Berkeley: University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnc2m>
- Cohen, Sara. 1999. "Scenes". *Key Terms in Popular Music and Culture*. Edited by Horner, Bruce, and Thomas Swiss, 239–250. Blackwell. Print.
- Cohendet, Patrick et al. 2014. "Epistemic Communities, Localization and the Dynamics of Knowledge Creation." *Journal of economic geography* 14.5: 929–954. <https://doi.org/10.1093/jeg/lbu018>
- Eisentraut, Jochen. 2013. *The Accessibility of Music: Participation, Reception and Contact*. 28, 85-112. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139176088>
- Frith, Simon. 2019. "Remembrance of Things Past: Marxism and the Study of Popular Music." *Twentieth-century music* 16.1: 141–155. <https://doi.org/10.1017/S1478572219000136>
- Griffin, Naomi. 2012. "Gendered Performance and Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene." *Journal of international women's studies* 13.2: 62–81. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6>
- Jian, Miaoju. 2018. "The Survival Struggle and Resistant Politics of a DIY Music Career in East Asia: Case Studies of China and Taiwan." *Cultural sociology* 12.2: 224–240. <https://doi.org/10.1177/1749975518756535>
- Karjalainen, Toni-Matti. 2021. "And So, Finland Became a Heavy Metal Nation". *Made in Finland: Studies in Popular Music*. Edited by Karjalainen, Toni-Matti, Kimi Kärki, and Pekka Suutari, 49. New York: Routledge, Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780429277429>
- Kemppainen, Pentti. 2015. *Radio kuuluu kaikille!: kaupallisen radion historia Suomessa*. Helsinki: Into. Print.
- Kettunen, Pauli, and Hannu Simola. 2012. *Tiedon ja osaamisen Suomi: kasvatus ja koulutus Suomessa 1960-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Print.
- Klement, Benjamin, and Simone Strambach. 2019a. "Innovation in Creative Industries: Does (Related) Variety Matter for the Creativity of Urban Music Scenes?" *Economic geography* 95.4: 385–417. <https://doi.org/10.1080/00130095.2018.1549944>
- Klement, Benjamin, and Simone Strambach. 2019b. "How Do New Music Genres Emerge? Diversification Processes in Symbolic Knowledge Bases." *Regional studies* 53.10: 1447–1458. <https://doi.org/10.1080/00343404.2019.1580817>
- Kruse, Holly. 2003. *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: P. Lang. Print.
- Lange, Bastian, and Hans-Joachim Bürkner. 2013. "Value Creation in Scene-Based Music Production: The Case of Electronic Club Music in Germany." *Economic geography* 89.2: 149–169. <https://doi.org/10.1111/ecge.12002>
- Makkonen, Teemu. 2015. "Northern Comfort: Geographical Scale, Locality and the Evolution of Networks in the Finnish Metal Music Genre: Northern Comfort." *Area* (London 1969) 47.3: 334–340. <https://doi.org/10.1111/area.12204>
- Moore, Ryan. 2005. "Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene." *Deviant behavior* 26.3: 229–252. <https://doi.org/10.1080/01639620590905618>
- Pedrini, Sabrina, Raffaele Corrado, and Pier Luigi Sacco. 2021. "The Power of Local Networking: Bologna's Music Scene as a Creative Community, 1978–1992." *Journal of urban affairs*: <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1863817>

- Perry, Joe. 2019. "Love Parade 1996: Techno Playworlds and the Neoliberalization of Post-Wall Berlin." *German studies review* 42.3: 561–579. [doi:10.1353/gsr.2019.0081](https://doi.org/10.1353/gsr.2019.0081)
- Pruett, David B. 2010. *MuzikMafia: From the Local Nashville Scene to the National Mainstream*. Jackson: University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604734386.003.0001>
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2013. "Paikalliset ja globaalit skenet – Medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena". *Musiikki kulttuurina*. Toim. Seye, Elina, and Pirkko Moisala, 324–325. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Print.
- Rodger, Dianne. 2020. "Defining Authenticity in the Mid-2000s Australian Hip-Hop Scene: Constructing and Maintaining 'Underground' Status at a Time of Increasing Popularity." *The Asia Pacific journal of anthropology* 21.2: 159–177. <https://doi.org/10.1080/14442213.2020.1714707>
- Saglam, Berkem Gurenci. 2014. "Rocking London: Youth Culture as Commodity in The Buddha of Suburbia." *Journal of popular culture* 47.3: 554–570. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12145>
- Savage, Jon. 2010. *The England's Dreaming Tapes*. 1st University of Minnesota Press ed. Minneapolis: 6, 152, 167, 174. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=619245>
- Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes." *Loisir et Société*, vol. 27, no. 2, pp: 411–422. <https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Straw, Will. 2015. "Some Things a Scene Might Be: Postface." *Cultural studies* (London, England) 29.3: 476–485. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.937947>
- Seman, Michael. 2015. "What If Hewlett and Packard Had Started a Band Instead? An Examination of a Music Scene as Economic Cluster." *Artivate* 4.2: 33–49. <https://artivate.org/index.php/artivate/article/view/43>
- Stapleton, Katina R. 1998. "From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-Hop." *Media, culture & society* 20.2: 219–234. <https://doi.org/10.1177/016344398020002004>
- Taavitsainen, Irma and Päivi Pahta. 2003. "English in Finland: Globalisation, Language Awareness and Questions of Identity." *English today* 19.4: 3–15. [doi:10.1017/S0266078403004024](https://doi.org/10.1017/S0266078403004024)
- Thompson, Emil. 2020. "Three Rural Scottish Music Scenes – An Ethnographic Study." *Popular music and society* 43.4: 389–400. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730649>
- Toivonen, Janne. et al. 2008. *Pori-kirja*. 22, 35, 41. Pori: Satakunnan kirjateollisuus. Print.
- Watson, Allan. 2020. "Not All Roads Lead to London: Insularity, Disconnection and the Challenge to 'Regional' Creative Industries Policy." *Regional studies* 54.11: 1574–1584. <https://doi.org/10.1080/00343404.2020.1738012>
- Wieten, Jan., Graham. Murdock, and Peter Dahlgren. 2000. *Television Across Europe*. London: SAGE. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=334560>

## Notes

[1] John Peel had Deep Turtle and Circle on his program in 09.10.1994 and 09.06.2002. Iggy Pop praised Circle in his BBC program *Iggy Confidential* in 01.05.2022. Mike Patton has signed Circle founder Jussi Lehtisalo's and Aaron Turner's band Split Cranium on his label *Ipecac Recordings*. Pina Bausch has used Magyar Posse music in her piece *Vollmond*, and later on Wenders included a brief clip of the music in his 2011 film *Pina*.

# Pervasive and Precarious Popular Music Heritage: Case Study of Juice Leskinen's Square

**Anna Peltomäki**

ankpel [a] utu.fi  
Doctoral researcher  
Cultural Heritage Studies  
University of Turku

**Anna Sivula**

ansivu [a] utu.fi  
Professor  
Cultural Heritage Studies  
University of Turku



**How to cite:** Peltomäki, Anna & Anna Sivula. 2023. "Pervasive and Precarious Popular Music Heritage: Case Study of Juice Leskinen's Square". *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/pervasive-and-precarious-popular-music-heritage-case-study-of-juice-leskinens-square/>

*This article discusses the evolving heritage of the Finnish rock-musician, writer, and media persona Juhani Juice [pronounced: 'jujse] Leskinen as it has been monumentalized and exhibited on the artist's namesake square in his hometown of Juankoski (Kuopio) in Eastern Finland. Through an analysis of the square's changing features realized by various actors and interest groups in 1986–2019, the paper reconstructs the development of the site from a local place-promotion enterprise in which the figure of Juice Leskinen was discovered as part of an emerging Juankoskian cultural heritage to a regionally politicized heritage conflict fueled by the municipality's merger with the city of Kuopio in 2017. Taking Juice's Square as a reference point, the article argues for an understanding of popular music heritage that accounts for both its cultural pervasiveness and the persistent vulnerability of its traces. In doing so, it contributes to recent discussions that define popular music heritage as multiply precarious.*

**Keywords:** cultural heritage, heritage sites, Juice Leskinen, monuments, popular music

## Introduction

The death of a music star seldom marks the end of the artist's career. Rather, as the cultural sociologist Andy Bennett describes, it is typically succeeded by a posthumous iconic one (Bennett 2015, 65). This is exhibited in the accelerated reproduction of the artist's work, images, and life story that regularly follows a star's passing. However, the best guarantee for such a successful posthumous career is a broad, anticipatory monumentalization that begins well before an artist's physical death. Finnish rock musician, writer, and media persona Juhani Juice (pronounced according to the Finnish phonology: 'jujse) Leskinen (1950–2006) is a case in point. This article retraces the phases of a specific *cultural heritage process* centered on the

figure of Juice Leskinen, which first began in his hometown of Juankoski in the mid-1980s and has continued after the artist's death, until recent years. As such, it partakes in the theory construction of popular music heritage and its sites.

Frequently dubbed a national "institution" himself (Liete 2002, 58), Juice Leskinen's bearing on late twentieth-century Finnish culture can hardly be exaggerated. He was not only one of the most successful music artists of the period and initiators of the Finnish-language turn in rock music but an acknowledged literary personality as well as a popular public commentator. Leskinen began his recording career in the early 1970s as the headman of his provocatively named ensemble *Los Coitus Interruptus*, later abbreviated to *Leskinen & Coitus Int.* The eclectic mixture of imported popular culture references, traditional comic song witticism, and rhyme schemes adopted from Finnish schlager music (*iskelmä*)—a trademark of Leskinen's early songwriting style—proved appealing to a large audience base turning *Coitus Int* rapidly into "a band of the whole people" (Bruun et al. 1998, 212), as an early magazine article proclaimed. The band's far- and wide-reaching popularity was further enhanced by the more or less flattering "theme songs" that Leskinen wrote about individual Finnish cities and smaller municipalities. (Kurkela 2003, 584–586.)

By his mid-30s, Leskinen had established himself as a national media icon, known not only as a praised lyricist but also a contributing columnist to several newspapers and magazines, as well as a regular panelist on the prime time television game show *Kymppitonni*. Leskinen's deteriorating physical health, the result of a worsening alcohol addiction, started to take a toll on his touring practice in the late 1980s, although this only seemed to have a reverse effect on his public career. Leskinen was the first rock musician to attend the annual Independence Day Reception at the Presidential Palace on December 6, 1986. (Heikkinen 2016, 353, 385.) Three years later, he was the recipient of the Finnish State Prize for Music, and in 1993, he was awarded a three-year artist grant by the National Music Council (Bruun et al. 1998, 438). Fully but consciously, Leskinen embraced the image of a self-satisfied rock star and national figure. It can be claimed that this deliberative artistic image, not void of self-irony, has acted as a preemptive mechanism against more critical reassessments of Juice Leskinen's public persona and work.

For most of his life, Leskinen lived in the industrial city of Tampere in Western Finland, where he had moved in 1970 to study English translation. Consequently, the singer-songwriter has been closely connected to the rock music scene that evolved in the city in the 1970s and 80s, referred to as *Manserock* (after Tampere's repute as the "Manchester" of Finland) (Bruun et al. 1998, 214). Early on, the administrative and cultural agents of Tampere took pride in the city's renowned resident, lavishing upon him compliments that further enhanced the artist's association with the city. In 1985, before the Finnish State Prize, Leskinen was granted the Tampere city's Music Prize (Heikkinen 2016, 399). When Leskinen turned 40 in 1990, the Tampere-based radio station Radio 957 aired a 40-hour show that included all of Leskinen's previous recordings as well as 20 hours of interview material with the artist (Luoto & Montonen 2007, 120–121).

Besides Tampere, the municipality of Juankoski has continued to promote its association with the singer-songwriter. Located in the North-Savonian region of Eastern Finland, Juankoski originally grew from the factory community of the Strömsdahl Ironworks, founded in the parish of Nilsjä in 1746. The Strömsdahlsbruk was the first and longest-lived ironworks in Finland, which based its production on the use of bog iron retrieved from the numerous waters of the region. It was not until early in the twentieth century when the iron industry of Juankoski was fully replaced by paper manufacturing, turning Juankoski into an important cardboard producer under the lead of the Kymi Corporation. (Forsberg & Kankkunen 1996, 9–10.) Born in the municipality in 1950, Pauli Matti Juhani "Juice" Leskinen (since 2006, Juhani Juice Leskinen) remained a Juankoskian until his late teens. In later interviews and (auto)biographical texts, this early period of Leskinen's life has often been described in ambivalent terms, as the provincial atmosphere of the small paper factory town didn't always prove welcoming to the book-loving and longhaired Beatles listener (e.g., Leskinen 2003, 55).

Throughout the 1970s, however, the attitude of the local administration grew gradually warmer towards the singer whose single "Juankoski here I come", released in 1974, had put the town's name on the lips of every other Finn. In 1986, a public square in the center of Juankoski was renamed after the artist. The



inauguration of the square was later followed by a lengthy sequence of alterations and repairs that form the subject of this article.

Through an analysis of the changing features of Juice's Square, documented during two excursions to Juankoski in 2016 and 2020, newspaper articles, and local government documents, the article reconstructs the development of the site from its first opening in 1986 until its last rebuilding in 2019. Special attention is given to the various heritage practices realized on the square by different actors and interest groups ranging from municipal governments to local associations, enterprises, and active individuals. In the paper, the development of Juice's Square is divided into two phases, in 1986–1995 and 2017–2019, when the site underwent significant makeovers; first as part of a more encompassing heritage process that involved the recognition of Juankoski's long industrial past, and later after the municipality's merger with the city of Kuopio in 2017. From there, the article proceeds to reflect on the ambivalence between the cultural pervasiveness of popular music's recent past as witnessed by its continuing remediations and the persistent vulnerability of its intangible and tangible traces. In doing so, it contributes to recent discussions positing that popular music heritage, as an expanding category of cultural heritage, is both typically and distinctively precarious.

## Studying the Making(s) of Popular Music Heritage and Its Sites

Since the end of the last century, notions of "heritage" and "culture" have become increasingly embedded in the popular cultural forms of the recent past, including popular music (Bennett 2009, 474). Consequently, the histories, memories, and artifacts associated with popular music's past are routinely remediated across a diverse field spanning multinational media and entertainment companies, national memory institutions, fan activity, and collecting (Roberts & Cohen 2013, 2). In Finland, the past decades have also seen a notable surge in smaller and larger scale genre revivals, band reunion tours, biographical and historical films and literature, as well as public sites and monuments devoted to popular music, with an emphasis on Finnish twentieth-century *iskelmä* and rock. An important passage in this development was the opening of the Music Museum (FAME) and Finnish Music Hall of Fame in the Pasila district of Helsinki in 2019. Among the hall of fame's first ten inductees was Juice Leskinen.

During the last decade, "popular music heritage" has also become the subject of a growing body of academic literature. Les Roberts and Sara Cohen remark that what the inquiry into popular music heritage revolves around, is not necessarily music as such, but the "constellation of heritage practices" through which social, symbolic, and economic value is attached to and extracted from popular cultural forms of the past (Roberts & Cohen 2013, 2). Assessing different heritage formations of popular music within the UK, they apply an understanding of popular music heritage as a "social and cultural process" that takes into consideration how it is enacted and "performed" in specific spatial and temporal contexts (Roberts & Cohen 2013, 3).

Drawing from the notion that popular music heritage is "both practice and process" (Long 2018, 125), the current article traces the local *heritagization* of a national music celebrity in Finland. What kinds of meaning- and value-creating operations were performed and attached to the figure of Juice Leskinen? Who were the active local and translocal participants in the process and what kind of cultural heritage community did their engagement foreground?

To this end, the notion of heritagization has figured prominently in the field of critical heritage studies, especially concerning the national or regional meaning-giving processes of specific spatial or historical traces of the past. The term heritagization was originally coined by Robert Hewison in his book *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* (1987), in which he associated it with the cultural heritage process of certain spatial sites. Later scholars have asserted the importance of understanding heritagization as a process that is maintained, first and foremost, by an active community (Smith 2006; 2021; Sivula 2015). According to Regina Bendix (2008), heritagization points to the selection of particular objects or cultural

expressions to be preserved for the future generations of a more or less imagined community, such as a nation-state, or mankind. It is carried on by a complicated mishmash of different local, national, translocal, or international meaning-givers: owners, users, buyers, sellers, practitioners, experts, audiences, and state officials. The process of heritagization can thus be approached as a changing emotional attachment between the *heritage-as-a-thing* and the possessive subjects or groups, who claim rights over the objects or practices they value as their heritage (Coombe 1998; 2013, Smith 2021).

The crucial question, time and again emerging in the field of cultural heritage, is: How do we identify the members of a cultural heritage community? Obviously, a heritage community is often more translocal than local, but tangible heritage sites are always local, and often maintained by a local cultural heritage community. The translocal community, however, participates in the value creation of cultural heritage sites and affirms their meaning (Golinelli et al. 2012; Smith 2021). The heritage sites of popular music make no exception. Like any other heritage sites, they are often connected to tourism economies and entrepreneurial goal-attainment, which in turn are translocal by nature (see e.g., Cohen 2003; Gibson & Connell 2007; Lashua 2018).

The selection and management of cultural heritage is often described in terms of Authorized Heritage Discourse. This (implicitly or explicitly) is considered a top-down influential action maintained by local, national, and global heritage regulating and administrative authorities (Smith 2006). According to Laurajane Smith and Emma Waterton (2012, 154), Authorized Heritage Discourse (AHD) is “a particular construction or way of seeing heritage” that “frames, constrains, or (de-)legitimizes debates about the meaning, nature, and value of ‘heritage’”, which has gained traction in public policy, archeology, and heritage management. In critical heritage studies, the top-down administrative policies and practices upheld by AHD are frequently contrasted against more bottom-up activities of groups and communities (see e.g., Smith 2021, 5–12, 54–60 and passim.).

Within the subfield of popular music, a difference is also made between *authorized* and *unauthorized* ways of organizing and maintaining heritage (Roberts & Cohen 2013) with scholars focusing on various “DIY preservationist” practices (Bennett 2009; Collins 2015; Dowd, Ryan & Tai 2016) and DIY institutions (Baker 2015; Baker & Huber 2013; Withers 2018). These are often grounded in volunteer-based collecting, preserving, sharing, and sometimes displaying of music-related material. However, the informal memory institutions of popular music, such as community archives, often struggle with maintaining continuity and sustainability (Baker & Collins 2017). The uncertainty faced by DIY institutions, which many times stems from a lack of resources and technological change, also predisposes the heritage and “vernacular knowledge” found in these institutions to endangerment (Baker & Collins 2017, 484).

Building on these findings, recent research has paid more attention to the specific ways in which popular music heritages become endangered and, finally, lost. As Lauren Isvandity and Zelmari Cantillon (2019) argue, in its current contexts of emergence, popular music heritage is at large and, in many ways, a *precarious* cultural resource. Furthermore, this predisposition for endangerment and loss seems to be working against the dynamics of expansion that underlie popular music heritage’s cultural import, even pervasiveness, in late modern societies—manifested most pointedly and contestedly in what the music writer and critic Simon Reynolds (2011) famously refers to as *retromania* or “pop culture’s addiction to its own past”.

This ambivalence is also considered in the current article. The paper thus asks: How does the growing heritagization of popular music account for the precarity and imminent loss of many of its traces? As will be shown, a part of the Juankoskian heritage became endangered in the second phase of Juice’s Square. Before this, however, the article assesses the creation and development of the site in 1986–1995. This “first life” of the square coincided with a more encompassing process in which the historical traces of Juankoski were becoming progressively recognized by the local public as valuable tokens of a shared past.

## 1986–1995: From a National “Hero” to Juankoskian Local Heritage

In the late 1970s, interest in the nationally acclaimed artist Juice Leskinen was building up in his former hometown. Around that time, the marketing and tourism branches of the Juankoski municipal administration asked for Leskinen’s permission to adopt the title of his birthplace-inspired song “Juankoski here I come” as a marketing slogan for the town. Leskinen approved of the proposal but added that he would be even more approving should the municipality decide to paint over its main road (coincidentally also the national road 569) in red and rename it *Juice Leskinen Avenue* after him. (Leskinen 1978; *Savon Sanomat*, January 9, 1986.) Something of the like ensued, when in January 1986 the municipal council of Juankoski unanimously accepted a proposition developed by the municipal cultural board and tourism committee to name a market square in the town center *Juicen tori*, or “Juice’s Square” (*Savon Sanomat*, January 9, 1986; Virranta 2016). Additionally, the square was to be expanded and embellished with flower beds and benches, and the vending places demarcated with red asphalt and concrete. The purpose of these changes, as spelled out in the regional newspapers, was to enliven the market square and give a boost to local tourism. (*Koillis-Savo*, January 8, 1986; January 13, 1986; *Savon Sanomat*, January 9, 1986.)

When asked in a radio interview about the plans that were now being advanced in his honor in Juankoski, Leskinen commented in his trademark laconic style: “It can’t be helped that I happen to have been born in Juankoski. If [they] for this reason wish to build monuments to me, it is up to them” (*Koillis-Savo*, January 13, 1986).

As part of the inaugural ceremony in June 1986, a concrete monument was indeed unveiled in Juice’s Square. Notwithstanding his previous statements, Leskinen himself was present and immortalized his handprints in a concrete block that was later attached to the monumental structure. Leskinen’s handprints were to be later joined by those of other musicians from Juankoski. In addition, the artist was given the honorary title of the square’s first *Tormestari*, a whimsical combination of the Finnish words for marketplace (*tori*) and mayor (*pormestari*), with a lifelong vending place on his square. The title would be annually passed on to another Juankoskian that had in their way benefited the municipality’s culture or renown. (*Juankosken Sanomat*, July 2, 1986; Turunen 1986.) In its following report, the local paper *Juankosken Sanomat* (July 2, 1986) rejoiced over the successful market day: all in all, the inaugural events had attracted an audience of 7000, temporarily doubling the population of Juankoski.

More accolades followed when in 1992 the local paper purchased a bronze bust modeled after the features of Juice Leskinen from the Estonian-born sculptor Villu Jaanisoo (Figure 1). The plan was to reveal the work as a monument to Leskinen in his namesake square. (*Juankosken Sanomat*, June 24, 1992; July 2, 1992.) However, due to Jaanisoo’s initial refusal for the existing concrete monument in the square to be the statue’s new pedestal, its final placement was postponed indefinitely (Muhonen 1995). The sculpture’s wandering was eventually put to an end in a reopening of the square in November 1995. As part of the refurbishment, realized collaboratively by the municipality, local enterprises, associations, and residents of Juankoski, the square was encircled by a red brick wall and the concrete monument in its center expanded and improved (*Juankosken Sanomat*, July 14, 1995).



Figure 1. Juice Leskinen's bronze bust by Villu Jaanisoo on Juice's Square. Photo: Anna Peltomäki 2016.

In the reopening ceremony, Leskinen was again in attendance and revealed his bronze likeness, whose ownership had now been transferred from the local paper to the municipality of Juankoski, on the concrete structure that had until then served as the main landmark of the square (*Juankosken Sanomat*, November 17, 1995; Siltari 1995). Speaking before the crowd, the chief editor of the local paper, Ari Kankkunen proclaimed: "Elsewhere monuments are being brought down but here in Juankoski, we build new ones" (Muhonen 1995). By this, the editor referred to the extensive felling and demolition of monuments in transitioning socialist countries, which was also covered widely by the Finnish media at the time (Lähdesmäki 2009, 67).

The allusion to Soviet monuments may be considered apt also in the sense that Leskinen's assertive expression and balding crown, portrayed in the sculpture, bore a notable resemblance to those depicted in the tens of thousands of monuments of Vladimir Lenin executed in socialist-realist style in the USSR after the chairman's death in 1924. Another visual reference point for Leskinen's statue can be found in the vast body of media imagery inspired by the President of Finland, Urho Kaleva Kekkonen (1900–1986). During his three-and-a-half-term service between 1956 and 1982, Kekkonen's bald profile and large glasses became established in the Finnish media as all-around symbols of the presidential "authority and cunningness" (Hämäläinen 2016, 57) associated with "UKK's" autocratic style of leadership. Leskinen's resemblance to the President had not been left unnoticed by Finnish reporters and columnists (e.g., Hytönen 1990). In the early 1980s, a group of the artist's fans and colleagues had united in a campaign to have him elected as the 9th

President of the Republic (*Helsingin Sanomat* 1982)—an endeavor the artist found some took a little too seriously.

As the words of the chief editor imply, Leskinen's bronze statue was unveiled at a time when public monuments, a marker of Western cosmopolitan culture, were facing a severe backlash. This *counter-* or *antimonumental* sentiment (Huyssen 1996; Young 1989) was evidenced most tangibly in the toppling of Soviet monuments. The loss of value suffered by the figurative monumental tradition reflected broader changes in the European political psyche: a postmodern sense of disillusionment and iconoclastic justice amidst a "broken" political reality of failed ideologies and weakened trust in representative politics (Ankersmit 1996). In Jaanisoo's bronze bust of Leskinen, the figurative monumental style previously reserved for "great men" of the recent past, specifically political leaders, was recreated in the image of a rockstar, in a sense, the very opposite of an idealized head of a body politic.

By playfully merging the image of the Great Leader with that of Leskinen, the sculpture revealed the symbolic and increasingly tangible fall of the former, while affectionately ironizing the hubris associated with rockstardom and Leskinen's unparalleled national status in particular. Through the monumentalization of Leskinen's features, the statue attested to the artist's standing as the unofficial "head of state" or "Kekkonen" of Finnish rock music. At the same time, the sculpture's explicit faithfulness to the figurative monumental style implicitly connoted its acute cultural decline. The irony of the gesture was further emphasized by Leskinen's sarcastic approach to those hungry for power, which he often expressed in his lyrics and columns.

As the chief editor of the local paper summarized the (anti)monumental gesture: "We have not built a monument to a god, but a human, a fellow traveler" (Muhonen 1995). These words may be comprehended as an intimation not only to Leskinen's national status as a beloved lyricist of the human condition but also to his roots which attached him more exclusively to the Juankoski public.

At the time when Leskinen's square was being developed, Juankoski was also becoming more invested in its long industrial past, namely, its historical ironworks. The area, which encompasses the former buildings of the ironworks, production facilities, offices, and factory workers' residences, had in 1980 been included among the "built cultural heritage sites of national significance" by the Ministry for Internal Affairs and the Finnish National Board of Antiquities. When Juice's Square first opened in 1986, a working committee for developing the area was established by the municipal board. Through an extensive volunteer effort led by the Juankoski Cultural History Association (founded in 1990) and backed financially by the Finnish government, an ironworks and labor museum was opened in the former blast furnace of the plant in 1991. In the opening ceremony, Juice Leskinen was again "present", now in the form of a recitation of his selected poems by two Juankoski residents. (*Juankosken Sanomat*, May 30, 1991.) Plans for a popular music museum to be housed in the historical buildings were also advanced (*Koillis-Savo*, July 2, 1986; Väinämö 1986). These plans, however, never materialized.

Instead, in Juice's Square, several visual details reframed the artist as part of the emerging Juankoskian cultural heritage (Figures 2 and 3). After Leskinen, other Juankoski-born musicians also received their handprints on the square's concrete structure. By 1991, the structure had been adorned with the handprints of singer Eija Ahvo, producer Jori Sivonen, composer and songwriter Kaj Chydenius, and a representative of the Juankoski Factory Orchestra, Soini Rissanen. (*Juankosken Sanomat*, July 4, 1991.) For the square's reopening in 1995, three apertures symbolizing the industrial town's smokestacks were added to the structure's righthand section. In the middle part, a mosaic ornament was assembled from *slagi*, a metallurgical waste material from the plant. Depicted in the mosaic were the rapids of Juankoski, Juankoski, and Juankoski. (Muhonen 1995.) In the reinauguration of the square, Leskinen was granted the privilege of marking his permanent vending space before the monument with red spray paint (*Koillis-Savo*, November 15, 1995). Later, a small strip leading to the square's monumental center was painted in red and given the name Juice Leskinen Avenue, as per the artist's original proposition (Pulkkinen 2018).



Figures 2 and 3. Juice's Square, Juankoski, before the site's last makeover. Photos: Anna Peltomäki 2016.

Gradually, through a long process of adding and modifying carried out by the local community, Juice's Square was turned into a comprehensive tribute to the municipality's versatile cultural heritage, including its music. In this "creation" of local heritage, the town's most renowned former resident and national celebrity Juice Leskinen was established as an important *figurehead* and symbol for the municipality's cultural lineage. Although taken as evidence of the Savonian people's good-humored mindset (*Koillis-Savo*, July 2, 1986), the playful gesture of dedicating a site to a living rock star should thus also be noted as a serious investment, both emotional and financial, in the cultural heritage spaces of Juankoski (Figure 4).

Through active input from local associations and enterprises, the square soon became an important venue for local gatherings: most prominently the annual summer market held around mid-summer, where the next *Tormestari* of the square was announced, and the autumn market in November (*Juankosken Sanomat*, June 27, 1991). Due to the wide media attention followed by the square's first and second openings in 1986 and 1995, the site also began to attract fans of Leskinen and summer motorists from other parts of the country—thus fulfilling the expectations of the local tourism promoters. When Leskinen passed away in November 2006 after decades of struggle with alcoholism-related diseases, the square was turned overnight into a sea of candles rendering the (at least sometimes) lively marketplace into a site of reverent commemoration. (Pulkkinen 2018.)





Figure 4. A notice in the local paper *Juankosken Sanomat* (June 24, 1992) advertising an upcoming concert starring the inductees of Juice’s Square. In the advertisement, the square is displayed against the backdrop of the historical ironworks creating an image of an encompassing Juankoskian heritage landscape.

## 2017–2019: Between Institutionalizing and Dissolving Municipal Heritages

In 2017, Juankoski merged with the city of Kuopio, becoming part of a greater wave of mergers that has changed the municipal map in Finland over the last decades. The purpose of the amalgamations has been to streamline municipalities’ statutory functions and services to develop a more cost-efficient structure (Zimmerbauer, Suutari & Saartenoja 2012, 1065). Among the municipalities most impacted by these changes, has been the city Kuopio [1]. The Juankoski–Kuopio-merger was precipitated by the former’s—a deindustrializing small town with a decreasing population—denomination as a “crisis municipality” in 2012 and 2015 whereby the Finnish central government had in 2013 urged the parties to begin negotiating for an amalgamation (Koski 2021, 10; Nykänen 2013). [2] Interestingly enough, in the Kuopio City Council meeting that finally confirmed the merger in 2014, Juice Leskinen was again invoked, this time by the chairman of the Council, who concluded the meeting in the now prognostic words: “Juankoski, here I come” (Niiranen 2014).

A month after the municipal merger came into effect in January 2017, plans for developing the surroundings of Juice’s Square were approved by the Kuopio Urban Structure department (City of Kuopio, February 8, 2017). The purpose of the renovation was to improve the square’s functionality and safety and to make the site more inviting for both inhabitants and tourists (City of Kuopio, January 23, 2019; Patrakka 2017). In the autumn of 2017, the city of Kuopio presented four alternative plans for a new Juice’s Square. In the renovation plans, different placements for the square, as well as new traffic and parking arrangements, were explored. The alternatives were introduced at a public event organized in Juankoski in October 2017, and Kuopio’s residents’ opinions were also explored via an online survey. Local enterprises were heard from as well, as was the Juankoski Town Council, which had been established as a tool for implementing grassroots democracy in Juankoski during and after the transition period. Later, a preliminary plan based on the alternative sketches and feedback was approved by the Urban Structure department as a blueprint for

developing the square and its surrounding traffic. (City of Kuopio, September 5, 2018; City of Kuopio, December 12, 2018.)

The renovation was to also bring about significant changes to how Juice Leskinen's memory—and the cultural heritage of Juankoski overall—was visually honored at the site. In the remodeled traffic arrangements of the square, Leskinen was finally to receive a permanent “avenue” in a circular car lane that would be constructed around the square. A new set of lampposts was also planned for the square with citations from Leskinen's songs engraved in them. For the phrases, suggestions were asked from the inhabitants. (City of Kuopio, December 12, 2018; Rokka 2018.) However, the detail in the renovation plan that most awakened the interest and anxiety of the residents of Kuopio's new district was the square's monumental concrete structure, which was to be replaced by a new single pedestal for Juice's bust. Addressing the already rundown structure's renewal in November 2019, the City Architect and Head of Urban Planning explained that as the bronze sculpture was now officially a part of the public art collection of Kuopio, it was “by image-related aspects alone” justified that its display and base also “meet the criteria” of public art (City of Kuopio, November 4, 2019). As for the handprints, they were to be unfastened from the concrete and relocated to another public site, such as the local library. (Martikainen 2018; City of Kuopio, September 5, 2018.)

In a newspaper interview from the summer of 2018, the chair of the Juankoski Cultural History Association, Marja-Sisko Pihl, commented that the planned replacement of the square's concrete structure with a new pedestal had caused “a bit of a stir” among the Juankoski public (Pulkkinen 2018). The local community especially objected to the city department's plan to remove the handprints of Leskinen and his colleagues from their prominent place at the site. In a statement backed by the Juankoski Cultural History association, a group of former *Tormestari* honorees of Juice's Square addressed the city of Kuopio, demanding that the artists' handprints be retained. According to the statement, the other artists were as deserving as Leskinen of their spot on the square, being a site frequented by locals and tourists alike. The issue was eventually resolved in a decision approved by the Juankoski Town Council that the concrete monument along with its decorations be relocated to a community garden not far from the market square. (City of Kuopio, January 23, 2019.) The park, called *Ruukin Katve* (“Shade of the Ironworks”), was originally built and planted by volunteer Juankoskians in 2010 and 2011 as an area for communal recreation and entertainment (*Mmm...* 2013). In the past years, however, its maintenance had somewhat fallen into a state of disrepair.

Through the summer of 2019, Juice's Square underwent a comprehensive makeover (Figure 5). The renovation costs, amounting to 690,000 euros, were covered by the money received by the city of Kuopio from the Finnish government for the municipal merger (Tiihonen 2019). For the duration of the construction work, Juice's bronze head remained in the community garden, which was also restored to a more becoming state for its new monument (Karvinen 2019) (Figure 6). In November 2019, Juice's Square once again reopened for its traditional autumn market. The traffic arrangements around the square had been completely reorganized. New “lyrics lampposts” had also been planted in the marketplace, as well as Leskinen's bronze sculpture, which had now received a more distinguished red granite pedestal designed by the artist Villu Jaanisoo. Moving amidst the local public, a reporter of the regional newspaper found divided opinions on the refurbished square. According to two elderly women residents, the new pedestal had left the monumental ensemble looking rather “stern” and lacking in “softness”. And the interviewees remarked, “where have the handprints gone?” (Tiihonen 2019).





*Figure 5. Juice's Square after the site's refurbishment. Photo: Anna Peltomäki 2020.*



*Figure 6. Ruukin Katve community garden with its new monumental centerpiece. Photo: Anna Peltomäki 2020.*

What is interesting is that despite its efforts to foster transparency and community engagement in the development of Juice's Square, the city of Kuopio was unable to generate a collective experience of democratic participation in the inhabitants of its new district. At the heart of this failure was a misrecognition of the fact that despite its rundown outlook, Juice's Square was an outcome of a long process of local development and symbolic accumulation realized by the Juankoski community. In this process, the concrete structure in the square, instead of being (or failing to be) a mere pedestal for Leskinen's "official" bronze monument, held special meaning not only as the site's de facto original monument but as a marker in the heritage landscape of Juankoski, which had evolved with the square since the 1980s.

What is, however, also noteworthy is that in spite of the local community's oppositional stance, the prevailing state of the square as well as that of the community garden before 2019 exposes a decreased interest in the shared upkeep of these places—up until the municipal merger. As ethnologist Minna Mäkinen (2013, 53) describes, local monuments frequently lose their sense of importance in the daily lives of inhabitants; however, in the case of a municipal amalgamation, these symbols may be rediscovered as parts of a heritage that now appears under threat. The dissolution of a municipality may, then, well become the spark that (re)activates the production of a “municipal heritage” (Mäkinen 2013; Sivula 2015, 63). The renovated Ruukin Katve garden is an outcome of such an experience of an anticipated loss.

In the refurbished Juice's Square, on the other hand, the memory of Juice Leskinen is re-curated in accordance with the requirements set by the city planners of Kuopio. In the square, Leskinen's bronze monument—now an item of the Kuopio public art collection—remains alone, mounted on its new but more traditional pedestal where the artist's years of birth and death have been engraved. The antimonumental playfulness of dedicating a statue to a living rockstar seems to have given way to a more conventional and formal understanding of monumental public art.

## **Discussion: Popular Music Heritage Made and Unmade**

The gradual makeover of Juice's Square in 1986–2019 may be conceived as documentation of the processual expansion and reaffirmation of Leskinen's memory by a widening sphere of heritage actors. As such, the shifting face of the square reads as a localized reflection of the national legitimation of Finnish 20th-century rock music and Juice Leskinen as one of its most recognizable “personifications”. The rehabilitation of popular music into the ranks of respectable Finnish *culture* has been analyzed in depth in previous studies (e.g., Aho 2002, 190–191, 215; Kallioniemi 1992; Mattlar 2015; Rautiainen 2003; Rautiainen-Keskustalo 2008). This paper, however, considered Juice's Square from the vantage point of the various actors claiming authority to its realization and maintenance. From this perspective, the square constitutes a site of struggle over local authority and its eventual transfer from the Juankoski community to the city of Kuopio.

Evidently, some of the actors involved in the second stage of the heritage process can be identified as promoting a type of cultural planning ethic that seems to align more closely with the formal and expert-driven characteristics of Authorized Heritage Discourse, while others appear more representative of the community and praxis-based ways of making heritage from the bottom up. In the new square, the functionalist interest of urban planning is united with an aesthetically informed pursuit to present the bronze statue in surroundings that are best aligned with its monumental style. In the community garden, on the other hand, symbolically coded visual signs made by the locals recreate the cultural heritage of Juankoski as a historical continuum. As a result, the sites convey two very different notions about the purpose and ultimate value of the heritage invoked and maintained in them: whereas in Juice's Square the bronze statue's significance as an object of public art is highlighted, in the community garden the collaborative mode of not only doing-heritage-yourself but “doing-it-together” (Collins 2015) is presented as a value in and of itself.

Of course, the refurbishment of the site in 2019 can also be understood as a welcoming gesture directed at the people and culture of Kuopio's new district (epitomized by the former municipality's most renowned former resident), as well as visiting tourists. Nonetheless, the course of events leading to the site's updated image in 2019 discloses a certain undervaluation of the practices and symbols through which the (popular music) heritage of Juankoski had theretofore been sustained and celebrated. This disregard for the previous configurations of popular music heritage may, however, be conceived as a characteristic of, rather than an exception to, its forms of production, whereby this heritage has come to inhabit a cultural position and quality that can be described as concurrently pervasive and precarious. Taking this duality into consideration also helps to understand how the artist Leskinen, and later his memory, could be inscribed

and invoked in such various ways on the cultural heritage landscape of Juankoski, and how one important material marker in this landscape could be so readily exchanged for another.

In *Retromania* (2011), Reynolds argues that since the end of the 20th century, popular culture has been consumed by an insatiable need to recall and repeat its own recent past. Citing as his examples rereleases and remakes, reunion tours, mashups, and museum exhibitions, Reynolds argues that a derivative logic has taken over the culture industries that now relentlessly scavenge the past for products and concepts to recapitalize on. Over a decade after the publication of Reynolds's book, his arguments appear to an extent applicable to the cultural industries at large and can be witnessed dividually in the continuing heritagization of Juice Leskinen. Within the past few years, Leskinen has become the subject of a full-length biopic (*Juice*, 2018), inspired two musicals (*Kaksoiselämä*; *Viidestoista yö*), and received a star on "Finland's first international Walk of Fame for music" founded in Tampere in 2019. In Juankoski, the artist's memory also continues to hover dominantly in and through varied places, taking on varied formations. Since 2016, an exhibition focusing on Leskinen's childhood and adolescence has been running in the ironworks and labor museum (Figure 7) and guided walking tours through "Juice's Juankoski" have been made available for booking (Malinen 2018). In addition, 2020 saw the launch of an Augmented Reality tour *Jussista Juiceksi* ("From Jussi to Juice"), leading through local sites that have in one way or another figured in Leskinen's formative and later years (Hakkarainen & Väänänen 2020) (Figure 8). Needless to say, Juice's Square was included.



Figure 7. Juice's Tormestari hat displayed in the Masuuni Brunou museum's exhibition in Juankoski, Kuopio. Photo: Anna Peltomäki 2020.



Figure 8. An AR board from the Jussista Juiceksi tour in Juankoski, Kuopio. Photo: Anna Peltomäki 2020.

For Reynolds, the most pressing issue with retromania is that cultural production that is based on mere recycling and reuse may ultimately hamper the regeneration of (popular) cultural forms. In light of the Juankoski case, however, this very “invokability” of popular music’s past that, on the one hand, allows for its multifaceted and multi-placed heritage formations seems, on the other, to contribute to the vulnerability of this heritage itself. As Istvandity and Cantillon (2019, 1) observe, despite the “overwhelming permeation” of popular music and its past into everyday life and culture, many of its tangible and intangible traces remain in a continuing state of precarity and thus predisposed to loss. This precarity, they add, does not apply solely to the “items for preservation”, but also to the “preservation practices themselves” (Ibid.).

What in part explains this vulnerability is that although popular music is progressively treated as cultural heritage in ways that resemble the treatment of previously recognized forms of cultural heritage, this heritage is also produced by the same mechanics that drive the production and dissemination of popular culture in the first place. For this reason, it is not only susceptible to the threats faced by cultural heritage in general (such as the wearing of physical objects and sites, or the transience of oral traditions and histories), but also to the cycles of innovation, diffusion, and fading that inform the time spans of popular cultural phenomena. (See, e.g., Istvandity & Cantillon 2019, 2–3; Long 2018, 127.) Because of the mediated character of popular music and the foregrounded translocality of its audiences, questions of guardianship also pertain to its heritage differently. The fact that popular music heritage is often negotiated and produced in the in-between spaces of individuals, groups, and institutions often translates to a lack of specified responsibility for this heritage and therefore, a systematic plan for its preservation. Partial loss of popular music heritage is also imminent in the points of transfer, where an artifact or document is received by a new guardian such as an archive or museum (Istvandity 2021, 335). This is exemplified in the way that the care for Juice’s Square and its monuments was passed on from the municipality of Juankoski to the city of Kuopio.

None of these factors, however, diminish the cultural weight that popular music’s recent past has come to possess over the present. On the contrary, the same affordances that predispose popular music heritage to loss account for its many affixations and assimilations from the municipal level to the national. The various

local- and national-scale remembrances devoted to Juice Leskinen serve as an example. Nonetheless, a playing out of this ambivalence—between the cultural pervasiveness of popular music’s past and the precarity of its traces—can also be noted in the case of Juankoski and Juice’s Square, where the institutionalization of Leskinen by the city of Kuopio inadvertently led to the dismantling of a monument to local music heritage.

## Conclusion

By reconstructing the phases of Juice’s Square, this article throws light on the various actors and interest groups that have left their mark on the cultural heritage landscape of Juankoski: starting from Leskinen’s own playful proposition, which was later taken up by Juankoski’s cultural board and tourism committee and sanctioned by the municipal council in 1986; further endorsed by the paper *Juankosken Sanomat* in collaboration with sculptor Villu Jaanisoo as well as other local businesses and cultural associations; and later assumed by the city of Kuopio. All along, the recurrent presence of Juice’s fans, who did not stop visiting even during the square’s upheaval in 2019 (Karvinen 2019), reinforced the site’s association with the songwriter.

Although the Juankoskian local community was not primarily focused on promoting popular music heritage as such, its initiative had a bearing on how the memory of Juice Leskinen was and continues to be retrieved and fostered by a wider, and more dissonant, popular music heritage community. As the analysis reveals, the heritage process that evolved on and from Juice’s Square first began as an enterprise of local place-making and -promotion but, after 2017, separated into two conflicting notions regarding the appropriate maintenance and, ultimately, the value of this heritage. As a result of the conflict, two successive heritage sites can now be found along the main road/569 of Juankoski. Paradoxically, while the shifting face of Juice’s Square testifies to the expansion and continuity of Leskinen’s public memory, it also reveals the persistent precarity of the traces of popular music heritage. Therefore, when it comes to the ongoing heritagization of popular music, discontinuity and loss appear as the other side of the process.

## Acknowledgements

We thank the anonymous reviewers for their feedback and the Emil Aaltonen Foundation whose grant supported Anna Peltomäki’s research on this article.

## References

### Research material

All links verified 31.1.2023.

### Newspapers

Hakkarainen, Sanni, and Annika Väänänen. 2020. “Lisätty todellisuus tuo arvokkaan lisän.” *Koillis-Savo*, July 30, 2020.

*Helsingin Sanomat*. 1982. “Juice Leskinen presidentiksi!” January 18, 1982.



Hytönen, Mattiesko. 1990. "Juicea kiireisille." *Helsingin Sanomat*, March 18, 1990.

*Juankosken Sanomat*. 1986. "Juice sai aukionsa, Tormestarinhatun ja kädenjäljet sementtiin." July 2, 1986.

*Juankosken Sanomat*. 1991. "Masuuni Brunoun avajaisissa korostettiin: Juankosken teollisuusperinteet säilyttämisen arvoisia." May 5, 1991.

*Juankosken Sanomat*. 1991. "Näin vuosi sitten." June 27, 1991.

*Juankosken Sanomat*. 1991. "Sadekaan ei estänyt Juicen torin yleisön innostusta: Valinnat saivat hyväksynnän." July 4, 1991.

*Juankosken Sanomat*. 1992. "Juice saa patsaan Juankoskelle!" June 24, 1992.

*Juankosken Sanomat*. 1992. "Pitäjälehti haluaa olla mukana kehittämässä Juicen toria: Juicelle pronssinen näköispatsas." July 2, 1992.

*Juankosken Sanomat*. 1995. "Tori on nyt Juicen tori: "Patsas on parempi kuin postimerkki"." November 17, 1995.

*Juankosken Sanomat*. 1995. "Tori saa uuden ilmeen" Osta metri torin muuria!" July 14, 1995.

Karvinen, Petri. 2019. "Yllättävä ongelma Juankoskella: Turistit eivät löydä pyhiinvaelluskohde Juicen patsaalle torirempän takia." *Savon Sanomat*, June 30, 2019. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/2816175>

*Koillis-Savo*. 1986. "Juankoskella elettiin hetken huumaa." July 2, 1986.

*Koillis-Savo*. 1986. "Juankosken torista matkailuvaltti? Juicelle nimikkotori." January 8, 1986.

*Koillis-Savo*. 1986. "Juankoski sai Juicen torin." January 13, 1986.

Malinen, Markku. 2018. "Juice-elokuva toi hienoista nostetta Juankosken Juice-näyttelylle." *Yle*, July 25, 2018. <https://yle.fi/a/3-10321214>

Martikainen, Jaana. 2018. "Juankosken tori: Kuvat julki – Juice graniittipylvään nokkaan, Leskisen lyriikka loistaa valaisimissa." *Savon Sanomat*, December 4, 2018. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/2925992>

*Mmm... Pohjois-Savon maaseudun makasiinilehti*. 2013. "Juankoskelle rakentui kylätalo ilman kattoa." Pohjois-Savon alueellisen maaseutuohjelman 2007–2013 seuranta ja arviointi -hanke (vaihe II).

Muhonen, Juhani. 1995. "Juice palasi pronssiin valettuna." *Savon Sanomat*, November 12, 1995.

Niiranen, Janne. 2014. "Juice-sitaatti sinetöi Juankoski-liitoksen." *Savon Sanomat*, September 2, 2014. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/3237318>

Nykänen, Helmi. 2013. "Juankoski ja Kuopio käynnistävät selvityksen kuntaliitoksesta." *Yle*, May 6, 2013. <https://yle.fi/a/3-6629564>

Patrakka, Jukka. 2017. "Siirrettävästä Juicen torista odotetaan palautetta." *Savon Sanomat*, October 3, 2017. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/2992647>

Pulkkinen, Matti. 2018. "Nimikkotori, näköispatsas ja avenue." *Ylöjärven Uutiset*, August 31, 2018. <https://ylojarvenuutiset.fi/2018/08/31/nimikkotori-nakoispatsas-ja-avenue/>

Rokka, Taru. 2018. "Tältä näyttäisi Juicen tori saneerauksen jälkeen." *Savon Sanomat*, August 31, 2018. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/2941852>

*Savon Sanomat*. 1986. "Juicelle nimikkotori Juankoskelle." January 9, 1986.

Siltari, Pirkka. 1995. "Juicen patsas pystytettiin Juankosken torille." *Ilta-Sanomat*, November 13, 1995.

Tiihonen, Marita. 2014. "Liitosten taustalla isot virrat." *Savon Sanomat*, August 28, 2014. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/3237684>

Tiihonen, Marita. 2019. "Uusitun Juicen torin avajaisissa, ihmeteltiin "sen" näköistä patsastolppaa ja Juicen kadonneita käsiä." *Savon Sanomat*, November 9, 2019. <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/2780085>

Turunen, Merja. 1986. "Leskiselälle monumentti, kunnalle peeärrää." *Savon Sanomat*, June 29, 1986.

Virranta, Kari. 2016. "Sopiiko, että juon lounaan." *Savon Sanomat*, July 21, 2016. <https://www.savonsanomat.fi/paakirjoitus-mielipide/3459933>

Väinämö, Rauni. 1986. "Juankoski aloittaa 'luovan ajattelun'." *Helsingin Sanomat*, April 16, 1986.

## Public documents

City of Kuopio: Department of Urban Structure, meeting minutes February 8, 2017. Case no. 751/10.03.01.01/2017. <http://publish.kuopio.fi/kokous/2017393569-13.PDF>

City of Kuopio: Department of Urban Structure, meeting minutes September 5, 2018. Case no. 6824/10.03.01.00/2018. <http://publish.kuopio.fi/kokous/2018508455-11.PDF>

City of Kuopio: Department of Urban Structure, meeting minutes December 12, 2018. Case no. 6824/10.03.01.00/2018. <http://publish.kuopio.fi/kokous/2018532275-15.PDF>

City of Kuopio, City Planning Support Services, meeting minutes January 23, 2019. Case no. 6824/2018. <http://publish.kuopio.fi/kuulutus/2019543712.735678.DOCX>

City of Kuopio: Executive Board, meeting minutes November 4, 2019. Case no. 8375/02.08.00.02/2019. <http://publish.kuopio.fi/kokous/2019607186-7.PDF>

## Literature

Aho, Marko. 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 199. Tampere: Tampere University Press.

Ankersmit, Frank. 1996. *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford: Stanford University Press.

Baker, Sarah. 2015. "Affective archiving and collective collecting in do-it-yourself popular music archives and museums." In *Preserving Popular Music Heritage: Do-It-Yourself, Do-It-Together*, edited by Sarah Baker, 46–61. New York: Routledge.

Baker, Sarah, and Alison Huber. 2013. "Notes towards a typology of the DIY institution: Identifying do-it-yourself places of popular music preservation." *European Journal of Cultural Studies* 16, no. 5: 513–530. <https://doi.org/10.1177/1367549413491721>

Baker, Sarah, and Jez Collins. 2017. "Popular music heritage, community archives and the challenge of sustainability." *International Journal of Cultural Studies* 20, no. 5: 476–491. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1177/1367877916637150>

Bendix, Regina. 2008. "Heritage between economy and politics: an assessment from the perspective of cultural anthropology." In *Intangible heritage*, edited by Laurajane Smith and Natsuko Akagawapp, 267–283. London: Routledge.

- Bennett, Andy. 2009. "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse." *Poetics* 37, no. 5–6: 474–489. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006>
- Bennett, Andy. 2015. "Mediation, generational memory and the dead music icon." In *Death and the Rock Star*, edited by Catherine Strong and Barbara Lebrun, 61–71. London: Routledge.
- Bruun, Seppo, Jukka Lindfors, Santtu Luoto, and Markku Salo. 1998. *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Cohen, Sara. 2003. "Tourism." In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 1*, edited by John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, and Peter Wicke, 382–385. London: Continuum.
- Collins, Jez. 2015. "Doing-it-together: Public history-making and activist archiving in online popular music community archives." In *Preserving Popular Music Heritage: Do-It-Yourself, Do-It-Together*, edited by Sarah Baker, 77–90. New York: Routledge.
- Coombe, Rosemary. 1998. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham and London: Duke University Press.
- Coombe, Rosemary. 2013. "Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality." In *Heritage Regimes and the State*, edited by Regina Bendix, Aditya Eggert, Arnkia Peselmann and Sven Meßling, 375–387. Göttingen: University of Göttingen Press.
- Dowd, Timothy J., Ryan Trent, and Yun Tai. 2016. "Talk of heritage: Critical benchmarks and DIY preservationism in progressive rock." *Popular Music and Society* 39, no. 1: 97–125. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1061354>
- Forsberg, Juha and Ari Kankkunen. 1996. *Järvimalmiruukista kartonkitehtaaksi. Juantehtaan historia 1746–1996*. Juankoski: Juankosken Sanomat Oy.
- Gibson, Chris, and John Connell. 2007. "Music, tourism and the transformation of Memphis." *Tourism Geographies* 9, no. 2: 160–190. <https://doi.org/10.1080/14616680701278505>
- Golinelli, Gaetano M. (ed.). 2012. *Cultural Heritage and Value Creation. Towards New Pathways*. Dordrecht: Springer.
- Heikkinen, Antti. 2016. *Risainen elämä: Juice Leskinen 1950–2006*. Helsinki: Siltala.
- Hewison, Robert. 1987. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Routledge.
- Huysen, Andreas. 1996. "Monumental seduction." *New German Critique* 69, 181–200.
- Hämäläinen, Niina. 2016. "Sankariurhon synty." In *Vallan ihmeellinen Kekkonen. Katseita eräiseen presidenttiin*, edited by Lotta Lounasmeri and research group, 39–61. Helsinki: Into.
- Istvandy, Lauren, and Zelmarie Cantillon. 2019. "The precarity of memory, heritage and history in remembering popular music's past." In *Remembering Popular Music's Past: Memory-Heritage-History*, edited by Lauren Istvandy, Sarah Baker, and Zelmarie Cantillon, 1–8. London and New York: Anthem Press.
- Istvandy, Lauren. 2021. "How does music heritage get lost? Examining cultural heritage loss in community and authorised music archives." *International Journal of Heritage Studies* 27, no. 4: 331–343. <https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1795904>
- Kallioniemi, Kari. 1992. "Mikä tekee populaarimusiikista uutta korkeakulttuuria?" *Musiikin suunta* no. 3: 31–36.
- Koski, Arto. 2021. *Kompleksiset kuntaliitokset. META-arviointitutkimus kuntaliitosdokumenteista vuosilta 2014–2021*. Kuntaliiton julkaisusarja. Uutta kunnista 7/2021.



- Kurkela, Vesa. 2003. "Suomirockin aika." In *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*, edited by Pekka Jalkanen and Vesa Kurkela, 555–602. Helsinki: WSOY.
- Lashua, Brett. 2018. "Popular music heritage and tourism." In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, edited by Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy, and Zelmarie Cantillon, 153–162. London: Routledge.
- Leskinen, Juice. 1978. *Kuka murhasi rock'n'roll tähden*. Soundi-kirjat 4. Tampere: Soundi.
- Leskinen, Juice. 2003. *Siinäpä tärkeimmät. Edellinen osa E. CH*. Helsinki: Tammi.
- Liete, Tero. 2002. "Juice Leskinen – Suomirockin kieli-instituutio." In *Suomi soi 2: Rautalangasta hiphoppiin*, edited by Jukka Lindfors, Pekka Gronow, and Jake Nyman, 58. Helsinki: Tammi.
- Long, Paul. 2018. "What is popular music cultural heritage?" In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, edited by Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy, and Zelmarie Cantillon, 121–133. London: Routledge.
- Luoto, Santtu and Mikko Montonen. 2007. *Juice*. Helsinki and Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Lähdesmäki, Tuuli. 2009. "From Personality Cult Figure to Camp Image. The Case of President Urho Kekkonen." *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 6, no. 1: 52–76.
- Mattlar, Mikko. 2015. "Ei mitä hyvänsä rilutusta". *Populaarimusiikin tie legitiimiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa 1950–1982*. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.
- Mäkinen, Minna. 2013. "Kuntaliitos kotikunnassa." *Kotiseutu*, no. 100: 51–57.
- Rautiainen, Tarja. 2003. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2008. "Marginaalista menestystarinaksi. Suomalainen populaarimusiikki ja myöhäismoderni kulttuuri." *Kulttuurintutkimus* 25, no. 2: 25–34.
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.
- Roberts, Les, and Sara Cohen. 2013. "Unauthorising popular music heritage: Outline of a critical framework." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 3: 241–261. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>
- Sivula, Anna. 2015. "Tilaushistoria identiteettinä ja kulttuuriperintöprosessina: paikallisen historiapolitiikan tarkastelua." *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja*: 56–69.
- Smith Laurajane, and Emma Waterton. 2012. "Constrained by commonsense: the authorized heritage discourse in contemporary debates." In *The Oxford Handbook of Public Archaeology*, edited by Robin Skeates, Carol McDavid, and John Carman, 153–171. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199237821.013.0009>
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Smith Laurajane. 2021. *Emotional heritage. Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. London: Routledge.
- Withers, D. M. 2018. "DIY institutions and amateur heritage making." In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, edited by Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy, and Zelmarie Cantillon, 294–302. London: Routledge.
- Young, James E. 1989. "'After the Holocaust: National Attitudes to Jews'. The texture of memory: Holocaust memorials and meaning." *Holocaust and Genocide Studies* 4, no. 1: 63–76.

Zimmerbauer, Kaj, Timo Suutari, and Antti Saartenoja. 2012. "Resistance to the deinstitutionalization of a region: Borders, identity and activism in a municipality merger." *Geoforum* 43, no. 6: 1065–1075. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2012.06.009>

## Notes

[1] Since the 1960s and after 7 municipal mergers, the city of Kuopio has outgrown its moderate 40 square kilometer size, evolving into a 4000 square kilometer and 120,000-inhabitant regional center (Koski 2021, 11).

[2] At the time of the merger, the municipal debt of Juankoski amounted to roughly 24 million, over 4700 euros per capita (Tiihonen 2014).

# Suomalaisen hevimetallin kulttuurikartta? Ajatuksia ja luonnoksia

**Toni-Matti Karjalainen**

toni-matti.karjalainen [a] uniarts.fi

Professori

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

**Viittaaminen:** Karjalainen, Toni-Matti. 2023. ”Suomalaisen hevimetallin kulttuurikartta? Ajatuksia ja luonnoksia”. *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/suomalaisen-hevimetallin-kulttuurikartta-ajatuksia-ja-luonnoksia/>

**Avainsanat:** metallimusiikki, kulttuuriperintö, paikalliskulttuuri, suomalaisuus

## Heviä tutkimusta

Suomalaisesta metallimusiikista – Finnish metal – on tullut tunnistettu sanapari ja merkittävä ilmiö maailman musiikkipiireissä. Kotimaiset hevi bändit ovat nousseet kuluvaan vuosituhannen saatossa rytinällä myös suomalaisen musiikkiyleisön laajempaan tietoisuuteen.

Uppoamatta syvemmälle terminologiseen historiaan tai analyysiin, käytän tässä kirjoituksessa termejä ”hevi” ja ”hevimetalli” kuvaamaan tätä moneen eri alalajiin ja ilmentymismuotoon hajonnutta raskaamman rock-päädyn musiikkigenreä – kuten meillä Suomessa on ollut tapana.

Hevimetalli ja raskas rock ovat nauttineet kotimaamme musiikkikentällä merkittävää suosiota jo neljänkymmenen vuoden ajan. 80- ja 90-luvuilla suomalaisten hevidiggareiden levyhyllyt täyttivät vielä pääasiassa ulkomaisten bändien tuotoksista. Kotimainen hevi tuotanto alkoi kuitenkin osoittamaan selviää kasvun merkkejä 80-luvun lopulla, jolloin kylvettiin myös suomalaisen heviennin ensimmäisiä siemeniä muutamien pioneerien toimesta. Ulkomaille suuntautunut metallinen virta vahvistui 90-luvun saatossa ja ryöpsähti valloilleen vuosituhannen vaiheessa ja 2000-luvun alkuvuosina. Viennin kehityksen juurikasvustona toimi suomalaisten yhtyeiden alati kasvanut määrä ja kohonnut laatu. 80-luvulla alkanut hevi buumi oli saanut yhä useamman nuoren tarttumaan instrumenttiin ja perustamaan yhtyeitä eri puolilla Suomea.

Suomalaisen hevimetalliviennin ja Suomen metallimaineen kehitys sekä yhtyeisiimme liitetyt tarinalliset elementit ovat aiheita, jotka ryhtyivät kiinnostamaan itseäni myös tutkimusmielessä hevin ”hulluina vuosina”, 2000-luvun ensimmäinen vuosikymmenen loppupuolella. Kiinnostus huipentui vuosina 2014-2019 Aalto-yliopistossa Akatemiatutkijana tekemääni tutkimusperiodiin, jonka aikana tarkastelin suomalaisten bändien tekemisiä, ulkomaisen musiikkimedian kirjoittelua, ja Suomen maabrändin metallista sydäntä. Projektini ohessa järjestin vuosittaista *Modern Heavy Metal* -konferenssia, joka esitteli metalli- ja rockmusiikin kansainvälisen tutkimuksen kirjoja ja rakensi siltaa metallitutkimuksen ja hevikentän välille tuomalla akateemisen keskustelun lomaan artisteja ja musiikkiteollisuuden edustajia. Yksi vuosittaisista läpileikkaavista teemoista oli kansalliset identiteetit, jota käsiteltiin myös suomalaisista näkökulmista useiden puhujien ja artistien avulla.

Tutkimukseni tuottamia näkökulmia ja tarinoita voi lukea myös esimerkiksi populaarimarkkinoille kirjoittamastani *Pohjoisen laulut* -kirjasta (Karjalainen 2021) sekä sitä edeltävistä *Made in Finland* -teoksesta (Karjalainen ja Kärki 2020) ja maailman metallikulttuureja luotaavasta kokoelmasta *Sounds of Origin in*

*Heavy Metal Music* (Karjalainen 2018). Olen päässyt kertomaan aiheesta myös erinäisissä akateemisissa tapahtumissa, kissanristiäisissä ja mediahaastatteluissa. Lisäksi suunnittelin ja kuratoin aiheesta Helsingin Musiikkimuseo FAMEssa vuosina 2020-2021 esillä olleen *Metal Export* -näyttelyn.



Kuva 1. Kirjoja.



Kuva 2. *Metal Export* -näyttely 2020-2021, Musiikkimuseo FAME. Kuva Janne Pappila / YLE.

## Suomihevin narratiivi

Suomalaisen heviviennin ilmiömaista kehityskaarta 80-luvun alkuhaparoinneista nykypäivän merkittäväksi ilmiöksi voidaan hahmottaa tutkimalla lukuja, kuten vaikkapa levymyynnin, keikkamäärien ja medianäkyvyyden kautta. Näiden ohessa hevimetallin rooli kansallisen identiteetin ja suomalaisuuden väitettyjen ominaispiirteiden kantajana on mielestäni viennin yksi kiinnostavimmista tarkastelukulmista. Erityisesti se, kuinka identiteetti tulee ilmi ulkomaisessa mediassa ja fanien mielikuvissa. Näitä kun tarkastelee, suomihevin kansainväliselle yleisölle välittämä tarina on hämmästyttävänkin yhtenäinen kokoelma toistuvia tarinoita, kuvauksia ja stereotyyppioita. Erityinen luonto ja ilmasto – eritoten talvi – tyhjiys ja eristäytyneisyys, kansan melankolinen mielenlaatu, tuo myyttinen pohjoinen tematiikka kaikkienensa, ovat maamme hevikuoston toistuvia liitännäisiä. Yhtyeiden ja niiden musiikin väitetään ilmentävän suomalaisuutta ja maamme kulttuuria näiden teemojen valossa.

Tämänkaltainen kollektiivinen narratiivi on kuitenkin eittämättä kovin yksioikoinen. Se on toistuvuudessaan myös melko tylsä, nuhjaantunutkin, näin suomalaisin silmin nähtynä, vaikka tuntuukin usein resonoivan varsin voimakkaasti monen ulkomaalaisen suomihevifanin sielussa. Yksinkertaistukset ovat yleisiä ja ymmärrettäviä mutkia suoristavissa mediadiskursseissa, jotka pyrkivät tarjoamaan lukijoilleen ja kuulijoilleen helposti hallittavia määritelmiä ja kategorisoiteja. Suomalainen soundi, tiedättehän, on se lumisesta metsästä ja melankolian lähteestä pulppuava. Täällä kaikuvat pohjoisen murheellisen maan laulut.

Suomihevin monimuotoisuus jää kuitenkin tämän rajoitetun stereotyyppisen narratiivin katveeseen. Suomalaisuus, pohjoisuus tai niiden määreet eivät juurikaan erottele yksittäisten bändien musiikillisia, lyyrisiä tai esteettisiä profileja. Suomi ei myöskään ole kulttuurisesti tai maantieteellisesti mikään yhtenäinen saavi, josta artistien kannattaisi loputtomasti ammentaa niitä saman vanhan tarinan elementtejä. Toki meillä on kansanperintemme ja historiamme, josta myös useat hevibändit ovat kuvastonsa rakentaneet.

Kansallinen kollektiivinen hevitarinamme jättää pimentoon monia yhtyeiden kotikonnuilta kumpuvia ominaispiirteitä, jotka erottavat helsinkiläisbändin Oululaisesta, Lemin Seinäjoesta. Kulttuurisen moninaisuuden pohjalle voisi kutoa vaihtoehtoisia suomalaisuuden tarinoita, ja kyllähän monet bändit näin luonnollisesti tekevätkin. Synnyttyään tiettyyn paikkaan ne ammentavat lähiympäristöstään vaikuttimia ja rakentavat toimintansa pohjan siitä käsin. Paikallinen kulttuuri- ja musiikkiympäristö luonnollisesti muokkaa bändien ulosantia.

Heviä soitetaan maamme joka kolkassa. Voisi siis olettaa, että kansallinen hevikarttamme on huomattavasti monisyisempi kuin se kuva, joka välittyy maailmalla menestyneiden yhtyeiden tai kotimaan myyntikärkien kautta. Oma kansallinen hevitarinamme – ja sen kytkökset metallimusiikin kansainväliseen narratiiviin – sirpaloituu vääjäämättä pieniksi paikallisiksi fragmenteiksi, joiden kautta musiikki- ja bänditoiminta on toiminut ennen kaikkea kylien raitteja ja kaupunkikulttuureja elävöittämänä perinteenä, usein ilman mitään varsinaisia maailmanvalloitusyrkimyksiä.

Tätä moninaisuutta olisi syytä tutkia tarkemmin, jo pelkästään tämän kulttuurihistoriallisesti tärkeän genren ja ilmiön dokumentoimiseksi. Tarkastelu voisi kohdistua nykyhetken elävään perintöön ja lähihistoriaan, mutta paikallaan olisi myös päästä käsiksi vuosikymmenien aikana syntyneisiin, hävinneisiin ja muokkautuneisiin paikallisiin kulttuuriympäristöihin ja niiden edustajiin. Löytyisikö tätä kautta maamme metallikulttuureista maantieteellisiä ja paikkakuntakohtaisia painotuksia? Hevipiireissä taajaan viljeltynä puheenpartena on, että hevimetalli sikiää erityisesti itä- ja pohjoissuomalaisesta perimästä, sieltä slaavilaisen ja kalevalaisen melankolian kyllästämistä metsistä tai pohjoisten tuulien piiskaamilta synkiltä routamailta. Lännessä vaikutukset ovat olleet ehkä enemmän skandinaavisia, joko modernimman iloluontoisuuden tai sitten viikinkitarustoiden kyllästämiä. Ja sitten pääkaupunkiseutu on ollut suurena asutuskeskuksena vähän oma juttunsa ja kulttuurinsa. Mutta mahtaako näiltä itä-länsi- ja pohjois-etelä-akseleilla löytyä sitten mitään oikeasti yleistettäviä huomioita?

## Pieni karttarajoitus

Jätän tämän teemallisen ajatuskehikon hautumaan lukijan mieleen ja sukellan seuraavaksi numeroiden maailmaan. Suoritin tämän erikoisnumeron innoittamana hahmotelmieni käsikassaraksi ja pohdintojen höysteeksi pienen harjoituksen, joka toimikoon ensimmäisenä askeleena suomalaisen hevimetallin kulttuurikartan hahmottamiseksi. Mieleeni juolahti, että karttarakennushankkeessa olisi ensin hyvä selvittää suomalaisten hevibändien määrä ja ryhtyä asettelemaan niitä kartalle, jotta ensi alkuun selviäisi miten bändit ylipäänsä ovat maamme konnuille levittäytyneet ja nouseeko sieltä esiin hevi-intensiivisempiä alueita.

Tässä tehtävässä apuna toimi mainio nettiarkisto *Encyclopaedia Metallum*, joka varsin kattavan bändilistauksensa vuoksi on ollut niin tutkijoiden kuin mediankin aika ajoin käyttämä tietopankki. Sen pohjalta myös eräs ”depo”-niminen Reddit-käyttäjä laskeskeli vuonna 2012 metallibändien määriä suhteutettuna maiden asukaslukuun, mistä raportoi muun muassa *The Atlantic* -lehti (Grandoni 2012). Tästä huomiosta juontavat alkunsa lukuisat median sittemmin levittämät raportit Suomesta maailman suurimpana hevimetallimaana. Kyseinen ”fakta” – ja siinä samalla Suomen metallinen maamaine – sai huipentumansa, kun se päätyi kuuluisaan presidentti Obaman Sauli Niinistölle ja muille Pohjoismaiden johtajille osoittamaan puheeseen Valkoisessa talossa vuonna 2016 (kts. esim. Yle 13.5.2016). Obaman puheenkirjoittaja oli halunnut ottaa mukaan tämän maatumme kuvaavan omalaatuisen faktan, kun hän löysi sen mainitulta *The Atlantic* -nettisivulta. Tämän hän kertoi eräälle opiskelijallemme, joka osallistui samaisen puheenkirjoittajan järjestämälle kurssille viisi vuotta myöhemmin, mikä pienenä kiinnostavana anekdoottina tässä mainittakoon.

Alati kasvavasta metalliarkistosta löytyi tätä harjoitusta tehdessäni 4678 suomalaisbändiä. Mukana on niin aktiivisia kuin lopettaneita, ammattimaisia ja harrasteystyiteitä. Arkiston periaatteista voi lukea tarkemmin sen sivustolta, mutta sisältöä voidaan pitää melko luotettavana. Arkisto on kuratoitu; sinne voi ehdottaa yhtyeitä, joilla on julkaistuna vähintään yksi ”validi” albumi ja mukaan vaaditaan joskus myös ääninäytteitä. Eli aivan kaikki autotallipumput eivät pääse listalle. Arkisto on havaittu myös kansainvälisissä tutkijapiirien keskusteluissa hyvin kattavaksi, vaikka listauksissa on luonnollisesti myös puutteita, toistoa ja päällekkäisyyksiä. Moni artisti kun esimerkiksi on operoinut useissa yhtyeissä, joilla voi lisäksi olla eri nimiä ja muotoja.



Kuva 3. Kuvakaappaus Metalliarhistosta.

Mikä kiinnostavinta karttaprojektini vinkkelistä, arkisto listaa myös bändien kotikaupungit ja maakunnat, mikäli ne on ilmoitettu (ja valtaosassa on). Kotikaupunki ei tietysti sekään ole aina aukoton paikanmääre, kun bändeissä yleensä toimii jäseniä eri paikkakunnilta ja ihmiset pakkaavat muuttamaan asuinpaikkojaan. Esimerkkinä vaikkapa vientikärkemme Nightwish, jonka nykyisistä jäsenistä kaksi kuudesta on kotoisin Kiteeltä. Silti bändi edelleen identifioidaan vahvasti kotikaupunkiinsa ja Pohjois-Karjalaan. Bändin perustamispaikan logiikka olkoon kuitenkin riittävän vahva luokitteluperuste tässä analyysissä.

Tuloksia kotipaikkakunnan suhteen vinouttaa myös se, että arkisto on historiallinen ja mukana on yhtyeitä vuosikymmeniä pitkältä aikaväliltä. Tämä on syytä muistaa, kun lasketaan paikkakuntakohtaisia määriä. Jos halutaan kuva tänä päivänä aktiivisista yhtyeistä, lopettaneet olisi siivottava listalta pois, mikä sekinnnistuu arkiston pohjalta (mikäli tiedot on päivitetty). Mutta tässä harjoituksessa ajatuksenani oli nimenomaan katsoa, mistä yhtyeet ovat Suomen hevihistorian aikana ponnistaneet.

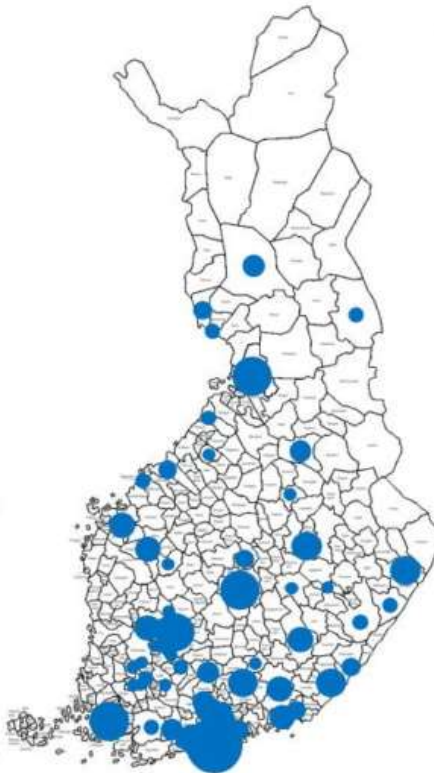
Genrekeskustelut metallin alalajeineen, jotka arkisto myös kirjaa, jätän tässä kohtaa tyystin väliin ja tyydyn toteamukseen, että mukana on edustava joukko suomalaisia hevimetalliyhtyeitä. Bändien suuresta määrästä johtuen voidaan olettaa, että metalliarkisto on tilastollisesti melko edustava kokonaisuus; poikkeamat ja vinoutuvat jäävät massan yliajamaksi.

Keräsin arkistosta yhtyeiden kotikaupungit tai kunnat sekä maakunnat ja listasin ne lukumäärän mukaiseen järjestykseen. Arkisto ei itsessään tarjoa tähän työkaluja, mutta käytin apuna tällä kertaa näppärää *Wordcounter*-sivua, joka laskee sivulle ladatusta aineistosta yksittäisten sanojen, sanaparien ja -ryhmien esiintymismääriä. Operaatio vaati aika tavalla käsityötä, joten jätin tässä harjoituksessa laajemman ja syvemmän analyysin väliin. Arkiston aineistosta saisi varmasti kasaan paljon kiinnostavaa tietoa, kuten paikkakohtakuntaisia jaotteluita metallin eri alalajien suhteessa. Mutta otetaan näitä ehkä sitten seuraavaksi työn alle.

## Suomen hevipaikkakunnat

Katsotaan ensin bändien kotikaupunkeja. Taulukko 1 esittää paikkakunnat, joista löytyi listattuna vähintään 10 bändiä. Ylivoimainen ykkönen on Helsinki 784 bändillä, jonka jälkeen listan kärkipään muodostavat muut suurimmat kaupunkimme. Kuten odotettua, bändien määrä noudattelee melko hyvin kaupunkien ja kuntien kokoa, tosin pieniä keskinäisiä vaihteluita listalla on verrattuna kaupunkien asukasluvun mukaiseen listaukseen. Esimerkiksi Espoo ja Vantaa sijoittuvat listalla huomattavasti kokoluokkaansa alemmaksi.

1.	784 Helsinki	24.	31 Hamina
2.	330 Tampere	25.	31 Kokkola
3.	259 Oulu	26.	29 Porvoo
4.	231 Jyväskylä	27.	29 Tornio
5.	228 Turku	28.	25 Äänekoski
6.	130 Lahti	29.	24 Järvenpää
7.	117 Kuopio	30.	24 Imatra
8.	108 Espoo	31.	22 Kerava
9.	106 Lappeenranta	32.	22 Kemi
10.	103 Vantaa	33.	21 Salo
11.	100 Joensuu	34.	21 Kitee
12.	70 Kouvola	35.	20 Kuusamo
13.	66 Hyvinkää	36.	20 Pietarsaari
14.	65 Vaasa	37.	19 Raahe
15.	64 Mikkeli	38.	18 Savonlinna
16.	62 Pori	39.	18 Laitila
17.	58 Kotka	40.	17 Valkeakoski
18.	57 Seinäjoki	41.	16 Rauma
19.	46 Riihimäki	42.	16 Nokia
20.	46 Hämeenlinna	43.	14 Iisalmi
21.	44 Lohja	44.	14 Nurmijärvi
22.	41 Rovaniemi	45.	14 Ylöjärvi
23.	38 Kajaani	46.	13 Kirkkonummi
		47.	13 Varkaus
		48.	13 Huittinen
		49.	13 Ylivieska
		50.	12 Loimaa
		51.	12 Forssa
		52.	12 Heinola
		53.	12 Pieksämäki
		54.	11 Lempäälä
		55.	11 Alavus
		56.	10 Pirkkala
		57.	10 Uusikaupunki

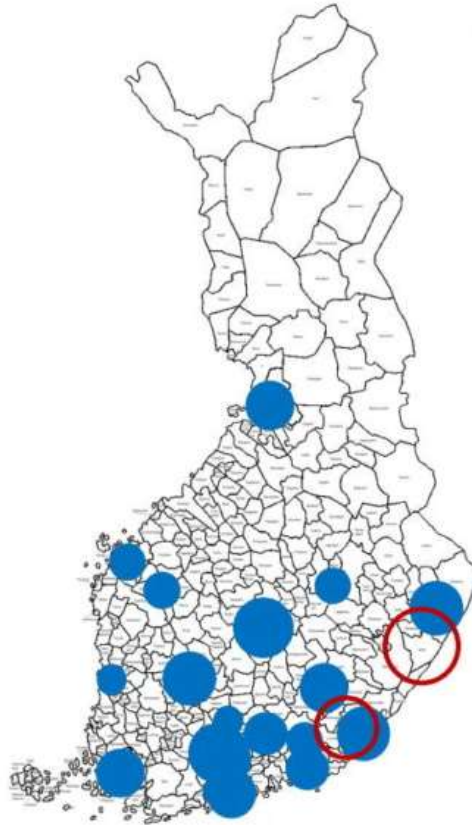


Taulukko ja kartta 1. Bändien paikkakuntakohtainen määrä.



Kun listan 57 paikkakuntaa vielä asetellaan kartalle, nähdään että pallukat levittäytyvät melko tasaisesti ympäri maata. Painopiste on toki etelässä, kuten on asian laita Suomen väestönkin suhteen. Asetelma kääntyy mielenkiintoisemmaksi, kun bändien määrää vertailee paikkakuntien asukaslukuihin. Tämä vertailu löytyy taulukosta 2. Siinä esitetty suhdeluku kertoo, kuinka monta bändiä paikkakunnalta löytyy tuhatta asukasta kohden. Tein vertailun ensimmäisen taulukon kahdenkymmenen kärkikaupungin osalta.

1. Jyväskylä 1.60
  2. Riihimäki 1.59
  3. Lappeenranta 1.45
  4. Hyvinkää 1.41
  5. Tampere 1.35
  6. Joensuu 1.30
  7. Oulu 1.24
  8. Mikkeli 1.21
  9. Helsinki 1.19
  10. Turku 1.17
  11. Kotka 1.12
  12. Lahti 1.08
  13. Vaasa 0.97
  14. Kuopio 0.96
  15. Seinäjoki 0.89
  16. Kouvola 0.87
  17. Pori 0.75
  18. Hämeenlinna 0.68
  19. Vantaa 0.43
  20. Espoo 0.36
- Kitee 2.10  
Lemi 1.69



Taulukko ja kartta 2. Bändien määrä suhteutettuna paikkakuntien asukaslukuun.

Tässä operaatiossa on tosin epätarkkuutta siinä mielessä, että bändilistaus on koko historian kattava, mutta asukasluvut vastaavat nykyisiä lukuja (tilastokeskuksen mukaan). Useiden paikkakuntien suuret muuttoliikkeet saattavat muuttaa tilannetta paljonkin, mikäli lukuja tarkasteltaisiin eri ajankohtina. Yleisesti muuttotappiokunnissa suhdeluku on ”todellisuutta” korkeampi ja kasvukeskuksissa kuten suurissa kaupungeissa pienempi. Näihin muutoksiin ja historiallisiin poikkeileikkauksiin olisi hyvä kiinnittää jatkossa huomiota. Mutta yhtä kaikki, tämäkin pinta-analyysi antaa mielenkiintoista pohdittavaa. Tässä vertailussa keskityin kaupunkiin sen vuoksi, että juuri niissä muuttoliikkeen vaikutukset näkyvät suhteessa heikommin luvuissa, koska väestöpohja on suurempi.

Kokonaisuudessaan paikkakuntien väliset erot tasautuvat huomattavasti verrattuna taulukon 1 mukaiseen lukumäärään verrattuna. Vertailun perusteella suomihevin pääkaupungeiksi nousevat Jyväskylä ja Riihimäki, perässään Lappeenranta, Hyvinkää ja Tampere. Helsinki mahtuu tässä vertailussa niukin naukin kymppisakkiin, Vantaa ja Espoo jäävät listan hännille. Voidaan myös havaita, että kuvan suhdelukua havainnollistavien pallojen massa on siirtynyt hieman itään, erityisesti Suomen kaakkoiskulmaa kohti.

Suhdeluvuissa moni pienempi paikkakunta päätyisi suurten kaupunkien lomaan ja kantapäille. Näiden ulkopuolelta on syytä nostaa esiin kaksi pienempää paikkakuntaa, jotka pomppaavat aineistosta esiin. Koko maan selvää kärkipaikkaa suhdeluvuissa pitää Kitee, jonne on listattu ainoastaan 21 yhtyettä, mutta joka reilun kymmenentuhannen asukasluvun siivittävänä nousee omaan kastiinsa. Kiteen tapauksessa korostuu mainittu historiallinen vinouma. Paikkakunnalla on ollut aiemmin erityisen aktiivista bänditoimintaa, mikä



näky kokonaisluvussa. Nykytoimintaa tarkastellessa luku jäisi kuitenkin huomattavan paljon pienemmäksi. Tämä löydös on kuitenkin tarinallisesti kiehtova, etenkin kun Kitee on aiemmin mainitun Nightwishin syntykoti. Emme mene kovin pahasti metsään, jos näiden seikkojen myötä julistamme Suomen historiallisen hevimetallipääkaupungin tittelin pohjoiskarjalaiselle Kiteelle.

Toisena taulukon 2 karttaankin merkittynä esimerkkinä on eteläkarjalainen Lemi. Tämän piskuisen Lappeenrannan kupeessa sijaitsevan kunnan suhdeluku nousee sekin Jyväskylän edelle. Ja vaikka nykytoiminnan aktiivisuudesta on ehkä tehtäväkin samaiset huomiot kuin Kiteellä, on löydös kiinnostava. Kuten hevipiireissä hyvin tiedetään, paikkakunnalta ponnistaa Stam1na, Suomen yksi menestyneimmistä metallibändeistä viimeisen kahden vuosikymmenen aikana.

Lemin kohdalla ei voi myöskään ohittaa vuonna 2018 järjestettyä ulkoministeriön ja usean musiikkitalon masinoimaa *Metal Capital* -hanketta (<http://www.capitalofmetal.fi> ja [Ulkoministeriö 2018](#)), joka etsi Suomen metallipääkaupunkia. Kupletin juoni oli se, että muun promootiotoiminnan ohessa suomalaiset heviihtyeet pääsivät ilmoittautumaan kisaan ja kertomaan mistä kaupungista olivat kotoisin. Tämän jälkeen bändien lukumäärä suhteutettiin asukaslukuun. Voittajaksi selvisi Lemi, josta mukaan ilmoittautui 13 yhtyettä ja suhdeluvuksi muodostui taulukossa 2 käytössä oleviin desimaaleihin muutettuna peräti 4,226 bändiä 1000 asukasta kohden (kts. esim. Siltanen 2018). Toiseksi tuli Joensuu, josta bändejä kirjautui määrällisesti eniten, 177 kappaletta ja jonka suhdeluvuksi saatiin 2,334. Kymppikärki oli muilta osin melko yllättävä: selvää kärkikaksikkoa seurasivat Vesanto (1,397), Tervo (1,241), Äänekoski (1,187), Riihimäki (1,132), Forssa (1,039), Kemi (0,926), Ristijärvi (0,743) ja Siikainen (0,669).

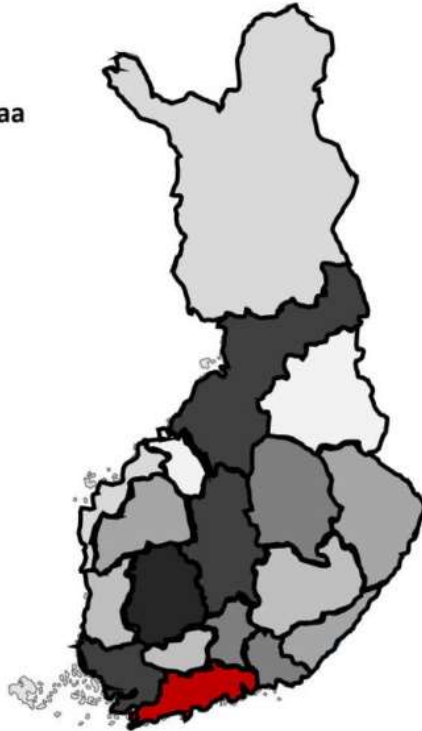
Yhteensä tähän leikkimieliseen kilpailuun kirjautui noin 1300 yhtyettä. Kriteereitä ei ollut esimerkiksi julkaisujen suhteen, ja osallistuminen muutenkin satunnaisempaa, joten luvut ovat kaikkiaan lähinnä viihdearvoa omaavia. Mutta mielenkiintoista sinänsä, että kilpailu otettiin vastaan erityisen innokkaasti Etelä- ja Pohjois-Karjalassa.

## ***Suurimmat hevimaakunnat***

Maakunnista puheen ollen, osana pientä harjoitustani asettelin yhtyeet myös maakuntien mukaiselle kartalle. Maakuntavertailu antaa Suomen metallikartasta ehkäpä hieman selkeämmän ja kokonaisvaltaisemman kuvan kuin pelkkä paikkakuntakohtainen hahmotelma. Vaikka toki maakuntien rajat ovat melko keinotekoisia musiikkikulttuurin ja yhteisöjen toiminnan näkökulmasta.

Kuten taulukko 3 kertoo, on Uusimaa määrällisessä vertailussa täysin omassa kastissaan, luonnollisestikin. Sen perässä muista maakunnista erottuu myös viisikko, jonka muodostavat Pirkanmaa, Pohjois-Pohjanmaa, Varsinais-Suomi ja Keski-Suomi – pitkälti aiemmin mainittujen muiden top 5 -kaupunkien Tampereen, Oulun, Turun ja Jyväskylän avustuksella. Ja muutenkin luvuissa mennään taas aika lailla asukaslukujen ehdoilla.

1. 1253 Uusimaa
2. 432 Pirkanmaa
3. 376 Pohjois-Pohjanmaa
4. 330 Varsinais-Suomi
5. 306 Keski-Suomi
6. 165 Kymenlaakso
7. 161 Pohjois-Savo
8. 160 Päijät-Häme
9. 145 Etelä-Karjala
10. 140 Pohjois-Karjala
11. 135 Etelä-Pohjanmaa
12. 127 Satakunta
13. 118 Kanta-Häme
14. 111 Etelä-Savo
15. 103 Lappi
16. 97 Pohjanmaa
17. 59 Kainuu
18. 40 Keski-Pohjanmaa
19. 0 Ahvenanmaa



Taulukko ja kartta 3. Bändien maakuntakohtainen määrä.

Vertailussa pistää silmään myös Ahvenanmaa pyöreällä nollalla. Kyllä saarellakin on metallia soitettu, mutta bändit eivät ole joko kirjautuneet tai kelvanneet arkistoon julkaisujen puutteessa. Ahvenanmaalaisia bändejä ei toisaalta kirjautunut myöskään *Capital of Metal* -kampanjaan.

Kun tällekin aineistolle tehdään suhteutus asukasmääriin, paljastuu neljännen taulukon mukainen todellisuus. Maakuntien erot tasaantuvat huomattavasti, kuten kävi myös kaupunkien tapauksessa. Suomen metallimaakuntien kärkikolmikun muodostavat suhdeluvun 1 ylittävät maakunnat Etelä-Karjala, Keski-Suomi ja Kymenlaakso. Painopiste hakeutuu taas hieman enemmän idän suuntaan; kärkiseitsikon edustus Keski-Suomea ja Pohjois-Pohjanmaata lukuun ottamatta rakentuu itäisten maakuntien varaan. Varsinais-Suomi ja Uusimaakin taas valahtavat kokoonsa verrattuna listalla sijakaupalla alaspäin.

1. Etelä-Karjala 1.16
2. Keski-Suomi 1.12
3. Kymenlaakso 1.03
4. Pohjois-Pohjanmaa 0.90
5. Pohjois-Karjala 0.86
6. Etelä-Savo 0.85
7. Kainuu 0.84
8. Pirkanmaa 0.82
9. Päijät-Häme 0.78
10. Uusimaa 0.73
11. Etelä-Pohjanmaa 0.71
12. Kanta-Häme 0.69
13. Varsinais-Suomi 0.68
14. Pohjois-Savo 0.65
15. Satakunta 0.60
16. Keski-Pohjanmaa 0.59
17. Lappi 0.59
18. Pohjanmaa 0.54
19. Ahvenanmaa 0



Taulukko ja kartta 4. Bändien määrä suhteutettuna paikkakuntien asukaslukuun.

## Kulttuurikartat ja paikallisyhteisöt

Näiden lukujen pyörittely on paitsi jännittävää, ne tarjoavat myös hyvän yleiskuvan suomalaisten hevibändien levinneisyydestä. Tilastollisista ja aikasidonnaisista puutteistaan huolimatta on helppo todeta, että hevin soittaminen on ollut hyvin aktiivista ympäri Suomen, vaikkakin määrällisesti bändit toki kerääntyvät suuriin asutuskeskuksiin, joista löytyy myös musiikin muuta infrastruktuuria ja yleisöä. Analyysistä heijastuu myös pieni itäinen painotus.

Kirjoitelmani alkuolettamuksista – suomihevin tyyllisistä tai tarinallisesta rikkaudesta – tämä katsaus ei kerro vielä mitään. Sen penkominen olisi kulttuurikarttaprojektin seuraava vaihe. Jo metalliarkiston tietojen pohjalta olisi mahdollista muodostaa alustavia paikka- ja maakuntakohtaisia jaotteluja ja erotteluja esimerkiksi metallin ja raskaan rokin eri alalajien suhteessa. Sivuhuomiona, tällaisia katsauksia olisi mielenkiintoista tehdä myös muista maista. Lisäksi aktiivisten ja jo kitarat pussiin sulkeneiden bändien erottelu voisi paljastaa kiinnostavia aspekteja. Mutta laajempi numeraalinen analyysi hevikartan historiallisesta kehityksestä vaatisi lisämateriaalin keräämistä. Aiheen syvempi tarkastelu edellyttäisi myös temaattisen viitekehyksen rakentamista kansainvälistä musiikkigenrehistoriaa ja paikallisyhteisöjä käsittelevään laajaan kirjallisuuteen pohjautuen.

Bändien kotipaikkojen erikoisuuksia ja vaikutuksia niiden musiikillisiin valintoihin, lyriikoihin ja identiteettiin täytyisi lähestyä laadullisen tutkimuksen keinoin. Eliaslönnotimaiset maakuntakierrokset tarinoita keräten on yksi lähestymistapa, mutta paikkasidonnaisuuden hahmottaminen pääsisi hyvin alkuun myös sopivia esimerkkiyhtyeitä tutkimalla. Ennen kaikkea olisi aiheellista tutkia maamme hevikulttuuria historiallisena kehityskaarena, kun mailta ja manuilta löytyy vielä genreihmisiä kertomassa vuosienkin takaisista tapahtumista ja ympäristöistä. Yleiset tutkimukset, musiikkikirjat ja bändien biografiat tarjoavat nekin hyviä anekdootteja paikallisista musiikkiympäristöistä, mutta kulttuurisen aluskasvillisuuden haravointi jää monesti vähemmälle huomiolle. Eikä suomalaisista heviyhtyeistä ole rustattu kovinkaan monta kirjaa tai tutkimusta noin ylipäänsäkään.

Tästä herää myös jatkoajatus, että hevikulttuurin ohella olisi valtaisan kiinnostavaa hahmotella maamme monimuotoista kulttuurikarttaa myös muiden musiikki- ja taidelajien paikallisia ilmentymiä ja yhteisöjä. Miltä näyttäisi suomalaisen taiteen kulttuurikartta kokonaisuudessaan? Siinäpä oiva haaste tulevaisuuden tutkimukselle. Eikä tämä ole pelkästään kulttuurihistoriallinen katsantokanta. Paikallisyhteisöt ja mikrotason kulttuuritoiminnot saattavat nousta uuteen kukoistukseen tulevaisuudessa, kuten moni taide- ja kulttuurijohtamisen asiantuntija on pohtinut – muun muassa uudessa tulevaisuuden taide- ja kulttuurijohtamista luotaavassa kirjassamme (Simjanovska ja Karjalainen 2022). ”Re-lokalisaatio”, paikallisperinteet, aidot kohtaamiset ja yhdessä luominen korostuvat, kun huomio siirtyy ekokriisin ja muiden perustavanlaatuisien haasteiden pakottamana pienimuotoisempiin toimintoihin yltiöoptimistisen globalisaation ja digitalisen illuusion sijaan. Ainakin aika ajoin.

Paikallisten kulttuuriyhteisöjen ja niissä vaikuttavien artistien muodostama moninaisuus voisi olla myös huomattava voimavara Suomen kulttuuriviennille. Ehkä sen myötä myös suomihevin kansallinen medianarratiivi monipuolistuu.

## Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 8.1.2023.

*Encyclopaedia Metallum, The Metal Archives.* <http://metal-archives.com>

Grandoni, Dino. 2012. A World Map of Metal Bands Per Capita. *The Atlantic*, 29. helmikuuta, 2012. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2012/03/world-map-metal-band-population-density/329913/>

Karjalainen, Toni-Matti (toim.). 2018. *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Karjalainen, Toni-Matti. 2021. *Pohjoisen laulut – Suomalaisen hevimetallin matka maailmalle*. Jyväskylä: Docendo.

Karjalainen, Toni-Matti ja Kimi Kärki (toim.). 2020. *Made in Finland. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.

Siltanen, Vesa. 2018. ”Maailman metallipääkaupunki on selvillä – kampanjaan ilmoittautui noin 1300 yhtyettä”. *Inferno*, 21. elokuuta, 2018. <https://www.inferno.fi/uutiset/maailman-metallipaakaupunki-on-selvilla-kampanjaan-ilmoittautui-mukaan-noin-1300-yhtyetta/>.

Simjanovska, Violeta ja Toni-Matti Karjalainen (toim.). 2022. *The Art of Re-thinking: New Era for Design management*. Helsinki: Sibelius Academy Publications.

ThisisFINLAND. 2018. ”Tiny Finnish town wins world capital of metal crown”. <https://finland.fi/arts-culture/tiny-finnish-town-wins-world-capital-of-metal-crown/>

Tilastokeskus 2022. <https://www.tilastokeskus.fi/>

Ulkoministeriö. 2018. ”Capital of Metal -kampanja etsii maailman hevipääkaupunkia Suomesta”. 9. toukokuuta, 2018. [https://um.fi/ajankohtaista/-/asset\\_publisher/gc654PySnjTX/content/capital-of-metal-kampanja-etsii-maailman-hevipaakaupunkia-suomesta](https://um.fi/ajankohtaista/-/asset_publisher/gc654PySnjTX/content/capital-of-metal-kampanja-etsii-maailman-hevipaakaupunkia-suomesta)

WordCounter. <https://wordcounter.net/>

Yle uutiset. 13.5.2016. <https://yle.fi/a/3-8881325>

# Populaarimusiikki, audiovisuaalinen estetiikka ja natsismin lumo

**Kimi Kärki**

kimi.karki [a] uniarts.fi

Dosentti, lehtori

Kulttuurinen musiikintutkimus

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikkö

**Viittaaminen:** Kärki, Kimi. 2023. ”Populaarimusiikki, audiovisuaalinen estetiikka ja natsismin lumo”. *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/populaarimusiikki-audiovisuaalinen-estetiikka-ja-natsismin-lumo/>

**Avainsanat:** Fasismi, lumo, totalitarismi, populaarimusiikki, audiovisuaalisuus, estetiikka

Populaarimusiikin historiaa tutkittaessa on usein tarkasteltu myös musiikkiin sitoutuneen liikkeen ja – kohti nykyhetkeä tultaessa – myös audiovisuaalisuuden historiaa. Siis sitä, miten ääni ja kuva ovat suhteessa toisiinsa sitoutuneita. Musiikintutkija Nicholas Cook (1998, viii) on käyttänyt tässä yhteydessä interaktion käsitettä, ääni ja kuva ovat siis aistimellisessä vuorovaikutuksessa. Audiovisuaalisuudessa ei nimittäin välttämättä ole kysymys aistien sulautumisesta toisiinsa kokemuksellisesti, mitä perinteisesti on nimitetty synestesiaksi, vaan tämä suhde on monimuotoisempi ja tulkinnallisesti ristiriitaisempi. Kuvan ja äänen välillä voi myös tarkoituksellisesti olla eriaikaisuutta ja ristiriitoja. Nykyään synkronointi, eli populaarimusiikin sitouttaminen kuvaan, esimerkiksi elokuvien soundtrackeille, on yksi keskeinen musiikkiteollisuuden taloudellinen kulmakivi.

Miksi tämä populaarimusiikin valjastaminen liikkuvan kuvan merkitysyhteyteen on lumoaavaa? Ja miksi tuo lumo perustuu paitsi populaarimusiikin affektiiviseen voimaan, myös sen sidonnaisuuteen niin populaarimusiikin omiin kulttuuriperintöprosesseihin kuin laajempiin historiakulttuuriin yhteyksiin? Itse asiassa tuo viittaussuhde menneisyyteen tuottaa usein osaltaan kokemukseen affektiivista lumoa. Tämä lumo kohdistuu yllättävänkin usein johonkin historian kipupisteeseen. Itseäni kiinnostavat natsismin jättämät tiedostetut ja kenties tiedostamatta jääneet jäljet länsimaisessa audiovisuaalisessa estetiikassa. Populaarimusiikin piirissä viittaukset natsismiin ja sen vaikutushistoriaan ovat pääosin kriittisiä, mutta aiheeseen liittyvässä lumossa on kyse myös kiinnostavasta kiinnittymisestä eurooppalaisen pimeään kulttuuriperinnön jatkumoon. Pahuus ja sen ilmenemismuodot sekä kiinnittyminen esimerkiksi mahtipontisuuteen, speaktaakkeleihin, mytologioihin ja teknologiaan kiinnostavat ja kiehtovat ihmisiä. Tähän mennessä pimeää perintöä onkin käsitteellistetty paikkoihin ja turismiin (Thomas et al. 2019) – natsismin osalta keskitysleirit, Nürnbergin paraatipaikat ja muu arkkitehtuuri, taistelulentät – sekä materiaalisuuteen kuten univormuihin, symboleihin ja muuhun militaristisesti ylevöittävään visuaaliseen estetiikkaan liittyen. Populaarimusiikin ja siihen liittyvän audiovisuaalisen estetiikan osalta voidaan todeta tutkimustyölle olevan edelleen tarvetta (Kallioniemi ja Kärki 2019).

Menneisyyden audiovisuaaliset lähteet on hyvä tulkita suhteessa aikalaisteksteihinsä ja niiden teknologisiin ehtoihin. Populaarimusiikki, elokuvat ja musiikkivideot sisältävät aina aikansa tuotantoratkaisuihin liittyviä elementtejä, esimerkiksi instrumentteihin, miksauskeen, tallennusmenetelmiin, leikkaukseen ja näyttämöllepanoon liittyen. Viime aikoina nostalgiaa on toisaalta nimenomaan tuotettu digitaalisesti menneisyyden tuotantoratkaisuja jäljitellen: äänilevyn toisinnettu rahina, videoiden ja valokuvien filteröinti, erilaisten analogisten teknologioiden digitaalinen mallintaminen

sekä toisaalta menneisyyden teknologioiden materiaallinen uudelleentuleminen ovat esimerkkejä vintageen liittyvästä arvostuksesta ja retroilmiöiden kaupallisesta voimasta. Toimittaja Simon Reynolds (2011) on nimittänyt tätä ilmiötä ”retromaniaksi”. Siinä on kysymys vanhan jäljittelystä ja autenttiseen vanhaan liittyvästä lumosta.

Nostalgisella kaipuulla menneisyyteen on kuitenkin myös synkkään kulttuuriperintöön liittyvä puolensa. Lumoava estetiikka voi olla ideologisilta lähtökohdiltaan totalitaristista, väkivaltaista, misogynistista ja rasistista. Siksi tarvitsemme jatkuvaa mediakriittistä historiantutkimusta taustoittamaan esteettisen lumon syitä. Mielestäni tarvitsemme myös lumoon kohdistuvaa monitieteistä ja taiteellista tutkimusta esteettisenä, historiallisena ja ruumiillisena kategoriana: miksi lumoudumme, mikä tekee tietyistä audiovisuaalisista aineistoista affektiivisia?

Olen jo yli 20 vuotta tarkastellut niin opetuksessani kuin tutkimuksellisesti kansallissosialistisen estetiikan vaikutusta myöhempään kulttuuriin ja erityisesti populaarimusiikin historiaan. Esseisti Walter Benjamin totesi aikoinaan vaikutusvaltaisessa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella” (1935/1989) natsien estetisoinen politiikan ja kommunistien tämän seurauksena politisoineen estetiikan. Benjamin pohti taideteoksen ainutkertaisuuden katoamista, mikä resonoi hyvin nykyisen kulttuuriteollisuuden kritiikkinä. Viitisen vuotta myöhemmin hän juutalaisena mieluummin päätti elämänsä kuin jäi natsien käsiin Ranskan ja Francon Espanjan rajalla. Natsien esteettisen politiikan jatkeeksi oli syntynyt teollinen ja yhä mekaanisempi, tehokkaampi murhan koneisto. Mahdollistiko ja oikeuttiko esteettinen lumo ja propagandistinen joukkosuggestio osaltaan holokaustin suorittajilleen? Oli miten oli, politiikan ja estetiikan suhde on määritellyt pitkälti erilaisia 1900-luvun totalitarismeja ja niiden historiallisia jälkiä. Itseäni on populaarikulttuurin historiaan erikoistuneena kulttuurihistorioitsijana kiinnostanut erityisesti totalitaristisen estetiikan myöhempi kaupallistaminen ja kommentointi audiovisuaalisissa teoksissa. Yhtenä keskeisenä tutkimuskohteenani ovat olleet — muun muassa väitöskirjassani (2014) — arenarockin massiiviset live-esitykset. Nämä teknisesti yhä monimutkaisemmat mediaspektaakkelit ovat hyödyntäneet natsien joukkokokouksestetiikkaa niin tiedostamattaan kuin täysin tietoisesti.

Natsien joukkokokouksien yhtäaikaisesti banaaliin ja lumoavaan estetiikkaan viitattiin jo varhaisissa parodioissa: Hitlerin ja paraatijoukkojen katkonainen, toisteiseksi ja edestakaiseksi leikattu tanssi ’Lambeth Walkin’ tahtiin Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoiton* (1935) kuvin sisältyy vuoden 1942 propagandaelokuvaan *Schichlegruber Doing the Lambeth Walk*. Sen tekijä Charles A. Ridley osui ilmeisesti kultasuoneen: kolmannen valtakunnan propagandaministeri Joseph Goebbelsin väitetään olleen suunniltaan raivosta elokuvan nähtyään. Musiikin leikittelevä voima ja oivaltava leikkaus alistavat korskean hanhenmarssin ja tyhjentävät sen synkän propagandistisen voiman ja oppressiivisuuden. Jo aiemmin Charles Chaplin tanssi diktaattori Adenoid Hynkelin hahmossa hellästi ja pehmeästi karttapallon kanssa Richard Wagnerin *Lohengrinin* (1848) herkän alkusoiton tahtiin, mutta lopulta yltäy pomputtelemaan palloa pyllyllään, pöydän päällä maaten. Chaplinin *Diktaattori* (1940) olisi kuitenkin tekijänsä mukaan saattanut jäädä tekemättä, jos hän olisi tiennyt keskitysleireistä; tämä olisi tietenkin ollut suuri menetys elokuvan historialle. Nämä molemmat sodanaikaiset antinatsistiset audiovisualisoinnit käyttivät taitavasti parodioissaan hyödykseen musiikin ja kuvan ristiriitoja. Riefenstahlin toisteinen *Führerprinzip*, johtajan esittäminen ainoana yksilönä massoja vasten, käännettiin itseään vastaan huumorin avulla.

Stadionrockin tietoinen suhde tähteyttä voimistavan teknologian lumoon on taas näkynyt muun muassa Pink Floydin *The Wall* -teoksen eri versioissa — levyllä (1979), livenä (1980–1981) ja Alan Parkerin ohjaamana elokuvana (1982) se kommentoi suoraan musiikin totalitaristista voimaa ja vertasi rocktähteä diktaattoriin (Kärki 2015). Jo aiemmin tämä vertaus nähtiin Ken Russellin elokuvassa *Lisztomania* (1975), joka yhdistää 1800-luvun romantiikan totalitarismiin, rock-estetiikkaan ja spektaakkeliin (Kallioniemi ja Kärki 2012). Yhdessä tämän elokuvan mieleenpainuvimmista kohtauksista säveltäjä Richard Wagner (Paul Nicholas) nousee haudasta zombie-Hitlerinä, joka hyökkää juutalaiseen gettoon sähkökitara-konekiväärin kanssa, häntä taas vastustaa Franz Liszt (The Who -yhtyeen Roger Daltrey), joka lopulta ohjaa avaruuslusta syntetisaattorilla. Antinatsististen rockelokuvien leikki historialla ja yleisöllä, konserttien yleisöjen rinnastaminen paraatikenttien sotilasrivistöihin tai fanaattisiin kannattajiin, noudattaa Siegfried Kracauerin

(1963/1995) ajatusta massaornamentista — rockspektaakkelin rituaalinomaisessa yleisön osallistumisessa taputuksiin voi edelleen nähdä ja kuulla kaikuja Nürnbergin Luitpold- ja Zeppelinkentän koreografioista.

Aina ei kaikki mediakriittinen aines mene täysin kuten artistit toivovat. Taiteellinen toiminta pakenee nimittäin tulkinnassa ja kulttuuriperintöprosesseissa tekijöiltään. Kun U2-yhtye käytti filmimateriaalia Riefenstahlin *Tahdon riemuvoitosta* ja *Olympiasta* (1938) *Zoo TV: Live from Sydney* -konserttitaltioinnin (1993) alussa, australialainen yleisö yltyy taputtamaan varsin täsmällisesti tahdissa mukana. Itse hämmästyin Helsingin olympiastadionilla vuonna 2010, kun sama yhtye marssitti pyöreälle ”avaruushämähäkki”-lavalleen suuren joukon Amnesty Internationalin vapaaehtoisia valonheittimien kanssa. He muodostivat taivaalle valopylväiden ympyrän. Tästä ideasta huomattavasti massiivisempi versio, ilmatorjuntavalonheitinten avulla luotu ”valon katedraali” (*Lichtdom*) tai ”sininen temppeleli” oli nähty niin Nürnbergin yössä kuin Berliinin olympialaisissa 1936. Innovaation takana oli Hitlerin lempiarkkitehti Albert Speer. Tekikö U2 tälläkin kertaa satiiria Speerin muistelmissaan kuvaamasta ”rakennetusta megalomaniasta” (*Gebaute Megalomanie*)? Jos ele oli tietoinen referenssi, kumarran heille ambivalenssin mestareina, mutta epäilen mahtipontisten teatraalisten stadioneleiden kirjon olevan sen veran rajattu, että tapahtui uskomaton yhteensattuma. Stadionrockin estetiikka on pääosin yksinkertaista ja liioittelevaa, mutta tätä banaaliutta voi lieventää tahalliseksi monitulkintaisuudella, joka jättää tarkkailijalleen mietittävää ja hiukan epämukavan olon. Vinoon käännettyllä spektaakkelilla voi ilman muuta käydä spektaakkelia vastaan (Debord 1995, teesit 204–209; Pyhtilä 2005, 59–66).

Johtamani hanke *Fasismien lumo ja affektivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa* (Koneen Säätiö 2021–2024) pyrkii tutkimuksen lisäksi toteuttamaan tähän lumoon liittyviä esityksiä, eli tutkimaan ja purkamaan estetiikkaan liittyvää fasinaatiota ja tarinallistamista myös esittävän taiteen keinoin. Olemme hankkeen piirissä päätyneet tekemään Wagnerin hengessä ”koneoopperaa”, nykyiseen ääni- ja esitysteknologiaan sitoutunutta kokonaistaideteosta, jonka audiossa säveltäjä ja musiikkitieteen dosentti Petri Kuljuntausta hyödyntää keinoälykuoroja, granulaarisynteisiä sekä epämukavia alataajuuksia. Granulaarisynteesissä soiva ääniaines sisältää äärimmäisen pieniä ”äänirakeita”, joiden avulla musiikkiin voidaan piilottaa erilaisia sävyjä olemassa olevasta musiikista, mukaan lukien populaarimusiikkia. Esityssarjan alkuperäinen työnimi *He sanoivat: ”rajat kiinni ja uunit auki”* viittaa kuulemaani kommenttiin Syyrian pakolaiskriisin yhteydessä eräältä ”maahanmuuttokriittiseltä” muusikolta. Hän olisi epäilemättä loukkaantunut, jos olisin kutsunut häntä rasistiksi. Holokaustiviittaus taas oli varmasti ”pelkkä läppä”.

Pimeä kulttuuriperintö liittyykin ihmiskunnan irratiionaalisiin, tuhoa aiheuttaviin ja pahuutta edistäviin puoliin, jotka ilmenevät joskus diskursiivisesti. Me näemme sen turismin tutkimuksen kontekstia laajempina kulttuurifilosofisena käsitteenä, joka projektimme yhteydessä assosioituu fasistisiin ideologioihin ja niiden uusiin ilmenemismuotoihin suomalaisessa kulttuurissa.

Hankkeemme on loppujen lopuksi monin tavoin sitoutunut musiikin pimeään kulttuuriperinnön tutkimukselliseen kartoittamiseen. Populaarimusiikin pimeään perinnön parissa työskentelevät erityisesti dosentti Kari Kallioniemi, joka tutkii kylmän sodan aikaista esteettis-eksplotiivista populaarikulttuuria ja tarkastelee natsiviittauksia muun muassa Wigwamin, Juice Leskisen ja Kollaa kestää -yhteen musiikissa sekä FT Aila Mustamo, joka pureutuu kansallissosialistisen black metalin alakulttuuriin ja genren muusikoiden ja fanien maailmankuvaan. Itse tarkastelen suomalaisen uusnatsismin yhteyksiä esoteeriseen ajatteluun ja mytologioihin, yhtenä tutkimuskohteena neofolk-alakulttuurin piirissä ihannoitu melankolinen ja konservatiivinen vanhaeurooppalaisuus ja suoranainen fasismi. Kaikki tutkijamme tuottavat materiaalia esityssarjaan, jonka lankoja pitelee käsissään teatteriohjaaja Fiikka Forsman. Esityssarjan teokset toteutuvat vuosina 2023 ja 2024, ensin työpajoina ja sitten laajempina kokonaisuuksina.

Populaarimusiikin pimeä perintö elää siis monenlaisessa historiakulttuurisesti taaksepäin viittaavassa uudessa musiikissa. Täten siihen tulee jatkuvasti uudenlaisia kerroksia, jotka tuottavat tuoreita tulkinnan mahdollisuuksia niin tutkijoille kuin populaarimusiikin kuuntelijoille. Teossarjamme pyrkii tuomaan tähän tulkinnan kehään tutkimukseen perustuvia mutta taiteen avulla ilmaistavia tasoja. Tervetuloa historian, affektien, politiikan, taiteen ja populaarimusiikin törmäyspisteille!

\*\*\*

FT Kimi Kärki

Kirjoittaja on turkulainen kulttuurihistorioitsija, joka toimii lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa (kulttuurinen musiikintutkimus) ja on kulttuuriperinnön tutkimuksen dosentti Turun yliopistossa sekä alue- ja kulttuurintutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa.

## Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 5.2.2023.

Benjamin, Walter. 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Alkuteos: *Gesammelte Schriften* (1972). Suom. Raija Sironen. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.). Kansan sivistystyön liitto. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Cook, Nicholas. 2000 (1998). *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Debord, Guy. 1995. *The Society of the Spectacle*. Alkuteos *La Société du spectacle* (1967). Trans. by Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books.

Kallioniemi, Kari ja Kimi Kärki. 2012. "Elokuvan tulkintakerroksia – Ken Russellin Lisztomania (1975) kulttuurihistorian moniäänisenä audiovisuaalisena lähteenä." Teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala ja Rami Mähkä. Turku: k&h, 170–190. Online: <https://www.utupub.fi/handle/10024/118590>

Kallioniemi, Kari ja Kimi Kärki. 2019. "Populaarikulttuurin estetisoima ja normalisoima natsismi." *Lähikuva* Vol. 32 no. 1. Totalitarismi, taide, kokemus, 67–71. <https://journal.fi/lahikuva/article/view/80167>

Kracauer, Siegfried. 1995 (1963). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Alkuteos. *Das Ornament der Masse: Essays*. Translated by Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Kärki, Kimi. 2015. "Evolutions of the Wall, 1979–2013". Teoksessa *The Arena Concert. Music, Media and Mass Entertainment*. Toim. Ben Halligan, Kirsty Fairclough-Isaacs, Nicola Spelman, Rob Edgar. London: Bloomsbury, 57–70.

Pyhtilä, Marko. 2005. *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like: Helsinki.

Reynolds, Simon. 2011. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.

Thomas, Suzie, Vesa-Pekka Herva, Oula Seitsonen ja Eerika Koskinen-Koivisto. 2019. "Dark Heritage". Teoksessa *Encyclopedia of Global Archaeology*. Living Edition. [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-51726-1\\_3197-1](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-51726-1_3197-1)



# Jimi Hendrixin ”Star-Spangled Banner”: näkökulmia Woodstock-festivaalin (1969) aikalaiskontekstiin ja kulttuuriperintöön

**Rami Mähkä**

rarema [a] utu.fi

FT, dosentti

Digitaalinen kulttuuri

Turun yliopisto

**Viittaaminen:** Mähkä, Rami. 2023. ”Jimi Hendrixin ”Star-Spangled Banner”: näkökulmia Woodstock-festivaalin (1969) aikalaiskontekstiin ja kulttuuriperintöön”. *WiderScreen* 26 (1).

<http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/jimi-hendrixin-star-spangled-banner-nakokulmia-woodstock-festivaalin-1969-aikalaiskontekstiin-ja-kulttuuriperintoon/>

*Elokuussa 1969 Yhdysvalloissa järjestetty Woodstock-festivaali on kiistatta toisen maailmansodan jälkeisen populaarimusiikin kulttuuriperinnön avaintapahtumia. Varsin amatöörimäisesti järjestetty, valtavaksi massatapahtumaksi muodostunut festivaali tiivistyi aikakauden vastakulttuuristen virtausten, järjestäjien kaupallisten intressien ja suurten rock-tähtien esiintymisen kudelman, jolla on jälkikatsannossa karnevalistinen luonne.*

*Viranomaiset luokittelivat festivaalin potentiaalseksi kriisialueeksi sen täysin puutteellisten järjestelyiden takia, mutta valtava ihmisjoukko käyttäytyi uskomattoman suvaitsevaisesti ja rauhallisesti. Jimi Hendrixin tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta oli aikanaan festivaalin kokonaisuudessa alaviite, mutta vain kuukausia myöhemmin ensi-iltansa saaneen ja valtavaksi menestykseksi muodostuneen Woodstock-dokumenttielokuvan (Wadleigh, 1970) ansiosta esityksestä tuli yksi festivaalin ja 1960-luvun jälkipuoliskon hippikulttuurin kulttuuriperinnön symboleista.*

**Avainsanat:** Woodstock, Jimi Hendrix, rock-musiikki, festivaalit, vastakulttuuri, 1960-luku, Vietnamin sota, Yhdysvaltojen historia

Woodstockin musiikkifestivaali, koko nimeltään *Woodstock Music and Art Fair Presents An Aquarian Exposition*, järjestettiin New Yorkin osavaltioissa Yhdysvalloissa 15.–17.8.1969. Festivaalin konseptina oli ”3 Days of Peace & Music”, ”kolme päivää rauhaa ja musiikkia”. Festivaali oli, nimensä mukaisesti, tarkoitus järjestää Woodstockin kaupungissa, joka oli tunnettu taiteilijoiden retriittinä ja jonka varsinkin Bob Dylan oli tehnyt tunnetuksi 1960-luvulla. Paikalliset eivät, järjestyshäiriöitä peläten, kuitenkaan tapahtumaa kaupunkiinsa halunneet. Paniikinomaisten vaiheiden jälkeen Max Yasgur -niminen maatalousyrittäjä lopulta vuokrasi järjestäjien käyttöön 700 eekkeriä Bethel-nimisessä pikkukaupungissa sijaitsevalta maatilaltaan vain kuukautta ennen festivaaliviikonloppua. Vaikka paikka oli yli 60 kilometriä Woodstockin kaupungista, festivaalin nimi säilytettiin ennallaan markkinointisyistä. Tapahtumaan odotettiin (toivottiin) 50 000 kävijää, mutta lopulta paikalle ilmaantui odottamaton ihmistulva, ja yhteensä kävijöitä on arvioitu olleen yli 400 000. (Ks. esim. O’Donnell 2019, 6.)

Festivaalin järjestelyt olivat näin paikoin täysin puutteelliset ja kaoottiset niin yleisölle kuin esiintyjillekin. Monet artistit piti lennättää täysin festivaalivieraiden autoista tukkeutuneiden teiden takia alueelle

helikopterilla, ja siltikin moni pääsi esiintymään tunteja aikataulusta myöhässä. Lippumaksujen kerääminen todettiin mahdottomaksi ja varsin pian festivaali julistettiin ilmaistapahtumaksi. (Shapiro & Glebbeek 1990, 383–384.)

Tarkastelen tässä artikkelissa Woodstock-festivaalia aikakauden yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa sekä tapahtuman jälkiarviointeja ja perintöä. Lähtökohtanani on festivaalin pää- ja päätösesiintyjänä olleen Jimi Hendrixin (1942–1970) esiintyminen. Olosuhteet, joissa Hendrix lopulta esiintyi, kuvastavat monin tavoin Woodstockia tapahtumana sekä sen jälkimainetta ja perintöä, joissa keskeisessä asemassa on reilu puoli vuotta festivaalin jälkeen julkaistu dokumenttielokuva *Woodstock*. Nostan esiin erityisesti Hendrixin kannalta keskeisiä ajankohdan yhteiskunnallisia kysymyksiä sekä tarkastelen muutaman esimerkin kautta, miten Woodstockin perintöä on pyritty kuratoimaan muun muassa tuoreeltaan mainitun elokuvan sekä paljon myöhempien Hendrix-julkaisujen kautta. Kriittisistä näkökohdistani huolimatta on selvää, että Woodstock on ainutlaatuinen tapahtuma lajissaan, eikä vastaavaa ole nähty sen jälkeen.

En siis tässä katsausartikkelissa pyri kriittisesti analysoimaan Woodstockia ja sen kulttuurista merkitystä tietystä näkökulmasta vaan tarkastelemaan festivaalia ja sen perintöä moninäkökulmaisen tutkimuksellisen kritiikin kautta. Myöhemmät Woodstock-nimellä järjestetyt festivaalit (1994, 1999, peruttu 50-vuotisjuhlafestivaali 2019) ovat luonnollisesti osa alkuperäisen festivaalin perintöä, mutta en käsittele niitä tässä tekstissä, kuten en myöskään paikoin lähes obsessiivisesti Woodstockin kulttuuriperintöä vaalivia tahoja. Sen sijaan kontekstini ovat: Hendrixin klassikoksi muodostunut tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta; aikakauden paikoin keinotekoinenkin dikotomia kapinallisen, jopa utooppisen vastakulttuurin ja markkinataloudellisen populaarikulttuurin välillä, josta Woodstock on malliesimerkki; kolmantena Woodstockin perinnön tulkinnat kapealla otannalla.

Esiintyminen Woodstock-festivaaleilla on epäilemättä yhdysvaltalaismuusikko Jimi Hendrixin tunnetuin konserttiesiintyminen. Se johtuu osin siitä, että valokuvat Hendrixistä valkoisessa, turkoosikoristeisessa hapsutakissa, leveälahkeisissa farkuissa ja aniliininpunaisessa, otsapannaksi kietaistussa huivissa soittamassa valkoista Fender Stratocasteria eivät ole yleisiä ainoastaan Hendrixiä käsittelevissä lähteissä, vaan myös tärkeä osa Woodstockia ja laajemmin 1960-luvun jälkipuoliskon länsimaista kulttuuria tarkasteltavissa julkaisuissa. Sama koskee, joskin pienemmässä mittakaavassa, filmitallennetta Hendrixin avantgardistisesta tulkinnasta Yhdysvaltain kansallislaulusta.

Fricke kirjoittaa, että Hendrixin tulkinta ”Star-Spangled Bannerista” Woodstockissa oli ”kansallislaulu uudelle Amerikalle”, joka soi samalla, kun festivaalilta jo lähteneet olivat matkalla ”vanhan Amerikan” ”ilkeään, pimeään vatsaan” (Fricke 1999, 7). Doggettin dramaattinen yhteiskunnallinen luenta Hendrixin ”Star-Spangled Bannerista” puolestaan samalla purkaa ja rakentaa Woodstockin perintöä ja Hendrixin esiintymistä festivaalin ja aikakauden symbolina: ”Neljän minuutin ajan hän [Hendrix] ja hänen kitaransa yhtyivät mahtailevaan kivun ilmaukseen, joka samanaikaisesti demonstroi Hendrixin taidon ja karkotti demoneja, jotka saattoivat olla henkilökohtaisia tai kansallisia. [...] esityksestä oli mahdoton erottaa henkilö musiikistaan hänen kitaransa kirskuessa tuskaisia pudotuksia niiden räjähtäessä kuin ilotulitteet Woodstockin rättiväsyneiden yleisönrippeiden yllä.” (Doggett 2004, 59–60. Suom. R.M.) USA:n yhteiskunnallisten ongelmien, joihin myös Hendrix oli herännyt, sekä hänen oman elämänsä akuuttien haasteiden ristitulessa ”demonien” erittely olisi ollut hänellekin varmasti vaikeaa (ks. Mähkä 2019b, 165–172, passim.).

Oli kuitenkin varsin lähellä, ettei sittemmin yhdeksi aikakauden avaintapahtumista määrittynyt festivaali olisi jäänyt historiaan lähinnä legendana, niin aikalaisille kuin myöhemmille sukupolville. Lisäksi kolmipäiväisen Woodstockin arvioidusta 400 000 ihmisen yleisöstä oli jäljellä enää noin 30–40 000, kun Hendrix festivaalin viimeisenä ja pääesiintyjänä astui viimeinen lavalle. Yleisökadon syy oli, että Hendrixin piti esiintyä festivaaliviikonlopun viimeisenä iltana, joka oli sunnuntai. Festivaalia suuren osan ajasta hallinneet vaikeat sääolosuhteet johtivat siihen, että Hendrix pääsi lopulta lavalle maanantaiaamuna. Suurin osa yleisöstä oli poistunut, joko aikataulusyistä tai yksinkertaisesti siksi, ettei uskonut Hendrixin esiintyvän lainkaan.

Esiintyminen oli *tapahtumahetkellä* siis tavallaan festivaalin antikliimaksi [1]. (Ks. myös Unterberger 2009, 101.)



*Kuva 1. Jimi Hendrix esittämässä Yhdysvaltain kansallislaulua Woodstockissa elokuussa 1969. Kuva: kuvakaappaus Jimi Hendrix: Live at Woodstock -DVD:ltä.*

## Improvisoidut järjestelyt

Festivaalijärjestäjät uskoivat festivaalista tulevan poikkeuksellisen tapahtuman, joten he päättivät tallentaa ainakin osan siitä filmille. Yritykset saada jokin suurista elokuvastudioista mukaan epäonnistuivat. Niinpä he palkkasivat pari kuvaajaa, jotta edes jotain festivaalista saataisiin talteen. Pari päivää ennen festivaalin alkua kaksi elokuvantekijää, Michael Wadleigh ja Bob Maurice, ilmaantuivat kuvaan. Lopulta iso studio, Warner, varmisti elokuvahankkeen rahoituksen. 15 kameraa kuvasi 16-milliselleväri filmille niin paljon materiaalia kuin mahdollista. Eastman Kodak -yhtiön ilmoituksen mukaan missään tapahtumassa ei aiemmin oltu käytetty samassa ajassa yhtä paljon filmiä kuin Woodstockissa. (McDermott 2010.)

Hendrixin esiintymisen aikaan vain muutama kamera oli enää käytössä ja niihin oli saatavilla erittäin vähän filmiä. Ohjaaja Wadleigh piti kuitenkin Hendrixin esiintymistä merkittävänä, ja teki parhaansa, että mahdollisimman paljon saatiin filmille. Tämä johti siihen, ettei koko konserttia saatu taltioitua, koska kuvaajat pitivät taukoja muun muassa kappaleiden välissä. Toisaalta oli onnekas sattuma, että kameroista loppui filmi hieman ennen konsertin todellista taiteellista huippuosiota, sisältäen edellä mainitun kansallislaulun. Muutama minuutti myöhemmin kelan vaihto olisi ilmeisesti osunut mainitun, sittemmin ikoniseksi muodostuneen esityksen aikaan. (Ibid.)

Tästä filmiryhmällä ei kuitenkaan ollut mitään tietoa, vaan kyseessä oli puhdas sattuma – rumpali Mitch Mitchellin mukaan kansallislaulun esittäminen ylipäätään oli Hendrixin spontaani päätös, tai ainakaan yhteelle ei ollut sen esittämisestä mainittu (Fricke 1999, 16).

Myös musiikkiesitykset päätettiin nauhoittaa. Muun muassa Hendrixin osuuden äänittänyt Eddie Kramer on kertonut erittäin improvisoiduista järjestelyistä, joista tuli osa Woodstockin tarinaa, hyvässä ja pahassa. Kun hänet kuljetettiin ensimmäisen festivaalipäivän aamuna alueelle, henkilökunnalle ei ollut erityistä kuljetusreittiä, vaan hekin joutuivat jalkautumaan noin mailin päässä ja kävelemään alueelle yleisön tavoin. Edes päälava ei ollut vielä valmis, vaan hän näki horisontissa ensimmäisenä nosturin, jonka avulla lavaa rakennettiin. Ihmisten määrä alkoi käydä hänelle samalla selväksi. Hän kuvaa kokemusta ”bisarriksi” alkamassa olleen tapahtuman yllättävän suuren mittakaavan ja ilmeisen hataran logistisen rakenteen

johdosta. Jopa äänityskalusto oli raavittu kokoon sieltä ja täältä. (”Recording Woodstock” *Jimi Hendrix: Live at Woodstock 2010*.)

Lava oli suunniteltu konseptiltaan hienosti, ja vastaavaa käytettiin myöhemmin (onnistuneesti) muilla festivaaleilla: lava oli ympyrä, joka oli jaettu väliseinällä kahteen puoliskoon. Ideana oli, että samalla kun yhdellä, yleisöön suuntautuvalla, esiinnyttiin, vastakkaisella laitettiin valmiiksi toinen lava, esiintyjien vaihtovälin minimoiden. Lavan rengasmekanismi kuitenkin hajosi lähes heti, eikä sitä saatu korjattua. Kramer äänittäjänä puolestaan istui peräkärkyssä, josta ei nähnyt ulos, mitä hän piti pelottavana, koska ihmismäärä vaikutti hallitsemattomalta. Tunnetta ei helpottanut paikalla olleen kuuluisan promootoriammattilaisen Bill Grahamin kylmä toteamus, että ”jos tuo ihmisjoukko alkaa mellakoida, kuolemme kaikki”. Juontajana toiminut Chip Monck piti rauhallisella tyyllillään tilanteen kasassa samalla, kun järjestäjät ”juoksivat paikasta toiseen kuin päättömät kanat” yrittäessään improvisoida logistiikkaa toimimaan yleisöryntäyksen edessä. (Ibid.)



*Kuva 2. Murto-osa Woodstockin yleisöstä lavalta nähtynä. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.*

## **Hendrixin improvisoitu yhtye ja sen perinnön kuratointi**

Hendrix oli koonnut Woodstockin-esiintymistään varten uuden kokoonpanon hajotettuaan yksipuolisella ilmoituksella aiemmin samana kesänä The Jimi Hendrix Experience -bändin, jonka kanssa hän oli noussut parissa vuodessa tuntemattomuudesta yhdeksi maailman menestyvimmistä populaarimusiikin tekijöistä ja kovapalkkaisimmista esiintyjistä. Uuteen kokoonpanoon, jonka nimeksi Hendrix ilmoitti – tosin epämuodollisella, lähinnä heitonomaisella tyyllillä bändin jo ollessa lavalla – Gypsy Sun and Rainbows, tuli tosin Experience-rumpali Mitch Mitchell. Hänen lisäksi lavalla nähtiin basisti Billy Cox, Hendrixin armeija- ja soittokaveri 1960-luvun alusta, jolla oli vankka Chitlin’ Circuit -tausta.

Kitaristi Larry Lee, myös vanha Hendrixin ja Coxin soittokaveri, oli selvästi liian suuren musiikillisen haasteen edessä Hendrixin musiikin kanssa, ja itse asiassa lähti omasta aloitteestaan yhtyeestä varsin pian Woodstockin jälkeen. Bändissä oli lisäksi kaksi perkussionistia, Juma Sultan ja Jerry Velez. Heidän musiikillista panostaan on niin ikään pidettävä vaatimattomana, ellei suorastaan olemattomana – visuaaliseen ilmeeseen he vaikuttivat suurestikin tanssimalla villisti soittaessaan rytmisoittimiaan. On toisaalta mahdoton sanoa, kuinka paljon he vaikuttivat yhtyeen soundiin itse konsertissa, mutta julkaistuilla tallenteilla heidän soittoaan ei juuri kuule. Sama koskee Leen kitaraa, joka on miksattu mahdollisimman alas. Konsertin äänittäneen, Hendrixin lähimmän työtoverin Eddie Kramerin mielestä keikka oli muutamaa

huippukohtaa lukuun ottamatta heikkotasoinen ja hän on kertonut silloin miettineensä, onko Hendrixin ura jopa kääntymässä kohti loppua. (Unterberger 1999, 100–101.)

Hendrix lähestyi Woodstockin esiintymistä siis uudella bändikonseptilla. Ehkä kahden perkussionistin (plus yhden rumpalin) mukaanotto oli nousussa olleen Santanan – joka tulisi myös esiintymään Woodstockissa – bändisoundin vaikutusta. Hendrix oli myös halukas kokeilemaan uutta materiaalia, mitä settelistaan päätyikin, muun muassa ”Message to Love”, ”Izabella” sekä instrumentaali ”Jam Back at the House”. Tietävästi vanhempaa levytettyä mutta ennen konsertissa esittämätöntä materiaalia kokeiltiin myös. Harjoituksissa kokeiltu Axis: *Bold as Love* -LP:n (1967) kappale ”If Six Was Nine” (Shapiro & Glebbeek 1990, 382) olisi sopinut Woodstockin eetokseen – johon palaan alla – täydellisesti, sillä se kertoo kapinallisuudesta ja ulkopuoliseksi jättäytymisestä, tosin ei kollektiivin vaan yksilön tasolla.

Joka tapauksessa Hendrixin letkautus keikan alussa, ”We’re just a band of gypsies”, kiertelevä romanisoittajaseurue, viittaa romanttiseen mielikuvaan leirinuotion äärellä musisoivista, modernin yhteiskunnan oravanpyörän jättäneistä kaunosieluista ja sellaisenaan se sopi täydellisesti tilanteeseen. Hän käytti nimeä ”Band of Gypsies” väliaikaisesta kokoonpanostaan myöhemmin. Se tuotti Hendrixin ainoan elinaikana julkaistun konserttitalloksen Hendrixin viimeisenä elinvuonna 1970.



Kuva 3. Hendrix esiintyi Woodstockissa kokeilevalla yhtyeellä. Kuva: kuvakaappaus Jimi Hendrix: *Live at Woodstock* -DVD:ltä.

Festivaalin monin tavoin mystifoidun maineen takia voi luontevasti ymmärtää, miksi Hendrixin esiintyminen niin ikään mytologisoitui: ”Woodstock ei ollut Hendrixin paras esiintyminen, mutta se oli kaikkein rehellisin”, toteaa esimerkiksi Fricke (1999, 21). Väite vaatisi perusteluja, koska ilmeisen keskeneräisen ja sellaisena tuntemattoman yhtyeen tuomista suurfestivaalin pääesiintyjäksi voisi pitää myös vedätyksenä, siis tietynlaisena epärehellisyytenä. Keskeistä Fricken väitteen lähdekriittiselle arvioinnille on, missä yhteydessä hän väitteen esittää. Kyseessä on Hendrixin oikeudet omistavan Experience Hendrixin CD-julkaisu Hendrixin Woodstockin esiintymisestä.

Tämä selittää, miksi Fricke kirjoittaa levyn vihkosessa, että ”tämä levy on se, miltä Hendrixin esiintyminen kuulosti, järjestyksessä, miten se tapahtui, lähes nuotilleen”, todeten kuitenkin hieman myöhemmin, että levyiltä on jätetty pois kaksi edellä mainitun kakkoskitaristi Larry Leen kappaletta, jotka tämä myös lauloi. Syynä hänen mukaansa on, etteivät ne ole tarpeeksi tasokkaita esityksiä, ja siksi niiden paikka on korkeintaan bootleg-levyillä. (Fricke 1999, 9, 13). Kappaleet on jätetty pois myös konsertin DVD- ja Blu-ray-julkaisuilta.

Toisin sanoen Experience Hendrix on pyyhkinyt kappaleet pois Hendrixin esiintymisen historiasta. Tässä mielessä Fricken kritiikki *Woodstock*-elokuvan festivaalin representaatiota (tarkastelen tätä alla) kohtaan kuulostaa yhtäkkiä oudolta, ontolta. Kuten yllä totesin, on mahdoton arvioida, miltä yhtye kuulosti paikan päällä, mutta kuten Doggett toteaa (2004, 60), Lee miksattiin selvästikin mahdollisimman alas Experience Hendrixin Woodstock-julkaisuilla. Kyse on Hendrixin musiikillisen perinnön määrätietoisesta kuratoinnista. (Ks. lisää Mähkä 2019a.)

Samaa tointa, Hendrixin jälkeensä jääneen tuotannon kuratointia, 1970-luvun puolivälistä 1990-luvun puoliväliin hoitanut tuottaja Alan Douglas oli manipuloinut Hendrixin esiintymisen dokumentaatiota vieläkin radikaalimmin viitisen vuotta ennen Experience Hendrixin julkaisua. Hän oli rajannut julkaisun yhden CD:n mittaiseksi, mikä tarkoitti, ettei koko konserttia olisi edes voinut sisällyttää julkaisuun. Leen raitoja ei – ehkä tässä kohtaa voi jo sanoa luonnollisesti – ole mukana, ja lisäksi Douglas on editoinut kappalejärjestystä radikaalisti. (Ks. myös Doggett 2004, 92.) Konsertin tunnetuin ja epäilemättä parhaana pidetty sekvenssi ”Star-Spangled Banner” – ”Purple Haze” – ”[Woodstock] Improvisation” – ”Villanova Junction” on kuitenkin oikeassa järjestyksessä. Se oli, tosin ilman viimeksi mainittua kappaletta, julkaistu sellaisenaan jo *Woodstock*-elokuvan soundtrackilla vuonna 1970.

## **Woodstock-elokuvan representaatio Woodstockista**

Peter Doggett toteaa (2004, 59), että *Woodstock*-elokuva loi legendan, joka on sittemmin, aikalaismuistelussa yhä enemmän korostuneiden epämukavuuksien kuten sateen, mudan ja liikenneuhkien takia, hiljalleen rapissut. Tämä ei tarkoita, etteikö festivaali olisi 1960-luvun symboli – kolme päivää rakkautta, rauhaa ja sukupolven yhdistänyttä musiikkia, se on vain joutunut uudelleen arvioinnin kohteeksi.

Myös Fricke kokee, että *Woodstock*-elokuva on ammattimaisesti manipuloitu tulkinta festivaalista. Yhdistettynä valikoivaan aikalaismuistiin ja ”parfymoituun nostalgiaan” elokuva tulee aina symboloimaan kaikkea sitä oikeamielistä ja puhdistavaa, joita ajattelemme rock-festivaalikokemuksen ytimen pitävän sisällään. Woodstockin aura hautaa hänen mukaansa alleen suuren osan siitä, millainen festivaalikokemus todellisuudessa oli. (Fricke 1999, 4.)

Elokuva ei dokumenttigenrelle ominaisesti pyri rekonstruoimaan festivaalia esimerkiksi kronologian suhteen – joskin festivaalin ensimmäinen (Richie Havens) ja viimeinen (Hendrix) artisti kehystävät musiikillisen kaaren – vaan elokuva on huolellisesti editoitu valtavasta filmimäärästä luomaan tunnelmia ja vaikutelmia siitä, millainen tapahtuma Woodstock oli ja mitä se edusti. Bennett nostaa esiin yhden elokuvan tunnetuimmista kohdista, eli Country Joe McDonaldin esiintymisen. McDonald esiintyi spontaanisti mies-ja-kitara-konseptilla festivaalin alkuvaiheessa, koska ohjelmaan merkittyjen sähköisten bändien kalustoa ei oltu saatu vielä paikalle. McDonaldin mukaan hän vain soitteli ja lauloi ainakin 25 minuuttia kenenkään yleisöstä sen enempää häneen huomiota kiinnittämättä. (Bennett 2004, 46–47.)

Hän päätti herätellä yleisöä ja pyysi tätä toistamaan perässään: ”F” – ”U” – ”C” – ”K”, ja näistä muodostuvaa sanaa, minkä yleisö tekikin. Sitten hän aloitti kappaleensa ”I-Feel-I’m-Fixin’-to-Die” (1967) (johon palaan alla eri asiayhteydessä), jonka kertosäkeeseen hän kehotti yleisöä liittymään. Elokuvasa tämä on sijoitettu jälkipuoliskolle, ja leikkauksen avulla se saadaan näyttämään festivaalin avainhetkeltä, odotetulta tapahtumalta ja vieläpä mahdollisesti McDonaldin setin aloituskappaleelta. Elokuvaan lisättiin myös tekstitys kappaleen sardoniseen kertosäkeeseen, rohkaisten elokuvayleisöjä laulamaan mukana, eräänlaisena immersiiivisenä elementtinä. (Ibid.)





Kuva 4. Country Joe McDonaldin esiintyminen on Woodstock-elokuvan kuuluisimpia kohtauksia. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.

Woodstock-elokuva toi joka tapauksessa festivaalien maailman kenen tahansa elokuvissa kävijän nähtäväksi ja kuultavaksi, erityisesti niille, jotka eivät olisi edes vakavasti harkinneet vastaaville festivaaleille osallistumista. Elokuvantekijät ovat olleet tästä taatusti alusta asti tietoisia, varsinkin kun festivaali saavutti tuoreeltaan laajoja ja monenlaisia reaktioita mediassa. Tekijät ovat luoneet elokuvallaan harkitun representaation sekä Woodstockista erikseen että laajemmin vastakulttuurin elämäntavasta. Festivaalikulttuurin hedonismi ja hauskanpito esiintyvät elokuvassa raamatun Edenin puutarhan kaltaisena luonnontilana, jossa epäkohdat on pääosin piilotettu katsojalta. Jopa surkeat sääolosuhteet käännetään mutaliukumäkinä esitetyksi huviksi. Huumeisiin ja seksiin viitataan toistuvasti, mutta niitä ei ymmärrettävästi juurikaan näytetä. Kun epäharmoniaa ja -järjestystä esitetään, se kytketään kaupallisten toimijoiden rimpuiluna ihmispaljouden aiheuttamien haasteiden edessä. (Anderton 2020, 203–204.) Toisin sanoen elokuvan implikaation mukaan ongelmat johtuivat ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteiden pettämisestä.

Elokuvan merkitystä Woodstockin maineelle on vaikea yliarvoida. Se oli sekä arvostelu- että taloudellinen menestys. Sen bruttotuotto oli noin 50 miljoonaa dollaria. Ennen kaikkea se muutti mielikuvat liikkuvaksi kuvaksi ja ääneksi. On mielenkiintoista, että festivaalilla työskennellyt Kramer kertoi kokeneensa Woodstock-elokuvan sen tuoreeltaan nähtyään masentavana, koska Hendrix antoi kaikkensa lavalla, mutta editoinnin takia – mutta, pieneksi alkuperäisestä käynyt yleisö – elokuva sai tämän esiintymisen näyttämään huonolta. Toisin sanoen hän kokee elokuvan vieneen jotain pois Hendrixin osuudesta, vaikka, kuten alussa totesin, juuri elokuva teki Hendrixin esiintymisestä ikonisen. Kramer kuitenkin lopulta tyytyy mukailemaan valtakäsitystä: ”Taidamme kuitenkin kaikki rakastaa Woodstockia”. (”Recording Woodstock” *Jimi Hendrix: Live at Woodstock* 2010.) Toisin sanoen hän päätyy ohittamaan epäkohdat Woodstockin historiallisen auran ja kulttuuriperinnöllisen erityisyyden säilyttämisen vuoksi – epäilemättä osin työnantajansa, Experience Hendrixin, etujen lähtökohdasta. Viimeksi mainitun tavoite on luonnollisesti Hendrixin esiintymisen ylevöittäminen.

## Festivaalijärjestäjien taloudelliset intressit

Woodstock oli konserttipromoottori Michael Langin ja Capitol Records -levy-yhtiössä työskennelleen Arthur Kornfeldin idea. Etsiessään rahoittajia he näkivät sijoittajien John Robertsinkin ja Joel Rosenmanin

ilmoituksen *New York Times*issa ja *Wall Street Journal*issa, jossa viimeksi mainitut viittasivat ”rajoittamattomaan pääomaan”, joka heidän käytössään oli ja jota he olivat halukkaita sijoittamaan ”mielenkiintoisiin” ja ”epätavallisiin” kohteisiin. (O’Donnell 2019, 2–3.)

Lang kirjoitti myöhemmin, että festivaalin ajatuksena oli työntää hetkeksi sivuun poliittiset asiat ja keskittyä luomaan maailma, jonka avulla osoitettaisiin, että rauha ja yhteisymmärrys olivat mahdollisia, ja joka olisi vastakulttuurin arvon todistuskappale. Hän halusi viitata Vesimiehen aikaan, astrologien ennustamaan periodiin 1900-luvun jälkipuoliskolla, jolloin tähdet ja planeetat asettuisivat asemaan, joka mahdollistaisi suuremman ymmärryksen, sympatian ja luottamuksen. Konseptiksi tämän toteuttamiselle päätettiin ”kolme päivää rauhaa ja musiikkia”. (Ibid, 3–4.)

Langin mukaan he suunnittelivat, että ruoan myyntioikeudet festivaalialueella olisivat heille merkittävä taloudellisen voiton tekemisen väline. Palveluntarjoajan löytäminen osoittautui kuitenkin hyvin hankalaksi, pääsyyn ollessa mittakaavan (alkuperäinen suunniteltu 50 000 kävijää) ja sijainnin yhdistelmä. Festivaalin yleisömenestystä epäiltiin. Lopulta sopimus syntyi pienen Food for Love -yrityksen kanssa, jolla ei ollut kokemusta isommista tapahtumista. Vaikka se ei kyennyt palvelemaan yleisömassaa, se nosti hintoja kesken tapahtuman, mistä suuttuneena ihmiset tuhosivat kaksi myyntipistettä. Lopulta ruokaa toimitettiin paikalle käytännössä hätäapuna eri lähteistä. (Ibid., 10–11.)

Shapiro ja Glebbeek esittävät Hendrix-elämäkerrassaan varsin koleaan, jopa kyynisen näkemyksen Woodstockin konseptista ja toteutuksesta. Heidän mielestään lähes myyttisen maineen festivaalin myötä saanut Lang rahoittajat löydettyään vain yhtäkkiä tajusi, että nyt olisi mahdollisuus päästä historiaan järjestämällä ”maailman suurimmat rock-bileet” – käyttämällä niiden järjestämiseen jonkun muun rahaa. Shapiro ja Glebbeek kuvaavat, miten Langin ja rahoittajien Roberts ja Rosenman välit kävivät yhä kireämmiksi kustannusten noustessa ja viimeksi mainittujen kokiessa, että heitä pidettiin pelkkänä pankkina. Lang totesi, ettei hän halunnut ”pukumiehiä” pilaamaan festivaalin ympärille rakentuvia ”viboja”. Shapiro ja Glebbeekin mukaan Lang oli itse terävä liikemies, jolla oli ”paljon enemmän spirituaalisesti yhteistä rahoittajiensa kanssa kuin kumpikaan osapuoli haluaisi myöntää”. (Shapiro & Glebbeek 1990, 383.) On joka tapauksessa selvää, että Woodstockin ”vibojen” ja jälkimaineen kannalta vastakkainasettelu idealistisen festivaalijärjestäjän ja puhtaasti taloudellisin motiivein mukana olleiden liikemiesten välillä sopii erinomaisesti tarinaan.

Fricke ironisoi festivaalin tunnuslausetta kirjoittamalla, että kolmen päivän ajan Max Yasgurin 600 eekkerin [yllä arvio eri lähteessä 700 eekkeriä – triviaalia toki] maatilalla ”rauha ja meteli” ottivat riemuvoiton äärimmäisistä fyysisistä vaatimuksista, ”hippikapitalismin hutiloiduista mekanismeista” ja lopulta silkasta huonosta tuurista, eli surkeista sääolosuhteista. Fricken mielestä yleisö suhtautui hämmästyttävällä tyyneydellä ja arkijärjellä ylikapasiteetin sekä vajavaisen suunnittelun ja organisoinnin aiheuttamiin ongelmiin, kun taas New Yorkin osavaltion viranomaiset julistivat Yasgurin maatilan kriisialueeksi ilmeisen puutteellisten palveluiden vuoksi. (Fricke 1999, 4.) Viranomaiset seurasivat huolestuneina alueen olojen jatkuvaa huononemista ja kansalliskaartin lähettämistä paikalle harkittiin. Lang onnistui vakuuttamaan viranomaisille, että kaikista vaikeuksista huolimatta ihmiset ovat rauhallisia ja käyttäytyvät toisiaan kohtaan kunnioittavasti. Woodstockia logistisesta näkökulmasta tutkinut O’Donnell kuitenkin toteaa, että ruoan vähyyden, puutteellisten saniteettitilojen ja lääkehuollon vajavaisuuden takia suuri katastrofi roikkui koko ajan ilmassa. (O’Donnell 2019, 7–8.) Siltä vältyttiin, mikä on aivan keskeistä festivaalin jälkimaineen ja kulttuuriperinnön kannalta.

Jeff Nuttall luonnehti vastakulttuuria seuraavasti kirjassaan *Bomb Culture* (1968): ”vaistonvaraista keskeneräiseksi jättämistä, oven sulkemista puoliksi, elokuvista lähtöä kesken elokuvan” (Nuttall 1970, 105–106; ks. myös Mähkä 2016, 38–39, 42). Tämä tarkoittaa kaikkien valtakulttuurin ja järjestäytyneen yhteiskunnan konventioiden haastamista ja rikkomista. Tietyissä mielessä Woodstockissa ja vastaavilla festivaaleilla normien haastaminen oli juuri tätä. Robert Hewison taas väittää, että [todellisen] vastakulttuurin ja ”popin” [eli populaarikulttuurin] välinen ero on, että viimeksi mainittu nauttii ”massakulttuurin hedelmistä”, mikä on ristiriidassa vastakulttuuristen arvojen kanssa (Hewison 1986, 52; ks. myös Mähkä 2016, 37–38). Woodstockissa oli ennen kaikkea kyse ”massakulttuurista”, ja nimenomaan



”oikean” vastakulttuurin piirissä vihatun kapitalismin tuottamasta massa- eli populaarikulttuurista: pelkästään esiintyjät edustivat taiteensa ohella suurta bisnestä, eli levyteollisuutta. Tarvitaankin sekä vastakulttuurin että populaarikulttuurin käsitteet määrittelemään Woodstock.

Tämän asetelman kannalta on merkittävää, että vaikka tuolloin monet yleisöjen jäsenet vaativat, että musiikin tulisi olla ilmaista, todellisuudessa tunnettujen artistien palkkiot olivat nopeassa nousussa, kehitys, joka 1970-luvun alussa johti monen kuuluisan konserttialin sulkemiseen. Myös jättifestivaalit vaikuttivat kehitykseen. Hendrixin konserttipalkkio moninkertaistui Woodstockin ja *Woodstock*-elokuvan seurauksena. (Laing 2004, 10.) Promoottori Bill Grahamin mielestä suurin johtopäätös, minkä Woodstockista saattoi vetää, olikin, että rock on isoa bisnestä (sit. Street 2004, 39).

## Vastakulttuuri ja karnevalismi

Vastakulttuuri oli leimallisesti 1960-luvulla syntynyt ilmiö, jonka konkreettisimpia ilmentymiä olivat mielenosoitukset sekä niistä eskaloituneet opiskelija- ja kansalaisoikeusmellakat. Niitä oli Yhdysvaltojen suurkaupungeissa sekä yliopistokampuksilla, sekä myös Euroopassa, tunnetuimpana Pariisiin kevät vuonna 1968. Vastakulttuuri oli kuitenkin pääsääntöisesti rauhanomaista, ja sitä edustivat näkyvimmin hipit, jollaisiksi Woodstockin yleisön huomattavaa osaa voinee kutsua. Vastakulttuuri on enemmän tai vähemmän muotoiltujen ja sovittujen ideoiden ja käytänteiden järjestelmä, joka on antagonistisessa suhteessa väestön valtavirran hallitsevaan kulttuuriin.

Hendrixin tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta Woodstockissa oli ehdottomasti vastakulttuuria. Hendrix tarttui valtion ja kansakunnan pyhimpään kappaleeseen, sabotoi raa’alla tavalla sen harmonian ja lisäsi mukaan avantgardistista ääntä, tehden siitä oman vastakulttuurisen versionsa. Hendrixin ollessa hieman festivaalin jälkeen vieraana suosituksessa talk show’ssa *The Dick Cavett Show* sen isäntä nosti aiheen esiin. Hendrix yrittää ainakin näennäisesti sivuuttaa aiheen toteamalla, että ”olen amerikkalainen, siksi soitin sen”. Cavett puhuttelee ohjelman katsojia todeten, että ”muistakaa Hendrixin palvelen maataan [toisessa maailmansodassa legendaarisen maineen saaneessa] 101. maahanlaskudivisioonassa, ennen kuin kirjoitatte ikäviä palautekirjeitäne ohjelmaan”. (*The Dick Cavett Show* DVD 2011.)

Hendrix kysyy, ”mitä kirjeitä?”, mihin Cavett vastaa, että kun kansallislaulu esitetään ”epäkonventionaalisesti”, ihmiset reagoivat varmasti. Tähän Hendrix toteaa, että hänestä esitys oli ”kaunis”, lisäen sitten hymyillen, ”mutta tiedä sitten”, saaden yleisön naurahtamaan. (Ibid.) On vaikea sanoa, kuinka ennalta sovittu aihe oli, sekä on mielenkiintoista pohtia, moniko ohjelman vakiokatsojista oli asiasta edes tietoinen, saati kuullut Hendrixin esityksen paikan päällä, mutta joka tapauksessa Cavettin ohjelmassa käyty keskustelu muodostui osaksi Woodstockin – ja Hendrixin – legenda.

Kuten Townsend tiivistää, *Woodstockin* kuvasto ja soundit ovat ”legendaarisia”: hipit rauhanmerkkeineen tanssimassa ja huojumassa ekstaattisesti musiikin tahtiin, polttamassa pilveä ja nappailemassa LSD:tä (ja varoittaen muita ”huonosta haposta”, johon festivaaleilla on törmätty); kaikkein kuuluisimpana elementtinä alastomuus, niin lammessa uineet kuin mutavelliksi muuttuneilla poluilla ilman eston häivää vaeltelevat ihmiset. Kaikesta huokuu optimismin ja idealismin utooppinen ihmemaailma, joka näyttää ottavan syleilyyn kaikki paikallaolijat huolimatta sateesta ja niukkuudesta. Jopa haastatellut paikalliset ilmaisevat ihailunsa ja tukensa rauhanomaisille nautiskelijoille, jotka ovat ottaneet heidän pikkukaupunkinsa haltuunsa. (Townsend 2016, 21.) Maatilanomistaja Yagur nousi myös lavalle ja piti vuolaan ylistys- ja kiitospuheen festivaalikansalle, jonka hän totesi osoittaneen maailmalle tapahtuneen mahdolliseksi. Hän toivotti lopuksi yleisölle Jumalan siunausta. (Ks. myös Norman 2022, 248.)

Populaarikulttuurin historiassa 1960-luvun lopun suuret ulkoilmakonsertit ja -festivaalit ovat lähes synonyymisiä transatlanttisen hippien vastakulttuurin kanssa. Simon Frith on todennut (sit. Anderton 2020), että ne tarjosivat mahdollisuuden vastakulttuurisen yhteisön materiaaliselle toteutumiselle, joka oli erittäin visuaalinen tapa nuorille vastustaa vanhempiensa hallitsevan kulttuurin hegemonisia arvoja. Anderton

näkeekin festivaalit ”bahtinilaisittain” karnevalismina, hetkellisenä irtautumisena yhteiskunnan normeista ja säännöistä. Joillekin ne olivat ”viikonloppuhippiyttä”, toisille aidosti malli siitä, millainen yhteiskunta voisi olla. Festivaalit olivat kuitenkin sulkeistettuja tapahtumia, joiden kulttuuria pääsivät todistamaan vain sinne menneet, vaikka sen ilmauksia toki näkyi yhä enemmän myös täysin julkisissa tiloissa 1960-luvun lopulla. (Anderton 2020, 202–203.)

Woodstockin aikaan vastakulttuurissa oli mukana vahva ”paluu maalle” -ideologia, jonka selvimpiä ilmauksia olivat ruraalit kommuunit ja yhteisöt Pohjois-Amerikassa ja Länsi-Euroopassa. Tämä romanttinen pastoraali sai ilmaisunsa myös aikakauden populaarimusiikissa; tästä hyvänä esimerkkinä Canned Heatin ”Going up the Country” (1968) soi *Woodstock*-elokuvan alkupuolella. *The Greening of America* -teoksen (1970) kirjoittanut Yalen yliopiston oikeustieteen professori Charles Reich näki puolestaan, että vastakulttuurin hippiestetiikka ja ympäristöorientaatio auttaisivat horjuttamaan tai jopa kukistamaan teollistuneen ja hypertuotteistetun länsimaisen valtakulttuurin. Tässä ”uudella musiikilla”, eli aikakauden rockilla, oli keskeinen merkitys. Hän povasi ”vallankumousta” [2], joka tulisi olemaan erilainen kuin edeltäneet. Bennettin mielestä Woodstock osoitti, että vaikka vastakulttuuri promotoi ympäristötietoisuutta, festivaaliväen taakseen jättämät valtava jätemäärä oli konkreettisempi asia. (Ala-Ketola 1985, 20, 24–26, passim; Bennett 2019, 218.)

Englantilainen bluespioneer (siis pioneeri Englannissa), Yhdysvaltoihin työskentelemään siirtynyt John Mayall teki noin vuosi Woodstockin jälkeen albumin *USA Union* (1970), jonka avausraita ”Nature’s Disappearing” kommentoi yhä laajemmin tiedostettuja ympäristöongelmia, jotka ihmisen taloudellistuotannollinen toiminta aiheutti. Kuitenkin suurin osa albumista käsitteli Mayallin henkilökohtaista romanttista ihmissuhdetta, ei yhteiskunnallisia kysymyksiä. Tämän voi katsoa vastaavan Woodstockia: ihmiset tulivat ensi sijassa kuuntelemaan musiikkia ja pitämään hauskaa, samalla yhteiskunnalliset asiat tiedostaen.

Festivaalilla ollut (mutta ennen Hendrixin viivästynyttä esiintymistä niin monen muun tavoin lähtemään joutunut) Fricke kuvaa festivaalialueen näkymää mielenkiintoisesti ”epäpyhäksi sotkuksi”, jossa ”loistava luonnon amfiteatteri” (viitaten maastoon, jossa lava oli pystytetty loivan mäen alapuolelle) oli joutunut sateen, eroosion, jalanjalkien sekä valtavan jätemäärän pahoin runtelemaksi. Tuloksena oli ”mutakuoppa”, joka oli ”teltojen, makuupussien ja kaikenlaisen muun pilalle kastuneena hylkykuntoon päätyneen irtaimen hautausmaa”. Tämä oli se näky, jonka Hendrix kohtasi astuessaan lavalle maanantaiamuna noin yhdeksältä. Kuten Fricke toteaa, se ei voinut näyttää Hendrixille taivaalta, paratiisilta, vaan ”häpeälliseltä [...], horisonttiin ulottuvalta jätteiden kentältä.” (Fricke 1999, 4.) Alueen siivoaminen kesti viikkoja. (O’Donnell 2019, 12.)

Tämä ilmeinen ristiriita on osin selitettävissä sillä, että festivaaleille osallistuneet nuoret olivat kasvaneet ennennäkemättömän materiaalsen yltäkylläisyyden keskellä. He olivat tottuneet tavarapaljouteen, ja läpimäärän makuupussin tai teltan hylkääminen festivaalipellolle ja uusien ostaminen kaupasta oli helppo, rutiinomainen ratkaisu.



Kuva 5. Festivaalialueen siivous on alkanut ihmisten poistuttua. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.

Festivaalilla oli toisaalta selkeä subversiivinen, ellei potentiaalisesti vallankumouksellinen ulottuvuus: viranomaisraporttien mukaan huumeet ja alastomuus rikkoivat lakia, mutta kaikkien epäiltyjen pidättäminen oli käytännössä mahdotonta ja olisi todennäköisesti johtanut mielenosoituksiin, ellei pahempaan. (Warner 2004, 63.) Shapiro ja Glebbeekin mielestä monille yleisöstä pelkkä Woodstockissa käynti olikin lähimpänä vallankumousta, mitä he eläessään kokivat, sen lisäksi että ”huusi ’pig’ poliisille 500 jaardin päästä tai piti Che Gueveran julistetta kotinsa seinällä”. Hendrix lähestyi tätä asetelmaa eri tulokulmasta; hän oli Ritchie Havensin ja Sly Stonen ohella ainoa musta (muttei ”värillinen”) esiintyjä, ja yleisöstäkin vain mikroskooppisen pieni osa oli tummaihoisia. Niinpä Hendrix oli festivaalilla ikään kuin tarkkailijan roolissa. Lisäksi hänen näkemyksensä esimerkiksi Vietnamin sodasta oli joskus ambivalentimpi kuin Woodstock-väen enemmistön – kylmän sodan yhdysvaltalaisena kasvattina hänelle sodassa oli pohjimmiltaan kommunisminvastaisesta sodasta, näkökulma, mihin edellä mainittu asepalvelus oli epäilemättä myös vaikuttanut. (Shapiro & Glebbeek 1990, 385–388; Mähkä 2019b, 159.)

## Vietnamin sota Woodstockissa

Vietnamin sota oli monin tavoin läsnä Woodstockissa. Epäilemättä tunnetuin ja joka tapauksessa kirjaimellisin Vietnamin sodan kommentaari oli edellä mainittu Country Joe McDonaldin kappale ”I-Feel-I’m-Fixin’-to-Die” (1967). Kappale on satiirisen tekoheilpeä *rag*, jossa vanhempien ylpeinä sotaan lähettämä nuori laulaa itsestään ja kohtalotovereistaan, ”seuraava pysäkki on Vietnam, jipii, kuolemme kaikki!”. Yhdysvaltain armeijan takissa esiintynyt McDonald oli monella tapaa Vietnamin sodan vastaisen liikkeen tiivistymä: hän ei ollut palvellut Vietnamissa, vaan USA:n laivastossa Japanissa 1960-luvun alussa, mutta habitukseltaan – asetakki ja pitkät hiukset – hän muistutti sotaa vastaan mieltä osoittaneita Vietnamin veteraaneja. Imago oli epäilemättä tarkkaan harkittu.

Eleanor Peters toteaa, että vastaavalla tavalla kuin hipit nähtiin laiskoina dropouteina ja uhkana yhteiskunnalle, ajatus kaikkialle kurottuneesta 1960-luvun jälkipuolen ”flower and love” -aikakaudesta on myytti, jopa siinä määrin, että 1960-luku oli enemmän idea kuin eletty todellisuus (Peters 2019, 17). Näin voi toki sanoa mistä tahansa aikakaudeksi määriteltävästä ajanjaksosta, mutta Peters yhdistää tämän paljon ambivalentimpaan osaan 1960-luvun myyttiä. Ensinnäkin nuorekas, vastakulttuurinen liike, joka ajoi sosiaalisia ja poliittisia muutoksia ja tuki kansalaisoikeusliikettä, aiheutti toiminnallaan levottomuutta ja mellakoita, jotka olivat ristiriidassa ”rauhaa ja rakkautta” -eetoksen kanssa. (Ibid.)

Protesti- ja muutosmieliala näkyi myös musiikissa, sekä alullepanevana tekijänä että vastakulttuurisen ilmapiirin tulkitsijana, mutta asetelma ei ole yhtä viaton kuin päällepäin näyttäisi. Peters siteeraa (2019, 18) Theodor Adornoa, kapitalistisen massakulttuurin kriittisen tutkimuksen klassikkoa. Vasemmistolaisena Adornon helposti olettaisi tukevan korporatiivista USA:ta ja kapitalismia vastaan asettuneita kulttuuritoimijoita, mutta hän näkee protestilaulujen tekemisen esimerkiksi Vietnamin sodasta – siis sotaa paikan päällä kokemattomien toimesta – eksploraatiivisena, kauheuksien muuttamisena kulutettaviksi kaupallisiksi tuotteiksi. Adornon kritiikki osuu yhteiskunnallisesti tiedostavan ajan musiikkikulttuurin perusrivistöihin.

Shapiro ja Glebbeek toteavat, että kun Hendrix esitti Yhdysvaltain kansallislaulun konsertissaan Los Angeles Forumissa joitakin kuukausia ennen Woodstockia, *Los Angeles Timesin* kriitikko syytti tätä ”halvasta sensationismista”, josta puuttui Country Joe McDonaldin, Phil Ochsien, the Fugsin ”tai muiden kirjallisesti sivistyneiden” artistien rehellisyys. Kuitenkin Hendrixin Woodstockissa esittämä versio ”Star-Spangled Bannerista” on yleisesti hyväksytty malliesimerkki kansallislaulun käyttämisestä ”meidän” hyväksemme ”niitä” vastaan, toimien siis ruohonjuuritason protestina valtaapitäviä vastaan. Shapiro ja Glebbeek toteavat lähes lakonisesti, että poliittisesta näkökulmasta katsoen Woodstock, parhaina esimerkkeinä Country Joe McDonald, Crosby, Stills and Nash sekä Joan Baez, oli leppoisa tapahtuma, jossa hyvin toimeentuleva valkoinen keskiluokka purki angstiaan Vietnamin sodan toimiessa valtion moraalisen korruption metaforana. (Shapiro & Glebbeek 1990, 385–386.)

Hendrixin tavoin afroamerikkalainen rock-kitaristi Vernon Reid (yhtye Living Color) on luonnehtinut ensin mainitun Woodstock-tulkintaa Yhdysvaltain kansallislaulusta tavalla, jossa yhdistyvät ajan yhteiskunnan etniset jännitteet, ajatus aikakauden lopusta mutta myös tulevaisuudesta tavoilla, jotka Hendrix olisi epäilemättä tunnistanut ja joihin hän olisi todennäköisesti yhtynyt:

Woodstock oli hippiaikakauden loppu. Ja Hendrix oli mies sen huipulla. Oli kuin hän olisi ollut vuoren huipulla. Se soolo [Hendrixin tulkinta kansallislaulusta] on Martin Luther Kingin ”I Have a Dream”-puhe esitettynä kitaralla: ”En tulle pääsemään kansanne sinne, mutta olen nähnyt sen vuoren[3]”. (Sit. Fricke 1999, 21.)

Charles Shaar Murrayn mukaan Reid luuli nuorena erheellisesti [osin varmasti siksi, että afroamerikkalaiset olivat niin selvästi yllidustettuina sotaan lähetetyistä asevelvollisista], että Hendrix oli Vietnamin veteraani, mutta Reidin näkemys, jonka mukaan Hendrix tarttui Vietnamin sodan kokemukseen kokonaisvaltaisesti, ”täysin immersivisesti”, ja tulkitsi sitä kitarallaan, kuten Woodstockin ”Star-Spangled Bannerissa” [ja toisena tunnettuna esimerkkinä ”Machine Gun” levyiltä *Band of Gypsies*, 1970], on puolestaan täysin osuva. (Sit. Murray 1990, 23.) Hendrix ei niinkään kommentoinut sotaa kuin tulkitsi sitä ex-sotilaana ja mustana amerikkalaisena, mihin Reidkin viittaa King-vertauksellaan.

Hendrixin ”Star-Spangled Banner” saattaa aluksi kuulostaa ilkikuriselta vastakulttuuriselta subversiolta niin asiayhteyden – rock-festivaali – kuin tulkinnan tasolla, mutta se muuttui todelliseksi liveperformanssiksi viimeistään silloin, kun kansallislaulun sanoituksessa mainitaan ”raketit ja punainen hehku”; samalla hetkellä Hendrix luo äänet mielikuvalla kitarallaan, raketien – pommien – lennosta ja räjähdyksistä. Esitykseen sisältyy myös katkelma sotilashautajaiskappaletta ”Taps”, joka trumpetin sijaan esitetään yliohtatulla sähkökitaralla. (Townsend 2016, 27.) Se oli muistutus patriotismin synkästä puolesta, sodassa kaatuneista ja juuri tuolloinkin parhaillaan kaatuvista.

Murrayn mukaan Hendrixin Woodstockin kansallislaulutulkinta oli asetelmana ”murhaavan ironinen”: ”musta mies, valkoinen sähkökitara, lähes täysin valkoinen yleisö rypemässä itse tuottamallaan vetisellä mutapellolla; tutun melodian selkeät, puhtaat trumpettimaiset äänet vaivoin läpäisemässä kyynelkaasupilviä, rypälepommien räjähdysä, kuolevien kirkumista, liekkien rätinää, ihmislihan palamisesta syntyviä paksuja savupatsaita ja ylläpuolella leijailevien helikopterien säksätystä.” (Murray 1990, 23–24.) Ironiaa lisäksi, että akuutimpien sairastapausten lennättämisen sairaalaan hoitivat

Yhdysvaltojen armeijan *Huey*-helikopterit, joista oli tullut Vietnamin sodan symboli television reportaasien kautta (O'Donnell 2019, 9). Murray päätelee, että Francis Ford Coppolan päätös palkata Hendrix-imitaattori Randy Hansen soittamaan avantgardistinen kitararaita Vietnam-elokuvansa *Ilmestyskirja. Nyt.* (Apocalypse Now, 1979) kohtaukseen saattaa hyvinkin olla johdannainen Hendrixin Woodstockin esiintymisestä, jonka Coppola oli varmasti *Woodstock*-elokuvassa nähnyt. (Murray 1990, 23–24; ks. myös Whiteley 2004, 25–26.)[4]



Kuva 6. Vuonna 1969 Vietnamin sodalta oli mahdoton välttyä Yhdysvalloissa. Televisiouutisista tutut Huey-helikopterit toimivat ilmasiltana myös Woodstockissa. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.

Englantilainen, The Animals -yhtyeen entinen laulaja Eric Burdon, joka oli myös Hendrixin läheinen tuttu, kommentoi Hendrixiä toteamalla, että mikäli joku [valkoinen] haluaa tietää, mitä yhdysvaltalainen musta kokee nykyään, mikä tämän mielentilan on, kannattaa mennä katsomaan Hendrixin esiintymistä. Samalla ymmärtää, miksi USA:ssa on rotumellakoita ja miksi maa on ajautumassa sisällissotaan. Burdonin mielestä Hendrix on kitaravelho, mutta tämän musiikki on ”niin häiriintynyttä ja räjähtävää”, ”manaten pois sukupolvien aikana kertynyttä vihaa”. (Sit. Bennett 2004, xviii.) Ambivalentiksi Burdonin lausuman teki, että hän itse oli vuosina 1969–1970 WAR-nimisen yhtyeen laulaja ja keulakuva (Eric Burdon and WAR). Yhtyeen soittajat olivat puolestaan afroamerikkalaisia. Yhtyeen toisen albumin nimi oli *Black Man's Burdon* (1970), viitaten ironisesti Rudyard Kiplingin imperialismin ajan runoon ”White Man's Burden” (1899), ”valkoisen miehen taakka”. Woodstockin kontekstissa juuri tähän Murray viittaa yllä: Hendrixin pääesiintyisyys oli tavallaan anomalia valkoisen, ilmeisen keskiluokkaisen tapahtuman kontekstissa, tosin vastaten samalla täydellisesti hänen asemaansa rock-musiikin historian todella harvoista mustista tähdistä.

## Woodstock festivaalikulttuurin murroksena ja aikakauden loppuna

Eräs Woodstockiin osallistuneista kertoo, miten kollektiivinen kokemus festivaali oli. Hänen mukaansa ihmiset todella jakoivat keskenään kaiken, oli kyse ruoasta, savukkeista, huumeista, huomiosta tai seksistä. Ihmiset olivat hänen mukaansa yhtä, vaikkakin kuin ”sardiinit purkissa”. Kuitenkin samalla se oli kulminaatiopiste: ihmiset olivat Woodstockissa tehneet rauhan ja rakkauden julkilausuman, nyt oli aika nostaa nyrkki ilmaan. Muistelijan mukaan ilmapiiri festivaaleilla ja konserteissa muuttui siitä eteenpäin. Ihmiset kantoivat ylösalaisin käännettyjä Yhdysvaltain lippuja mukanaan; ”kaikki olivat valmiita sotaan”. (Zaptor 1987, 200–201.)

Woodstockin mainetta kehystävät ja alleviivaavat sen jälkeiset suurfestivaalit [5]. Näistä ilmeisin esimerkki on Altamont, joka järjestettiin Kaliforniassa joulukuussa 1969, eli vain kuukausia Woodstockin jälkeen. Pääesiintyjänä oli The Rolling Stones, ja tapahtumaa mainostettiin nimenomaan ilmaiskonserttina. Mukana oli Woodstockissa esiintyneitä nimiartisteja kuten Santana, Crosby, Stills, Nash & Young sekä Jefferson Airplane. Yleisömääräksi on arvioitu 300 000. Festivaalin jälkimaine oli huono, sillä yleisössä alkoi ilmetä epäjärjestystä, mikä johti tragediaan. Osa järjestäjien apuna olleista Helvetin Enkeleistä alkoi myös käyttäytyä väkivaltaisesti, ja jopa osa esiintyjistä joutui hyökkäysten kohteeksi. Yksi ihminen surmattiin (musta nuori mies valkoisen yleisön keskellä, kameraryhmä tallensi surman; ks. esim. Coates 2006, 67.), kolme muuta kuoli alkoholin ja huumeiden pahentamassa kaaoksessa tapaturmaisesti. Altamont onkin nähty Woodstockin antimyyttinä, ”alter egona”, dystopiana viimeksi mainitun utopialle. Lisäksi molempien mielikuvat vakiinnutti tuoreeltaan julkaistu elokuva (Altamontin tapauksessa *Gimme Shelter*, Albert Maysles, David Maysles ja Charlotte Zwerin, 1970). (Ks. esim. Laing 2004, 13–14.) Altamont on siis ylevöittänyt Woodstockia entisestään, joskin on selvää, että Woodstock rauhallisuudessaan todella oli poikkeus festivaalina (ks. esim. Coates 2006, 59–60). [6]

Kun Hendrix saapui pitkästä aikaa esiintymään Britanniaan, Isle of Wight -festivaalille, elokuun lopussa 1970, *Woodstock*-elokuvan Hendrix-osuus – erityisesti ”Star-Spangled Banner” – asetti odotukset niin korkealle, ettei yhtye pääosin kyennyt niihin vastaamaan (Doggett 2004, 61). Hendrix oli tietysti hyvin tietoinen tapahtumien samankaltaisuudesta, ja tällä kertaa hän esitti Iso-Britannian kansallishymnin ”God Save the Queen” heti konsertin aluksi. Pyydettyään puolivillaisesti yleisöä nousemaan seisomaan ja laulamaan mukana, mutisten (näennäisen) ironisesti perään ”ja jollette laula, haistakaa v—u”, mikä aiheutti naurunremakan brittiyleisössä, hän alkoi soittaa. Tulkinta kappaleesta on fuzz-soundistaan huolimatta hillitty (ks. myös Norman 2022, 298–299), ja se jää lopulta lyhyeksi, lähinnä viittaukseksi Woodstockiin ja toisaalta paluuseen Britanniaan, jossa hänestä alun perin tuli tähti.

Kuten Unterberger toteaa, Isle of Wight -festivaali ei ole lähellekään yhtä tunnettu tai muisteltu kuin Woodstock, vaikka esiintyjälistä oli lähes yhtä vakuuttava (muun muassa The Doors, The Who, Miles Davis, Leonard Cohen, Free, Donovan ja niin edelleen). Hänellä on tähän erinomainen selitys: vaikka – epäilemättä *Woodstock*-elokuvan menestyksen innoittamana – festivaalin esitykset filmattiin, kuten myös kehystävää materiaalia festivaalialueelta ja sen lähistöltä, Murray Lernerin ohjaama elokuva ilmestyi vasta yli 25 vuotta myöhemmin. (Unterberger 2009, 118.) Siitä ei tullut aikalaiskokemus, eikä populaarikulttuurin klassikko myöhemminkään. Elokuvan *Message to Love: The Isle of Wight Festival*, 1997) on nimetty Jimi Hendrixin kappaleen (joka on myös elokuvan ensimmäinen musiikkiesitys) mukaan, mikä ei ole yllättävää. Se viittaa yhtäältä laajemmin ajan rock-festivaalien ”rauha ja rakkaus”-teemaan että implisiittisesti Woodstockiin (festivaalina ja elokuvana). Tässä vaiheessa Isle of Wight -elokuvalla oli toki musiikki- ja populaarikulttuurihistoriallinen arvo, mutta ei retrospektiivisestikään merkittävää kulttuurista impaktia kuten *Woodstock*-elokuvalla.

Myös Isle of Wightilla esiintymisolosuhteet olivat Hendrixiä vastaan, mutta eri tavalla: kuten esiintymisen tallenteista voi todeta, Hendrixin yliohjatut kitaralaitteet nappasivat radioaalto-signaaleja turvamiesten radiopuhelimista ja toistivat niitä soiton sekaan. Ilmiö ei suinkaan ollut poikkeuksellinen, mutta poikkeuksellista oli häiriöiden tiheys ja voimakkuus. Konserttifilmiltä on nähtävissä Hendrixin epätoivoa hipova turhautuminen, mutta kuten Doggett toteaa (2004, 62), hän puskee konsertin läpi väkisin. Keikka loppuu epäsuoraan Woodstock-viittaukseen, kun Hendrix mutisee vilpittömän kuuloisena valtavalle yleisölle: ”Peace, happiness and all the other good shit”, heittää turhautuneena kitaransa lattialle ja kävelee pois.

Hendrix esiintyi alle viikkoa myöhemmin Saksan Fehmarn-saarella järjestetyllä festivaalilla, jonka nimi oli ”Love and Peace” (ks. esim. Norman 2022, 302–303). Nimestään huolimatta se päättyi totaaliseen väkivaltaiseen kaaokseen. Hendrixin elämä päättyi tapaturmaisesti vajaa kolme viikkoa myöhemmin. 1960-luku oli päättynyt.

## Lopuksi

Wacksmanin mukaan haaveet kovaäänisen sähköisen rock-musiikin kulttuurivallankumouksellisesta voimasta, jota artistipuolella edusti muun muassa detroitilainen MC5-yhtye, menettivät uskottavuuttaan vuoteen 1970 tultaessa. Woodstock ja Altamont oli jo mytologisoitu rock 'n' roll -utopian riemuvoitoksi (Woodstock) ja sen välittömästi seuranneeksi tuhoutumiseksi (Altamont). Tämän seurauksena rock-yhteisön yhtenäisyys alkoi hajaantua myös siinä mielessä, että monet alkoivat pitää 1960-lukua – Woodstockiakin – hallinnutta kovaäänistä rock-musiikkia aikansa eläneenä, etsien hiljaisempaa, introspektiivisempaa musiikkia. (Wacksman 1999, 239.)

Näkemyks on samaan aikaan osuva, virheellinen ja Woodstockia romantisoiva. Epäilemättä rock-musiikin yhteiskuntaa muuttava potentiaali unohdettiin pian Woodstockin utooppisen latauksen varsin nopeasti haihduttua. ”Rock-yhteisön” – ilman määritelmää ilmaus on vähintään häilyvä – homogeenisyys oli aina vain lavea idea, joka kytkettiin ajatukseen vasta- ja populaarikulttuurin kumouksellisesta voimasta. Samalla Wacksmanin ajattelu seuraa yllä siteerattua Eddie Krameria ja niin monia muita: me kaikki rakastamme Woodstockia.

Olen tässä artikkelissa luonut katsauksen Woodstockin erilaisiin konteksteihin. Keskityin kolmeen asiaan: Hendrixin alun perin kokonaisuudessa pieneen, mutta sittemmin avainhetkeksi muodostuneeseen tulkintaan Yhdysvaltain kansallislaulusta; Woodstockin ja aikakauden osin keinotekoisesti luotuun dikotomiaan kapinallisen, jopa utooppisen vastakulttuurin ja markkinataloudellisen populaarikulttuurin välillä; sekä Woodstockin perinnön tulkintoihin, joskin hyvin kapealla otannalla – aineistoa olisi loputtomasti.

Festivaali moninaisine kulttuuriperintöineen ja vaikutushistorioineen on yhä avainreferenssi 1960-luvun länsimaisen historian tarkastelussa. Sitä ei ole syytä vähätellä historialliselta painoarvoltaan saati menestykseltään. On kuitenkin syytä muistaa kriittisyys: festivaali ei ollut paluu luontoon, vaan kaupallinen festivaali, jonka välitön ympäristöllinen vaikutus ei vastaa ajatusta kapitalistisen, keskiluokkaisen valtakulttuurin mekanismeista irtautumisesta; pikemminkin se oli esimerkki heikosti suunnittelultaan ja infrastruktuuriltaan toteutetusta karnevaalista, josta tuli ihmeen kaupalla huikea menestys. Woodstock oli improvisoiden toteutettu versio utopiasta, jonka toteuttamiseen laajemmin yhteiskuntamallina tuskin uskoivat edes sen suurimmat ihailijat. Huikein oppitunti ihmisyyden parhaista puolista on, ettei logistista katastrofia koko ajan hiponut tilanne kääntynyt väkivaltaiseksi kaaokseksi, vaan yleisö todella sopeutui olosuhteisiin, joskin osa tästä selittyyne nautintoaineilla. Joka tapauksessa festivaali kokonaisuutena oli kiistaton menestys ja sen jälkimaine ansaittu.

\*\*\*

Ollessaan järjestämässä vuonna 1986 edellä mainitulla Los Angeles Forumilla ”tervetulojuhlia” Vietnamin veteraaneille, yksi *Woodstock*-elokuvan todellisista tähdistä, Country Joe McDonald, totesi, että vaikka hän ei ole Vietnamin sodan veteraani, hän on ”Vietnamin aikakauden veteraani”, ja että ”Woodstock-sukupolvi ei hylkää omiaan” (Sit. Hochman 1986). Toisin sanoen McDonald kumppaneineen oli nyt osa Reaganin ajan Yhdysvaltoja, jonka yksi piirre – myös Reagania vastustaneiden keskuudessa – olivat Vietnamin sodasta tehdyt monet suurelokuvat sekä ylipäättään ajatus veteraanien kunnianpalautuksesta näiden traumaattisten kokemusten takia. Viimeksi mainitussa latenttina kontekstina olivat sotilaita vastaan tehty kampanjointi ja avoin halveksunta kotirintamalla. *Los Angeles Timesin* ”kotiinpaluu”-tapahtumasta tekemän jutun otsikko ilmaisee ’hienovaraisesti’ eron Woodstockin ajan ja 1980-luvun puolivälin välillä: ”Country Joe Sings Pro-Vietnam<sup>[7]</sup> Tune Now” (Hochman 1986).

Tämäkin tarina osoittaa, että Woodstock taipuu moninaisiin konteksteihin. Woodstockin perintö elää, ja täysin syytä. Siinä on kuitenkin vielä paljon tutkittavaa, sillä niin moni konteksti on tänä päivänä yhtä relevantti kuin tuolloin, ympäristönäkökulmasta tuotantosuhteiden ja niiden usein kaupallisten sovellusten näennäisen subversiiviseen käyttöön.

## Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 23.1.2023.

## Aineisto

Doggett, Peter. 2004. *Jimi Hendrix: The Complete Guide to His Music*. Lontoo: Omnibus.

Dunn, Jeremy. 2013. *The Dutch Woodstock*. DVD/CD oheisessee. Kustannuspaikka tuntematon. Gonzo Multimedia.

Fricke, David. 1999. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. CD oheisessee. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 1999. *Live at Woodstock*. DVD. Sony.

Hendrix, Jimi. 2010. "Recording Woodstock". *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 2010. "A Second Look". *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 2010. *Live at Woodstock*. Blu-ray. Sony.

Hendrix, Jimi. 2011. *The Dick Cavett Show*. DVD. Sony.

Hochman, Steve. 1986. Country Joe Sings Pro-Vietnam Tune Now. *Los Angeles Times* 24.2.1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-02-24-ca-11604-story.html>.

Laing, Dave. 2004. The Three Woodstocks and the Live Music Scene. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 1–17.

McDermott, John. 2010. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray oheisessee. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Nuttall, Jeff. 1970 (1968). *Bomb Culture*. Lontoo: Paladin.

*Woodstock: 3 Days of Peace and Music: The Director's Cut: Ultimate Collector's Edition*. 2009. Ohj. Michael Wadleigh. Warner.

Zaptor, Jason. 1987. Ei otsikkoa. Teoksessa Joan Morrison & Robert K. Morrison (toim.) *From Camelot to Kent State: The Sixties Experience in the Words of Those Who Lived It*. New York, NY: Times Books: 197–201.

## Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo & Rami Mähkä. 2020. Imperialistinen trippi Kauko-Itään: Coppolan *Ilmestyskirja*. *Nyt Vietnamin sodan historiatulkintana*. *Lähikuva* 3–4/2020: 25–43. <https://doi.org/10.23994/lk.100438>

Ala-Ketola, Marja. 1985. *Hippejä, jippejä, beatnikkejä. Amerikan 1960-luvun vastakulttuuriliikkeiden historiaa*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Anderton, Chris. 2020. From Woodstock to Glastonbury to the Isle of Wight: The Role of Festival Films in the Construction of the Countercultural Carnavalesque. *Popular Music and Society* 43:2: 201–215. <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1687670>

Bennett, Andy. 2004. Introduction. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: xiv–xxi.



- Bennett, Andy. 2019. Woodstock 2019: The Spirit of Woodstock in the Post-risk Era. *Popular Music and Society* 43:2: 216–227. <https://web.s.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=ff80e6f0-c26e-4772-8c52-2462eb5c4d08%40redis>
- Coates, Norma. 2006. If Anything, Blame Woodstock. The Rolling Stones: Altamont, December 6, 1969. Teoksessa Ian Inglis (toim.) *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Burlington, VT: Ashgate: 58–69. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=429756&ppg=75>
- Hewison, Robert. 1986. *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960–75*. Lontoo: Methuen.
- Murray, Charles Shaar. 1990. *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop*. Lontoo: Faber and Faber. <https://www.jstor.org/stable/853068>
- Mähkä, Rami. 2019a. “As you’ve never heard him before!” Jimi Hendrixin musiikin tuotteistaminen 1971–2018. *Musiikki* Vol. 49, 2–3/2019: 118–143. <https://musiikki.journal.fi/article/view/87872>
- Mähkä, Rami. 2019b. “Have You Ever Been to Electric Ladyland?” Tulevaisuus ja utopia Jimi Hendrixin musiikissa. Teoksessa Leskelä-Kärki, Maarit, Ahonen, Marika ja Heikkilä, Niko (toim.) *Toivon ja raivon vuosi 1968*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura: 155–174. <http://hdl.handle.net/10138/300703>
- Mähkä, Rami. 2016. *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku: omakustanne. [https://utuvolter.fi/permalink/358FIN\\_UTUR/1cgjm0n/alma9918404445405971](https://utuvolter.fi/permalink/358FIN_UTUR/1cgjm0n/alma9918404445405971)
- Norman, Philip. 2022. *Wild Thing: Jimi Hendrixin lyhyt ja vaikuttava elämä*. Alkuteos: *Wild Thing: The Short, Spellbinding Life of Jimi Hendrix* (2020). Suomentanut Jussi Niemi. Rajamäki: Aviador.
- O’Donnell, James. 2019. The Woodstock Festival: The Logistics behind the Legendary Concert of 1969. Hudson River Valley Institute. [https://www.hudsonrivervalley.org/documents/401021/1058093/woodstock\\_logistics.pdf/c3080049-b6ad-4469-b3eb-1a4b9a723365](https://www.hudsonrivervalley.org/documents/401021/1058093/woodstock_logistics.pdf/c3080049-b6ad-4469-b3eb-1a4b9a723365)
- Peters, Eleanor. 2019. *The Use and Abuse of Music: Criminal Records*. Iso-Britannia: Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/9781787569997>
- Shapiro, Harry & Caesar Glebbeek. 1990. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*. Lontoo: Mandarin.
- Street, John. 2004. ‘This is your Woodstock’: Popular Memories and Political Myths. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 29–42.
- Townsend, David N. 2016. *Rock ‘n’ Roll and War and Peace*. Kustannuspaikka tuntematon: CreateSpace.
- Unterberger, Richie. 2009. *The Rough Guide to Jimi Hendrix*. Lontoo: Rough Guides.
- Wacksman, Steve. 1999. *Instruments of Terror: The Electric Guitar and Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- Warner, Simon. 2004. Reporting Woodstock: Some Contemporary Press Reflections on the Festival. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 55–74.
- Whiteley, Sheila. 2004. ‘1, 2, 3, 4 What Are We Fighting 4?’ Music, Meaning and ‘The Star Spangled Banner’. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 18–28.

## Viitteet

- [1] Ja kuitenkin se ei ollut, minkä epävirallinen, vasta 2000-luvulla julkaistu mustavalkofilm, täysin eri kuvakulmasta yleisön reaktioita tallentanut materiaali todistaa. ”A Second Look” 2010. (*Jimi Hendrix: Live at Woodstock*).
- [2] Laajemmin katsoen, siis Reichiin suoraan mitenkään liittymättä, ajan LSD-kulttuurille oikeastaan kaikki perinteiset poliittiset ideologiat olivat merkityksettömiä. Tajunnan laajentaminen merkitsi, että termit kuten ”ideologia”, ”vallankumous” ja ”uskonto” olivat vapaasisältöisiä, viitteellisiä käsitteitä, orientaatiota haaveiltuun yhteiskunnalliseen muutokseen. Ks. Mähkä 2019b, 170–171.
- [3] Sattumaa tai ei, Hendrixin kappale ”Voodoo Child (Slight Return)” (1968), jonka hän julisti muutamaan otteeseen ”Yhdysvaltojen uudeksi kansallislauluksi”, alkaa säkeillä ”Seison vuoren vieressä ja isken sen maahan kämmensyrjälläni” (suom. R.M.). Ks. Mähkä 2019b.
- [4] Coppolan elokuvasta ja Vietnamin sodan yhdysvaltalaiskontekstista ks. Ahonen ja Mähkä 2020.
- [5] Rotterdamissa järjestettiin kesäkuussa 1970 Holland Pop, jota markkinoitiin sloganilla ”The Dutch Woodstock” sekä Euroopan suurimmaksi ”Love-Festivaliksi”, jossa esiintyvät maailman parhaat pop-yhtyeet. Suuri osa Woodstockin nimekkäimmistä yhtyeistä esiintyikin, mutta Hendrix syystä tai toisesta ei. Ks. Dunn 2013.
- [6] Woodstockissa kuoli kaksi ihmistä tapaturmaisesti. Ks. O’Donnell 2019, 9–10.
- [7] Huom. ”Pro-Vietnam”; maan nimi on Yhdysvalloissa sodan ja sen jälkipyykin kontekstissa synonyymi ”Vietnamin sodalle”.

# The Sound of Seattle: Locating Grunge Heritage

**Samantha Martinez Ziegler**

samazi [a] utu.fi

B.A. in Digital Culture, Landscape and Cultural Heritage

University of Turku

**How to cite:** Martinez Ziegler, Samantha. 2023. "The Sound of Seattle: Locating Grunge Heritage". *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/the-sound-of-seattle-locating-grunge-heritage/>

*The roots of most popular music heritages can be traced to a specific geographical place. When it comes to grunge, its roots are well anchored in Seattle, Washington. As a hybrid music genre and a subculture, grunge emerged in Seattle's alternative rock scene during the mid-to-late 1980s and broke into the mainstream music industry in the early 1990s. Local bands like Soundgarden, Nirvana, Pearl Jam, and Alice in Chains brought grunge to the masses, and built their legacy as Seattle's Big Four. This essay centres on the origins of grunge, the impact its commercial success had on the popular culture of the '90s, and the presence of grunge heritage through official and unofficial cultural expressions in Seattle three decades later. By bringing forth examples of tangible and intangible popular music heritage and reviewing the most influential local musicians, this essay aims to explain why grunge has been dubbed the Seattle sound.*

**Keywords:** grunge, music heritage, cultural heritage, Seattle, popular music

## Introduction

*Black hole sun*

*Won't you come*

*And wash away the rain*

*Black hole sun*

*Won't you come*

***Won't you come*— Soundgarden, Black Hole Sun (1994)**

In May 1994, Seattle-based band Soundgarden released the single *Black Hole Sun*. The song, written by its lead singer and local musician Chris Cornell, helped launch the band into the top of the rock charts in the United States as well as internationally. *Black Hole Sun* would later be recognised as one of the songs that shaped the music of the 1990s, one of the first grunge classics to date. The commercial success and historical importance of *Black Hole Sun* helped establish *Superunknown* (1994) as Soundgarden's magnum opus, and according to the Rolling Stones magazine, is today recognised as one of the most important albums in the history of grunge music (Browne et al. 2019).

In May 2017, over two decades after the release of *Black Hole Sun*, musician Chris Cornell passed away. This was felt in the city of Seattle. Local fans gathered around different sites in the city to collectively mourn the passing of a musician that had helped give Seattle its sound. Some visited the *Sound Garden* (1982–1983) sculpture by Douglas Hollis at the Magnuson Park, which the band Soundgarden was named after. Others gathered at Isamu Noguchi's *Black Sun* (1969), located at the Volunteer Park in the Capitol Hill neighbourhood in Seattle. Although never confirmed by either Cornell or other members of the band, many have speculated the statue served as source of inspiration for *Black Hole Sun*, thus deeming it an unofficial landmark of Seattle's grunge scene and, more specifically, of Soundgarden's history. Both aforementioned sculptures were decorated with flowers and handwritten notes, creating spontaneous memorials in honour of Chris Cornell in his own hometown (see figure 1.).



Figure 1. Two photographs. Left: Douglas Hollis, *A Sound Garden* (1982-1983), photographed by Elaine Thompson, 2017, Seattle ([AP News](#)). Right: Isamu Noguchi, *Black Sun* (1969), 2017, Seattle ([Do206](#)).

The example illustrates how the heritage of grunge and grunge musicians are permanently linked to the city of Seattle, Washington, and is recognised as such by fans and the music industry alike. Starting from the mid-to-late 1980s, the grunge movement was born in the city. In the years to come, grunge music became Seattle's leading contribution to the history of rock music, both at a local and global scale. The heritage of grunge can not only be found through records and biographical books about the main names that cemented the movement; grunge heritage is present and alive in the city of Seattle. It can be seen in both official and unofficial sites, monuments, rock shrines, museums and archives, local venues, among other sites that help preserve and present the memory and heritage of grunge and those who had a part in the making of it.

In this essay, I will be discussing the history of grunge music, its movement and subculture as part of Seattle's music heritage. While looking at the '90s' phenomenon that is now known as *grungemania*, I will briefly go through the most significant Seattle-based bands and musicians that played a part in the creation and evolution of the movement and whose names became synonymous with the grunge genre, namely, Seattle's "Big 4", Soundgarden, Pearl Jam, Nirvana, and Alice in Chains. Through examining the heritage of grunge in Seattle, I will also talk about how the city preserves and presents grunge music both officially, for instance, through museums and official landmarks, as well as unofficially. The theoretical background for my essay consists of research articles from the *International Journal of Heritage Studies* dealing with music heritages and their preservation, and Stephen Tow's work on the history of grunge, *The Strangest Tribe* (2011).

## The Origins of Grunge: How Seattle Found Its Iconic Sound

The common image of grunge has been shaped by its quick introduction to the mainstream media in the early 1990s with the success of Nirvana's second studio album, *Nevermind* (1991). Today, over three decades later, grunge is often seen as just a style, defined by flannels and worn-out denim. It takes only a

quick search on Google to find words such as “aesthetic” or “fashion” next to the word grunge. In this case, we can see the effect the mainstream media has had over the way the genre is interpreted by younger generations, often through a visual outlet such as fashion (Hviid Mortensen and Westergaard Madsen 2015, 253). We can take a look at Nirvana’s frontman and singer Kurt Cobain as he was featured on MTV programming during the peak of grunge in the 1990s, sporting thrifted shirts and ripped jeans, and be able to source where grunge as fashion was also introduced to pop culture. Take for example Cobain’s green cardigan from Nirvana’s memorable 1993 MTV Unplugged concert. In 2015, the sweater was sold at an auction for \$137,500, and was later auctioned again in 2019, selling for \$334,000 (Kreps 2019).



*Figure 2. Kurt Cobain on stage at Nirvana’s MTV Unplugged, photographed by Frank Micelotta, 1993, New York City, New York (Rolling Stone 2021).*

Nowadays, it is not inherently wrong to interpret grunge as an international fashion or aesthetic, for heritage evolves through time along with the values and identities of the people who are involved in their production and safeguarding (Brandellero and Janssen 2014, 225). But in the city of Seattle, where the grunge movement saw its birth and global expansion, it is more than a fashion style; its music heritage is much richer and substantial to the image of the city than unquestionably anywhere else in the world.

In order to understand how Seattle became the birthplace of the grunge genre, its early movement, and its subculture, it is crucial to look at its origins and, equally as important, to the protagonists that have contributed to the genre from the start. Bands like Soundgarden, Mother Love Bone, Pearl Jam, Nirvana, and Alice in Chains, as well as their frontmen have become synonymous with the grunge movement because of their contribution to the success and growth of the genre. Both the sound and the image of these bands are forever intertwined with the movement; young musicians with long hair in flannel, singing about ordinary problems and everyday angst in a way that had never been done before. However, the global reach and impact on the music industry can not only be attributed to local musicians, but also to Seattle’s own record label Sub Pop Records, which became key in the birth and growth of the movement.

During the late half of the 1980s, the alternative rock scene in Seattle saw a musical shift that started when local bands began experimenting by fusing elements from American punk of the ‘80s and heavy metal. In this early scene, we find local bands like Green River, Mother Love Bone, and one of the bands that would become pivotal to the movement in years to come, Soundgarden. These bands reflected Seattle’s youth culture of the mid-1980s; a generation born in the ‘60s struggling to find a place in society, that turned to music to speak about the collective angst and difficulties they experienced. By the year 1988, Mother Love

Bone and Soundgarden were two of the most well-received bands in the Seattle music scene (Tow 2011, 124). The frontmen Andrew Wood from Mother Love Bone and Chris Cornell from Soundgarden were associated with the fusion sound that was starting to grow and gain popularity in the city (ibid.).

Founded by Bruce Pavitt and Jon Poneman, Seattle's independent record label Sub Pop would be responsible for publishing the first two of Soundgarden's EPs in 1987 and 1988, thus becoming pioneers in the establishment of the genre from the start. More importantly, it was Pavitt and Poneman who originally coined the term *grunge* to describe the new, aggressive hybrid sound that was coming from Seattle (Tow 2011, 129). In 1988 Sub Pop Records signed the local band Mudhoney, which was formed by ex-members of Green River. Pavitt and Poneman made use of the term grunge to describe and hype the band at a larger scale (Tow 2011, 129). Thanks to Sub Pop's use of the word as means of advertisement, the city of Seattle and the newly fresh grunge genre would be intertwined with one another from this moment on.

After Mudhoney and the release of one of the songs that define the grunge genre, *Touch Me I'm Sick* (1988), Sub Pop signed a band from the city of Aberdeen, Washington that would soon relocate to Seattle and be pivotal to the movement: Nirvana. Led by frontman Kurt Cobain, Nirvana became one of Sub Pop's flagship bands and established themselves as one of the most important bands in the emerging grunge scene. The success of Nirvana was defined by the release of their first album *Bleach* in 1989, and soon joined Mudhoney and Soundgarden as Sub Pop's poster bands of the music landscape in Seattle during the late 1980s into the 1990s (Tow 2011, 147).

In addition to the aforementioned bands signed to Sub Pop, another local act that gained popularity in Seattle's growing grunge scene is Alice in Chains. The band was led by frontman and lead singer Layne Staley, who was well-known and liked among the local metal scene at the time. In its early days, the band was originally called Alice N' Chains and was known for presenting a glam metal act, which would later be dropped to follow into the steps of bands like Nirvana (Tow 2011, 188). In 1989, following changes in its line-up, presentation, and sound, the band now known as Alice in Chains was signed to the record label Columbia. The following year the band would release its first studio album and grunge debut, *Facelift*, which includes the 1991 single *Man in the Box*. The song became widely popular once its music video was put on MTV's regular rotation, a turning point for Alice in Chains in terms of popularity in Seattle, and later, at a global scale (de Sola 2015, 148).

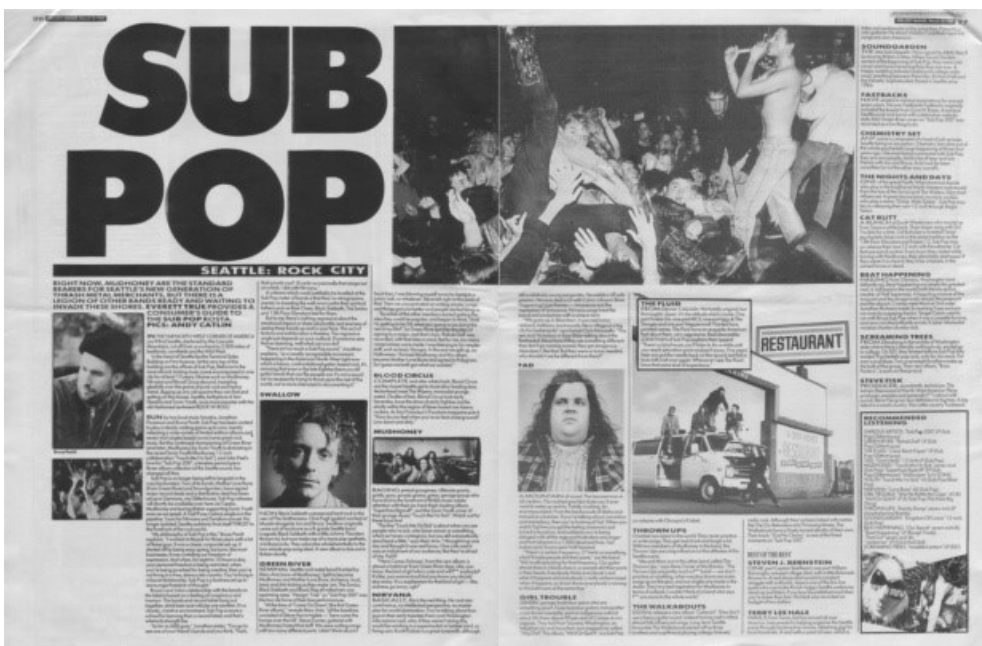


Figure 3. Newspaper scan. Everett True, *Guide to the Sub Pop scene*, Melody Maker, 1989, London, [Archived Music Press](#).



The growing success and commercial attention brought to Sub Pop's bands was shadowed by the untimely death of Andrew Wood, the frontman and lead singer of Mother Love Bone in 1990 (Tow 2011, 173). Wood died of a heroin overdose after years of battling drug addiction. His unexpected passing had a deep impact in the tight-knit community of rock musicians in Seattle and became an example of the growing and alarming drug culture in the city at the turn of the decade (ibid.). Shaken by Wood's death, Soundgarden's Chris Cornell joined surviving members of the band, Jeff Ament, and Stone Gossard, to form Temple of the Dog as a side project to honour Wood's memory. While Temple of the Dog was in the early stages of recording the songs that would make their eponymous album at the end of 1990, members of the tribute band encountered an Illinois-born musician named Eddie Vedder (Tow 2011, 189). Vedder, who guest sang in Temple of the Dog's *Hunger Strike* with Cornell, would group along with Ament and Gossard to form a new Seattle-based band: Pearl Jam (ibid.).

Pearl Jam was a successful band in the Seattle grunge scene right from the beginning, establishing their spot at the top of the music industry with the release of their debut album *Ten* in 1991. Although Eddie Vedder was not originally from Seattle like Soundgarden's Cornell and members of the bands Mudhoney and Alice in Chains, he was soon welcomed into the city's flourishing grunge scene by fellow musicians and the audience alike, and Pearl Jam quickly gained local and global popularity.



Figure 4. A candid photograph of Cornell and Vedder of Temple of the Dog, photographed by Marty Temme, 1991, Hollywood, California (Tonedead 2017).

All these bands were growing locally in Seattle, but it was with the release of Nirvana's second album entitled *Nevermind* in the year 1991 that grunge was launched into the mainstream and took its first step into becoming part of the pop culture of the '90s. *Nevermind* gained national and worldwide success and made grunge accessible to a broader audience of listeners. With the growing popularity of Nirvana in the American music industry, other grunge bands from Seattle were caught in its trail, particularly Soundgarden, Pearl Jam, and Alice in Chains. These four bands came to be known as Seattle's "Big 4" (Tow 2011, 187). The year 1991 was thus the time in which the music explosion in Seattle known as *grungemania* took place (ibid.). The new genre that was created and defined by these bands in the late '80s and early '90s came to be known as "the Seattle sound." Ever since, the meaning of grunge became inseparable with the city of Seattle. It still is.

Following the success of records like *Facelift*, *Nevermind*, and *Ten*, the early '90s saw the publication of other iconic grunge albums, like Alice in Chains' *Dirt* in 1992, Nirvana's *In Utero* in 1993, and

Soundgarden's *Superunknown* in 1994. The grunge movement was indeed thriving in the early '90s, and bands linked to it had an undisputed spot at the top of the charts. To illustrate, the music videos of grunge singles like Pearl Jam's *Jeremy* (1992) and Soundgarden's *Black Hole Sun* (1994) were often heavily featured on MTV daily programming, which, in a pre-YouTube era, allowed bands to gain large exposure and popularity (de Sola 2015, 148).

But despite this success, the history of grunge and Seattle's Big 4 is also tainted with sorrow and heartache. The first big blow the grunge scene had to face was the death of Mother Love Bone's Andrew Wood in 1990, and four years later, on April 5, 1994, Nirvana's frontman Kurt Cobain passed away in his home in Seattle, aged 27. Many claim that grunge died with Kurt Cobain (Browne et al. 2019), but despite the anguish felt by fans and musicians alike, grunge continued to grow during the mid-to-late 1990s after his death. The grunge movement may have been weakened by losing one of its key figures both in the Seattle scene and in the global mainstream, but the genre lived on.

The grunge scene would continue to be affected by the loss of those who led the movement. On the 8th anniversary of Cobain's passing in 2002, Layne Staley from Alice in Chains was found dead at 34, also in Seattle. Both musicians had struggled with depression and drug addiction throughout their lives, which was itself an unfortunate consequence of Seattle's drug culture of the 1990s and the ongoing opioids crisis in the United States. Over a decade afterwards, in 2017, despite years of success with Soundgarden and other musical side-projects, after struggling with substance abuse and severe depression for most of his life, Soundgarden's Chris Cornell passed away at 52. Cornell's death was undoubtedly one of the hardest hits the Seattle's music scene has taken, for he pioneered the invention of grunge from the very beginning.

Grunge has indeed faced grief from upfront, but it is rooted in its history (Tow 2011, 196). One cannot talk about the success of Temple of the Dog without mentioning the tragic death of Andrew Wood, or about Alice in Chains' lyrics without considering the constant battle against drugs Layne Staley (and other band members) went through [\[1\]](#). There is angst in its honest lyrics, its loud and heavy music, and in the heritage it has left behind.

## Grunge as Popular Music Heritage

During the first half of the 1990s, the music industry and media outlets put a spotlight on grunge. The genre was constantly dubbed as "the Seattle sound" on all traditional media, and the city was thus dragged into the main focus with the growing national success of bands like Nirvana and Soundgarden (Tow 2011, 193). Seattle would be flooded with waves of media, like MTV, the New York Times, and People magazine, with the intention of capturing the essence of the Seattle sound and offering an authentic experience of the genre at its very core (ibid.). This meant that other local bands, many of which were signed with Sub Pop Records, gained exposure at a national level that would not have been possible if it was not for the jump of grunge into the mainstream. At the time, Nirvana's album *Nevermind* (1991) was steadily topping the charts and shaking the foundations of the music industry with popular songs like *Smells Like Teen Spirit* from 1991 to 1992 (Browne et al. 2019). Unbeknownst to the members of the band, *Smells Like Teen Spirit* would become one of the biggest and most iconic songs of the '90s, the undisputed rock anthem of a new generation. And next to Nirvana in the charts were Pearl Jam, Soundgarden, and Alice in Chains. There was a new soundtrack of the 1990s, and it was composed by Seattle's Big 4.





Figure 5. Newspaper scan. Rick Marin, *Grunge: A Success Story*, *New York Times*, 1992, New York City, [New York Times Archives](#).

Popular and mainstream music allows every generation to identify as “being part of a particular decade” (van der Hoeven 2014, 317). Every generation is influenced and able to relate to a different kind of style than others in the past (ibid.). If we look at music trends in the decades prior to the emergence of grunge, we find genres like rock from the ‘60s, disco from the ‘70s, and glam rock and metal from the ‘80s. In this context, the grunge explosion is drawn to the generation that grew up in the ‘90s, which ranged from pre-teens to young adults. There are some who argue that the bond between grunge and those born during the 1960s–1980s is influenced by the disconnection between pop music at the time and the struggles of their everyday lives (Tow 2011, 187). And maybe it was. Grunge was loud and heavy, and from a lyrical point of view, songs were much more sincere about the real life struggles of young adults than what pop music of the ‘90s offered. Grunge was thus not only innovative, but relatable.

The ties between grunge music and a generation of young adults born in the 1970s and 1980s weigh heavily in the making of grunge heritage, as well as the importance of the genre at a local scale in the region of the American Pacific Northwest. Because they shape the image of collective identities, both popular and rock music have become part of cultural heritage discourses for decades (van der Hoeven 2014, 317). The traditions and memories associated with specific music scenes are therefore preserved as cultural heritage (ibid.). Within this frame of reference, the grunge genre, namely the Seattle rock music scene of the time, and the subculture born out of it belong to the same discourse.

From the perspective of heritage studies, music has been subject of analysis and research, being a fundamental human expression across diverse societies. This includes popular music as well as rock music. Heritage is seen as a source of identity, and its value is given by communities, people, and institutions (Brandellero and Janssen 2014, 224). The different traces from the past that are considered cultural heritage often fall under two categories: tangible or intangible. Tangible cultural heritage refers to either movable or immovable physical remains of the past, while intangible cultural heritage refers to cultural expressions and traditions inherited from the past generations.

Music is commonly interpreted and categorised as intangible cultural heritage. For instance, in the year 2018, the reggae music from Jamaica has been added to UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity for its vast importance to the people of Jamaica and their history. However, in the article *Talkin 'bout my generation: popular music and the culture of heritage* (2014), Les Roberts argues that although music is intangible by definition, there are tangible aspects about it that are worth being taken into consideration from the perspective of heritage studies (p. 272). Material environments like music venues, festivals, galleries, the media through which music is produced and consumed, including musical instruments, radio, television, portable media and record players, and memorabilia like album covers, concert tickets, autographs, photographs, among others, fall under the tangible heritage category and are to be recognised as such (ibid.).

Given what has been stated by Roberts (2014), and as is the case of popular music, Seattle's grunge falls under both categories as well. On one hand, by definition, we have the intangible heritage characteristic of music as a cultural expression, which in this context refers to the sound that was born out of the fusion of elements of punk and heavy metal in Seattle's music scene in the late '80s and early '90s. On the other hand, we have all the materials that have been dubbed as tangible heritage of the movement, like the Black Dog Forge venue, which served as a practice studio for many local bands during the grunge explosion, including Soundgarden and Pearl Jam. Physical copies of cassettes and albums, guitar picks, and autographs from grunge bands and musicians that date back to the '80s and '90s also fall under this category. Due to their historical value as remains from the past, these items and materials are brought into museums and archives for their professional preservation (Roberts 2014, 271) and, thus, taking an active and important part in the "heritagisation" of music (Leonard 2014, 358).

## Preserving Grunge in Seattle

Following the discourse of popular and rock music as cultural heritage, having both tangible and intangible aspects related to it, many questions regarding its care and safeguarding appear. As mentioned above, in terms of preservation, museums and archives become important actors of heritage. Archives, regardless of their official or unofficial status, act as a way to document cultural products (Khabra 2014, 346). If it was not for people who actively seek to collect, record, and preserve popular music information through settled or personal archives, a lot of important memorabilia, written texts, and documents would easily be lost or forgotten. Likewise, museums also play a crucial role in the conservation of materials related to popular music and their subsequent interpretation for the public (Leonard 2014, 358). Through temporal or permanent displays and exhibitions, museums have gathered sounds, images, information, and artifacts "in order to communicate ideas about musical past and to offer interpretations of history" (ibid.). We can thus infer that caring for music heritage is not the work of one but several actors of heritage, and it is through their combined efforts that the massive loss of music history and heritage has been avoided.

In terms of grunge heritage, the Museum of Pop Culture (MoPOP) in Seattle plays an important role in the preservation of the city's popular music heritage. Originally known as *Experience Music Project*, MoPOP opened its doors in the year 2000, founded by Microsoft's Paul Allen with the intention of building an institution "for the rock fan, by a rock fan" (Fairchild 2018, 481). The museum presents themes and numerous exhibitions regarding contemporary popular culture, but also offers a series of music exhibits throughout the years, seeking to link the past to the present (Fairchild 2018, 482). Not only does the popular and local music of the Pacific Northwest have a place in the museum, but the grunge scene of the 1980s and 1990s is also on display as a contribution to rock and roll history (Reissing 2001, 502). Often featured in these exhibits are musical instruments, personal artifacts, handwritten notes and lyrics, photographs, and articles of the time, among others depending on the exhibit in question. By displaying these artifacts and materials, museums seek to bring to life an intangible aural history and personal, cultural, and collective memory (Baker et al. 2016, 79).



Figure 6. Two photographs of Nirvana: *Taking Punk to the Masses* at Museum of Pop Culture in Seattle, @MoPOP official Twitter account, 2017, Twitter post.

As of 2022, the museum offers two large exhibitions about two bands from Seattle’s Big 4 that have contributed to the making of grunge: Nirvana and Pearl Jam. First opened in 2011, *Nirvana: Taking Punk to the Masses* is the world’s largest exhibition of memorabilia to celebrate the history and legacy of Nirvana and honour the memory of Kurt Cobain. The exhibition consists of over 200 artifacts, including personal items and musical instruments of members of the band, photographic materials, as well as over 50 oral history interviews about the band, which has been updated in the year 2018 when it reopened in Seattle after a nine-month tour in Brazil. This is one of MoPOP’s largest and most acclaimed exhibitions (Fairchild 2018, 481).

Likewise, *Pearl Jam: Home and Away* presents the history of Pearl Jam from its birth in 1990 all the way to the present day and shines a light on the early success of the band. This exhibition opened in 2018, and as is the case with *Nirvana: Taking Punk to the Masses*, it features a cornucopia of artifacts and memorabilia from Pearl Jam. Many of these items come directly from the band’s warehouse in Seattle. The exhibition is full of nostalgic and memorable artifacts that are relevant to the band’s history, including personal items from the pre-Pearl Jam era. In 2020, MoPOP made the exhibition available as a virtual 3D tour, offering people all over the world to have an online experience of the exhibition.



Figure 7. Two photographs of Pearl Jam: *Home and Away* at the Museum of Pop Culture. Left: the band’s logo on exhibit. Right: Mark Walker, Andrew Wood bronze sculpture. Photographs by Jim Bennet, MoPOP, 2018, Seattle ([HeraldNet 2018](#)).

In addition to these two exhibitions in the Museum of Pop Culture, the heritage of grunge is also present in the monuments and memorials erected in the city to remember its icons and the legacy they built. The legacy of Chris Cornell, who has often been referred to as “Seattle’s son”, is commemorated with a real-life bronze statue made by Nick Marra. The public statue is located outside of MoPOP, and was commissioned

by Cornell's surviving wife, who then donated it to the museum. The bronze statue was unveiled in the year 2018, and MoPOP used this occasion to celebrate the legacy of the artist by screening a special Soundgarden live concert in the museum.

The heritage of grunge is not only found through official media. Unofficial sites around Seattle have been dubbed by fans as grunge sites because of their association with the history of the movement and of Cornell's life. The earlier mentioned Sound Garden art sculpture at the Magnuson Park, as well as Isamu Noguchi's Black Sun in the Volunteer Park in Seattle have been sites where grunge fans often visit to honour and remember Cornell's memory. On the anniversary of his death, many remember him by visiting these sites around Seattle and leaving presents behind, such as flowers, handwritten notes, and numerous tokens.



*Figure 8. Nick Marra, Chris Cornell's bronze statue located outside the museum, photograph by MoPOP, 2018, Seattle ([SeattleWeekly 2018](#)).*

Along the lines of unofficial sites, one of the two benches in the Viretta Park in Seattle has been used as a "rock shrine" in the memory of Kurt Cobain for years (see figure 9). Cobain's former home was located north of the park, and he used to frequent the place. For over two decades, fans have visited the park and used the bench as an unofficial public memorial site to remember Cobain and the legacy left behind. The bench is often full of scribbles, notes, packs of cigarettes, among other items, and is often visited on the anniversary of the singer's passing. In terms of official memorials, the Kurt Cobain Memorial Park can be found in Aberdeen, Washington, which was the musician's hometown.





Figure 9. Photograph of the Viretta Park bench turned into a Kurt Cobain Shrine. JohnWad. 2018, Reddit Post.

Although not in the form of a physical monument, the memory of Alice in Chains' frontman Layne Staley is honoured by the city of Seattle. Since 2019, Seattle has celebrated "Layne Staley Day" on August 22nd, the day the musician was born. In addition to paying tribute to Staley's contribution to local music and the grunge movement, the Layne Staley Day also brings awareness to the Layne Staley Memorial Fund, which offers education, support, and treatment funds for heroin and opioid addicts in Seattle and especially in the city's music community (Layne Staley Memorial Fund n.d.).

At last, there are several tours and projects to promote and offer creative ways to discover and visit important grunge sites around Seattle. Because of the modern link between heritage practices and tourism, heritage can be found and experienced in physical spaces (Strong et al. 2017, 85). Along these lines, the global and cultural reach of popular music amplifies the touristic possibilities of music heritage sites. As I have been discussing throughout this essay, since the grunge movement saw its birth and growth in Seattle, several places around the city that have become intertwined with the history of grunge and are tourist attractions for grunge fans from the entire globe.

For instance, the *Stalking Seattle* sightseeing tour covers the former houses and apartments where many grunge musicians used to live, including Mother Love Bone's Andrew Wood, many of the most influential and important local clubs, record studios, and venues where the Seattle rock scene saw the birth of grunge, as well as a visit to the Museum of Pop Culture and the previously mentioned unofficial memorial sites.



Figure 10. Grunge heritage mural in Seattle. Left: Son Suong, Chris Cornell mural. Right: Jeff Ament, Mother Love Bone mural. Photographs by Chona Kasinger, 2019, Seattle (*Curbed Seattle* 2019).

In West Seattle, the Easy Street Records café and shop is often a tourist attraction for grunge fans to visit, for Pearl Jam’s bassist painted a Mother Love Bone mural outside the store. More grunge icons, including late Chris Cornell have been added to this mural (see figure 10). Another unofficial site in Seattle that has become a tourist destination for grunge fans is the West Point Light lighthouse in the Discovery Park, where the video for Temple of Dog’s single *Hunger Strike* was filmed in 1991, featuring Chris Cornell and Eddie Vedder (see figure 11.). The lighthouse is a national landmark, included in the National Register of Historic Places since 1977.

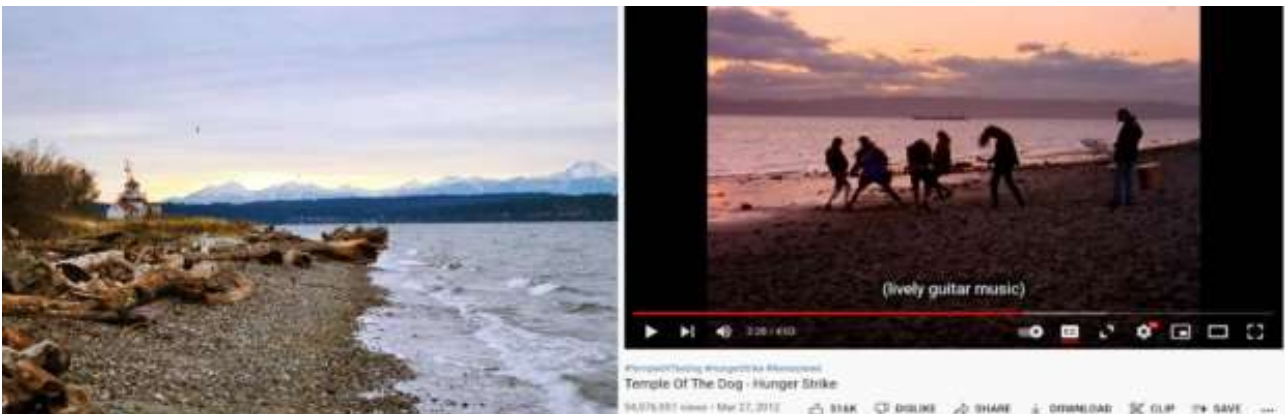


Figure 11. Left: A photograph of the Discovery Park landscape, Friends of Discovery Park, 2017, Seattle. (*TCLF*) Right: screenshot of Temple of the Dog’s video *Hunger Strike* featuring its band members, *Temple Of The Dog*, 2012, YouTube video.

Popular music heritage is embodied in spaces and sites where visitors can relate and connect to music and memory (Roberts 2014, 276). In Seattle, these music heritage sites can be found in interactive environments such as museums and music venues, in memorial sites, be they official or not, and in spaces that were once meaningful and vital to the Seattle music scene of the ‘80s ‘90s. Therefore, in this context, music heritage

becomes a physical and emotional experience full of personal, and often, nostalgic meanings (van der Hoeven 2014, 329).

## Conclusion

In brief, the grunge movement was started in the mid-1980s within the underground Seattle music scene. The movement was led by a handful of local bands like Mudhoney, Soundgarden, and Mother Love Bone. As a music genre, grunge was a fusion of elements from punk and heavy metal music, characterised by lyrics loaded with angst and real-life experiences that were relatable to a generation of teenagers and young adults. The grunge scene began to grow thanks to the record label Sub Pop Records and saw its peak in Seattle at the turn of the decade, with Seattle-based bands Soundgarden, Nirvana, Alice in Chains, and Pearl Jam gaining popularity both locally and nation-wide. These bands were soon known as Seattle's Big 4. In the early 1990s, it was Nirvana's second album *Nevermind* that launched grunge and the bands involved in the movement into the mainstream. Consequently, grunge became a major part of popular music from the '90s and earned the nickname of "the Seattle sound."

Because of the great value given by a certain community, popular music heritage is seen and studied as cultural heritage. Notably, this includes not only "pop" music, but other genres that have occupied a space in the landscape of mainstream at a time, including grunge. In this context, popular musical heritage has elements that make it possible to view it as both tangible and intangible heritage. Musical heritage itself is intangible, for it conveys a series of cultural expressions and representations linked to personal and collective memory. At the same time, because of the artifacts and materials associated with it, the heritage of music therefore is also tangible.

The heritage of grunge is uniquely intertwined with Seattle, and vice versa. Grunge shares a one-of-a-kind bond with the city, where its heritage lives in the form of commemorative dates dedicated to pioneers of the genre, as well as official and unofficial sites around the city. From the Museum of Popular Music, where permanent exhibitions celebrate the contributions to rock history by Seattle-based bands, including the Nirvana and Pearl Jam exclusive exhibitions, to erected monuments, memorials, among other heritage sites where people are able to connect to the history and memory of the movement, grunge is present in the city. Although many of the iconic musicians that were the face of grunge have unfortunately passed away, their lives and all their contributions to music are forever remembered and celebrated in Seattle.

It is interesting to think how Seattle will keep preserving the heritage of grunge in the future. There have been calls to, for instance, officially rename the Viretta Park into "Kurt's Park" and preserve the bench that fans have turned into a rock shrine, due to the meaning it holds for the local community and the grunge scene. Another question that comes to mind is how Seattle will keep remembering Chris Cornell's legacy in the upcoming years. While a public bronze statue of Chris Cornell is located outside of the Museum of Pop Culture and there are several unofficial places to visit in his name, his music and art contributed not only to the grunge movement in Seattle but to the history of rock and roll. Certainly, MoPOP could soon be unveiling a new exhibition dedicated solely to "Seattle's son" and the legacy he built.

For now, one thing is certain: if Seattle does have a sound, it is grunge.

## References

All links verified 19.1.2023.

## Websites

- Browne, David, Suzy Exposito, Sarah Grant, Andy Greene, Kory Grow, Joseph Hudak, Daniel Kreps. 2019. "Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden: 50 Best Grunge Albums." *Rolling Stone*. April 1. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-grunge-albums-798851/>.
- Brownlee, Clint. 2017. "How Chris Cornell Shaped Seattle Music." *Seattle Weekly*. May 22. <https://www.seattleweekly.com/music/how-chris-cornell-shaped-seattle-music/>.
- Callens, Nate. 2018. "Stalking Seattle Grunge Tour — Keeping Grunge Alive." *Super Metal World*. August 9. Retrieved from <https://supermetalworld.com/blog/2018/08/09/keeping-grunge-alive/>.
- Kreps, Daniel. 2019. Kurt Cobain's 'Unplugged' Sweater Sells for Record \$334,000 at Auction. *Rolling Stone*. October 26. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/kurt-cobain-unplugged-sweater-sells-334000-auction-904246/>.
- Layne Staley Memorial Fund. n.d. "Layne Staley Memorial Fund." *THS: Therapeutic Health Services | Addiction Recovery in WA*. Accessed January 15, 2023. <https://ths-wa.org/support/layne-staley-memorial-fund/>.
- Museum of Pop Culture. n.d. "Nirvana Museum Exhibit: Taking Punk to the Masses." Accessed September 13, 2022. <https://www.mopop.org/exhibitions-plus-events/exhibitions/nirvana-taking-punk-to-the-masses/>
- Museum of Pop Culture. n.d. "Pearl Jam Home and Away." Accessed September 13, 2022. <https://www.mopop.org/exhibitions-plus-events/exhibitions/pearl-jam-home-and-away/>.
- Museum of Pop Culture (blog). 2020. *Take a 3-D Walkthrough of 'Pearl Jam: Home and Away'*. <https://www.mopop.org/about-mopop/the-mopop-blog/posts/2020/april/take-a-3-d-walkthrough-of-pearl-jam-home-and-away/>.
- Rietmulder, Michael. 2018. "Sub Pop at 30: How a Seattle record label's storied past prepared it for the future." *The Seattle Times*. August 3. <https://www.seattletimes.com/entertainment/music/sub-pop-at-30-how-a-seattlerecord-labels-storied-past-prepared-it-for-the-future/>
- UNESCO. n.d. Reggae music of Jamaica – intangible heritage. Accessed September 13, 2022. <https://ich.unesco.org/en/RL/reggae-music-of-jamaica-01398>
- Whiting, Courtney. n.d. "Taking a Seattle Grunge Tour." *VisitSeattle*. Accessed September 13, 2022. <https://visitseattle.org/things-to-do/arts-culture/music-and-concerts/take-a-seattle-grunge-tour/>.

## Literature

- Baker, Sarah, Lauren Istvandy and Raphaël Nowak. 2016. "The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions." *International Journal of Heritage Studies* 22, no. 1: 70-81. <https://doi.org/10.1080/13527258.2015.1095784>.
- Brandellero, Amanda, and Susanne Janssen. 2014. "Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 3: 224-240. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.779294>.
- de Sola, David. 2015. *Alice in Chains: The Untold Story*. New York: Thomas Dunne Books.
- Fairchild, Charles. 2018. "Transcendent myths, mundane objects: setting the material scene in rock, soul, and country museums." *International Journal of Heritage Studies*, 24, no. 5: 477-490. <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1390487>.



- Hviid Mortensen, Christian, and Jacob Westergaard Madsen. 2015. "The sound of yesteryear on display: a rethinking of nostalgia as a strategy for exhibiting pop/rock heritage." *International Journal of Heritage Studies* 21, no. 3: 250-263. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/13527258.2014.938765>.
- Khabra, Gurdeep. 2014. "Music in the margins? Popular music heritage and British Bhangra music." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 20: 343-355. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.758652>.
- Leonard, Marion. 2014. "Staging the Beatles: ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 4: 357-375. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.754367>.
- Reissing, Russell. 2001. "The Secret Lives of Objects; the Secret Stories of Rock and Roll: Cleveland's Rock and Roll Hall of Fame and Museum and Seattle's Experience Music Project." *American Quarterly* 53, no. 3: 489-510. <https://www.jstor.org/stable/30041902>.
- Roberts, Les. 2014. "Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 3: 262-280. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.740497>.
- Strong, Catherine, Fabian Cannizzo and Ian Rogers. 2017. "Aesthetic cosmopolitan, national and local popular music heritage in Melbourne's music laneways." *International Journal of Heritage Studies* 23, no. 2: 83-96. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1246466>.
- Tow, Stephen. 2011. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books.
- van der Hoeven, A. 2014. "Remembering the popular music of the 1990s: dance music and the cultural meanings of decade-based nostalgia." *International Journal of Heritage Studies* 20, no. 3: 316-330. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.738334>.

## Notes

[1] In Alice in Chains' 1992 album *Dirt*, the songs "Sickman", "Junkhead" and "God Smack" center around heroin use.