

## MAISEMA JA KOKEELLINEN KUVA

Taiteellinen tutkimus monikanavaisen liikkuvan kuvan esityskielen  
muotoutumisesta

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta  
Mediatiede  
Kevät 2014  
Panu Johansson

## Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Maisema ja kokeellinen kuva – Taiteellinen tutkimus monikanavaisen installaation esityskielen muotoutumisesta.

Tekijä: Panu Johansson

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri/mediatiede

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 145 sivua + liitteenä 1 DVD-levy

Vuosi: Kevät 2014

### Tiivistelmä:

Tutkielmani on kaksiosainen ja se jakaantuu kirjalliseen sekä taiteelliseen osaan. Tutkielman taiteellinen osuus puolestaan koostuu teoksesta *Out Of Order*, joka on toteutettu kahdessa eri muodossa: yksikanavaisena elokuvana sekä kolmikanavaisena installaationa. Teoksen molemmat versiot ovat itsenäisiä teoksia.

*Out of Order* seuraa matkaa, joka kierteleä niin sanottua vanhaa ykköstietä pitkin, läpi lapsuusmuistojeni täyttämien maisemien. Liikenne Helsingin ja Turun välillä kulki vuosikymmeniä teoksessa kuvattua Valtatie yhden vanhaa tielinjaa myöten ja kyseinen tie oli aikanaan myös Suomen vilkkain liikenneväylä. Uudempien moottoritieyhteyksien avauduttua vanha tie on tänään pitkälti hiljentynyt ja monet entiset taukopaikat sekä nähtävyydet on nyt suljettu. Vaikka nykyinen maisema saattaakin vaikuttaa autiolta, ovat kollektiiviset sekä henkilökohtaiset muistot menneestä yhä väkevästi läsnä

Tutkielman kirjallisessa osassa tarkastelen taiteellisen tutkimuksen keinoin monikanavaisen installaation esityskielen muotoutumista oman tekoprosessini aikana. Päädyin tulokseen, jonka mukaan tässä tapauksessa esityskielen muotoutumiseen vaikuttivat ennen kaikkea teoksen aihe, oma suhteeni tähän aiheeseen, aiempi historiani taiteilijana, työprosessin aikana tekemäni valinnat sekä omat kiinnostukseni ja innoitukseni kohteeni lähinnä kokeellisen elokuvan suunnalla. Kaikkia näitä tekijöitä sekä niiden vaikutuksia – niin negatiivisia kuin positiivisiakin – on eritelty tarkemmin tutkielman edetessä. Tämän ohella koetan analysoida millaisia tulkinnallisia eroja teoksen kahden eri version välillä tekoprosessin aikana muodostui ja miksi näin tapahtui. Ehdotan myös, että monikanavaisen liikkuvan kuvan ja niin sanotun lyyrisen elokuvan välistä luontevaa yhteyttä olisi jatkossa syytä tutkia tarkemmin.

**Avainsanat:** Kokeellinen elokuva, expanded cinema, videotaide, videoinstallaatio, mediataide, monikanavainen liikkuva kuva, taiteellinen tutkimus, Valtatie 1.

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi: Kyllä

## University of Lapland, Faculty of Art and Design

The Name of the Pro Gradu Thesis: Landscape and Experimental Image – An Artistic Research on Forming the Language of Expression in a Multi-Channel Installation

Writer: Panu Johansson

Degree Programme / Subject: Program of Audiovisual Media Culture/ Media Studies

The Type of the Work: Pro Gradu Thesis

Number of Pages: 145 + One DVD-Disc as an Appendix

Year: Spring 2014

### Abstract:

My thesis consists of two parts: a written and an artistic part. Additionally the artistic part consists of one artwork, *Out of Order*, which has been produced in two forms: as a single-channel film and as a three-channel installation. Both of these versions are independent artworks, although they have been compiled from the same source material.

*Out of Order* presents a trip full of childhood memories along the former Finnish national road 1. This road used to connect the cities of Turku and Helsinki, the former and the current capital of Finland. Today, after the introduction of bigger and more up-to-date connections, the old road has significantly quieted down and most of the roadside attractions have now been closed. However, the landscapes, locations and recollections from the past are still very strongly present.

In the written part of the thesis I try to examine how the expression language of a multi-channel installation evolves during my artistic work process. This has been carried out through the method of artistic research. My conclusion is that in this particular case the language of expression was formed in a process, which was effected by various factors: the subject of the piece, my own relationship to this subject, my own history as an artist, the choices I made during the work process and my own interests and inspirations, especially in the field of experimental film. Throughout the written part of the thesis I try to articulate both the positive and the negative effects of all these factors. Furthermore I try to analyse what kind of differences in the interpretation of the two versions occurred and the reasons behind them. I also suggest that the relationship between the multi-channel moving image and the so-called lyrical film should be examined more carefully in the future, as it seems very promising.

**Keywords:** experimental film, expanded cinema, video art, video installation, media art, multi-channel moving image, artistic research, Finnish national road 1

I give permission the pro gradu thesis to be used in the library: Yes

## SISÄLLYS

1. Johdanto .....	6
1.1 Taiteellisesta osuudesta .....	6
1.2 Ykköstie .....	7
2. Metodi .....	11
2.1 Tutkimuskysymys .....	11
2.2 Taiteellinen tutkimus .....	12
2.2.1 Kokemus ja demokratia .....	16
2.2.2 Kokemuksen tavoittaminen .....	19
2.2.3 Hermeneutiikka .....	20
2.2.4 Ainutkertaisuus, avoimuus ja etäisyys .....	24
2.2.5 Taiteellisen tutkimuksen perusmalli .....	25
2.2.6 Tutkimuksen luotettavuus ja sen arviointi .....	28
2.3 Keskustelua .....	30
3. Viitekehys .....	33
3.1 Työprosessin tausta .....	33
3.1.1 Oma taustani .....	33
3.2 Kaksi perinnettä: Kokeellinen elokuva & expanded cinema sekä videotaide & installaatio ..	36
3.2.1 Kokeellinen elokuva .....	37
3.2.1.1 Termit experimental, avantgarde ja underground .....	37
3.2.1.2 Kokeellisen elokuvan määritelmä – loputon suo? .....	41
3.2.1.3.1 Ensimmäinen aalto ja avantgarde-elokuva 1920-luvulla .....	43
3.2.1.3.2 Toinen aalto ja kokeellinen elokuva 1940- ja 1950-luvuilla .....	46
3.2.1.3.3 Kolmas aalto ja Underground 1950- ja 60-luvuilla .....	47
3.2.1.4 Strukturalistinen elokuva .....	49
3.2.1.5 Expanded cinema .....	53
3.2.2 Videotaide ja videoinstallaatio .....	59
3.2.2.1 Installaatio .....	63
3.2.2.2 Filmic art .....	65
3.2.3 2000-luku: Galleriavideosta taiteilijan liikkuvaan kuvaan .....	67
4. Työprosessi .....	71
4.1 Keskeiset lähtökohdat .....	71
4.2 Kuvaukset .....	72
4.3 Leikkaus .....	73
4.4 Lyyrinen elokuva .....	73
4.5 Teoksen rakenne – pilvimalli .....	76
4.6 Installaation leikkauksesta .....	81
4.7 Ääni .....	83
4.7.1 Ääni konseptin osana .....	86
5. Installaation analysointia .....	88
5.1 Installaatio ja katsojan asema .....	88
5.2 Ulkoisesta sisäiseen .....	90
5.3 Synesteettinen elokuva .....	93
5.5 Söke Dinkla ja modernin kerronnan malli .....	95

6. Yhteenveto .....	102
6.1 Keskustelua .....	105
6.2 Minne seuraavaksi? – jatkokysymyksiä.....	111
6.3 Teosten paikka taiteen kentällä.....	117
6.3.1 Maisemaelokuva – kaupunkisinfonioista 2000-luvulle .....	121
6.4 Lopuksi .....	128
7. Lähteet.....	132
7.1 Painetut lähteet.....	132
7.2 Muut painetut lähteet .....	137
7.3 Painamattomat lähteet.....	137
7.4 DVD-julkaisut.....	138
7.5 Muu audiovisuaalinen aineisto .....	139
7.6 Internet-lähteet .....	140
7.7 Kuvalliset lähteet .....	142
8. Liitteet.....	145

## 1. Johdanto

Pro gradu - tutkielmani on kaksiosainen. Nämä osat ovat työn kirjallinen osuus sekä taiteellinen osio, teos nimeltä *Out of Order*. Tämä taiteellinen osio jakautuu vielä niin, että se koostuu kahdesta itsenäisestä teoksesta, samasta pohjamateriaalista valmistetusta ”perinteisestä” yksikanavaisesta elokuvasta sekä kolmikanavaisesta installaatiosta. Lukuun ottamatta äänimaailman loppumasterointia toteutan teokset kokonaan yksin niin ääni- kuin kuvapuolenkin osalta.

Kokonaisuudessaan tutkielmani käsittelee monikanavaisen liikkuvan kuvan ilmaisumahdollisuuksia ja esityskieltä. Aihe on sekä tärkeä että ajankohtainen sillä usean projisoin installaatioiden voidaan sanoa jo edustavat nykyisen kuvataiteen valtavirtaa ja esimerkiksi Erkki Huhtamo on todennut videon olevan nykyisin jo pensseliä suositumpi ilmaisuväline.<sup>1</sup> Vallitsevasta tilanteesta huolimatta monikanavaista liikkuvaa kuvaa on ainakin perinteiseen elokuvaan verrattuna kuitenkin tutkittu hyvin vähän. Yksikanavaisen videon ja perinteisen elokuvan kuvakerronnan konventiot ovat nykyään pitkälti vakiintuneet ja aiheesta on saatavissa helposti tietoa lähes rajattomasti. Kun tästä siirrytään monikanavaisen liikkuvan kuvan maailmaan, informaation määrä putoaa radikaalisti. Näin siitä huolimatta, että myös monikanavainen liikkuva kuva on myös taidemuotona jo yllättävän vanha ja esimerkkejä sen käytöstä löytyy ainakin 1920-luvulta.<sup>2</sup> Niinpä monikanavaisen liikkuvan kuvan parissa työskentelevän asema on haastava ja usein on edettävä vaiston varassa. Tutkielmani on tarkoitus omalta osaltaan helpottaa tätä hankalaa asetelmaa tuottamalla tietoa tästä vähän tutkitusta aiheesta.

### 1.1 Taiteellisesta osuudesta

Tutkielmani taiteellisen osuuden aihe on tunteita herättävien lapsuuden ympäristöjen ja paikkojen autioituminen sekä asteittainen katoaminen. Samaistuminen tiettyihin paikkoihin, joihin tutustuu elämän alkutaipaleella, lienee universaali kokemus, joka on monille ihmisille tuttu. Tällaisten ympäristöjen katoaminen ei tietenkään ole kokemuksena miellyttävä vaan se varmaankin herättää usein haikeutta ja joskus jopa surua. Tällainen yleispätevä kokemus – vaikkakin sävyltään negatiivinen – lienee kuitenkin hyvä lähtökohta mille tahansa

---

<sup>1</sup> Huhtamo 2010, 33.

<sup>2</sup> Käsittelem näitä esimerkkejä hieman tuonnempana.

taideteokselle. Niinpä haluankin korostaa, että teos ei kerro vain sen kuvaamista paikoista, vaikka teokseni konkreettinen kuvausympäristö sijaitsee Etelä-Suomessa, vaan myös ilmiöstä, joka on niiden nykytilan taustalla: autioitumisesta, hylätyksi tulemisesta ja yleisestä muutoksesta.

## 1.2 Ykköstie

Taiteellisen osion teosten konkreettinen aihe on niin sanottu vanha ykköstie eli Helsingin ja Turun välisen Valtatie yhden vanha tieosuus. Ykköstie lienee eräs Suomen vilkkaimmin liikennöity kulkureitti ja nykyisessä muodossaan se on koko matkan Helsingistä Turkuun vähintään nelikaistainen moottoritie. Näin ei kuitenkaan ole ollut aina.

Helsingin ja Turun välillä on kulkenut maantie jo 1300-luvun puolivälistä lähtien, jolloin Turun ja Viipurin välille muodostui niin sanottu Suuri Rantatie. Tästä samasta tiestä käytetään nykyisin nimitystä Kuninkaantie.<sup>3</sup> 1900-luvulle saavuttaessa ja sen edetessä Suomen autokanta alkoi kuitenkin kasvaa voimakkaasti ja pian kävi selväksi, etteivät vanhat, lähinnä hevosi liikenteelle suunnitellut tieosuudet enää soveltuneet uudenaikaisen liikenteen käyttöön. Niinpä näiden kaupunkien välille alettiin suunnitella uutta, autoliikenteelle soveltuvaa tieosuutta. Tämän uuden tien rakentaminen aloitettiin 1932.<sup>4</sup> Rakennusprosessi ei kuitenkaan edennyt nopeasti sillä 167 kilometrin mittainen Valtatie 1 tie saatiin valmiiksi Helsingin Olympialaisten kirittämänä vasta vuonna 1951. Uudesta tiestä näet haluttiin tehdä ulkomaalaisille esiteltävä suomalaisen tienrakennustaidon malliesimerkki. Nimestään huolimatta tuolloinen Valtatie 1 oli kuitenkin nykyisen mittapuun mukaan vaatimaton. Se oli 8 metriä leveä, valtaosin päällystämätön soratie. Olympialaisten edellä vallinnut sateinen sää teki tiestä kuraisen liukkaan ja näin monen autoilevan kisaturistin kokemukset olivatkin hieman erilaisia kuin isännät olisivat toivoneet.<sup>5</sup>

Autoistumisen yhä etenevä kiihtyminen toisen maailmansodan jälkeen kuitenkin osoitti pian, ettei vanha 1951 valmistunut ykköstie ollut riittävä kasvavan liikenteen tarpeisiin. Se olikin

---

<sup>3</sup> Tiehallinnon kotisivut: Suuri Rantatie – Kuninkaantie.

<sup>4</sup> Myllykylä 2009, 33.

<sup>5</sup> Emt., 35. Kuorma-auton kuljettajana työskennellyt isoisäni Pertti Johansson on muistellut, että sodan jälkeisinä vuosina päällystämätön ja pommikuoppia täynnä ollut tie oli autoliikenteen kannalta hyvin vaivalloinen. Hänen muistikuviansa mukaan ajomatka Turusta Helsinkiin kesti tuolloin noin neljä tuntia.

1950-luvun alussa Suomen vilkkain tieosuus. Uutta leveämpää tietä alettiin rakentaa Helsingistä Turun suuntaan vuonna 1956.<sup>6</sup> Tämä Tarvontieksi kutsuttu 14,6 km pitkä tie valmistui 1962.<sup>7</sup> Tarvontie muistutti jo nykyistä moottoritietä. Tie koostui kahdesta kaksikaistaisesta ajoradasta, jotka oli erotettu toisistaan. Tarvontie nimettiin ensimmäisenä tienä Suomessa virallisesti moottoritieksi.<sup>8</sup> Tien rakennusprosessin aikana, vuonna 1960 myös koko Helsinki–Turku väli oli saanut asfalttipäällysteen.<sup>9</sup> Pian Tarvontien valmistumisen jälkeen sitä vielä jatkettiin länteen niin, että Gumböle–Veikkola osuus (12,3 km) valmistui 1967 ja Veikkola–Lohjanharju (11,5 km) 1971.<sup>10</sup> Näin oli saatu aikaan 38,3 km moottoritietä Helsingistä Turkuun päin. Tuolloinen Valtatie 1 säilyikin Suomen pisimpänä moottoritienä 1990-luvun alkuun asti sillä 1973 valmistunutta Turku–Kaarina osuutta (4,5 km) lukuun ottamatta uutta moottoritietä ei tämän jälkeen rakennettu useampaan vuosikymmeneen.<sup>11</sup>

Näin 1970-luvun alusta 1990-luvun puoliväliin tilanne oli se, että varsinainen moottoritie ulottui vain hieman alle 40 kilometriä Helsingistä länteen, Lohjanharjulle asti. Tämän jälkeinen osuus – yli 100 kilometriä – taitettiin kaksikaistaisia pikkuteitä. Juuri tästä tiekokonaisuudesta muodostui minulle se vanha ja tuttu ykköstie, jota ajeltiin edestakaisin toistuvilla lapsuuden mummolamatkoilla. Tien kehitys ei kuitenkaan päättynyt tähän vaan 1990-luvulla moottoritien rakennusprosessi taas jatkui niin, että tämä minulle tuttu ykköstie alkoi korvautua asteittain uusilla moottoritie-osuuksilla. Turku–Paimio osuus (28,4 km) valmistui 1995<sup>12</sup>, Paimio–Muurla (35,2 km) 2003<sup>13</sup> ja Lohja–Lohjanharju (16 km) 2005<sup>14</sup>. Viimeinen osuus Muurla–Lohja (51 km) avattiin liikenteelle monien viivästysten jälkeen vuonna 2009.<sup>15</sup> Nykyisessä muodossaan ykköstie on Suomen ensimmäinen valtatie, joka on koko pituudeltaan moottoritie.<sup>16</sup> Myös vanha, minulle tuttu tieosuus on yhä olemassa. Se tunnetaan nykyään nimellä Seututie 110.

---

<sup>6</sup> Myllykylä 2009, 53.

<sup>7</sup> Emt., 55. Nykyisin tietä kutsutaan nimellä Turunväylä.

<sup>8</sup> Emt., 57.

<sup>9</sup> Emt., 141.

<sup>10</sup> Emt., 64-65 ja 141.

<sup>11</sup> Emt., 98. Vanhaa tieosuutta toki myös paranneltiin tällä välin muun muassa rakentamalla lukuisia ohituskaistaosuuksia.

<sup>12</sup> Emt., 125 ja 201.

<sup>13</sup> Emt., 140-145 ja 201.

<sup>14</sup> Emt., 159-161 ja 201.

<sup>15</sup> Emt., 197- 201.

<sup>16</sup> Emt., 199.





Kuvat 1 ja 2:

Muistoja Lahnajärveltä. Kuvissa käytetyt postikortit ovat kulkeneet vuosina 1955 ja 1981. Vasemmanpuoleisen kuvan 1 etualalla myös näkyy vuoden 1955 kapea ja päällystämätön ykköstie.

Oma henkilökohtainen suhteeni kyseessä olevaan vanhaan tieosuuteen on läheinen. Olen viettänyt lapsuuteni Espoossa ja isäni suvun puoleinen mummola, jossa vierailimme lapsuudessani tiheästi, sijaitsi ja sijaitsee yhä Turussa, Katariinan kaupunginosassa. Olen syntynyt 1980 joten ahkerin tienkäyttöjaksoni sijoittui 1980-luvun jälkipuoliskolle. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana rakennettu uusi moottoritieosuus on näin ollen asteittain korvannut vanhan minulle tutun tieosuuden kokonaan ja vaikuttanut merkittävästi kaikkiin vanhan tieosuuden varrella sijainneisiin maamerkkeihin ja pysähdyspaikkoihin, joista monet, kuten nykyisen Salon kaupungin alueella sijainnut Lahnajärvi, ovat valtakunnallisestikin melko tunnettuja.<sup>17</sup> Suurin osa näistä kohteista on kuitenkin nykyisin lopetettu ja hylätty.<sup>18</sup> Uusi moottoritienlinjaus on sen sijaan jäänyt minulle hyvin vieraaksi. Viime vuosina olen käyttänyt tietä vain harvoin sillä muutin Lappiin vuonna 2003 ja jo tätä ennen vierailutahti oli

---

<sup>17</sup> Entisen Lahnajärven paikalla on sijainnut aikanaan Suomen ensimmäinen taukopaikka, vuonna 1952 avattu Matka Manna (Myllykylä 2009, 97 ja Takala 2010). Minun lisäkseni myös monet muut lienevät kokeneen Lahnajärven merkitykselliseksi paikaksi sillä se oli yksi kuvauskohde Yle Teemalla alkuvuodesta 2011 lähetetyssä Suojele minua-televisiosarjassa. Ohjelmassa tutustuttiin yleisön ehdottamiin rakennussuojelukohteisiin ympäri Suomea. Ohjelman ennakkomainoksessa läheisestä suhteestaan Lahnajärveen kertoi myös toimittaja Hannu Karpo.

<sup>18</sup> Muutamissa lehdissä onkin viime aikoina ilmestynyt useampia artikkeleita, jotka kertovat ”kuolleesta tiestä”, katso esimerkiksi Sami Takala: *Yrittäjät sinnittelevät hiljaisella tiellä*, Helsingin Sanomat 17.7.2010, s. A6 tai Markku Haapio: *Viikate viuhuu ykköstien taukopaikoilla*, Iltalehti 10.10.2008, s.12-13. Vanhan ykköstien varressa yhä toimintaansa jatkava sekatarvakauppa Kasvihuoneilmiö on kerännyt kotisivuilleen useita aihetta sivuavia lehtiartikkeleita. Ne löytyvät osoitteesta:

<<http://www.kasvihuoneilmiö.fi/yritys/kasvihuoneilmiö-mediassa>>.

harventunut. Kokonaisuudessaan kuitenkin arvioisin, että olen matkustanut tieosuuden suuntaan tai toiseen yli sata kertaa.

## 2. Metodi

### 2.1 Tutkimuskysymys

Olen työstänyt tutkielman taiteellisen osion kanssa samanaikaisesti myös tätä tutkielman kirjallista osaa, jota olen myös jatkanut taiteellisen osion valmistuttua. Tutkimuskysymykseni on: Miten monikanavaisen liikkuvan kuvan sisältö muotoutuu esityskieleksi? Olen kiinnostunut kokeellisen elokuvan esityskielestä myös yleisesti mutta haluan painottaa tutkielmassani monikanavaisen installaation osuutta, koska tätä aihetta on tutkittu huomattavasti vähemmän kuin yksikanavaisen elokuvan perinteisiä tai kokeellisia muotoja. Koska tutkielmani taiteellisen osion elokuva- ja installaatioversioita on kuitenkin työstyetty samanaikaisesti ja koska samasta materiaalista valmistettu elokuva tarjoaa installaatiolle erinomaisen vertailukohdan, on myös elokuvan tekoprosessia käsitelty tutkielmassa melko laajasti. Erityisen tärkeänä pidän myös oman taiteellisen tekoprosessini avaamista niin, että se voisi mahdollisesti tarjota virikkeitä muille samojen kysymysten parissa painiville taiteilijoille. Koetan siis oman taiteellisen luomisprosessini avulla hahmottaa, miten yksikanavainen elokuva ja monikanavainen installaatio muovautuvat valmiiksi teoksiksi tässä yhdessä yksittäistapauksessa. Koetan samoin analysoida omien tekoprosessin aikana tekemiäni havaintojen sekä valmiiden teosten avulla millaisia eroja samasta pohjamateriaalista työstyettyjen elokuvan ja installaation välille tekoprosessin aikana muodostuu.

Tämän tutkielman kirjallisen osuuden metodologisena perustana toimii niin sanottu taiteellinen tutkimus. Tieteenalana taiteellinen tutkimus on vielä varsin nuori ja osin myös jäsentymätön. Omalla kohdallani pyrin kuitenkin noudattamaan laadukkaan taiteellisen tutkimuksen kriteerejä ja metodologiaa siten kuin ne esitellään Hannulan, Suorannan ja Vadénin teoksessa *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* (2003) sekä Pirkko Anttilan teoksessa *TUTKIVA TOIMINTA ja Ilmaisuu, Teos, Tekeminen* (2006). Tutkielmani ajatus siis on, että aineistonani toimivat taiteellisen osion teosten lisäksi myös työstyessin ja sen aikana tekemiäni havainnot. Prosessin edetessä olen koettanut luonnollisesti kirjata ylös huolellisesti kaiken tekemiäni sekä pohtia ratkaisujani analyttisesti. Tavoitteeni on rakentaa tästä kirjallisesta osasta luvusta toiseen etenevä johdonmukainen, tekoprosessia seuraava kartta, jonka avulla tekemiäni valintoja voi seurata. Kulkemani reitin loppupäässä luonnollisesti odottavat valmiit teokset – elokuva ja installaatio. Taiteellisen tutkimuksen

metodologian mukaisesti nämä valmiit teokset toimivat myös tapana, jolla esitän tutkimustulokseni.<sup>19</sup> Luonnollisesti toivon, että tämä huolellinen prosessi näkyisi lopulta näissä teoksissa myös korkeana laatuna. Toivoni mukaan myös viimeistään näiden teosten huolellinen tarkastelu tämän kirjallisen osuuden valossa havainnollistaa tutkimukseni ongelmat, niihin löytämäni ratkaisut sekä tarjoaa virikkeitä muille taiteilijoille, joita monikanavainen liikkuva kuva kiehtoo.

## 2.2 Taiteellinen tutkimus

Pirkko Anttilan mukaan taiteellinen tutkimus, *artistic research* tai *practice based research*, on suhteellisen uusi historiallinen ilmiö.<sup>20</sup> Termin synty ajoittuu 1980-luvulle ja varsinaisen voimakkaan kiinnostuksen kohteena se on ollut vasta 1990-luvulta lähtien, niin Suomessa kuin Euroopassakin. Termiä on myös kritisoitu jonkin verran ja sen sisältö on yhä tänään jossain määrin epäselvä.<sup>21</sup>

Anette Arlanderin mukaan taiteellinen tutkimus ymmärretään nykyisin asiayhteydestä riippuen hyvin eri tavoin ja joskus se käsitetään vain sateenvarjokäsitteeksi, jonka alla tehdään käytännössä hyvinkin monenlaista tutkimusta.<sup>22</sup> Arlander toteaaakin taiteellisella tutkimuksella olevan paljon yhteistä erityisesti humanistisen alojen kanssa mutta tämän ohella yhtäläisyyksiä löytyy myös moneen muuhun suuntaan kuten filosofiaan ja luonnontieteisiin. Taiteellisen tutkimuksen ja muiden tieteenalojen välille onkin Arlanderin mukaan hankala vetää tarkkoja rajoja mutta toisaalta ajatus yhdestä tieteenlasta, joka yhdistäisi kaikki muut, on hänen mukaansa hankala. Niinpä Arlander toteaaakin, että erilaisten tutkimusalojen yhdistäminen on toki hedelmällistä mutta kysyy samalla mitä järkeä olisi puhua taiteellisesta tutkimuksesta, jos sillä ei ole mitään erityistä tarjottavanaan?<sup>23</sup> Toisaalta hän myös pohtii, että jäsentymätön ala voi parhaimmillaan tarjota älyllisen areenan antoisille

---

<sup>19</sup> Anette Arlanderin mukaan taiteellisen tutkimuksen piirissä on viime aikoina keskusteltu paljon siitä, mikä on taiteellisen toiminnan rooli osana taiteellista tutkimusta. Onko se aineisto, menetelmä, tutkimustulos, vai tulosten esittelemisen väline? Arlanderin mukaan käytännössä näyttää siltä, että nämä ulottuvuudet sekoittuvat väistämättä (Arlander 2013, 14). Tämä pätee myös omaan tutkimukseeni.

<sup>20</sup> Anttila 2006, 8-12. Anttilan mukaan Englannissa käytetään kahta mainittua käsitettä rinnakkain. Anette Arlanderin mukaan sanasta *practice* johdettuja termejä suositaan esittävien taiteiden parissa ja vastaavasti sanasta *art* johdetut käsitteet ovat suosituimpia kuvataiteen piirissä (Arlander 2013, 16).

<sup>21</sup> Anttila 2006, 8-12 sekä Arlander 2013, 7.

<sup>22</sup> Arlander 2013, 12.

<sup>23</sup> Emt., 15-16.

kokeiluille ja keskusteluille.<sup>24</sup> Hänen mukaansa on periaatteessa luontevaa, että tietyllä alalla toimivat ihmiset tekevät myös tutkimusta kyseisellä alalla. Tämä koskee myös taiteilijoita.<sup>25</sup>

Niin ikään Arlander huomauttaa, että tutkimus on jo nyt osa taiteellista toimintaa monilla nykytaiteen aloilla esimerkiksi kokeiluina tai aineiston keruuna mutta toistaiseksi harvemmin formalisoituna tutkimuksena. Hänen mukaansa voidaan kuitenkin väittää, että varsinainen taiteellinen tutkimus on jo nykytaiteen uusi trendi.<sup>26</sup> Jos toisaalta oletetaan, että taiteellinen tutkimus on tieteenala, hänen mukaansa voidaan myös kysyä miten se määritellään? Entä ovatko kaikki menetelmät periaatteessa käyttökelpoisia, kun halutaan luoda kontribuutio tuolla alalla? Vai pitäisikö jatkossa kehittää erityisiä taiteellisen tutkimuksen menetelmiä, jotka perustuvat taiteen käytäntöihin ja tuottavat tietoa erityisesti taiteen alalla? Ja olisiko näitä menetelmiä syytä kehittää edelleen vielä kullekin taiteenalalle erikseen?<sup>27</sup>

Arlanderin mukaan taiteelliselle tutkimukselle tyypillinen helposti sovellettavissa ja kopioitavissa olevien toimintamallien puute, joka lienee osoitus alan nuoruudesta ja samalla myös jonkinasteinen heikkous, voi kuitenkin paradoksaalisesti olla samanaikaisesti myös tärkeä voimavara. Parhaassa tapauksessa taiteellisessa tutkimuksessa tutkimusstrategia voidaan näet valita ja rakentaa aiheen sekä tutkijan kiinnostuksen mukaan, palvelemaan juuri kyseistä projektia ja tuomaan esiin juuri sen avulla tuotettu tieto, kokemus ja ymmärrys.<sup>28</sup> Arlander myös toteaa, että eri taidemuodot tarvitsevat vielä lisää aikaa kehittääkseen omat keskeiset menetelmänsä, vaikka taiteellinen tutkimus mielletäänkin nykyisin omaksi kentäkseen. Arlanderin mukaan tämä pätee erityisesti siinä tapauksessa, että tutkimusmenetelmät halutaan kehittää alan sisältä käsin sen sijaan, että ne tuotaisiin alan kentälle sen ulkopuolelta. Arlander myös toteaa, että taiteen käytäntöjen sisältä tehtävälle tutkimukselle on joka tapauksessa tarvetta sillä taiteellinen tutkimus voi tarjota tilaisuuden haasteellisiin kokeiluihin, jotka eivät ole mahdollisia normaaleissa tuotanto-olosuhteissa. Sen avulla voidaan myös kyseenalaistaa usein toistetut oletukset sekä artikuloida ja dokumentoida alan hiljaista tietoa.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Emt., 12,

<sup>25</sup> Emt., 21.

<sup>26</sup> Emt., 16-18.

<sup>27</sup> Emt., 22.

<sup>28</sup> Emt., 13.

<sup>29</sup> Emt., 16.

Anne Douglasia lainaten Anttila toteaa niin ikään tämän hetken taiteellisen tutkimuksen tilanteen olevan kakofoninen. Se, mihin tutkimusavaruuteen hankkeet sijoitetaan ja se, miten ne arvioidaan, on epäselvää. Douglasin mukaan on kuitenkin liian yksinkertaista valita yksi tutkimusote ihanteeksi muiden kustannuksella. Se olisi myös absurdia sillä taide suosii yksilöllisyyttä ja sen voima on innovatiivisuudessa tai jopa anarkistisuudessa.<sup>30</sup> Myös Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin mukaan taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat ovat vasta muodostumassa. Toisaalta, heidänkin mukaansa nykytilanne, jossa taiteellisen tutkimuksen luonne, menetelmät ja tavoitteet ovat vielä epäselviä, on sekä riski että suuri mahdollisuus.<sup>31</sup> Niin ikään he toteavat, että taiteellisen tutkimuksen tekijöille sekä riskin ottamisen että sietämisen kyky on erittäin tarpeellista, muuten taiteellista tutkimusta uhkaa normalisoituminen ja vanhojen kaavojen toisto. Työn tulokset saattavat olla yllätys myös itse tekijälle. Taide myös lähtökohtaisesti jättää oven auki yllättäville sattumille.<sup>32</sup>

Henk Borgdorffin mukaan taide onkin luonteeltaan ajatuksien kaltainen, ei teorioiden. Taide päinvastoin haluaa horjuttaa teorioita, johtopäätöksiä, mielipiteitä sekä arvioita ja viivyttää niitä, kenties loputtomasti. Taide haluaa myös toistuvasti kyseenalaistaa niitä asioita, joita pidetään jo itsestään selvinä. Taiteellinen tutkimus on Borgdorffin mukaan tämän keskeneräisen ajattelun tietoista artikulointia.<sup>33</sup> Hän myös toteaa, että silloin kun taideteokset ja niiden konsepti pysyvät epäselvinä, ne luovat antoisaa jännitettä. Kurkottaessaan tuntemattomaan niistä tulee tutkimuksen työkaluja. Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa taideteokset ovatkin hänen mukaansa generaattoreita sille, mitä emme vielä tiedä. Siten ne kutsuvat meitä ajattelemaan. Taiteellinen tutkimus on tämän viimeistelemättömän ajattelun dokumentointia ja taiteelliset käytännöt keinoja, joiden avulla voi muodostaa kysymyksiä.<sup>34</sup> Borgdorffin mukaan taiteellisen tutkimuksen parissa puhutaan paljon kahtiajaosta ilmaistavissa olevaan eksplisiittiseen tietoon (tiedän jotain) ja sen vastakohtana olevaan hiljaiseen tietoon (osaan tehdä jotain). Asialla on hänen mukaansa kolmaskin puoli: en tiedä jotain, en ainakaan vielä. Tämä positio on hänen mukaansa vielä mielenkiintoisempi sillä se luo tilaa odottamattomalle ja ennalta arvaamattomalle: ajatukselle, jonka mukaan kaikki voisi olla toisin. Borgdorffin mukaan tätä voi pitää taiteellisen tutkimuksen suurena

---

<sup>30</sup> Anttila 2006, 24.

<sup>31</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 7, 71 ja 92 sekä Anttila, 2006, 2.

<sup>32</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 9 sekä Anttila 2006, 79.

<sup>33</sup> Borgdorff 2012, 71.

<sup>34</sup> Emt., 194.

mahdollisuutena.<sup>35</sup>

Hannula, Suoranta ja Vadén puolestaan toteavat teoksessaan *Otsikko uusiksi–Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*, että monet taiteilijat kokevat taiteellisen tutkimuksen hyväksi kanavaksi työnsä reflektointiin ja tutkimukselliseen kommunikaatioon muiden kanssa. Taiteellinen tutkimus onkin heidän mukaansa mielekästä juuri silloin, kun se auttaa sekä tärkeiltä vaikuttavien kysymyksien asettelussa sekä niiden tarkentamisessa<sup>36</sup>. He myös toistavat usein tässäkin tutkielmassa usein esiin putkahtavia avainsanoja: avoimuus ja itsekriittisyys. Kirjoittajien mukaan on myös mielenkiinoista, että taiteellisesta tutkimuksesta puhuttaessa aloitetaan usein puhumalla rajoituksista. Mitä se on ja mitä ei? <sup>37</sup>

Anttilan mukaan taiteellinen tutkimus voidaan määritellä siten, että taiteen kenttä sulkee sisäänsä humanististen tieteiden hermeneutiikan kysymykset, luonnontieteiden kokeelliset menetelmät, sekä sosiaalitieteiden yhteiskunnallisten kysymysten käsittelyn. Hän myös toteaa termin kehitellyttä Elliot Eisneriä lainaten, että taiteellinen tutkimus on kiinnostuneempi taiteilijan kokemuksista kuin taiteilijan käyttäytymisestä.<sup>38</sup> Anttilan mukaan tutkimuksen ja siihen liittyvän taiteellisen työn pitää kumuloivasti lisätä yhteistä tietämystä sekä ymmärrystä ympärillä tapahtuvista ilmiöistä. Eli taiteellisen tutkimuksen pitäisi tuoda keskusteluun jotain uutta, jota ei muuten esitetä.<sup>39</sup> Anttilan mukaan Stephen Scrivener puolestaan lähtee siitä, että tutkivan taiteellisen toiminnan ensisijainen tarkoitus on tuottaa taidetta.<sup>40</sup> Toisaalta Scrivenerin mukaan taideteoksen kokeminen tarjoaa materiaalia tiedon rakentumista varten. Scrivener toteaaakin taiteellisen työn olevan luomistapahtuma, jonka tarkoituksena on tuottaa uutta ymmärrystä kohteesta. Nimenomaan kulttuurisesti uutta, ei uutta vain tekijälle tai yksittäiselle katsojalle.<sup>41</sup>

Hannula, Suoranta ja Vadén pyrkivät *Otsikko uusiksi* -teoksessaan ratkaisemaan niitä metodologisia ongelmia, joita syntyy taiteellisen tutkimuksen jakamisesta taiteelliseen ja käsitteelliseen osaan. Tekijöiden mukaan taiteellista tutkimusta tehtäessä taiteen ja tutkimuksen on oltava tasa-arvoisessa asemassa ja niiden on voitava kritisoida mutta myös

---

<sup>35</sup> Emt., 71

<sup>36</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 89-90 sekä Arlander 2013, 17.

<sup>37</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 90-93.

<sup>38</sup> Anttila 2006, 10.

<sup>39</sup> Emt., 7.

<sup>40</sup> Emt., 64.

<sup>41</sup> Emt., 66.

uudelleentulkita toisiaan. Kokemusten (tieteellisten ja taiteellisten) on myös voitava puhua toisilleen sitoutuneilla, paikallistuneilla ja itsereflektiivisillä tavoilla. Kirjoittajien mukaan tätä kuvaa heidän kehittämänsä termi metodologinen yltäkylläisyys. Heidän mukaansa kielen käytöllä on pystyttävä sanallistamaan kokemus ja tavoittamaan sen ainutlaatuisuus, niin vaativaa kuin tämä onkin. Metodologinen yltäkylläisyys vaatii myös kriittisen hermeneutiikan tapaisten metodisten valmiuksien tuntemista ja perehtymistä siihen kontekstiin, jossa taiteellista tutkimusta tehdään. Tämän lisäksi taiteellisella tutkimuksella on myös muutamia muita minimivaatimuksia ja luotettavuuskriteerejä.<sup>42</sup>

### 2.2.1 Kokemus ja demokratia

Anttilan mukaan taiteelliseen prosessiin kohdistuvan tutkimuksen toteuttamisessa on olemassa kaksi toisistaan poikkeavaa näkemystä: perinteinen ulkoapäin prosessia tarkasteleva sekä sisältä tekijän subjektiivisesti itseään, kokemuksiaan ja prosessiaan tarkasteleva tutkimusote. Niin ikään Anttilan mukaan ainakin Suomessa ja Englannissa yleisimmin vallalla olevan näkemyksen mukaan taiteellinen ja tieteellinen osio yhdistetään toisiaan täydentäviksi tutkimushankkeen osiksi. Teokset ja kirjallinen osio pyritään saamaan näin dialogiseen ja analyttiseen suhteeseen keskenään. Kirjallisen osion tulee kuitenkin samalla täyttää normaalille akateemiselle tutkimukselle ominaiset piirteet.<sup>43</sup>

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan tehtäessä tutkimusta, johon liittyy läheisesti tutkijan oma taiteellinen toiminta, on sen metodologialle annettava erityistä painoa. Tilanne voi helposti johtaa siihen, että lopputulos on kaksi erillistä työtä: tieteellinen teos ja taiteellinen näyttely. Kirjoittajien mukaan metodologiaa tulisi kehittää niin, että näin ei kävisi. Tässä auttaa kaksi käsitettä: jo mainittu metodologinen yltäkylläisyys sekä toinen kirjoittamien kehittämä termi, kokemuksellinen demokratia.<sup>44</sup>

Niin ikään Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan taiteellinen tutkimus ei ole subjektin ja objektin vaan subjektinen ja subjektin välistä. Se ei ole täydellistä ja ristiriidatonta mutta tässä myös piilee sen mahdollisuus. Olennaista on vuorovaikutus moneen suuntaan: sen täytyy saada tapahtua. Kuten muissakin, myös taiteellisessa tutkimuksessa on kysymys

---

<sup>42</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 7-11.

<sup>43</sup> Anttila 2006, 99-100.

<sup>44</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 13.



valinnoista ja rajauksista. Taiteelliset tutkimukset ovat yksittäistapauksia, joiden kohde on omaehtoinen. Taiteellisessa tutkimuksessa on kerrottava tekemisen konteksti, joka ei kuitenkaan ehkä aukea kaikille kokonaan. Kontekstista kertominen on kuitenkin tietoinen yritys yhteisymmärrykseen. Se kertoo, mitä on tehty ja mitä tehdään seuraavaksi. Tarvitaan siis kartta, joka kertoo mahdollisimman avoimesti siitä, mitä tutkimuksen aikana tehtiin ja miksi. Valinnat tulee kirjoittaa auki, jotta niitä voidaan ymmärtää ja tarvittaessa kritisoida.<sup>45</sup>

Käsite kokemuksellinen demokratia tarkoittaa kirjoittajien mukaan sitä, että mikään kokemuksen alue ei ole toisen kokemuksen alueen kritiikin ulottumattomissa. Näin avoimuus ja kritiikki lisääntyvät ja raja-aidat madaltuvat. He myös kyseenalaistavat jaottelut järkeen ja tunteeseen tai tieteeseen ja taiteeseen. Ovatko ne edes järkeviä? Kirjoittajien mukaan malliesimerkki siitä, miten ei saisi toimia, onkin se, että ensin asetutaan taitelijan rooliin ja taiteillaan ja tämän jälkeen muututaan tutkijaksi ikään kuin tutkimaan tuota taiteilijaa. Näin taitelija on ensin subjekti ja sitten objekti. Lopputulos ei todennäköisesti eroa kahden eri henkilön tekemästä tutkimuksesta merkittävästi. Jos sillä, että taiteilija ja tutkija ovat sama henkilö, on merkitystä, tulee tämän myös näkyä tutkimuksen metodologiassa.<sup>46</sup>

Kokemukselliseen demokratiaan perustuvan tutkimuksen tavoite on kertoa siitä, miten taiteellinen kokemus ja tieteellinen teoretisointi ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja miten ne ohjaavat toisiaan, vaikuttavat toisiinsa ja kuinka tästä syntyy kriittisesti reflektoitua tutkimusta. Näiden kahden tulee siis kirjoittajien mukaan ”koskettaa” toisiaan tekoprosessin aikana. Tutkimuksen tulee myös kertoa siitä, miten kokemuksellisuus juuri tässä tapauksessa ohjaa teoreettista tiedonmuodostusta ja päinvastoin, miten lukemisesta, ajattelusta ja keskustelusta syntyvä teorianmuodostus suuntaa taiteellista kokemusta. Muuten vuorovaikutusta ei tapahdu.<sup>47</sup> Kirjoittajien mukaan taiteellinen tutkimus voikin parhaimmillaan olla jopa jotain ”enemmän” kuin tieteellinen tutkimus, pahimmillaan taas ”vähemmän”, mikäli siinä ei onnistuta pitämään teoksen ja tekstin merkityksiä vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Emt., 13-15.

<sup>46</sup> Emt., 15-16.

<sup>47</sup> Emt., 16-17 sekä Anttila 2006, 95-98.

<sup>48</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 92 sekä Anttila 2006, 146.

Kokemuksellisuudesta kirjoitettaessa on myös kiinnitettävä erityistä huomiota kieleen ja sen luonteeseen. Erityisen huolellisesti on tehtävä näkyviksi ne hermeneuttiset kierrokset, uudelleen arvioinnit ja kielellisen ilmaisun muodot, joihin kokemuksellisuuden reflektointi on johtanut. Taiteellisessa tutkimuksessa on myös tarkoitus osoittaa, että työn tekijä hallitsee akateemisen perinteen, pystyy sijoittamaan tutkimuksensa siihen, uudistamaan sitä ja käyttämään sen välineistöä luovalla tavalla.<sup>49</sup>

Pirkko Anttilan mukaan Stephen Scrivener on samalla kannalla Hannulan, Suorannan ja Vadénin kanssa. Scrivenerin mukaan taiteellisen tutkimuksen todellinen tavoite on taiteen tekeminen. Taiteellisen tutkimuksen tulee keskittyä taiteen ytimeen ja generoida uutta käsitystä tutkivasta toiminnasta ja sen tavoitteista. Tutkimuksen taiteellisten osien ei missään tapauksessa tulisi olla tutkimusten sivutuotteita tai todisteita tekijänsä know-how'sta vaan niiden tulisi toimia myös itsenäisinä teoksina. Samoin Anttila siteeraa Ilari Nummea, jonka mukaan taiteen tekemisen käytännöistä löytyy runsaasti tutkittavaa ja tutkimuksen kautta kehitettävää. Tätä käytäntöihin liittyvää tutkimusta ei voi tehdä kukaan muu kuin taiteilija itse tai ainakaan se ei onnistu ilman taiteilijan mukanaoloa. Taideteoreettista tutkimusta varten on jo olemassa omat erilliset laitokset ja siihen koulutetut tutkijat.<sup>50</sup> Myös Anttila itse toteaa, että taiteellisessa tutkimuksessa on olennaista päästä kiinni niihin tekemisen prosesseihin, jotka vaikuttavat tekijään sekä hänen ilmaisuunsa, teoksiinsa ja tekemisiinsä. Taidetta, tyylejä tai tyylikausia ja niiden historiaa voi tutkia moni muukin kuin tekijä itse. Sen sijaan työprosesseihin on vaikea päästä kiinni ilman tekijän omaa panosta ja juuri silloin kysymykseen tulee prosesseihin liittyvä tutkiva toiminta.<sup>51</sup>

Niin ikään Anttila toteaa Riitta Brusilaa lainaten, että kun tutkimuksen oheen liitetään käytännön tekeminen ja kun tutkijalla on näin kaksi roolia, olennaista on itsereflektointiin perustuva tutkimusote. Hän myös jatkaa Alvenssonia ja Sköldbergiä lainaten, että tässä itsereflektiossa on kuitenkin ihmisen mahdollisuus ja voima. Alistamalla tutkimustoimintaa koskevat asiat arvoperustaiseen pohdintaan, voi tehdä ratkaisuja, jotka kohoavat triviaalien seikkojen yläpuolelle. Tällöin ihminen ikään kuin voittaa ja löytää itsensä. Tämä kuitenkin

---

<sup>49</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 17-18.

<sup>50</sup> Anttila 2006, 95-97. Arlanderin mukaan perinteinen jako, jossa taidetta tekevät ja sitä tutkivat ihmiset on erotettu toisistaan, on edelleen vahva. Historiallisesti tämä jako on vahvistanut taiteilijan aseman epä-älyllisyyttä ja pahimmillaan tehnyt hänestä "kauniin eläimen", joka tarvitsee muita ihmisiä selittämään tekojaan (Arlander 2013, 21).

<sup>51</sup> Anttila 2006, 522.

edellyttää realistista näkemystä itsestä ja omista kyvyistä yli- tai aliarvostamatta niitä.<sup>52</sup>

Anttilan mukaan Boud, Keogh ja Walker ovat todenneet, että taiteellisen tutkimuksen kontekstissa edellä jo monesti mainittu käsite reflektio voidaan tiivistää seuraavaan kolmeen näkökohtaan:<sup>53</sup>

- 1) Palataan kokemukseen, eritellään ja tunnistetaan esiin työntyviä, selvästi havaittavia tapahtumia.
- 2) Tunnistetaan tai yhdistetään tunteet mukaan.
- 3) Arvioidaan kokemukset tarkastellen niitä asetettujen tavoitteiden ja olemassa olevan tiedon valossa. Uusi tieto liitetään olemassa olevaan käsitteelliseen viitekehykseen.

Henkilökohtaisessa prosessissa puolestaan on kyse subjektiivisesta itsereflektiosta eli itseymmärryksestä. Siinä tekijä tarkastelee omaa työskentelyään, ajatuksiaan ja mielikuviaan.<sup>54</sup> Se on myös itsensä kohtaamista, ilmaisemista ja arvioimista.<sup>55</sup> Kuten kohta selviää, reflektointi myös edellyttää kykyä saattaa omat sisäiset kokemuksensa jollain tavalla intersubjektiivisen käsittelyn kohteeksi.<sup>56</sup>

### **2.2.2 Kokemuksen tavoittaminen**

Kuten todettu Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan tieteen ja taiteen rajat eivät ole ehdottomia. Nämä raja-aidat ovat keskustelun avaajia, eivät sen lopettajia.<sup>57</sup> Niinpä kirjoittajat toteavatkin, että luovassa työssä on tavanomaisempaa ylittää rajoja ja sivuuttaa käsitteelliset erot, kuin toimia niiden mukaan.<sup>58</sup> Kokemuksellisuus – järjen ja tunteiden yhteispeli – on kuitenkin mahdollista ottaa niin tieteellisen kuin taiteellisenkin tutkimuksen metodologiseksi lähtökohdaksi. Kognition ylikorostus ei tuota hyvää tutkimusta mutta sellaista ei tuota myöskään emotion tarpeeton korostaminen. Taiteellistakaan tutkimusta ei

---

<sup>52</sup> Emt., 5.

<sup>53</sup> Emt., 78.

<sup>54</sup> Emt., 78.

<sup>55</sup> Emt., 416.

<sup>56</sup> Emt., 418.

<sup>57</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 19.

<sup>58</sup> Emt., 20.

ole syytä tyypistää pelkiksi emootioiksi.<sup>59</sup> Kokemuksellinen demokratia myös kiistää, että tieteiden välillä olisi olemassa jonkinlaista hierarkiaa sillä ei ole olemassa vain yhtä tiedettä vaan useita erilaisia.<sup>60</sup>

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan avoimuuden ja kriittisyyden tavoitteita ei taiteellisessa tutkimuksessa voida saavuttaa samoin keinoin kuin luonnontieteissä. He kuitenkin toteavat, että kokemuksellinen demokratia ja metodologinen yltäkylläisyys käyvät taiteellisen tutkimuksen pohjaksi hyvin. Taiteellinen tutkimus tarvitsee näkymän kokemukseen kaikessa kirjossaan. Kokemuksellisen demokratian kannalta on hedelmällistä määritellä kokemus havainnoksi ja jonkin tunnetuksi tulemiseksi. Kokemus on jatkumoksi selkiytymättömästä ja eriytymättömästä kokemuksesta hallittuun havainnontekoon ja ennakoitavuuteen.<sup>61</sup>

Tätä kokemusjatkumoa on tarkasteltava hermeneuttisesti. Näin kokemus tarkastelee kokemusta ja tuottaa uutta kokemusta. Tutkimus on kokemuksen kehämäinen tapa tarkastella, järjestää ja muuttaa itseään. Näin kriittisyyden ja avoimuuden ihanteet saavat uuden muodon. Kriittisyydelle on keskeistä kokemuksen käsitteellistäminen ja sen hermeneuttisen luonteen ymmärtäminen.<sup>62</sup>

### **2.2.3 Hermeneutiikka**

Hermeneutiikan ajatusmallin mukaan minkään sanan, käsitteen tai vaikkapa taideteoksen sisältö ei ole pysyvä ja lopullinen vaan aina sidoksissa tulkintoihin. Nämä tulkinnat eivät synny tyhjästä vaan ovat aina sidoksissa siihen horisonttiin, josta ne tehdään. Sama ilmiö toisesta näkökulmasta katsottuna voi siis antaa tutkimukselle aivan erilaisen tuloksen. Tämä horisontti, ennakkoluulot ja ennakkokäsitykset, ei kuitenkaan ole tutkimukselle vain rasite, joka tulee korjata, vaan se on päinvastoin pohja, jolle kommunikaatio rakentuu.<sup>63</sup> Eri näkökulmien kautta kohteen konteksti myös avautuu paremmin. Kohde kuuluu samanaikaisesti moniin erilaisiin yhteyksiin ja jokainen niistä tuo sille oman sävynsä. Se, että

---

<sup>59</sup> Emt., 24 sekä Anttila 2006, 89.

<sup>60</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 27.

<sup>61</sup> Emt., 29-31.

<sup>62</sup> Emt., 31-32.

<sup>63</sup> Hannula 2003, 81-82.

nämä näkökulmat saattavat olla ristiriidassa keskenään, on analyysin kannalta vain positiivista: ristiriidat tuovat analyysiin jännitettä.<sup>64</sup>

Anttilan mukaan tulkinnallinen tutkimusote edellyttää juuri menetelmää, jossa tutkija suorittaa päättelynsä aineistostaan esi- tai taustaoletusten pohjalta aineistoa analysoiden. Hänen täytyy siis eritellä esiyymmärryksensä, eli ennen tutkimuksen aloittamista pohdittava, miten hän ymmärtää kohteensa sekä esitettävä alkutematisointi, missä hän käy läpi ne näkökulmat, joilla hän jäsentää kohteensa. Samoin hänen täytyy esittää ne omat intressinsä ja motiivinsa, joiden perusteella hän on ryhtynyt hankkeeseen.<sup>65</sup>

Hermeneutiikan luonnetta kuvaa osuvasti hermeneuttisen metodin klassinen kuvaus hermeneuttinen spiraali tai kehä. Hermeneuttisen spiraalimallin ensimmäinen olennainen tekijä on käsitys siitä, että tiedonmuodostusprosessilla ei ole mitään absoluuttista alkua. Tämä on kaiken inhimillisen tiedon perusedellytys, koska ymmärtäminen perustuu aina jo ennalta ymmärrettyyn. Tulkitsijalla on siis tulkinnan kohteesta aina jonkinlainen ennakkokäsitys, joka vaikuttaa itse tulkintaprosessiin. Kun tulkinta etenee, spiraali kiertyy lähtöpisteen ympärille ja esiyymmärrys täydentyy sekä korjaantuu. Ennako-oletuksia siis jatkuvasti korjataan. Jos näin ei ole, tulkinta pysyy paikallaan ja kiertää kehää. Muuttunut esiyymmärrys vaikuttaa edelleen tulkintaan.<sup>66</sup>

Anttilan mukaan toinen olennainen asia on kokonaisuuden ja osan suhde tulkintaprosessissa. Tutkittava kohde on mahdollista ymmärtää kokonaisvaltaisesti vain yksittäisten osien ja kokonaisuuden välisen vuoropuhelun kautta. Kokonaistulkinta rakennetaan tekstin osien avulla mutta näiden osien merkitystä ei voida täysin ymmärtää, jos niitä ei suhteuteta kokonaisuuteen. Kokonaisuus on enemmän kuin osien summa. Mitä paremmin kokonaisuus ymmärretään, sitä selkeämpi on myös sen osien merkitys. Toisaalta kokonaisuus myös hahmottuu näiden osiensa kautta. Hermeneuttinen spiraali kiertyy tutkimuksen edetessä siis myös tällä tavalla.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Anttila 2006, 388.

<sup>65</sup> Emt., 310-311 ja 282.

<sup>66</sup> Emt., 305-312 sekä Siljander 1988, 115-116.

<sup>67</sup> Anttila 2006, 305-308 sekä Siljander 1988, 116-117.

Kolmas spiraalin kannalta olennainen tekijä on se, että tutkimuksessa saavutetut tulkinnat säilyttävät aina tietyn väliaikaisuuden leiman. Samoin kuin tulkintaprosessilla ei ollut mitään absoluuttista alkua, ei sillä myöskään ole absoluuttista loppua. Kehä on lopulta sulkeutumaton.<sup>68</sup>

Hyvän vertauksen siitä, mitä tämä kaikki voisi käytännössä tarkoittaa, tarjoaa mielestäni filosofi Hans-Georg Gadamer teoksessaan *Hermeneutiikka – ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*.<sup>69</sup> Hän vertaa hermeneuttista kehää vieraan kielen oppimiseen. Meidän esimerkiksi täytyy jäsentää kokonainen lause vierasta kieltä ennen kuin ymmärrämme sen osien merkityksen. Tätä prosessia kuitenkin ohjaavat aina jossain määrin omat, edeltävästä tekstiyhteydestä virinneet odotuksemme. Jos teksti niin vaatii, näitä odotuksia on kuitenkin muutettava, jotta yhtenäinen näkemys olisi mahdollista muodostaa. Ymmärtäminen siis vaatii liikettä kokonaisuudesta osaan ja takaisin. Yksittäiset sanat liittyvät lauseisiin, tekstikokonaisuudet kirjailijan tuotantoon ja tämä tuotanto kirjallisuuden kokonaisuuteen. Näitä kokonaisuuksia ei luonnollisesti voi koskaan täysin hallita vaan kuva niistä vaihtelee ajan myötä. Niinpä myös yksittäisen teoksen tulkinta on luonteeltaan väliaikainen.

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan hermeneuttisuus tarkoittaa paitsi tulkinnan kohdallisuuden ja pätevyyden etsimistä, myös sen pohjattomuuden ja jatkuvan kritiikin tarpeen tunnustamista. Kokemuksen hermeneuttinen tutkiminen alkaa tarkastelemalla sitä tulkintaa, joka on olemassa jostain kokemuksen muodosta. Sitten tätä tulkintaa, sen taustaoletuksia sekä johtopäätöksiä on epäiltävä ja kokemuksellisen demokratian hengessä epäily on suunnattava mihin suuntaan tahansa. Kriittisyys kokemuksellisen demokratian yhteydessä tarkoittaakin: 1) monisuuntaisuutta, 2) pohjattomuutta ja 3) kehämäisyyden (ja täten tulkinnan eettisen luonteen) tunnustamista.<sup>70</sup>

Nämä kolme kriittisyyden muotoa ilmenevät kulloisessakin kohteessa rajauksesta ja intresseistä riippuen eri tavoin. Kehämäisyyden myöntäminen tarkoittaa, että taiteellisessa tutkimuksessa on kerrottava muillekin esitetyn tiedon merkitys taitojen ja taiteellisten käytäntöjen sekä laajempien yksilöllisten ja yhteiskunnallisten yhteyksien kannalta. Tämä tutkimuksen ja sen kohteen vuorovaikutus tarkoittaa tutkimuksen eettistä ulottuvuutta.

---

<sup>68</sup> Anttila 2006, 418 sekä Siljander 1988, 117-119.

<sup>69</sup> Gadamer 2004, 29-30.

<sup>70</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 32 sekä Anttila 2006, 385.

Taiteellinen tutkimus on osa kohdettaan ja muuttaa sitä. Pohjattomuus puolestaan vaatii osallistumista yhä uusiin kriittisiin kierroksiin, tulkinnan yltäkyläisyyden lisäämiseen. Monisuuntaisuus antaa taiteelliselle tutkimukselle mahdollisuuden kyseenalaistaa taiteen ja tutkimuksen käytäntöjä mutta myös velvollisuuden seurata muiden tieteenalojen kritiikkiä. Näin sulkeutuneisuus käy mahdottomaksi. Tutkimuksessa on oltava selvillä siitä, miten käsitetty ja tulkittu kokemus sekä taiteellinen kokemus liittyvät toisiinsa. Kokemuksellisen demokratian radikaalius perustuu siihen, että näiden kokemusten eri muotojen on kyettävä esittämään ehtoja ja vaatimuksia muutoksista toisilleen. Mitään kyseenlaistamattoman varmoja kokemuksen muotoja ei ole. Kriittisyys ja itsereflektiivisyys on tässäkin tapauksessa keino avoimuuteen.<sup>71</sup>

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan kokemuksen tutkiminen johtaa intersubjektiivisuuden ongelmaan. Subjektiivisin keinoin, esimerkiksi itsereflektion menetelmin saadut tutkimustulokset ovat – ja niiden on oltavakin – avoimia ja lähestyttävissä, joskaan yleispätevyyttä niiltä ei odoteta. Tutkimuksessa on silti luotava niin paljon yleispätevyyttä ja jaettavuutta kuin mahdollista. Jos tutkitaan jotakin ilmiötä, jossa ei esiinny subjekti/objekti jaottelua, ei tutkimukselta voida olettaa yhtä aikaa sekä objektiivista todennettavuutta että sisäistä kokemuksellista kerrontaa. Taiteellisen tutkimuksen ja taiteellisen kokemuksen suhteen tekeminen tietoiseksi, metodologisesti perustelluksi ja kriittisesti reflektoiduksi sekä tämän suhteen osoittaminen muille on se tapa, jolla Anttilan sekä Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan ratkaistaan metodologinen ongelma.<sup>72</sup>

Kirjoittajien mukaan taiteellisen tutkimuksen kielen haaste on ilmaisun yhteisyyden ja avoimuuden tavoittamisessa, samalla kun ainutlaatuinen kokemus pyritään pitämään mukana. Kun kokemus tulkitsee itseään, on tutkimuksen tekijä aina mukana myös tutkimuksen kohteena. Avoimuus ei tarkoita mielivaltaista toistettavuutta tai matematiikan universaaliutta vaan sitä miten "meille" avautuvalla kielellä "minä" voi sanoa jotain yhteisesti jaettavaa.<sup>73</sup> Niin ikään laadullisesti korkeaa tutkimusta luonnehtivat suvaitsevaisuus ja moniarvoisuus. Niiden avulla taiteelliselle tutkimukselle tärkeä kokemuksellisuus saadaan esiin.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 32-33.

<sup>72</sup> Emt., 33-34 sekä Anttila 2006, 114.

<sup>73</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 33-34 sekä Anttila 2006, 143.

<sup>74</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 8 sekä Anttila 2006, 3.

#### 2.2.4 Ainutkertaisuus, avoimuus ja etäisyys

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan muun muassa filosofi Karl Popper on todennut, että ainutlaatuiset ja toistumattomat asiat eivät voi olla osa tiedettä. Vastauksena tähän he toteavat, että ainutkertainen taiteellinen kokemus ei kenties ole yhteismitallistettavissa mutta se voi silti olla yhteisesti pohdittavissa ja tuotavissa esille merkityksellisessä ilmaisussa. Kriittinen pohdinta ja kokemuksen avoimuus yhteisyydelle riittävät.<sup>75</sup> Jos kokemus pyritään saattamaan universaaliksi yhteismitalliseksi sekä kaikille ihmisille kaikkina aikoina yleispäteväksi, se menettää ainutlaatuisuutensa. Kuten todettu, sen sijaan tiedon, kokemuksen ja tutkimuksen alueet ovat intersubjektiiivisia: ne ovat ainakin jonkinlaisen vaivannäön jälkeen kaikille avoimia ja lähestyttävissä mutta eivät välttämättä yleispäteviä.<sup>76</sup>

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa tutkija hakee niin avoimesti kuin mahdollista suhdetta tutkimuksen kanssa pyrkien samalla olemaan selvillä esioletuksistaan. Tällöin on myös uskallettava ottaa kantaa ja mielipide tulee tieteenkin perustella. Jotta mielipide taas voitaisiin perustella, on tuotava esiin mistä käsin ja millä oletuksilla se tehdään. Näin on siis kerrottava oma näkökulma tutkimuskohteeseen ja sen kautta avautuvaan todellisuuteen.<sup>77</sup> Pirkko Anttila toteaa osuvasti, että sopiva etäisyys aineistoon on analyysissä tärkeää. Liian suuri etäisyys johtaa tärkeiden seikkojen sivuuttamiseen sen vuoksi, ettei niitä havaita. Vastaavasti liian läheinen etäisyys aineistoon saattaa johtaa joidenkin seikkojen tarpeettomaan ylikorostumiseen. Lisäksi Anttila muistuttaa aiheellisesti, että tulkinnallista tutkimusta tekevälle tutkijalle on oltava selvä, että tutkijalle itselleen tutut piirteet aina korostuvat aineistossa ja vieraat taas jäävät vähemmälle huomiolle. Vieraan ja tutun välillä voidaan tasapainoilla mutta niiden ero säilyy aina.<sup>78</sup>

Anttila myös toteaa, että tekemisperusteisessa luovan prosessin tutkimuksessa on oikeus lainata ja muokata sekä soveltaa ja kehittää muitten tutkimuksen, taiteen ja tuotannon alojen menetelmiä. Mutta samalla metodologisen luovuuden perustan ja taiteellisen osaamisen on oltava vahvoja, tiedonhalun on oltava luja ja kriittisyyttä sekä itsekriittisyyttä tulee harjoittaa ankarasti, jotta voi saavuttaa päteviä tuloksia. Asioihin tulee paneutua perin pohjin sillä

---

<sup>75</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 38-39 sekä Anttila 2006, 110.

<sup>76</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 40-42.

<sup>77</sup> Emt., 46.

<sup>78</sup> Anttila 2006, 308.



kritiikitön luenta, kritiikitön katselu ja kritiikitön kokeilu sekä taiteellisten ja tieteellisten menetelmien mekaaninen soveltaminen ovat melko varma tie huonoon lopputulokseen.<sup>79</sup>

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan teoreettiselta kieleltä ja tutkimukselta voidaan odottaa suurempaa avoimuutta ja luoksepääsevyyttä kuin tutkittavalta käytännöltä itseltään. Ilmaisulta kuitenkin vaaditaan "vain" avoimuutta ja kestävyyttä, ei yleispätevyyttä ja ikuisuutta.<sup>80</sup> Kirjoittajien mukaan taiteellisen tutkimuksen erityiset riskit ovat sulkeutuneisuus ja kyseenalaistamattomuus. Nämä karikot voidaan kuitenkin välttää, jos niistä ollaan tietoisia. Sulkeutuneisuus vältetään ottamalla selvää oman tutkimuksen alueella aiemmin esitetyistä ja tunnetuista tutkimuksista. Samoin selvitetään oman tutkimuksen merkitys sille yhteisölle, jonka käyttöön se on tarkoitettu. Kyseenalaistumattomuus vältetään tuntemalla omaan aiheeseen ja tutkimusongelmaan liittyvä tutkimuksellinen ja ilmauksellinen historia sekä tarvittaessa kiistämällä perinteisten tulkintojen paikkansapitävyys. Toisto ei ole tutkimusta eikä sitä ole myöskään historiattomuus: hermeneuttinen spiraali ei synny tyhjästä eikä sen tule myöskään kiertää kehää paikallaan.<sup>81</sup>

### **2.2.5 Taiteellisen tutkimuksen perusmalli**

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan taiteellisen tutkimuksen lähtökohta on hermeneuttinen suhtautuminen itseemme ja ympäristöömme. Kriittinen hermeneutiikka tarkoittaa heidän mukaansa sitä, että ensin kuunnellaan ja tämän jälkeen epäillään sekä kyseenalaistetaan. Ensin siis kuunnellaan perinteistä tulkintaa, sitä, miten asiat ikään kuin "itsestään" esittävät itsensä. Toiseksi epäillään perinteistä tulkintaa sekä sen osuvuutta. Asioiden itsestään selvät ja oletetut merkitykset siis kyseenalaistetaan ja uutta tulkintaa rakennetaan arvostelemalla. Myös omat ennakkoluulot on tuotava esiin. Näihin omiin lähtökohtiin on kuitenkin kyettävä ottamaan myös etäisyyttä, vaikka täysin neutraali suhtautuminen ei kenties ole koskaan mahdollista. Tärkeintä on kuitenkin olla avoin, myöntää asenteensa ja tämän jälkeen yrittää. Eettistä on, että pyrkii ensin hahmottamaan sanoman sisällön sekä sitä kohtaan esitetyn kritiikin ja tämän jälkeen etsii tapoja edetä.<sup>82</sup> Rakentava kriittisyys taas tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että sanoma asetetaan kuulijan omaan

---

<sup>79</sup> Emt., 426.

<sup>80</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 57 sekä Anttila 2006, 145.

<sup>81</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 59-60 sekä Anttila 2006, 499.

<sup>82</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 70-73 sekä Anttila 2006, 387 ja 421-422.

horisonttiin. Mitä tämä väite merkitsee minulle tässä ja nyt? Tulkinta ei ole puolueettoman havainnoijan suorittama kuvaus vaan dialoginen tapahtuma, jossa keskustelijat ovat yhtä lailla mukana ja josta he poistuvat muuttuneina.<sup>83</sup> Tämän kaiken voinee myös tiivistää Pirkko Anttilan toteamukseen, jonka mukaan olennaista on, että koko tutkimuksen ajan tutkija osaa ja uskaltaa ottaa haltuunsa sekä tulkinnan vastuun että vapauden.<sup>84</sup>

Taiteellisen tutkimuksen perusmalli on Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan seuraava:

- 1.) Tutkimuskohde.
- 2.) Sen saattaminen esiin esimerkiksi teoksena.
- 3.) Sanallistaminen (reflektio, tulkinta).<sup>85</sup>

Keskeisiä metodologisia kysymyksiä tutkimuksen kannalta ovat: mitä käytännön menetelmiä ja ilmaisukeinoja esiin saattamisessa käytetään ja miten nämä kohtaavat toisensa? Millaisia ovat taiteellisessa tutkimuksessa soveliaat sanallistamisen tyyli? Millaisia käsitteellisiä innovaatioita taiteellisessa tutkimuksessa on mahdollista luoda?<sup>86</sup>

Taiteellisen(kin) tutkimuksen "minimivaatimukset" ovat Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan seuraavat:

Yleisiä vaatimuksia:<sup>87</sup>

- Tutkimuksen perimmäinen lähtökohta on halu kommunikoida, tarve viestiä jostakin.
- Kattokäsitteenä taiteellisessa tutkimuksessa voi pitää ajatusta tutkimuksesta metodisena karttana, joka kertoo niin tekijälle kuin lukijallekin miksi ja minne tutkimus eteni. Kartta pyrkii tuomaan esille tutkimuksen lähtökohdan, etenemisen ja lopputuloksen. Kirjoittajien mukaan tämä lopputulos ei voi olla mikään suora vastaus tai edes onnistuminen vaan hedelmällisten lisäkysymysten esittämistä ja hapuilevaa mutta rohkeaa epäonnistumisten auki purkamista. He myös mainitsevat käsitteen "good enough". Tällä tarkoitetaan sitä, että lopputuloksen ei tarvitse olla täydellinen vaan pikemminkin olosuhteisiin nähden kyllin

---

<sup>83</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 72-73.

<sup>84</sup> Anttila 2006, 494.

<sup>85</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 74.

<sup>86</sup> Emt., 75.

<sup>87</sup> Emt., 78-79.

hyvä.<sup>88</sup>

- Metodi ei siis ole raskaasti rajaava väline vaan avaava, ohjaava ja raamittava tekijä.

Hannulan, Suorannan ja Vadénin sekä Anttilan mukaan varsinaiset taiteelliselle tutkimukselle asetetut vaatimukset ovat seuraavat:<sup>89</sup>

1. Tutkimuksen aiheen ja lähtökohdan mahdollisimman tarkka selvittäminen.

- Olennaista on selkeä tavoite ja kysymyksenasettelu: kuka tutkii, mitä tutkii ja miksi tutkii? Miksi se on mielenkiintoista ja mitä sillä tavoitellaan? Tutkijan tulee esittää ne teoreettiset lähtökohdat, josta käsin hän lähestyy aineistoaan ja joihin hänen tekemänsä ratkaisut perustuvat.

2. Tutkimuksen aiheen ja näkökulman sisältämien esioletusten avaaminen.

- Käytännössä tämä tarkoittaa tutkimuksen liittämistä ja linkittämistä jo aiemmin aiheesta tehtyyn tutkimukseen. Näin siis määritellään kenen kanssa tutkimus keskustele, mihin traditioihin se liittyy ja miten se näihin traditioihin suhtautuu. Kysymys ei siis ole vain sitoutumisesta tiettyyn metodologiseen suuntaukseen. Tutkijan lähestymistapaan vaikuttavat hänen omakohtaiset näkemyksensä, tiedonintressinsä, joskus suorastaan maailmankatsomuksensa. Kuten taiteilijan yleensäkin, myös taiteellisen toiminnan tutkimuksen tekijän kannattaa jo aihetta valitessaan olla tietoinen sen suhteesta tiettyyn taiteelliseen perinteeseen. Näin hän osaa tuoda esiin lähestymistapansa ja toimintansa suhteessa aiempiin tuloksiin ja vallitsevaan käytäntöön.<sup>90</sup>

3. Valittujen tutkimusvälineiden ja aiheen haltuunotto.

- On selvitetävä miten ja miksi kyseisiin välineisiin on päädytty. Mitä tutkimusmenetelmiä aiotaan käyttää ja miksi juuri ne on valittu? Käytännössä tämä osoitetaan riittävällä tietämyksellä siitä, miten aihetta on aiemmin käsitelty. Missä määrin nyt käytetyt välineet ovat samoja tai erilaisia kuin aiemmin käytetyt? Kuinka hyvin tutkimusote ja käytetyt menetelmät vastaavat ilmiötä, jota halutaan tutkia?

---

<sup>88</sup> Emt., 52-54.

<sup>89</sup> Emt., 78-83 sekä Anttila 2006, 490-495.

<sup>90</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 80 sekä Anttila 2006, 19.

#### 4. Kirjalliset esittämistavat.

- Yksityinen kokemus yleiselle kielelle.

Taiteellinen tutkimus tulee esittää johdonmukaisesti. Tutkimuksen tulee olla avointa, läpinäkyvää ja ulospäin suuntautunutta niin, että se avautuu asiasta kiinnostuneelle. Parhaassa tapauksessa tutkimus lähtee liikkeelle yksilöllisestä kokemuksesta mutta onnistuu tuomaan sen esille niin, että kuka tahansa aiheesta kiinnostunut kykenee vaivan nähtyään kommunikoimaan ja luomaan vuorovaikutussuhteen sen kanssa.

#### 5. Lopputuloksen arviointi.

- Tutkimuksen loppuvaiheessa on välttämätöntä koota yhteen kokemukset, jotka ovat tutkimuksen aikana syntyneet. Varmoja vastauksia ei tietenkään ole. Sen sijaan on kyetty hakemaan uusia näkökulmia tuoreella ja merkittävällä tavalla. Olennaista on myös tuoda esiin ne jatkokysymykset ja ongelmat, jotka tutkimuksen aikana nousivat esiin. Tutkijan on tutkimuksen aikana otettava rohkeasti haltuun jo aiemmin mainittu tulkinnan vapaus sekä samoin myös tulkinnan vastuu. On kyettävä sanomaan jotain ja perusteltava se. Näkökulman tulisi puolestaan olla sen suuntainen, ettei tutkita *jotakin* vaan pikemminkin tutkitaan *yhdessä jonkin kanssa*.

### 2.2.6 Tutkimuksen luotettavuus ja sen arviointi

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan taiteellinen tutkimus muistuttaa laadullista tutkimusta ja sen lähtökohtia useassa suhteessa: tutkijan avoin subjektiviteetti myönnetään, tutkimuksen tavoitteena ei ole kohteen mittaaminen vaan sen ymmärtäminen, tutkimus on usein luonteeltaan henkilökohtainen ja se sisältää tutkijan omaa pohdintaa. Aineiston tehtävä on toimia idealähteenä ja teoreettisen pohdinnan katalysaattorina, ei pelkästään todellisuuden kuvauksen pohjana. Aineistot siis vauhdittavat ajattelua, eivät latista sitä. Tästä huolimatta tutkimusprosessin on oltava arvioitavissa ja tutkijan päättelyä on voitava seurata. Tulokset eivät saa perustua vain henkilökohtaiseen intuitioon. Siksi tutkijan tulee kuvata aineistonsa, tekemänsä tulkinnat sekä ratkaisu- ja tulkintatavat. Taiteellinen tutkimus on usein kudoksenomainen, monien aineiden yhteenliittymä. Todellisuutta ei niinkään kuvata vaan työ luo oman todellisuutensa. Näin se osallistuu aina johonkin teoreettiseen keskusteluun. Tällöin sen ensisijainen arviointikriteeri on retorinen vakuuttavuus.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 85-86 sekä Anttila 2006, 184 ja 519.

Taiteellisen tutkimuksen luotettavuuden arvioinnin ydinkohdat ovat kirjoittajien mukaan seuraavat:<sup>92</sup>

1. Tutkimuskontekstin esittäminen ja ongelmanrajaus.

- Tutkijan tulee tuoda esiin suhteensa perinteeseen, aiempiin tutkimuksiin sekä vallitsevaan käytäntöön.

2. Uskottavuus ja selonteko.

- Tutkijan tulee esitellä aineiston lähestymistavat ja ratkaisujen perusteet. Näin lukija voi seurata prosessia ja sen etenemistä kuten Hannulan, Suorannan ja Vadénin esittämä vertaus taiteellisesta tutkimuksesta karttana havainnollistaa. Taiteessa teos on päämäärä sinänsä mutta taiteellisessa tutkimuksessa tie tuohon päämäärään on yhtä tärkeä. Tutkimusprosessin on oltava lukijan seurattavissa, vaikka se sisältäisikin intuitiivisia hyppyjä.

3. Vakuuttavuus, joka rakentuu sisäisesti tutkimukseen.

- Vakuuttavuus saavutetaan tekemisen, kirjoittamisen ja muun esittämisen retorisin keinoin. Taiteellisen prosessin solmukohdista voi tarvittaessa ottaa mukaan autenttista materiaalia, joka antaa lukijalle mahdollisuuden ottaa kantaa tehtyihin ratkaisuihin.

4. Tulosten käyttökelpoisuus, siirrettävyys ja uutuusarvo.

- Tutkimuksessa on pohdittava miten tulokset ovat laajennettavissa tai siirrettävissä toisiin tilanteisiin. Tavoite voi olla löytää jotakin, joka uudistaa taiteellisia käytäntöjä ja tuottaa aiempaa reflektoidumpia ratkaisumalleja. Tekijän on myös tuotava esille ne työhönsä liittyvät taiteelliset laatuominaisuudet, jotka aiheen rajauksen kannalta ovat olennaisia. Kun jokainen teos sijoittuu tietynlaiseen taiteelliseen eetokseen, jossa vallitsee kirjoittamattomia esteettisiä tyyli- ja makutottumuksia, sitä saatetaan arvioida myös tältä kantilta.

Hannulan, Suorannan ja Vadénin mukaan tulevaisuudessa taiteellisen tutkimuksen metodologiassa joudutaan täsmentämään vielä useita kysymyksiä, kuten miten käytännön teoretisointi yksityiskohtaisemmin tapahtuu tai millaisia esitysmuotoja tällainen tutkimus voi

---

<sup>92</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 86-88 sekä Anttila 2006, 504 ja 519.

saada? Kirjoittajat myös toistavat jo esiin tulleen ajatuksen, jonka mukaan taiteellisen tutkimuksen tapauksessa kyse ei voi olla pelkästä taiteilijan työskentelyn dokumentoinnista sillä siinä on säilytettävä tutkimuksellisen ja taiteellisen välinen dialogi.<sup>93</sup>

Myös Pirkko Anttila korostaa useaan otteeseen, että taiteellinen tutkimus ei voi olla pelkkää kuvailua. Suorantaa lainaten hän toteaa, että kirjoittaminen ei ole jo tapahtuneen tai löydetyn kirjaamista, vaan aktiivinen tapahtuma, jossa havainnot laitetaan merkitsemään jotain. Tämä pätee tietenkin kaikkeen tutkimukseen. Samalla tavoin kuin taiteilija tutkiessaan teoksiaan tai toimintaansa luo sille tutkimuksessa merkityksiä, samoin myös tutkijan on annettava aineistolle merkityksiä, saatettava niistä jotakin esiin.<sup>94</sup> Hän myös toteaa, että vaikka ongelmanratkaisun prosessi tutkimuksellisenä ja raportoitavaksi tarkoitettuna ei välttämättä vastaa perinteisen tutkimuksen rationaalien, kriittisen prosessin luonnetta, pitää ongelman ratkaisun prosessista silti saada irti käytännöllistä tulosta, ei selostusta tehdyistä ratkaisuista.<sup>95</sup> Anttila myös muistuttaa, että tutkimuksen on esitettävä kohteestaan jotain uutta, jota ei aiemmin ole sanottu tai sen on esitettävä ennestään tunnetut seikat uudesta näkökulmasta.<sup>96</sup>

## 2.3 Keskustelua

Oman havaintoni mukaan kokeellisen liikkuvan kuvan parissa taiteellista tutkimusta tekevät taiteilijat ovat seuranneet edellä selostettuja taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja vaihtelevasti. Esimerkiksi Sami van Ingen ei vuonna 2012 ilmestyneessä Kuvataideakatemiaan väitöskirjassaan *Moving Shadows - Experimental Film Practice in a Landscape of Change* juurikaan avaa omaa taiteellisen tekemisen prosessiaan. Sinänsä mielenkiintoisessa tutkimuksessaan van Ingen pikemminkin tarkastelee haastattelujen ja toisten taiteilijoiden tuottamien teosesimerkkien kautta sitä muuttuvaa maisemaa, jossa 2000-luvun yhä filmimateriaalista kiinnostunut kokeellinen elokuva toimii. Tutkimuksen taiteellisina osina toimivat omat kuusi teostaan van Ingen esittelee hyvin lyhyesti ainoastaan tutkimuksen lopusta löytyvässä liitteessä.<sup>97</sup> Muuten niitä ei mainita tutkimuksessa esipuhetta lukuun ottamatta lainkaan. Valinta on tietoinen sillä van Ingen toteaa erottaneensa kirjallisen ja taiteellisen osion toisistaan kokonaan selkeyden vuoksi. Hänen mukaansa monimutkaiset

---

<sup>93</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 89.

<sup>94</sup> Anttila 2006, 311.

<sup>95</sup> Emt., 89.

<sup>96</sup> Emt., 519.

<sup>97</sup> van Ingen 2012, 129-141.

ristiinviittaukset teemojen, aikeiden, lähteiden ja teosten väillä saattaisivat hämmentää lukijaa liikaa.<sup>98</sup> Kun kuitenkin ottaa huomioon edellä mainitut Hannulan, Suorannan ja Vadénin sekä Anttilan esittämät ajatukset kirjallisen ja taiteellisen osion välisestä dialogisesta suhteesta taiteellisessa tutkimuksessa, näin radikaali rajaus ja sen tuomat hyödyt jäävät vähintäänkin avoimeksi kysymykseksi.

Toisaalta Marjatta Oja on valinnut vuonna 2011 ilmestyneessä Kuvataideakatemiaan väitöskirjassaan *Kolmiulotteinen projisointi - tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä* hieman erilaisen metodologisen lähestymistavan taiteelliseen tutkimukseen verrattuna Sami van Ingeniin. Myös Oja määrittelee oman tekemisensä kontekstin hyvin mutta tämän rinnalla hän avaa omaa tekemisen prosessiaan alusta lähtien. Hänen tutkimuksensa kirjallinen osio onkin lähellä Hannulan, Suorannan ja Vadénin peräänkuuluttamaa karttaa.<sup>99</sup> Muodoltaan kirjallinen osio on selkeä ja loogisesti etenevä. Alussa selostetaan lähtötilanne ja tutkimuskysymys sekä kuvaillaan oman tekemisen taustaa sekä kontekstia. Tästä kuljetaan eteenpäin oman tekemisen prosessin mukana niin, että taiteellisia ratkaisuja ja niiden taustavaikutteita eritellään ja avataan, jolloin prosessi tarkentuu kirjallisen osan edetessä. Lopuksi Oja erittelee valmiita teoksia, käy läpi tutkimuksen tuloksia ja esittelee mahdollisia jatkokysymyksiä. Tutkimuksen eri osien välistä suhdetta Oja kuvailee toteamalla, että hänen tutkimuksen kirjallinen osio on kuvataiteellisen työn purkamista sekä teosten ympäristön käsitteellistämistä ja vastaavasti taiteellisen osan teokset ovat tutkimuksen havainnointia sekä havainnollistamista tilassa.<sup>100</sup> Edellä esitetyn taiteellisen tutkimuksen metodologian valossa tämä tuntuu pitkälti oikealta toimintatavalta ja aion omassa tutkimuksessani pyrkiä samaan.

Tavoitteeni on siis aluksi kuvata omat lähtökohtani ja esioletukseni. Koetan kuvata myös tavoitteeni sekä ne keinot, joilla aion saavuttaa ne. Tämä tapahtuu luvun kolme alussa kohdassa 3.1. Seuraavaksi pyrin avaamaan taiteellisen toimintani kontekstin kohdassa 3.2. Kuten tuolloin tarkemmin totean, katsaus on pitkähkö mutta se on välttämätön, jotta voin avata lukijalle sen monimuotoisen asiayhteyksien rihmaston, jossa 2000-luvun kokeellinen liikkuva kuva toimii. Uskon, että tämän avulla tutkielman myöhemmät päätelmät ja viittaukset kokeellisen liikkuvan kuvan taidehistoriaan tulevat ymmärrettäviksi. Tämän jälkeen pyrin avaamaan taiteen tekemiseni prosessin sekä selostamaan niitä ongelmia, joita

---

<sup>98</sup> Emt., 9.

<sup>99</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 78-79.

<sup>100</sup> Oja 2011, 121-123.

olen tekemisen prosessi aikana kohdannut sekä niitä ratkaisuja, joita olen näihin ongelmiin löytänyt. Tämä tapahtuu luvussa neljä. Seuraavassa vaiheessa analysoin valmiita teoksia luvussa viisi. Koetan luvun aikana myös todentaa tarkemmin muutamia tekoprosessin aikana tekemiäni havaintoja. Lopuksi koetan luvussa kuusi esittää selkeän yhteenvedon, jossa vastaan tutkimuksen alussa esittämiini kysymyksiin sekä pohdin mahdollisia jatkokysymyksiä. Tutkielmani lopuksi pyrin myös hahmottelemaan teosteni paikkaa taiteen kentällä.



### **3. Viitekehys**

#### **3.1 Työprosessin tausta**

Tutkielman taiteellisen osuuden eli *Out of Order*-teoksen kuvaukset suoritettiin syyskuussa 2010 Länsi-Uudellamaalla ja Varsinais-Suomessa. Kaikki teoksen kuvauspaikat on valittu vanhan ykköstien varrelta niin, että niihin liittyy omia henkilökohtaisia muistojani. Teos myös kuvattiin kokonaisuudessaan 8 millimetrin kaitafilmille. Kuvausten jälkeen filmit lähetettiin Saksaan kehitettäväksi ja tämän jälkeen toteutettiin ensimmäisen raakaleikkaus, jossa selkeästi epäonnistunut materiaali karsittiin pois. Tämän jälkeen materiaali lähetettiin Ruotsiin, jossa suoritettiin materiaalin siirto digitaaliseen muotoon. Prosessin tämä vaihe valmistui joulukuussa 2010 ja varsinainen leikkaaminen aloitettiin yksikanavaisella elokuvaversiolla tammikuussa 2011. Elokuvaversio valmistui huhtikuussa ja aloitin välittömästi tämän jälkeen kolmikanavaisen installaatioversion leikkauksen. Installaation kuvapuoli valmistui vuorostaan toukokuussa. Heti tämän jälkeen aloitettiin puolestaan äänityöt. Ne eivät kuitenkaan edenneet suotuisasti sillä kolmen työviikon jälkeen äänityö ajautui umpikujaan ja siihen asti työstetty aihio lensi roskakoriin. Tämän jälkeen äänityöt aloitettiin uudelleen nollasta ja toisella yrityksellä ne etenivätkin joutuisammin ja valmistuivat joulukuussa 2011.

##### **3.1.1 Oma taustani**

Lähtökohtani siis on, että olen jo useita vuosia ammatissani toiminut taiteilija. Minulle on muodostunut useita ennakkokäsityksiä jo ennen tutkimukseni aloittamista mutta sitoudun tutkimuksessani tuomaan ne esiin. En siis lähde liikkeelle tyhjästä neutraalista tilanteesta, enkä tule siihen myöskään päätymään. Horisontti, jota vasten teen tulkintani, ei ole vakaa ja ikuinen vaan päinvastoin muuttuu jatkuvasti – toivottavasti myös tämän tutkimuksen aikana. Niinpä tutkimukseni tuloksilla on tietty väliaikaisuuden leima. Tunnustan siis myös, että tutkimukseni tulos on vain tietystä näkökulmasta tehty ehdotus, ei absoluuttinen totuus.

Omasta suhteestani ykköstiehen on kerrottu jo edellä. Myöskään liikkuva kuva ei ole minulle uusi väline sinänsä sillä taiteilijana olen työskennellyt sen parissa jo lähes kymmenen vuotta. Monet työskentelyni teemat eivät kuitenkaan ole riippuvaisia välineistä vaan pikemminkin ne ilmenevät töissäni välineestä riippumatta.

Olen usein kuvannut työskentelyäni sekoitukseksi uutta ja vanhaa sekä lainattua ja itse tehtyä. Minun tapauksessani se tarkoittaa, että työskennellessäni sekoitan yleensä työmetodeja keskenään: liikkuvan kuvan työ saatetaan kuvata alun perin filmille ja myös alustavasti leikata filmiformaatissa. Tämän jälkeen se siirretään kuitenkin digitaaliseen muotoon, jossa sitä muokataan vielä lisää tavoilla, jotka eivät ole mahdollisia perinteisillä menetelmillä toimittaessa. Työmetodini tavoitteena on yhdistää näin kahden eri työtavan parhaat puolet laadukkaimman mahdollisen lopputuloksen savuttamiseksi. Olen siis työstänyt tällä metodilla useita samantyyppisiä teoksia jo aiemmin urallani.

Valitsin *Out of Orderin* materiaaliksi siis Super8-filmin. Filmi on materiaalina minulle tuttu sillä kaikki filmografiastani toistaiseksi löytyvät teokset on kuvattu joko 16 tai 8 millimetrin filmille. Syy tutun materiaalin valintaan ei kuitenkaan ollut mukavuudenhalu vaan valinta tehtiin puhtaasti esteettisin perustein. Näkemykseni näet on, että niin videolla kuin filmilläkin on oma ainutlaatuinen tekstuurinsa ja kummallakin välineellä on näin ollen omanlaisensa esteettinen luonne. Niinpä materiaalin valinta tulisi mielestäni aina tehdä teoskohtaisesti ja teoksen kokonaisuutta silmällä pitäen. Itselleni on kuitenkin käynyt niin, että olen toistuvasti tällaisen pohdinnan jälkeen valinnut teosteni materiaaliksi filmin. Toisin sanoen, olen poikkeuksetta kokenut teoksieni olevan luonteeltaan sellaisia, että ne toimivat paremmin filmille kuvattuna. Niin kävi myös nyt. Filmimateriaalin rakeinen, menneeseen aikaan lähes automaattisesti assosioituva luonne tuntui itsestään selvältä valinnalta tämän teoksen kohdalla. Toisaalta kuitenkin myös pohdin, onko se liian ilmeinen valinta. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, että omasta mielestäni hieman kliinisen näköistä videota ei millään saa taivutettua sopivan näköiseksi tämän teoksen tarpeisiin. Filmi tulisi siis tämän teoksen kohdalla lähes varmasti näyttämään paremmalta. Niinpä päätin valita sen, oli valinta sitten ilmeinen tai ei. Syyt itse filmikoon valintaan taas olivat puhtaasti taloudelliset. Teoksen opiskelijan tuloista säästetty budjetti ei olisi millään riittänyt leveämmän filmin hankkimiseen. Niinpä super8-filmi oli käytännössä ainoa mahdollinen valinta. Tämä valinta täytyi tietysti tehdä jo reilusti ennen kuvauksia ja sen onnistumisesta ei ollut sinänsä mitään takeita tuossa vaiheessa, omia vaistoja lukuun ottamatta. Toisaalta, vaikka teos on kuvattu filmille, sen lopullinen formaatti on digitaalinen video sillä lopullinen editointi suoritetaan tietokoneella ja valmis esityskopio on siis olemassa vain digitaalisessa muodossa. Näin ollen on siis hankala määritellä yksiselitteisesti onko valmis teos teknisesti video vai filmi. Tavallaan se on molempia ja tavallaan ei kumpaakaan.

Vaikka liikkuva kuva onkin minulle välineenä periaatteessa tuttu, monikanavaisessa muodossaan se kuitenkin on minulle tekijänä uusi konsepti, johon olen vasta tutustumassa syvällisemmin. Ennen kaikkea tämä näkyy siinä, että minun on hankala visualisoida sitä etukäteen, ilman konkreettista materiaalia. Olen tietenkin nähnyt lukuisia useamman kanavan installaatioita erilaisissa museoissa ja gallerioissa vuosien varrella ja nykyisin niitä on mahdollista tarkastella myös erilaisten DVD-julkaisujen avulla. Itse en kuitenkaan ole toteuttanut monikanavaista teosta ennen tätä projektia. Monikanavainen liikkuva kuva on kuitenkin kiehtonut minua monen vuoden ajan. Kirjoitin aiheesta myös kandidaatin tutkielmani *Elokuvasta installaatioon*, jossa tarkastelin Eija-Liisa Ahtilan *Lohdutusseremonia*-teosta useasta näkökulmasta, joista käsin koetin todentaa Ahtilan teoksen elokuva- ja installaatioversioiden välisiä eroja. Tuolloisessa tutkielmassa näitä eroja löytyikin mukavasti. Tästä ei kuitenkaan ollut apua tämänkertaisessa tekoprosessissa sillä etukäteen arvioituna näytti selvältä, että omasta teoksestani tulee täysin erilainen Ahtilan *Lohdutusseremoniaan* verrattuna. Omassa teoksessani ei esimerkiksi ole mukana *Lohdutusseremonialle* keskeisiä elementtejä kuten näyttelijöitä, dialogia tai ihmisiä ylipäätään. Pystyin siis sanomaan, millainen omasta teoksestani ei tule. Se, millainen siitä tulee, oli sen sijaan epäselvää. Ajatukseni kuitenkin oli, että installaatioversion mielikuva todennäköisesti kehittyisi eteenpäin elokuvaversio leikkauksen aikana, kun konkreettinen kuvamateriaali olisi nähtävillä silmiäni edessä.

Yksi keskeinen ajatukseni installaation taustalla on myös oma jo pitkään vahvistunut kokemukseni, jonka mukaan en taiteilijana tee kovinkaan tyypillisiä niin sanottuja galleriavideoita, joita nykyinen monikanavaisen liikkuvan kuvan enemmistö oman kokemukseni mukaan edustaa. Teoksiani ei esimerkiksi ole suunniteltu varta vasten pyöritettäväksi loopilla tilassa. Niistä ei myöskään saa kattavaa kuvaa lyhyellä vilkaisulla vaan ne on ennemminkin tarkoitettu katsottaviksi alusta loppuun, paikoin pitkästäkin kestosta riippumatta.<sup>101</sup> Oman kokemukseni mukaan taustani ei myöskään ole niin sanotun

---

<sup>101</sup> Erika Balsomin mukaan tämä on ollut myös historiallisesti yksi keskeisistä syistä miksi kokeellisten elokuvien esittämistä galleria- ja museokontekstissa on vieroksuttu (Balsom 2012, 18-22). Myös Michael Rushin mukaan galleriatilan katsojilla on usein tapana liikkua tilan läpi vain lyhyen hetken kutakin teosta tarkastellen. Lyhyet videoteokset tukevat tätä katsomisen tapaa. Rushin mukaan lyhyesti, selkeästi ja ytimekkäästi ilmaistut ideat saattavat hyvinkin olla olennainen tekijä tiettyjen videoteosten menestyksen takana (Rush 2007, 220-221). Toisaalta tämäkin kulttuuri saattaa olla hitaasti muuttumassa. Esimerkiksi Kiasmassa on muutamien viimeaikaisten mediataidenäyttelyiden yhteydessä [Eija Liisa Ahtila: Rinnakkaiset maailmat (2013), Mika Taanila: Aikakoneita (2013-2014)] kehitetty opasteita siten, että teokset, jotka on tarkoitettu katsoa alusta

videotaiteen piirissä vaan koen pikemminkin olevani kokeellisen elokuvan tekijä. Kokeellisen elokuvan paikka taiteen kentällä on perinteisesti sijannut jossain epäselvällä harmaalla alueella elokuvan ja kuvataiteeseen suuntautuneen taidemaailman välissä. Osittain se on kuulunut molempiin kategorioihin, osittain ei kumpaankaan.<sup>102</sup> Tutkielman seuraavassa osassa koetan kartoittaa tarkemmin tätä harmaata aluetta sekä eritellä tarkemmin edellä käyttämiäni monimerkityksellisiä käsitteitä.

### **3.2 Kaksi perinnettä: Kokeellinen elokuva & expanded cinema sekä videotaide & installaatio**

Itse määrittelen liikkuvan kuvan teokseni osaksi taiteilijan liikkuvan kuvan (artists' film & video) kenttää. Kuten todettu, itse lähestyn tätä aihetta kokeellisen elokuvan näkökulmasta. Juuri kokeellisen elokuvan lähes satavuotinen historia onkin ollut minulle merkittävä vaikutteiden ja virikkeiden antaja, joka todennäköisesti näkyy (ja myös kuuluu). Vaikka kokeellinen elokuva on minulle selvästi läheisempi viitekehys kuin videotaide – ainakin historiallisessa mielessä – en myöskään väheksy videotaiteen merkitystä. Nykyisin näiden kahden tyylin erottaminen lienee yhä vaikeampaa ja ehkä turhaakin – toisin kuin esimerkiksi 40 vuotta sitten. Nämä molemmat tyyliuunnat ovat olleet minulle merkittäviä – ja ehkä myös kaikkein merkittävimpiä – innoittajia omassa taiteellisessa työssäni. Muutamat näihin tyyliuuntiin kuuluvat taiteilijat ovat myös olleet minulle tärkeitä esikuvia ja näistä taiteenlajeista ammennettujen virikkeiden avulla olen rakentanut omaa osaamistani koko taiteellisen urani ajan. Tämä pätee myös tämän tutkimuksen tarkastelemaan tekoprosessiin.

Koska kaikki nämä termit kokeellinen elokuva, videotaide ja taiteilijan liikkuva kuva toistuvat tässä tutkielmassa useasti, lienee perusteltua määritellä ne jo tässä vaiheessa. Koska koetan tutkielman edetessä myös sijoittaa itseni osaksi näiden taiteenlajien traditioita, käyn tässä yhteydessä lyhyesti läpi niiden historian pääpiirteet. Myös strukturalistisen elokuvan käsitteen tarkempi läpikäynti on tässä yhteydessä perusteltua sillä siihen palataan monesti tutkielman edetessä. Tällainen lyhyt katsaus aiheeseen ei tietenkään voi olla kovin kattava mutta historiallisten suurten linjojen hieman tarkempi määrittäminen tässä yhteydessä on välttämätöntä, jotta oman teokseni myöhempi peilaaminen niihin olisi mahdollista. Tämän

---

loppuun, on erotettu selkeästi muista teoksista ja tällaisten teosten alkamisajat on selkeästi merkitty. Tämä on mielestäni hyvä käytäntö, jonka toivon yleistyvän.

<sup>102</sup> Balsom 2012, 13-16.

lyhyen historiakatsauksen avulla myös muutamat tekoprosessin aikana tekemäni taiteelliset valinnat tulevat lukijalle ymmärrettävämmiksi. Sekä videotaiteen että kokeellisen elokuvan parissa on myös toteutettu runsaasti teoksia, joissa perinteinen yksikanavainen teos laajenee usean samanaikaisen projisoin ja/tai muiden keinojen avulla perinteisen elokuvan esittämiskäytännön ulkopuolelle. Tämän tyyppisiä teoksia on taidehistorian aikana usein kutsuttu nimityksillä *expanded cinema* ja/tai *videoinstallaatio*, jotka on myös syytä määritellä tässä yhteydessä tarkemmin.

### 3.2.1 Kokeellinen elokuva

#### 3.2.1.1 Termit *experimental*, *avantgarde* ja *underground*

Yhtenäisen kokeellisen elokuvan määritelmän antaminen on hankalaa. Tätä hankaluutta ei helpota useiden käsitteiden päällekkäisyys, niin nykyisin kuin historiallisestikin. Suomen kieleen on oman havaintoni mukaan pitkälti vakiintunut käyttämäni termi *kokeellinen elokuva*. Sitä käyttävät johdonmukaisesti muun muassa kaikki *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933 -1998* – teoksen kirjoittajat sekä Juri Nummelin teoksessaan *Valkoinen hehku – Johdatus elokuvan historiaan*. Kun vastaavaa ilmiötä kuvaillaan englanniksi, esiin nousevat ainakin käsitteet *experimental film*, *avantgarde film* ja *underground film*. Näiden termien käyttö on vaihdellut eri aikakausina eivätkä ne aina ole miellyttäneet tekijöitä, joiden tuotantoa on näillä sanoilla kuvailtu.<sup>103</sup> Tämä käsitteiden päällekkäisyys tulee ilmi hyvin myös ilmiötä kuvaavien kirjojen nimissä: A.L.Rees: *A History of Experimental Film and Video*, P. Adams Sitney: *Visionary Film – The American Avant-Garde 1943-2000*, Sheldon Renan: *An Introduction to the American Underground Film*. Termien ja kirjojen julkaisuaikojen eroista huolimatta kaikki mainitut kirjat kertovat pitkälti samoista tekijöistä. Huomionarvoista myös on, että jokainen näistä teoksista huomioi kaikki mainitut kolme termiä ja toteaa, ettei ero niiden välillä ole suuri.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Camper: Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film, Sitney 2002, xii ja Renan 1967, 22-23. Vielä vuonna 2012 90-vuotisjuhlaaastattelussaan Jonas Mekas korosti, ettei hän pidä määritelmästä kokeellinen elokuva (experimental film):” "No one was experimenting. Not Maya [Deren], not Stan Brakhage, and certainly not me. We were making different kinds of films because we were driven to, but we did not think we were experimenting. Leave that to the scientists...” (O’Hagan, 2012).

<sup>104</sup> Rees 2002, 2-3, Renan 1967, 17-23 ja Sitney 2002, xii.

Termien eroista huolimatta niiden kaikkien kautta on selkeästi hahmotettavissa tietty historiallinen polku tai ainakin polkuverkoston päälinja, joka alkaa suunnilleen samasta pisteestä kuin valtavirtaelokuva mutta erkanee siitä hyvin pian. Tästä se etenee ensin 1900-luvun alun Euroopassa varhaisen avantgarden kanssa yhtä matkaa mutta toisen maailmansodan jälkeen painopiste siirtyy Yhdysvaltoihin. Siellä se myös pysyy suunnilleen 1960-luvun loppuun mutta samalla ilmiö myös kansainvälistyy koko ajan. Historian edetessä kokeellisen liikkuvan kuvan kulttuuri myös monipuolistuu ja muuttuu koko ajan vaikeammin määriteltäväksi. Yksi merkki tästä on 1960-luvun puolivälissä syntyvä videotaide ja viimeistään 2000-luvulle tultaessa ovat taiteidenväliset rajat hämärtyneet niin, että niiden yksiselitteinen määrittäminen on entistä hankalampaa. Toisaalta, Fred Camperin mukaan ilmiön määrittämisen vaikeus on myös aina positiivinen viesti, joka kertoo liikkeen elävyydestä.<sup>105</sup>

A.L. Reesin mukaan termi *avantgarde*, ”etujoukko” syntyi 1830-luvulla – siis kauan ennen elokuvaa. Taiteilijoiden tekemiin elokuviin sitä alettiin soveltaa 1920-luvulta eteenpäin.<sup>106</sup> Kokeellisen elokuvan kontekstissa termin *avantgarde film* käyttö huipentui 1970-luvulla, jolloin se syrjäytti 1960-lukulaisen termin *underground film*. Näin kävi, koska tuolloin vallinnut strukturalistinen suuntaus ei hyväksynyt termiä *underground* – *avantgarde* näet kuulosti vakavammin otettavalta.<sup>107</sup> Tämän jälkeen termi *avantgarde* on ollut kiistanalainen. Epäilyä on muun muassa aiheuttanut se, onko termin käyttö enää oikeutettua. Kysymyksiä on myös aiheuttanut, kuvaako termi sen piiriin määritellyjä teoksia osuvasti. Nykyinen *avantgarde* ei näet enää välttämättä hyökkää etulinjassa mitään vastaan vaan on sen sijaan pitkälti institutionalisoitunut. Historian edetessä termi on kuitenkin osoittautunut sitkeäksi.<sup>108</sup> Hieman ristiriitaisesti P. Adams Sitney mainitsee valinneensa termin *avantgarde* teoksensa *Visionary Film* otsikkoon siksi, ettei se assosioitu selkeästi mihinkään tiettyyn aikakauteen kokeellisen elokuvan historiassa.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Camper toteaaakin Gertrud Steinia lainaten, että esimerkiksi modernin taiteen museo on jo käsitteellinen paradoksi. Samoin täsmällisesti ja tyhjentävästi määritelty *avantgarde* ei Camperin mukaan voi olla taiteellisten uudistusten etulinjassa (Camper: Naming, and Defining, *Avant-Garde or Experimental Film*).

<sup>106</sup> Rees 2002, 3.

<sup>107</sup> Rees 2002, 3. Reesin mukaan tämä termin vaihdos oli tiettyssä mielessä symbolinen. 1960-lukulainen termi *underground* oli luonteeltaan kapinallinen, kun taas 1970-luvun termi *avantgarde* puolestaan teoreettinen (Rees 2002, 78).

<sup>108</sup> Rees 2002, 3. *Avantgarde*-elokuvan tarkemmista määritelmistä katso esimerkiksi Friedberg 1993, 268-269 (alaviitteet 15-17) sekä Hongisto, Pönni ja Seppänen 2010, 3-9.

<sup>109</sup> Sitney 2002, vii.

Myös Sheldon Renanin mukaan käsite avantgarde-elokuva tarkoitti 1920-luvulla juuri taiteilijoiden toteuttamia, valtavirrasta radikaalisti poikkeavia elokuvia. Renanin mukaan myös termiä *experimental film*, kokeellinen elokuva, käytettiin jo 1920-luvulla, jolloin sillä tarkoitettiin venäläisten tekijöiden montaasielokuvia. 1940-luvulle tultaessa termin merkitys kuitenkin laajeni.<sup>110</sup> Renanin ja Sitneyn mukaan Yhdysvalloissa näet suosittiin toisen maailmansodan jälkeen aiemman termin avantgarde sijaan termiä kokeellinen, experimental, jolla kuvattiin esimerkiksi Maya Derenin, Sidney Petersonin ja Kenneth Angerin ensimmäisiä elokuvia. Termi experimental puolestaan menetti suosiotaan 1950-luvun lopulta lähtien jolloin suosituimmaksi nousi uusi termi underground.<sup>111</sup> Renanin mukaan termi experimental ei kuitenkaan syrjäytynyt kokonaan 1960-luvulla.<sup>112</sup> Vuonna 2011 tehdyssä haastattelussa A.L.Rees toteaaakin olevansa tyytyväinen, että hän valitsi juuri käsitteen experimental vuonna 1999 ensi kerran ilmestyneen teoksensa *A History of Experimental Film and Video* otsakkeeseen. Hänen mukaansa termi on yhä käytännöllinen ja elinvoimainen sillä se antoi hänelle vapauden toisaalta rajata osa galleria- ja museomaailman teoksista kirjan ulkopuolelle, toisaalta sisällyttää siihen joitakin innovatiivisia teoksia muun muassa musiikkivideoiden maailmasta, joka perinteisesti katsottuna jää taidemaailman ulkopuolelle.<sup>113</sup>

Reesin mukaan termin *underground* taustalla on 1950-luvulla vallinnut tilanne jolloin vuosisadan alun moderni taide alkoi institutionalisoitua modernismin nimellä. Tämä kehitys herätti vastareaktion. Osa taiteilijoista halusi pysytellä museoiden ja niiden sääntöjen ulkopuolella. He etsivät virikkeitä vuosisadan alun radikaalien, erityisesti dadan suunnalta. Tästä kirjavasta liikkeestä muodostui myöhemmin niin sanottu vastakulttuuri, tai tuttavallisemmin "underground". Vuosisadan alusta oli kuitenkin siirrytty jo jonkin verran toisenlaiseen aikaan ja termien erot kuvaavat tätä osuvasti, etujoukosta oli siirrytty maanalaiseen vastarintaan, sissitaktiikkaan.<sup>114</sup> Oman arvioni mukaan ainakin Suomessa termi yhdistetäänkin voimakkaimmin juuri 1960-lukuun edelleen. Sheldon Renanin mukaan termi esiintyi kokeellisen elokuvan kontekstissa ensi kerran Film Culture-lehden numerossa 19 vuonna 1959 ilmestyneessä Lewis Jacobsin artikkelissa *Morning for the Experimental*

---

<sup>110</sup> Renan 1967, 21-22.

<sup>111</sup> Sitney 2002, vii sekä Renan 1967, 22 ja 83-84.

<sup>112</sup> Rees 2002, 22.

<sup>113</sup> Luxonline: On a History of Experimental Film and Video, An Interview with A.L.Rees.

<sup>114</sup> Rees 2002, 60.

*Film.*<sup>115</sup> Renanin mukaan termi levisi yleiseen käyttöön sillä 50- ja 60-lukujen taitteessa useat alan tekijät kokivat, että oli olemassa vahvoja vastavoimia, jotka pyrkivät siihen, ettei underground-elokuvia tehtäisi lainkaan. Termi underground kuvasi päättäväistä asennetta: tunnetta siitä, että tällaisia elokuvia tulisi tehdä kaikista taloudellisista ja laillisista esteistä huolimatta.<sup>116</sup>

Kuten todettu, underground terminä syrjäytyi 1970-luvulla, koska tuolloin vallinnut strukturalistinen suuntaus suosi mieluummin termiä *avantgarde* sillä se kuulosti vakavammin otettavalta. Osittain tähän saattoi myös vaikuttaa strukturalistien halu erottautua edellisestä tekijäsukupolvesta, johon termin underground koettiin viittaavan. Underground-nimikkeen taru elokuvamaailmassa ei kuitenkaan päättynyt tähän vaan se pikemminkin palasi hetkeksi takaisin alakulttuurien pariin. 1980-luvulla termiä viljeli esimerkiksi New Yorkissa julkaistu *Underground Film Bulletin*-fanzine ja laajemmin se palasi viimeistään 1990-luvun jälkipuoliskolla, kun useat elokuvafestivaalit kuten *Chicago Underground Film Festival* tai *Montreal Underground Film Festival* alkoivat omaksua sen Pohjois-Amerikassa.<sup>117</sup> Tätä kirjoitettaessa esimerkiksi underground-elokuvalle omistautunut verkkosivusto *Underground Film Journal* listaa omassa festivaalikalenterissaan lähes kaksikymmentä underground-nimikkeen alla toimivaa festivaalia lähinnä Pohjois-Amerikassa mutta myös muualla.<sup>118</sup>

Tilanne termien suhteen on siis ollut historiallisesti eläväinen. Mikään ei viitta siihen, että tämä jatkuva muutos pysähtyisi ja tilanne vakiintuisi tulevaisuudessa. Kuten A.L.Rees toteaa, historia on aiemminkin osoittanut, että käytöstä poistuneet termit saattavat yllättäen nousta kuolleista ja tehdä paluun aktiiviseen käyttöön.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Renan 1967, 22. Jacobsin artikkelissa termi esiintyy kokeellista elokuvaa kuvaavassa lauseessa ”film which for most of its life has led an underground existence”.

<sup>116</sup> Emt.

<sup>117</sup> Everleth, 2010. Underground Film Bulletin muun muassa hyökkäsi voimakkaasti strukturalistista elokuvaa vastaan julkaisemalla New Yorkissa 1980-luvulla vaikuttaneen *The Cinema of Transgression*-liikkeen manifestin, jossa 1970-luvun akateeminen strukturalistinen elokuva tuomitaan jyrkin sanoin (UbuWeb Film & Video: The Cinema of Transgression). Undergroundin ja strukturalismin väliseen jännitteeseen palataan tämän tutkielman edetessä vielä uudelleen.

<sup>118</sup> Underground Film Journal: Underground Film Festival List 2013.

Sama kalenteri listaa myös useita festivaaleja, jotka ovat omaksuneet festivaalin nimen osaksi termin *experimental*. Termi *avantgarde* ei sen sijaan esiinny kalenterissa lainkaan. Sivustolla on myös käyty keskustelua siitä, mitä näiden festivaalien järjestäjät tarkoittavat käsitteellä *underground*. Nämä määritelmät eivät ole yhteneviä (Everleth, 2012).

<sup>119</sup> Luxonline: On a History of Experimental Film and Video, An Interview with A.L.Rees.



### 3.2.1.2 Kokeellisen elokuvan määritelmä – loputon suo?

Aivan kuten ilmiötä kuvaavia termejä, myös kokeellisen elokuvan määritelmiä on useita erilaisia. Ja samoin kuin termien kohdalla, myös näiden määritelmien sisällöt eroavat hieman toisistaan, vaikka ne osoittavat selkeästi samaan suuntaan. Niinpä avainsanoja kokeellisesta elokuvasta puhuttaessa voisivat olla henkilökohtaisuus, nonlineaarisuus sekä riippumattomuus – ja ehkä myös pienet resurssit.

Paul Youngin mukaan paradoksaalisesti on helpompi määritellä se, mitä kokeellinen elokuva ei ole, kuin se, mitä se on. Hänen mukaansa kokeellinen elokuva on usein nonlinearista, nonteatraalista tai nonfiguraatiivista. Niinpä se usein operoi runollisesti, metaforan ja alluusion avulla. Hänen mukaansa kokeellinen elokuva erottaa itsensä valtavirrasta esteettisin, ideologisin ja/tai poliittisin keinoin.<sup>120</sup>

Juri Nummelinin mukaan kokeellisen elokuvan määritelmiä on lukemattomasti mutta itse hän kuvailee niitä neljällä piirteellä. Ensinnäkin kokeellinen elokuva ei kerro selkeästi määriteltävää tarinaa tai mikäli kertoo, se tapahtuu hyvin peiteltysti. Sen lisäksi kokeellinen elokuva pyrkii Nummelinin mukaan välttämään valtavirtaelokuvan sovinnaisia kuvaus-, leikkaus- ynnä muita teknisiä ratkaisuja. Usein kokeellisen elokuvan tavoitteena ei ole luoda elokuvamaista illuusiota vaan pikemminkin vieraannuttaa katsoja niin, ettei tätä tapahdu. Nummelin lainaakin Hans Richterin toteamusta, jonka mukaan leikkaus ei ole tarinan jatkamista vaan katkaisemista. Tämän lisäksi kokeellinen elokuva pyrkii Nummelinin mukaan vielä levittäytymään elokuvateatterin ulkopuolelle vähemmän perinteisiin esityspaikkoihin. Hän myös huomauttaa, että siinä missä perinteinen elokuva on sukua teatterille ja kirjallisuudelle, kokeelliselle elokuvalla läheisiä ovat kuvataide, konserttimusiikki ja tanssi.<sup>121</sup>

Mika Taanilan mukaan kokeellinen elokuva tarkoittaa ”kaikkea riippumatonta, taiteellisesti haastavaa liikkuvan kuvan toimintaa, joka on pyrkinyt tietoisesti asettamaan kyseenalaiseksi totuttuja tapoja nähdä ja tehdä elokuvaa”. Hänen mukaansa kokeellinen elokuva on myös luonteeltaan usein enemmän tai vähemmän maanalaista ja äärimmillään jopa antisosiaalista

---

<sup>120</sup> Young 2009, 9.

<sup>121</sup> Nummelin 2005, 122-124.

toimintaa.<sup>122</sup> Toisaalta termi kokeellinen elokuva on Taanilan mukaan huono, halventava ja anteeksipyytelevä. Taanilan mukaan kokeellinen elokuva on ennemminkin synonyymi vapaalle elokuvalle, jonka puitteissa voi periaatteessa tehdä mitä tahansa. Niinpä kokeellinen elokuva ei ole harmoninen, yhtenäinen tai selkeä elokuvanlajityyppi vaan se pakenee tarkkoja rajoja.<sup>123</sup>

Sheldon Renanin mukaan underground-elokuvan määrittäminen on erittäin hankalaa elokuvien monipuolisen luonteen vuoksi. Hän kuitenkin korostaa underground-elokuvan henkilökohtaista luonnetta. Hänen mukaansa underground-elokuva on periaatteessa yhden henkilön suunnittelema sekä toteuttama teos ja samalla se myös on tuon ihmisen henkilökohtainen kannanotto. Niin ikään se myös eroaa muodon, tekniikan tai sisällön – joskus jopa kaikkien kolmen – osalta radikaalisti valtavirrasta. Underground-elokuvat myös toteutetaan usein hyvin pienillä resursseilla ja ne leviävät kaupallisten kanavien ulkopuolella.<sup>124</sup>

Fred Camperin mukaan kokeellisen elokuvan voi määrittellä kuuden eri kriteerin kautta. Yksittäinen teos ei välttämättä vastaa kaikkia listan kuudesta kriteeristä mutta todennäköisesti useimpia niistä. Nämä kriteerit ovat 1) teoksen on luonut yksi henkilö tai pieni ryhmä, pienellä teollisesta elokuvasta radikaalisti poikkeavalla budjetilla. 2) Elokuva ei seuraa teollista tuotantotapaa, jossa kuvausryhmällä on tiukat ammattiroolit vaan ammattikuntien rajat voidaan ylittää jopa niin, että yksi tekijä vastaa teoksen toteuttamisesta kokonaan yksin. 3) Elokuva ei sisällä teatteriin päin kumartavaa lineaarista tarinaa valtavirtaelokuvan tapaan. 4) Se hyödyntää tietoisesti filmin materiaalisia ominaisuuksia ja kohdistaa näin tietoisesti huomion mediaan itseensä esimerkiksi maalamalla suoraan filmille, yli- tai alivalottamalla, käyttämällä vääristäviä linsejä ja niin edelleen. 5) Elokuva on oppositioasemassa massamediaan, sen tyyliin ja sen edustamiin arvoihin. 6) Elokuva ei tarjoa selkeää yksiselitteistä viestiä. Sen sijaan se vaatii tietoisesti katsojaltaan aktiivista osallistumista ja rohkaisee monipuolisiin tulkintoihin.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Taanila 2007, 10.

<sup>123</sup> Haastattelu ohjelmassa *Kootut selitykset: Kokeellinen elokuva* (4.3.2013).

<sup>124</sup> Renan 1967, 17.

<sup>125</sup> Camper: Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film.

Kenties kaiken edellä todetun on parhaiten kiteyttänyt Kari Yli-Annala määritellään kokeellisen elokuvan olevan lähtökohtaisesti jotain muuta kuin teollinen.<sup>126</sup> Toisaalta A.I. Rees avaa teoksensa *A History of Experimental Film and Video* Clement Greenbergiltä lainatulla toteamuksella, jonka mukaan olennaista ei ole niinkään määritellä avantgardea jyrkästi vaan tunnistaa se historiallisena ilmiönä.<sup>127</sup> Näin ollen käyn seuraavaksi lyhyesti läpi kokeellisen elokuvan historian päävaiheet.

### 3.2.1.3 Kokeellisen elokuvan historiaa lyhyesti: kolme aaltoa

#### 3.2.1.3.1 Ensimmäinen aalto ja avantgarde-elokuva 1920-luvulla

Koska kokeellisen elokuvan määritelmä on löyhä, yksittäisen teoksen tai tekijän nimeäminen kokeellisen elokuvan keksijäksi on kenties mahdotonta.<sup>128</sup> Yhtä hankalaa on määritellä se piste elokuvan historiassa, jossa kokeellinen elokuva irtoaa valtavirrasta. Kuten A.L.Rees toteaa, uusilla ilmiöillä on kulttuurihistoriassa harvoin yhtä selkeää alkupistettä. Esimerkiksi elokuvan alkupisteeksi mainitut Lumièren veljesten kokeilut voin nähdä yhtä hyvin niin alku- kuin loppupisteinä eri prosesseille. Elokuvan syntyyn aivan 1800-luvun lopussa vaikuttaneita tekijöitä oli näet useita ja monet niistä edelsivät ranskalaisveljesten kokeiluja usealla vuosikymmenellä. Esimerkiksi valokuvaus oli syntynyt jo 50 vuotta aiemmin ja uutena mediana se oli myös ehtinyt jo vaikuttaa muihin taiteisiin. Merkittävä tekijä elokuvan synnyn taustalla oli myös 1800-luvun yleinen visuaalisuushuuma eli taiteen ja tieteen mielenkiinto näköhavaintoa kohtaan. Eräitä tämän huumen ilmenemismuotoja olivat muun muassa tieteelliset kokeilut liikkeen vangitsemiseksi, tutkimukset äänen ja valon yhteydestä sekä lukuisat vuosisadan aikana kehitetyt, eläviä kuvia jo ennakoivat optiset lelut.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Andersson ja Kettunen, 2010.

<sup>127</sup> ”Can you give a definition of ’avant-garde’? -You don’t define it, you recognize it as a historical phenomenon.” (Rees 2002, vi)

<sup>128</sup> Tosin jotkut ovat pyrkineet antamaan näinkin tarkkoja määritelmiä mutta lopulta tämän tyyppiset määrittelyt lienevät lähinnä makuasioita. Esimerkiksi Sheldon Renanin mukaan ensimmäinen kokeellisen elokuvan tekijä oli Georges Méliès (Renan 1967, 53). Samaan lopputulokseen päätyi 1930-luvulla kirjoittamassaan avantgarde-elokuvan historiassa myös Germaine Dulac (Hongisto, Pönni ja Seppälä 2010, 3). Mélièsin vaikutuksesta myöhäisempään kokeelliseen elokuvaan katso myös Rees 2002, 29-30.

<sup>129</sup> Rees 2002, 16-17. 1800-luvun optisista leluista katso esimerkiksi Erkki Huhtamo: *Fantasmagoria – Elävän kuvan arkeologia* (Suomen elokuva-arkisto, 2000).

Lumièren veljekset eivät kuitenkaan koskaan ajatelleetkaan tekevänsä taidetta.<sup>130</sup> Se, oliko elokuva ylipäättään taidetta ja jos oli, niin minkälaista, oli ahkeran keskustelun kohteena 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Erityisesti tuon vuosikymmenen alkupuolella elokuvat olivat useimmiten vielä yksinkertaisia yhden otoksen ohjelmanumeroita, joita erilaiset showmiehet esittivät huvipuistoissa ja varieteeteattereissa. Niinpä filmiteknologia koettiin vielä epäpersoonalliseksi ja teolliseksi. Toisaalta monet kokivat, että elokuva oli esimerkiksi maalaustaiteeseen verrattavissa oleva itsenäinen taidemuoto ja että elokuvan teko vaati samanlaista taiteellista tekijyyttä kuin muutkin taiteet.<sup>131</sup>

Vasta kubismin myöhäisvaiheessa keksittiin teorian tasolla se nykyään yksinkertaiselta vaikuttava ajatus, että myös elokuva-alan ulkopuolelta tulevat taiteilijat voisivat tehdä elokuvia. Tämä havainto avasi olennaisen yhteyden 1900-luvun alun avantgarde-taiteen ja elokuvan välille sekä johti välillisesti kokeellisen elokuvan syntyyn.<sup>132</sup> Kubistit eivät kuitenkaan tehneet itse elokuvia vielä tässä vaiheessa.<sup>133</sup> Monet vuosisadan alun taideliikkeet kuten futuristit, konstruktivistit ja dadaistit kuitenkin keskustelivat aktiivisesti taiteilijoiden tekemistä elokuvista. Näiden liikkeiden synnyttämä luovuuden pyörre vuosisadan alun avantgarde-elokuvassa perustui pitkälti juuri kubismin luomiin teorioihin.<sup>134</sup>

Ensimmäisenä näistä tulivat futuristit. Reesin mukaan futuristit olivat tärkein varhainen taiteilijaliike ja he toimivat monessakin mielessä esikuvana tuleville avantgarde-liikkeille manifesteineen, provokaatioineen ja poikkitaiteellisine hankkeineen. Futuristit olivat myös ensimmäinen taiteilijaliike, joka halusi itse tehdä elokuvia, joskin niistä on jäänyt vain vähän dokumentteja. Esimerkiksi italialaiset taiteilijaveljekset Ginna ja Corra toteuttivat käsin maalattuja filmejä jo vuonna 1910 – vain 15 vuotta Lumièren veljesten ensikokeilujen jälkeen. Valitettavasti nämä elokuvat eivät kuitenkaan ole säilyneet jälkipolville.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Rees 2002, 15.

<sup>131</sup> Emt., 25.

<sup>132</sup> Emt., 16.

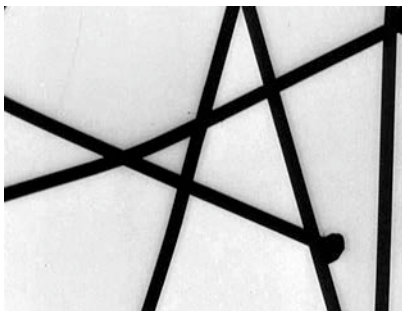
<sup>133</sup> Emt., 42. Kenties tunnetuin kubistinen elokuva Fernand Légerin *Ballet Mécanique* ilmestyi vasta 1924.

<sup>134</sup> Emt., 19.

<sup>135</sup> Reesin mukaan Ginnan ja Corran elokuvia kuvailevat muistiinpanot ovat kuitenkin yhä olemassa (Rees 2002, 27-29). Kuten Sami van Ingen on huomauttanut, suora elokuvafilmille maalaaminen on kuitenkin tekniikkana vähintään yhtä vanha kuin elokuva itsekkin. Vastaavaa tekniikka oli myös suosittu jo elokuvaa edeltäneissä optisissa laitteissa. Inspiraatio näihin kokeiluihin oli todennäköisesti saatu valokuvan puolelta sillä 1800-luvun lopulla mustavalkoisten valokuvien värittäminen käsin oli jo normaali toimintatapa (van Ingen 2013, 55).

1910-luvulla elokuva alkoi saada yhä enemmän epiikan piirteitä, kun perinteinen kertova elokuvakieli, joka on läheistä sukua kirjallisuudelle ja teatterille, alkoi kehittyä. Tämä kehitys keräsi luonnollisesti myös vastustajia. Toiset tekijät halusivat keskittyä uuden median kulttuurillisiin mahdollisuuksiin: filmi tarjosi uuden keinon nähdä ja tutkia ihmisen tajuntaa sekä ajan kulkua. Kolmas ryhmä taas oli kiinnostunut filmin mahdollisuuksista työntää avantgarden rajoja yhä edemmäs, kenties abstraktioon tuon ajan maalaustaiteen tavoin.<sup>136</sup>

Näistä lähtökohdista yhdessä 1900-luvun alun taideliikkeiden kanssa kehittyi se 1920-luvun avantgarde-elokuvan ensimmäinen laaja aalto, ”ensimmäinen avantgarde”<sup>137</sup>, joka kansainvälisenä ja monipuolisena ilmiönä on hyvin dokumentoitu ja kenties kaikkein tunnetuin vaihe kokeellisen elokuvan historiassa. Ilmiö ei tässäkään vaiheessa ollut enää yhtenäinen vaan sen alle mahtuu monenlaista ilmaisua niin impressionismin, abstraktin elokuvan, dadan, surrealismien kuin monen muunkin nimikkeen alla. Käytännössä jyrkkää raja-aitaa suuntausten välillä ei kuitenkaan aina ollut. Esimerkiksi Man Rayn vuonna 1923 valmistunut esikoisohjaus *Le Retour à la Raison* edusti vielä dadaa – elokuva sai ensi-iltansa Pariisin dada-liikkeen viimeisessä tapahtumassa ennen liikkeen hajaantumista. Vuoden 1926 *Emak Bakia* puolestaan edusti jo surrealismia.<sup>138</sup> Suurta eroa teosten sisällössä ei ole. Monet tämän aikakauden elokuvat ovat tunnettuja myös kokeellisen elokuvan piirien ulkopuolella. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi Rene Clarckin vuonna 1924 valmistunut ja dadan piiriin laskettava *Entr’ Acte*<sup>139</sup> sekä kenties kaikkien aikojen tunnetuin kokeellinen elokuva, Louis Bunuelin ja Salvador Dalin vuonna 1927 valmistunut surrealistinen *Andalusialainen koira*.



Kuva 3:  
Man Ray: *Le Retour à la Raison* (1923)

<sup>136</sup> Rees 2002, 25-26.

<sup>137</sup> Ensimmäisestä avantgardesta tarkemmin katso esimerkiksi Rees 2002, 19-55, Renan 1967, 53-83 ja Curtis 1971, 9-48.

<sup>138</sup> Rees 2002, 43-44.

<sup>139</sup> Teos on nähtävillä myös internetissä osoitteessa: <[http://www.ubu.com/film/clair\\_entracte.html](http://www.ubu.com/film/clair_entracte.html)>.

### 3.2.1.3.2 Toinen aalto ja kokeellinen elokuva 1940- ja 1950-luvuilla

1930-luvulla avantgarde-elokuvan kehitys kuitenkin hidastui merkittävästi. Osaltaan tähän oli syynä kiristynyt poliittinen tilanne Euroopassa. Ajan henkeä heijasteli monien kokeellisten tekijöiden siirtyminen ilmaisussaan sosiaalisen dokumentin suuntaan. Toiset ensimmäisen polven tekijät lopettivat kokonaan ja monet joutuivat jopa pakenemaan Amerikkaan kotimaansa uutta hirmuhallintoa tai myöhemmin sotaa. Tämä edesauttoi osaltaan avantgarde-elokuvan painopisteen siirtymistä Yhdysvaltoihin, jossa ilmaisu koki uuden renessanssin toisen maailmansodan jälkeen, nyt nimellä kokeellinen elokuva, experimental film.<sup>140</sup> Al Reesin mukaan monet asiat johtivat uuden liikkeen syntyyn juuri Yhdysvalloissa 1940-luvulla: eurooppalaisten modernistien siirtyminen sodan tieltä Amerikkaan, uusi itseluottamus ja positiivinen henki, joka vallitsi sodanjälkeisessä amerikkalaisessa kulttuurissa, sodanjälkeinen taloudellinen nousukausi sekä saatavilla olevat uudet halvemmat tekniset välineet. Sodan jälkeen halpoja laitteita alkoi olla entistä enemmän saatavilla, laboratoriopalvelut paranivat ja aiempaa 35mm filmiä halvemmasta 16mm filmistä tuli suosittu projektioformaatti elokuvakerhoissa ja kouluissa. Näin taiteilijan asema oli ainakin hiukan helpompi kuin muutama vuosikymmen aiemmin.<sup>141</sup>

Vaikka avantgarden toinen aalto oli leimallisesti amerikkalainen, myös liikkeen amerikkalaisella haaralla oli vahvat eurooppalaiset juuret. Toisen maailmansodan jälkeen johtavaksi kokeellisen elokuvan suuntaukseksi nousi nimittäin niin sanottu psykodraama, joka ammensi voimakkaasti eurooppalaisesta surrealismista, erityisesti Jean Cocteaun tuotannosta.<sup>142</sup> Avantgarden toisen aallon monissa tunnetuissa teoksissa kuten Maya Derenin ja Alexander Hammidin elokuvassa *Meshes of the Afternoon* (1943), nämä vaikutteet näkyvät selvästi.<sup>143</sup> Toisaalta samaan aikaan psykodraamaan nähden hyvin erilainen suuntaus, animaatioon perustuva abstrakti elokuva eli uutta kukoistuskautta yhdysvaltain länsirannikolla muutamien 1920-luvun sotapakolaisten ja uusien amerikkalaisten tekijöiden voimin.<sup>144</sup> Myös eurooppalainen kokeellinen elokuva elpyi pian sodan jälkeen 1930-luvulta

---

<sup>140</sup> Rees 2002, 50-53 ja 57.

<sup>141</sup> Emt., 57.

<sup>142</sup> Rees 2002, 58-60 sekä Sitney 2002, 17-18 ja 28-29. Joskus psykodraamasta käytetään myös nimitystä transsielokuva (trance film).

<sup>143</sup> Rees nostaa juuri *Meshes of The Afternoonin* jopa oman sukupolvensa symboliteokseksi (Rees 2002, 58-59). *Meshes of the Afternoonin* sekä *Andalusialaisen koiran* ja näiden elokuvien tekijäpolvien yhtäläisyyksistä ja eroista katso Sitney 2002, 3-15.

<sup>144</sup> Rees 2002, 58, Renan 1967, 93-96 sekä Sitney 2002, 231-267.

asti vallinneesta lamastaan. Aikakauden suuntauksia vanhalla mantereella olivat muun muassa letterismi, situationismi ja action art. Näistä kaksi jälkimmäistä syntyi selkeästi vasta 1950-luvun puolella.<sup>145</sup> Kuten kohta selviää, sisältönsä perusteella kaikki kolme luetaan kuitenkin vasta kokeellisen elokuvan kolmanteen underground-aaltoon kuuluviksi.



Kuva 4:  
Maya Deren & Alexander Hammid:  
*Meshes of the Afternoon* (1943)

1940-luvun avantgarde, ”avantgarden toinen aalto” siis onnistui luomaan uudelleen monipuolisen, päällekkäisen ja kansainvälisen liikkeen aivan kuten edeltänyt sukupolvi oli tehnyt kaksi vuosikymmentä aiemmin. Aiempi 1920-luvun asetelma – toiminta ollut Euroopassa vilkkaampaa kuin Pohjois-Amerikassa – oli kuitenkin nyt kääntynyt toisin päin. A.L. Reesin mukaan kenties tärkein ero aiempaan oli (Sitneytä siteeraten), että 1920-luvun ensimmäinen aalto näki filmin yhtenä välineenä taiteilijan ilmaisukeinojen joukossa, kun taas 1940-luvun toinen aalto koki elokuvanteon tasavertaiseksi taidemuodoksi muiden kanssa. Taiteilijan uran saattoi nyt luoda keskittymällä pelkästään filmiin samalla tavoin kuin taidemaalari keskittyy maalaamiseen.<sup>146</sup>

### 3.2.1.3.3 Kolmas aalto ja Underground 1950- ja 60-luvuilla

Kuten underground-termin määrittelyn yhteydessä jo todettiin, 1950-luvulla vuosisadan alun moderni taide alkoi institutionalisoitua modernismin nimellä. Tämä kehitys herätti sodanjälkeisessä nuoressa sukupolvessa vastareaktion. Osa taiteilijoista halusi näet pysytellä yhä museoiden ja niiden sääntöjen ulkopuolella. He etsivät virikkeitä vuosisadan alun radikaalien, erityisesti dadan suunnalta. Tästä liikkeestä muodostui mainittu vastakulttuuri eli "underground". Underground-liike koostui kirjavasta joukosta erilaisia toimijoita, joita

---

<sup>145</sup> Rees 2002, 56-57.

<sup>146</sup> Rees 2002, 56. Kokeellisen elokuvan toisesta aallosta tarkemmin katso Rees 2002, 56-62, Renan 1967, 83-97 sekä Curtis 1971, 49-64 ja 129-133.

yhdisti muun muassa huumori, perinteisten arvojen horjuttaminen sekä halu välttää kompromisseja. Liikkeen sateenvarjon alle mahtuivat muun muassa John Cage, Fluxus, beat-runoilijat, automaattimaalaus ja Wienin aggressiivinen performanssitaide. Liikkeen sanomaa levitti tehokkaasti underground-lehdistö.<sup>147</sup>

Myös eurooppalaisen 1960-luvun underground-elokuvan kukoistuksen juuret juontavat toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Aluksi marginaaliset toisinajattelijat Ranskassa alkoivat toteuttaa filmejä, jotka kritisoivat kulttuuriteollisuutta. Tämän hyökkäyksen aloitti letteristien ryhmä Pariisissa 1940-luvun loppupuolella. Taiteen sosiaalisen väliintulon välineenä veivät vielä pidemmälle situationistit, jotka irtautuivat letteristeistä vuonna 1952 Guy Debordin johdolla. Ranskan ohella kokeellisen liikkuvan kuvan toiminta oli vireää myös Itävallassa, jossa Wienin niin sanotut aktionistit harjoittivat ja dokumentoivat performanssejaan kaikenlaisten rajojen rikkomisen hengessä. Toiset elokuvantekijät Wienissä toteuttivat kokeiluja formaaleilla ja matemaattisilla järjestelmillä yhdistettynä filmiin. Näistä tekijöistä tunnetuin lienee Peter Kubelka, jonka teokset – aktionistien Kurt Krenin elokuvien ohella – toimivat myöhemmin tärkeinä esikuvina niin sanotulle strukturalistiselle elokuvalle Yhdysvalloissa 1960-luvulla.<sup>148</sup>

A.L.Reesen mukaan pohjoisamerikkalainen avantgarden kenttä oli toisen maailmansodan jälkeen eurooppalaista laajempi.<sup>149</sup> Omalta osaltaan kokeellisen liikkuvan kuvan lippua piti yllä edellä mainittu kokeellisen elokuvan toinen aalto, joka kuitenkin hiipui 1950-luvulla monien tekijöiden lopetettua toimintansa väliaikaisesti tai pysyvästi.<sup>150</sup> Vaikka vuosikymmen oli päältä katsottuna hiljainen, pinnan alla kuitenkin kuohui – yksi aikakausi oli päättymässä ja seuraava vasta tulossa. Monet myöhemmin keskeiseen asemaan nousseet kokeellisen elokuvan tekijät tekivät ensi elokuvansa juuri tuolloin. Aluksi nämä uudet tekijät olivat yksinäisiä ja eristyneitä mutta hiljalleen 1950-luvun edetessä he alkoivat verkostoitua keskenään.<sup>151</sup> Näiden uusien elokuvantekijöiden ohella muutamat toisen aallon keskeiset taiteilijat kuten Kenneth Anger ja Gregory Markopoulos jatkoivat edelleen toimintaansa.

---

<sup>147</sup> Rees 2002, 62-63.

<sup>148</sup> Rees 2002, 63-64. Aktionisteista katso Eronen 2008, 13-17. Kurt Krenin ja strukturalistisen elokuvan suhteesta katso Eronen 2008, 6-10 ja 31-40. Kubelkan ja strukturalistisen elokuvan suhteesta katso Sitney 2002, 285.

<sup>149</sup> Rees 2002, 64.

<sup>150</sup> Sitney 2002, 156 ja Renan 1967, 97. Tekijäsukupolvien välisestä vuorovaikutuksesta Yhdysvalloissa katso esimerkiksi Renan 1967, 41 ja Rees 2002, 55-56.

<sup>151</sup> Renan 1967, 97. Samasta lähteestä löytyy pitkä lista tuona aikakautena aloittaneista taiteilijoista.



Kaikki tämä kasvava aktiviteetti johti siihen, että 1960-luvulla kokeellinen elokuva löi itsensä läpi myös valtavirran tietoisuuteen ennenäkemättömällä tavalla. Taiteilijoiden toiminta oli nyt myös aiempaa organisoidumpaa. Ryhmä merkittäviä amerikkalaisia tekijöitä järjestäytyikin New American Cinema-liikkeeksi New Yorkissa vuonna 1960. Ryhmä julkaisi kuuluisan ensimmäisen manifestinsa vuonna 1962 ja samalla perustettiin kokeellisen elokuvan levitysorganisaatioksi maineikas The Film-Makers' Cooperative.<sup>152</sup> Tämän lisäksi vuonna 1969 perustettiin Anthology of Film Archives säilyttämään kokeellisen elokuvan perintöä sekä esittämään kokeellisia elokuvia.<sup>153</sup> Nämä maineikkaat organisaatiot ovat toimineet merkittävänä esimerkkeinä ja esikuvina myös muille vastaaville taiteilijalähtöisille organisaatioille ympäri maailmaa. Ne myös jatkavat toimintaansa edelleen.

Tämä muodollinen järjestäytyminen ei kuitenkaan tarkoittanut liikkeen ilmaisun yksipuolistumista, päinvastoin. New American Cinema tai underground-elokuva laajempaan liikkeeseen oli erittäin monipuolinen ilmiö – aivan kuten sen edeltäjät 1920- ja 1940-luvuilla. Tämä poikkeuksellisen luova ja vilkas aikakausi on saanut monet kutsuaan 1960-luvun loppua ja 1970-luvun alkua jopa kokeellisen elokuvan kultakaudeksi.<sup>154</sup> Underground-kauden tyylikirjo kieltämättä onkin poikkeuksellisen runsas. Mukaan mahtuu monia toisistaan poikkeavia tyyllilajeja kuten kollaasiteoksia (Robert Breer), animaatioita (Stan Vanderbeek, Harry Smith), lyyristä ilmaisua, johon palataan tarkemmin myöhemmin (Stan Brakhage), päiväkirjaelokuvia (Jonas Mekas, Brakhage), flicker-teoksia (Tony Conrad, Peter Kubelka) mutta myös kertovaa ilmaisua ja suorita dokumentteja.<sup>155</sup> 1960-luvun puolivälissä underground-elokuvan piirissä syntyi myös niin sanottu strukturalistisen elokuvan suuntaus, joka nousi dominoivaksi tyyliuunnaksi kokeellisen elokuvan maailmassa 1970-luvulla. Koska tähän käsitteeseen palataan tutkielman edetessä vielä usein, lienee järkevää määritellä se tarkasti tässä yhteydessä.

### **3.2.1.4 Strukturalistinen elokuva**

Kuten P.Adams Sitney on todennut, amerikkalainen kokeellinen elokuva kehittyi 1940-luvulta 1960-luvun puoliväliin asti johdonmukaisesti kohti jatkuvasti monimutkaisempaa

---

<sup>152</sup> Rees 2002, 65-66. Organisaation kotisivut löytyvät osoitteesta: <<http://film-makerscoop.com/>>

<sup>153</sup> Emt. Organisaation kotisivut löytyvät osoitteesta: <<http://anthologyfilmarchives.org/>>

<sup>154</sup> Sundholm 2010, 53.

<sup>155</sup> Rees 2002, 64-65.

muotoa.<sup>156</sup> Tässä kehityksessä olennainen elokuvantekijä oli Stan Brakhage, jonka teoksiin ja näkemyksiin palataan perusteellisemmin tutkielman edetessä hieman myöhemmin. A.L Reesin mukaan kokeellisen elokuvan kulttuuri oli kubisteista lähtien ollut pohjimmiltaan kuvallinen.<sup>157</sup> Brakhagen sekä monien hänen aikalaistensa kokeellinen elokuva olikin pitkälti ollut henkilökohtaista, subjektiivista ja näköhavaintoon perustuvaa, P.Adams Sitneynkin mainitsemaa ”visionääristä elokuvaa”.<sup>158</sup> 1960-luvun puolivälissä syntynyt strukturalistisen elokuvan suuntaus kuitenkin käänsi kehityksen hieman erilaiseen suuntaan. Tyyliuuntauksen suurin inspiroija oli vuonna 1963 elokuvadebyyttinsä näyttävästi tehnyt Andy Warhol.<sup>159</sup>

Warholin saapuminen elokuvamaailmaan oli hyvin valmisteltu ja ajoitettu. Sitneyn mukaan Warholin sisääntulo oli jopa ainutlaatuinen.<sup>160</sup> Vuonna 1963 hän oli jo erittäin kuuluisa maalari ja pop-taiteilija. Maineensa huipulla hän yhtäkkiä siirtyi taidemuodosta toiseen ja alkoi välittömästi tuottaa merkittäviä elokuvia. Vain muutaman vuoden kuluttua hänen elokuvauransa kuitenkin päättyi yhtä nopeasti kuin se oli alkanutkin. Warhol oli tutustunut hyvin oman aikansa underground-elokuvaan, joten hän osasi parodioida ja kommentoida sitä omissa teoksissaan osuvasti. Elokuvissaan Warhol kielsi Brakhagen ja hänen aikalaistensa elokuville ominaiset lyyriset ja ekspressiiviset ulottuvuudet. Hänen asenteensa oli sen sijaan etäinen ja cool. Silti Warhol sopi underground-elokuvan maailmaan hyvin. Olivathan hänen elokuviensa teemat kuten seksuaalisuus, ulkopuolisuus, leikkisyys sekä valtavirtayhteiskunnasta vieraantuminen hyvin yhteneväisiä underground-elokuvan kanssa.<sup>161</sup>

Warholin lyhyen elokuvauransa aikana käyttämät esteettiset keinot kuten paikallaan pysyvä kamera ja anti-montaasin omaiset pitkät otokset ilman minkäänlaista editointia, vastustivat silloista avantgardea ja välttelivät lyyriselle elokuvalla ominaista persoonallista käsialaa, jota tietyssä mielessä symboloivat Brakhagen elokuvien alku- ja lopputekstit, jotka tekijä itse oli raaputtanut filminauhan pinnalle. Warholin lakoninen asenne: ”kävelin vain paikalle ja käynnistin kameran” tiivistää olennaisesti hänen hyökkäyksensä kokeellisen elokuvan

---

<sup>156</sup> Sitney 2002, 347-348.

<sup>157</sup> Rees 2002, 74-75.

<sup>158</sup> Rees 2002, 74 ja Sitney 2002, 348. Tässäkin tutkielmassa lähteenä käytetystä ja ensi kerran vuonna 1974 ilmestyneestä P.Adams Sitneyn teoksesta *Visionary Film - The American Avant-Garde 1943-2000* on John Sundholmin mukaan muodostunut kokeellisen elokuvan taiteenalan tärkein auktoriteetti (Sundholm 2010, 53).

<sup>159</sup> Sitney 2002, 348-349 sekä Rees 2002, 69.

<sup>160</sup> Sitney 2002, 349.

<sup>161</sup> Sitney 2002, 348-349 sekä Rees 2002, 69.

autenttisuutta, yksilöllisyyttä sekä 1960-luvulle asti vallalla ollutta romanttista taiteilijäkäsitystä vastaan.<sup>162</sup> Sitneyn mukaan Warholin ensimmäiset elokuvat paljastivatkin kuinka samanlaisia – ja romanttisia – hänen aikalaistensa teokset olivat.<sup>163</sup> Warhol myös toteutti looppiprinttauksella, toistolla ja tyhjällä filmillä – ominaisuuksilla jotka ovat ominaisia filmimateriaalille – erittäin pitkiä, jopa tuntikausien mittaisia teoksia. Sitneyn mukaan Warhol murskasi näin ensimmäisenä yhden kokeellisen elokuvan suurimmista teoreettisista tabuista luomalla tietoisesti teoksia, jotka pituudellaan ja minimalistisella sisällöllään ylittivät selkeästi katsojan tylsistymiskynnyksen.<sup>164</sup>



Kuva 5:

Andy Warhol: *Empire* (1964). Teos koostuu yksittäisestä kuuden tunnin mittaisesta Empire State Buildingia kuvaavasta otoksesta, joka on kuvattu paikallaan seisovalla kameralla. Nopeudella 24fps kuvattu teos on esityksformaatissa vielä hidastettu nopeuteen 16fps, jolloin teoksen lopullinen kesto on yhteensä kahdeksan tuntia ja viisi minuuttia. Warholin mukaan teoksen idea on kuvata ajan kulkua, "the point of the film is to see time go by" (MoMa, The Collection).

Vaikka Andy Warhol onkin tiettyssä historiallisessa mielessä strukturalistisen elokuvan isä, hän kuitenkin oli pop-taiteilijana hieman eri paria myöhempien strukturalistien kanssa.<sup>165</sup> Warholille paikallaan pysyvä kamera edusti ensin kapinaa, sittemmin ironiaa. Myöhemmille amerikkalaisille strukturalisteille kamera oli Sitneyn mukaan pikemminkin mietiskelevä silmä, joka on pysähtynyt tarkkailemaan tiettyä tilaa. Henkinen etäisyys näiden kahden näkemyksen välillä on Sitneyn mukaan valtava<sup>166</sup>

Sitneyn mukaan strukturalistisessa elokuvassa elokuvan muoto on ennalta määritelty ja tämä usein yksinkertainen muoto on elokuvan keskeisin tekijä. Teoksen varsinainen sisältö on siis muodolle alistainen, tai pikemminkin teoksen muoto on sen keskeisin sisältö.<sup>167</sup>

<sup>162</sup> Sitney 2002, 348-352 sekä Rees 2002, 69.

<sup>163</sup> Sitney 2002, 351-352 sekä Rees 2002, 69.

<sup>164</sup> Sitney 2002, 351-352 sekä Rees 2002, 69.

<sup>165</sup> Rees 2002, 75.

<sup>166</sup> Sitney 2002, 350.

<sup>167</sup> Emt., 348.

Strukturalistinen elokuva ei ole subjektiiviseen näköhavaintoon perustuvaa elokuvaa vaan sen sävy on pikemminkin objektiivinen, minimalistinen ja pohdiskeleva. Näin strukturalistinen elokuva tietyssä mielessä päätti underground-kauden 1970-luvulle tultaessa ja johdatteli kokeellisen elokuvan maan pinnalle. Suuntaus oli kiinnostunut elokuvan rakenteesta, elokuvan tekemisen prosessista, ennalta määritellystä metodologiasta ja siihen liittyvästä sattumasta. Monet näistä teemoista olivat tuolloin ajankohtaisia myös muissa taiteissa. Strukturalistinen elokuva kääntyi pois näköhavainnosta kohti itsereflektiivisyyttä. Paino oli tunteiden sijasta nyt järjellä ja muodosta tuli sisältö. Elokuva ei ollut enää näkemistä, vaan lukemista.<sup>168</sup>

Sitneyn tunnetun mutta kiistellyn määritelmän mukaan strukturalistisen elokuvan neljä päätunnusmerkkiä ovat paikallaan oleva kamera, flicker-välke, filmimateriaalin toisto niin sanottua looppiprinttausta (loop printing) käyttämällä sekä filmimateriaalin kierrätys kuvaamalla aiemmin kuvattu materiaali valkokankaalta uudelleen. Sitneyn mukaan vain harvoista elokuvista löytyvät kaikki mainitut neljä ominaisuutta.<sup>169</sup> Al. Rees taas on huomauttanut, ettei muutamista strukturalistisista elokuvista itse asiassa löydy mainittuja ominaisuuksia lainkaan.<sup>170</sup>

Pohjois-Amerikan ohella strukturalistinen elokuva nousi tärkeään asemaan myös Iso-Britanniassa. Vaikka britannialaiset strukturalistit eivät tunteneet Warholin tuotantoa hyvin, tuli Warholin elokuville ominaisesta kestosta Reesin mukaan brittiläisen strukturalismin tavaramerkki, joka oli jäänyt valitsemattomaksi poluksi niin valtavirtaelokuvan kuin amerikkalaisen lyyrisen avantgardenkin kannalta. Esimerkiksi Malcom Le Grice totesi keston olevan illuusion vastavoima elokuvallisen ajan esittämisessä. Le Grice toteuttikin monia antimontaasi-teoksia, jotka perustuivat reaaliaikaisiin suhteisiin filmin, tekijän ja yleisön välillä.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Rees 2002, 72.

<sup>169</sup> Sitney 2002, 348. Monet eivät kuitenkaan ole hyväksyneet tätä Sitneyn määritelmää tai ylipäätään koko termiä *strukturalistinen elokuva*. Katso esimerkiksi Sitney 2002, 448, Rees 2002, 72, Eronen 2008, 9-10 sekä van Ingen 2013, 22-24.

<sup>170</sup> Rees 2002, 74.

<sup>171</sup> Emt., 77. Reesin mukaan yhdistävä lenkki brittiläisen strukturalismin ja pohjoisamerikkalaisen 1970-luvun kokeellisen elokuvan välillä olivat Michael Snown ja Hollis Framptonin kaltaiset tekijät Yhdysvalloissa ja Kanadassa.

William Rabanin mukaan monet strukturalistiset elokuvat pyrkivät salaamisen sijaan paljastamaan oman tekoprosessinsa. Erityisesti brittiläisille tekijöille oleellista oli määritellä uudelleen taiteilijan ja yleisön välinen perinteinen suhde sekä murtaa elokuvayleisön passiivisen rooli. Brittistrukturalistit toivoivat, että näin yleisö, joka perinteisessä elokuvassa oli lähinnä sivustaseuraajan asemassa, voisi nyt olla teoksessa aktiivisesti mukana luomassa uusia merkityksiä. Rabanin mukaan tämä oli lähes vallankumouksellista elokuvamaailmassa, jossa passiivinen kulutus oli normi.<sup>172</sup>

Kokonaisuutena voinee todeta, että strukturalistinen elokuva merkitsi etäännyttävän, minimalistisen metodin tuomista kokeelliseen elokuvaan. Hieman kärjistämällä voi kenties todeta niin ikään, että tämäntyyppisissä teoksissa ei ole tarkoitus ilmaista runollisesti tekijän syvimpiä tunteja tai visioita, vaan suorittaa ennalta määritelty koe tai suunnitelma ja katsoa sen lopputulos.<sup>173</sup>

### 3.2.1.5 Expanded cinema

Vuonna 1967 ilmestyneessä teoksessaan *An Introduction to the Underground Film* Sheldon Renan toteaa, että edellä mainittujen kolmen aallon lisäksi 1960-luvulla on syntynyt myös kokeellisen elokuvan historian neljäs aalto, expanded cinema.<sup>174</sup> Myöhempi historiankirjoitus ei ole hahmottanut asiaa samalla tavalla kuin Renan mutta 2000-luvulla expanded cinema-liikkeen historiaa on tutkittu selkeästi tarkemmin kuin aiempina vuosikymmeninä. Tyyllilajina expanded cinema lienee yhtä vanha kuin kokeellinen elokuva itse, vaikka sen ensimmäinen laajempi kukoistus ajoittuukin vasta 1960-luvulle. Käytässä läpi expanded cineman varhaista historiaa esiin nousevat usein samat esimerkit kuten Kenneth Angerin vuonna 1958 valmistunut kolmikanavainen versio elokuvasta *Inauguration of the Pleasure Dome* sekä Stan Vanderbeekin kokeilut 1960-luvulla.<sup>175</sup> Eräs usein toistuva varhainen esimerkki expanded cinemasta on myös Abel Gancen vuonna 1927 valmistunut elokuva *Napoléon*, jonka loppujakso hyödyntää kolmea rinnakkaista kuvaprojisiota. Ainakin yksi vielä tätäkin

---

<sup>172</sup> Raban 2011, 100.

<sup>173</sup> Tämän lisäksi on hyvä muistaa, että strukturalistisen elokuvan tunnusmerkit täyttäviä teoksia on myös tehty jo kauan ennen 1960-lukua. Hyvä esimerkki tällaisesta elokuvasta on jo vuonna 1905 valmistunut G.W. Bitzerin elokuva *Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street*. Elokuva on julkaistu muun muassa DVD-kokoelmalla *Unseen Cinema: Early American Avant Garde Film 1894–1941*.

<sup>174</sup> Renan 1967, 228.

<sup>175</sup> Renan 1967, 229-236 sekä Young 2009, 119-120.

varhaisempi esimerkki usean rinnakkaisen liikkuvan kuvan käytöstä on kuitenkin löydettävissä. DVD-julkaisulta *Unseen Cinema: Early American Avant Garde Film 1894–1941* näet löytyy vuosiin 1924-925 ajoitettu triptyykkiteos *In Youth, Beside the Lonely Sea*. Teoksen tekijä on valitettavasti tuntematon.<sup>176</sup>

Käsitteenä expanded cinema on tiettyssä mielessä yhtä löyhä kuin kokeellinen elokuva eikä sille ole selvärajaista ja tarkkaa määritelmää. Kuitenkin useimmat termin määritelmät kuvaavat tässäkin tapauksessa tiettyjä ilmiön vakiintuneita piirteitä ja osoittavat näin selkeästi samaan suuntaan.

Sheldon Renanin mukaan expanded cinema ei ole tietyn tyylin nimi vaan pikemminkin kutsumanimi sille uteliaalle hengelle, joka on johtanut liikkeen tekijät useisiin eri suuntiin elokuvavälineen luonnetta laajennettaessa. Esimerkkeinä näistä hän mainitsee muun muassa usean projektorin käyttämisen, televisiomonitorien käytön sekä niiden kuvien elektronisen manipuloinnin, valoshow't, happeningit, kineettisen taiteen, kuvien luomisen tietokoneen avulla ja ylipäättään elokuvan käytäntöjen laajentamisen niin, että elokuvateatterista kopioidut esityskäytännöt sekä filmi materiaalina voidaan hylätä.<sup>177</sup> Jonathan Walley korostaa tämän Renanin varhaisen, vuonna 1967 annetun määritelmän oivaltavuutta sillä Renain mukaan expanded cinema saattoi tarvitessa hylätä filmimateriaalin kokonaan, kuten sittemmin 2000-luvulla on osittain käynytkin.<sup>178</sup>

Annika Blunckin mukaan 1950- ja 60-luvulla useat taiteilijaryhmät pyrkivät avantgarden hengessä rikkomaan taiteiden välisiä rajoja. Näiden taiteilijoiden keskuudessa alkoi pian viritä ajatus siitä, että valtavirran tapa käsittää ja esittää elokuva oli rajoittunut sekä kapea. Elokuvan valtavirtamuoto koettiin kaupallistuneeksi, monopolisoiduksi ja teolliseksi. Niinpä sitä tuli muuttaa, jotta filmin todellinen luonne ja sen potentiaali materiaalina pääsisivät esiin: ”cinema needs to be expanded.” Tämän ajatuksen pohjalta syntyneen expanded cinema-liikkeen piiriin voidaan Blunckin mukaan laskea mikä tahansa teos, kunhan se vain kyseenalaistaa perinteisen elokuvan esitystilanteen ja poikkeaa perinteisestä tavasta projisoida filmi. Keinoja, joilla perinteinen tapa käsittää elokuva voitiin murtaa, oli useita.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Teoksen esittelysanat laatineen Kevin Brownlowin mukaan Italialaisen Ambrosio-tuotantoyhtiön matkakertomuselokuvissa käytettiin niin ikään triptyykkimuotoa 1920-luvulla (*Unseen Cinema*).

<sup>177</sup> Renan 1967, 227-228.

<sup>178</sup> Walley 2011, 243.

<sup>179</sup> Blunck 2004, 54-63.

Projektorien, valkokankaiden tai molempien määrä saatettiin moninkertaistaa tai koko valkokangas voitiin myös yksinkertaisesti jättää pois ja filmi heijastettiin jollekin muulle. Näin projision luonne pääsi paremmin esiin. Mukaan ”esitykseen” saatettiin lisätä monenlaisia elementtejä, jotka eivät kuuluneet perinteiseen elokuvaesitykseen. Parhaimmillaan tämä johti melko villeihin innovaatioihin. Esimerkiksi Itävaltalaisen Peter Weibelin 1967 esitettyyn teokseen *EXIT* kuuluivat olennaisena osana valkokankaan läpi yleisöön ammutut iletulitteet. Näiden räjähdyksistä seurasi paniikki esitystilassa ja yhtäkkiä yleisö etsikin hädissään juuri sitä, mitä sille oli jo alussa luvattu: uloskäyntiä.<sup>180</sup>

William Rabanin mukaan expanded cinema on elokuvaa, joka laajentuu normaalin elokuvien esittämistavan ulkopuolelle käyttämällä kahta tai useampaa valkokangasta ja/tai lisäämällä elokuvan esitykseen jonkin live-elementin. Rabanin mukaan olennainen expanded cineman ajatus myös on, että elokuva ei ole valmis etukäteen tuotettu teos, joka vain esitetään yleisölle vaan se syntyy vasta esityshetkellään.<sup>181</sup>

Jackie Hatfieldin mukaan termi expanded cinema viittaa monitaiteelliseen speaktaakkeliin, joka muistuttaa pikemminkin näyttelyä kuin perinteistä elokuvaesitystä ja joka samalla tutkii perinteisen elokuvan ilmaisukieltä sekä laajentaa sitä yksittäisen valkokankaan ulkopuolelle. Myös Hatfield huomauttaa, että expanded cinema ei ole riippuvainen tietystä materiaalista kuten filmistä. Näin ollen kyseiseen koulukuntaan laskettavia teoksia löytyy jo elokuvafilmin keksimistä edeltäneeltä ajalta ja samoin sen piiriin voidaan laskea myös monia digitaalisesti toteutettuja teoksia, jotka hylkäävät filmin materiaalina.<sup>182</sup>

Paul Youngin mukaan yksittäisen tekijän tai teoksen nimeäminen expanded cineman ensimmäiseksi edustajaksi on jälleen mahdotonta. Kyseessä ei näet ole niinkään yhden henkilön luoma tyyli vaan pikemminkin toteuttamistapa, joka on putkahdellut esiin erilaisten kokeilujen yhteydessä useassa eri paikassa eri aikoina ja jonka juuret yltävät aina mykkäelokuvan kaudelle asti.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Blunck 2004, 56. Myös Peter Weibel itse on kirjoittanut paljon historiallisesta expanded cinemasta sekä sitä seuranneista videoinstallaatioista. Esimerkiksi esse *Expanded Cinema, Video and Virtual Environments* tarjoaa valtavan määrän esimerkkejä siitä, miten perinteistä elokuvamuotoa on rikottu ja laajennettu eri vuosikymmenillä (Weibel 2013, 110-125).

<sup>181</sup> Raban 2011, 101.

<sup>182</sup> Hatfield 2006, 237-238.

<sup>183</sup> Young 2009, 117.

Duncan Whiten onkin puolestaan todennut, että expanded cinema ei ole niinkään yhtenäinen liike, jolla olisi selkeä historiallinen jatkumo vaan pikemminkin kokoelma erilaisia toisiinsa löyhästi liittyviä käytäntöjä.<sup>184</sup>

A.L.Reesin mukaan expanded cinema on joustava termi, jolla on kuvailtu monenlaisia teoksia ja tapahtumia. Hänen mukaansa termi on myös pahamaineisen hankala määritellä. Rees toteaaakin termin sisältävän laajimmillaan monia täysin vastakkaisia käytäntöjä niin filmin kuin videotaiteenkin alueella.<sup>185</sup> Reesin mukaan pohjoisamerikkalaista expanded cinemaa voidaan historiallisesti lähestyä kolmesta näkökulmasta. Ensinnäkin expanded cineman tavoitteena oli sulattaa kaikki taidemuodot – myös liikkuva kuva – yhteen multimedia- ja live-action-tapahtumissa. Toiseksi expanded cinema tutki uusia sähköisen teknologian muotoja sekä hiljalleen avautuvaa cyber-avaruutta. Kolmanneksi sen tavoitteena oli ylittää yleisön ja esiintyjän välinen raja ja rohkaista uusia osallistumisen muotoja. Näkökantojen tavoitteena oli myös haastaa olemassa olevat käsitykset elokuvasta kuluttajaa passivoivan kaupallisen viihdeteollisuuden osana.<sup>186</sup> Toisaalta Reesin mukaan eurooppalainen ja erityisesti britannialainen strukturalismin leimaama expanded cinema erosivat hiukan vastaavasta pohjoisamerikkalaisesta. Eurooppalaisissa expanded cinema-teoksissa tekemisen prosessi ja sen materiaalit – projektorit ja monitorit – olivat yhtä paljon käsitteellisiä teoksen osia kuin teknisiä kuvantuottamisvälineitä sinänsä. Eurooppalaisen expanded cineman teokset eivät olleet yhtä immersoivia tai yleisöä osallistavia kuin Pohjois-Amerikassa. Sen sijaan ne koettivat saada aikaan uudenlaista tiedostavaa katsojuutta.<sup>187</sup>

Michael O'Prayn mukaan expanded cineman repaleisesta historiasta toisen maailmansodan jälkeen voidaan erottaa kaksi erillistä koulukuntaa. Näistä koulukunnista ensimmäinen pohjautuu 1960-luvun happeningeihin ja sille ominaista taiteidenlajien välinen sekoittuminen.<sup>188</sup>

Paul Youngin mukaan happeningit olivat yritys aktivoita tila taideteoksen ympärillä ja siten muuttaa katsomisen kokemus luovaksi taiteeksi. Tätä oli yritetty taidehistorian aikana jo

---

<sup>184</sup> White 2011, 24.

<sup>185</sup> Rees 2011a, 13.

<sup>186</sup> Emt., 13-14. Kaikki nämä näkökannat ovat myös vahvasti läsnä Gene Youngbloodin klassikkoteoksessa *Expanded Cinema* vuodelta 1970. Tähän teokseen palataan vielä tutkielman edetessä.

<sup>187</sup> Rees 2011a, 15.

<sup>188</sup> O'Pray 2011, 64-66.



useaan otteeseen. Aikanaan jo futuristit, surrealistit ja letteristit olivat yrittäneet madaltaa rajoja taiteen ja todellisuuden välillä mutta erityisesti ajatusta jalostivat niin sanotut aktionistit 1940- ja 1950-luvuilla. Heille taide ei ollut niinkään esine vaan pikemminkin välitön kokemus. Ajatus sai kuitenkin uutta pontta 1960-luvulla, kun taiteidenväliset rajat kaatuivat lopullisesti. Uusi liikkuvaa kuvaa hyödyntänyt sukupolvi koki perinteisen teatterin antiikkisena viktoriaanisen ajan jänteenä. Sen tilalle alkoi kehittyä paikkasidonnaisia ainutlaatuisia tapahtumia, jotka sekoittivat eri elementtejä hyvinkin villisti.<sup>189</sup> Suosituimmillaan tyyli oli juuri 1960-luvulla. Tämän tyyllilajin, jota voi kutsua vaikkapa elokuvaperformanssiksi, perusajatus on laajentaa perinteistä elokuvaesitystä lisäämällä siihen mukaan live-elementti.<sup>190</sup> Paikoin tämän koulukunnan teokset voivat olla hyvin laajoja esityksiä, joissa on mukana useita esiintyjä ja elementtejä, toisinaan live-elementiksi riittää hyvinkin pieni asia. Esimerkiksi William Rabanin mukaan Malcom Le Gricen teos *Castle I* (1966) laskettiin tähän kategoriaan sillä teoksessa kuvaprojisioiden edessä riippui sattumanvaraisesti välkkyvä hehkulamppu.<sup>191</sup>



Kuva 6:

Malcolm Le Grice: *Horror Film I* (1971).

Teos on selkeä esimerkki live-elementin sisältävästä expanded cinema-teoksesta. Neljäntoista minuutin mittainen teos koostuu kahdesta filmiprojisiosta, yhdestä diaprojisiosta sekä tekijän live-performanssista (Luxonline: Horror Film 1).

Michael O'Prayn mukaan toisen expanded cineman peruskoulukunnan teoksista edellä mainittu live-elementti puolestaan puuttuu. Tämän tyyllisuunnan teokset perustuvat usealle samanaikaiselle projisioille ilman muita tekijöitä. 1960-luvun happeningien sijaan tämän koulukunnan tausta on strukturalistisessa elokuvassa ja 1970-luvun minimalismissa sekä käsitetaiteessa. Tämä suuntaus oli vuorostaan vallitseva 1970-luvulla. Tyyllilajille on

<sup>189</sup> Young 2009, 117 sekä Hatfield 2006, 237-238. Toisaalta kuten Sami van Ingen on huomauttanut, elokuvan alkuvuosina elokuvaesitykset sisälsivät lukuisia poikkitaiteellisia elementtejä kuten live-musiikkia ja eläviä esiintyjä. Kun elokuva teollistumisen myötä standardisoitui, kaikki nämä elementit katosivat. Tämän jälkeen ”live-elokuvan” oli mahdollista kehittyä enää kokeellisessa kontekstissa (van Ingen 2013, 108).

<sup>190</sup> O'Pray 2011, 64-66.

<sup>191</sup> Raban 2011, 101.

ominaista elokuvan käytäntöjen analysointi, erityisesti kiinnostuksen kohteena on katsojan ja projisoin välinen suhde. Samoin koulukunnan töissä toistuvia teemoja ovat media-analyysi, instituutiokriittisyys ja anti-illusionismi. Näin ollen tämän tyyliuunnan teosten ilmiasu ja kuvallinen sisältö on usein enemmin niukka kuin rönsyilevä.<sup>192</sup> Paul Youngin mukaan tämä käsitteellinen lähestymistapa oli suosittu erityisesti Iso-Britanniassa ja Itävallassa.<sup>193</sup>



Kuva 7:  
Chris Welsbyn *Shore Line I* (1977) on esimerkki 1970-luvun expanded cinema-teoksesta, joka ei sisällä live-elementtiä. Teos koostuu kuudesta filmiloopista sekä vastaavasti kuudesta kyljelleen käännetystä filmiprojektorista, joiden kuvat on projisoitu rinnakkain (Curtis 2007, 98-99).

1980-luvulle tultaessa tuuli kuitenkin kääntyi jälleen ja edellistä vuosikymmentä leimannut minimalistinen expanded cinema kuihtui lähes kokonaan. Syiksi 1970-luvulla vallinneen strukturalismin/minimalismin päättymiseen O'Pray mainitsee tekijöiden yleisen siirtymisen eteenpäin sekä multifilmiprojektioiden kalleuden videoaikakaudella. 1980-luvulla myös taidemaailman muoti muuttui ja tuolloin pinnalla oli ennen kaikkea videotaide sekä siihen olennaisesti liittyvä videoinstallaatio (näistä enemmän hieman myöhemmin). Videotaiteen rinnalla 1970-luvun expanded cinema tuntuikin tuolloin hieman vanhanaikaiselta ja niidenkin taiteilijoiden, jotka vielä jatkoivat tyyliin parissa, oli vaikeaa saada töitään esille. Myös ajan henki oli muuttunut: nyt se suosi jälleen 60-luvun tavoin poikkitaiteellisuutta.<sup>194</sup>

Näistä lähtökohdista ponnisti Iso-Britanniassa uusi expanded cinema tyyliuunta, jota Michael O'Pray kuvaa uudeksi romantiikaksi (new romanticism). Aluksi tyyliuunta oli hyvin marginaalinen sillä 1980-luvun valtavirtaa edustivat mainitut videoinstallaatiot. Kuitenkin myös uusi romantiikka heijasteli 1980-lukulaista postmodernia maailmaa monessa suhteessa. Ensinnäkin se ei ollut liikkeenä yhtä yhtenäinen kuin 1970-luvun strukturalismi. Toiseksi liikkeelle ja sen tekijöille oli ominaista henkilökohtaisuus ja poeettisuus. Monet

<sup>192</sup> Emt. sekä O'Pray 2011, 64-66.

<sup>193</sup> Young 2009, 118.

<sup>194</sup> O'Pray 2011, 65-66.

1980-lukulaiset teemat, kuten kysymykset etnisten ja seksuaalisten vähemmistöjen oikeuksista, olivat esillä tyyliuunnan teoksissa. O'Prayn mukaan tämä heijastelikin toisen maailmansodan jälkeistä poliittista todellisuutta, jossa 1980-luvulle tultaessa jyrkkä vasemmisto-oikeisto jako alkoi hiljalleen purkautua monipuolisempien kysymyksenasettelujen tieltä. O'Prayn mukaan myös avantgarde-elokuvassa 1970-luvulle tyypillinen ”yhteinen asia”, joka ilmeni kriittisyytenä niin sosiaalista ja taloudellista todellisuutta kuin hegemonista kapitalistista kulttuuriakin kohtaan, alkoi 1980-luvulla hälvetä. Mainittujen seikkojen lisäksi uudelle romantiikalle olivat tyypillisiä populaarikulttuurin vaikutus, joka paikoin meni jopa kitschiin saakka, sekä super8-filmi joka koettiin henkilökohtaisempaan ja välittömämpään kuin teknisesti korkealaatuisempi 16mm filmi, jota puolestaan 1970-luvun tekijät olivat suosineet. O'Prayn mukaan 70- ja 80-lukujen väliset erot voikin vetää yhteen toteamalla, että 80-luvun expanded cinemä ei niinkään ollut tutkielma elokuvan, sen materiaalin ja yleisön käsitteellisistä suhteista vaan pikemminkin teatteri, jossa performansilla oli (jälleen) suuri osa.<sup>195</sup>

### 3.2.2 Videotaide ja videoinstallaatio

Michael Rushin mukaan videotaiteen synty voidaan periaatteessa ajoittaa 1960-luvun puoliväliin ja sen syntyajankohta liittyy olennaisesti ensimmäisen kannettavan videokameran, Sony Portapakin tulon markkinoille 1965.<sup>196</sup> Tämäkään määritelmä ei kuitenkaan ole ehdoton sillä Nam June Paik oli jo vuonna 1963 asettanut esille kolmestatoista manipuloidusta televisiovastaanottimesta koostuvan tv-installaation. Saksalainen Wolf Vostell taas oli hyödyntänyt televisioita vielä aiemmin vuonna 1958 teoksessaan *TV Dé-coll/age No.1*.<sup>197</sup>

Kuten edellä on todettu, videotaiteen ilmestyessä liikkuvan kuvan kentälle 1960-luvun puolivälissä kokeellisella elokuvalla oli takanaan jo pitkä, yli 40-vuotinen ja vaiherikas historia. Kokeellisen elokuvan tekijäsukupolvet olivat tässä historiallisessa vaiheessa ehtineet jo vaihtua useampaan kertaan. 1920-luku oli jo kaukana ja monet toisen, 1940-luvun aallon keskeiset taiteilijat kuten Maya Deren<sup>198</sup> ja Sidney Peterson<sup>199</sup> olivat niin ikään ehtineet jo

---

<sup>195</sup> O'pray 2011, 67-69 ja Rees 2011a, 18.

<sup>196</sup> Rush 2007, 7.

<sup>197</sup> Emt., 53-56

<sup>198</sup> Maya Derenistä katso Sitney 2002, 3-41.

<sup>199</sup> Sidney Petersonista katso Sitney 2002, 43-82.

päättää uransa. Kokeellisen elokuvan kolmas aalto, taiteenlajin kulta-ajaksikin mainittu kiivas underground-aika, oli sen sijaan täydessä vauhdissa.

Vaikka videon ja filmin väillä oli merkittäviä yhtäläisyyksiä – molemmat tallensivat liikkuvaa kuvaa – niiden väillä myös merkittäviä teknisiä eroja, jotka osaltaan johtivat siihen, että videotaide suuntautui hieman eri suuntaan kuin kokeellinen elokuva. Ensinnäkin, Sony Portapak oli aiempiin suuriin televisiokameroihin verrattuna halpa, muutamia tuhansia dollareita. Uuden median, videon, avulla kuvaustuloksia voitiin nyt tarkastella heti, ilman filmaukseen liittyviä kehitysprosesseja. Tämä toi videokuvalle välittömyyden tuntua, joka viehätti monia taiteilijoita. Toisaalta, koska videonauhaa ei vielä tuolloin voinut juurikaan editoida, se vei välineenä taiteilijoiden ajatukset hieman eri suuntaan kuin elokuvafilmi. Näin esimerkiksi montaaasiin liittyvät kysymykset, jotka olivat niin kokeellisen kuin perinteisenkin elokuvan kannalta keskeisiä, jäivät varhaisessa videotaiteessa vähälle huomiolle. Näiden sijaan varhaiset videotaiteilijat olivat kiinnostuneita muun muassa performatiivisuudesta ja raa’asta live-esitysmäisyydestä, jonka video mahdollisti: se tallensi kaiken ”sellaisenaan”. Kolmanneksi videotekniikan avulla voitiin esittää niin sanottua sähköistä live-kuvaa reaaliajassa ilman varsinaista tallennusmediaa kuten videonauhaa tai filmiä. Tämä ominaisuus korostui erityisesti videoinstallaatioiden tapauksessa, jotka olivat usein niin sanottuja closed circuit-installaatioita. Tämä tarkoittaa teosta, jossa vähintään yksi esitystilaan asetettu kamera kuvaa ja tämä materiaali esitetään reaaliajassa vähintään yhdessä teokseen kuuluvassa monitorissa.<sup>200</sup> Tämä filmistä poikkeava ominaisuus muistutti tietyssä mielessä videon yhteyksistä valvontateknologiaan, joista muutamat varhaiset videotaiteilijat ottivatkin vaikutteita omaan työhönsä.<sup>201</sup>

Aivan kuten kokeellisen elokuvan tapauksessa, myös videotaide-termin alle mahtuu monenlaisia tyyliuuntauksia ja lajityyppejä. Videotaide levisi heti 1960-luvulla nopeasti ympäri Pohjois-Amerikkaa sekä Eurooppa ja jo tuolloin syntyivät monet suuntaukset, jotka erosivat toisistaan jonkin verran. Videotaide oli alusta lähtien kansainvälinen sekä poikkitaiteellinen ilmiö ja sitä käyttävien taiteilijoiden tausta oli kirjava. Videota lähestyttiin muun muassa poliittisen radikalismien, mediakritiikin, käsitetaiteen, pop-taiteen,

---

<sup>200</sup> Rush 2007, 165, 188 ja 210 sekä Partridge 2011, 145. Varhaisen videoeditoinnin vaikeuksista ja esimerkkejä, siitä miten aivan yksinkertaisetkin perusaisat vaativat monimutkaisia teknisiä laitteita katso Youngblood 1970, 276-280.

<sup>201</sup> Rush 2007, 27-38.

minimalismin, performanssin, kehoiteen, nykytanssin, teatterin ja avantgarde-musiikin näkökulmista.<sup>202</sup> Niinpä onkin luonnollista, että taiteenalan sisälle mahtuu monenlaista ja paikoin toisiinsa nähden täysin päinvastaista ilmaisua.

Erityisesti videotaiteen alkuvuosikymmeninä tärkeä teema oli mediakriittisyys. Michael Rushin mukaan tämä suuntaus dominoi videotaiteen kenttää 1980-luvun puoliväliin saakka.<sup>203</sup> Rushin mukaan juuri täysin kaupallistunut amerikkalainen massatiedonvälitys ja televisio olivat tärkeitä tekijöitä videotaiteen synnyn taustalla 1960-luvulla Pohjois-Amerikassa.<sup>204</sup> Kritiikin kärki oli asetettu erityisesti näitä massamedian muotoja kohtaan ja vastarinnan muodot olivat monet. Toisille niin sanotuille ”videoaktivisteille” video oli vaihtoehtoiseen tiedonvälityksen väline ja marginaalisten yhteiskunnallisten näkemysten esiintuomisväylä. Toisille kaupallinen televisio tarjosi pohjamateriaalia, joka pienellä hienosäädöllä ja sabotaasilla paljasti armotta tuon materiaalin arveluttavan sekä paikoin jopa masentavan luonteen.<sup>205</sup>

Toinen merkittävä näkökulma videotaiteeseen tulee performanssin alueelta. Osittain tämä näkökulma liittyy yhteen käsitetaiteen suunnalta ponnistavan näkökulman kanssa.<sup>206</sup> Kuten todettu, kun videotekniikka tuli Portapakin myötä kaikkien saataville, useat taiteilijat, joiden tausta oli performanssin ja käsitetaiteen alueella, viehättyivät välineen tarjoamasta välittömyyden ja intiimiyden tunnusta.<sup>207</sup> Tälle ryhmälle video oli yksi ideoiden ilmaisuväline muiden joukossa, eikä se välttämättä ollut kiinnostunut videosta sinänsä.<sup>208</sup> Performanssitaide oli muutenkin tehnyt 1960-luvulla taiteilijan kehosta keskeisen taidemateriaalin ja jossain mielessä myös taidevälineen. Nyt (video)kamerasta tuli tietystä mielessä kehon jatke tai ainakin sen ja taiteilijan kehon välille muodostui uudenlainen intiimi suhde, jonka jäljet ovat yhä nähtävissä nykytaiteessa.<sup>209</sup> Eräs tunnetuimmista tämän suuntauksen edustajista lienee Bruce Nauman. Hänelle video nimenomaan tarjosi keinon laajentaa veistoksen käsitettä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin useiden taitelijoiden

---

<sup>202</sup> Meigh-Andrews 2011, 126.

<sup>203</sup> Rush 2007, 56 sekä Rush 2005, 90.

<sup>204</sup> Rush 2005, 82-85. Vertaa esimerkiksi Nam June Paikin jo 1963 esittämä ja monesti lainattu toteamus: ”TV has attacked us all our life. Now we’re hitting back!” (Rush 2005, 125-126).

<sup>205</sup> Rush 2007, 14-27 sekä Meigh-Andrews 2011, 126.

<sup>206</sup> Rush 2007, 9 ja 63-123.

<sup>207</sup> Emt., 165, 188 ja 210.

<sup>208</sup> Emt., 8-9.

<sup>209</sup> Emt., 9 ja 63.

suosimat monitoreista rakennetut ”videoveistokset”. Nauman sen sijaan kuvasi omalla työhuoneellaan useita teoksia, joissa hän suorittaa riisutussa ympäristössä tiettyjä yksinkertaisia toimintoja kameran edessä luoden näin kehonsa avulla ”eläviä veistoksia”.<sup>210</sup>



Kuva 8:  
Bruce Nauman: *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968).

Muutamit videotaiteilijat taas ovat välineen historian aikana olleet erityisen kiinnostuneita sen mahdollistamista uusista sähköisistä kuvanmuokkaustavoista kuten videosyntetisaattoreista ja videomiksereistä, tietokonegrafiikasta sekä uusista digitaalisista työkaluista. Eräs tunnetuimmista tämän ryhmän edustaja lienee taiteilijapari Steina ja Woody Vasulka. Michael Rushin mukaan tämän tekijäryhmän ja kokeellisen elokuvan välille voidaan vetää tiettyjä yhteyksiä. Rush muun muassa rinnastaa tälle tyylisuunnalle tyypilliset poeettiset ja sähköisesti manipuloidut kuvat Stan Brakhagen runsaasti päällekkäisvalotuksia sisältäviin 1960-luvun elokuviin. Tämä tulokulma videotaiteeseen on myös nykyisessä historiallisessa tilanteessa kasvattanut merkitystään sillä kuten pian selviää, videon ja filmin väliset esteettiset erot ovat nykyisin kaventuneet aiempaan tilanteeseen verrattuna.<sup>211</sup>

Tämän lisäksi on syytä muistaa, että monet prosessi-, käsite- tai minimalistisen taiteen uranuurtajat, jotka toimivat 1960-luvulla varhaisen videotaiteen parissa, tekivät tuolloin myös kokeellisia elokuvia. Hyvä esimerkki tämän tyyppisestä taiteilijasta on edellä mainittu Bruce Nauman. Näiden taiteilijoiden prosesseihin perustuvat teokset ovat läheistä sukua Warholin elokuville sekä varhaiselle videotaiteelle rakeisen ja raa'an olemuksensa sekä yksinkertaisen kestopensa takia. Useimmat niistä on kuvattu yhdellä otolla ja monien elokuvien nimi kertookin jo, mistä niissä kyse kuten esimerkiksi Naumaninokuva *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*. Nämä teokset ovat Reesin mukaan lähempänä performanssia ja kuvanveistoa kuin tiettyyn mediaan kuten filmiin pohjautuvaa avantgardea.

---

<sup>210</sup> Emt., 72.

<sup>211</sup> Emt., 9-10 ja 162-165.

Näiden tekijöiden teokset eivät ole niinkään kiinnostuneita filmin materiaaliluonteesta kuin filmin viemisestä laajempaan galleria- ja paikkasidonnaisen taiteen maailmaan, jossa nämä taiteilijat pääosin toimivatkin. Kuten todettu, nämä taiteilijat toimivat myös monien muiden medioiden kuten videon parissa ja tämän vuoksi monet kokeelliseen elokuvaan intohimoisesti suhtautuvat eivät lukeneet heitä kokeellisen elokuvan piiriin lainkaan.<sup>212</sup> Tämä aihe on jossain määrin aktiivinen yhä tänään.

Vaikka videotaide siis veti ensi vuosikymmentensä aikana puoleensa monen taiteenalan ihmisiä, eivät kokeellisen elokuvan tekijät kuitenkaan innostuneet siitä laajasti.<sup>213</sup> Kuten todettu, videota hyödyntäneille taiteilijoille se myös oli usein vain yksi ilmaisuväline muitten joukossa. Niinpä kokeellinen elokuva ja videotaide pysyttelivät Rushin mukaan 1960-luvulla jossain määrin erillään eivätkä sekoittuneet. Tämän syyksi Rush esittää videotaiteen tekijöiden kuvataidetaustan. Sen myötä teosten esitystiloiksi vakiintuivat museot ja galleriat. Kokeelliset elokuvat löysivät oman yleisönsä vaihtoehtoelovakuvaa esittävistä pienelokuvateattereista.<sup>214</sup>

### 3.2.2.1 Installaatio

Alusta lähtien videotaide jaettiin niin sanottuihin nauhateoksiin ja tilateoksiin eli installaatioihin. Näiden välistä suhdetta voinee verrata perinteisen elokuvan ja expanded cineman vastaavaan. Videoinstallaatiolla tarkoitetaan siis tilateosta, jossa taiteilija on joko itse asentanut teoselementit teokselle osoitettuun tilaan tai jossa tämä on tehty taiteilijan ohjeiden mukaisesti. Tilaan sijoitetut esineet saavat siten merkityksensä tilassa sijaitsevien esineiden ja näiden asemien muodostamasta kokonaiskuvasta. Videoinstallaatio on siis ennen kaikkea tilateos ja siihen kuuluu muutakin kuin se, mitä videonauhalla on. Niin sanotun nauhateoksen tapauksessa teos sen sijaan on irrotettu tuotannon prosessista ja lopputulos on muodoltaan konkreettinen esine eli tässä tapauksessa esimerkiksi videonauha

---

<sup>212</sup> Rees 2002, 70-72. Tämä on tietenkin ristiriitaista sillä muutamat melko tunnetut kokeellisen elokuvan tekijät kuten Michael Snow työskentelevät filmin lisäksi monen muunkin median parissa.

<sup>213</sup> Rush 2007, 14.

<sup>214</sup> Emt., 125 ja 218. Tosin Rush myös toteaa, että kokeellisen elokuvan ja videotaiteen välinen raja ei ollut täysin ylittämätön sillä muutamat tekijät toimivat molempien taidemuotojen parissa (Emt., 14). William Raban taas on todennut esittävänsä ”expanded cinema teoksensa” mieluiten juuri elokuvateatterissa sillä tämä korostaa niiden kapinallista luonnetta ja kommentoi näin selkeämmin elokuvainstituution konservatiivisuutta. Toisaalta hän myös toteaa voivansa esittää ”elokuvainstallaationsa” myös galleriaympäristössä erittelemättä tarkemmin näiden kahden välisiä eroja (Raban 2011, 105-106).

tai DVD-levy, jonka esitystilanne ei ole vakioitu. Teokseen ei kuulu muuta kun se, mitä nauhalla tai levyllä on ja teos voidaan periaatteessa esittää missä tahansa ennalta määrittelemättömässä tilassa tai tilanteessa.<sup>215</sup>

A.L Reesin mukaan video oli välineenä ”expanded” alusta lähtien. Reesin mukaan video oli myös materiaalina enemmän galleria-orientoitunut ja installaatioon perustuva kuin filmi. Se ei tarvinnut filmin tavoin pimennettyä esitystilaa ja monitoreiden sijoittelulla esittelytilassa oli usein installaatiomainen luonne. Filmiin verrattuna se oli myös elektroninen ja reaaliaikainen media – kuten edellä on selostettu – ja näin ollen lähempänä muita nykytaiteen muotoja kuin filmi. Videolla ei ollut myöskään filmin kaltaista historiallista suhdetta kertovaan fiktion ja kertovaan elokuvaan yleisemmin.<sup>216</sup> Historialliselta kannalta katsottuna on myös mielenkiintoista, että 1980-luvun puoliväliin saakka projisoitu video oli harvinaisuus. Pääsyyt tähän olivat tuolloisten videoprojektorien huono laatu ja toisaalta niiden kalleus. Niinpä videoinstallaatiot koostuivat 80-luvulle asti lähes pelkästään monitoreista ja mahdollisesti muista installaatioon kuuluvista esineistä.<sup>217</sup> Vielä tuolloin käytettiinkin yleisesti termiä videoveistos, joka ainakin oman havaintoni mukaan ei ole enää nykyään kovin suosittu.



Kuva 9:

Nam June Paik: *TV-Buddha* (1974).

Teos lienee yksi kaikkien aikojen tunnetuimmista videoinstallaatioista. Se on myös niin sanottu closed circuit-installatio sillä teoksen kamera välittää patsaan kuvan reaaliajassa teoksen monitoriin.

<sup>215</sup> Videoinstallaation määritelmästä tarkemmin katso esimerkiksi Morse 1993, 109-111.

<sup>216</sup> Rees 2011a, 16. Tässä yhteydessä on myös syytä muistaa Michael Rushin huomautus, jonka mukaan jo Paekin ja Vostellin varhaisissa kokeiluissa oli mukana teosten ”veistoksellinen” ulottuvuus (Rush 2005, 125-126).

<sup>217</sup> Meight-Andrews 2011, 127 ja 134 sekä Partridge 2011, 141.



### 3.2.2.2 Filmic art

Tämä oli siis tilanne 1980-luvulla. Nykytilanteessa edellä selostettu asetelma on kuitenkin Rushin mukaan alkanut purkautua. Tämän johtuu pitkälti siitä, että kahden viimeisimmän vuosikymmenen aikana videotaide on muuttanut suuresti muotoaan ja näin alkanut jonkin verran lähentyä niin kokeellista kuin perinteistäkin elokuvaa. Rush toteaa tämän yhdyntymiskehityksen taustalta löytyvän useita syitä. Ensinnäkin vaihtoehtoisten elokuvateatterien lukumäärä Pohjois-Amerikassa on vähentynyt radikaalisti sitten 1960-luvun. Samaan aikaan gallerioissa ja museoissa on kuitenkin esillä liikkuvaa kuvaa enemmän kuin koskaan. Vaihtoehtoinen liikkuva kuva pääsee siis Rushin mukaan parhaimmin esille niissä.<sup>218</sup> Myös Erika Balsomin mukaan taidemaailman kiinnostus kokeellista elokuvaa kohtaan on muuttunut dramaattisesti viimeisen parinkymmenen vuoden aikana ja siitä ollaan nyt myös galleria- ja museokontekstissa kiinnostuneempia kuin koskaan aiemmin. Samoin kokeellisen elokuvan tekijät itse ovat nyt aiempaa innostuneempia esittelemään teoksiaan myös museokontekstissa.<sup>219</sup>

Toiseksi, videotekniikan digitalisoituminen on muuttanut välineen esteettisen luonteen ja videon tekemisen työtavat niin, että se ei enää muodosta voimakasta esteettistä vastakohtaa filmille tai elokuvalle.<sup>220</sup> Nykyinen digitaalinen videokuva onkin lähentynyt huomattavasti filmikuvan tiheää tekstuuria, eikä muistuta enää kovin suuresti menneiden vuosikymmenten suttuisia VHS-nauhoja.<sup>221</sup> Rushin mukaan videotaiteen tekeminen siinä muodossa kuin se 1960-luvulla tunnettiin, onkin pitkälti päättynyt. Kun aiemmin mainittu Bruce Nauman saattoi kuvata työhuoneillaan performansseihin perustuvia raakoja nauhoja, jotka esitettiin yleisölle editoimattomina, ovat nykyiset digitaaliset työkalut muuttaneet myös videotaiteen työprosessin luonnetta usein elokuvamaiseen suuntaan. Edullisemmän digitaalitekniikan myötä tällainen työtapa onkin nyt taloudellisesti mahdollinen myös muille kuin kaupallisen

---

<sup>218</sup> Rush 2007, 125. Tilanne lienee pitkälti esitetyn kaltainen esimerkiksi Suomessa. Tietääkseni kokeellisia elokuvia ei täällä juurikaan esitetä taidemuseoiden ja -gallerioiden ulkopuolella muutamia elokuvafestivaaleja ja Suomen elokuva-arkiston erikoisnäytöksiä lukuun ottamatta. Suomen ainoa kokeelliseen elokuvaan erikoistunut festivaali, Avanto lakkautettiin vuonna 2008.

<sup>219</sup> Balsom 2012, 16-18. Saksalainen kokeellisen elokuvan tekijä Matthias Müller tiivistää tekijän käytännön näkökulman osuvasti todetessaan: ‘After twenty years of making “experimental films” [...] I know there will never be enough profit to secure my existence. Thus, there is no alternative *but* a gallery ...’ (Balsom 2012, 17).

<sup>220</sup> Rees 2011a, 16, Meight-Andrews 2011, 135 ja Partridge 2011, 145.

<sup>221</sup> Rush 2007, 188–190. Nicky Hamlynin mukaan analogisen ja digitaalisen videon välinen ero on vähintään yhtä suuri kuin ero videon ja filmin välillä (Hamlyn 2003, 17).

elokuvan parissa toimiville. Nykyiset videoteokset suurine kuvausryhmineen ja valmiine käsikirjoituksineen muistuttavatkin työmetodeiltaan yhä enemmän (valtavirta)elokuvaa. Teos myös saatetaan kuvata filmille mutta lopullista esitystä varten siirtää digitaaliseen muotoon tai jopa päinvastoin.<sup>222</sup> Tällöin on yhä hankalampi määritellä onko teos teknisesti katsoen filmi vai video. Niinpä yksiselitteisiä eroja eri kategorioiden välille on vaikea tehdä. Myöskään useita työtapoja sekoittavat taiteilijat eivät tunnu olevan tästä välineiden välisestä erosta erityisen kiinnostuneita. Niinpä Rushin mukaan Marshall McLuhanin kuuluisa lausahdus ei välttämättä olekaan kestänyt aikaa: ”the medium, it seems, is not the message”.<sup>223</sup>

Tätä elokuvan ja videon välistä harmaata aluetta kuvatakseen Rush on kehittänyt termin *filmic art*. Termillä hän tarkoittaa teoksia, joita valmistettaessa hyödynnetään useamman lajityypin työtapoja samanaikaisesti. Tällaisen työprosessin tuloksena syntyy Rushin mukaan hybriditeos, joka ei ole oikein elokuva muttei videokaan. Sen on siis filmitaidetta, *filmic art*. Tosin hän myös tarkentaa, että kenties vielä osuvampi nimitys näille hybrideille olisi *digital filmic art*.<sup>224</sup> Filmille tehtyä taidetta, joka yhdistelee usean eri genren ja aikakauden työtapoja mutta on silti ainakin jossain määrin vapaa tiukoista lajityyppivaatimuksista.

Videoinstallaation ja expanded cineman kohdalla kehitys on ollut samanlainen: perinteet ovat sekoittuneet. Siinä missä 1970-luvun videoinstallaatiotaiteilijat eivät A.L. Reesin mukaan kokeneet teoksiensa kuuluvan expanded cineman – tai minkään muunkaan elokuvan – piiriin kuuluviksi, hyödyntää nykyinen videoinstallaatiotaide niin laajasti elokuvallisia käytäntöjä, että siitä voidaan lähes poikkeuksetta puhua myös expanded cinemana.<sup>225</sup> Samoin varhaisille videoinstallaatioille tyypillinen videomonitori on jäänyt pois käytöstä lähes kokonaan ja näin nykyiset projisoidut videoinstallaatiot muistuttavat enemmän historiallisia expanded cinema-teoksia kuin varhaisia ”videoveistoksia”.<sup>226</sup> Rees myös huomauttaa, että paradoksaalisesti monet expanded cineman pioneerit kuten Stan Vanderbeek ja Carolee Schneemann

---

<sup>222</sup> Rush 2007, 165, 188-190, 207 ja 214. Esimerkiksi amerikkalainen videotaiteilija Matthew Barney on kuvannut useita teoksia ensin videolle mutta siirtänyt materiaalin filmille lopullista esitystä varten (Emt., 192-196).

<sup>223</sup> Emt., 165, 188-190 sekä Meight-Andrews 2011, 135.

<sup>224</sup> Rush 2007, 165 ja 188-190.

<sup>225</sup> Rees 2011a, 16-17.

<sup>226</sup> Partridge 2011, 144-145. Yksikanavaisten teosten kohdalla aiemmin tyypillistä kuution muotoista monitoria ei nykyisin käytetä enää juuri lainakaan (Rush 2005, 117).

hyödynsivät jo aikaisessa vaiheessa myös videoteknologiaa.<sup>227</sup> Toisaalta Reesin mukaan expanded cinema oli 1980- ja 1990-luvuilla ajautunut taidemaailman sisällä jo täysin marginaalisen asemaan niin sanotun ”galleria-videon” ollessa päivän sana. Edellä selostetun kehityksen seurauksena 2000-luvulla on kuitenkin virinnyt jo mainittu uusi kiinnostus video- ja mediataiteen historiaa kohtaan ja näin myös aiemmin melko tai täysin tuntemattomia teoksia ja tekijöitä klassisen expanded cineman jälkeiseltä ajalta – kuten edellä mainittu uusi romantiikka – on kaivettu esiin taiteenlajin historian aukkoja täytettäessä.<sup>228</sup>

### 3.2.3 2000-luku: Galleriavideosta taiteilijan liikkuvaan kuvaan

Vaikka *digital filmic art* on mielestäni osuva termi, en ole nähnyt sen leviävän kovinkaan laajaan käyttöön. Sen sijaan vuosituhannen vaihteen jälkeen lukuisiin teoksiin on ilmaantunut kaksi uutta hieman vastaavaa termiä, äsken mainittu galleriavideo, *gallery video* sekä taiteilijan liikkuva kuva, *artists’ film & video*. Nämä termit eivät ole toisensa synonyymejä. Näistä ensin mainittu, galleriavideo, on suppeampi termi ja se heijastelee 1990-luvulla syntynyttä uudenlaista videotaidetta, jota on kuvattu edellä. Jälkimmäinen, taiteilijan liikkuva kuva, taas on terminä laajempi sillä se tuntuu sulkevan sisäänsä niin kokeellisen elokuvan kuin videotaitteenkin koko perinteen ja kenties vakiintuu tulevaisuudessa kuvaamaan kaikkea sitä liikkuvan kuvan toimintaa, joka jää valtavrannan ulkopuolelle.

A.L.Reesin mukaan termi galleriavideo on ominainen juuri 2000-luvulle. Hänen toteaa, että termin muoto juontaa juurensa uudesta tilanteesta, jossa taidemaailma on 1990-luvun lopulta lähtien toivottanut liikkuvan kuvan tervetulleeksi gallerioihin ja museoihin ennennäkemättömällä tavalla niin, että se on tänään minkä tahansa näyttelyn perussisältöä. Se, minkälaisiin historiallisiin traditioihin tämä uusi 2000-luvun galleriavideo liittyy, on kuitenkin epäselvää eikä tämän uudentyylilajin suhde historialliseen kokeelliseen elokuvaan tai videotaitteeseen ole mutkaton.<sup>229</sup>

Reesin mukaan monet nykyiset galleriavideon tekijät eivät esimerkiksi identifioi itseään kokeellisen elokuvan perinteeseen ja he tuntevat sen huonosti. Hänen mukaansa galleriavideo etsiikin usein innoituksensa kokeellisen elokuvan sijaan valtavranta- ja dokumenttielokuvan

---

<sup>227</sup> Rees 2011a, 16-17.

<sup>228</sup> Emt., 18-19.

<sup>229</sup> Rees 2011b, vi.

sekä television maailmasta.<sup>230</sup> Kuten todettu, tämä uusi tyyli myös hyväksyttiin gallerioihin ja museoihin paljon suopeammin kuin kokeellinen elokuva tai varhainen videotaide omana tekoaikanaan.<sup>231</sup> Tämä uusi tilanne, sekä lukuisat tyhjät museotilat, joissa nämä uudet galleriavideot ohitetaan muutamalla vilkaisulla, ovat Reesin mukaan myös johtaneet uudenlaisiin kysymyksenasetteluihin. Onko pienoiselokuvateatteriksi selkeästi pyrkivä galleriatila lopulta oikeanlainen esitysympäristö tällaisille teoksille tai ylipäätään aikaan perustuvalla taiteella (time based art)?<sup>232</sup>

David Curtisin mukaan termi artists' film & video on kerännyt suosiota vasta viime aikoina. Kokeellisen elokuvan alkuaikoina tekijät eivät kuvanneet itseään "taiteilijoiksi" vaan varhaiset kokeellisen elokuvan tekijät kuvailivat useimmiten itseään termillä "experimental film maker". 1970-luvun puolivälistä lähtien myös termi "video artist" on ollut suosittu. Termin "film artist" merkitys on sen sijaan vaihdellut ja vain harvat tekijät ovat halunneet kuvata sillä itseään ennen 1990-lukua.<sup>233</sup>

Edellä selostettu kokeellisen liikkuvan kuvan tyyliuuntausten välisten rajojen hämärtyminen 1990-luvulta lähtien on kuitenkin edesauttanut uuden termin syntymistä. A.L Reesin mukaan 1990-luvun puolivälissä esiin noussut uusi sukupolvi ei enää käyttänyt itsestään mediaan pohjautuvia nimityksiä kuten film maker, video maker, video artist. He kutsuivat itseään yksinkertaisesti taiteilijoiksi, jotka tekevät elokuvia.<sup>234</sup> Kenties tämä johtuu siitä, että aiemmat videotaitteeseen ja kokeelliseen elokuvaan viittaavat termit eivät ole nykytilanteessa päteviä sillä itse teoksetkaan eivät ole tyylipuhtaasti kumpiakaan. Niinpä onkin luontevaa, että kaikelle edellä selostelulle on luotu yksi selkeä yläkäsite, joka kuvaa kaikkea kokeellista

---

<sup>230</sup> Emt., vi-vii.

<sup>231</sup> Emt., vi, 98 ja 132.

<sup>232</sup> Emt., vii ja 141. Nicky Hamlynin mukaan esimerkiksi vuonna 2002 järjestetyn yhdenentoista Kasselin Documenta-tapahtuman kaikkien teosten läpikatsominen kerran olisi vienyt noin yhden viikon (Hamlyn 2003, 43). Toisaalta David Curtis on todennut osuvasti, että historiallisesti museoihin on aina esimerkiksi kirkkotaiteesta lähtien säilyttänyt teoksia, joiden ensisijainen esityspaikka ei ole museotila, eikä tässä aiemminkaan ole nähty suurta ongelmaa (Curtis 2007, 1-2). Silti jotkut kokeellisen elokuvan tekijät kuten James Benning ovat Balsomin mukaan kieltäneet teostensa esittämisen galleria/museokontekstissa kokonaan (Balsom 2012, 9). Juuri Balsom onkin käsitellyt tarkemmin Reesin esittämää kysymystä artikkelissaan *Brakhage's sour grapes, or notes on experimental cinema in the art world* (2012). Kuten olen todennut luvussa 3.1.1, mielestäni museotilaa ja sen esityskäytäntöjä on kuitenkin mahdollista kehittää eri tyyppisille liikkuvan kuvan teoksille paremmin soveltuvaksi.

<sup>233</sup> Curtis 2007, 2-3. Nicky Hamlynin mukaan jotkut 1980-luvun videotaitelijat kutsuivat itseään nyt jo unohtuneella nimellä "tape maker", koska he halusivat erottautua voimakkaasti filmimateriaalia käyttävistä tekijöistä (Hamlyn 2003, 3).

<sup>234</sup> Rees 2011b, 132.

tuotantoa perinteisen elokuvan ulkopuolella. Teosten muuttaessa muotoaan tulee määreiden muuttua niiden mukana.

Kari Yli-Annala on suomentanut termin artists' film & video muotoon ”taiteilijan liikkuva kuva”. Hänen mukaansa tämä suomennusmuoto tuo mukaan myös teoksen esitysulottuvuuden, joka saattaa myös olla teoksen kannalta olennainen ja näin ollen tämä käännösmuoto on parempi kuin sanasta sanaan käännetty termi ”taiteilijan elokuva ja video”.<sup>235</sup> Hänen mukaansa käsite taiteilijan liikkuva kuva ”tarkoittaa pääsääntöisesti kokeellisen elokuvan tekijöiden, video- ja kuvataiteilijoiden, valokuvaajien, äänitaiteilijoiden ja muusikoiden tekemiä elokuvia ja videoteoksia, installaatioita ja esityksiä”<sup>236</sup>

A.L.Reesin mukaan taiteilijan liikkuvan kuvan kenttä on laaja sisältäen muun muassa neodokumentteja, essee-elokuvia, found footage-teoksia, interaktiivisia installaatioita ja immersiiivisiä ympäristöjä. Hänen mukaansa tietynlainen välineestä riippumaton kokeellisen elokuvan perinne kuitenkin erottuu tämänkin joukon seasta ainakin väljästi sillä se – David Hallin sanoin – ennemmin esittää kysymyksiä kuin kertoo tarinoita. Vahvistaako vai kyseenalaistaako teos katsomiskokemuksen? Onko teos jo valmis sen esityshetkellä vai syntykö teos vasta esityksen myötä? Nämä ovat muutamia kysymyksiä, joilla Reesin mukaan voi hahmottaa välineestä riippumattoman kokeellisen tradition asemaa laajemman taiteilijan liikkuvan kuvan kentän sisällä.<sup>237</sup>

Uskon, että edellä selostettu lyhyt katsaus demonstroi osuvasti sitä laajaa ja historiallisesti pitkäikäistä marginaalin sisäistä kenttää, joka elää ja kehittyy liikkuvan kuvan valtavirran ulkopuolella tai sen rinnalla koko ajan. Kuten olen todennut edellä jo muutamaan otteeseen, tyyli- ja laajien väliset rajat ovat tällä hetkellä matalampia ja epäselvempiä kuin kenties koskaan aiemmin. Tämä ei tietenkään ole huono asia sillä erinäisten koulukuntarajojen ei tule rajoittaa luovaa toimintaa. Toisaalta yksittäisten teosten paikan määrittäminen liikkuvan kuvan kentällä käy yhä vaikeammaksi sillä nykyisin teokset lähes poikkeuksetta luovat yhteyksiä useisiin eri suuntiin samanaikaisesti. Tämä ilmenee osuvasti luvussa kuusi, jossa koetan sijoittaa tutkielmani taiteellisena osana toimivat teokseni osaksi edellä selostettua monimutkaista asiayhteyksien rihmastoa. Teosten paikkaa määritteleviä tekijöitä kuitenkin

---

<sup>235</sup> Yli-Annala 2007, 167.

<sup>236</sup> Emt., 140.

<sup>237</sup> Rees 2011b, 140-142.

sivutaan tutkielman edetessä useaan otteeseen jo seuraavissa luvuissa muiden kysymysten yhteydessä.

## 4. Työprosessi

### 4.1 Keskeiset lähtökohdat

Vaikka kokeellinen elokuva ja videotaide ovatkin olleet tärkeitä innoittajia *Out of Orderin* taustalla, teoksen kaksi ensimmäistä lähtökohtaa ei suoraan kuulu kumpaankaan näistä kategorioista. Nämä kaksi lähtökohtaa sysäsivät teoksen tekoprosessin käyntiin ja ne olivat vahvasti läsnä sen suunnitteluvaiheessa ennen varsinaisten kuvausten alkamista. Näistä ensin mainittu on venäläisen elokuvaohjaaja Andrei Tarkovskin teoksessaan *Vangittu Aika* esittelemä dramaturginen pilvimalli. Malli liittyy ennen kaikkea siihen, miten kuvattu aineisto tulisi järjestellä elokuvan leikkauksen yhteydessä. Perinteisesti Tarkovskin elokuvia ei ole luettu kokeellisen elokuvan piiriin, joten niiden suhde luvussa kolme selostettuihin jatkumoihin on tietystä mielessä etäinen. Toisaalta, mikäli edellä esitettyjä kokeellisen elokuvan määritelmiä tarkastelee huolellisesti ja painottaa erityisesti teoksen sisällöllisiä tekijöitä unohtaen samalla ulkoisiin puitteisiin kuten tuotantoryhmään ja budjettiin liittyvät kriteerit, voinee sanoa, että Tarkovskin elokuvista ainakin *Peili* (1975) on melko tyylipuhdas kokeellinen elokuva. Juuri tämä elokuva nojautui vahvasti mainitsemaani Tarkovskin pilvimalliin.<sup>238</sup> Palaan tähän malliin tarkemmin oman teokseni leikkauksen rakennetta käsittelevässä luvussa 4.5.

Myös toinen keskeinen *Out of Orderin* innoittaja liittyy niin ikään Tarkovskiin sillä se on Sergei Minenokin lyhytelokuva *Muisti* (1997).<sup>239</sup> Kyseinen lyhyt dokumentaarinen teos kuvaa Tarkovskin Moskovassa sijaitsevaa hylättyä nuoruudenkotia. Teoksessa Tarkovskin elokuvista – lähinnä *Stalkerista* – poimitut osuudet vuorottelevat hylätyssä talossa vaeltelevan kameran osuuksien kanssa. Näissä pitkissä otoksissa on selkeästi jäljitelty Tarkovskin elokuville tyypillisiä pitkäkestoisia, runollisia kamera-ajoja. Alkuperäinen ajatukseni oli kuvata minulle tuttuja hylättyjä kohteita hieman samaan, viipyilevään tyyliin. Vaikken ollut käyttänyt vanhaa ykköstietä aktiivisesti kuvauksia edeltäneinä vuosina, tiesin kuitenkin miltä kuvauspaikkani suunnilleen näyttivät ja mikä niiden tuolloinen tilanne oli. Arvioin, että autiossa nykytilassaan ne muistuttavat visuaalisesi hieman Minenokin teoksessa esiintyvää

---

<sup>238</sup> Tarkovski 1989, 32-52.

<sup>239</sup> Teos on julkaistu lisämateriaalina Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvan DVD-version yhteydessä. Tämän lisäksi teos on nähtävillä myös verkossa osoitteessa:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=x0PgDOM4Ghw>>

Tarkovskin kotitaloa. Näin ollen myös oletin, että vastaava kuvaustyyli toimisi myös oman teokseni kohdalla. Kuten kohta selviää, tämä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa.



Kuva 10:  
Sergei Minenok: *Muisti* (1997)

## 4.2 Kuvaukset

Kokeellisen elokuvan määritelmää pohdittaessa monet kirjoittajat esittivät, että yksi keskeinen kokeellista elokuva määrittelevä tekijä on sen valtavirtaelokuvasta poikkeava työtapa, jossa ei työskennellä laajan kuvausryhmän kanssa valmiin käsikirjoituksen pohjalta. Myös oma työskentelytapani eroaa radikaalisti tällaisesta perinteisestä tavasta tehdä elokuvaa. Työskentelen kuvausvaiheessa yksin eikä toimintani kuvaustilanteessa perustu valmiiseen käsikirjoitukseen tai storyboardeihin vaan improvisoin monet asiat itse kuvaustilanteessa. Ennen kuvauksia olin määritellyt vain kuvauspaikat, teoksen konseptin ja yleisiä tyylliseikkoja kuten edellä mainitun pitkiin otoksiin perustuvan tyylin. Tällaisen työmetodin valinnan taustalla on useita syitä. Ensimmäiset näistä ovat käytännön syyt, tarkemmin sanottuna resurssien pienuus. Niiden tiukkojen taloudellisten rajojen sisällä, joissa joudun työskentelemään, ei ole mahdollista suorittaa kuvauspaikkojen kartoituksia etukäteen, koekuvauksista puhumattakaan. Myös filmimateriaali on kallista ja sen kehittäminen sekä siirto digitaaliseen muotoon maksaa niin ikään maltaita. Tämä on lievästi sanottuna haastava tilanne mutta siihen on sopeuduttava. Toinen syy pitkälti improvisaatioon perustuvan työmetodin valintaan ovat aiempien teosteni tekoprosessien yhteydessä kurtuneet kokemukseni. Asioiden ynnäily ennen varsinaiselle kuvauspaikalle saapumista on usein ajanhukkaa sillä eteen tulevia tilanteita ja ympäristöä on hankala visualisoida edeltä käsin, vaikka ne olisivatkin pintapuolisesti tuttuja. Yleensä valmiit suunnitelmat lentävät kuvauspaikalla roskakoriin sillä vasta itse kuvaustilanteessa tietää miten toimia. Olen siis oppinut luottamaan intuitiooni. Kuten kohta selviää, tässä tapauksessa se kannatti.



Kuvausten keskellä intuitioni alkoi nimittäin vahvasti vihjata, että edellä mainittu pitkiin otoksiin perustuva lähtökohta ei kuitenkaan ollut välttämättä toimiva. Filmi ei kuitenkaan kuvausvälineenä suosi spontaaneja ratkaisuja sillä toisin kuin videolle kuvattaessa, kuvaustuloksia ei voi tarkastella ennen kuin filmit on kehitetty. Koska kuvauspäiviä oli vain kaksi ja kuvauspaikat sijaitsivat hajallaan noin 150 km:n tieosuudella, ei valintoja ollut myöskään mahdollista punnita ajan kanssa. Niinpä täytyi vain luottaa siihen, mitä linssin läpi näkyi. Näin ollen kuvausten tuloksista muodostui eräänlainen kompromissi. Kuvasin hitaita ajoja ja staattisia jalustaotoksia kuten olin suunnitellut mutta myös täysin toisella kuvausvaiheessa muotoutuneella tyylillä: käsivaralta, katkelmallisesti ja melko paljon liikkuen.

### **4.3 Leikkaus**

Leikkaus on minulle kenties keskeisin työvaihe liikkuvaan kuvaan pohjautuvien teosten tekoprosessissa. Tällöin teos saa varsinaisen muotonsa. Koska en toimi mainittujen käsikirjoituksen tai storyboardien pohjalta, voin paitsi toimia kuvaustilanteessa spontaanisti myös järjestellä kuvaamani aineiston myöhemmin täysin haluamallani tavalla. Tämä suuri vapaus on samalla kuitenkin myös suuri haaste. Kun vakiintuneita sääntöjä ei ole, ovat useat erilaiset tekotavat periaatteessa mahdollisia ja aineiston voi leikkausvaiheessa järjestellä usealla eri tavalla. Toisin sanoen, samasta pohjamateriaalista on mahdollista valmistaa lukuisia täysin erilaisia teoksia. Olennaista ja haastavaa onkin löytää näiden lukuisten vaihtoehtojen seasta ne kaikkein toimivimmat ratkaisut. Se, että tekee kokeelliseksi luokiteltavaa taidetta, ei näet ikinä saa olla tekosyy sille, että tekee työnsä huonosti.

### **4.4 Lyyrinen elokuva**

Kuten todettu, teoksen leikkausvaihe toteutettiin niin, että teoksen elokuvaversio leikattiin ensin ja installaatio tämän jälkeen. Syy tähän oli jo todettu ajatus, jonka mukaan teoksen maailmaan on helpompi päästä sisään tutun elokuvamuodon avulla ja samalla elokuvan leikkausprosessi antaisi installaation leikkausideoille aikaa kehittyä. Samoin totesin jo, että kuvausvaiheessa alkuperäinen viipyileviin pitkiin ja staattisiin otoksiin perustuva kuvallinen ilmiasu ei ollut tuntunut toimivalta ratkaisulta. Materiaalin kehityksen valmistuttua tämä vaikutelma vahvistui. Tällainen tyyli vaikutti liian ulkopuoliselta ja viileältä. Sen sijaan tuntui

tärkeältä korostaa, että kuvatut kohteet olivat nimenomaan tuttuja ja tärkeitä kuvaajalleen. Miten näin voi tehdä?

Tästä tilanteesta syntyneen lukon aukaisi uudelleentutustuminen kokeellisen elokuvan 1950-luvun loppupuolella syntyneeseen niin sanottuun lyyriseen elokuvan suuntaukseen.<sup>240</sup> Suuntaus oli minulle periaatteessa jo ennestään tuttu mutta aiemmin en ollut kiinnittänyt siihen erityistä huomiota enkä myöskään tietoisesti ajatellut sitä kuvausvaiheen aikana. Tyyliuuntauksen kehityksestä vastasi kokeellisen elokuvan historian kenties tunnetuin yksittäinen tekijä, jo mainittu Stan Brakhage. Tämä suuntaus oli omana aikanaan varsin ura uurtava sillä periaatteessa se irrotti kokeellisen elokuvan lopullisesti perinteisen näytelmäelokuvan viitekehystä. 1940-luvun ja 1950-luvun alun kokeelliset elokuvan toisen aallon teokset, joista hyviä esimerkkejä ovat muun muassa Maya Derenin koko tuotanto ja Kenneth Angerin sekä Brakhagen varhaiset elokuvat, edustivat pitkälti eurooppalaisesta surrealismista innoituksensa saanutta psykodraamaa. Vaikka psykodraaman ero perinteiseen valtavirtaan oli selvä, jakoi se kuitenkin muutamia perusyksiköitä perinteisemmän elokuvailmaisun kanssa: näyttelijät operoivat kameran edessä ja ohjaaja sen takana.

Lyyrinenokuva murtaa tämän asetelman. Kameran edessä esiintyvän näyttelijän sijaan se nostaa pääosaan kameran takana operoivan elokuvantekijän. Teoksen otokset kuvaavat sitä, mitä hän näkee ja ne on kuvattu siten, ettei yleisö unohda hänen läsnäoloaan hetkeksikään. Lyyrisessä elokuvassa ei enää ole perinteistä sankaria vaan valkokankaan täyttää niin kuvauksen kuin leikkauksenkin aikaansaama liike, joka jäljittelee ihmisen tapaa katsoa ja nähdä.<sup>241</sup> Kuten elokuvantekijä Phil Solomon on todennut, näin näyttelijää eli kolmatta persoona ei enää tarvita asioiden ilmaisemisen vaan asiat voidaan ilmaista ensimmäisessä persoonassa, suoraan ajatuksesta filmille. Hän myös tekee tärkeän huomion todetessaan, että näin käsitys elokuvasta laajeni. Se ei enää tarkoittanut pelkästään Marilyn Monroeta ja Clark

---

<sup>240</sup> Termi on oma suomennokseni P.Adams Sitneyn *Visonary Film*-teoksessa käyttämästä termistä ”Lyrical Film”. Tietääkseni termillä ei ole vakiintunutta suomenkielistä vastinetta. Nimitys saattaa olla hieman harhaanjohtaja sillä ainakin suomen kielessä se yhdistyy helposti herkkään ja runolliseen ilmaisuun. Kuten pian selviää, Sitney kuitenkin tarkoittaa termillä aivan eri asiaa. Omasta mielestäni huomattavasti parempi nimi tyyliuunnalle olisi Phil Solomonin termi ”First Person Cinema”, jota hän käyttää omissa haastatteluosuuksissaan Stan Brakhagesta kertovassa dokumenttielokuvassa *Brakhage* (1999). Kokemukseni mukaan tämä termi ei kuitenkaan ole vakiintunut yleiseen käyttöön, joten nimityksen ”lyyrinenokuva” käyttäminen on mielestäni ainoa järkevä vaihtoehto.

<sup>241</sup> Sitney 2002, 160.

Gablea valkokankaalla vaan yhtäkkiä huomattiin myös jokapäiväisten, arkisten asioiden arvo. Taitavasti toteutettuna myös tavallinen niin sanottu kotikuvaus voikin tarvittaessa johtaa uusiin, erilaisiin ja valtavirrasta täysin poikkeaviin lopputuloksiin.<sup>242</sup> Sheldon Renan on tiivistänyt saman toteamalla, etteivät elokuvantekijät olleet enää kiinnostuneita lavastamaan fiktiivisiä todellisuuksia kameran objektiiviselle silmälle. Sen sijaan kameran ja editoinnin avulla haluttiin tallentaa uusi, subjektiivinen kokemus.<sup>243</sup> Sitneyn mukaan Brakhagen 1950-luvun lopulla kehittämiään tyylin vaikutus kokeelliseen elokuvaan on ollut valtava. Hänen mukaansa Brakhage onnistui mullistamaan kokeellisen elokuvan kielen niin perusteellisesti, että jo 1960-luvulla hänen kehittämiään metodeja käyttivät ihmiset, jotka eivät olleet koskaan edes kuulleet itse Brakhagesta.<sup>244</sup>

Nämä lyyriseen elokuvaan liittyvät ajatukset sekä Stan Brakhagen 1950-luvun lopun tuotannon kertaaminen ratkaisivat elokuvaversioon liittyvän ongelman teoksen leikkaustyylistä. Kuten todettu, halusin korostaa, että otokset oli kuvannut henkilö, jolla oli henkilökohtainen suhde kuvattuihin paikkoihin. Elokuva tuli näin kameran välityksellä toteutettu matka näihin paikkoihin, tämän henkilön silmin katsottuna. Pitkät viipyilevät otokset jätettiin käyttämättä ja sen sijaan keskityin spontaanisti kuvattuihin nopeampiin otoksiin sekä käsivaralta kuvattuihin ajoihin – yhtä pian käsiteltävää poikkeusta lukuun ottamatta. Teoksen leikkausrytmistä tuli näin melko nopea. Rytmien perusta oli syntynyt jo kuvausvaiheessa sillä kuten totesin, olin kuvannut melko paljon lyhyitä välähdyksiä. Juuri nämä kaksi tekijää – käsivaralta kuvatut ajot ja nopea leikkausrytmi – tuntuivat tuovan teokseen sitä läsnäolon ja vaeltelun tuntua, joka Minenokin teoksesta puuttui.<sup>245</sup> Kevyt, pistoolin tyyppisellä liipaisimella toimiva kaitafilmikamera mahdollistaakin tämäntyyppisen työskentelyn huomattavasti perinteistä videokameraa jouhevammin. Teoksessa on ainakin oman mittapuuni mukaan melko paljon suoraa kameraleikkausta ja hyvin usein trimmatunkin materiaalin otosten järjestys on kuvausten mukainen. Omalta osaltaan nopeaa rytmiä tuki myös filmimateriaalin luonne.<sup>246</sup> Se näet on välkkyvä ja tekstuuriltaan elävän rakeinen. Sen

---

<sup>242</sup> Phil Solomonin haastattelu Jim Sheddenin elokuvassa *Brakhage* (1999).

<sup>243</sup> Renan 1967, 101.

<sup>244</sup> P.Adams Sitneyn haastattelu Jim Sheddenin elokuvassa *Brakhage* (1999).

<sup>245</sup> Tosin myös Minenokin teoksessa on yksi käsivaralta kuvattu kamera-ajo. Teoksen kokonaisuuden kannalta se jää kuitenkin vain pieneksi yksityiskohdaksi sillä teoksen kokonaisuusluonne on toisenlainen.

<sup>246</sup> Stan Brakhage onkin kutsunut filmiä rytmikkääksi materiaaliksi, jossa on hänen mukaansa aina mukana filmin frames per second-määrän mukainen perussyke, esimerkiksi 24 iskua sekunnissa. ”Hyytelömäinen” video muodostaa Brakhagen mukaan tässä mielessä filmille voimakkaan esteettisen vastakohtan. Brakhage myös toteaa, että esimerkiksi Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkinin*

lisäksi filmi on väistämättä täynnä pieniä pölyhiukkasia ja roskia, jotka muodostavat kuvan pinnalle koko teoksen mittaisen hienovaraisen kineettisen välkkeen.<sup>247</sup> Tämä sopii visuaalisesti erittäin hyvin yhteen nopean leikkausrytmin kanssa ja on omiaan kiihdyttämään leikkauksen luomaa nopeaa vaikutelmaa. En kuitenkaan ollut suunnitellut tätä tietoisesti etukäteen vaan kyseessä oli ennemminkin onnekas sattuma.

#### 4.5 Teoksen rakenne – pilvimalli

Kuten todettu, toinen keskeinen taustavaikuttaja *Out of Orderin* taustalla on Andrei Tarkovskin kehittämä niin sanottu dramaturginen pilvimalli, jonka hän hahmotteli teoksensa *Vangittu aika* ensimmäisessä luvussa. Teoksessaan Tarkovski valittelee, että ”teatteridramaturgian monisatavuotisessa perinteessä on syntynyt valtava määrä kliseitä, kaavoja ja manereja, jotka ovat löytäneet turvasataman myös elokuvasta.”<sup>248</sup> Tarkovskin mukaan näitä kliseitä toistaa liian ”naturalistinen” kerronta. Tälle vastakohtainen kerrontatapa taas on ”runollinen”. Näiden välistä eroa Tarkovski havainnollistaa osuvalla vertauksella.

Hän kehottaa valitsemaan jonkin muistiin jääneen päivän menneessä elämässämme, esimerkiksi eilisen ja muistelemaan sitä. Tämän jälkeen hän kysyy millä tavalla hahmotamme sen? Kenties selkeänä toisiaan seuraavien tapahtumien jatkumona? Ensin heräämme, tätä seuraavat päivän tapahtumat ja lopuksi käymme nukkumaan? Tarkovskin mielestä tämä ei pidä paikkaansa sillä ihminen ei hahmota menneisyyttään näin, ulkoisesti kuvattujen tapahtumien kronologisena sarjana. Sen sijaan Tarkovski vertaa ihmisen muistamisen tapaa pilveen. Kun muistelemme eilistä, jokin yksittäinen tapahtuma nousee yleensä ensimmäisenä esiin. Tämän keskustapahtuman ympärille sitten ryhmittyvät muut muistikuvat pilven lailla. Mitä lähemmäksi tämän pilven reunaa tullaan, sitä hatarammiksi nämä muistikuvat käyvät. Lisäksi mieleen nousseet menneisyyden tapahtumat herättävät meissä monia assosiaatioita ja impulseja, jotka yhdistyvät syvyysuunnassa lukemattomiin toisiin muistoihin ja sisäisiin kokemuksiin.

---

katsominen videolta oli hänelle tuskallinen kokemus sillä hänen mukaansa videoformaatti latisti alkuperäisen elokuvan intensiivisen montaasin tehon lähes olemattomiin. [Stan Brakhagen haastattelu (Brakhage on Brakhage II), *by Brakhage: an anthology* DVD].

<sup>247</sup> Leveämmille filmeille on tarjolla kemiallisia pesupalveluja, joiden pitäisi poistaa roskat sekä pöly lähes kokonaan ja samalla siis myös hävittää mainittu efekti. Käyttämälläni Super8-filmille näitä palveluja ei kuitenkaan omien tietojeni mukaan tarjota missään, joten mainittu efekti on käyttämäni filmin kanssa enemmän tai vähemmän väistämätön.

<sup>248</sup> Tarkovski 1989, 40.

Vaikka tämä kokemus on varmaankin jokaiselle jossain määrin tuttu, on hätkähdyttävää miten sitä kuvaavien keinojen soveltamista taiteessa pidetään vieläkin outona tai epäselvänä. Tai kuten Tarkovski toteaa: ”On omituista, että keinotekoisena pidetään taiteessa sellaista, mikä kiistatta kuuluu jokapäiväiseen kokemukseemme todellisuudesta”.<sup>249</sup> Tarkovskin mukaan juuri se, mitä halutaan tavoitella, eli sisäinen maailma ja sen tapa toimia, jää perinteisillä, liian suoraviivaisilla keinoilla saavuttamatta. Sisäisiä ilmiöitä ei voi kuvata ulkoisin keinoin.

Mielenkiintoista myös on, että Stan Brakhage on usein uransa aikana toistellut hyvin samantyyppisiä ajatuksia kuin Tarkovski puhuessaan filmistä ajatusprosessin kuvana. Brakhagen mukaan filmi on ennen kaikkea runoudelle sukua oleva taidemuoto sillä sen avulla voidaan kuvata ajatusprosessia, tietoisuutta ja ehkä jopa alitajuntaa. Kuvatessaan omaa elinympäristöään lyyrisissä elokuvissaan Brakhage myös ymmärsi, että hänen ei tarvitse valmiissa teoksissa esittää elämäänsä tai kuvattua materiaalia sellaisenaan. Sen sijaan hän voi leikkausvaiheessa järjestää materiaalin vapaasti uudelleen, jäljitellen tapaa, jolla tietoisuus järjestelee muistoja ajatusprosessin aikana.<sup>250</sup>

Millaisen kokonaisrakenteen teokselle voi luoda tämän mallin pohjalta? Päädyin siihen, että jaoin elokuvan viiteen jaksoon, joista kukin kuvaa yhtä maantieteellistä paikkaa. Nämä viisi pääjaksoa eivät juurikaan heijastele Tarkovskin pilvimallia. Tämä oli tietoinen valinta. Edellä mainittujen viiden ”kohtauksen” väliin teoksen keskivaiheille sijoittuu kuitenkin noin minuutin mittainen erillinen osa, joka niin äänen kuin kuvankin kohdalla katkaisee teoksen luontevan etenemisen. Tämän ”välijakson” kuvapuoli koostuu yhdestä pitkästä zoom-otoksesta taukopaikka Lahnajärveltä sekä tähän otokseen rinnastetuista erittäin lyhyistä alle sekunnin mittaisista otoksista ykköstien muista kohteista. Jakson ääniraidalla kuullaan lähinnä nopeatempoisia tehosteäänäitä, jotka vielä voimistuvat jakson loppua kohden. Koko teoksen idea lähti aikanaan juuri tämän jakson mielikuvasta ja juuri tällä jaksolla olen pyrkinyt tavoittamaan jotakin muistamisen kokemuksesta.

---

<sup>249</sup> Emt., 38.

<sup>250</sup> Screening Room with Stan Brakhage (1973), haastattelu. Esimerkkinä tällä tavoin editoidusta elokuvasta Brakhage mainitsee teoksen *Window Water Baby Moving* (1959).



Kuva 11: Välijakso *Out of Orderin* installaatioversiossa.

Jos minulta esimerkiksi kysyttäisiin mitä mieleeni tulee sanasta mummola, ensin mielessäni nousee esiin yksi asia, vaikkapa itse mummolarakenus. Prosessi ei kuitenkaan pääty tähän vaan tuo yksi muisto vetää pilven lailla esiin samanaikaisesti lukuisia muita muistoja paikoista, tilanteista ja henkilöistä. Ja ne kaikki ovat yhtäaikaista läsnä. Ne ikään kuin näkee sielun silmin kaikki yhtä aikaa. Tämän jakson avulla olen koettanut visualisoida mainitun prosessin itseni sekä omien ykköstiehen liittyvien muistojeni avulla. Kuvallisesti jakso pääsee parhaiten oikeuksiinsa teoksen installaatioversiossa. Siinä missä elokuvaversiossa lyhyet otokset vuorottelevat kuvaraidalla yhden pitkän kanssa, ne ovat kolmikanavaisessa installaatioversiossa läsnä konkreettisesti yhtä aikaa: pitkä, yli minuutin mittainen otos keskuruudussa, nopeat, alle sekunnin mittaiset otokset laitaruuduissa. Alun perin ajatuksenani oli työstä teosta laajemminkin tähän suuntaan mutta toimivan käytännön ratkaisun löytäminen tämän suhteen ei onnistunut. Sen jälkeen Tarkovski-yhteyden kautta löytyi mainittu Minenokin teos *Muisti* ja teoksen suunnitelmat lähtivät uusille, jo mainituille urille. Ajatus jäi kuitenkin elämään ja se kaivettiin esiin tämän jakson yhteydessä, kun teoksen keskivaiheille tarvittiin jonkinlainen suvanto, ettei kokonaisuudesta tulisi liian tasapaksu. Kokemukseni nimittäin on, että teoksen pituuden lähentyessä kymmentä minuuttia mainittua tasapaksuutta alkaa ilmetä herkästi ja sitä pitäisi välttää ellei tätä vaikutelmaa tietoisesti tavoitella. Tämän jakson jälkeen teos sitten ikään kuin palaa “normaaliin” uomaansa loppukestonsa ajaksi.

Elokuvan kokonaisrakenne siis syntyi niin, että jaoin elokuvan viiteen jaksoon, joista kukin kuvaa yhtä maantieteellistä paikkaa.<sup>251</sup> Teoksen avaa kuitenkin lyhyt intro-jakso, jossa vilahtavat monet paikat, joihin tutustutaan teoksen edetessä lähemmin. Intro päättyy

---

<sup>251</sup> Nämä jaksot esiintymisjärjestyksessä ovat Hiidenpirtti (Lohja), Muurlan hylätty laskettelukeskus (Muurla), Paimion Karting-rata (Paimio), Ravintola Lahnajärvi ja sen vieressä sijaitsevaa suljettu bensa-asema (entinen Suomusjärvi, nykyinen Salo) sekä Ravintola Myllylampi (Vihti).

alkuteksteihin, joiden jälkeen teos varsinaisesti käynnistyy. Ajatuksen tähän introjaksoon sain Pia Andellin dokumenttielokuvasta *Havahtuminen* (2011). Surrealistimaalari Otto Mäkilää jäljittävän elokuvan alkupuolella on yksittäistä otoksista koostuva jakso, jossa katsojalle tuntemattomat ihmiset istuvat kodeissaan vaiti ja yksin, ikään kuin odottaen. Katsoja kuitenkin tutustuu näihin kaikkiin hieman myöhemmin sillä heitä haastatellaan yksitellen elokuvan edetessä. Oman teokseni introjakso toistaa jotakuinkin saman ajatuksen, vaikka siinä onkin materiaalia myös kohteista, joita ei nähdä teoksessa enää myöhemmin.

Itse teoksessa tarkemmin esiteltyjen paikkojen järjestystä ei ole laadittu paikkojen maantieteellisen sijainnin mukaan vaan ratkaisut on tehty taiteellisen kokonaisuuden perusteella. Materiaali näiden jaksosten sisällä on taas järjestetty niin, että se vastaa melko paljon omaa liikkumistani kussakin paikassa. Näin katsoja tekee jokaisessa kuvauskohteessa lyhyen ja hahmotettavan matkan minun silmiäni kautta. Ratkaisu tuntui luonnolliselta enkä tuntenut tarvetta sekoittaa materiaalia tämän enempää. Nyt mukaan valitut paikat eivät tietenkään ole ainoat kuvausten aikana dokumentoidut kohteet vaan mukaan tulleet jaksot on valittu esteettisin perustein, jokaiseen niistä kuitenkin liittyy muistoja. Kuten todettu, myös muista kuvauskohteista kuitenkin näkyy lyhyitä välähdyksiä ensin elokuvan alussa ja myöhemmin varsinaisten pääjaksosten välissä. Kuten myöhemmin selviää, noudattaa myös teoksen ääniraita tietyssä mielessä edellä mainittua ”kohtausjakoa”, joskin pyrkimyksenäni ei ole ollut vain koristella teoksen kuvaa äänellä vaan rikastaa teoksen tulkinnallista ulottuvuutta tuomalla kuvan ajan rinnalle toinen, äänen kuvaama aikataso.

Kun installaation leikkaus aloitettiin, oli elokuvaversioiden leikkaus siis vastaavasti jo lähes valmis. Installaation suhteen ensimmäinen merkittävä kysymys koski sitä, tulisiko teoksen rakenteen seurata elokuvaversioiden rakennetta – sehän ei suinkaan ole pakollista. Päädyin kuitenkin siihen, että elokuva ja installaatioversion rakenne on suunnilleen samanlainen. Toisin sanoen, paikat käydään molemmissa versioissa läpi samassa järjestyksessä. Syyt tähän ovat yksinkertaiset. Ensinnäkin, en kyennyt keksimään paremmin toimivaa rakennetta installaatiota varten ja toiseksi, ratkaisu oli toimiva tällaisenaan. Päädyin siis ajatukseen, jonka mukaan mahdollisimman erilaisen installaatioversion valmistaminen ei saa olla itseisarvo – toimiva teos riittää.

Teoksen valmistuttua olen kuitenkin joutunut usein pohdiskelemaan, olivatko leikkausprosessin aikana tekemäni valinnat materiaalin järjestämisestä oikeita ja onnistuneita.

Rehelligesti sanottuna mieleeni on jäänyt paljon avoimia kysymyksiä. Keskeinen avoimeksi jäänyt kysymys on: olisiko materiaalia sittenkin pitänyt sekoittaa enemmän? Olisiko minun tullut pyrkiä leikkaamaan koko teos Tarkovskin pilvimallin mukaan? Kuten todettu, materiaalin jako viiteen ”kohtaukseen” tuntui luontevalta. Oliko virhe ja liiallista mukavuudenhalua turvautua tähän vaihtoehtoon? Olisiko minun pitänyt yrittää löytää myös vaihtoehtoisia tapoja leikata teos kaikesta kiireestä huolimatta? Loppujen lopuksi en yrittämällä olisi menettänyt kuin hieman aikaa ja vaivaa. Olisiko jokin toinen tapa leikata poistanut teoksesta läsnäolon tunteen, jota tavoittelin? Vai olisiko se peräti lisännyt sitä?

Keskeinen syy näihin kysymyksiin on vuonna 2009 yhdessä Annika Rapon kanssa valmistamani teos *Hiljaisuudesta toiseen*. Kyseinen teos jäljittää Rapon edesmennyttä isoisää Arvo Rapoa ja kuvaa hänen jättämiään jälkiä eteläpohjalaisessa maisemassa. Koska näitä jälkiä ei ole enää paljon nähtävillä, valmiista teoksesta muotoutui lopulta hyvin sirpalemainen ja viitteellinen. *Out of Orderin* kannalta on mielenkiintoista, että *Hiljaisuudesta toiseen* -elokuvan rakenne on hyvin samantyyppinen sen kanssa. Elokuvassa on lyhyt intro-jakso sekä kolme pääjaksoa, ”kohtausta”, jotka kuvaavat tiettyä maantieteellistä paikkaa (introjakso tosin koostuu aivan erityyppisestä materiaalista verrattuna *Out of Orderiin*). Teoksessa on niin ikään hiukan sen keskivaiheen jälkeen koittava väliosa, joka katkaisee teoksen luonnollisen etenemisen. Samoin jaksosten välillä on lyhyitä osia, jotka kuvaavat liikkumista. *Hiljaisuudesta toiseen* -teoksessa liikutaan veneellä Lapuanjoella, *Out of Orderin* tapauksessa autolla vanhalla ykköstiellä.

Keskeinen kysymys omalta kannaltani siis on, siirtyikö erään vanhan teokseni rakenne huomaamattani ensin *Out of Orderin* elokuvaversioon ja siitä myöhemmin myös teoksen kolmikanavaiseen installaatioversioon? Joudun vastaamaan tähän kysymykseen myöntävästi. Vaikka ajatus elokuvaversioon leikkaamisesta ensin oli hyvin perusteltu, se luultavasti edisti tätä kehitystä. Olisihan installaation periaatteessa voinut leikata ensin, jatkaa tämän jälkeen elokuvalla ja tarvittaessa leikata installaation vielä tämän jälkeen uudelleen.

Luonteva jatkokysymys on, mitä tästä seuraa? Tarkoittaako vanhan teoksen rakenteen huomaamaton siirtyminen toiseen teokseen automaattisesti uudemman teoksen taiteellista epäonnistumista? Näin radikaaliin johtopäätökseen ei välttämättä tarvitse päätyä. Toisaalta tämä havainto kuitenkin vastaansanomattomasti viestii tietystä valppauden puutteesta tekoprosessin ratkaisevilla hetkillä. Teoksen taiteellista onnistumista se ei sinällään pilaa



muttei sitä myöskään paranna. Uskon, että tämän puutteen tiedostaminen on kuitenkin arvokas havainto oman taiteellisen tekoprosessini kehittämisen kannalta.

#### 4.6 Installaation leikkauksesta

Monet installaation leikkausta koskevat ratkaisut oli siis tehty jo ennen itse installaation leikkausprosessin alkua. Materiaalin järjestelyn suuret linjat leikkauspöydällä noudattelivat pitkälti elokuvaversiosta vastaavia ja samoin välilyönti, jonka rakenne on selostettu edellä, oli niin ikään suunniteltu etukäteen. Se, että installaatiossa oli juuri kolme kanavaa, oli periaatteessa päätetty jo ennen kuvausvaihetta, jotta tämä voitiin tarpeen vaatiessa ottaa kuvauksissa huomioon. Syy juuri kolmen kanavan valintaan oli, että klassinen triptyykkimuoto tuntui kaikista tarjolla olleista vaihtoehdoista helpommin lähestyttävältä ja toimivalta. Se herätti eniten ajatuksia ja ideoita sekä tuntui näin tarjoavan minulle tekijänä luontevan väylän monikanavaisen liikkuvan kuvan maailmaan. Olin kuitenkin valmistautunut myös siihen, että mikäli kolmikanavainen vaihtoehto ei enää leikkauksenvaiheessa tunnu parhaalta mahdolliselta, sitä voidaan tarvittaessa vielä muuttaa. Tähän ei kuitenkaan ollut tarvetta.

Kun nämä suuret linjat oli lyöty lukkoon, huomasin, että työ eteni installaation leikkauksen aikana spontaanisti ja joutuisasti. Vaikken ollutkaan koskaan aikaisemmin leikkannut monikanavaista installaatiota, huomasin myös, että minulla oli intuitiivisesti selkeä näkemys siitä, miten se tulisi toteuttaa. Osittain tämä johtunee siitä, että olin jo vuosien ajan pyrkinyt tietoisesti näkemään monikanavaista liikkuvaa kuvaa mahdollisimman paljon sekä arvioinut näkemääni kriittisesti. Keskeinen ajatukseni installaation leikkauksen aikana oli, että halusin sen rytmistä vähintään yhtä kiivaan kuin elokuvaversiosta vastaava oli ollut. Tässä auttoi yksinkertainen havainto, jonka tein installaatiota leikatessa. Huomasin nimittäin, että kaikissa installaation kanavissa ei tarvitse olla kuvaa koko ajan. Kanavien ei siis tarvitse olla jatkuvasti auki vaan ne voivat syttyä ja sammua. Tällöin myös havaitsin, että tämä oli ollut yksi syy, jonka takia olin pitänyt monen näkemäni videoinstallaation kuten esimerkiksi Eija-Liisa Ahtilan *Lohdutuseremonian* tyylillä omalle teokselleni sopimattomana. Koin myös, että kanavien syttyminen ja sammuminen toi teoksen installaatioversioon kaivattua dynaamisuutta, jota teoksen emotionaalinen lähtökohta kaipasi. Ratkaisu myös sopii yhteen elävällisen, kineettisen ja välkkyvän filmimateriaalin kanssa. Vastaavasti staattisempi ilmiasu olisi etäännyttänyt installaation sävyä, mitä taas en halunnut. Kanavien syttyminen ja

sammuminen tuo teokseen myös elokuvaversiosta tuttua nopeuden tuntua siitä huolimatta, että otokset ovat installaatioversiossa elokuvaversiota pidempiä. Installaatioversiossa myös käytetään monia otoksia, jotka eivät ole mukana elokuvaversiossa. Installaation kuvallista kokoamista nopeutti myös se, että vaihtoehtoja ei lopulta ollut rajattomasti. Taloudellisista syistä olin onnistunut hankkimaan kuvauksia varten pohjamateriaalia eli super8-filmiä vain 60 minuutin edestä. Kun ottaa huomioon, että kolmikanavaisen installaation pituus on noin 12 minuuttia, pohjamateriaalin määrä ei ole erityisen suuri. Materiaalin niukkuuden hyvä puoli kuitenkin oli, että se nopeutti tekoprosessia jonkin verran. Leikkauksen rytmien ja tempon lopullista viimeistelyä helpotti myös se seikka, että ääniraidan tempo, 140 bpm oli jo leikkauksenvaiheessa lyöty lukkoon ja myös leikkauksessa apuna käytetty referenssimusiikki kulki samassa tempossa. Elokuvan ja installaation leikkausten tempo ei sinänsä perustu teoksen ääniraidan tempoon mutta se on tekijä, jonka kuvapuolen leikkaus koko ajan huomioi. Väillä kuvaleikkaus etenee tietoisesti musiikin tahtiin ja välillä se taas riitelee tietoisesti musiikin tahtia vastaan.

Työ siis eteni installaation leikkauksen aikana yllättäväinkin joutuisasti. Nopealla etenemisellä on hyvät puolensa sillä omaan intuitioon turvautuminen saattaa parhaimmillaan myös tuottaa hyvinkin spontaaneja, oman ”käsialan” mukaisia tuloksia. Toisaalta kuten aiemmin totesin, monet elokuvaversioiden ongelmat ovat ennen kaikkea rakenteen tasolla nyt siirtyneet melko suoraan myös installaation. Toisien sanoen, se muistuttaa rakenteensa puolesta melko paljon aiempia teoksiani. Jälkeenpäin arvioituna olisi ollut mielenkiintoista nähdä, olisiko oman työn tarkempi analyttinen arviointi jo tekovaiheessa tuottanut erilaisen lopputuloksen. Epäilen kuitenkin, ettei lopputulos olisi tästä ainakaan huonontunut. Kaikesta huolimatta elokuvan ja installaation välille syntyi myös eroja tekoprosessin aikana. Nämä erot on erityisen helppo havaita nyt, kun tekoprosessi on ohi. Analysoin elokuvan ja installaation välisiä eroja tarkemmin luvussa viisi. Tuon luvun analyysin pohjana toimiva teoria-aineisto oli minulle tuttua jo ennen tätä tekoprosessia mutta se ei ollut aktiivisena mielessäni tekoprosessin aikana. Katsoin näet tuolloin, että koska olen päässyt tekemisessä niin sanottuun flow-tilaan, tulee minun ylläpitää sitä ja mennä virran mukana. Ajattelin, että mikäli jokin asia ei toimi, intuitioni kyllä paljastaa sen. Nyt ymmärrän, ettei asia ole näin yksinkertainen. Asioiden toimivuus tai taiteellinen laatu näet on aina monipuolinen vyyhti, joka saattaa eri näkökulmista näyttää hyvinkin erilaiselta. Kenties oma virheeni oli, etten tekemisen aikana pohtinut omaa positiotani tarpeeksi tarkasti, enkä näin ollen osannut

suhteuttaa sitä. Toisin sanoen, en syventynyt tarpeeksi tarkasti siihen, miksi olin sitä mieltä kuin olin. Näitä asioita on käsitelty tarkemmin luvuissa viisi ja kuusi.

#### 4.7 Ääni

*Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversioiden ääniraidat eivät eroa suuresti toisistaan. Niiden väliset erot koostuvat lähinnä muutamista yksityiskohdista. Esimerkiksi installaatioversion ääniraidan muutamit jaksot ovat joitakin tahteja elokuvaversioon vastaavaa pidempiä ja muutamit kuvaraidan kanssa synkronoidut efektit ovat siirtyneet muutaman sekunnin tai niiden panorointia stereokuvassa on muutettu hiukan teoksen elokuvaversioon ääniraitaan nähden. Muita eroja ääniraitojen välillä ei ole. Niiden soitinosuudet ja miksaus ovat edellä mainittuja poikkeuksia lukuun ottamatta täysin samat. Nämä erot ovat niin minimaalisia, että teosten kuvapuoleen verrattavaa, luvussa viisi käsiteltävää tulkinnallista eroa teoksen eri versioiden välille ei äänen perusteella voi mielestäni tehdä. Koska olen kuitenkin toteuttanut teosteni äänipuolen itse, katson, että on perusteltua avata hieman myös tekoprosessin tätä osaa. Näin myös tekoprosessin kokonaisuus on helpompi hahmottaa.

Amerikkalaisen avantgarde-elokuvan kohdalla suhtautumisessa ääneen on P.Adams Sitneyn mukaan ollut kaksi pääkoulukuntaa: *formaali* ja *funktionaalinen*. *Ääriformaalin* näkemyksen mukaan – jota myös Stan Brakhage edustaa, kuten kohta osoitan – elokuvaan ei tule lisätä ääntä ellei se ole ehdottoman tarpeellista. Toisin sanoen, ääntä käytetään vain mikäli elokuva on hallitusti suunniteltu audiovisuaalinen kokonaisuus. *Funktionaalisen* näkemyksen mukaan musiikki tai sanat syventävät elokuvallista kokemusta, vaikka filmi olisi kuvattu tai editoitu äänen osuutta huomioimatta. Funktionalisti palkkaakin usein säveltäjän sen jälkeen kun on editoinut elokuvansa tai etsii valmiiksi äänitetyn musiikin, joka sopii hänen elokuvaansa.<sup>252</sup>

Molemmilla mainituilla koulukunnilla on amerikkalaisen kokeellisen elokuvan piirissä yhtä pitkät perinteet kuin itse kokeellisella elokuvallakin. Sitneyn mukaan jotkut kokeellista elokuvaa esittäneet art house -teatterit olivat jo mykkäelokuvan aikakaudella aktiivisesti keränneet levyjä, joita saattoi soittaa kokeellisten elokuvien taustalla. Toisaalta New Yorkin Modernin taiteen museo esitti varhaisia avantgarde-elokuvia ilman ääniraitoja sillä teknisten hankaluuksien vuoksi 1920-luvun filmeiltä ei ollut mahdollista siirtää ääniraitoja

---

<sup>252</sup> Sitney 2002, 62.

uudenaikaisille filmikopioille. Tämä loi tuolloiseen kokeelliseen elokuvaan tahattomasti uudenlaisen hiljaisuuden estetiikan.<sup>253</sup> Esimerkiksi 1940-luvun kokeellisen elokuvan tunnetuin tekijä Maya Deren toteutti merkittävimmät elokuvansa ilman ääntä.<sup>254</sup> Samoin Brakhage on tehnyt valtaosan mittavasta tuotannostaan – taiteilijan filmografiasta löytyy lähes 400 elokuvaa<sup>255</sup> - ilman minkäänlaista ääntä.

Oma teokseni sijoittuu mainittujen koulukuntien välimaastoon. Toisaalta omassa työmetodissani valmis teos syntyy vasta leikkauspöydällä ja käytännön äänityö on aloitettu vasta alustavan kuvaleikkauksen jälkeen. Toisaalta teokseni on periaatteessa tarkoin suunniteltu niin äänen kuin kuvankin osalta. Tuotettu ääniraita ei ole ”mitä tahansa taustaaäntä” vaan se on toteutettu melko tarkan suunnittelun pohjalta. Kuten todettu, ääniraidan tempo 140bpm oli lyöty lukkoon jo etukäteen ja se on toiminut myös kuvaleikkauksen pohjana. Myös tunnelma ja käytetyt äänenvärit, toisin sanoen saundimaailma, oli valittu pitkälti etukäteen. Oikeastaan ainoa elementti, joka oli avoinna, oli se perinteisessä mielessä kaikkein keskeisin, sävellys.

Koska niin sanottu lyyrinen elokuva on ollut oman työskentelyni kannalta merkittävä teorettinen viitekehys, kenties jopa jonkinlainen esikuva, lienee paikallaan tutustua lyhyesti myös tyylin luoja Stan Brakhagen ajatuksiin äänestä elokuvassa. Kuten todettu, Brakhage toteutti valtaosan tuotannostaan – myös lyyriset teoksensa – mykkänä ilman minkäänlaista ääniraitaa. Se oli häneltä tietoinen valinta sillä Brakhagen suhde elokuvaääneen ei suinkaan ollut välinpitämätön – hän suhtautui siihen melkoisen kielteisesti. Perussyynä tähän oli hänen mukaansa se, että ääni vaikeutti elokuvan kannalta ensiarvoista näkemisen kokemusta. Se siis vei huomion pois kuvalta ja edisti näin elokuvan illuusiomaista luonnetta, jonka Brakhage koki negatiivisena.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Emt.

<sup>254</sup> Derenin merkittävimmillä elokuvilla tarkoitetaan tässä hänen neljää ensimmäistä elokuvaansa *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) ja *Ritual in Transfigured Time* (1945-1946). Tosin näistä ensin mainittuun lisättiin ääniraita vuonna 1959. Näiden filmien merkittävydestä Derenin tuotannossa katso Sitney 2002, 24-25.

<sup>255</sup> Stan Brakhage, Filmografia.

<sup>256</sup> Stephen Gebhard & Robert Fries: *Legendary Epics, Yarns & Fables: Stan Brakhage* (Brakhagen haastattelu, 1969). Haastattelun tallenne löytyy kokonaisuudessaan Jim Sheddenin dokumentin *Brakhage* DVD-julkaisun lisämateriaalit-osiosta. Lyhyitä otteita haastattelusta löytyy myös itse dokumentista.

Brakhagen mukaan tämä on osittain psykologinen ja fysiologinen ongelma. Kun ihminen kuuntelee, hänen näkemisensä tarkkaavaisuus laskee. Brakhagen mukaan tämä helppo todeta esimerkiksi kytkemällä televisiota katsellessa laitteen ääni pois. Hänen mukaansa näkeminen tarkentuu automaattisesti, kun kuvan taustalla ei ole äänellistä sisältöä. Brakhagen mukaan elokuva onkin ensisijaisesti visuaalinen taidemuoto, eikä äänen läsnäolo elokuvan taustalla ole yhtään sen välttämättömämpää kuin se olisi vaikkapa maalauksen taustalla. Toisaalta Brakhage myös muistuttaa, ettei hän vastusta ajatusta äänestä maalauksen tai elokuvan taustalla sinänsä, kunhan sen käyttö on suunniteltu tarkoin, eikä se ole läsnä vain itsensä vuoksi.<sup>257</sup> Eräässä vaiheessa 1970-luvun alussa Brakhage jopa uskoi äänielokuvan olevan kokonaisuudessaan virhe ja ennusti, että äänellisen elokuvan kehitys johtaisi kahdessakymmenessä vuodessa jonkinlaiseen umpikujaan.<sup>258</sup> Vaikka Brakhage oli mestarillinen kuvaleikkaaja, joka hallitsi omalla sarallaan rytmin ja tempon ihailtavasti, hän kuitenkin vierasti ääntä myös rytmielementtinä elokuvassa sillä hän uskoi äänen rytmin aina dominoivan ja häiritsevän kuvan rytmiä.<sup>259</sup>

Vastaukseni näihin Brakhagen väitteisiin on hyvin yksinkertainen. Koska Brakhage ei osaa itse tuottaa ääntä<sup>260</sup>, hän ei kenties ymmärrä, että musiikki/ääni ei aina vie jotain kovalta, vaikka joskus näin voi toki tapahtua. Joskus taas voi käydä päinvastoin ja oikein käytettynä ääni voi tuoda teokselle lisäarvoa. Näkemys siitä, että nämä kaksi elementtiä olisivat automaattisesti kilpailuasetelmassa tosiaan vastaan, on yksinkertaisesti liian jyrkkä ja mustavalkea. Koko elokuvaäänien kirjoa ei ole viisasta leimata ainakaan Brakhagen jyrkimpien mielipiteiden mukaan sillä todellisuudessa tilanne on huomattavasti monipuolisempi. Vaikka kokeellisen elokuvan piiristä löytyykin esimerkkejä hyvin kummallisista ja kieltämättä huomiota herättävistä ääniraidoista, koetan ainakin omalla kohdallani vastata Brakhagen esittämään haasteeseen osoittamalla omissa teoksissani, että ääni ja kuva voidaan myös asettaa myös toimimaan yhdessä ilman tahattomia konflikteja. Niinpä haasteena ei olekaan tuottaa ääniraitaa, joka ei vie tai vie huomion pois kovalta, vaan ääniraita, joka nivoutuu kuvaan niin oleellisesti, että teos ei tunnu kokonaiselta ilman sitä.

---

<sup>257</sup> Screening Room with Stan Brakhage, haastattelu (1973). Esimerkkinä äänen ja kuvan onnistuneesti yhdistäneestä taidemuodosta Brakhage mainitsee oopperan.

<sup>258</sup> Stephen Gebhard & Robertt Fries: *Legendary Epics, Yarns & Fables: Stan Brakhage* (Brakhagen haastattelu, 1969). Jim Shedden: *Brakhage* DVD.

<sup>259</sup> Camper 2010, 30.

<sup>260</sup> Brakhage tosin on tuottanut itse ääniraidan muutamiin elokuviinsa kuten *Scenes from Under Childhood, Section One* (1967). Näitä elokuvia voi kuitenkin pitää harvinaisina poikkeuksina hänen laajassa tuotannossaan.

Elokuvasäveltäjät lienevät perinteisesti pelänneet niin sanottua Mickey Mousing-ilmiötä, jossa elokuvan ääni kommentoi kuvaa liikaa ja liian ilmiselvällä tavalla. Omassa äänityössäni olen jo aiemmin hylännyt nämä pelot tietoisesti kokonaan. Myös tämän teoksen äänityössä olen rohkeasti lähtenyt huomioimaan kuvaraidan tapahtumia sekä lisännyt mukaan ainesta, joka on synkroniassa kuvaraidan tapahtumien kanssa. Tästä esimerkkinä mainittakoon erilaiset häiriöäännet, jotka ilmaantuvat samanaikaisesti kuvaraidan häiriöiden kuten puhkipalamisten ja kuvarajan siirtymien kanssa. Näiden käytössä selkeä esikuva minulle on ollut Ilppo Pohjolan teos *Routemaster* ja ennen kaikkea teoksen alkuperäinen versio eli niin sanottu Original San Francisco Mix, johon musiikin ovat toteuttanut Jim McKee & Wieslaw Pogorzelski. Olen käyttänyt vastaavia tehosteita myös aiemmissa teoksissani usein sillä toistaiseksi olen tuottanut kaikkien elokuvieni ääniraidat itse. Tällä tavoin olen koettanut luoda teoksesta audiovisuaalisen kokonaisuuden. Näin etenevä elokuva on ikään kuin toistuvasti epäkuntoon menevä kone, joka kuitenkin jatkaa kelansa pyörittämistä hetken, kunnes muistojen filminauha lopullisesti katkeaa. Symbolisella tasolla tämä vastaakin teoksen taustaa ja aihetta hyvin. Tavoitteena on siis ollut saumaton yhteistyö niin äänen, kuvan kuin konseptuaalisen sisällönkin tasolla.

Brakhagen ajatuksia kuvan ja äänen rytmistä voi niin ikään kommentoida toteamalla yksinkertaisesti, että kuvaa ei välttämättä tarvitse automaattisesti sovittaa musiikin rytmiiin, jolloin jälkimmäinen dominoi, vaan prosessi voidaan toteuttaa myös päinvastoin: musiikki voidaan sovittaa kuvan rytmiiin. Näin olen myös itse tehnyt: ensin mietitään tarkasti konsepti, sitten tehdään kuva ja vasta tämän jälkeen työstetään lopulliset äännet sekä lyödään lukkoon äänen rytmi. Toisaalta ääniraitaa on alustavasti suunniteltu jo prosessin ensivaiheessa konseptitasolla, joten äänitöitä ei tarvitse tässä vaiheessa aloittaa nollassa.

#### **4.7.1 Ääni konseptin osana**

Kuvan puolella käsitteellisen työskentelyn perinteet ovat pitkät, lähes satavuotiaat. Postmoderni kuvataide on lähes kokonaan irtautunut välinekeskeisyydestä (se voi käytännössä olla mitä vain) sekä perinteisestä käsityöläisyydestä (teoksen “idea” on tärkeämpi kuin sen ilmiasu, joka voi paikoin olla hyvinkin minimalistinen, vaatimaton ja joskus jopa muiden kuin itse taiteilijan toteuttama). Äänen puolella tilanne on kuitenkin erilainen.

Vaikka nykytaiteen piirissä usein puhutaankin niin sanotusta äänitaiteesta, joka ei sinänsä ole täysin uusi asia, mikäli ilmiön piiriin lasketaan esimerkiksi futuristien melukokeilut 1910-luvulla ja konkreettinen musiikki 1940-luvulla, on tämä perinne kokonaisuudessaan silti huomattavasti ohuempi kuin käsitteellisen kuvataiteen vastaava. Näin ollen vahvoja traditioita sille, miten ääntä käytetään konseptuaalisella tasolla, ei ole muotoutunut, eikä niitä vastaan ole myöskään kapinoitu. Ainakin Rovaniemeltä käsin äänitaiteen kenttää on vaikea hahmottaa ja siitä on hankalaa ammentaa virikkeitä. Millaista toimivaa ilmaisua on kehitelty perinteisen musiikin ulkopuolella esimerkiksi viimeisen kymmenen vuoden aikana? En tiedä, vaikka haluaisin. Näin ollen en itsekään ole hylännyt äänen ”käsityöpuolta” eli perinteistä musiikki-ilmaisua ja siihen liittyviä rakenteellisia perinteitä kuten sävellajia ja nelijakoista rytmiä. En yksinkertaisesti tiedä, miten niiden ulkopuolella pääsisin toimivaan lopputulokseen. Kokeellisempi lähtökohta hylättiin myös aikataulusyiden vuoksi: erilaiset kokeilut olisivat todennäköisesti kestäneet liian kauan. Tulevien teosten kohdalla haluaisin kuitenkin vielä yrittää myös tällaista lähtökohtaa, mikäli sopiva idea syntyy. Toisaalta voi myös ajatella, että jokaiselle tuttuja musikaalisia elementtejä sisältävä ääniraita toimii kokonaisuutta keventävänä ja katsomiskokemusta helpottavana elementtinä sekä vastapainona hyvin irralliselle ja hyppivälle kuvaraidalle.

Tarkoitukseni ei myöskään ole ollut rakentaa kuvavirran taustalle ainoastaan “hyvää ja toimivaa biisiä” vaan luoda äänisuunnittelun kautta kiinnostavaa äänimaailma, jossa olisi myös konseptuaalinen ulottuvuus. Tätä luo ennen kaikkea teoksen läpi toistuva tyhjän ja täyden ristiriita eli ääniraidalla äkkinäisesti vuorottelevat tiheä ja tyhjä ambienssi sekä niihin läpi teoksen rinnastuvat tyhjät kuvat. Toisin sanoen, vaikka kuvassa ei ole ketään, kuulostaa ääniraita useassa kohdin etäisesti siltä kuin paikalla olisi paljon ihmisiä, kunnes tämä efekti äkkinäisesti katkaistaan. Ajatuksena tässä on ollut rinnastaa eri aikatasoja – mennyttä ja nykyisyyttä – keskenään sekä kuvata, miten nämä tasot voivat ajatuksen ja muistojen tasolla olla yhtä aikaa läsnä sellaiselle henkilölle, joka tuntee paikkojen historian omakohtaisesti. Paikka paikoin toistuvat väkivaltaiset leikkaukset niin äänen kuin kuvankin alueella myös yrittävät kuvastaa ajatusprosessin assosiativista luonnetta: paikasta toiseen siirrytään ajatuksen nopeudella, kirjaimellisesti. Toisaalta nämä äkkinäiset leikkaukset toimivat myös niin sanottuina ankkurikuvina eri aikatasoissa kulkevien äänen ja kuvan välillä. Vaikka ääni kulkee suurella osalla teosta menneisyydessä – ja näin siis eri ajassa nykyhetkeä kuvaavan kuvan kanssa – ovat ne näissä lyhyissä välähdyksissä samanaikaisesti läsnä tässä ja nyt.

## 5. Installaation analysointia

Kuten olen luvussa neljä analysoinut, *Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversioiden välille ei työprosessin aikana muodostunut suuria eroja teoksen rakenteen, leikkaustyylin tai äänen alueella. Tämä ei ole yllätys. Kokemukseni mukaan teosten installaatio- ja elokuvaversioiden väliset erot ovat harvoin näin ilmiselviä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö teoksen eri versioiden välillä olisi minkäänlaisia eroja. Niitä kyllä löytyy. Nähdäkseni nämä erot kuitenkin piiloutuvat hienovaraisesti erilaisiin yksityiskohtiin. Niiden luoma yhtenäisvaikutelma on kuitenkin mielenkiintoinen. Koetan seuraavaksi käydä näitä yksityiskohtia tarkemmin läpi yksi kerrallaan. Näiden yksityiskohtien purkamisen voi aloittaa pohtimalla katsojan ja taideteoksen välistä suhdetta. Millainen on perinteisen elokuva- muotoisen teoksen ja vastaavasti monikanavaisen installaation suhde katsojaansa? Onko näillä suhteilla mitään eroa? Ja jos on, minkälaisia nämä erot ovat?

### 5.1 Installaatio ja katsojan asema

Perinteinen elokuva perustuu ajatukselle yhdestä ihanteellisesta katsomispisteestä. Monikanavaisessa installaatiossa tilanne taas on erilainen, koska yhtä ideaalia katselupistettä ei enää ole. Katsottava täytyy valita eikä kaikkea voi samanaikaisesti nähdä. On siis olemassa monta samanarvoista katsomispistettä yhden ideaalin sijaan. Elokuva ja installaatio kuuluvat näin ollen erilaisiin katsomisen perinteisiin ja niiden tapa tuottaa merkityksiä on toisiinsa nähden hieman erilainen.

Tämäntyyppistä peruserittelyä hahmottelee Margaret Morse artikkelissaan *Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila*.<sup>261</sup> Hänen mukaansa videoinstallaatio ja elokuva kuuluvat teoksina osiksi erilaisia jatkumoit. Videoinstallaatio ei ole teatraalinen tai elokuvallinen taiteen muoto sillä näissä näyttämötaiteissa katsoja erotetaan tarkkailun kohteesta. Elokuvan valkokangas ja teatterin neljäs seinä näet erottavat maalauksen kehyksen lailla katsojan ja teoksen maailmat toisistaan. Elämys tapahtuu muualla kuin tässä ja nyt. Koneisto, joka tuottaa illuusion toisesta maailmasta, on niin ikään kätkeyty katsojalta. Tällä kätkeymisellä pyritään tehostamaan toisen todellisuuden vaikutelmaa.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Morse 1993, 107-122.

<sup>262</sup> Emt., 111-114.



Morsen mukaan videoinstallaation suhde yleisöön on elokuvaan ja teatteriin nähden toinen. Katselijaa ympäröi nyt todelliseen tilaan pystytetty rakennelma, joka ei yritä uskotella hänen olevan jossain muualla. Päinvastoin, hän on läsnä tässä paikassa, juuri nyt. Morsen mukaan on tärkeää ymmärtää miten esimerkiksi perinteinen ”siellä ja silloin” -tyyppinen teatteri eroaa ”tässä ja nyt” -tyyppisestä teatterista (kuten esimerkiksi performanssista), jonka tapahtumat sijoittuvat yleisön kanssa samalle tasolle. Siinä missä yleisö ennen vastaanotti tapahtumat turvallisesti toisaalla, se voi nyt halutessaan esimerkiksi rynnätä näyttämölle, vaihtaa näkökulmaa ja nähdä sen prosessin, jonka avulla kuvitteellinen maailma luodaan.<sup>263</sup>

Morse liittääkin videoinstallaation synnyn osaksi laajempaa myllerrystä taiteen maailmassa 1960-luvulla. Tuolloin syntyi joukko uusia taidemuotoja kuten happening, performanssi ja installaatio yläkäsitteinä. Nämä yhdessä siirsivät taidetta kohti ”live-kokemusta”: siinä missä taiteet aiemmat taidemuodot puhuivat asioista ”siellä ja silloin”, esittivät uudet muodot asiansa ”tässä ja nyt”.<sup>264</sup> Niinpä Morse erottaakin nämä kaksi ryhmää toisistaan ja nimeää ne presentaation ja representaation taiteiksi. Morsen mukaan representaatio loihitti esiin etäisiä asioita ja avaa ikkunan toiseen maailmaan. Länsimaisen taiteen piirissä tämä toinen maailma on yleensä pyritty esittämään mahdollisimman realistisesti. Apuvälineinä tässä on käytetty mitä erilaisimpia tekniikoita aina perspektiivistä valokuvaukseen. Niin ikään kehitettiin erilaisia tekniikoita aina kehyksistä valkokankaaseen, joka rajasivat katsojan ja teoksen maailmat fyysisesti erillisiksi toisistaan. Elokuvan koneistoon kuuluu elokuvateatteri mutta itse teos on se, joka ilmestyy valkokankaalle. Samoin maalaukset ja valokuvat ovat sitä, mitä raamien sisällä on. Juuri tästä ”tässä ja nyt” -tilasta, joka jää kehysten ulkopuolelle presentaation taide on kiinnostunut.<sup>265</sup> Niinpä videoinstallaatioteos ei siis ole pelkkä esine kuten monitori tai se, mitä tuossa monitorissa näkyy, vaan siihen kuuluu tasavertaisena osana myös objektia ympäröivä tila.<sup>266</sup>

Mikäli *Out of Orderia* tarkastellaan tämän jaottelun valossa, lienee selvää, ettei sen installaatioversio ole laaja, katsojan joka suunnasta ympäröivä teos. Yhtä selvää on, että teatterista sekä elokuvasta tuttu ”neljäs seinä” on teoksessa yhä läsnä. Teos ei myöskään levity tilassa eikä siihen kuulu projisoitujen kuvien ja esitystekniikan lisäksi muita objekteja.

---

<sup>263</sup> Emt., 113. Tämä vertaus kuvanee hyvin myös expanded cineman ja perinteisen elokuvan suhdetta.

<sup>264</sup> Emt.

<sup>265</sup> Emt., 112.

<sup>266</sup> Emt., 113.

Minkäänlaista live-elementtiä ei teoksessa myöskään ole. Kuten totean tarkemmin luvussa 6.2, eivät 2000-luvun digitaaliseen videoon perustuvat installaatiot myöskään valtaa pelkällä esitystekniikallaan esitystilaansa samalla tavoin kuin menneiden vuosikymmenten filmipohjaiset expanded cinema -teokset. Näin ollen teoksen esitystekniikka ei ole teoksen käsitteellinen osa, eikä se tältä osin analysoi tai paljasta liikkuvan kuvan esityskäytäntöjä.

Silti on myös huomioitava, että useasta kuvasta muodostuvan kokonaisuuden edessä katsoja on jatkuvasti pakotettu tekemään valintoja siitä, mitä katsoa ja mitä jättää huomioimatta. Koko pakettia ei ole mahdollista hahmottaa kerralla. Yleisölle ei siis tarjota elokuvan tapaan etukäteen valittuja näkökulmia vaan kokemus täytyy rakentaa itse. Katsoja ei ole nyt elokuvayleisön tavoin sidottu numeroituun penkkiin vaan hän voi vaeltaa vapaasti tilassa. Tällä ei kenties ole ratkaisevaa merkitystä teoksen kannalta mutta silti katsojan sijainti teoksen esitystilassa vaikuttaa väistämättä jossain määrin siihen, miten hän teoksen koee. Tuo sijainti tilassa esimerkiksi määrittelee osaltaan sitä, mitä teoksen visuaalisesta kokonaisuudesta valikoituu katsojan näkökenttään.

Katsojan ja teoksen välisen suhteen kannalta *Out of Orderin* kahden version välinen periaatteellinen ero on edellä esitetyn valossa mielestäni selvä. Vaikka teoksen versioilla on paljon yhteistä, installaatioversion näkemys aiheesta jo hieman sirpaleisempi ja kenties monimuotoisempi. Sen esitystilanne ei ole yhtä standardisoitu ja kuvallisessa sisällössä katsojalle on jäänyt enemmän valinnanvaraa. Installaatio ei ole myöskään näkymätön ikkuna toiseen todellisuuteen. Vaikka tämä on vasta ensimmäinen erottava tekijä teoksen eri versioiden välillä, se vihjaa jo osuvasti, mihin suuntaan pohdintaa kannattaisi tästä jatkaa. Tähän suuntaan osoittaa myös Margaret Morse todetessaan, että ”Presentaation taiteet eivät tarjoa yksinkertaisuutta, vaan monimuotoisuutta ja ristisiitoksia”.<sup>267</sup> Lisäksi hän huomauttaa, että presentaation taiteessa viittaukset tulevaan ja menneeseen voivat elää rinnan nykyhetken kanssa.<sup>268</sup>

## 5.2 Ulkoisesta sisäiseen

Kun vertaan *Out of Orderin* elokuva- ja installaationversioita keskenään, mielestäni merkittävin tulkinnallinen ero näiden kahden välillä liittyy teoksen installaatioversion

---

<sup>267</sup> Emt.

<sup>268</sup> Emt., 113-114.

luomaan yleisvaikutelmaan. Tekijä on teoksen installaatioversiossa yhä läsnä samalla tavoin kuin elokuvassa – se ei tunnu ulkopuolisen viileältä. Installaatioversiosta löytyvät myös tämän läsnäolon tuottaneet kaksi tekijää: käsivaralta tehdyt kamera-ajot ja nopea leikkausrytmi. Tästä huolimatta teos kuitenkin sirpaloituu kolmikanavaisessa muodossaan niin, että se ei tunnu enää matkalta vanhan ykköstien halki tekijän silmien kautta vaan pikemminkin kokoelmalta tuohon ykköstiehen liittyviä muistoja. Tämä on merkittävä ero, joskin se liittyy teoksen sävyihin ja niiden tuottamaan tulkintaan Miksi näin on? Mitkä tekijät tuottavat tämän tulkinnallisen eron?

Suuri syy tähän on mielestäni se perusasetelma, jossa elokuvaversioiden peräkkäiset otokset esitetään nyt rinnakkain, osin samanaikaisesti. Monet elokuvaversioiden pitkät otokset on installaatioversiossa myös pätkitty pienempiin osiin niin, että nämä pitkien otosten osat esitetään installaation kanavia vaihtaen, jolloin sama otos hyppii installaatioversiossa pätkittäin kanavasta toiseen. Omalta osaltaan tämäkin rikkoo yhtenäistä ajallista jatkumoa. Näin elokuvaversioiden lineaariset jaksot ja niiden luoma vaikutelma liikkeestä tilassa hajoavat, eikä katsoja enää tunne edes lyhyen hetken ajan olevansa juuri nyt paikalla teoksen kuvaamissa paikoissa ja liikkuvansa siellä tekijän kanssa. Päälimmäinen vaikutelma on pikemminkin se, että hän katselee tekijän muistoja ja niiden assosiaatioiden virtaa. Näin elokuvan keskivaiheille sijoittuva välijaksokin sopii muun materiaalin sekaan paremmin – ainakin käsitteellisellä tasolla. Tällä tavoin myös elokuvaversioiden ajoittainen presens korvautuu installaatioversioissa pysyvällä imperfektillä. On kuitenkin syytä korostaa, ettei muutos ole jyrkkä vaan kyse on pikemminkin sävyerosta. Sekä elokuva- että installaatioversiot ovat pääosin nonlineaarisia. Installaatioversiossa elokuvaversioiden lyhyet lineaariset jaksot ovat kuitenkin hajonneet entisestään niin, että periaatteellinen sävyero versioiden välillä on kuitenkin mielestäni selvä.



Kuva 12: Kolmen samanaikaisen kuvan kokonaisuus ei tarjoa luontevaa mahdollisuutta tulkita installaatio yhden, tässä ja nyt tapahtuvan hetken dokumentaatioksi.

On myös syytä mainita, että installaatioversiossa käytetään muutamia muitakin formaaleja keinoja, jotka eivät ole yksikanavaisessa elokuvaversiossa mahdollisia. Nämä keinot omalta osin vahvistavat mainittua tulkinnallista yleisvaikutelmaa, vaikkeivät ne olekaan sen suora edellytys. Mainittuja keinoja ovat ainakin monitasoiset leikkaukset, joissa leikkaus voi ajoittua yhtä aikaisesti yhteen, kahteen tai kolmeen ruutuun. Näistä ensin mainittu on sävyltään kevein ja viimeksi mainittu painavin. Monitasoiset leikkaukset luovat teokseen tietynlaista kerroksellisuutta, joka elokuvaversiossa voitaisiin ehkä saavuttaa useiden päällekkäisvalotusten avulla mutta tällöinkin installaation tilalliset mahdollisuudet, joissa leikkaukset voi synkronoida esimerkiksi useampaan kanavaan yhtä aikaa, jäävät saavuttamatta.



Kuva 13: Yksi *Out of Orderin* installaatioversion panoraamakuvista

Samoin teoksen installaationversiossa esiintyy useita kahden tai kolmen kanavan kuvista koostuvia panoraamoja. Panoraamat on kuvattu seisoen paikaltaan, joten niihin ei liity liikettä tilassa. Ne kuitenkin tukevat edellä mainittua yleisvaikutelmaa sillä nekin on kuvattu käsivaralta. Näin ollen ne ovat epätarkkoja ja huteria: kuvien saumat eivät sovi yhteen ja kamera heiluu. Ne ovat siis hieman muistikuvien kaltaisia, epätarkkoja ja hiukan viitteellisiä. Vaikutelmaa on vielä paikoin korostettu jättämällä yksi panoraaman osista pois niin, että valmis panoraama koostuu vain kahdesta kuvasta. Tehokkain vaikutelma kenties luodaan jättämällä keskiruutu tyhjäksi, kuten installaatioversiossa tapahtuu yhden kerran. Tällaisen kuvan sävyero esimerkiksi tavalliseen seisoen kuvattuun yksittäiseen yleiskuvaan lienee selvä. Tämän lisäksi installaatiosta löytyy muutamia harvoja peilikuvia, joissa sama kuva on esitetty kahdessa kanavassa samanaikaisesti, peilikuvaksi käännettynä. Nämä kuvat tukevat omalta osaltaan edellä mainittua sirpaloitunutta vaikutelmaa.

Esitän siis, että teosten eri versioiden luoma tulkinnallinen yleisvaikutelma eroaa toisistaan edellä esitellyllä tavalla ja se johtuu osittain edellä esitetyistä syistä. Koetan seuraavaksi pohtia miksi näin on ja todentaa väitteeni tarkemmin.

### 5.3 Synesteettinen elokuva

Ajatus, jonka mukaan monikanavainen liikkuva kuva kuvastaa erityisen osuvasti havaintoja, muistoja ja mielen tapaa toimia, ei ole taidehistoriassa uusi. Pikemminkin voisi todeta, että se on toistunut usein aihealuetta kartoitettaessa. Havainto esiintyy esimerkiksi Gene Youngbloodin klassikkoteoksessa *Expanded Cinema* vuodelta 1970. Ilmestymisajalleen tyypillistä kehitysoptimismia huokuvassa teoksessaan Youngblood hyökkää voimakkaasti oman aikansa valtavirtaelokuvaa vastaan. Hänen mukaansa 1960-luvun kapinallinen sukupolvi kyseenalaisti omana aikanaan lähes kaiken – auktoriteetit, perinteet, seksuaaliset normit, ja politiikan – muttei omaa viihdettään. Uuden sukupolven elokuvat kuten *Easy Rider* sekä *Bonnie ja Clyde* noudattelivat pitkälti samoja antiikin draamasta periytyviä kerronnan kaavoja kuin kapinallisen sukupolven vanhempien 1930-luvun suosikit.<sup>269</sup> Ken Kelmania lainaten Youngblood toteaaakin, että valtavirtaelokuvan katsoja asetetaan edelleen lähinnä tirkistelijän asemaan, jossa hän joutuu yhä tarkkailemaan muiden valmiiksi pureskelemia oivalluksia. Kelmanin mukaan tämä onkin yhä useammin yksilön rooli yhteiskunnassa.<sup>270</sup> Slavko Vorkapichia lainaten Youngblood myös toteaa, että useimmat elokuvat eivät niinkään hyödynnä liikkuvan kuvan välineiden luovia mahdollisuuksia vaan käyttävät niitä lähinnä tallennusinstrumentteina.<sup>271</sup>

Taide voi kuitenkin muuttaa tämän kaiken. Youngbloodin mukaan ihmisen tietoisuus oli vuonna 1970 kehittynyt niin, että se oli tavoittanut teknologian etumatkan. Vaikka uusi, nouseva elokuva toimi yhä lähinnä tallennusvälineen tavoin, oli sen tallennuskohde kuitenkin uusi. Se ei nimittäin enää tallentanut ulkoista todellisuutta vanhan elokuvan tavoin vaan keskittyi elokuvantekijän tietoisuuteen kartoittaen hänen havaintojaan ja niiden prosesseja.<sup>272</sup> Tätä uutta elokuvaa Youngblood kutsuu nimellä *Synaesthetic Cinema*, jonka olen itse suomentanut muotoon synesteettinen elokuva. Synesteettisen ja perinteisen elokuvan välistä

---

<sup>269</sup> Youngblood 1970, 59-60.

<sup>270</sup> Emt., 61.

<sup>271</sup> Emt., 75.

<sup>272</sup> Emt.

suhdetta Youngblood vertaa bioniikan<sup>273</sup> ja vanhemman biologian väliseen suhteeseen. Siinä missä jälkimmäinen koettaa yhdenmukaistaa luontoa ja tuoda ”järjestystä kaaokseen”, katsovat uudet tutkijat sekä taiteilijat sen sijaan kaaoksen olevan järjestystä sinänsä ja hallitsemisen sijaan he koettavat jäljitellä luonnon tapaa toimia. Synesteettisen elokuvan kautta ihminen koettaa siis kertoa siitä, mikä on kaikkein merkittävintä hänen ihmisenä olemisessaan – omasta henkilökohtaisesta tietoisuudestaan.<sup>274</sup>

Youngbloodin mukaan synesteettinen elokuva ei kuitenkaan ole yksittäinen tyyllilaji tai genre sillä se ylittää draaman tarinan tai juonen asettamat rajoitukset.<sup>275</sup> Näin ollen termiä ei hänen mukaansa tulisi kategorisoida liika sillä jokainen elokuvantekijä määrittelee sen kohdallaan uudelleen. Youngblood toteaaakin kehittäneensä termin, jotta uuden elokuvakielen historiallinen ainutlaatuisuus tulisi selväksi.<sup>276</sup> Edellä esitellyn lyyrisen elokuvan puitteissa onkin mielenkiintoista ja huomionarvoista, että Youngblood myös toteaa kaikkein kuvaavimman termin uudelle elokuvalla olevan ”henkilökohtainen” sillä synesteettistä elokuvaa voi pitää elokuvantekijän tietoisuuden laajentumana.<sup>277</sup> Se näet on tapa nähdä – ja kuten myös Youngblood toteaa – ennen kaikkea nähdä juuri elokuvantekijän silmien kautta. Jos elokuvantekijä on taiteilija, tulee yleisöstä taiteilijoita hänen mukanaan.<sup>278</sup>

Youngbloodin mukaan synesteettinen elokuva on myös synkretististä. Hän käyttää termiä synkretismi kuvaamaan usean eri elementin yhdistymistä yhdessä muodossa. Klassisia esimerkkejä synkretismistä ovat hänen mukaansa muun muassa persialaiset koristekuviot ja mandalat. Myös luonto on Youngbloodin mukaan synkretististä.<sup>279</sup> Perinteinen elokuva kuitenkin aliarvioi katsojan kykyä hahmottaa todelliselle elämälle tyypillisiä monimutkaisempia visuaalisia kenttiä. Synesteettisen elokuvan kohdalla emme kuitenkaan ole enää rajoitettuja joko/tai tyyppisiin tilanteisiin sillä olennaista ei enää ole se katsomme ”merkittävää” hahmoa tai ”merkityksetöntä” ruohikkoa kuvan etualalla. Tärkeitä ovat ennen

---

<sup>273</sup> Wikipedia määrittelee bioniikan biologisten menetelmien ja luonnossa esiintyvien järjestelmien soveltamiseksi tekniikan tutkimuksessa ja kehittämisessä. Eräs tunnettu esimerkki bionisesta sovelluksesta on tarranauha. Sveitsiläinen insinööri Georges de Mestral näet kehitti sen havaittuaan miten takiaispallo tarttuu kohteeseensa (Bionics, Wikipedia - vapaa tietosanakirja).

<sup>274</sup> Youngblood 1970, 76.

<sup>275</sup> Emt., 77.

<sup>276</sup> Emt., 82.

<sup>277</sup> Emt.

<sup>278</sup> Emt., 72.

<sup>279</sup> Emt., 84.

kaikkea kuvan eri osien suhteet toisiinsa. Kun rakenne ja sisältö tarkoittavat lopulta samaa asiaa, ovat kaikki elementit keskenään tasa-arvoisia.<sup>280</sup>

Synesteettinen elokuva myös astuu perinteisen elokuvan aikajatkumon ulkopuolelle sulattamalla useita kuvia ja aikatasoja yhteen. Esimerkiksi valtavan määrän päällekkäisvalotuksia sisältävä Stan Brakhagen elokuva *Dog Star Man* (1961-1964) saattaa kuvata kokonaisen elinkaaren tapahtumia tai sitten vain muutaman sekunnin tapahtumia elokuvantekijän tietoisuudessa. Teoksessaan *Youngblood* ei tee eroa sen suhteen miten useat kuvat on yhdistetty yhteisen kuva-alan sisään. Sekä monikanavaiset *expanded cinema*-teokset, että yksikanavaiset elokuvat, jotka hyödyntävät runsaita päällekkäisvalotuksia, edustavat hänelle synesteettistä elokuvaa. Synesteettinen elokuva korvaakin montaasin kollaasilla. Se ylittää montaasille ominaisen ulkoisen todellisuuden kuvaamisen. Sen sijaan se tarjoaa vain mosaiikinomaisen aika-tila-jatkumon. Synesteettistä elokuvaa voikin kuvailla muodonmuutokseksi tai kuvan jatkuvaksi muuttumiseksi yhdestä toiseen. Jos montaasi on toiminnan draamallista analysointia, mitä tapahtuu, jos montaasi poistetaan kokonaan toisiinsa jatkuvasti limittyvillä päällekkäisvalotuksilla? Mitä, jos poistetaan myös perinteinen teatteriin viittaava käsikirjoituksellinen aines, ”sisältö”? Tuleeko silloin rakenteesta sisältö?<sup>281</sup> Perinteisessä elokuvassa kaksi samanaikaista kuvaa viittaa kahteen samanaikaiseen tapahtumaan, synesteettisessä elokuvassa ne ovat yksi täydellinen kuva – jatkuvassa muodonmuutoksessa.<sup>282</sup>

## 5.5 Söke Dinkla ja modernin kerronnan malli

Noin kolmekymmentä vuotta *Youngbloodin* jälkeen myös Söke Dinkla esittelee vuonna 2004 ilmestyneessä artikkelissaan *Virtual Narrations - From the crisis of storytelling to new narration as a mental potentiality* hyvin samankaltaisia ajatuksia siitä, miten liikkuva kuva erityisesti monikanavaisessa muodossaan voi kuvata ihmisen mielenliikkeitä.

Artikkelissaan Dinkla käy läpi erilaisia uuden kerronnan tapoja, joita kehitettiin eri taiteiden piirissä 1900-luvun aikana. Yhteistä niille oli pyrkimys rikkoa ja uudistaa perinteisen

---

<sup>280</sup> Emt., 86. Mielenkiintoista myös on, että tässä suhteessa *Youngbloodin* synkretismin määritelmä vastaa täydellisesti myöhemmin videoinstallaatioita tutkineen Lev Manovichin kehittämää spatiaalisen montaasin määritelmää (Manovich 2004, 69).

<sup>281</sup> *Youngblood* 1970, 86.

<sup>282</sup> Emt., 87.

lineaarisen kerronnan käytäntöjä. Dinklan mukaan ilman tätä historiallista ja teoreettista taustaa nykyisen mediataiteen kerronnan keinoja ei voida ymmärtää tyydyttävästi.<sup>283</sup> Liikkeelle hän lähtee kirjallisuudesta ja sen piirissä vallinneesta kerronnallisesta kriisistä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Jo tuolloiset kirjailijat epäilivät, oliko monimutkaista modernia yhteiskuntaa mahdollista kuvata pätevästi asiasta toiseen liikkuvan, kausaalisesti motivoituneen lineaarisen kertomuksen avulla. Toisaalta Dinkla myös toteaa, ettei tämän tyyppinen kehitys rajoittunut pelkästään kirjallisuuden alueelle. Esimerkiksi kuvataiteen alueella Paul Cezanne ennakoivat tulevia murroksia kuuluisalla toteamuksellaan, jonka mukaan taiteilijan ei tule jäljentää luontoa vaan pikemminkin toimia sen tavoin.<sup>284</sup>

Käsite lineaarinen kerronta lienee syytä määrittellä tässä yhteydessä lyhyesti. Kerrontatavan juuret löytyvät melko kaukaa menneisyydestä sillä sen määritteli pitkälti jo antiikin aikana kirjoitettu Aristoteleen runousoppi. Tuossa teoksessa hahmotellun kerronnan rakenteen vaikutus useaan taiteenlajiin on ollut lievästi sanottuna mittava<sup>285</sup> ja teatterin kautta sama dramaturginen rakenne on siirtynyt myös elokuvan maailmaan. Erityisesti näihin tuhansia vuosia vanhoihin normeihin on nykyisin mieltynyt valtavirran Hollywood-elokuva<sup>286</sup>

Aristoteleen dramaturgiaa kuvataan yleensä termillä lineaarinen. Aristoteleen tarinan lähtökohta sekä tavoite on eheä ja järjestelmällinen kokonaisuus, johon ei saa jäädä aukkoja. Tapahtumat ja kohtaukset seuraavat kausaalisesti sekä kronologisesti toisiaan ja yksi asia johtaa aina toiseen: alku, keskikohta, loppu. Hyvä tarina toimii koneiston tavoin ja kulkee kukkulakaavan mukaisesti kohti vapauttavaa loppuratkaisua.<sup>287</sup> Tätä kerrontatapaa johdannaisineen on toistettu niin paljon, että se on päässyt jo epäviralliseen ”normaalin ja ymmärrettävän” kerronnan asemaan. On kuitenkin hyvä muistaa – kuten esimerkiksi kirjallisuudentutkija Shlomith Rimmon-Kenan huomauttaa – että ankara lineaarinen esitystapa ei ole tarinoiden luonnollinen muoto tai niiden edellytys sinänsä. Se on pikemminkin vain yksi tapa kuvata asioita monien mahdollisten joukosta. Tätä kerrontatapaa

---

<sup>283</sup> Dinkla 2004b, 254-255.

<sup>284</sup> Emt.

<sup>285</sup> Aristoteleen vaikutuksesta länsimaisen taiteen historiassa katso esimerkiksi Reitala ja Heinonen 2003, 13-18.

<sup>286</sup> Reitala ja Heinonen 2003, 17. Markkinoilta löytyykin nykyään runsaasti erilaisia Aristoteleen oppeihin pohjautuvia käsikirjoitusoppaita kuten esimerkiksi Ari Hiltunen: *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia* (2002).

<sup>287</sup> Lineaarisesta kerrontatavasta ja kukkulakaavasta katso esimerkiksi Reitala ja Heinonen 2003, 30-42.



on kuitenkin toistettu niin paljon, että ilmiö on alkanut ruokkia itseään ja muuttunut konventioksi.<sup>288</sup>

Jo 1800-luvun lopulla kirjailijat siis ajattelivat, että edellä kuvattu, lineaarinen ilmaisu antoi maailmasta väärän kuvan. Niinpä naturalismin runousopin vastapainoksi alettiin kehitellä ”aidon realismin runousoppia” (genuinely realistic poetics).<sup>289</sup> Modernin taiteen piirissä kehittyikin pian lukuisia keinoja, joilla tieteellisen ennalta määrättyä tapaa esittää maailma pyrittiin horjuttamaan. Dinklan mukaan useat näistä keinoista ovat yhä ajankohtaisia 2000-luvun nykytaidetta tarkasteltaessa.<sup>290</sup> Näistä käytännön keinosta hän mainitsee seuraavat:

1. Tarinan dekonstruktio (de-fableizing): tarinat vapautuvat syy -seuraussuhteiden kahleista. Ne keskittyvät pelkkään tapahtumiseen, olotilojen sarjaan.
2. Samanaikaisuus: tapahtumat ovat katkelmallisia ja samanaikaisia. Monenlaiset ainekset ovat yhtäaikaaisesti läsnä.
3. Yksityiskohdat: moderni kerronta saattaa sisältää yksityiskohtaisia kuvauksia jokapäiväisistä esineistä, jotka vaikuttavat tarinan kannalta yhdentekeviltä.
4. Tekijän asema: tekijyydestä sinänsä tulee kertomuksen teema ja/tai omanelämäkerrallinen aines sekoittuu muun teoksen kanssa.<sup>291</sup>
5. Moniperspektiivisyys: tarina kerrotaan monesta näkökulmasta ja kertoja on itsekin osa sitä. Erilaiset tekniikat kuten monologi, tajunnanvirta ja vapaa assosiaatio saattavat sekoittaa saman tarinan puitteissa

Näiden mallien lisäksi 1800-luvun lopun modernin kirjallisuuden ymmärtämisen kannalta olennaisen näkökulman Dinklan mukaan tarjoaa vielä Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin 1977 kehittämä rihmaston vertauskuva. Tämän ajatuksen mukaan kertomuksen tapahtumia ei

---

<sup>288</sup> Rimmon-Kenan 1991, 26.

<sup>289</sup> Kritiikin eräänä kulminaationa voi Dinklan mukaan pitää Emil Zolan manifestia *Le roman expérimental* vuodelta 1879 (joissain lähteissä 1880). Tässä manifestissa myös esiteltiin aidon realismin runousopin käsite ensi kerran (Dinkla 2004b, 255).

<sup>290</sup> Dinkla 2004b, 254-257.

<sup>291</sup> Esimerkkeinä tämän tekniikan käytöstä Dinkla mainitsee Marcel Proustin, Ernst Hemingwayn ja Peter Handken (Dinkla 2004b, 255).

tule tarkastella suorana lineaarisena ketjuna vaan pikemminkin yhteisen kuvion muodostavien pisteiden verkostona. Kohtaus ei liity vain edelliseen ja seuraavaan vaan lukuisiin edeltäviin ja jäljessä tuleviin. Dinkla toetaa, että tämän tyyppinen rihmaston käsite tarjoaa erinomaisen vertauskuvan niille kerrontastrategioille, joita esimerkiksi James Joyce kehitti 1900-luvun alkupuolella ja joita alettiin aktiivisemmin hyödyntää 1960-luvulla, kun hypertekstin käsite keksittiin. Dinklan mukaan Joycen metodeja ei ollut mahdollista hyödyntää täysipainoisesti yksin kirjallisuuden puitteissa. Sen sijaan tietokoneen kehitys mahdollisti lopulta esteettisen kokemuksen muuntamisen aktiivisen prosessin sekä fyysisen dialogin muotoon esimerkiksi interaktiivisten installaatioiden avulla.<sup>292</sup>

Dinklan mukaan juuri Joyce on esimerkki, jonka kautta voi luontevasti hahmotella niitä muutoksia, joita kerronta kävi läpi 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Ennen kaikkea Dinkla nostaa esiin Joycen romaanit *Odysseus* ja *Finnegans Wake*, joissa Joyce hänen mukaansa hylkää ajatuksen objektiivisesta todellisuudesta. Teosten subjekti hajoaa ja sen rajat ulkoiseen maailmaan muuttuvat häilyviksi. Esimerkiksi maailmankirjallisuuden klassikko *Odysseus* koostuu kahdeksastatoista kohtauksesta, jotka kuvaavat romaanin kolmen päähenkilön ajatuksia ja havaintoja. *Odysseuksessa* käytetty kieli on puolestaan poikkeuksellisen värikästä, mutkikasta ja moniselitteistä. Romaanin rakenteen monimutkaisuus ja runsas vertausten käyttö tuo sen jopa lähelle visuaalista ilmaisua. Teoksessa näkemisen kokemukset ovatkin merkittävässä osassa. Dinklan mukaan Joycen teksti stimuloi lukijan aisteja ja leikittelee niillä työn sulautuessa työn subjektiin. Tarinankerronta ei siis ole enää lähettäjä-vastaanottaja-malliin perustuva aitojen tai fiktiivisten tapahtumien kuvaus vaan siitä tulee vuorovaikutteista kanssakäymistä.<sup>293</sup>

Dinklan mukaan Joycen ajatukset ovat olleet merkittäviä innoittajia paitsi kuvataiteelle – ja erityisesti käsitetaiteilijoille kuten John Cage – myös kokeelliselle elokuvalla sillä myös se kaipaa monimutkaisen rakenteensa ansiosta ahkeraa ja aktiivista yleisöä.<sup>294</sup> Dinkla toteaaakin, että Joycen vaikutteet näkyvät erityisen vahvasti 1940- ja 1950-lukujen kokeellisessa elokuvassa.<sup>295</sup> *Odysseuksen* ohella myös *Finnegans Wake*-romaanissa lineaarinen, objektiivinen tapahtumien kuvaus törmää omiin rajoitteisiinsa. Teksti luo jatkuvasti uusia

---

<sup>292</sup> Dinkla 2004b, 257.

<sup>293</sup> Emt., 256-257.

<sup>294</sup> Emt., 255-257.

<sup>295</sup> Dinkla 2004a, 32-33. Joycen vaikutuksesta kokeellisen elokuvaan katso myös Rees 2011b, 61-63.

yhteyksiä ja assosiaatioita moniin suuntiin, jolloin lukemisesta tulee verkoston rakentamista. Tähän päästäkseen Joyce käyttää useita kerronstrategioita, jotka ovat urauurtavia etenkin 1980- ja 90-lukujen mediataiteelle.<sup>296</sup>

## 5.6 Keskustelua

Käyn seuraavaksi läpi miten mainitut viisi tekijää ilmenevät *Out of Orderin* eri versioissa. Kumpaakaan teoksen versioista ei voine kutsua perinteiseksi lineaariseksi kertomukseksi sillä kertomuksina ne ovat hyvin huteria ja löyhiä. Monet jaksot teoksen sisällä voisivat vaihtaa keskenään paikkaa eikä teoksen eteneminen häiriintyisi tästä suuremmin. Kukkulakaavan mukaista dramaturgiaa ei teoksen kummassakaan versiossa liiemmin ole. Toisaalta teoksen kumpikaan versio ei myöskään ole täysin riisuttu pelkkien olotilojen sarja vaan molemmissa versioissa on vielä jäljellä myös rakenteen rippeitä. Molemmissa versioissa on suhteellisen selkeitä muusta teoksesta erottuvia jaksoja, joiden tasaisesti vaihtuessa teos etenee. Myös molempien versioiden alussa on selkeä nouseva intro-jakso ja teoksen keskivaiheilla koko muusta teoksesta erottuva väliosia. Vain loppu koettaa molemmissa teoksissa hiukan yllättäen. Sitä ei enteile teoksen merkittävä hidastuminen tai dramaturginen lasku ja lopulta filmi katkeaa varsin väkivaltaisesti. Tämä pätee molempiin versioihin. Kenties keskeisin ero teoksen eri versioiden välillä tarinan dekonstruktion näkökulmasta on jo mainittu havainto siitä, miten elokuvalla ominainen vaikutelma tekijän liikkeestä kuvatussa tilassa hajoaa installaatiossa. Siinä missä elokuvaversio yksi kanava antaa vielä mahdollisuuden kuvitella teoksen dokumentoivan yhtä, nyt tapahtuvaan hetkeä ja sen etenemistä taiteilijan katseen kautta, rikkoo monikanavainen installaatio tämän vaikutelman. Kolmea samanaikaista kuvaa ei ole mahdollista yhdistää luontevasti yhden henkilön havainnoimaksi tässä ja nyt tapahtuvan hetken kuvaksi. Juuri samanaikaisuus ja monenlaisien aineksien yhtäaikainen läsnäolo kuvaakin installaatiota erinomaisesti sillä juuri tästä siinä on kyse. Myös elokuvassa on läsnä monenlaisia aineksia muttei kuitenkaan samanaikaisesti. Tulkinnallinen ero versioiden välillä on siis olemassa.

Molemmat teoksen versiot ovat hajanaisia ja nostavat esiin erilaisia yhdentekevän oloisia yksityiskohtia kuvauspaikoilta. Kummassakaan teoksen versiossa ei kuitenkaan ole selkeää lineaarista tarinalinjaa, joka nousisi muun teoksen keskeltä niin, että sen tietyt osat voisi

---

<sup>296</sup> Dinkla 2004a, 32-33 sekä Dinkla 2004b, 255-257.

luokitella selkeästi tämän linjan kannalta olennaisiksi ja toiset yhdentekeviksi. Toisaalta on selvää, että kolmikanavaisessa muodossaan teos sirpaloituu enemmän. Installaation kamera poimii läpi teoksen useita yksityiskohtia, joita elokuvaversiosta ei löydy. Tästä näkökulmasta molempien versioiden luoma vaikutelma lienee samansuuntainen mutta installaation vaikutelma on voimakkaampi.

Tekijän asema lienee molemmissa teoksen versioissa olennainen. Kuten todettu, tekijän jatkuva läsnäolo teoksessa oli yksi lyyrisen elokuvan keskeinen perusperiaate. Tuo läsnäolo lienee molemmissa versioissa yhtä intensiivinen, joskin sen luonne on versioiden välillä hieman erilainen, kuten on todettu. Teoksen molemmissa versioissa on myös mitä suurimmassa määrin omaelämäkerrallista aineistoa. Voisi jopa todeta, että omaelämäkerrallisuus on teoksen molempien versioiden keskeisiä teemoja. Myös tekijä on molemmissa versiossa olennainen osa teoksen maailmaa.

En kuitenkaan kutsuisi kumpaakaan teoksen versiota varsinaisesti moniperspektiiviseksi. Syy tähän on juuri tekijän ja hänen katseensa vahva läsnäolo teoksen molemmissa versioissa, olkoonkin, että versioiden tulkinta on hieman erilainen. Kenties installaatio on muotonsa puolesta hieman idulla moniperspektiiviseen suuntaan mutta lyyrisen elokuvan tehokeinot pitävät senkin melko tiukasti tekijän katseen piirissä. Molemmat versiot myös sekoittavat keskenään kuvallisen ilmaisun tekniikoita jonkin verran mutta ovat lopulta ilmiänsultaan melko lähellä lyyristä elokuvaa ja sen tajunnanvirtaa.

Yhteenvetona voisi siis todeta, että *Out of Orderin* molemmat versiot ovat varsin moderneja kertomuksia mutta installaatio menee edellä mainittujen esteettisten keinojen hyödyntämisessä vielä pidemmälle. Molemmat versiot ovat jossain määrin omaelämäkerrallisia ja samoin tekijän läsnäolo on molemmissa teoksissa vahva. Jopa niin vahva, että kumpaakaan versiota ei varsinaisesti voi kutsua moniperspektiiviseksi. Molemmat versiot eroavat tiukan lineaarisista perinteisistä kertomuksista mutta ne eivät kuitenkaan ole täysin moderneja ”tasapaksuja” olotilojen sarjoja. Installaatio on kuitenkin sirpaloitunut elokuvaversiota enemmän niin, että elokuvaversioiden preesens-vaikutelma särkyvät. Molemmat versiot ovat kuvakertomuksina sattumanvaraisen oloisia sulattaen yhteen erilaista kuvallista aineistoa. Installaatioversiossa monenlaiset ainekset ovat kuitenkin kirjaimellisesti läsnä samanaikaisesti, ei peräkkäin esitettynä, joten se on jälleen sirpaloitunut hieman elokuvaa enemmän.

Rihmaston vertauskuva kuvaakin teoksen molempia versioita kohtalaisen osuvasti. Teosten löyhä muoto sallii assosiaatioiden muodostumisen niiden eri osien välille kohtalaisen vapaasti. Toisaalta installaatio on tästäkin näkökulmasta mennyt vielä hieman pidemmälle. Se on hieman rihmastomaisempi sillä samanaikaiset kuvat ja monipuolisempi muoto luovat näitä rihmastomaisia rakenteita jonkin verran elokuvaa enemmän. Toisaalta teoksen molempien versioiden perusrakenne on hyvin samantyyppinen.

## 6. Yhteenveto

Käyn seuraavaksi lyhyesti läpi, mitä kahdessa edellisessä luvussa on todettu. Tämän jälkeen koetan vastata tutkimuskysymykseeni saamieni tulosten avulla sekä arvioida tarkemmin tuloksiani ja mahdollisia avoimia jatkokysymyksiä.

Luvussa neljä olen selostanut tutkielmani taiteellisena osiona toimivien teosten tekoprosessin pääpiirteet. Kuten totesin, tekoprosessin alkupisteenä ennen kuvauksia toimi Sergei Minenokin lyhytelokuva *Muisti* sekä sen pitkiin otoksiin perustuva, viipyilevä kuvaustyyli, jota olin suunnitellut käyttäväni myös omien teosteni kohdalla. Itse kuvauksissa tämä tyyli ei kuitenkaan tuntunut enää toimivalta vaihtoehdolta ja tämän vuoksi kuvasin tuolloin paljon materiaalia spontaanisi ja käsivaralta suosien lyhyitä, välähdyksenomaisia otoksia. Näin ollen voinee todeta, että lyyrinen elokuva ja sen keinot tulivat tekoprosessiin mukaan jo sen alkuhetkillä. Valinta tähän suuntaan vahvistui *Out of Orderin* elokuvaversioon leikkausvaiheessa, jolloin alkuperäisen suunnitelman mukaiset pitkät otokset jätettiin lähes kokonaan käyttämättä ja teoksesta muotoutui lyyriselle elokuvalle tyypilliseen tapaan kiivasrytmisen ja nopea. Tämä tuntui oikealta valinnalta sillä tässä muodossa toteutettuna teos tuntui korostavan omaa läsnäoloani tekijänä sekä vahvaa tunnesidettäni kuvattuihin kohteisiin.

Alun perin olin suunnitellut järjestäväni teosteni aineiston leikkausvaiheessa Andrei Tarkovskin kehittämän niin sanotun pilvimallin mukaisesti. Minua kiehtoivat Tarkovskin ajatukset siitä, miten elokuva voi jäljitellä ihmisen muistin assosiatiiivista tapaa toimia ja teokseni aihe tuntui sopivalta mallin kokeilemista varten. Leikkausvaiheessa tämä suunnitelma kuitenkin pitkälti hylättiin. Alkuperäinen suunnitelma oli tuntunut hyvältä suunnitteluvaiheessa, jossa teoksen vielä muodostivat ajatuksen tasolla kuvailemani pitkät, viipyilevät otokset. Kun teoksen ilmiäsu kuitenkin muuttui radikaalisti edellä esitetyllä tavalla, minun oli yhtäkkiä hankala soveltaa pilvimallia käytännössä, enkä osannut visualisoida sitä mielessäni. Niinpä malli periaatteessa hylättiin ja järjestin materiaalin leikkauksen aikajanalla pitkälti maantieteellisiin kuvauspaikkoihin perustuen.<sup>297</sup> Tämä ratkaisu ei sinänsä ollut väärä mutta kuitenkin ehkä liian sovinnainen. Ihminen näet saattaa luonnostaan turvautua ongelmatilanteissa tuttuihin ratkaisumalleihin. Sekään ei ole väärin mutta tämä taipumus on hyvä tiedostaa. *Out of Orderin* rakennetta pohdittaessa itselleni kävi

---

<sup>297</sup> Kuten todettu, poikkeuksen tästä teki kuitenkin teoksen keskivaiheille sijoittuva välijakso.

kuitenkin niin, että olin tyytyväinen tekemääni ratkaisuun ja vasta myöhemmin huomasin, että se toistaa huomattavassa määrin aiempia tekemisiäni.<sup>298</sup> Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö teos olisi nykymuodossaan sinällään toimiva. Jälkikäteen ajateltuna se olisi kuitenkin voinut tarjota myös tilaisuuden uudistua rohkeammin. Nyt tämä tilaisuus jäi käyttämättä. Näin ollen minun on jatkossa pyrittävä haastamaan itseni tekijänä vielä perusteellisemmin.

Leikkausprosessini eteni niin, että leikkasin ensin elokuvan ja sitten installaation. Tämä ei ollut välttämättä paras mahdollinen tapa toimia sillä se edesauttoi elokuvan suurien rakenteellisten ratkaisujen siirtymistä myös teoksen installaatioversioon. Tietystä mielessä installaatio toistaakin nämä ratkaisut pitkälti samanlaisina. Toisaalta kuitenkin esitän, että teoksen eri versioiden välillä on rakenteellisista yhteyksistä huolimatta löydettävissä myös selkeitä eroja. Joka tapauksessa installaation leikkausprosessia tuntui helpottavan, että monet perusratkaisut kuten leikkauksen rakenne ja ääniraidan bpm-tempo oli lyöty lukkoon jo ennen installaatioversion leikkauksen aloittamista. Näiden rajoitusten jälkeen pystyin työskentelemään luontevasti ja työ eteni joutuisasti. Installaation leikkauksen aikana johtoajatukseni oli säilyttää elokuvaversioiden kiivas rytmi sekä tekijän korostunut läsnäolo sekä mahdollisesti vielä kehittää näitä molempia. Katson onnistuneeni tässä kohtalaisesti.

Luvussa viisi esitän, että monista yhtäläisyyksistä huolimatta *Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversioiden välillä on löydettävissä myös muutamia eroavuuksia. Nämä erot eivät jää pelkästään muotoa korostavalle tekniselle tasolle, vaikka ne ovatkin osittain erilaisten esitysmuotojen tulos. Aluksi pohdin elokuvan ja installaation suhdetta katsojaansa. Totean, että *Out of Orderin* tapauksessa keskeinen ero näiden kahden muodon välillä on katsojan mahdollisuus hahmottaa teoksen kokonaisuus. Nopeasta leikkauksesta huolimatta katsoja kykenee seuraamaan teoksen elokuvaversioiden etenemistä ilman suurempia vaivoja. Vastaavasti teoksen kolmikanavainen installaatioversio kuitenkin hyökyttyä katsojan yli niin, ettei teoksen kokonaisuutta ole mahdollista hahmottaa kerralla. Tämä on keskeinen periaatteellinen ero.

---

<sup>298</sup> Käytyäni läpi aiempaa tuotantoani olen huomannut, että jo mainitsemani *Hiljaisuudesta toiseen*-teoksen ohella myös muutamat muut aiemmat teokseni kuten *The Mystery and the Melancholy of a Street* (2003) muistuttavat rakenteeltaan jonkin verran *Out of Orderia*.

Niinpä olenkin esittänyt, että keskeinen tulkinnallinen ero *Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversioiden välillä on niiden luoma yleisvaikutelma. Teoksen elokuvaversio antaa katsojalle vielä mahdollisuuden kokea, että hän liikkuu tekijän kanssa reaaliajassa teoksen tilassa, vaikka teos onkin kuvattu niin, että tekijän läsnäolo on korostunut. Osittain tätä vaikutelmaa tukee leikkauksessa valitsemani tapa järjestellä aineistoa. Teoksen jaksojen sisällä materiaali on järjestelty melko kronologisesti, eikä se hypi liikaa. Tämän lisäksi teoksen jaksojen väliin on sijoitettu kuvia liikkumisesta tiellä, joka tietenkin alleviivaa siirtymistä paikasta toiseen. Tämä vaikutelma ei kuitenkaan ole elokuvamuodon välitön seuraus vaan se on pikemminkin seurausta tehdyistä valinnoista. Mikäli elokuvaversioiden materiaali olisi järjestelty toisin, olisi vaikutelmakin voinut olla erilainen. Nyt se on kuitenkin tämä.

Vastaavasti installaatioversion luoma vaikutelma on erilainen. Kolme samanaikaista kuvaa ei enää tarjoa mahdollisuutta tulkita installaatio yhden, tässä hetkessä tapahtuvan liikkeen dokumentaatioksi. Näin elokuvamuodon luoma preesens hajoaa. Esitän, että se korvautuu installaatiomuodon imperfektillä. Tarkoitan tällä sitä, että katsoja ei enää koe olevansa tekijän mukana kokemassa yhtä nyt tapahtuvaa hetkeä. Koska lyyrisen elokuvan tehokeinot ovat kuitenkin yhä läsnä, myös tekijän läsnäolo on yhä vahva – kuvat eivät tunnu ulkopuoliselta dokumentaatiolta. Niinpä tulkinta muuttuu vain vähän. Esitän, että installaation äärellä katsoja tulkitsee seuraavansa mennyttä aikaa, tekijän muistojen ja assosiaatioiden virtaa.

Olen myös koettanut osoittaa, ettei havainto, jonka mukaan monikanavainen liikkuva kuva heijastelee ihmisen tietoisuuden toimintaa, ole mediataiteen historiassa uusi vaan pikemminkin se on esiintynyt tuon historian aikana toistuvasti. Osoittaakseni tämän olen ensin eritellyt Gene Youngbloodin vuonna 1970 ilmestyneessä teoksessaan *Expanded Cinema* esittämiä ajatuksia sekä hänen kehittämiensä synesteettisen elokuvan käsitettä. Youngbloodin mukaan synesteettinen elokuva on uusi ja ainutlaatuinen elokuvailmaisun kieli. Synesteettinen elokuva ei enää kuvaa ulkoisia tapahtumia vaan tekijän tietoisuutta sekä sen sisäisiä henkilökohtaisia prosesseja. Näin se myös sulattaa tarvittaessa yhteen useita kuvia ja aikatasoja.

Tämän jälkeen olen vastaavasti eritellyt Söke Dinkan vuonna 2004 esittelemää modernin kerronnan mallia, joka muistuttaa suuresti Youngbloodin ajatuksia. Toisaalta Dinkan mallin ajatukset ovat niin ikään vanhoja sillä se pohjautuu keskustelulle, jota käytiin kirjallisuuden



piirissä jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Kuten todettu, Dinklan mallin kerrontatapoja yhdistää pyrkimys rikkoa ja uudistaa perinteisen lineaarisen kerronnan käytäntöjä. Dinklan mukaan ilman tätä historiallista taustaa nykyisen mediataiteen kerronnan keinoja ei voida ymmärtää tyydyttävästi.

Todentaakseni paremmin *Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversion välisiä eroja, olen myös käynyt läpin miten Dinklan mallin viisi kohtaa ilmenevät teoksen molemmissa versioissa. Päädyin johtopäätökseen, jonka mukaan teoksen molempia versioita voi kutsua moderneiksi kertomuksiksi mutta installaatio hyödyntää Dinklan mallissa mainittuja esteettisiä keinoja elokuvaa laajemmin. Koska molemmat versiot hyödyntävät laajasti myös lyyrisen elokuvan keinoja, on tekijän läsnäolo teoksen molemmissa versioissa oletetun vahva. Molemmat versiot myös eroavat perinteisistä lineaarisista kertomuksista mutta ne eivät toisaalta kuitenkaan ole myöskään täysin moderneja ”tasapaksuja” olotilojen sarjoja. Installaatio on kuitenkin sirpaloitunut elokuvaversiota enemmän niin, että elokuvaversioon yhtä hetkeä kuvaava preesens-vaikutelma särkyä edellä kuvaamalla tavalla. Installaatioversiossa teoksen aineksia ei myöskään tarkastella ainoastaan peräkkäin esitettynä vaan ne tulevat osittain läpi yhtä aikaa. Niinpä on perusteltua todeta, että installaatio on tässäkin suhteessa sirpaloitunut hieman elokuvaa enemmän. Tämä lisäksi olen todennut rihmaston vertauskuvan symboloivan teoksen molempia versioita kohtalaisen osuvasti, koska niiden löyhä muoto sallii assosiaatioiden vapaan muodostumisen teosten eri osien välille. Toisaalta installaatio on hieman rihmastomaisempi, koska samanaikaiset kuvat ja monipuolisempi muoto luovat rihmastomaisia rakenteita enemmän kuin yksikanavainen elokuva. Teosten perusrakenne on kuitenkin melko pitkälle hyvin samantyyppinen.

## 6.1 Keskustelua

Tutkimuskysymykseni on ollut: ”Miten monikanavaisen liikkuvan kuvan sisältö muotoutuu esityskieleksi?” Tämän lisäksi olen ollut kiinnostunut siitä, millaisia eroja samasta pohjamateriaalista työstettyjen elokuvan ja installaation välille tekoprosessin aikana muodostuu. Toivon mukaan olen kyennyt vastaamaan näihin kysymyksiin edellä. Tässä yksittäisessä tapauksessa *Out of Orderin* monikanavaisen liikkuvan kuvan esityskieli, joka siis sekoittaa toisiinsa lyyristä elokuvaa ja 2000-luvun monikanavaista taiteilijan liikkuvan kuvan ilmaisua, muotoutui tilanteessa, johon vaikuttivat ennen kaikkea taideteoksen aihe, oma suhteeni tähän aiheeseen, aiempi historiani taiteilijana, työprosessin aikana tekemäni

valinnat sekä omat kiinnostukseni ja innoitukseni kohteet kokeellisen elokuvan suunnalla. Pyrkimykseni on ollut avata kaikki nämä tekijät sekä tekoprosessin aikana kohtaamani ongelmat ja niihin löytämäni ratkaisut edellä niin, että kulkemani polku sekä tekemäni taiteelliset ratkaisut olisivat lukijan seurattavissa.

Samoin olen pyrkinyt selostamaan, minkälainen tulkinnallinen ero teoksen kahden eri version välille on mielestäni tekoprosessin aikana muodostunut. Mielestäni tämän eron voi tiivistää vertaamalla elokuvan ja installaation välistä suhdetta jo monesti mainitsemini preesensiin ja imperfektiin. Niin ikään tätä sudetta voi verrata läsnäoloon teoksen tilassa ja vastaavasti teoksen paikkojen muistelemiseen jälkeensä. Kaikissa näissä vaihtoehdoissa toki korostuu teoksen henkilökohtaisuus ja tekijän läsnäolo. Olen pyrkinyt perustelemaan tekemäni tulkinnat niin, että ne avautuvat myös lukijalleni. En kuitenkaan halua yleistää niitä. Ne ovat vain omista lähtökohdistani ja omasta tapahtumahorisontistani käsin tehty ehdotus. Sellaisena se on yksi monista mahdollista. Tavoitteeni on kuitenkin ollut kirjoittaa tulkintojeni perustelut auki niin, että tekemäni johtopäätökset tulevat lukijalle ymmärrettäviksi, vaikka hän itse olisikin mahdollisesti eri mieltä. Tämän tutkimuksen kautta saavutetut, mahdollisesti uudet näköalat eivät myöskään ole missään nimessä lopullisia eikä nyt seurattu reitti ole ainoa mahdollinen. Hermeneuttinen spiraali jatkaa myös tämän tuloksen jälkeen pyörivää liikettä eteenpäin. Toiset horisontit ja uudenlaiset näkökulmat johtavat tietenkin toisiin ja mahdollisesti erilaisiin tuloksiin. Järkevän rajauksen kannalta prosessi on kuitenkin tämän tutkimuksen osalta hyvä pysäyttää tähän.

Kirjoitusprosessin aikana itselleni on muodostunut jonkin asteiseksi yllätykseksi se, miten paljon omaa tekemistäni määrittelevät oma aiempi tuotantoni sekä itseäni vaikutuksen tehneet muiden taiteilijoiden teokset. Tekemiseni on ehkä hieman vähemmän vapaata ja spontaania kuin olin alun perin ajatellut. Toisaalta ainoa keino, jonka avulla tiedostamattomia vaikutteita on mahdollista arvioida sekä kenties vapautua niistä, on tehdä nämä vaikutteet tietoisiksi. Varsinainen keskustelu voi alkaa vasta silloin, kun näkemykset sekä niitä tukevat argumentit on tuotu selkeästi esille ja ne on mahdollista punnita. Tässä suhteessa kirjoitusprosessi on ollut opettavainen. Toivon mukaan olen kyennyt puristamaan tekoprosessistani irti myös Pirkko Anttilan vaatimaa ”tulosta” sen sijaan, että olisin vain selostanut tekemiäni ratkaisuja.<sup>299</sup> Tavoitteeni onkin ollut pohtia ratkaisujani analyttisesti sekä liittää ne

---

<sup>299</sup> Anttila 2006, 89.

suurempiin asiayhteyksiin niin, että kykenen asianmukaisesti vastaamaan tutkimuskysymyksiini.

Kuten olen todennut, selkeänä johtoajatuksenani kirjoitustyössäni on ollut Hannulan, Suorannan ja Vadénin ajatus, jonka mukaan taiteellisen tutkimuksen tulee toimia eräänlaisena karttana, joka selostaa sekä itselleni tekijänä että lukijalleni miten ja minne tutkimus eteni sekä miksi näin tapahtui.<sup>300</sup> Kirjoittajat myös toteavat, että tutkimuksen määrääpää on harvoin mikään suora vastaus tai edes onnistuminen vaan pikemminkin se koostuu hedelmällisten lisäkysymysten esittämisestä ja hapuilevasta mutta rohkeasta epäonnistumisten auki purkamisesta.<sup>301</sup> Tämä kuvanee myös omaa tutkimustani osuvasti. Se, miten tämä metodi palveli omassa tapauksessani ongelmanratkaisua, on monimutkaisempi kysymys.

Kuten olen todennut luvussa kaksi, monet kirjoittajat ovat kokeneet taiteellisen tutkimuksen lyhyen historian ja verrattain selkiytymättömän tilanteen sekä etuna että haittana.<sup>302</sup> Kartta-metaforan mukainen taiteellisen tutkimuksen malli on kieltämättä melko löyhä ja jatkotarkennuksia vaativa, kuten sen kehittelijätkin toteavat.<sup>303</sup> Toisaalta omassa tapauksessani tämä malli ei ole kahlinnut luovaa prosessiani millään tavalla vaan sen sijaan se on onnistuneesti ruokkinut sitä nostamalla valppaustasoani sekä tiukentamalla analyyttistä otettani tuon prosessin aikana. Näin ollen se on myös mahdollistanut päätyäni lopputuloksiin, jotka olivat itsellenikin yllätys, etenkin kun ottaa huomioon luvussa neljä selostamani ja prosessin alussa laatimani suunnitelman siitä, millainen teokseni taiteellinen osuus tulee alustavasti olemaan. Toisaalta on syytä myös muistaa Arlanderin maininnat siitä, miten taiteellisen tutkimuksen malleja tulisi jatkokehittää eri taiteen aloille sopiviksi.<sup>304</sup> Tästä olen ehdottomasti samaa mieltä. Omien havaintojeni perusteella koenkin, että taiteellisessa tutkimuksessa on paljon potentiaalia, vaikken vähäisen kokemukseni perusteella osaakaan ehdottaa, millaisia esimerkiksi liikkuvaan kuvaan suuntautuvan taiteellisen tutkimuksen mallit voisivat olla.

Kokemukseni siis on, että taiteellinen tutkimus on antanut minulle taitelijana jotain. En tiedä olenko aivan onnistunut tutkimukseni avulla kohoamaan tavanomaisten ratkaisujen

---

<sup>300</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 52-54.

<sup>301</sup> Emt.

<sup>302</sup> Emt., 89-90, Arlander 2014, 16 sekä Anttila 2006, 24.

<sup>303</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 89.

<sup>304</sup> Arlander 2013, 16.

yläpuolelle, kuten Anttila esittää,<sup>305</sup> mutta kuten totesin, on selvää, että taiteellinen tutkimus on tarkentanut taiteellista luomisprosessiani ja näin tehnyt minut valppaammaksi sekä tietoisemmaksi erilaisista vaikuttimistani verrattuna ”tavalliseen” tapaan toimia. Prosessin aikana tekemäni havainnot ovat niin ikään antaneet minulle tätä tutkimusta pidemmälle kantavia ajatuksia omasta työstäni ja tavastani toimia. Tässä suhteessa ennen kaikkea epäonnistumiset ovat olleet opettavaisia. Kun pohdin, olenko kyennyt kanavoimaan kaiken tämän tutkielmani kirjalliseen ja taiteelliseen osuuteen sekä näiden väliseen dialogiin, vastaukseni on varovaisen myöntävä. Kuten olen jo monesti todennut, olen pyrkinyt selostamaan tekemäni valinnat niin, että ne ovat ymmärrettäviä – joskaan eivät välttämättä oikeita – ja että kulkemani polku olisi näin seurattavissa. Uskon, että tämän tyyppisestä oman tekemisen prosessin avaamisesta on hyötyä monessa suhteessa, vaikka käytännössä se saattaakin muistuttaa pitkälti edellä mainittua ”hapuilevaa mutta rohkeaa epäonnistumisten auki purkamista”.<sup>306</sup>

Ensinnäkin uskon, että tällainen tekoprosessin avaaminen on lähtökohtaisesti mielenkiintoista kaikille samaa taiteenalaan seuraaville ja erityisesti toisille saman alan taiteilijoille. Parhaassa tapauksessa tutkielmani saattaa jopa antaa toisille taiteilijoille rakennusaineita myös heidän taiteellisia luomisprosessejaan varten ja mahdollisesti auttaa heitä näin välttämään tekemiäni virheitä. Ainakin omalla kohdallani muutamien taitelijoiden tutkielmat ovat toimineet näin. Toiseksi uskon, että taiteellisen prosessin rehellinen läpikäynti voi avata uusia näkökulmia tutkielman taiteellisena osana toimiviin teoksiin. Näin se mahdollisesti kumuloi ja kehittää alan keskustelua edelleen. Paitsi, että tämän tutkielman tekoprosessi on vaikuttanut merkittävästi taiteellisena osuutena toimivien teosten sisältöön sinänsä, uskon, että juuri tämä kirjallinen osuus näyttää produktio-osan teokset hyvin erilaisessa valossa verrattuna tilanteeseen, jossa kirjallista osuutta ei olisi olemassa. Tämä valo on tietenkin kahtalainen. Parhaimmillaan se voi siis syventää teoksia ja tarjota näin uusia näkökulmia sekä ideoita edellä mainitulla tavalla. Pahimmillaan se voi vastaavasti demonstroida tekemiäni virheellisiä päätelmiä sekä vääriä ratkaisuja ja näin osoittaa alleviivatusti, etteivät ne toimi käytännössä. Joka tapauksessa on selvää, että nämä ulottuvuudet jäävät pitkälti saavuttamatta, mikäli keskustelun käynnistäjiä – produktio-osan teoksia ja tätä kirjallista osaa – ei ole olemassa yhdessä. Näin ollen voisin tiivistetysti todeta, että kokemukseni perusteella taiteellinen tutkimus voi toimia paitsi hiljaisen tiedon dokumentoijana, myös vanhojen näkemysten

---

<sup>305</sup> Anttila 2006, 5.

<sup>306</sup> Hannula, Suoranta ja Vadén 2003, 52-54

haastajana sekä uuden tiedon löytämisen mahdollistajana niin yksityisesti kuin yleisestikin. Tämän lisäksi se voi tarjota yksittäisille taiteilijoille mahdollisuuksia terävöittää ja kehittää omaa tekoprosessiaan. Parhaassa tapauksessa taiteellinen tutkimus voi myös helpottaa näiden yksittäisten havaintojen ja ajatusten siirtymistä laajemman taideyhteisön käyttöön.

Olen valinnut tutkielmani taiteellisen osuuden teosten nimeksi *Out of Order*. Myös tämä otsikko luo yhteyksiä moniin suuntiin ja toistaa useita edellä käsiteltyjä teemoja. Englanninkielinen fraasi voi viitata paitsi epäkunnossa tai rikki olevaan asiaan myös epäjärjestykseen, *out of sequence*. Mielestäni tämä heijasteleekin teosten maailmaa monella tasolla: teoksissa moni asia on rikki tai epäjärjestyksessä. Kuvatut kohteet ovat pitkälti hylättyjä ja paikoin täysin hajalla. Niin ikään muistot niistä ovat epätarkkoja ja katkelmallisia. Teokset etenevät nykien ja paikoin miellelyhtymien perusteella. Vastaavasti teosten kamera heiluu jatkuvasti ja kuva on super8-filmille ominaiseen tapaan rakeisen karhea, valottuen toistuvasti puhki. Installaatiossa laajojen panoraamakuvien saumat irvistävät ja pitkät otokset hyppivät kanavasta toiseen. Niin ikään kolmikanavaisen installaation kuvamassa vyöryy katsojan yli niin, että sitä on koko laajuudessaan mahdotonta havainnoida luontevasti yhdellä katselukerralla. Molempien versioiden leikkaukset ja ääniefektit taas ovat äkillisiä ja väkivaltaisia. Teosten ei myöskään ole tarkoitus ottaa mitään pysyvästi haltuun tai sanoa mitään tyhjentävää tai lopullista. Teoksista ei löydy faktatietoja tai selkeitä ja rauhallisia yleiskuvia, jotka tarjoaisivat yhteneväisen kuvan filmatuista kohteista. Pikemminkin kyseessä on omakohtainen muistelus paikoista ja tilanteista, jotka ovat osin jo etäisiä tai sameita mutta tuntuvat silti yhä tärkeiltä. Vaikka vanhan ykköstien varren kohteet sekä niistä säilyneet muistot ovatkin osittain särkyneessä tilassa, toivon ennen kaikkea, että teoksen sävy tavoittaa jotain siitä tunteesta, joka moniin tällaisiin yhteisesti ja yksityisesti jaettuihin ”menneen ajan maisemiin” liittyy.

Arvioidessani valmiita teoksia tarkemmin joudun toteamaan, että huolimatta muutamista taiteellisista onnistumisista niihin on myös jäänyt monia asioita, joihin en ole tyytyväinen. Suurimmaksi osaksi nämä ovat kuitenkin erilaisia yksityiskohtia. Näistä voisi mainita esimerkiksi valmiiden teosten kuvan teknisen laadun. Koska kuvauspäiviä oli hyvin rajallinen määrä eli tasan kaksi kappaletta, oli kuvaukset suoritettava juuri tuolloin riippumatta siitä, millainen vallitseva valo oli. Tästä johtuen osassa teosten jaksoista tuo vallitseva valo on ankean harmaa ja filmi aavistuksen alivalottunut. Kun nämä olosuhteet yhdistää rakeiseen super8-filmiformaattiin on lopputulos paikoin suttuisempi ja yksinkertaisesti teknisesti

huonompi kuin olisin halunnut. Myös teoksen ääniraidan komppi on jälkikäteen arvioiden jäänyt liian monotoniseksi. Tämä korostuu erityisesti, koska teos on kohtalaisen pitkä, lähes kaksitoista minuuttia. Mitään erityistä syytä variaation puutteelle en ole jälkikäteen löytänyt sillä komppi-instrumenttien ohjelmoinnin suurempi variaatio olisi ollut melko helposti teknisesti toteutettavissa. Nykymuodossa samat rytmiosaston loopit pyörivät hieman liian monotonisina hieman liian kauan. Kolmas yksityiskohta, joka jälkikäteen on jäänyt vaivaamaan, on niin sanotun väliosan nopea leikkausjakso. Se on toki nykymuodossaankin nopea mutta jälkikäteen arvioiden sen olisi voinut toteuttaa vielä huomattavasti sähkämmin.

Edellä mainitut asiat olivat siis yksityiskohtia. Keskeinen *Out of Orderiin* liittyvä taiteellinen epäonnistuminen, jota on jo sivuttu, on teosten rakenne. Tässä suhteessa olisin jälkikäteen ajateltuna toivonut itseltäni vielä radikaalimpia ja kenties myös omaperäisempiä ratkaisuja. Vaikka *Out of Orderin* molempien versioiden dramaturgia poikkeaa melko paljon perinteisestä lineaarisesta kerrontavavasta, ovat niiden omaksumat kerronnan dramaturgiset keinot silti hyvin tyypillisiä kokeelliselle elokuvalle ja mediataiteelle. Tällaisia uuden kerronnan keinoja on hahmotellut esimerkiksi Jukka-Pekka Hotinen artikkelissaan *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*. Hotisen artikkelin punaisena lankana toimivat kirjoittajan esittelemät kahden erilaisen dramaturgian perusteet. Nämä perusteet hän on tiivistänyt kahdeksi rinnakkaiseksi parikymmentä avainkäsitettä sisältäväksi sanalistaksi. Vaikka Hotinen huomauttaa, että artikkelissa esitellyt kaksi skeemaa ”vanha” ja ”uusi” dramaturgia ovat vain karkeita luonnoksia, on hänen esittämänsä ajatus selkeä. Näistä kahdesta vanhana esitetty vaihtoehto noudattelee jo aiemmin käsiteltyä Aristoteleen mallin mukaista kerrontaa – ja on siis luonteeltaan lineaarista ja eheää. Vastaavasi uusi dramaturgia taas on luonteeltaan rihmastomaista ja leviää moniin suuntiin. Tällöin vanha käsite ”tarina” korvautuu uudella käsitteellä ”fragmentti” ja ”juonen” korvaa ”kompositio”. ”Kohtauksen” tilalla on ”virtaus”, ”peräkkäisyyden” sijaan olennaista on ”rinnakkaisuus”. Vaikka tällainen jaottelu on kenties hieman ylimalkainen, se kuitenkin kiteyttää muutamien avainsanojen onnistuneesti sen, mistä on kysymys. Ja vaikka Hotinen tarkkailee asioita teatterin näkökulmasta, teoria valottaa kerrontaa myös laajemmin, kuten Hotinen itsekin toteaa.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> Hotinen 2003, 216-219.

Lienee siis aiheellista todeta, että mainittu uusi dramaturgia kuvaa *Out of Orderin* molempien versioiden kerrontatapaa melko osuvasti. Vaikkei niissä olekaan perinteistä ”tarinaa”, on niissä vielä jäljellä melko selkeä ”rakenne”, jossa ”kohtausten” tilalla ovat erilaiset ”jaksot”. Installaation tapauksessa toki korostuu myös Hotisenkin mainitsema rinnakkaisuus. Kuten olen aiemmin todennut, vanhojen rakenteiden hajottaminen ei ole itseisarvo sinänsä mutta toisaalta jälkikäteen ajateltuna *Out of Orderin* aihe ja pohjamateriaali olisivat voineet tarjota mahdollisuuden sekoittaa pakkaa hieman nyt nähtyä enemmän. Olen myös jälkikäteen huomannut useita käytännön ratkaisuja, joiden avulla tämän olisi voinut toteuttaa. Uskon kuitenkin tämän epäonnistumisen poikivan minulle henkistä pääomaa, jota voin hyödyntää tulevien teosteni kohdalla.

Kun vastaavasti pohdin teosten positiivisia puolia ja taiteellisia onnistumisia, esiin nousee ennen kaikkea se luonteva tapa, jolla monikanavainen liikkuva kuva ja lyyrisen elokuvan tehokeinot yhdistyvät *Out of Orderin* installaatioversiossa. Tarkoitan tällä sitä, että mielestäni tämä perinteistä elokuvaa monimutkaisempi muoto tukee luontevasti selostamaani tulkintaa, jonka mukaan monikanavaisen installaation voi tulkita ennen kaikkea tietoisuuden toiminnan kuvaksi, jossa ”sielun silmin” on mahdollista nähdä useita asioita yhtä aikaa. Tämän vaikutelman taiteellista onnistumista mielestäni tukevat myös käyttämäni lyyrisen elokuvan keinot: käsivaralta kuvatut otokset ja nopeatempoisen leikkaus. Nämä keinot ovat toki samat teoksen molempien versioiden kohdalla mutta mielestäni niiden luonne korostuu juuri installaatiomuodon yhteydessä. Näin valmis installaatio onnistuu tavoittamaan jotakin ihmisen tietoisuuden toiminnasta niin, että se perustelee kolmikanavaisen muodon käytön asianmukaisesti. Toisin sanoen, monimutkaisemman muodon käyttö ei jää kokeilun tai teknisen leikittelyn tasolle vaan monikanavainen muoto tuo teokseen aidosti jotain sisällöllisesti uutta, jota perinteinen elokuvamuoto ei mahdollista.

## **6.2 Minne seuraavaksi? – jatkokysymyksiä**

Juuri monikanavaisen liikkuvan kuvan ja lyyrisen elokuvan välisestä suhteesta nouseekin monia mielenkiintoisia jatkokysymyksiä. Kun ottaa huomioon miten runsaasti ja positiivisesti Gene Youngblood puhuu Stan Brakhagesta teoksessaan *Expanded Cinema*, voisi olettaa, että lyyrisen elokuvan yhdistäminen monikanavaiseseen ilmaisuun olisi tänään jo mediataiteen arkipäivää. Samaa antaisi olettaa myös se runsaus, jolla liikkuvan kuvan ja ihmismielen välistä yhteyttä on pohdittu eri aikoina, välillä myös monikanavaisuutta sivuten, kuten edellä

esittelemistäni esimerkeistä voi havaita. Tilanne ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Muutamit esittelemäni ajattelijat ovat näet suhtautuneet monikanavaiseen liikkuvaan kuvaan joko välinpitämättömästi tai jopa kielteisesti. Esimerkiksi Stan Brakhage itse ei valtavasta tuotannostaan huolimatta koskaan kokeillut monikanavaista ilmaisua. Vastaavasti Andrei Tarkovski suhtautui monikanavaiseen liikkuvaan kuvaan avoimen negatiivisesti siitä huolimatta, että esimerkiksi esittelemäni Youngbloodin ajatukset elokuvasta tajunnan toiminnan kuvaajana muistuttavat suuresti edellä käsiteltyä Tarkovskin pilvimallia. Tarkovskin mukaan ihminen ei voi seurata useampia tapahtumakulkuja samanaikaisesti psykofyysisten rajoitusten vuoksi. Näin ollen hän toteaa, että olisi viisaampaa hyväksyä otosten peräkkäisyys elokuvan yksinkertaiseksi ja lainomaiseksi konventioksi. Jokaisella elokuvaruudulla on hänen mukaansa oma luonteensa, joka eroaa esimerkiksi musiikin soinnuista. Näiden kuvien samanaikainen yhdistämien ei luo hänen mukaansa harmoniaa tai polyfoniaa vaan pikemminkin tilanteen, jossa useampi sinfoniaorkesteri soittaa yhtä aikaa eri musiikkia. Tämä taas johtaa Tarkovskin mukaan monimutkaisiin ongelmiin, joihin tulee keksiä tapauskohtaiset ratkaisut tai konventiot, jotka ”eivät kuulu orgaaniseen elokuvaan ja ovat sille steriilejä”.<sup>308</sup>

Tarkovsikin väitteisiin voi todeta, ettei ole viisasta leimata monikanavaista liikkuvaa kuvaa näin jyrkällä tavalla. Aivan yhtä yleistävää olisi esimerkiksi ollut kuitata elokuvaääni Brakhagen tavalla lähes kokonaan kielteiseksi ilmiöksi. Tarkovskin kuvaama disharmoninen vaikutelma voi toki olla mahdollinen – joskus jopa tavoiteltu – muttei kuitenkaan ainoa vaihtoehto. Monikanavaisen elokuvan ongelmat ovat tietenkin monimutkaisia ja niiden ratkaisut usein tapauskohtaisia, kuten Tarkovski toteaa. Tämä johtunee osittain siitä tutkielmani alussa toteamasta seikasta, että toisin kuin esimerkiksi elokuvaa, monikanavaista liikkuvaa kuvaa on tutkittu todella vähän eikä sen alalla ole olemassa mitään yleisesti tunnettuja sääntöjä tai teorioita. Ja kenties hyvä niin. Tämä ei kuitenkaan ole pätevä syy olla tutkimatta aluetta. Näkisinkin, että taiteellisen ilmaisun nimenomaan kuuluu laajeta juuri niille uusille alueille, jotka tuntuvat haastavilta ja hankalilta hallita. Useampi sinfoniaorkesteri voidaan saada soittamaan samanaikaisesti yhteen, kunhan se tehdään huolella. Tämä tietenkin vaatii paljon taitoa ja harjoitusta.

---

<sup>308</sup> Tarkovski 1989, 97.



Haluankin ehdottaa tekemieni havaintojen pohjalta, että lyyrinen elokuva ja monikanavainen ilmaisu sopivat samankaltaisten lähtökohtiensa perusteella erittäin hyvin yhteen. Uskon, että näiden kahden ilmaisukeinon välinen luonteva yhteys perustuu yhteiseen haluun kehittää elokuvan kieltä perinteistä valtavirtaa pidemmälle niin muodon kuin sisällönkin tasolla. Sekä lyyrinen elokuva tyylilajina että monikanavainen liikkuva kuva muotona näet hylkäävät teatterista sekä kirjallisuudesta ammentavan, perinteisen lineaarisen ja yksikanavaisen valtavirtaelokuvan tavan toimia. Esitän, että tämän perustason vastaavuuden takia lyyrinen elokuva taipuu monikanavaiseen muotoon erinomaisesti. Tämä yhteys on helppo havaita tarkastelemalla ilmaisumuotojen välisiä yhtäläisyyksiä esimerkiksi luvussa viisi esittelemäni Söke Dinklan modernin kerronnan mallin pohjalta. Kun tarkastelee uudelleen Dinklan esittämiä modernin kertomuksen kriteerejä, on helppo havaita, että ne voisivat melkein yhtä hyvin kuvata lyyristä elokuvaa tyylilajina. Dinklahan kuvaili modernia kertomusta esimerkiksi toteamalla, että siinä tekijyydestä tulee kertomuksen teema ja/tai omanelämäkerrallinen aines sekoittuu muun teoksen kanssa. Niin ikään Dinkla totesi, että moderni tarina kerrotaan monesta näkökulmasta ja kertoja on itsekin osa sitä.<sup>309</sup> Kuten todettu, Sitney vastaavasti määritteli lyyrisen elokuvan kuvaavan sitä, mitä elokuvantekijä näkee ja vastaavasti se on myös kuvattu niin, ettei yleisö unohda tekijän läsnäoloaan hetkeksikään.<sup>310</sup> Mielestäni näissä määritelmissä on huomattavia vastaavuuksia, kenties sillä poikkeuksella, ettei lyyrinen elokuva välttämättä ole moniperspektiivistä. Myös Dinklan loput kriteerit, kuten tarinan vapautuminen syy-seuraussuhteista, tapahtumien katkelmallisuus sekä samanaikaisuus, monenlaisten aineiden yhtäaikainen läsnäolo sekä etualalle nostetut jokapäiväiset ja yhdentekevän oloiset yksityiskohdat, kuvaavat mielestäni lyyristä elokuvaa erinomaisen osuvasti. Aivan samoin nämä määreet kuvailevat erinomaisesti myös monikanavaista liikkuvaa kuvaa.

Tämä yhteys vaikuttaa niin lupaavalta, että näiden kahden ilmaisukeinon välistä yhteyttä olisi mielestäni jatkossa syytä tutkia lisää. Millä tavalla monikanavaista liikkuva kuvaa ja lyyristä elokuvaa on yhdistetty aiemmin? Onko tämä tapa muuttunut tai kehittynyt vuosikymmenten aikana? Entä eroavatko eri taiteilijoiden tavat yhdistellä näitä ilmaisukeinoja toisistaan? Nämä kysymykset eivät tietenkään tarkoita, etteikö näitä elementtejä olisi jo jossain määrin yhdistelty. Kun pohdin esimerkkejä lyyrisen elokuvan ja monikanavaisen ilmaisun yhdistämisestä mieleeni tulevat ainakin Seppo Renvallin kolmikanavainen installaatio

---

<sup>309</sup> Dinkla 2004b, 255-256.

<sup>310</sup> Sitney 2002, 160.

*Wallpaper* (2000) sekä Jonas Mekasin muuttamat 2000-luvulla toteuttamat monikanavaiset installaatiot kuten *Farewell to SoHo* (2004). Uskon kuitenkin, että paljon on vielä kartoittamatta, niin itselläni kuin yleisestikin.

Tässä yhteydessä on tietenkin syytä muistaa myös se jo luvussa kolme todettu seikka, että moderni, valtavirrasta poikkeava liikkuva kuva sekä monikanavaisen liikkuvan kuvan maailma ovat laajoja ja monimutkaisia ilmiöitä, joista lyyrisen ilmaisun osuus on pieni. Esimerkiksi edellä esitellyn Söke Dinklan mallin mukaisia kerrontastrategioita hyödyntävät laajasti monenlaiset mediataideteokset, jotka ovat keskenään hyvinkin erilaisia. Artikkelissa, jossa malli on esitelty, Dinkla käykin läpi muutaman monikanavaista ilmaisua hyödyntäneen taitelijan kuten Eija-Liisa Ahtilan ja Aernout Mikin tuotantoa. Heidän teoksensa eivät kuitenkaan liity lyyriseen elokuvaan juuri lainkaan, vaikka Dinklan mallin kuvaus sopii myös niihin. Moderni kertomus liikkuvan kuvan maailmassa on siis paljon muutakin kuin lyyrinen elokuva.

Toinen avoin tulevaisuuden kysymys onkin monikanavaisen liikkuvan kuvan mahdollisuuksien laajempi kartoittaminen. Tässä tutkielmassa on sivuttu ihmisen tietoisuuden ja muistamisen prosessin kuvaamista monikanavaisen liikkuvan kuvan avulla. Olen kuitenkin täysin vakuuttunut, että se on vain murto-osa välineen mahdollisuuksista. Oman havaintoni mukaan *Out of Orderin* installaatioversio poikkeakin useassa suhteessa nykyisestä monikanavaisen galleriavideon valtavirrasta. Tämä on helppo todeta esimerkiksi tarkastelemalla lyhyesti kandidaatin tutkielmaani vuodelta 2010, jossa tutkin Eija-Liisa Ahtilan *Lohdusseremonia*-teoksen elokuvaversioon ja kaksikanavaisen installaatioversioiden välisiä eroja.<sup>311</sup> Totesin tuolloin, että teoksen installaatioversio mahdollistaa katsojalle suuremman läsnäolon tunteen elokuvaan verrattuna. Toisin sanoen, installaatiomuodon mahdollistaman immersiovaikutelman avulla monikanavainen liikkuva kuva luo katsojalle yksikanavaista elokuvaa pidemmälle viedyn vaikutelman läsnäolosta teoksen maailmassa.<sup>312</sup> Tuolloin esitin, että *Lohdusseremonian* installaatioversiossa immersionomainen läsnäolon tunne tuotettiin ennen kaikkea esittämällä samasta tilanteesta erilaisia lähikuvia installaation eri kanavissa. Näin katsoja kokee olevansa lähellä ja hänellä on mahdollisuus valita, minne

---

<sup>311</sup> Ahtilan *Lohdusseremonia* ei välttämättä edusta minkään määritelmän mukaista tyypillistä galleriavideota. Suomen tunnetuimman videotaiteilijan teos sopinee kuitenkin tämän erittäin lyhyen esimerkkivertailun vastapariksi hyvin.

<sup>312</sup> Johansson 2010, 45-46.

kohdistaa katseensa teoksen tilassa. Näin ollen hän kokee ainakin teoriassa perinteistä elokuvaa voimakkaammin olevansa läsnä teoksen kuvaamassa tilanteessa. Usealla samanaikaisella lähikuvalla voidaan siis saavuttaa suurempi läsnäolon tunne kuin perinteisellä yksikanavaisella elokuvalla, jossa katselijalle esitettäisiin joko yksi lähikuva tai yksi yleiskuva. Ensimmäisessä tapauksessa vaikutelma olisi ulkopuolisen tarkkailijan, koska omaa näkökulmaa ei voi valita ja jälkimmäisessä vastaavasti etäinen, koska tapahtumia seurataan kaukaa. Tutkielman kirjoittamisen jälkeen olen kiinnittänyt asiaan tietoisesti huomiota ja oman havaintoni mukaan tämä tapa kuvata tapahtumia on melko suosittu nykyisen monikanavaisen galleriavideon parissa.



Kuva 14:  
Eija-Liisa Ahtilan *Lohdutusseremonian* (1999)  
kaksikanavainen installaatioversio.

Tämän tutkielman kannalta on kuitenkin mielenkiintoista, että myös *Out of Orderin* installaatioversiossa on useita jaksoja, joissa niin ikään esitetään samasta tilanteesta tai tilasta useita yksityiskohtia samanaikaisesti. Tästä huolimatta minkäänlaista suurempaa katsojan läsnäolon tunnetta, preenssiä, jossa hän ikään kuin olisi teoksen tilassa juuri nyt, ei mielestäni synny. Tämä siitä huolimatta, että näkökulmia on tarjolla useita ja katseen voi kohdistaa mihin tahtoo. Uskon, että tähän on kaksi syytä. Näistä ensimmäinen on se, että teos on valtaosin kuvattu käsivaralta. Lyyrisen elokuvan perusajatuksen mukaan tämä alleviivaa jatkuvasti läsnä olevaa tekijää ja hänen katsettaan aivan kuten Sitney lyyristä elokuvaa määritellesään totesi: "se on kuvattu siten, ettei yleisö unohda taiteilijan läsnäoloaan hetkeksikään".<sup>313</sup> Vastaavasti *Lohdutusseremonian* ja nykyisen fiktioelokuvasta ammentavan galleriavideon tapauksissa, kamera on lähes poikkeuksetta ulkopuolinen neutraali tallentaja, jonka kuvaustyyli ei ole lyyrisen elokuvan tapaan aggressiivinen vaan pikemminkin valtavirralla tyypilliseen tyyliin mahdollisimman neutraali. Se ei kuvaa kenenkään katsetta.

---

<sup>313</sup> Sitney 2002, 160.

Toinen syy immersiovaikutelman puuttumiseen omassa teoksessani on *Out of Orderin* erittäin kiivas leikkausrytmi, joka sekkin on tyypillinen lyyriselle elokuvalle. Teos on tempoltaan huimasti esimerkiksi *Lohdutusseremoniaa* ja monia muita galleriavideoita nopeampi. Oman havaintoni mukaan monikanavaisille galleriavideoille on puolestaan tyypillistä maltillinen ja neutraali leikkausrytmi, jossa teoksen kanavat eivät syty ja sammu vaan ne ovat lähes koko teoksen ajan päällä. *Out of Orderin* lyhyet välähdykset eivät sen sijaan tarjoa katsojalle tai hänen katseelleen mahdollisuutta vaeltaa teoksen tilassa. Kuten todettu, *Out of Orderin* installaatioversio tarjoaa nopeatempoiseen kuvakavalkadin, joka mielestäni luo nykyisessä muodossaan vaikutelman sukelluksesta tekijän muistoihin, joissa asiat ovat jo tapahtuneet ja niitä tarkastellaan jälkeenpäin. Vastaavasti oman havaintoni mukaan tyypillinen galleriavideo siis suosii rauhallisempaa, neutraalimpaa ja fiktioelokuvalla tyypillistä jatkuvuutta ylläpitävää leikkaustyyliä.

Kenties voi siis ehdottaa, että monikanavaiseen liikkuvaan kuvaan tuotuna lyyriselle elokuvalla ominaiset tehokeinot poistavat sen immersiovaikutelman, joka on valtavirran fiktioelokuvista ammentavalle monikanavaiselle galleriavideolle ainakin joissain tapauksissa tyypillinen. Vastaavasti kun monikanavaisen liikkuvan kuvan ilmaisukieli noudattelee galleriavideolle ominaista neutraalia tyyliä, tekijä ei ole korostuneesti läsnä eikä useampi samanaikainen kuva välttämättä viittaa hänen tai kenenkään muunkaan katseeseen saati muistoihin. Kuten on jo todettu, tämä ajatus ei ole sinänsä erityisen uusi. Luvussa 5.3 siteerattu Gene Youngbloodhan totesi jo vuonna 1970, että perinteisessä elokuvassa (ja galleriavideossa?) kaksi samanaikaista kuvaa viittaa kahteen samanaikaiseen tapahtumaan. Synesteettisessä elokuvassa ne ovat Youngbloodin mukaan yksi täydellinen kuva, jatkuvassa muodonmuutoksessa.<sup>314</sup> Tämän pätee jossain määrin myös monikanavaiseen lyyriseen elokuvaan. Toisaalta on syytä korostaa, että edellä esitetty, omiin kirjoituksiini perustuva lyhyt vertailu on vain pintaraapaisu aiheesta. Olen kuitenkin esitellyt edellä mainitut ajatukset tässä yhteydessä, koska mielestäni ne demonstroivat osuvasti sitä laajaa ja monimutkaista ongelmakenttää, johon monikanavaiset 2000-luvun taiteilijan liikkuvan kuvan teokset sijoittivat.

---

<sup>314</sup> Youngblood 1970, 87.

### 6.3 Teosten paikka taiteen kentällä

Koetan seuraavaksi vielä määritellä *Out of Orderin* elokuva- ja installaatioversioiden paikkaa taiteen kentällä. Tätä paikkaa on sivuttu jo useasti edellä mutta koetan nyt avata sen perusteellisemmin. Mikä on *Out of Orderin* ja sen kahden version suhde aiemmin selostettuihin kokeelliseen elokuvaan ja expanded cinemaan sekä videotaiteeseen ja -installaatioihin? Minkälaisiin yhteyksiin teos ja sen eri versiot kuuluvat ja sijoittuvat? Mihin keskusteluihin ne osallistuvat ja mihin vastaavasti jättävät osallistumatta?

Suhteessa expanded cineman perinteeseen teoksen kolmikanavainen installaatioversio sijoittuu liikkeen tyyliisuuntien välimaastoon. Kuten todettu, 1960-luvulla expanded cineman piirissä oli vallitseva live-elementtejä elokuvaesitykseen sekoittanut ja niin sanotuista happeningeistä vaikutteita saanut tekemisen tapa. 1970-luvulla vastaavasti suosittiin strukturalistisesta elokuvasta vaikutteita saaneita teoksia, joista live-elementti puuttui. 1980-luvulla taas palattiin jälleen 1960-luvun tilanteeseen.

On selvää, ettei *Out of Orderin* installaatioversiossa ole mukana minkäänlaista live-elementtiä vaan sen ero perinteiseen elokuvaesitykseen piilee useassa samanaikaisessa projisiossa. Voiko siis todeta sen olevan läheistä sukua 1970-luvun strukturalistiselle expanded cinemalle? Mielestäni ei. Tähän on useita syitä. Yksi keskeisimmistä piilee teoksen innoittajan, lyyrisen elokuvan ja strukturalistisen elokuvan välisessä perustavanlaatuisessa erossa.

Sitneyn mukaan lyyrisen ja strukturalistisen elokuvan välinen suhde on monitahoinen. Molemmat tyyliuunnat hylkäävät perinteiselle elokuvalla ominaiset puitteet sekä hahmot ja molemmissa kameran läsnäolo on korostunut. Lyyrinen elokuva näyttää, mitä elokuvantekijä näkee. Kehon liikkeitä heijastelevan heiluvan kameran liikkeet sekä leikkauksen ratkaisut paljastavat hänen reaktionsa ja tunteensa. Se on ensimmäisen persoonan elokuvaa, first person cinema, jossa tekijä nousee etualalle. Sitneyn mukaan ilman tätä keskeistä saavutusta kokeellisen elokuvan myöhempää kehitystä kohti strukturalistista elokuvaa on hankala kuvitella.<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Sitney 2002, 348.

Toisaalta strukturalistisen elokuvan neljä tunnusmerkkiä ovat Sitneyn mukaan osa laajempaa keinovalikoimaa, joilla strukturalistinen elokuva pyrkii säilyttämään lyyriselle elokuvalla ominaisen elokuvallisen tietoisuuden mutta samalla hankkiutumaan eroon lyyriselle elokuvalla tyypillisistä näkemisen ja tunteiden vertauskuvista kuten mainitusta kehon liikkeitä heijastavasta kameran liikehännästä. Lyyrinen elokuva on ennen kaikkea elokuvaa näkemisestä (visionary film) mutta tiedostavassa strukturalistisessa elokuvassa etualalle nousevat erilaiset keinot. Se on ennemminkin mielen kuin silmän elokuvaa.<sup>316</sup> Strukturalistinen elokuva tuo kokeelliseen elokuvaan etäännyttävän, minimalistisen metodin. Lajityypin teoksissa ennemminkin suoritetaan koe tai suunnitelma ja katsotaan lopputulos kuin kuvataan tekijän visioita tai tunteita. Kun muistetaan, että lyyrisen elokuvan keskeinen ajatus oli tekijän läsnäolon jatkuva korostaminen, lienee näiden tyyli-lajien välinen perustava ero selkeä.

Myöskään historiallisesti lyyrisen ja strukturalistisen elokuvan suhde ei ole ongelmaton. Strukturalistisen elokuvan kiivaimpina aikoina 1970-luvulla esimerkiksi Iso-Britanniassa eri tyyli-suuntausten välillä oli jännitteitä, jotka ajoivat underground-henkiset tekijät jossain määrin paitsioon.<sup>317</sup> Tätä heijastelee myös aiemmin todettu halu luopua koko käsitteestä underground 1970-luvulla. Myös lyyrisen ilmaisun kehittäneen Brakhagen suhde strukturalistiseen elokuvaan oli ristiriitainen. Reesin mukaan vielä niinkin myöhään kuin 1994 Brakhage valitteli strukturalistisen elokuvan olleen pahinta, mitä kokeelliselle elokuvalla on tapahtunut.<sup>318</sup> Fred Camperin mukaan Brakhagen uralla oli vaihe, jonka aikana hän hyökkäsi muita tekijöitä ja aivan erityisesti strukturalisteja vastaan.<sup>319</sup> Toisaalta näidenkin erilaisten tyyli-suuntien väliset historialliset vastakkainasettelut ovat nykyisin vähemmän olennaisia ja tarvittaessa nämä tyyli-lajit voivat jopa yhdistyä samassa teoksessa.<sup>320</sup>

Toinen merkittävä ero 1970-luvun strukturalistisen – ja itse asiassa minkä tahansa filmiprojektioon perustuvan – expanded cineman sekä oman teokseni välillä löytyy teoksen esitysformaattista. Vaikka oma teokseni on kuvattu filmille, sen esitysformaatti on silti digitaalinen video, joka heijastetaan tilassa videotykillä. Tätä eroa ei tule vähätellä. Kuten

---

<sup>316</sup> Emt.

<sup>317</sup> Rees 2011b, 84.

<sup>318</sup> Rees 2011b, 81. Tosin Reesin mukaan Brakhage toteaa samalla ymmärtävänsä muutaman suuntauksen keskeisen tekijän arvon.

<sup>319</sup> Camper: Sanitized for Our Protection.

<sup>320</sup> Katso esimerkiksi Rees 2011b, 123.

Nicky Hamlyn on todennut, filmipohjaiselle expanded cinemalle ominainen filmiprojektorien ja filmilooppien täyttämä esitystila eroaa radikaalisti 2000-luvun monikanavaisen digitaalisen videoinstallaation esillepanosta. Filmin projisoinnissa käytetyt äänekkäät ja kookkaat filmiprojektorit näet väistämättä vetävät katsojan huomion jossain määrin itseensä. Hamlynin mukaan parhaat tässä muodossa toteutetut työt huomioivatkin tietoisesti paitsi projektorin veistoksellisen luonteen myös paikoin varsin suurikokoisina looppeina pyörivän filminauhan, projisoidun kuvan sekä kaikkien näiden välisen suhteen. Sitä vastoin huomattavasti pienempikokoisemmat, hiljaiset ja usein kattoon kiinnitetyt videoprojektorit ovat melko huomaamattomia ja ohjaavat katsojan tarkkaavaisuuden suoraan heijastettuun kuvaan.<sup>321</sup> Pitkälti tällainen on myös *Out of Orderin* installaatioversion esillepano. Sen esitystekniikka ei ole käsitteellinen teoksen osa vaan pikemminkin sen välttämätön lisä, jonka avulla teos saadaan esitettyä, eikä teos tässä suhteessa analysoi strukturalistisen suuntauksen tavoin elokuvan esityskäytäntöjä. Se ei siis ole elokuvasta kertovaa elokuvaa. Tässä suhteessa teoksen installaatioversio edustaakin melko tyylipuhtaasti 2000-luvun galleriavideota.

Näin ollen voinee todeta, että *Out of Orderin* installaatioversio luo yhteyksiä moniin tyyliuuntiin edustamatta kuitenkaan tyylipuhtaasti mitään niistä. Ilmaisukielensä puolesta teos ammentaa 1950- ja 1960-lukujen taitteen kokeellisesta elokuvasta sillä sen yhteydet lyyriseen elokuvaan ovat vahvat. Toisaalta teoksessa ei ole minkäänlaista live-elementtiä, joten yhteydet tuon ajan expanded cinemaan ovat löyhät. Mainitun live-elementin puuttuminen sekä usea rinnakkainen projisio antaisivat periaatteessa ymmärtää, että teos voisi tulla lähelle 1970-luvun strukturalistista expanded cinemaa. Edellä käsitellyistä syistä johtuen näin ei kuitenkaan ole. Teoksen ilmaisukieli näet edustaa erilaista tyyliuuntaa ja esillepanokin viitta ennemmin 2000-luvun galleriavideoon. Tietyissä mielessä teos voisi sopia kaikkien luontevimmin 1980-luvun uusromanttisten expanded cinema-teosten joukkoon. Ainakin se täyttää muutamien aikakauden tunnusmerkit sillä se on kuvattu 8 millimetrin filmille, se on luonteeltaan ennen kaikkea henkilökohtainen ja myös termi poeettinen sopinee siihen jossain määrin. Toisaalta, performanssilla ei ole teoksessa minkäänlaista osaa sillä live-elementti puuttuu edelleen. Myöskään teoksen kuvamaailmassa ei ole populaarikulttuurin vaikutteita, vaikka teoksen ääniraidalla ne ovat selkeästi havaittavissa.

---

<sup>321</sup> Hamlyn 2003, 3-4.

Luontevaa yhteyttä videotaiteen ja *Out of Orderin* välille voinee hakea uudehkojen taiteilijan liikkuvan kuvan, galleriavideon ja digital filmic art-kategorioiden kautta. Lienee selvää, että teos on melko kaukana niin historiallisista editoimattomista performanssivideoista kuin muinaisista videoveistoksista ja closed circuit–installaatioistakin. Sen sijaan 2000-luvun teosten sekaan se sopii hyvin luontevasti. Läheinen suhde kokeellisen elokuvan historiaan ei vaikuta tähän. Kuten todettu, A.L Rees on maininnut, että monet nykyiset videoinstallaatiot voi määritellä myös tyylipuhtaaksi expanded cinemaksi.<sup>322</sup> Samoin teoksessa toistuvat monet nykyisen mediataiteen tyypilliset piirteet kuten monikanavaisuus sekä materiaalien sekoittuminen: teos on alun perin kuvattu filmille mutta siirretty sittemmin videolle.

*Out of Orderin* yksikanavaisen elokuvaversioon pätee pitkälti se, mitä on todettu edellä. Myös teoksen yksikanavaisen version yhtäläisyydet lyyriseen elokuvaan ovat ilmaisukielen tasolla kohtalaisen selkeät. Toisaalta teos on myös yksikanavaisessa muodossaan esityksformaatiltaan video, vaikka tämänkin version kuvausformaatti on super8-filmi. Kuten todettu, tämä ei ole 2000-luvun taiteilijan liikkuvan kuvan parissa tavatonta. Yksikanavaista versiota voinee kuvata myös yksinkertaisesti lyhytelokuvaksi. Tässä muodossa teos ei ole installaation tavoin sidottu galleria- tai museoympäristöön ja teoksen yksikanavaista versiota onkin esitetty erilaisilla elokuvafestivaaleilla, joissa sen esityspaikkoina ovat toimineet elokuvateatterit. Toisaalta nämä yksinkertaiselta kuulostavat perusmääreet eivät välttämättä ole enää tulevaisuudessa itsestään selviä. Esimerkiksi Mika Taanilan Kiasmassa talvella 2013–2014 esillä olleen Aikakoneita-näyttelyn katalogissa monia yksikanavaisia ja myös elokuvakontekstissa esillä olleita teoksia kuten *Kuuden päivän juoksu* (2013) tai *Tulevaisuus ei ole entisensä* (2002) on kuvattu termillä ”lyhytelokuva tai yksikanavainen videoinstallaatio”.<sup>323</sup> Tämä siitä huolimatta, että ainakin mainitun kahden teoksen kohdalla niiden kuvallinen sisältö on elokuva- ja museokontekstissa täysin sama. Myöskään niiden esitystapa museotilassa ei sisällä mitään sinänsä perinteiseen installaatioon viittaavaa, kuten live-elementtejä tai esineitä tilassa. Tämä ei ole mitenkään poikkeuksellista. Oman havaintoni mukaan on pikemminkin tyypillistä, että täysin sama teos voidaan esittää ensin elokuvakontekstissa elokuvana ja kun sama teos tuodaan museoympäristöön, sen esitystilasta tehdään neutraali, elokuvateatterin kaltainen tila ja teos esitellään termillä *single-channel video installation*. Muinainen videotaiteen termi nauhateos on siis katoamassa. Ovatko tulevaisuudessa kaikki museossa esitellyt liikkuvan kuvan teokset installaatioita?

---

<sup>322</sup> Rees 2011a, 16-17.

<sup>323</sup> Taanila 2013, 123 ja 143.



### 6.3.1 Maisemaelokuva – kaupunkisinfonioista 2000-luvulle

Yksi tärkeä termi, jota tutkielmassa ei ole vielä sivuttu ja jonka avulla *Out of Orderin* sekä sen eri versioiden paikkaa taiteen kentällä on mahdollista hahmottaa, on niin sanottu maisemaelokuvan (landscape film) käsite. Uuden käsitteen ja sen historiallisen jatkumon läpikäynti vielä tutkielman tässä vaiheessa saattaa vaikuttaa monimutkaiselta mutta mielestäni teosteni paikkaa taiten kentällä ei voida määritellä tyydyttävästi ilman asian tämänkin puolen lyhyttä valottamista.

Nicky Hamlynin mukaan kokeellisen elokuvan suhde maisemaan on mielenkiintoinen. Fiktio- ja dokumenttielokuvat saattavat näet tapahtua jossain nimetyssä paikassa mutta yleensä ne kertovat ennemminkin tuossa paikassa tapahtuvasta toiminnasta kuin itse paikasta. Jopa luontodokumentit yleensä käsittelevät ennemmin jonkun tietyn paikan eläimistöä ja kasveja kuin tuota paikkaa sinänsä. Sen sijaan kokeellinen elokuva tutkii usein juuri paikkaa sellaisenaan. Se ei ole kiinnostunut vain maiseman potentiaalista toimia jonkin muun toiminnan taustana vaan itse maisemasta.<sup>324</sup> Kenties voinee todeta, että maisemaelokuvan voi oman genrensä ohella nähdä myös aiheena, joka toistuu läpi kokeellisen elokuva historian. Käyn seuraavaksi vielä lyhyesti läpi maisemaelokuvan historian pääpiirteet, joiden avulla koetan osoittaa teokseni paikan paitsi osana maisemaelokuvan historian suurempaa jatkumoa, myös tuon jatkumon uutena yksilöllisenä osana.

Davis Curtisin mukaan maisema oli suosituin niistä aiheista, jotka siirtyivät maalaustaiteesta aivan varhaisimpaan elokuvaan. Tähän oli useita syitä. Elokuvan ensivuosina yleisön odotettiin innostuvan nähdessään tuttuja aiheita kuten valokuvista tuttuja turistinähtävyyksiä tai spektaakkelinomaisia efektejä kuten junaan asetetulla kameralla kuvattuja elokuvia. Tällaiset varhaiset maisemaelokuvat esitettiin yleisölle sellaisenaan ilman kertovia välitekstejä tai muuta kertojanääntä. Heti vuosisadan vaihduttua 1900-luvun alussa maisemaelokuviiin alkoi kuitenkin ilmaantua kertovaa sekä selittävää sisältöä. Curtisin mukaan maisema itsessään teoksen ainoana aiheena jäikin 1900-luvun alkupuolen elokuvassa vähälle huomiolle, vaikka maisema-aihetta lähestyttiin useista eri näkökulmista tuon ajan kertovassa fiktio- ja dokumenttielokuvassa.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> Hamlyn 2003, 139.

<sup>325</sup> Curtis 2007, 94.

Jo kokeellisen elokuvan varhaisella kaudella vakiintunut kaupunkisinfonia, on kenties ensimmäinen laajalle levinnyt maisemaan keskittynyt elokuvan tyyllilaji, jossa kokeelliset lähtökohdat on helppo havaita. Nimensä mukaisesti urbaania suurkaupunkiympäristöä kuvaavan tyyllilajin loivat alun perin dokumentaariset filmintekijät. He kuitenkin halusivat luoda runollisempia ja impressionistisempia kuvauksia kohteistaan, kuin mihin tavallisen dokumentin keinoin oli mahdollista päästä. Näin kaupunkisinfoniat myös jätettiin usein ilman dokumenteille tyypillistä faktapohjaista kertojanääntä.<sup>326</sup>

Eräs tunnetuimmista kaupunkisinfonioista on Paul Strandin ja Charles Sheelerin yhteistyönä vuonna 1921 valmistunut *Manhatta*.<sup>327</sup> Bruce Posnerin mukaan monet pitävät teosta ensimmäisenä amerikkalaisena avantgarde-elokuvana mutta yhtä hyvin sen voi nähdä myös jälkikirjoituksena sille laajalle joukolle New Yorkia kuvaavia kokeellisia elokuvia, jotka valmistuivat elokuvan ensi vuosikymmenten aikana.<sup>328</sup> Teos seuraa löyhästi yhden päivän kulkua New Yorkissa: teoksen alussa Staten Islandin lautta tuo työläiset töihin ja teos päättyy auringon laskuun. Tämän kummempaa kertovaa rakennetta teoksessa ei esiinny. Niinpä tyylliteltyjen kuvien funktio onkin selvästi ”runollisen” yleisvaikutelman rakentaminen. Kuvien väliin on myös sijoitettu sitaatteja Walt Whitmanin kaupunkiaiheisista runoista.



Kuva 15:  
Charles Sheeler & Paul Strand: *Manhatta* (1921)

Paul Youngin mukaan kaupunkisinfonian vaikutus on yhä helppo nähdä siinä laajassa kiinnostuksessa kaupunkiympäristöä ja urbaania antropologiaa kohtaan, joka läpäisee koko

---

<sup>326</sup> Young 2009, 69. Koska tässä historiallisessa vaiheessa äänielokuvaa ei ollut vielä keksitty, kertojanäänellä ei tässä yhteydessä tarkoiteta tietenkään konkreettista ääntä. Kertojanäänän läsnäolo elokuvassa oli mahdollista myös mykkäelokuvan kaudella kuvien väliin sijoitettujen tekstitalujen avulla.

<sup>327</sup> Teos on nähtävillä myös internetissä osoitteessa:  
<[http://www.ubu.com/film/strand\\_manhattan.html](http://www.ubu.com/film/strand_manhattan.html)>.

<sup>328</sup> Posner, Buce: Esittelyteksti levyllä *Picturing a Metropolis: New York City Unveiled*. Levy on osa DVD-kokoelmaa *Unseen Cinema: Early American Avant Garde Film 1894–1941*.

liikkuvan kuvan historian. Hänen mukaansa kaupunkisinfoniset vaikutteet voi jäljittää niin neorealistisen elokuvan vertauskuvallisen jylhille kuvauspaikoille kuin strukturalistisen elokuvan urbaaniin välkkeeseen.<sup>329</sup> Myös A.L. Reesin mukaan kaupunkisinfonian vaikutteita voi nähdä myöhemmissä urbaania ympäristöä kuvaavissa teoksissa, joita englannin kielessä usein kuvataan termillä *cityscape*.<sup>330</sup>

A.L.Reesin mukaan maisemaelokuva laajempaan tyyliin on suurelta osin amerikkalainen keksintö ja sen synty ajoittuu 1960-luvulle. Reesin mukaan tuolloisen lyyrisen elokuvan ja maiseman suhde oli läheinen erityisesti Yhdysvaltain länsirannikolla. Genre ammensi virikkeitä ennen kaikkea amerikkalaisen maalaustaiteen ja runouden maisemakuvauksista. Tämän ajan teoksissa maisema ei kuitenkaan enää näyttäyty romanttisena alitajuisen vertauskuvana mutta joskus niissä on havaittavissa häivähdys menetetyistä idyllistä. Tuolloiset maisemaelokuvat laajensivat avantgarden kenttää Reesin mukaan kolmella tavalla. Ensinnäkin ne uudistivat tuolloin jo lähes tyhjilleen ammennettua maiseman kuvaamisen genreä. Toiseksi ne osaltaan johtivat 1970-luvun valtaviiran road movie-genren syntyyn. Reesin mukaan road movie-elokuvat muistuttavat maisemaelokuvia sillä niissä olennaista ei ole niinkään juoni vaan visuaalinen tila. Kolmanneksi maisemaelokuvat nostivat esiin ekologisia ja historiallisia teemoja, jotka olivat tuolloin marginaalisia mutta nyt valtavirtaa.<sup>331</sup>



Kuva 16:  
Stan Brakhage: *Machine of Eden* (1970)

Hyvä esimerkki lyyrisestä maisemaelokuvasta on Stan Brakhagen vuonna 1970 valmistunut *Machine of Eden*. Elokuva on trilogian *The Weir-Falcon Saga* toinen osa. Teosta hallitsevat jylhät Coloradon vuoristomaisemat, jotka on kuitenkin kuvattu Brakhagelle tyypilliseen tyyliin käsivaralta heiluvalla kameralla aggressiivisesti edestakaisin zoomaten. Näiden kuvien

---

<sup>329</sup> Young 2009, 69.

<sup>330</sup> Rees 2011b, 2.

<sup>331</sup> Emt., 74.

väliin on myös ripoteltu lyhyitä otoksia erilaisista sisätiloista sekä ulkona liikkuvista ihmisistä ja eläimistä. Koko teos on myös editoitu Brakhagen tyyliin nopeatempoisesti. Brakhagen mukaan elokuva jäljittelee tapaa, jolla lapsi hahmottaa Edenin tai kadonneen paratiisin tunnettua myyttiä. Brakhagen mukaan erityisesti lapsi joutuu rakentamaan omat tulkintansa näistä tunnetuista myyteistä aina omien persoonallisten ja omaan ympäristöönsä rajoittuneiden kokemustensa perusteella. Niinpä nämä tulkinnat muodostuvat aina hieman erilaisiksi tai jopa henkilökohtaisiksi. Näin ollen teos kuvaa tunnetun myytin ja sen henkilökohtaisen tulkinnan syntymistä.<sup>332</sup> Nicky Hamlynin mukaan olennainen ulottuvuus teoksessa on sen romanttisuudesta huolimatta myös kysymys tilan vangitsemisesta filmiruudun sisään. Brakhage hahmottaa teoksessa kuvaa maisemasta paitsi toistuvilla edestakaisilla panoroinneilla myös vielä useammin toistuvilla pystysuuntaan tapahtuvilla tilitauksilla. Hamlynin mukaan teos tarjoaa näin katsojalle kuvan siitä, miltä teoksen maisemassa olo saattaisi vaikuttaa. Laajassa maisemassa katseemme näet kohdistuu usein väistämättä ylös laajalle taivaalle hieman samalla tavoin kuin Brakhagen kamera teoksessa toimii. Hamlynin mukaan näin ei kuitenkaan tapahdu elokuvissa lähes koskaan ja kokeellisissa teoksissakin vain harvoin.<sup>333</sup>

Myös strukturalistisen elokuvan suhde maisemaan on läheinen, erityisesti Iso-Britanniassa<sup>334</sup>. Brittiläisen, strukturalismin päin kallellaan oleva maisemaelokuvan ja lyyrisen amerikkalaisen maisemakuvauksen vertailu tarjoaakin mielenkiintoisen käytännön esimerkin siitä, miten eri tavalla nämä tyyliuunnat käsittelevät samaa klassista aihetta. Tämä vertailu myös havainnollistaa osuvasti edellä käsitellyjä lyyrisen ja strukturalistisen elokuvan välisiä eroja sekä yhtäläisyyksiä.

Eräs niistä harvoista kokeellisen liikkuvan kuvan tekijöistä, joka on tehnyt maisemasta läpi koko tuotannon kulkevan teeman, on englantilainen säätäiteilijänsikin tituleerattu Chris Welsby.<sup>335</sup> Hänen laaja tuotantonsa kattaa myös monta kokeellisen kuvan osa-aluetta sillä se ulottuu 1970-luvun strukturalistisesta elokuvasta 2000-luvun interaktiivisiin installaatioihin. Welsbyn tuotannolle on ominaista objektiivinen, tiettyyn ennalta määriteltyyn metodiin

---

<sup>332</sup> Screening Room with Stan Brakhage (1973), haastattelu.

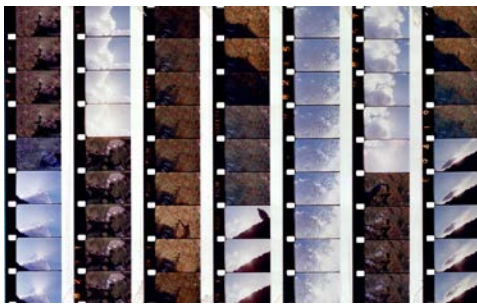
<sup>333</sup> Hamlyn 2003, 134-135. Huomautettakoon myös, että Out of Orderin molemmissa versioissa näin tapahtuu muutaman kerran.

<sup>334</sup> Rees 2011b, 87.

<sup>335</sup> DVD-julkaisun *British Artists' Films: Chris Welsby* (British Film Institute, 2005) kansiteksteissä Laura Mulvey kuvailee Welsbyä termillä ”weather artist”.

pohjautuva näkökulma kohteeseensa. Itse teos on näin vain etukäteen tehdyn suunnitelman lopputulos. Näin Welsby hylkää maisemamaalausta – ja Fred Camperin mukaan myös maisemafilmausta – dominoineen romanttisen näkökulman, jossa maisema nähdään symbolina esimerkiksi tekijän henkilökohtaiselle tunnetilalle.<sup>336</sup>

Hyvä esimerkki tästä on vuonna 1974 valmistunut *Seven Days*. 20 minuutin mittainen elokuva perustuu yksinkertaiseen perusajatukseen. Elokuva on kuvattu tähtitieteessä käytetyllä, pyörivällä ekvatoriaalisella jalustalla, joka tässä tapauksessa seuraa auringon liikettä. Jalusta on sijoitettu tiettyyn ennalta sovittuun paikkaan walesilaisella maaseudulla. Kamera valottaa yhden filmiruudun joka kymmenes sekunti auringon noususta sen laskuun seitsemän päivän ajan. Kamera taas on suunnattu säästä riippuen jompaankumpaan kahdesta vaihtoehtoisesta paikasta. Kun auringon edessä ei ole pilviä, on kamera suunnattu maahan niin, että se kuvaa omaa varjoaan. Kun auringon edessä on pilviä, kamera kuvaa niitä.<sup>337</sup>



Kuva 17:  
Chris Welsby: *Seven Days* (1974).  
Teoksen filmikopiosta voi heti havaita sen  
kahtalaisen luonteen.

Kuten Fred Camper on osuvasti todennut, *Seven Days* ei lempeältä kuulostavasta konseptistaan huolimatta ole rauhallinen tarkkailuelokuva vaan pikemminkin se on yllättävä ja väkivaltainen teos.<sup>338</sup> Tuuli ja puron solina raivoavat pirstaleisella ääniraidalla, joka nauhoitettiin kuvaustilanteessa ja apokalyptiset pilvet peittävät auringon tämän tästä. Nopeutettu aika, jatkuvasti vaihtuvan kuvakulman luoma kiihkeä flicker-välke, eri asennoissa seikkaileva horisontti ja aurinkoa seuraava pyörivä liike viimeistelevät teoksesta melko tyylipuhtaan strukturalistisen elokuvan, jonka lopullinen ilme on yllättävällä tavalla erilainen kuin sen konsepti antaisi odottaa.

<sup>336</sup> Camper: *Blowin' in the Wind* – Films by Chris Welsby.

<sup>337</sup> Teoksen toteutuksesta tarkemmin katso jo mainittu DVD-julkaisu *British Artists' Films Chris Welsby* (British Film Institute, 2005).

<sup>338</sup> Camper: *Blowin' in the Wind* - Films by Chris Welsby.

David Curtisin mukaan maisema muodostui vain harvoin keskeiseksi teemaksi 1970- ja 1980-lukujen videotaitteessa. Tuon ajan suttuisen videokuvan huono tekninen laatu ei rohkaissut laajoja ja teräviä kuvia vaativan maisema-aiheen pariin. 1990-luvulla alkanut videon digitalisoituminen sekä sen myötä tapahtunut kuvanlaadun dramaattinen paraneminen on kuitenkin muuttanut tilannetta radikaalisti. Eräs 2000-luvun taiteilijan liikkuvaa kuvaa edustava tekijä, jonka tuotannossa maisema sekä urbaani tila ovat olleet keskeisiä teemoja, on kanadalainen Mark Lewis.<sup>339</sup> Lewisin teosten pääosassa onkin lähes poikkeuksetta aina urbaani tila tai luonnontilainen maisema sekä paikoin sen ohella yksi selkeästi korostettu elokuvallinen tehokeino. Lewisin minimalistiset elokuvat ovat lyhyitä – usein alle viisi minuuttia – ja yksinkertaisia. Niille on myös leimallista näkyvien leikkaussaumojen puute. Ne luovat vaikutelman, jonka mukaan ne olisi nauhoitettu yhdellä otolla. Tämä pätee lähes poikkeuksetta kaikkiin Lewisin teoksiin. Yhteistä lähes kaikille Lewisin elokuville on niin ikään äänen pieni rooli, usein sitä ei ole lainkaan ja teokset ovat mykkiä.

Monissa Lewisin teoksissa kamera ei tee mitään. Se ei liiku, ei tarkenna eikä sumene. Pysyy vain paikallaan. Kuten todettu, tämä on yksi strukturalistisen elokuvan päätunnusmerkeistä. Michael Rushin mukaan Lewisin menetelmät sekä hänen halunsa paljastaa elokuvantekemisen prosessit tuovatkin hänet hyvin lähelle strukturalistista elokuvaa sekä minimalismia ja konseptualismia.<sup>340</sup> Lewisin teoksille onkin ominaista taulumainen, pysähtynyt luonne ja toisaalta jokin tätä vaikutelmaa rikkova pieni elementti.



Kuva 18:  
Mark Lewis: *Algonquin Park, September* (2001)

Hyvin tunnettu esimerkki mainitusta Lewisin ”pysähtyneestä” teoksesta on vuonna 2001 valmistunut *Algonquin Park, September*.<sup>341</sup> Teoksessa veden ympäröimän saaren edustalla

---

<sup>339</sup> Curtis 2007, 101-102. Mark Lewisin videotuotantoa on erittäin laajasti esillä hänen kotisivuillaan osoitteessa: <<http://www.marklewisstudio.com/films.htm>>.

<sup>340</sup> Rush 2007, 218.

<sup>341</sup> Teos on nähtävillä taiteilijan kotisivuilla osoitteessa: <[http://www.marklewisstudio.com/films2/Algonquin\\_September.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Algonquin_September.htm)>.

leijuu hitaasti etenevä sumu. Moneen minuuttiin ei tunnu tapahtuvan mitään. Kunnes yhtäkkiä sumun seasta työntyy esiin pieni vene. Se lipuu sumun keskellä saaren ohi ja teos päättyy. Ajatus impressionistisesta maalauksesta tällaisten teosten innoittajana ei tunnu kaukaa haetulta. Toisaalta Lewis hyödyntää samaa metodologiaa myös hyvin erilaisissa ympäristöissä. Rinnakkainen teos *Algonquin Park, Septemberille* on vuonna 2003 valmistunut *Tenement Yard*.<sup>342</sup> Nimensä mukaisesti se kuvaa pientä nurmikenttää harmaiden ja masentavien vuokratasarmien keskellä. Nurmikentän toisella laidalla, kaukana kamerasta ryhmä nuoria pelaa jalkapalloa. Muuten satunaisia tuulessa heiluvia pyykkejä lukuun ottamatta mikään ei liiku ja vaikutelma on pysähtynyt. Suuret talot seisovat paikoillaan.

Löytyisikö *Out of Orderin* paikka taiteen kentältä tämän jatkumon ja toisaalta kaiken edellä selostetun kautta? Voisiko tämä paikka sijaita jossain henkilökohtaisen lyyrisen elokuvan, maisemaelokuvan, expanded cineman, 2000-luvun monikanavaisen taiteilijan liikkuvan kuvan, filmin ja digitaalisen videon välimaastossa? Ainakin teoksesta voi eri näkökulmien avulla vetää luontevia yhteyksiä kaikkiin näihin suuntiin. Olen jo puhunut paljon lyyrisestä elokuvasta sekä edellä myös lyyrisestä, henkilökohtaisesta maisemaelokuvasta. Se kuvanneekin *Out of Orderin* elokuvaversiota osuvasti. Kuten todettu, tämän ohella teos myös liikuskelee esitysmuotonsa puolesta jossain 2000-luvun taiteilijan liikkuvalla tyyppillisellä, filmin ja digitaalisen videon välisellä harmaalla alueella ja sivuaa näin myös 2000-luvulle tyyppillisiä ongelmia siitä, mikä tällaisten hybriditeosten materiaali lopulta on. Kun tähän monimutkaiseen tilanteeseen lisätään vielä monikanavaisuuden elementti, saadaan jonkinlainen kuva myös installaation asemasta taiteen kentän moninaisessa rihmastossa. Onko olemassa monikanavaista lyyristä maisemaelokuvaa? Vastaus on todennäköisesti myöntävä, vaikka en olekaan onnistunut keksimään ainuttakaan esimerkkiä. Monikanavaista maisemaelokuvaa on niin filmin, videon kuin näiden välimuotojenkin alueella tuotettu paljon, erityisesti Britanniassa. Useita tällaisia teoksia löytyy esimerkiksi jo mainitun Chris Welsbyn tai William Rabanin tuotannosta. Monet näistä teoksista kuitenkin nojaavat strukturalismin suuntaan ja näin ollen ne eroavat lähtökohtiensa puolesta jokin verran *Out of Orderista*. Strukturalistinen maisemaelokuva on myös jokin verran vaikuttanut myöhemmän mediataiteen tapaan käsitellä maisemaa, kuten olen edellä koettanut lyhyesti osoittaa. *Out of Order* kuitenkin asettuu tämän jatkumon ulkopuolelle tuomalla lyyrisen elokuvan tehokeinot

---

<sup>342</sup> Teos on nähtävillä taiteilijan kotisivuilla osoitteessa:  
<[http://www.marklewisstudio.com/films2/Tenement\\_Yard%282003%29.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Tenement_Yard%282003%29.htm)>.

ensin Brakhagen tapaan maisemaelokuvan maailmaan ja tämän jälkeen vielä tuomalla teokseen installaatiomuodossa mukaan myös monikanavaisen liikkuvan kuvan elementin.

#### 6.4 Lopuksi

Toivon mukaan edellä selostettu, monesta suunnasta tapahtunut ristivalotus hahmottaa sitä marginaalin sisäistä laaja sekä rikasta kenttää, johon tutkielmani taiteellisen osuuden teokset sijoittuvat. Teosten selkeän paikan löytäminen on mielenkiintoinen ja haastava tehtävä sillä täysin vakiintuneita ja selvärajaisia termejä kuvaamaan tämän osa-alueen ilmiöitä ei vielä ole. Uskon kuitenkin, että edellä avattujen monimutkaisten asiayhteyksien avulla teosten sijainnin alustava hahmottaminen taiteen kentällä on mahdollista. Se, ettei teoksia voi välittömästi sijoittaa mihinkään valmiiseen lokeroon tietenkin viestii vahvasti luovuuden läsnäolosta. Tässä tutkielmassa onkin jo muutamassa yhteydessä sivuttu 2000-luvulla kehittyneitä uutta tilannetta, jossa hämmästyttävän nopea tekninen kehitys on madaltanut tekemisen kynnyksen ennätysellisen alhaalle ja jossa virikkeet myös liikkuvat paikasta toiseen ennennäkemättömällä tavalla. Nähdäkseni tämä kehitys on muuttanut liikkuvan kuvan kenttää tai ainakin sen marginaalia vahvasti ja pysyvästi. Mitään syytä sille, että tämä kehitys olisi taittumassa, ei tällä hetkellä ole näkyvissä, päinvastoin.

Toisaalta nykyhetki ei kenties ole historiallisesti aivan niin irrallaan menneisyydestä kuin joskus tunnutaan ajattelevan. Vaikka vuosituhat on vaihtunut, myös nykyajalle ominaisilla ilmaisumuodoilla – sekä näiden ilmaisumuotojen välisillä eroilla – on historiallisesti syvät juuret. Tämä koskee paitsi elokuvasta poikkeavia liikkuvan kuvan muotoja myös niitä elokuvasta poikkeavia katsomisen tapoja, joita nuo muodot vaativat. Tosin Söke Dinklan mukaan usein on vaikeaa erotella historiallisesti onko uusi esteettinen ilmaisukeino muuttanut tapaamme hahmottaa maailmaa vai onko tuo uusi ilmaisukeino päinvastoin tuon uuden hahmotustavan seurausta. Hän kuitenkin toteaa, että ilmaisukeinojen historiallisten muutosprosessien kautta on mahdollista hahmotella polkua, joka on johtanut nykyhetkeen. Dinklan mukaan nykyisen mediataiteen kannalta yksi poikkeuksellisen merkittävä hetki osuu 1700-luvun loppuun ja liittyy panoraaman syntyyn.<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> Dinkla 2004a, 27-30.



Panoraama on suurikokoinen kehämäinen maalaus, joka ympäröi katsojansa peittäen näkökentän 360 astetta niin, ettei maalauksella ole varsinaista alkua tai loppua. Ensimmäinen panoraama avattiin yleisölle vuonna 1783 Glasgowsa, Skotlannissa ja 1800-luvun alkuun mennessä keksintö oli levinnyt Manner-Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin.<sup>344</sup> Dinkla painottaa, että panoraama ei suinkaan ollut sitä ajallisesti edeltäneen barokin maalaustaiteen luonnollinen jatke vaan se päinvastoin mursi monia sitä edeltäneitä vällinneita konventioita. Jo renessanssista lähtien maalaustaide oli suosinut keskeisperspektiiviä, joka tehokeinona edellytti yhtä ideaalia pistettä, josta taideteosta tuli tarkkailla. Näin tehokeinona käytetty syvyysvaikutelma pääsi oikeuksiinsa ja teos loi onnistuneesti illuusion ikkunasta toiseen maailmaan. Tämä yhteen ihanteelliseen katsojapisteeseen perustuva järjestelmä ei koskenut ainoastaan maalaustaidetta vaan täysin vastaava systeemi käytössä myös 1700-luvun teatterissa. Näytökset rakennettiin tuolloin yhtä ideaalia katselupistettä ajatellen. Yleensä tämä kaikkein paras katselupaikka sijaitsi niin sanotussa kuninkaallisessa aitiassa ja muita katselinjoja vedettiin katsojaryhmien sosiaalisen aseman mukaan.<sup>345</sup>

Panoraaman myötä tämä vanha asetelma kuitenkin murtui. Panoraaman objektit eivät enää järjestyneet yhden pakopisteen ympärille vaan syvyysvaikutelman koossa pitävä voima oli nyt katsojaa ympäröivä maalauksen horisontti. Näin panoraama loi uuden demokraattisemman todellisuuden kuvaamisen tavan, jossa lukemattomat asiat teoksen kuvapinnalla olivat periaatteessa tasa-arvoisia keskenään. Niin ikään yhtä oikeaa ihannepistettä tarkastella teosta ei enää ollutkaan olemassa. Tämän yhden ideaalin korvasi nyt suuri joukko erilaisia ja keskenään samanarvoisia katselupisteitä. Koko teosta oli myös mahdotonta hahmottaa samanaikaisesti ja valintoja oli pakko tehdä.<sup>346</sup> Courchesnen mukaan panoraama säilytti suosionsa elokuvan syntyäikoihin eli 1900-luvun alkuun asti mutta ei kyennyt kilpailemaan suosioista enää elävien kuvien kanssa.<sup>347</sup> Toisaalta täytyy myös muistaa, että esimerkkejä expanded cinemasta löytyy määritelmästä riippuen ainakin jo 1920-luvulta mutta tietyissä tapauksissa vielä tätäkin edeltävältä ajalta. Näin ollen 1900-luvun alun voisi jopa nähdä jonkinlaisena taitekohtana, jolloin vanha panoraamalle ominainen katsomisen käytäntö siirtyy välineestä toiseen. Kuten luvussa 5.1 on jo todettu, valtavirtaelokuva ei kuitenkaan seurannut tätä kehitystä katsomisen käytäntöjen suhteen.

---

<sup>344</sup> Emt. sekä Courchesne 2004, 256.

<sup>345</sup> Dinkla 2004a, 27-30. Kaisu Kosken mukaan tämä katsomisen tapa hallitsi teatteria aina 1900-luvun alkupuolelle asti (Koski 2000, 21).

<sup>346</sup> Dinkla 2004a, 27-30.

<sup>347</sup> Morse 1993, 111-114 ja Courchesne 2004, 256-257.

Pikemminkin se seurasi tässä suhteessa edellä mainittua teatteria, jolta se myös lainasi esitystilanteeseensa perusarkkitehtuurin. Toisin kuin panoraamassa, (elokuva)teatterissa yleisö tuijotti yhä edelleen esitystilan ”neljättä seinää”. Vastaavasti panoraamalle ja expanded cinemalle ominaiset katsomisen tavat viettivät Courchesnen mukaan 1900-luvun pitkälti marginaalissa. Viime vuosikymmeninä ne ovat kuitenkin saavuttaneet jälleen uutta suosiota mediataiteen huomion kääntynyt liikkuvaan kuvaan kohti.<sup>348</sup> Näin ollen voidaan todeta vielä kerran, että yksikanavainen elokuva ja monikanavainen installaatio kuuluvat pitkälti erilaisiin katsomisen perinteisiin. Kenties voisi jopa todeta, että elokuva ja installaatio ovat yksittäisiä osia laajemmissa katsomisen käytäntöjen jatkumoissa, jotka ovat vanhempia kuin nämä varsinaiset taidemuodot itse.

Dinkla myös toteaa, että tämän ohella panoraaman perusajatus on myös osa historiallista ja kulttuurista konseptia, jonka tarkoituksena on ollut maalata niin taidokas kuva, että se luo vaikutelman aidosta luonnosta.<sup>349</sup> Kuten edellä on todettu, historian kuluessa on myös toistuvasti esitetty ajatus, jonka mukaan liikkuva kuva – erityisesti monikanavainen liikkuva kuva – on se osuva ilmaisukeino, jonka avulla voidaan tavoittaa ihmisen tietoisuuden tapa toimia. Toisin sanoen ”maalata kuva aidosta luonnosta”. Voisiko tätä usein toistuvaa ajatusta kutsua niin ikään jo kulttuuriseksi konseptiksi, joka todennäköisesti toistuu jatkossa yhä uudelleen? Tulevaisuus näyttää.

Olen jo edellä lainannut Fred Camperin toteamusta, jonka mukaan ilmiön monipuolisuus ja määritelmien muodostamisen vaikeus viestii sen elävyydestä.<sup>350</sup> Tästä olen täysin samaa mieltä. Kehittyvää ja eteenpäin kiitävää ilmiötä onkin onneksi hankala vangita museoihin tai antologioiden lehdille. Vaikka monikanavaisella liikkuvalla kuvalla ja monilla siihen liittyvillä käytännöillä on pitkä historia, on kuitenkin selvää, että nykyinen aktiivisuus ilmaisumuodon ympärillä on jotain aivan uutta. Olen myös usein pohtinut, että tulevaisuudessa kenties päästään pisteeseen, jossa valtavirtaelokuvasta ilmaisukeinojen tai ilmaisumuotonsa puolesta poikkeavia teoksia ei enää nähdä ”normaalin” käytännön vastakohtana, eikä niitä niputeta ”kokeiluiksi” tai ”kokeellisiksi”. Kun ottaa huomioon missä mittakaavassa kokeellinen liikkuva kuva eri muodoissaan on jo nyt jatkuvasti esillä erilaisissa yhteyksissä, voi todeta tämän päivän lähestyvän vauhdilla. Kun näkemys näin kehittyy,

---

<sup>348</sup> Courchesne 2004, 256-257.

<sup>349</sup> Dinkla 2004a, 29.

<sup>350</sup> Camper: Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film.

”kokeellisen” tyyppiset yleiskategoriat jäävät toivon mukaan historiaan yleisen hahmotuskyvyn tarkentuessa ja syventyessä. Toivoakseni tämä kehitysprosessi myös tarjoaa mahdollisuuden erilaisten aineiden yhä voimakkaammalle sekoittumiselle ja näin täysin uusien ilmiöiden synnylle. Tähän suuntaan tilanne tulevaisuudessa epäilemättä eteneekin. Valtavirtavaihtoehto tulee olemaan aina tarjolla mutta jatkossa myös aivan uudenlaiset – ja ennen kaikkea aiempaa huomattavasti monipuolisemmat – vaihtoehdot tulevat määrittelemään osaltaan yhä voimakkaammin sitä, mitä 2000-luvun liikkuva kuva on.

## 7. Lähteet

### 7.1 Painetut lähteet

Anttila, Pirkko: TUTKIVA TOIMINTA ja Ilmaisu, Teos, Tekeminen. 2. painos. Hamina: AKATIIMI Oy, 2006.

Arlander, Anette: Taiteellisesta tutkimuksesta. Lähikuva-lehti 3/2013 s.7-24.

Balsom, Erika: Brakhage's sour grapes, or notes on experimental cinema in the art world. Moving Image Review & Art Journal Vol. 1, nro 1/January 2012, s.13-25.

Borgdorff, Henk: The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.

Blunck, Annika: Towards Meaningful Spaces. Teoksessa New Screen Media – Cinema/Art/Narrative. Toim. Martin Rieser ja Andrea Zapp. Toinen painos. Lontoo: British Film Institute, 2004, s. 54 - 63.

Courchesne, Luc: The Construction of Experience: Turning Spectators into Visitors. Teoksessa New Screen Media – Cinema/Art/Narrative. Toim. Martin Rieser ja Andrea Zapp. Toinen painos. Lontoo: British Film Institute, 2004, s. 256 - 267.

Curtis, David: A History of Artists' Film and Video in Britain. Lontoo: British Film Institute, 2007.

Curtis, David: Experimental Cinema – a fifty year evolution. Lontoo: Studio Vista Limited, 1971.

Dinkla, Söke: The Art of Narrative - Towards The floating work of art. Teoksessa New Screen Media – Cinema/Art/Narrative. Toim. Martin Rieser ja Andrea Zapp. Toinen painos. Lontoo: British Film Institute, 2004a, s. 27 – 41.

Dinkla, Söke: Virtual Narrations - From the crisis of storytelling to new narration as a mental potentiality. Englanninkielinen käännös Jennifer Taylor – Gaida. Teoksessa Media Art Net 1. Toim. Rudolf Frieling ja Dieter Daniels. Wien: Springer Verlag, 2004b, s. 254 – 267.

Eronen, Roope: Tallenteen suhteellinen itsenäisyys - Kurt Krenin ja Wienin aktionistien tallennuskäsitysten kohtaamisia. Pro gradu – tutkielma, Mediatutkimus, Turun Yliopisto, 2008.

Friedberg, Anne: Window Shopping : The Cinema and the Postmodern. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 1993.

Gadamer, Hans - Georg: Hermeneutiikka - ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino, 2004.

Haapio, Markku: Viikate viuhuu ykköstien taukopaikoilla. Iltalehti 10.10.2008 s.12-13.

Hamlyn, Nicky: Film Art Phenomena. Lontoo: British Film Institute, 2003.

Hatfield, Jackie: Expanded Cinema – Proto, Post-Photo. Teoksessa Experimenta Film and Video – An Anthology. Toim. Jackie Hatfield. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006, s.237-245.

Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere: Otsikko uusiksi - Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. Tampere: 23°45, 2003.

Hannula, Mika: Kaikki tai ei mitään – kriittinen teoria, nykyaide ja kulttuuri. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2003.

Hongisto, Ilona, Pönni, Antti ja Seppälä, Jaakko: Etujoukko ja marginaali. Lähikuva-lehti 4/2010 s.3-9.

Hotinen Jukka-Pekka: Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama analyysin ongelmiin. Toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Toinen uudistettu painos. Saarijärvi:Palmenia – kustannus, 2003, s. 201-221.

Huhtamo, Erkki: Ars Electronica 2010 ja mediataiteen identiteettikriisi. Taide & Design-aikakausilehti nro.10 (ilmestyi loppuvuodesta 2010), s.32-41.

Huhtamo, Erkki: Fantasmagoria - Elävän kuvan arkeologia. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 2000.

van Ingen, Sami: Moving Shadows - Experimental Film Practice in a Landscape of Change. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012.

James, David. E: Allegories of Cinema - American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Koski, Kaisu: Kinematografia teatterin osakielenä ja tilana – Metatila näytelmässä Askeleet. Pro gradu-tutkielma, Mediatiede, Lapin Yliopisto, 2000.

Manovich, Lev: Spatial Computerisation and Film Language. Teoksessa New Screen Media – Cinema/Art/Narrative. Toim. Martin Rieser ja Andrea Zapp. Toinen painos. Lontoo: British Film Institute, 2004, s. 64-76.

Meight-Andrews, Chris: Video Installation in Europe and North America: The Expansion and Exploration of Electronic and Televisual Language 1969-89. Teoksessa Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 125-135.

Morse, Margaret: Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila. Suom. Minna Tarkka. Teoksessa VIDEO, TAIDE, MEDIA – antologia. Toim. Minna Tarkka. Helsinki: Taide, 1993, s. 107-122.

Myllykylä, Turkka: Suomen ykköstie - valtatie - moottoritie - eurooppatie. Helsinki: Tiehallinto, 2009.

Nummelin, Juri: Valkoinen hehku - johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino, 2005.

Oja, Marjatta: Kolmiulotteinen projisointi - tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2011.

O'Pray, Michael: Expanded Cinema and the New Romantic Film Movement of the 1980s. Teoksessa Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 62-71.

Partridge, Stephen: A Kick in the Eye: Video and Expanded Cinema in Britain. Teoksessa Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 136-147.

Raban, William: Reflexivity and Expanded Cinema: A Cinema of Transgression? Teoksessa Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 98-107.

Rees, A.L.: Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History .Teoksessa Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011a, s. 12-21.

Rees, A.L.: A History of Experimental Film and Video. Lontoo: British Film Institute, 2002.

Rees, A.L.: A History of Experimental Film and Video. 2. täydennetty painos. Lontoo: British Film Institute, 2011b.

Reitala, Heta ja Heinonen, Timo: Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draaman analyysin ongelmiin. Toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Saarijärvi: Palmenia – kustannus, 2003, s. 9- 74.

Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1967.

Rimmon-Kenan, Shlomith: Kertomuksen poetiikka. Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 1991.

Rush, Michael: New Media in Art. 2. täydennetty painos. Lontoo: Thames & Hudson Ltd, 2005.

Rush, Michael: video art. 2. täydennetty painos. Lontoo: Thames & Hudson Ltd, 2007.

Siljander, Pauli: Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntaukset. Oulun Yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 55/1988. Oulu: Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta, 1988

Sitney, P.Adams: Visionary Film - The American Avant-Garde 1943-2000. 3. täydennetty painos. New York: Oxford University Press, 2002.

Sundholm, John: Gunvor Nelson ja amerikkalaisen avantgarde-elokuvan instituutio. Lähikuva-lehti 4/2010 s.52-60.

Taanila, Mika: Teoksia. Teoksessa Aikakoneita – Time Machines. Nykyaiteen museon julkaisuja 140/2013. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 2013, s.114-162.

Taanila, Mika: Seitsemännen taiteen sivullisia – Kokeellinen elokuva Suomessa 1922-1985. Teoksessa Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933 - 1998. Kuvataiteen keskusarkiston julkaisuja no.13. Toim. Kirsi Väkiparta. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, 2007, s. 10-41.

Takala, Sami: Yrittäjät sinnittelevät hiljaisella tiellä. Helsingin Sanomat 17.7.2010 s. A6.

Tarkovski, Andrei: Vangittu aika. Suom. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen ja Antti Alanen. Helsinki: Love kirjat, 1989.



Walley, Jonathan: 'Not an Image of Death of Film': Contemporary Expanded Cinema and Experimental Film. Teoksessa *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 241-251.

Weibel, Peter: Expanded Cinema, Video and Virtual Environments. Teoksessa *Future Cinema – The Cinematic Imaginary after Film*. Toim. Jeffrey Shaw & Peter Weibel. Lontoo & Cambridge, MA: The MIT Press, 2003, s.110-125.

White, Duncan: Expanded Cinema: The Live Record. Teoksessa *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Toim. A.L.Rees, Duncan White, Steven Ball & David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 2011, s. 24-38.

Yli-Annala, Kari: Pieni jälkiteollinen tuotanto – Taiteilijoiden liikkuva kuva suomessa 1982 – 1998. Teoksessa *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933 -1998*. Kuvataiteen keskusarkiston julkaisuja no.13. Toim. Kirsi Väkiparta. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, 2007, s. 140-171.

Young, Paul: *Art Cinema*. Köln: Taschen, 2009.

Younblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

## **7.2 Muut painetut lähteet**

Camper, Fred: *By Brakhage – An Antology Volume Two* DVD-julkaisun oheiskirjanen. Criterion Collection, 2010.

## **7.3 Painamattomat lähteet**

Johansson, Panu: *Elokuvasta installaatioon – Eija-Liisa Ahtilan Lohdutusseremonia ja kolme näkökulmaa*. Kandidaatin tutkielma, Mediatiede, Lapin Yliopisto, 2010.

## 7.4 DVD-julkaisut

Ahtila, Eija-Liisa: The Cinematic Works. Kristallisilmä Oy, 2003.

Ahtila, Eija-Liisa: Consolation service /Lohdutusseremonia. Kristallisilmä Oy, 2000.

Anger, Kenneth: Magick Lantern Cycle. British Film Institute, 2009.

Avant-Garde – Experimental Cinema of the 1920s and '30s. Kino International, 2005.

Avant-Garde 2 – Experimental Cinema 1928-1954. Kino International, 2007.

Avant-Garde 3 – Experimental Cinema 1922-1954. Kino International, 2009.

Baillie, Bruce: Volume One, 3rd Edition, "Blue Rose". Bruce Baillie 2012.

Baillie, Bruce: Volume Three. Bruce Baillie 2010.

Brakhage, Stan: by Brakhage: an anthology. The Criterion Collection, 2003.

Brakhage, Stan: By Brakhage: An Anthology Volume Two. The Criterion Collection, 2010.

Broughton, James: The Films of James Broughton. Facets Video, 2006.

The Dawn of Dimi. Erkki Kurenniemen elämään ja tuotantoon keskittyvä DVD-julkaisu.

Kiasma & Kinotar Oy, 2003.

Deren, Maya: Experimental Films. Mystic Fire Video, 2002.

Gance, Abel: Napoléon. Elokuvan eteläkorealainen DVD-julkaisu. Premier Entertainment Inc, 2004.

Pohjola, Ilppo: Routemaster Remix Project Live DVD. Kristallisilmä Oy, 2000.

Shedden, Jim: Brakhage –A Film by Jim Shedden. Zeitgeist Films Ltd, 2004.

Tarkovski, Andrei: Peili. Finnkino, 2006.

Tarkovski, Andrei: Stalker. Finnkino, 2006.

Treasures IV: American Avant-Garde Film, 1947-1986. National Film Preservation Foundation, 2009.

Unseen Cinema: Early American Avant Garde Film 1894-1941. Image Entertaimet Inc, 2005.

Welsby, Chris: British Artists' Films: Chris Welsby. British Film Institute, 2005.

## **7.5 Muu audiovisuaalinen aineisto**

Andell, Pia: Havahtuminen. Esitetty Yle TV1-kanavalla 23.9.2011. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Kootut selitykset: Kokeellinen elokuva. Radio-ohjelma, esitetty Yle Radio 1-kanavalla 4.3.2013. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Screening Room with Stan Brakhage. Brakhagen uraa kartoittava televisio-ohjelma. Televisioitu Yhdysvalloissa alunperin toukokuussa 1973. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Taanila, Mika: Kuuden päivän juoksu. Esitetty Yle Teema-kanavalla 31.3.2014. Tallenne kirjoittajan hallussa.

## 7.6 Internet-lähteet

Andersson, Nina & Kettunen, Mira: Kokeellisuus pakenee määritelmää.

Tampereen elokuvajuhlien juhlalehti 2010, nettiversio.

<<http://www.uta.fi/festnews/2010/61129.shtml>>

Päivitetty 11.3.2010, luettu 2.3.2012. Kopio kirjoittajan hallussa.

Bionics, Wikipedia – vapaa tietosanakirja

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Bionics>>

Päivitetty 8.11.2012, luettu 9.11.2012. Kopio kirjoittajan hallussa.

Camper, Fred: Blowin' in the Wind – Films by Chris Welsby

<<http://www.fredcamper.com/Film/Welsby.html>>

Artikkeli on julkaistu myös Chicago Reader-lehdessä 13.4.2001.

Päivitysaikaa ei merkitty. Luettu 13.1.2014. Kopio kirjoittajan hallussa

Camper, Fred: Sanitized for Our Protection.

<<http://www.chicagoreader.com/chicago/sanitized-for-our-protection/Content?oid=900888>>

Artikkeli julkaistu myös Chicago Reader -lehdessä 2.12.1999.

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 13.1.2014. Kopio kirjoittajan hallussa.

Camper, Fred: Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film

<<http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html>>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 29.12.2012. Kopio kirjoittajan hallussa.

Everleth, Mike: Underground Film Festival Director Roundtable: What Is Underground?

Underground Film Journal

<<http://www.undergroundfilmjournal.com/underground-film-festival-director-roundtable-what-is-underground/>>

Päivitetty 4.3.2012, luettu 31.10.2013. Kopio kirjoittajan hallussa.

Everleth, Mike: What's An Underground Film, Anyway?

Underground Film Journal

<<http://www.undergroundfilmjournal.com/whats-an-underground-film-anyway/>>

Päivitetty 12.1.2010, luettu 31.10.2013. Kopio kirjoittajan hallussa.

Luxonline: Horror Film 1

Luxonline – Educational Resource about British Film and Video Artists

<[http://www.luxonline.org.uk/artists/malcolm\\_le\\_grice/horror\\_film\\_1.html](http://www.luxonline.org.uk/artists/malcolm_le_grice/horror_film_1.html)>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 4.5.2014. Kopio kirjoittajan hallussa.

MoMa, The Collection, Andy Warhol, Empire, 1964.

Museum of Modern Artin kotisivut

<[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=89507](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507)>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 4.5.2014. Kopio kirjoittajan hallussa.

O'Hagan, Sean: Jonas Mekas: the man who inspired Andy Warhol to make films–

Jonas Mekasin 90-vuotisjuhlahaastattelu The Guardian-lehden kotisivuilla.

<<http://www.guardian.co.uk/film/2012/dec/01/jonas-mekas-avant-garde-film-interview>>

Päivitetty 1.12.2012, luettu 1.1.2013. Kopio kirjoittajan hallussa.

On a History of Experimental Film and Video, An Interview with A.L.Rees

Luxonline – Educational Resource about British Film and Video Artists

<<http://lux.org.uk/blog/on-history-experimental-film-and-video-interview-alrees>>

Päivitetty 23.10.2011, luettu 29.12.2012. Kopio kirjoittajan hallussa.

Stan Brakhagen fimografia, Wikipedia - vapaa tietosanakirja

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Stan\\_Brakhage\\_filmography](http://en.wikipedia.org/wiki/Stan_Brakhage_filmography)>

Päivitetty 5.10.2011, luettu 6.10.2011. Kopio kirjoittajan hallussa.

UbuWeb Film & Video: The Cinema of Transgression –

UbuWeb: Web-based educational resource for avant-garde material

<http://www.ubu.com/film/transgression.html>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 9.11.2013. Kopio kirjoittajan hallussa.

Underground Film Journal:

Underground Film Festival List 2013

< <http://www.undergroundfilmjournal.com/underground-film-festivals-list/>>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 31.10.2013. Kopio kirjoittajan hallussa.

Tiehallinnon kotisivut: Suuri Rantatie - Kuninkaantie

<<http://alk.tiehallinto.fi/tiehist/rantatie.htm>>

Päivitysaikaa ei merkitty, luettu 6.3.2011. Kopio kirjoittajan hallussa.

## 7.7 Kuvalähteet

Kuvat 1 ja 2:

Panu Johanssonin arkisto

Kuva 3:

Kuvakaappaus DVD-julkaisulta Avant-Garde – Experimental Cinema of the 1920s and '30s.

© Kino International

Kuva 4:

Kuvakaappaus DVD-julkaisulta Maya Deren: Experimental Films.

© Mystic Fire Video

Kuva 5:

Museum of Modern Artin kotisivut:

<[http://www.moma.org/collection\\_images/resized/679/w500h420/CRI\\_106679.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/679/w500h420/CRI_106679.jpg)>

© Museum of Modern Art

Kuva 6:

Phaidon-kustantamon kotisivut:

<<http://uk.phaidon.com/resource/horror-film-6aedt.jpg>>

© Malcolm Le Grice

Kuva 7:

Chris Welsbyn kotisivut:

<[http://www.sfu.ca/~welsby/ACME\\_L\\_B.jpg](http://www.sfu.ca/~welsby/ACME_L_B.jpg)>

© Chris Welsby

Kuva 8:

Museum of Modern Artin kotisivut:

<[http://www.moma.org/collection\\_images/resized/018/w500h420/CRI\\_148018.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/018/w500h420/CRI_148018.jpg)>

© Museum of Modern Art

Kuva 9:

NewBuddhist.com:

<http://newbuddhist.com/uploads/FileUpload/8/1228.jpg>

Kuva 10:

Kuvakaappaus elokuvasta, joka löytyy DVD-julkaisulta Andrei Tarkovski: Stalker

© Finnkino

Kuvat 11, 12 ja 13 :

Kuvakaappauksia Out of Orderin installaatioversion esikatseluvideolta

© Panu Johansson

Kuva 14:

Media Art Net –sivusto:

<<http://www.mediaartnet.org/assets/img/data/2172/bild.jpg>>

© Kristallisilmä Oy.

Kuva 15:

bintphotobooks.blogspot.com:

<[http://3.bp.blogspot.com/\\_jW9m\\_4cwOAo/SH2nDNeDCKI/AAAAAAAAANao/C26ayH-UC\\_s/s400/Strand+Paul Strand 1 y 2chica.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_jW9m_4cwOAo/SH2nDNeDCKI/AAAAAAAAANao/C26ayH-UC_s/s400/Strand+Paul+Strand+1+y+2chica.jpg)>

Kuva 16:

Kuvakaappaus DVD-julkaisulta By Brakhage: An Anthology Volume Two.

© The Criterion Collection

Kuva 17:

Fred Camperin kotisivut:

<<http://www.fredcamper.com/PF/Welsby/SevenDaysL.jpg>>

© Fred Camper

Kuva 18:

Mark Lewisin kotisivut:

<[http://www.marklewisstudio.com/images/film\\_stills/696xvari\\_height/Algonquin\\_Park\\_September.jpg](http://www.marklewisstudio.com/images/film_stills/696xvari_height/Algonquin_Park_September.jpg)>

© Mark Lewis



## **8. Liitteet**

Liite 1: Out of Order DVD.

Levy sisältää teoksen elokuva- ja installaatioversioiden esikatseluvideot.