



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Charlotte Forsgård

Elokuvan toinen koti

Taiteilijoiden liikkuvan kuvan tuotannosta

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

13.5.2019

Tekijä Otsikko	Charlotte Forsgård Elokuvan toinen koti – Taiteilijoiden liikkuvan kuvan tuotannosta
Sivumäärä Aika	52 sivua 13.5.2019
Tutkinto	Medianomi
Tutkinto-ohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Kuva ja leikkaus
Ohjaaja	Lehtori Antti Pönni
<p>Tämä opinnäytetyö tutkii liikkuvaa kuvaa kuvataiteen kontekstissa hyödyntäen kirjallisuuslähteitä ja työtä varten tehtyjä taiteilija-elokuvantekijöiden, rahoittajatahojen ja levitys- ja tekijänoikeusjärjestöjen edustajien haastatteluja. Opinnäytteen aluksi selvitetään, mitä tarkoitetaan taiteilijoiden liikkuvalla kuvalla. Määrittelyä lähestytään videotaiteen, kokeellisen elokuvan ja taiteilijoiden elokuvan käsitteiden kautta. Tutkielma esittää kuinka nämä eri termit kumpuavat historiallisista eroista välineissä ja tuotanto-, esitys- ja levitystavoissa. Useimmiten nykytaiteilijat hyödyntävät eri perinteisiin liitettyjä strategioita, mikä on vaikuttanut käsitteiden sekoittumiseen ja rajojen hämärtymiseen entisestään.</p> <p>Taiteilijoiden liikkuvan kuvan rahoitusmahdollisuuksia tutkittiin kahden merkittävän julkisin varoin toimivan rahoittajatahon, Suomen elokuvaseätiön (SES) ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen (AVEK) edustajien haastatteluilla. Tutkimus selvitti, miten kuvataidekontekstiin suunnattujen teosten on mahdollista saada tukea elokuvarahoituksen kanavista. Suurempiin tukiin vaaditaan ammattimainen tuotantoyhtiö, eikä kuvataiteen levityskäytäntöjä välttämättä katsota riittäviksi täyttämään kaikkien tukien levitysehtoja. Myös AVEKin mediataiteen tuotannon tukia voivat hakea vain tuotantoyhtiöt, mutta levityskriteerien havaittiin soveltuvan paremmin kuvataiteen käytäntöihin ja niiden tulkinnan olevan joustavampaa.</p> <p>Kuvataiteen kontekstin elokuvien ja liikkuvan kuvan esittämismahdollisuuksia tarkastellaan listauksella liikkuvan kuvan biennaaleista ja elokuvafestivaaleista, jotka ovat profiloituneet taiteilijoiden elokuvien esittäjinä. Työssä tunnistettiin myös liikkuvan kuvan esittämiseen liittyviä taloudellisia ja esitysteknisiä haasteita ja erityispiirteitä, jotka vaikuttavat teoksiin ja niiden esitystapoihin taidenäyttelyissä.</p> <p>Taiteilijoiden liikkuvan kuvan levitystä tarkastellaan ansaintalogiikan kautta, eli miten teosten levitys voi tuottaa tuloa tekijälle tekijänoikeuskorvausten, välitysoikeuksien myynnin ja teosmyynnin kautta. Tekijänoikeuslakia avaamalla selitetään eri korvaustyyppien perusteita, ja haastattelut avaavat näkökulmia näiden soveltamiseen käytännössä. Työssä havaittiin esimerkiksi, että esitys- ja näyttelykorvauksia maksetaan yleensä ainoastaan silloin, kun esittävä taho (esim. galleria, museo tai festivaali) on ollut aloitteellinen teoksen esittämisessä. Yhtenä taloudellisesti kestävämpänä levitystapana tarkastellaan taidemarkkinoilla vakiintunutta rajatun edition mallia, jossa teosta kohdellaan taideobjektina.</p>	
Avainsanat	mediataide, liikkuva kuva, kuvataide, taide-elokuva, videotaide, taiteilijoiden elokuva, kokeellinen elokuva, avantgarde, rahoitus, levitys, taiteilijoiden liikkuva kuva, rajattu editio, tekijänoikeuskorvaus, näyttelykorvaus, esityskorvaus

Author Title	Charlotte Forsgård Another Home for Cinema – On the Production of Artists' Moving Image
Number of Pages Date	52 pages 13 May 2019
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Instructor	Antti Pönni, Senior Lecturer
<p>This thesis examines moving image in the art context through written sources and interviews conducted with Finnish artist-filmmakers, funding institutions, and distribution and copyright organisations. The study seeks first to explain what is artists' moving image via its related terminology: video art, experimental film and artists' cinema. Research suggests that the terms stem from historical differences in media, modes of production, and screening and distribution practices. Contemporary artist-filmmakers tend to employ various strategies related to the different traditions thus contributing to the distinctions becoming less relevant and ever more blurred.</p> <p>Funding opportunities for artists' moving image are examined through interviews with representatives of two prominent publicly funded institutions: The Finnish Film Foundation (SES) and the Promotion Centre for Audiovisual Culture (AVEK). The study found that while works intended for the visual art context can receive funding from institutions predominantly supporting traditional cinema, more substantial grants require a professional production company, and the exhibition and distribution models of the art world may not satisfy the distribution preconditions of certain grants. AVEK's production grants for media art also require a production company but the distribution guidelines were found to be more flexible and better suited to fine art practices.</p> <p>Exhibition and screening opportunities for artists' film and moving image are looked at with a listing of moving image biennales and film festivals specialising in artists' cinema. The study also identified financial and technical challenges and concerns which influence moving image works and the ways they are presented in the art exhibition context.</p> <p>The distribution of artists' moving image is examined through an economic lens, i.e. how the works can generate income through copyright remuneration, the selling of distribution rights, and sales of the work itself. Copyright law is used to explain the bases of different types of copyright remuneration, and interviews provide a view to the practical applications. The study found for example that royalties tend only to be paid in instances where the exhibitor (e.g. gallery, museum, or festival) has initiated the screening or exhibition of an art work. The thesis also looks at the art world's model of the limited edition, where the work is given objecthood, as one financially viable method of distribution.</p>	
Keywords	media art, moving image, fine art, art film, video art, artists' film, artists' cinema, experimental film, avantgarde, funding, distribution, artists' moving image, moving image art, limited edition, copyright remuneration, royalties

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Taiteilijoiden liikkuva kuva	3
2.1	Videotaide	5
2.2	Kokeellinen elokuva ja taiteilijoiden elokuva	6
3	Rahoitus	10
3.1	Suomen elokuvasäätiö, SES	12
3.2	Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, AVEK	19
4	Esittäminen	27
4.1	Elokuva- ja taidefestivaalit	27
4.2	Museo- ja gallerianäyttelyt	30
4.3	TV ja verkkopalvelut	34
5	Levitys	36
5.1	Taloudelliset tekijänoikeudet	36
5.2	Välitysoikeudet	38
5.3	Esitys- ja näyttelykorvaus	40
5.4	Editio	42
6	Pohdinta	44
	Lähteet	47

1 Johdanto

Opinnäytteeni tavoitteena on esitellä toisenlaista tapaa tehdä elokuvaa kuin elokuvakoulutuksesta lähtöisin oleville tekijöille ja ehkä myös laajemmalle yleisölle on tuttua. Tarkoituksena on toimia tekijöille tietolähteenä siitä, mitä käytännön asioita liittyy elokuvan tai liikkuvan kuvan tekemiseen kuvataidekontekstissa. Työn nimi viittaa kahteen instituutioon, elokuvaan ja kuvataiteeseen, joiden ”kodeissa” vallitsevat eri käytännöt. Rakenteiden tutkimisen avulla pyrin tunnistamaan toimintaan ja sitä kautta teoksiin vaikuttavia asioita.

Kiinnostuin aiheesta alun perin havahduttuani siihen, että taidenäyttelyissä esitetään muun liikkuvan kuvan lisäksi myös sellaisia teoksia, jotka voisivat yhtä hyvin olla muotonsa, tyylinsä ja rakenteensa puolesta perinteisen elokuvakontekstin teoksia tai kokeellista elokuvaa. Halusin selvittää, mitä tällaisten teosten tekeminen pitää sisällään, kun toimitaan elokuvainstituutioiden sijaan kuvataiteen instituutioissa ja toisaalta kun toimitaan yhtä aikaa molemmissa.

Mitä enemmän tutustuin aiheeseen, sitä vähemmän merkitystä alkoi olla sillä, onko teos sisällöltään ja tyyliltään ”elokuvallista”. Olennaisempia olivat kysymykset: Mihin perinteeseen tekijä identifioituu? Miten hän rahoittaa teoksensa? Missä teoksia esitetään, ja miksi niitä esitetään kuten esitetään? Millä tavoin teos voi tuottaa tuloa tekijälleen?

Kiinnostavaksi osoittautui se, miten paljon rahoitus, esityskäytännöt ja tavat levittää ja myydä teosta vaikuttavat itse teoksiin ja taiteellisiin valintoihin. Tästä syystä olin kiinnostunut erityisesti rakenteista, jotka aiheuttavat olosuhteita, joissa teokset tai niiden esitystavat eivät vastaa tekijän intentiota tai muuten rajoittavat tai määrittävät ilmaisua.

Haastattelin opinnäytetyötä varten taiteilija Maija Blåfieldiä, joka on kuvataidetaustainen taiteilija-elokuvantekijä, ja kokeellisen elokuvan perinteeseen liitettävää ja myös kuvataidekonteksteissa toimivaa Sami van Ingeniä. Taiteilija-asemansa lisäksi van Ingen on myös Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan nykytaiteen ja liikkuvan kuvan lehtori. Blåfieldin ja van Ingenin haastattelut toteutettiin keskustelunomaisina avoimina haastatteluina ja ne toimivat opinnäyteprosessissa tekijäpuolen tietolähteinä.

Instituutioista haastattelin Suomen elokuväsäätiön lyhyt- ja dokumenttielokuvien tukiesittelijöitä, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen mediataiteen tuotantoneu-

vojaa, mediataiteen levityskeskus AV-arkin ohjelmakoordinaattoria ja visuaalisen alan tekijänoikeusyhdistys Kuvaston asiakas- ja viestintäpäällikköä. Haastattelut toteutettiin avoimen ja puolistrukturoidun haastattelun välimuotoina ja osaa niistä täydennettiin sähköpostein. Lisäksi pyysin joitakin yksittäisiä tietoja Ylen tuottaja Sari Volaselta, entiseltä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan nykytaiteen ja liikkuvan kuvan professorilta Caspar Strackelta ja tekijänoikeusjärjestö Kopiostolta.

Käsittelen aluksi lyhyesti taiteilijoiden liikkuvan kuvan käsitteitä. Tarkoituksena on tutkimuksen tavoitteisiin nähden riittävässä määrin selittää, mitä tarkoitetaan taiteilijoiden liikkuvan kuvan yhteydessä esiintyvillä termeillä *kokeellinen elokuva*, *videotaide*, *mediataide* ja *taiteilijoiden elokuva*. Aihe on kuitenkin historiallisesti monitahoinen, ja sitä voi lähestyä monista eri näkökulmista ja perinteistä yleistäen tai paikallisesti. Tämän opinnäytetyön puitteissa käsiteosuus edustaa yhdenlaista rajattua tulkintaa ja on syvälisen analyysin sijaan tarkoitettu ohjeelliseksi kiintopisteeksi siihen, mistä on kyse.

Rahoitusta koskeva luku rakentuu tekemistäni haastatteluista Suomen elokuväsäätiössä (SES) ja puhelimitse Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen (AVEK) mediataiteen tuotantoneuvojan Tuuli Penttinen-Lampisuon kanssa. Tavoitteenani oli selvittää elokuväsäätiöstä, millä edellytyksillä taiteilijoiden elokuvat voivat saada rahoitusta perinteisen elokuvan merkittävimältä julkisin varoin toimivalta rahoittajataholta ja miten elokuväsäätiössä suhtaudutaan taiteilijoiden elokuvaan. AVEKin ainutlaatuinen mediataidepuoli taas on mediataiteen – eli useimmiten juuri taiteilijoiden liikkuvan kuvan tuotantojen – tukemiseen erikoistunut rahoittaja ja siten tärkeä tietolähde tällaisten teosten rahoittamisen ja toimintaympäristön suhteen.

Esittämiseen liittyen selvitin taiteilijoiden liikkuvan kuvan esitysmahdollisuuksia erilaisilla elokuvafestivaaleilla, taidebiennaaleissa ja joissakin verkkopalveluissa. Samassa luvussa käsittelen myös museo- ja gallerianäyttelyissä liikkuvan kuvan esittämiseen liittyviä erityispiirteitä.

Levitys-luvussa käsittelen teosten levitystä taloudellisesta näkökulmasta. Halusin selvittää, millä eri tavoilla valmis teos voi levityksen kautta tuottaa tuloa tekijälle. Käsittelen luvussa liikkuvan kuvan levittämisestä seuraavia tekijänoikeuslakiin perustuvia korvauksia ja niiden perusteita ja lopuksi lyhyesti teosmyyntiä kuvataidekontekstissa vaikiintuneen editiökäytännön kautta.

2 Taiteilijoiden liikkuva kuva

Taiteilijoiden tekemästä liikkuvasta kuvasta (engl. artists' moving image) käytetään yleensä termejä mediataide (engl. media art), videotaide (engl. video art), taiteilijoiden elokuva (engl. artists' film tai artists' cinema) ja kokeellinen tai avantgarde-elokuva (engl. experimental/avantgarde film). Eri termit pitävät takanaan eriäviä historioita, alalajeja ja perinteitä. Yleistäen, mutta tämän opinnäytetyön suhteen tarkoituksenmukaisissa puitteissa, lainaan elokuvatutkija Erika Balsomin kirjassaan *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (2017) tekemää jakoa kolmeen historiallisesti toisistaan eroavaan praktiikkaan: taiteilijoiden elokuva, videotaide ja kokeellinen (avantgarde) elokuva. Balsomin mukaan näiden välillä voidaan nähdä selkeitä esteettisiä eroja, mutta niitä enemmän erot määrittyvät rakenteiden ja taloudellisten tekijöiden mukaan. (Balsom 2017, 19.) Teknologisen kehityksen johdosta 1990-luvulta lähtien näiden kolmen väliset erot ovat olleet muutoksessa (Balsom 2017, 19–20), mutta niitä käytetään yhä kategorisoimaan teoksia ja tekijöitä, ja osittain historialliset erot tuotantomalleissa, motiiveissa ja esityskäytännöissä vaikuttavat yhä.

Taiteilijoiden liikkuvan kuvan yläkategoria kuvataidekonteksteissa on mediataide, jonka muita alalajeja ovat esimerkiksi netti-, valo- ja äänitaide (Muikku 2018, 9–10). Vaikka mediataide pitää liikkuvan kuvan lisäksi sisällään myös muita taiteen lajeja, mediataide-termiä käytetään Suomessa usein käytännössä synonyymina taiteilijoiden liikkuvalla kuvalla. Esimerkiksi yhtenä lähteenä käyttämäni suomalaisen nykytaiteen tiedotuskeskuksen Framen Digital Media Finland Oy:ltä tilaamaa ja Jari Muikun toimittamaa mediataideraporttia on kritisoitu sen keskittymisestä lähes yksinomaan taiteilijoiden liikkuvaan kuvaan muiden mediataiteen lajien jäädessä ikään kuin sivuhuomioiksi (ks. Yli-Annala 2019). Tässä opinnäytetyössä mediataide-termiä käytetään toisinaan haastattelujen yhteydessä sen ytimekkyyden vuoksi tarkoittamaan pääasiassa taiteilijoiden liikkuvaa kuvaa tai elokuvaa.

Taiteilijoiden liikkuva kuva -termi on yleistynyt sen välineneutraliteetin vuoksi verrattuna esimerkiksi termeihin *experimental film* tai *video art*. Erityisesti Isossa-Britanniassa vaikuttava LUX-järjestö suosii *artists' moving image* -termiä (Balsom 2017, 19). Vaikka suomen kielessä elokuva-sana ei viittaakaan välineeseen, kuten englannin *film*-sana filminauhaan, myös Suomessa liikkuva kuva -termi on käytössä niin taidekontekstissa kuin laajemminkin: Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa kuvataiteen koulutusohjelman tila-aikataiteiden opetusalueen yksi suuntautumisvaihtoehdoista on liikkuva kuva, ja myös laaja-alaisesti elokuvista mainontaan keskittyvän Stadin ammattiopiston me-

dia-alan ja kuvallisen ilmaisun perustutkinnon audiovisuaalisen osaamisalan erikoistumisalueena on liikkuva kuva (Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2018; Stadin ammattiotopisto 2018).

Elokuvatutkija Erika Balsom esittää tohtorinväitöstyötään seuranneessa kirjassaan *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013), että liikkuvan kuvan teosten jakaminen joko elokuvan tai kuvataiteen kaanoneihin liittyy molempien eri motiiveista kumpuavaan haluun erottautua toisesta. Balsomin mukaan elokuvatutkimuksen puolella jätetään huomioimatta suuria osia liikkuvan kuvan taiteen praktiikasta siksi, että sen synnyttämät teokset mielletään taideobjekteiksi. Hän kirjoittaa kärjistetyksi elokuvatutkijoiden kehittäneen fobian sellaiseen elokuvaan, jonka tekijät ovat identifioituneet taiteilijoiksi eivätkä elokuvantekijöiksi. (Balsom 2013, 23.) Uskottavuutta väitteelle voi ehkä hakea Balsomin taustasta nimenomaan elokuvatutkimuksen eikä kuvataiteen puolella. Hänen mukaansa taidehistorian puolella taas halu marginalisoida liikkuvan kuvan roolia kuvataiteessa on liittynyt sen kytköksiin massakulttuuriin ja monistettavuuteen¹ (Balsom 2013, 194).

Haastattelussa Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan nykytaiteen ja liikkuvan kuvan lehtori Sami van Ingen kommentoi mainintaani siitä, että kokeellinen ja avantgarde-elokuva näkyvät mielestäni osittain perinteisessä elokuvakoulutuksessa, kun taas taiteilijoiden elokuva tuntuu jätettävän kokonaan pois elokuvahistorian kaanonista:

Ja se menee kumminkin päin. Kyllä meilläkin, kun puhutaan taidehistoriasta, – me otetaan esimerkiksi videotaide mukaan, mutta me ei oteta esimerkiksi elokuvaa. Me voidaan puhua jostakin 30-luvun eri tyyliuunnista, mutta sivuutetaan sellainen hyvin tärkeä asia kuin elokuva, joka vaikutti hirveen paljon siihen, miten... Koska se kuuluu ikään kuin elokuvahistoriaan lainausmerkeissä. – – Me ollaan [Suomessa] eletty aika sellaisessa – – tietämättömyyden tilassa näistä, sanotaan liikkuvan kuvan historiasta muutenkin, ehkä meidän taidehistorian perinteiden takia, mutta myöskin sen takia, että niihin [teoksiin] on ollut hirveen vaikea päästä käsiksi. – – Paitsi nyt viimeisinä vuosina, jolloin tietysti nyt pääsee näkemään ja lukemaan niistä tosi hyvin. Mutta ennen, vielä joku 10–15 vuotta sitten, oli aika vaikea löytää tietoa ja nähdä teoksia edes netin kautta. Ja kyllä se vaikuttaa siihen, että tieto lisää tuskaa. – – Tajuaa sen toiminnan määrän, mitä on ollut, miten aktiivista se on ollut, miten se liusuma perinteisestä elokuvasta, kokeelliseen elokuvaan ja videotaiteeseen ja kaikkiin näihin hybrideihin ja esityksiin ja valotaiteeseen ja kaikkiin, niin se on... On vaikeeta nähdä, että niitä voisi opettaa ilman, että käy läpi sitä koko kirjoa. Se tuntuu ehkä jopa aika sivistymättömältä tavalta operoida. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

¹ Liikkuvan kuvan monistettavuuden ongelmallisuus liittyy kuvataiteen arvonluontimalliin, jossa keskeistä on ollut taideteoksen uniikkisuus, autenttisuus ja harvinaisuus (Balsom 2017, 100). Kaanoninen teksti aiheeseen liittyen on filosofi Walter Benjaminin 1930-luvun essee *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

Suomalaisen kokeellisen elokuvan ja videotaiteen historian tutkimusta ovat edistäneet erityisesti Mika Taanila, Kari Yli-Annala, Perttu Rastas ja Kirsi Väkiparta vuonna 2007 julkaistussa kirjassa *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Lisäksi kirjassa on uudelleenjulkaistuna myös tutkija Hannu Eerikäisen artikkeli suomalaisesta videotaiteesta vuodelta 1993. Järjestöistä mediataiteen levityskeskus AV-arkki on tehnyt työtä muun muassa teosten arkistoinnin edistämiseksi. AV-arkin aloitteesta nykyään heidän arkistonsa yksikanavaisia teoksia pitkäaikaisarkistoidaan perinteisten elokuvateosten ohella myös Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa (KAVI). AV-arkki pyytää lisäksi vuosittain Mediataideverkosto ry:n muilta toimijoilta, kuten mediataiteen edistämisyjärjestö M-cultilta, teoksia toimitettavaksi KAVIn arkistoihin. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019; Rantanen, sähköposti 29.4.2019.)

2.1 Videotaide

Ensimmäiset videotaideteokset kuvattiin Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa, joissa laitteet tulivat ensimmäisenä saataville 1960-luvulla. Taiteen tekemisessä video välineenä alkoi yleistyä 1970-luvulla. (The Art Story 2019.) Suomessa videotaiteen tekemisen (yksittäistapauksia² lukuun ottamatta) katsotaan alkaneen vasta 1980-luvun alussa. Varhaisia suomalaisia nimiä videotaiteessa ovat esimerkiksi Mervi Bühl-Kytösalmi (aiemmin Mervi Deylitz-Kytösalmi) ja Marikki Hakola. (Eerikäinen 1993/2007, 90–92; Rastas 2007, 193.)

Tutkija Erika Balsom kirjoittaa, että tyypillistä videotaiteelle ennen 1990-lukua oli tietoinen erottautuminen elokuvan konventioista ja yhtymäkohtien etsiminen sen sijaan esimerkiksi performanssitaiteesta, kuvanveistosta ja televisiosta (Balsom 2013, 12). Tutkija Hannu Eerikäisen artikkelin *Videotaide Suomessa: Taiteen laidalla, eturintamassa vai ei-kenenkään maalla?* (1993) perusteella voidaan todeta, että myös Suomessa videotaidetta 1980-luvulla määrittivät samoihin aikoihin nousseen performanssitaiteen talentaminen, käsitetaide, installaatiot ja tv-lähetysten materiaalin hyödyntäminen. (Eerikäinen 1993/2007, 84–112.)

Eerikäinen erottaa suomalaisen videotaiteen historiassa kolme aaltoa: 1970-luku, kun taiteilija ja kriitikko Jan-Olof Mallander esitteli korealais-amerikkalaisen videotaiteilija

² Ks. esim. Rastas 2007, 192.

Nam June Paikin³ Iiris-lehden Intermedia-numerossa ja toi videotaidetta suomalaisten taiteilijoiden tietoisuuteen, 1980-luku, kun videotaidetta alettiin tehdä Suomessakin, ja 1990-luku, kun teknologinen mediaympäristö muuttui ja videonauhan oheen välineeksi tuli digitaalinen video (Eerikäinen 1993/2007, 84–112).

Eerikäisen alkuperäinen teksti sijoittuu 1990-luvun alkuun, kun ”kolmas aalto” oli vasta alkamassa. Nykyaikaisen museon Kiasman intendentti Kati Kivisen väitöskirjan (2013) mukaan 1990-luvun edetessä mediataiteesta, videotaide mukaan lukien, tuli ”institutiokelpoista taidetta” (Kivinen 2013, 58). Videotaiteen institutionaalisen hyväksynnän voisi lisätä Eerikäisen määrittämän kolmannen aallon yhdeksi tunnuspiirteeksi. Lisäksi Balsomin mukaan 1990-luvulla videotaiteessa voidaan nähdä tapahtuneen paradigman muutos, kun taiteilijat alkoivat elokuvasta erottautumisen sijaan enenevässä määrin hyödyntää elokuvakerronnan keinoja esimerkiksi näyttämöllepanon, tarinankerronnan, illuusionismin ja projisoin suhteen (Balsom 2013, 12). Projisointi yleistyi 1990-luvun alussa, kun taidehistorioitsija Liz Kotzin mukaan videotaide ”vapautui” televisiomonitorista uudenlaisten, edullisempien projisointilaitteiden tultua saataville (Kotz 2005/2008, 375). Näiden muutosten ja välinekeskeisen (filmi/video) jaottelun jäädessä epäoleelliseksi digitaalisen videon valtavirtaistuttua kaikessa liikkuvan kuvan tuotannossa videotaide-termin tilalle alkoi tulla muita sanoja kuvailemaan monimuotoisia liikkuvan kuvan teoksia, kuten nykyään yleisesti käytetty taiteilijoiden elokuva (Balsom 2017, 19).

2.2 Kokeellinen elokuva ja taiteilijoiden elokuva

Van Ingen pohti kokeellisen elokuvan määrittelyä sen kautta, miten tärkeässä osassa yleisön miellyttäminen on teoksen tarkoitusperiä:

Jos lähdetään siitä, että me määritellään, mitä tarkoittaa kokeellinen elokuva, – – niin mä näkisin, että on myös kyse tietoisesta marginaalissa toimimisesta. Ajatukselta siitä, että elokuva on ilmaisuväline tai sillä on sellainen historia, että se voi olla monta eri asiaa. – – Se mahdollistaa muunkinlaisen yleisön miellyttämisen kuin sen, että se [teos] on yksinkertaisesti vaan miellyttävä. Ja se kokeellisuus mun mielestä on sitä, että se on tehty niin kunnianhimoisella tavalla suhteessa siihen miellyttämiseen, että se epäonnistuu osalle yleisöä aina. Sellainen kokeellinen elokuva, josta kaikki tykkää täytyy olla joku aivan mieletön mestariteos tai sitten se vaan yksinkertaisesti ei ole kokeellinen elokuva. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

³ Nam June Paikia (1932–2006) pidetään yleisesti ensimmäisenä videotaiteen tekijänä.

Taiteilijoiden elokuvan ja kokeellisen elokuvan erottaminen toisistaan ei ole yksiselitteistä, ja esimerkiksi van Ingenin yllä kuvailemat kokeellisuuden määreet sopivat varmasti osittain myös suureen osaan taiteilijoiden elokuvaksi määritellyistä tuotannosta. Sisällöllisten tai muodollisten seikkojen sijaan eroja käsitteiden välille voi hakea teosten tuotanto-, myynti- ja esitystavoista. Voidaan myös sanoa, että siinä missä kokeellisen elokuvan perinteeseen liittyy tietynlaista anti-institutionalismia, taiteilijoiden elokuva on ennemmin kytkeytynyt taidemaailman rakenteisiin (ks. esim. Beebe 2014).

Elokuvatutkija Jonathan Walley kirjoittaa otsikolla *Modes of Film Practice in the Avant-garde* (2008) taiteilijoiden elokuvan ja kokeellisen elokuvan tuotantorakenteista. Walley näkee näissä selkeitä eroja. Hänen mukaansa kokeellisten elokuvien tekotapa on henkilökohtainen ja käsityömäinen, kun taas taiteilijoiden elokuva hyödyntää elokuva-alan ammattilaisia työryhmänä. (Walley 2008, 186.) Videotaiteen perinteestä lähtöisin oleva tunnettu kuvataiteilija ja elokuvantekijä Eija-Liisa Ahtila on hyvä esimerkki yhden videotaiteen osan muotoutumisesta Walleyyn kuvaaman kaltaiseksi ”taiteilijoiden elokuvaksi”, jossa hyödynnetään elokuva-alan tuotantokulttuuria ja työryhmiä, ja teosten budjetit vastaavat elokuvateollisuuden budjetteja.

Haastattelemieni kuvataiteilija-elokuvantekijöiden Blåfieldin ja van Ingenin työskentelytapojen suhteen voidaan todeta, että kuvataidetaustainen Blåfield sijoittuisi Walleyyn tulkinnan mukaan lähemmäs taiteilijoiden elokuvan perinnettä. Blåfieldin verkkosivuilta löytyvien tietojen mukaan, hän on esimerkiksi hyödyntänyt joissakin teoksissaan oman työnsä ohella myös ulkopuolista kuvaajaa tai leikkaajaa (ks. esim. Blåfield 2019). AV-arkin taiteilijasivulla ”kokeellisen elokuvan veteraaniksi” luonnehdittu Sami van Ingen puolestaan sijoittuisi lähestymistavoiltaan selkeästi Walleyyn kuvaileman kaltaiseen kokeellisen elokuvan perinteeseen:

Mun henkilökohtainen intressi on toimia sellaisella alueella, missä mä en oo kauhean riippuvainen myöskään siitä tuotantokoneistosta. – – Melkein kaikki teokset mä teen ja tuotan itse, ja yritän tehdä ne ilman budjettia just sen takia, koska silloin mä voin tehdä mitä vaan, ja mä voin lopettaa sen teoksen tekemisen, jos se ei tunnukaan oikeanlaiselta, tai muuttaa sitä muotoa milloin vaan. Ja se on taiteilijana mulle ehkä tärkeämpää kuin se, että mä sitoutuisin sellaisiin systeemeihin, jotka sitten voi tuottaa taloudellista tulosta. – – Mä en kuitenkaan hyötyisi siitä niin paljon, että mun kannattaa mieluummin tehdä sellaisia asioita, mistä mä tykkään ja katsoa sitten mitä niistä tulee. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

Walley esittää, että kokeellisen elokuvan tekijät eroavat taiteilijoiden elokuvan tekijöistä myös siten, että he ovat keskittyneet filmiin tai videoon välineenä, kun taas taiteilijat käyttävät sitä vain yhtenä monista välineistään ja osana muuta taiteellista tuotantoaan

(Walley 2008, 187–189). Tämä väite saa osittain vastakaikua Jari Muikun mediataide-raportista, jossa suomalaiset mediataiteen tekijät identifioituivat ennemmin ”taiteilijoiksi, jotka valitsevat välineensä teoskohtaisesti” kuin mediataiteilijoiksi (Muikku 2018, 14).

Kuitenkin suomalaisen kokeellisen ja underground-elokuvan historia on hyvinkin poikki-taiteellista. Esimerkiksi kuvataiteilija-elokuvantekijä Mika Taanila nostaa artikkelissaan *Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985* (2007) suomalaisen kokeellisen elokuvan kaanoniin kuvataiteilija Eino Ruutsalon ja konemuusiikin pioneerin Erkki Kurenniemen (Taanila 2007, 17–24). Myös Erika Balsom huomauttaa, että Walley'n väite kokeellisen elokuvan tekijöiden yksivälineisyydestä verrattuna taiteilijoiden medioiden kirjoon ei ole yleistettävissä, sillä on esimerkkejä tunnetuista kokeellisen elokuvan tekijöistä, joilla on muihinkin medioihin perustuvaa taiteellista tuotantoa, kuten Bruce Conner, Morgan Fisher ja Michael Snow. Toisaalta on myös kuvataiteilijoita, jotka ovat keskittyneet nimenomaan esimerkiksi 16mm filmin tutkimiseen. (Balsom 2013, 21.)

Kokeellisen elokuvan määrittelyyn liittyen van Ingen sijoittaa toiseen ääripäähän taide-maailman rakenteisiin kytkeytyvän kuvataidekontekstin liikkuvan kuvan ja toiseen elokuvateollisuuden. Näiden välissä hän näkee alueen, jossa on mahdollista hyödyntää monenlaisia tuotantokulttuureja:

Mun mielestä on hirveen tärkeää, että sellaisen selkeän kuvataiteen kontekstin toimijoiden ja selkeästi elokuva-alalla toimivien ihmisten välillä on – no, tämä mitä mäkin aika paljon edustan – tällainen kenttä, joka on hirveen moninainen, ja se on paljon moninaisempi kuin kumpikaan näistä ääripäistä. – – Se on sellainen harmaa alue, joka ei oo harmaa, vaan siellä on hyvin monta, joskus äärimmäisiä ja joskus vähemmän äärimmäisiä metodeja ja strategioita tehdä taidetta, ja monet soveltaa montaa erilaista strategiaa samaan aikaan. Mäkin teen tuotantoyhtiön kanssa, ja samaan aikaan mä teen ihan ilman rahaakin, ja mä en näe siinä mitään paradoksia siihen mun taiteilijuuteen nähden. Se on puhtaasti tällainen, että nyt mä teen tällaisen, koska tää sopii nyt tähän teokseen ja tän teoksen luonteeseen ja sen elämään. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

Balsomin mukaan nykypäivänä kokeellisen elokuvan ja taiteilijoiden elokuvan erot ovat murroksessa kokeellisen elokuvan tekijöiden siirtyessä enenevässä määrin taidemaailman rakenteisiin. Kokeellisen elokuvan perinteessä levitykseen ei esimerkiksi ole kuulunut teosten myynti editioina⁴, kun se taiteilijoiden elokuvan ja videotaiteen suhteen on muodostunut taidemaailman normiksi. (Balsom 2013, 21–22.) Taanilan suomalaisen

⁴ Taiteilija voi määrittää liikkuvan kuvan teoksestaan ns. rajatun edition. Tällöin teosta voidaan myydä taideobjektin kaltaisesti esimerkiksi museoille tai keräilijöille edition rajaama määrä. Editioista tarkemmin luvussa 5.4.

kokeellisen elokuvan historiaa käsittelevästä artikkelista ilmenee, että teoksia on usein saatettu näyttää vain osana jotakin yksittäistä tapahtumaa tai näyttelyä (Taanila 2007, 10–39), mistä voisi päätellä, että teoksia ei välttämättä ole pyritty varsinaisesti levittämään lainkaan. Kokeellisen elokuvan tekijöiden siirtymätrendi teosten myymiseen rajatuina editioina on ollut osittain seurausta kokeellisen elokuvan perinteestä puuttuneesta ansaintalogiikasta, ja tekijät ovat nähneet taidemaailmassa mahdollisuuksia tulla toimeen taiteellisella työllään (Balsom 2017, 118). Myös van Ingenin viimeisimmästä teoksesta *Polte* (2018) on myyty editio (van Ingen, haastattelu 22.3.2019).

Taiteellisen työskentelynsä suhteesta kokeellisen elokuvan perinteen taloudelliseen todellisuuteen van Ingen kertoi seuraavasti:

Jos mä toimisin tässä sillä intressillä, että mun pitäisi saada tästä elantoni, niin tässä ei olisi mitään järkeä. Mutta mä en toimikaan sillä intressillä, vaan mä nään taiteen tekemisen tällä metodilla niin riippumattomaksi muista asioista, että mä voin tehdä ihan mitä mä haluan, ja se on se minkä varaan mä lasken sen. – – Kukaan ei maksa mulle mitään siitä, mitä mä teen ja kuitenkin ikään kuin on kansainvälisellä tasolla aika monessa paikassa mukana. Ja se on ehkä nimenomaan kokeellisen elokuvan tradition mukainen. Kokeellinen elokuva on aina ollut sellainen, että ihminen on ollut hyvin tunnettu – ja mä en nyt puhu itsestäni, vaan oikeista, oikeesti tunnetuista ihmisistä, jotka on tavallaan olleet hyvin merkittäviä taiteilijoita – mutta ainoa tapa, millä yleensä nekin on saaneet rahaa on, että ne on tehneet kuvataiteen piirissä erikseen. Michael Snow on hyvä esimerkki siitä, että hän myy installaatioita isolla rahalla, mutta leffat aikoinaan varsinkin – – eihän niistä mitään rahaa tullut. Ja se on tavallaan, ei se oo harrastusta, mutta se on sellainen tietty elokuvan ja kuvataiteen välissä oleva toiminta-alue, missä pedagogiikka ja tällaiset asiat – – on aika painavia ja tärkeitä osia sitä toimintaa, ja sitä ei niinkään motivoi samanlainen kuin ehkä kuvataiteen puolella sellainen menestymisen – ainakaan samanlainen menestymisen – mahdollisuus. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

Kansainvälisesti kokeellisen elokuvan levittämisen perinteeseen on editioiden sijaan kuulunut teosten vuokraaminen. Toisen maailmansodan jälkeen kokeellisen elokuvan levitystä Pohjois-Amerikassa ja Länsi-Euroopassa määrittivät tekijöiden perustamat osuuskunnat, jotka vuokrasivat teoksia maksua vastaan, ja tulo jaettiin tekijän ja järjestön kesken. Toimintamallin aloitti New Yorkissa Yhdysvalloissa New American Cinema Groupin Film-makers' Cooperative 1960-luvun alussa, minkä jälkeen vastaavia osuuskuntia alettiin perustaa muuallakin. Myöhemmin myös videotaiteen ympärille kehittyi vastaavaa järjestäytymistä, ja Englannissa 1966 perustettu London Film-makers Co-op yhdistyi 1976 perustetun videotaide-organisaatio London Video Artsin ja Lux Centren kanssa 1990-luvun lopulla LUXiksi, joka on nykyään Euroopan suurin taiteilijoiden liikkuvan kuvan levittäjä. (Balsom 2017, 17; LUX 2019a; LUX 2019b.)

Suomessa vastaavan kaltaista toimintaa edustaa mediataiteen levityskeskus AV-arkki, joka aloitti vuonna 1989 video- ja kokeellisen audiovisuaalisen taiteen arkistointiin ja levittämiseen liittyvänä hankkeena osana MUU Ry:tä⁵, josta se irtautui ja rekisteröitiin omaksi yhdistyksekseen vuonna 1991. Nykyään AV-arkin toimintaan kuuluu muun muassa hakemuksien perusteella valittujen jäsentaitelijoiden teosten levitys, jakelu ja markkinointi, mediataiteen pitkäaikaisarkistoinnin edistäminen Suomessa sekä mediataiteen julkaisutoiminta ja mediataidekasvatustyö. (AV-arkki 2019a.) Haastattelemani Blåfield ja van Ingen ovat molemmat AV-arkin jäseniä.

Yleensä tekijän identiteetin, tuotantomallien, välineiden ja esitys- ja levitystapojen luoma kokonaisuus määrittelee, miten hänen tuotantoaan elokuvan ja kuvataiteen kentille sijoitetaan. Tekijöiden tai teosten lokeroiminen videotaiteen, kokeellisen elokuvan ja taiteilijoiden elokuvan – tai jopa perinteiseksi mielletävän elokuvankaan – välillä ei ole välttämättä mielekästä, sillä kuten todettu, toiminta on moninaista ja on tyypillistä, että tekijät voivat hyödyntää erilaisia strategioita. Yleisellä tasolla kuitenkin erilaisten perinteiden ja rakenteiden tunnistaminen voi auttaa jäsentämään toimintaa ja edistää ymmärrystä liikkuvan kuvan historiasta ja nykyisyydestä.

3 Rahoitus

Kuvataiteen ja elokuvan ”välissä” toimiminen mahdollistaa rahoituksen hakemisen niin erinäisiltä kuvataiteen rahoittajilta kuin elokuvateollisuuden rahoittajilta. Valitsin erityisesti tarkastelun kohteiksi kaksi julkisia varoja jakavaa rahoittajatahoa, Suomen elokuväsäätiön (SES) ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen (AVEK).

Kuvataidekentällä taiteilijoiden liikkuvan kuvan merkittäviä rahoittajia ovat esimerkiksi Suomen Kulttuurirahasto (SKR), Visuaalisen taiteen edistämissäätiö (VISEK), Taiteen edistämiskeskus (Taike), Koneen Säätiö ja AVEK (Muikku 2018, 15). Ruotsinkielisellä puolella rahoitusta voi hakea myös esimerkiksi Svenska Kulturfondenilta. Näiden lisäksi kuvataiteen apurahoja löytyy haettavaksi lukuisia erilaisilta toimijoilta ja säätiöiltä. Apurahoja voi etsiä Turun yliopiston ylläpitämästä Aurora-tietokannasta, josta löytyy suo-

⁵ MUU Ry on 1987 perustettu taiteilijayhdistys, joka edustaa ja edistää niin sanottuja ”muutaiteita” eli kokeellisia taiteenaloja, kuten media-, video-, valo- ja äänitaidetta, uusia esittäviä taiteita, kuten performanssia ja aktioita sekä tanssi- teatteri-, käsite- ja ympäristötaidetta (MUU Ry 2019).

malaisia tieteen ja taiteen rahoitusmahdollisuuksia noin 400 rahoittajalta (Aurora-tietokanta 2019). Myös Yle on osallistunut tärkeänä tahona audiovisuaalisten mediataideteosten rahoittamiseen teosten välitysoikeuksien⁶ ennakko-ostojen kautta (Muikku 2018, 26).

Jari Muikun mediataideraportin *Uuden etsijä, rajojen rikkoja – selvitys suomalaisen mediataiteen menestyksen edellytyksistä* (2018) mukaan mediataideteosten rahoittamisessa on tyypillistä pienien palojen kerääminen useilta rahoittajilta (Muikku 2018, 24). Elokvakentällä rahoittajatahoja on vähemmän, mutta tukisummat yksittäisille tuotannoille ovat yleensä kuvataiteen ”pieniä paloja” suurempia. Perinteinen elokuvarahoitus kuitenkin keskittyy lähinnä tuotantoyhtiöille yksityishenkilöiden sijaan, ja Muikun (2018, 24) mukaan tähän liittyykin liikkuvan kuvan tuotantojen rahoitussummien ero: ”Yksityishenkilönä toimiva taiteilija voi saada hankekohtaista tukea korkeintaan muutamia tuhansia euroja per rahoitustaho. – – Suuremmat tukisummat vaativat lähtökohteisesti yhtiömuotoista tuotantotoimintaa ja ammattimaista kirjanpitoa.” Merkittävimpiä perinteisen elokuvan rahoittajia Suomessa ovat SES, AVEK, Yle (ennakko-ostot), Kirkon mediasäätiö ja nykyään myös Koneen Säätiö.

Haastattelin tätä lukua varten Suomen elokuvasäätiön tukiesittelijöitä⁷ Piia Nokelaista ja Pekka Uotilaa ja AVEKin mediataiteen tuotantoneuvojaa Tuuli Penttinen-Lampisuota. Valitsin haastateltavikseni SESiltä Nokelaisen ja Uotilan, sillä he käsittelevät työssään tukia lyhyt- ja dokumenttielokuville (SES 2019a), joiksi taiteilijoiden elokuvat useimmiten elokuvakonteksteissa luokitellaan. Myös SESin verkkosivujen tuotannon tukipäätösten hausta etsittäessä tunnettujen kuvataiteen kentän tekijöiden tuotantoyhtiöitä viime vuosien päätösten tukiesittelijöinä näkyvät useimmiten nämä kaksi nimeä (ks. SES 2019b).

AVEKin mediataiteen tuotantoneuvoja Penttinen-Lampisuo puolestaan käsittelee työssään mediataiteen tuotantoyhtiöille suunnattuja tukia, taiteilijoille tai työryhmille myönnettäviä mediataiteen käsikirjoitustukia ja mediataiteen kohdeapurahoja. Penttinen-Lampisuo on lisäksi läheisesti tekemisissä mediataiteilijoiden kanssa paitsi hakemusten lukijana, myös neuvojana ja keskustelutahona ja tuntee siksi erityisen laajasti juuri heidän työskentelyynsä vaikuttavia erityispiirteitä. AVEKilla elokuvapuolen rahoitukses-

⁶ Käsittelem välitysoikeuksia tarkemmin Välitysoikeudet-alaluvussa (5.2.).

⁷ Aikaisemmin titteli oli tuotantoneuvoja, mutta vuoden 2019 uuden elokuvalain tuomien uudistuksien yhteydessä nimike vaihtui tukiesittelijäksi (SES 19.12.2018).

sa lyhyt- ja dokumenttielokuvien tuotantoneuvojana on opinnäytetyön kirjoitushetkellä⁸ Outi Rousu, jota en haastatellut. Työni kannalta olennaisin osin myös hänen työhönsä liittyviä kommentteja sain kuitenkin Penttinen-Lampisuoilta.

Sekä SESin Nokelainen ja Uotila että AVEKin Penttinen-Lampisuo korostivat, että vaikka heidän työtään hakemusten käsittelijöinä ohjaavatkin erilaiset organisaatiolliset tekijät ja lait, heitä edeltävillä tai seuraavilla tukiesittelijöillä (SES) tai tuotantoneuvojilla (AVEK) voi esiintyä merkittäviäkin painotuseroja ja tapoja tulkita säädöksiä. Roolit ovat määräaikaista, joten heidän esittämänsä ajatukset eivät välttämättä päde sellaisinaan heidän edeltäjiinsä tai seuraajiinsa. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019; Uotila, haastattelu 20.3.2019; Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

3.1 Suomen elokuvasäätiö, SES

Kuvataidekontekstiin tarkoitettujen teosten on joskus mahdollista saada rahoitusta perinteisen elokuvateollisuuden kanavista. Suomen elokuvasäätiö myöntää kotisivujensa mukaan tukea ”elokuvien ammattimaiseen tuotantoon, esittämiseen ja levittämiseen sekä kulttuuriviennin tarpeisiin”. Elokuvasäätiön varat tulevat veikkausvoittorahoista. Tukiesittelijöiden rooli on tehdä päätösehdotukset myönnettävistä tuista ja esittää ne säännöllisissä tukipäätöskokouksissa elokuvasäätiön hallitukselle, joka hyväksyy päätökset. (SES 2019c.)

SESin tukimuodot jaetaan tuotannon tukiin, esitys- ja levitystukiin ja kulttuuriviennin tukiin. Keskityn tässä luvussa käsittelemään tuotannon tukia. Elokuvasäätiön tuotannon tukiin kuuluvat opinnäytteen kirjoittamishetkellä käsikirjotusapuraha, kehittämistuki, tuotantotuki, markkinointi- ja levitystuki ja tuki elokuvan kuvailutulkkaukseen ja tekstitykseen heikkokuuloisille. (SES 2019d.)

Tuotannon tuista ainoastaan käsikirjotusapurahaa haetaan yksityishenkilönä, ja sitä voidaan myöntää ”ammattimaiselle käsikirjoittajalle tai työryhmälle käsikirjoitussuunnitelman mukaiseen työhön”. Ammattimaisuuden arviointiin vaikuttavat käsikirjoittajan koulutustausta ja aiempi tuotanto. (SES 2019e, 1.) Muita tuotannon tukia voi hakea ainoastaan Suomessa rekisteröity tuotanto- tai levitysyhtiö tai muu yhteisö, joka voi

⁸ Rousun määräaikainen kausi on päättymässä 30.6.2019 (AVEK 26.3.2019; Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019).

SESin tapauksessa olla oy, ay, ky tai osuuskunta. (SES 2019f; SES 2019g; SES 2019h; SES 2019i).

Muista tuotannon tuista poiketen kehittämistukea ja käsikirjoitusapurahaa voi saada ilman vahvistunutta, ammattimaista levitystä. Kehittämistukea ja tuotantotukea saadaksesen hankkeen kyseessä olevan tuotantovaiheen muun rahoituksen täytyy kuitenkin olla oleellisin osin varmistunut. Tätä ehtoa ei ole käsikirjoitusapurahassa. Kehittämistukea on lisäksi mahdollista hakea useammassa erässä. Jos hanke myöhemmin saa varsinaista tuotantotukea, aiemmin saatu kehittämistuki lasketaan osaksi tuotantotuen kokonaisuutta. (SES 2019e; SES 2019f, 2–4; SES 2019g, 4.)

Tukea hakevan rekisteröidyn yhteisön täytyy hakemuksessa osoittaa olevansa ammattimainen toimija. Suomen elokuväsäätiön tukioppaiden mukaan yhtiöllä täytyy olla taloudelliset ja ammatilliset edellytykset elokuvan tuottamiseen ja tarkoituksenmukaiseen levittämiseen, ja sillä täytyy olla elokuvan Suomen levitysoikeudet tai sen täytyy hallinnoida elokuvan kaupallisia hyödyntämisoikeuksia Suomessa (SES 2019f; SES 2019g; SES 2019h; SES 2019i).

Tämä tarkoittaa, että elokuväsäätiön tukea halutessaan myös kuvataidekontekstin elokuvantekijöiden täytyy käsikirjoitusapurahaa lukuun ottamatta hakea tuotannon tukia hankkeilleen nämä kriteerit täyttävän tuotanto- tai levitysyhtiön kautta. Taiteen tekeminen yritystoiminnan ehdoilla on kuitenkin ristiriitaista, koska taiteeseen, samoin kuin tieteeseen, kuuluu olennaisesti ajatus riippumattomuudesta ja vapaudesta. Muikun (2018, 31) mukaan taiteilijat ovat kuitenkin nähneet tuotantoyhtiötoiminnassa etuina suunnitelmallisuuden, sopimustekniikan helpottumisen ja toiminnan nopeutumisen.

Yllä luetellut ehdot SESin tuotannon tuissa ovat suhteellisen selkeitä ja pysyviä, mutta erityisesti tuotannon ja levityksen ammattimaisuuden kriteerien arvioinnissa on tulkinanvaraa. Olin kiinnostunut erityisesti siitä, miten ammattimaisuuden vaatimus määritellään käytännössä. Onko ammattimaisuus esimerkiksi sitä, että toimitaan elokuvateollisuuden tapojen mukaan vai voidaanko kuvataiteen käytäntöjä myös nähdä yhtä lailla ammattimaisina?

Elokuväsäätiössä tekemääni haastattelua varten olin haastateltavien toiveesta lähettänyt etukäteen sähköpostilla aiheeni kuvailun lisäksi myös muutamia kysymyksiä. Halusin kuitenkin pitää haastattelun luonteen keskustelevana, koska tavoitteeni oli selvittää tukiesittelijöiden omia ajatuksia taiteilijoiden elokuvasta ja elokuväsäätiön rahoituskri-

teereistä. Tarkoituksena oli muutamien selkeiden kysymysten lisäksi antaa haastateltaville tilaa myös itse ottaa esille haluamiaan asioita, joita en välttämättä osaisi kysyä.

Eryteisesti lyhytelokuvan määritelmän suhteen tukiesittelijät olivat avarakatseisia, ja tukiesittelijä Uotila pohti lyhytelokuvan voivan olla lähes ”mitä vaan”. Nokelainen kuitenkin lisäsi tähän, että hänen mielestään tuettavan hankkeen täytyy olla sellainen, että sen sisältö puhuttelee ja kommunikoi. (Uotila, haastattelu 20.3.2019; Nokelainen, haastattelu 20.3.2019.)

Huomautin kommunikoivuuden olevan kovin subjektiivista, mihin Nokelainen vastasi, että heidän työnsä perustuukin paljon tukiesittelijän subjektiiviseen harkintaan. Molemmat tukiesittelijät vakuuttivat, että asenne mediataiteen tai kokeellisen elokuvan tekijää kohtaan on lähtökohtaisesti sama kuin kaikkia muitakin. Tärkeänä pidettiin ensisijaisesti hakemuksen kokonaisuutta ja sen eri osatekijöiden summaa. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019; Uotila, haastattelu 20.3.2019.)

Ammattimaisuuden arvioinnista puhuttaessa tukiesittelijä Pekka Uotila piti tärkeänä, että hankkeessa on budjetoitu työntekijöille vähintään minimipalkat ja tuotanto on suunniteltu siten, että työnteossa noudatetaan työlainsäädäntöä. Uotila on työskennellyt apurahahakemusten arvioijana myös Taiteen edistämiskeskuksen valtion elokuvataidetoimikunnassa⁹ ja hän käytti Taikea esimerkkinä apurahatahosta, jossa tällaiset kriteerit eivät nouse yhtä tärkeiksi ja ”hyvät ideat voivat riittää”. (Uotila, haastattelu 20.3.2019.) Tukiesittelijä Piia Nokelainen puolestaan kommentoi arvioivansa ammattimaisuutta myös tuotannossa mukana olevien tahojen kokeneisuuden näkökulmasta:

Sitä [ammattimaisuutta] pohditaan sen ohjaajan, käsikirjoittajan, tuottajan ja tuotantoyhtiön näkökulmasta, ei pelkästään tuotantoyhtiön. Ja siinä voi tapahtua tasapainottamista, että jos on vaikka vähän kokemattomampi ohjaaja, jonka ympärillä on kokenut tuottaja ja kokenut, ammattimainen tuotantoyhtiö, niin sekin on hyvä yhtälö siihen verrattuna, että jos kaikki olisi ensikertalaisia. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019.)

Vaikka ammattimaisuutta arvioidaankin kokonaisuutena, arvioinnissa painavin seikka vaikuttaa silti olevan erityisesti tuottajan tai tuotantoyhtiön luotettavuus ammattimaisena toimijana. Nokelaisen (sähköposti 9.5.2019) mukaan ”amatillisten edellytysten näkökulmasta on keskeistä, että tuotantoyhtiö hallitsee tuottamisen eri osa-alueet ja valmiin elokuvan tarkoituksenmukaisen levityksen ja muun käytön”. Muikun mediatai-

⁹ Nykyään audiovisuaalisten taiteiden toimikunta, jonka toimialoina ovat elokuva- ja mediataide (Taike 2019a).

deraportin mukaan mediataiteeseen erikoistuneita ammattitaitoisia tuottajia ei juuri ole, ja mediataiteen tuotantoyhtiöt ovat yleensä lähinnä taiteilijoiden yksin tai yhdessä omien teostensa tuotantoon perustamia pieniä yrityksiä (Muikku 2018, 31). Jos taiteilija ei siis löydä osaavaa freelance-tuottajaa tai ulkopuolista tuotantoyhtiötä, hänen on käytännössä tuotettava teoksensa itse. Tuotantoyhtiön perustaminen ei kuitenkaan vielä ole tae osaamisesta tuottajana eikä siten vielä riitä tekemään taiteilijasta tukiesittelijöiden silmissä luotettavaa ja ammattitaitoista tuottajaa.

Monilla vakiintuneilla liikkuvan kuvan taiteilijoilla on oma tuotantoyhtiö, joka Muikun (2018, 31) mukaan usein on perustettu nimenomaan tukibyrokraattisista syistä. Tunnettujen taiteilijoiden tuotantoyhtiöitä, joita SESin tuotannon tukien hakupäätöksistä voi löytää ovat esimerkiksi Kristallisilmä Oy (Eija-Liisa Ahtila ja Ilppo Pohjola), Testifilmi Oy (Mika Taanila, IC-98, Jussi Eerola) ja Five Years Production Oy (Salla Tykkä) (ks. SES 2019b). Oy-muotoisten taiteilijoiden tuotantoyhtiöiden lisäksi jotkut ovat perustaneet myös osuuskuntia, joista esimerkiksi Luna Films edustaa pääasiassa hiukan nuorempaa taiteilijasukupolvea (ks. Luna Films 2019).

Tukiesittelijä Uotilan haastattelussa kävi institutionaalisella tasolla hyvin ilmi se, miten teokselle suunniteltu esityskonteksti on määrittävä tekijä sen kategorisoinnissa taiteen ja elokuvan välillä. Ei ole niin väliä, mitä tekijä sanoo teoksen olevan, vaan missä ja kenelle hän sanoo sen olevan:

Sehän on keskeinen kysymys meillä, että missä tätä on ensisijaisesti tarkoitettu esittää, ja miten paljon se mahdollisesti tavoittaa sitä kautta. – – Sama teos voi olla toisessa paikassa mediataideteos ja toisessa lyhyt. Siinä mielessä se, että onko teos mediataidetta vai lyhytelokuvaa on epäoleellinen kysymys meidän kannalta. (Uotila, haastattelu 20.3.2019.)

Nokelainen puolestaan nosti esiin esitysalustan ja kohderyhmän lisäksi myös kysymyksen keneltä – eli keitä ovat tekijät:

Se kokonaisuus, että keitä ne on ne tekijät, ja missä se esitetään, ja millainen sen esitysalustan kontaktipinta on siihen kohderyhmään. Sitä kautta mä ymmärrän sen levityksen määritelmän, että sen täytyy tavoittaa ihmisiä ja tavoittaa se kohderyhmä. Se että se heitetään YouTubeen ei oo mun mielestä ammattimainen levitys. Eli se ammattimaisuus heijastaa tosi vahvasti myös levityspuoleen. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019.)

Levityksen ammattimaisuuden suhteen yksi kysymyksistäni tukiesittelijöille liittyi ajankohtaiseen muutokseen, eli elokuväsäätöön aiemmin käyttämän sanaparin ”vastikkeellinen levitys” poistumiseen tuotannon tukien ehdoista alkuvuodesta 2019. Se korvattiin

avoimemman tulkinnan mahdollistavalla sanaparilla ”ammattimainen levitys”. (SES 19.12.2018; Uotila, haastattelu 20.3.2019.) Entinen vastikkeellisen levityksen ja nykyinen ammattimaisen levityksen vaatimus eivät koske tuotannon tuista käsikirjoitusapurahaa tai kehittämistukea (ks. SES 2019e; SES 2019f).

Vastikkeellisuudella tarkoitettiin, että tuettavan teoksen levityksen täytyi olla sellainen, että siitä maksetaan korvaus, yleensä esimerkiksi elokuvateatterilevityksen pääsylippujen tai Ylen ennakkoon ostamien välitysoikeuksien muodossa. Tästä syystä esimerkiksi kuvataiteessa tyypilliset kaikille avoimet gallerianäyttelyt eivät pääasiassa ole käyneet vastikkeellisesta levityksestä. (Uotila, haastattelu 20.3.2019.) Ammattimaisuuden osalta kuvataiteen gallerianäyttelyihin elokuvapuolella vertautuvat elokuvafestivaalit eivät myöskään ole SESin hyväksymää riittävää levitystä: Gallerianäyttelyt ja elokuvafestivaalinäytökset ovat yleensä paikallisia ja verrattain pienimuotoisia eivätkä yleensä tuota tekijöille mitään tuloa. Vaikka gallerianäyttelyt eroavat festivaaleista siten, että ne ovat kaikille avoimia, elokuvafestivaalien lipputulot menevät festivaalille, eivät elokuvien tekijöille.

Olin kiinnostunut erityisesti siitä, onko muutoksella vastikkeellisesta ammattimaiseen oikeasti näkyvää vaikutusta siihen, minkälainen levitys katsotaan riittäväksi tuen saamiseen vai onko tulkinta kuitenkin käytännössä sama. Tämä seikka on ollut mediataiteen (ja lyhytelokuvan kannalta laajemminkin) merkittävä siksi, että vastikkeellisen levityksen vaatimus on tyypillisesti toteutunut siten, että Yle ostaa ennakkoon välitysoikeudet teokseen (Muikku 2018, 44). Tarkemmin sanottuna lyhytelokuvien ostoissa kyseessä on ollut Ylen lyhytelokuvaa esittävä Uusi Kino -ohjelma. Välitysoikeuksien ennakkosto tarkoittaa, että valmistuttuaan teoksella on varma levitys Ylellä.

Toisin sanoen tuotantotukea hakevan teoksen on täytynyt jo ennen varsinaista tuotantovaihetta vakuuttaa Ylen ostaja. Lisäksi sen on täytynyt sopia Uuden Kinon (tai joissakin tapauksissa Dokumenttiprojektin) ohjelmaprofiiliin ja Ylen esitysalustoihin teknisesti, muodollisesti ja sisällöllisesti. Nykyään Yle myös edellyttää tuotannoilta tarpeeksi suurta ja tarkasti määriteltyä kohderyhmää, mikä ei välttämättä istu luontevasti taiteen tekemiseen (Muikku 2018, 19). Mediataiteilijoiden keskuudessa Ylen merkitystä on kritisoitu potentiaalisesti teosten sisältöä ja ilmaisutapaa rajoittavana rakenteena (Muikku 2018, 44).

Uuden Kinon lyhytelokuvien välitysoikeuksien ainoana ostajana vuosia toiminut Sari Volanen yhtyy tekijöiden huoleen taiteen maisterin opinnäytetyössään:

Ilman Ylen ennakko-ostoa lyhytelokuvan on vaikea saada tuotantotukea kolmikannan¹⁰ toisilta tahoilta. Ylen rooli on vastikkeellisen levittäjän, joka etukäteen ostaa välitysoikeuksia lyhytelokuvaan. Osa korvauksesta katsotaan olevan tuotannon tukea, siten että välitysoikeuksia vastaan saatavalla korvauksella maksetaan tuotannon kuluja. Ylen monopoliasema lyhytelokuvan ainoana vastikkeellisena levittäjänä voidaan katsovan [sic] antavan sille määräysvallan muiden kolmikannan tahojen päätöksiin. Saadakseensa SES:in ja AVEK:in tuen, on ensin saatava Ylen myönteinen levityspäätös lyhytelokuvalla eli lyhytelokuvan tulee sopia julkaistavaksi Ylen kanaville. Jos lyhytelokuva ei jostain syystä sovi ohjelmistoon, vastikkeellisen levittämisen vaatimus rajaa rajaa [sic] ulos tuen piiristä tuotannot, joista muut kolmikannan tahot voisivat olla kiinnostuneita ja vaarana on, että lyhytelokuvien moninaisuus vähenee. (Volanen 2016, 49.)

Haastattelussa elokuvasäätiössä ilmeni, että tukiesittelijät Nokelainen ja Uotila suhtautuivat kriittisesti ajatukseen, että SESin tukipäätökset olisivat nyt tai ennenkään muu-
tosta ”vastikkeellisesta” ”ammattimaiseen” olleet näin riippuvaisia Ylen välitysoikeuk-
sien ennakko-ostosta. Kysyessäni olisiko esimerkiksi näyttely Kiasmassa ammattimai-
nen levitys, sen todettiin voivan olla riittävä, mikäli se on suhteessa haettuun tukisum-
maan ja kokonaisbudjettiin. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019; Uotila, haastattelu
20.3.2019.) Uotila muisti käsitelleensä ainakin yhden tapauksen, jossa tukipäätöksen
saaneen teoksen ensi-ilta oli Kiasmassa (Uotila, haastattelu 20.3.2019), mutta kysees-
sä oli tuotantotuen sijaan kehittämistuki, jonka saamiseen vahvistettua ammattimaista
(tai aiemmin vastikkeellista) levitystä ei vielä tarvita.

Nokelainen ja Uotila korostivat arvioivansa hankkeita aina kokonaisuuksina ja myös
suhteessa muihin sen hetkisiin hakemuksiin (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019; Uotila,
haastattelu 20.3.2019). Toiveena esitettiin, että tekijät itse aktiivisesti etsisivät uusia
levityskanavia ja -mahdollisuuksia, joita tukiesittelijät voisivat esittää tuista loppukädes-
sä päättävälle elokuvasäätiön hallitukselle ja näin luoda ennakkotapauksia:

Mun mielestä yllättävän vähän on tullut viime vuosina mitään uusia levityska-
navia. Siellä on muutamia positiivisia yllätyksiä, että on ollut Heureka levittäjänä
tai joku lehti. Tällaisia pienempiä. Silti jotenkin aika usein kysytään sitä, että täy-
tyykö olla Yle aina, täytyykö olla Uusi Kino, mutta ei se meistä lähde, että yllättä-
kää meidät ja keksikää. (Nokelainen, haastattelu 20.3.2019.)

Levityksen alustaneutraliteettiin pyrkimisestä huolimatta, Uotila ja Nokelainen pitivät
Ylen roolia yhä tärkeänä ja käyttivät sitä esimerkeissään hyvästä ammattimaisesta levi-
tyksestä. Nokelainen esimerkiksi mainitsi, että lapsille tarkoitetun sisällön kanssa heillä
on joskus ollut ongelmana, että sitä haluttaisiin tukea, mutta sille voi olla vaikea löytää
sopivaa levittäjää, koska perinteinen lasten sisältö ei välttämättä sovi Uuden Kinon

¹⁰ Kolmikannalla viitataan tyypilliseen elokuvatuotannon rahoituksen muodostumiseen kolmelta
taholta: Suomen elokuvasäätiö (SES), Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus (AVEK) ja
Yle.

profiliin. (Uotila, haastattelu 20.3.2019; Nokelainen, haastattelu 20.3.2019.) Haastattelujen perusteella voidaan todeta, että SESin arvioidessa hankkeen levitystä ylivoimaisena etuna Ylessä levittäjänä on ollut kattava kotimainen saavutettavuus joko television tai Yle Areenan kautta.

Uotila nosti esiin myös huomion levitysvaatimusten suhteesta SESin tukirahojen lähteeseen:

Ja tämä [riittävän laaja levitys] oikeastaan lähtee myöskin siitä, että kun me tuetaan Veikkauksen varoilla – vaikka sitä ei oo mihinkään kirjattu – kun me käytetään suomalaisten julkisia varoja, niin suomalaisilla täytyy olla mahdollisuus nähdä niitä töitä myöskin kohtuullisella vaivalla. Jos Guggenheim-museossa on ne ainoat esitykset, niin se ei ole meidän kannalta järkevä yhtälö. Vaikka se voi olla kansainvälisesti järkevä, mutta me ollaan kiinnostuneita ensisijaisesti siitä, miten tämä näkyy Suomessa. Toki hakemusta vahvistaa se, jos me tiedetään, että ensi-ilta on Guggenheim-museossa, mutta kyllä meillä on aina tärkeää se, että miten tämä näkyy Suomessa. Se on tärkeä kysymys suhteessa siihen, että mistä me saadaan tukemme. (Uotila, haastattelu 20.3.2019.)

Elokuvateatterilevitys on yksi SESin hyväksymistä levitysmuodoista, ja ammattimaisuuden näkökulmasta kuvataidepuolella se voisi vertautua museonäyttelyihin: Museoihin on usein pääsymaksu, ja museot maksavat taiteilijoille vähintään tekijänoikeudellisen näyttelykorvauksen ja mahdollisesti näyttelypalkkion. Museot saattavat myös ostaa näyttelyistään teoksia kokoelmiinsa, ja sitä kautta teokset voivat ”levitä” muihin museoihin näyttelylainoina. Vaikka tukiesittelijät haastattelussa sanoivat esimerkiksi Kiasman näyttelyn voivan tietyin ehdoin olla riittävä levitys tuotantotuen saamiseksi, yleinen käsitys alalla on ollut, että ainakaan ennen muutosta ”vastikkeellisesta” ”ammattimaiseen” näyttely pääsymaksullisessa museossa ei ole ollut SESin tuotantotuen saamiseen riittävä levitys. Haastattelun perusteella elokuvasäätiössä pyritään aiempaa avoimempaan tulkintaan hyväksytyyn levityksen vaatimuksessa, mutta mainittavia ennakkotapauksia muutoksen jälkeen ei vielä ole, joten jää nähtäväksi, mitä tämä tulee käytännössä taiteilijoiden elokuvan kannalta tarkoittamaan.

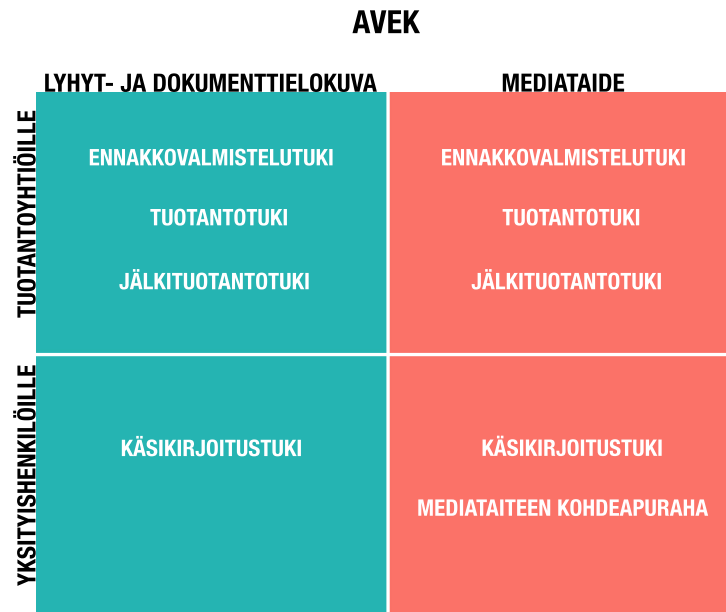
3.2 Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, AVEK

AVEK eli Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus toimii osana tekijänoikeusjärjestö Kopiostoa¹¹ ja tukee esimerkiksi dokumenttielokuvien, lyhytelokuvien ja lyhyiden animaatioelokuvien sekä mediataideteosten tuotantoa, alan kansainvälistymistä, audiovisuaalisen alan ammattilaisten täydennyskoulutusta ja alan tapahtumien ja festivaalien järjestämistä. AVEKin varat tulevat pääosin valtion budjetista saatavasta yksityisen kopioinnin hyvityksestä, josta on säädetty tekijänoikeuslaissa. (AVEK 2019a; Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 26 a ja § 26 b.) Mediataiteilijoiden osalta AVEKin tukivarojen lähde on merkittävä siksi, että taiteilijoiden liikkuvalla kuvalla on tyypillistä hyödyntää tai uudelleenkontekstualisoida tekijänoikeussuojan alaista materiaalia. AVEK ei voi tukea teoksia, joissa tekijänoikeuslupia ei ole hoidettu asianmukaisesti (ks. AVEK 2019b).

AVEKilla tuotantoneuvoja on kolme, joista yksi vastaa lyhyt- ja dokumenttielokuvien tuista, yksi mediataiteen tuista ja yksi toimii esittelijänä AVEKin muiden tukimuotojen asiantuntijaryhmissä. Lyhyt- ja dokumenttielokuvien tuotantoneuvoja ja mediataiteen tuotantoneuvoja vastaavat oman alansa tukipäätöksistä itsenäisesti, ja AVEKin johtokunta vahvistaa tuotantoneuvojen tukipäätökset. (AVEK 2019a; AVEK 26.3.2019.)

AVEK myöntää tuotannon tukia sekä lyhyt- ja dokumenttielokuvapuolella että mediataidepuolella ennakoivaltuutuksena, tuotantotukena ja jälkituotantotukena. Tuotannon tukia myönnetään vain tuotantoyhtiöille, joita AVEKin kriteerien mukaan voivat olla Suomessa rekisteröidyt, kirjanpitovelvolliset tuotantoyhtiöt, yhteisöt, toiminimet tai osuuskunnat, joiden toimialaan kuuluu audiovisuaalinen tuotanto. (AVEK 2019b.) Tämä poikkeaa hiukan SESin ehdoista, joissa vastaavien tukien hakemiseksi toiminimi ei riitä. Yksityishenkilöille tai niistä koostuville työryhmille AVEK voi myöntää käsikirjoitustukea tai mediataiteen puolella myös mediataiteen kohdeapurahaa (AVEK 2019b). Tukien jakautumisen havainnollistamiseksi tein seuraavan visualisoinnin:

¹¹ Kopiosto on 45 kulttuuri- ja viestintäalan järjestön yhteinen tekijänoikeusjärjestö, jonka toimialaa ovat tekijänoikeuden suojaamat julkaisut ja audiovisuaaliset teokset (Kopiosto 2019a).



Kuvio 1. AVEKin tukien jakautuminen elokuva- ja mediataidepuolilla tuotantoyhtiöille ja yksityishenkilöille.

Kysyin haastattelussa kuvion 1 oikeanpuolisen osion tuista vastaavalta AVEKin mediataiteen tuotantoneuvojalta Tuuli Penttinen-Lampisuolta, onko taiteilijoilla ja elokuvantekijöillä risteävyyttä siinä, kumman puolen rahoitusta he hakevat teokselle, joka muotonsa puolesta voisi sopia molemmille puolille, ja miten tällaisissa tilanteissa toimitaan:

Me on Outi Rousun kanssa oltu nyt kolme vuotta samaan aikaan töissä AVEKissa, ja meillä on melko lailla vakiintunut se, että joku hakija on mediataiteen toimija, ja mä käsittelen sen. Jos se laittaa hakemuksensa dokumenttielokuvan puolelle, niin Outi saattaa kysyä, että saako hän siirtää sen mun osastolle. – – Sitten jos selkeästi leffataustainen ihminen haluaa tehdä mediataidetta ja lähestyy mua, niin siinä mä yleensä katson, että jos hän on tekemässä näyttelyä – – jos vaikka joku taidemuseo on esittävässä tahona ja haluaa, että tämä elokuvataiteilijana aiemmin profiloitunut henkilö esittäytyy näyttelykontekstissa, niin kyllä mä silloin harkitsen sitä. – – Mutta jos se on leffapuolelle profiloitunut ihminen, ja siinä vaikka on Yle mukana, niin se menee kyllä aika luontevasti sinne Outi Rousun puolelle. Mutta me näistä kyllä jutellaan, että kuuluisiko tämä hakemus paremmin sulle kuin mulle. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Penttinen-Lampisuo käytti esimerkkinä molempien puolien rahoitusta saaneista tekijöistä Mika Taanilan, IC-98-taiteilijaduon ja Jussi Eerolan Testifilmi-tuotantoyhtiötä. Hänen mukaansa he ovat kuitenkin poikkeuksellisia siten, että he toimivat merkittävän ammattimaisesti niin mediataiteen kuin elokuvan sektoreilla. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) AVEKissa siis tekijän tausta ja suunniteltu esityskonteksti vaikuttavat nousevan määrittäviksi tekijöiksi siinä luokitellaanko teos mediataiteeksi vai lyhyt- tai dokumenttielokuvaksi.

AVEKissa mediataiteen tuotantoneuvojana 2008–2012 työskennellyt Heidi Tikka reflektoi kautensa jälkeen AVEK-lehdessä havaintojaan mediataiteen rahoituksesta. Tikan mukaan mediataiteen tuotantokulttuurin lähennyttyä elokuvatuotantoa lyhytelokuvan ja mediataiteen häilyvä ero alkoi määrittyä sen mukaan, oliko teokselle saatu TV-levitystä. Tikan mukaan edellytyksenä SESin rahoituksen saamiselle oli elokuvatuotannon toimintatapojen omaksuminen ja Ylen ennako-osto. Jos TV-levitystä ei saatu ja mahdollisuus SESin ja Ylen rahoitukseen sulkeutui pois, lyhytelokuviiin saatettiin yrittää ”kokeellisuuden” varjolla hakea tukea AVEKin mediataidepuolelta, jossa ehdot levityksen suhteen ovat väljemmät. Verrattuna Tikan kuvailemaan elokuvarahoitusmalliin (SES, Yle ja AVEK), mediataiteen rahoitusmallin tukisummat ovat jääneet oleellisesti pienemmiksi, millä Tikka uskoo olleen seurauksia teosten kerronnallisiin ja tuotannollisiin ratkaisuihin. (Tikka 2012.)

Tällä hetkellä AVEKin tuotanto- ja jälkituotantotuen tukiohjeissa niin mediataiteen kuin lyhyt- ja dokumenttielokuvien osalta hyväksytyä, riittävää levitystä kuvaillaan joko sanoilla ”kotimainen, valtakunnallinen ja ammattimainen levitys” tai ”kotimainen, ammattimainen ja julkinen levitys”. AVEKin tukiohjeissa on myös tarkentava lista hyväksytyistä levityspaikoista, joita ovat ”televisioyhtiön levitys tv-kanavalla tai yhtiön verkkopalvelussa, elokuvateatterilevitys, ammattimainen suoratoistopalvelu eri muodoissaan, jokin muu ammattimainen julkinen esitys- ja jakelumuoto tai ammattimainen galleria- tai museolevitys / näyttely”. Lisähuomiona mainitaan, että ”festivaaliesityksiä, yksityisesityksiä, YouTube-jakelua tai vastaavaa ei hyväksytä ainoaksi levitykseksi”. Käsikirjoitus- ja ennakkovalmistelutuen osalta vahvistettua levitystä ei vielä tarvita, ja yksityishenkilöille myönnettävien mediataiteen kohdeapurahojen suhteen levitykseksi riittää ”sovittu julkinen ensiesitys tai näyttely”. Kohdeapurahat ovat yleensä pieniä ja ne on tarkoitettu ”pienimuotoisten mediataideteosten valmistamiseen”. (AVEK 2019b.)

Haastattellessani AVEKin mediataiteen tuotantoneuvoja Penttinen-Lampisuota halusin selvittää, miten tarkkaan näitä levityskriteereitä AVEKissa tulkitaan. Lista hyväksytyistä levityspaikoista vaikutti mielestäni avarakatseisemmalta kuin ”kotimainen, valtakunnallinen, ammattimainen ja julkinen levitys”. Erityisesti valtakunnallisuuden kriteerin on vaikea nähdä täyttyvän kovin helposti muulla kuin verkko- tai tv-levityksellä, sillä esimerkiksi museo- ja gallerianäyttelyt ovat yleensä lokaaleja.

Penttinen-Lampisuo sanoi arvioivansa riittävän levityksen ehtojen täyttymistä vahvistuneen levityksen lisäksi myös hakemuksessa esitetyn levityssuunnitelman perusteella

eikä valtakunnallisuus vaikuttanut olevan aidosti merkittävä ehto mediataiteen riittävää levitystä arvioitaessa:

Se on itsestään selvä, että jos Yleisradio on mukana, niin se on aina kelvollinen [levitys], mutta käytännössä se on hyvin usein joku museo, iso taidemuseo. En muista ulkoa onko ollut sellaista tapausta, että olisi tuotantotuki ja mä olisin hyväksynyt, että se menisi vain galleriaan. – – Ne on jollain lailla institutionaalisempia ne näyttelypaikat, mutta en oo mitenkään linjannut, että galleria ei kelpaisi. – – Hyvissä hakemuksissa on aina levityssuunnitelma. – – Pitää olla yksi paikka, missä se on esillä siinä vaiheessa, kun me tehdään rahoituspäätöstä, mutta sen lisäksi on aina suunnitelma, joka sisältää paljon muutakin, joka voi esimerkiksi täyttää sitä valtakunnallisuutta tai kansainvälisyyttä. – – Koviltakin nimiltä, sellaisilta taiteilijoilta, joilla on näyttää mittavat toteutuneet levitykset aikaisemmista töistä, aina vaaditaan se uskottava ensi-iltaesitys. Mutta tosiaan yleensä oletetaan, että sille tulee vaikka muutaman näyttelyn lisäksi festivaaliesityksiä. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Kysyin myös levityksen kotimaisuuden ehdon merkittävydestä, ja Penttinen-Lampisuo kertoi, että hänellä on juuri ollut tapaus, jossa vahvistettu ensiesitys tapahtuu ulkomailla eikä kotimaista esitystä ole vielä tiedossa. Hänen mukaansa teoksen kansainvälinen esitys kuitenkin tapahtuu niin korkean profiilin paikassa, että on syytä olettaa sen poikivan lisää esityksiä. Penttinen-Lampisuo sanoi, ettei ole takertunut kotimaisuuden ehtoon, mutta ideaalitalanne olisi, että teos tulisi kuitenkin vielä Suomeenkin esille. Media- taidepuolella on Penttinen-Lampisuo mukaan tämän suhteen enemmän joustovaraa kuin lyhyt- ja dokumenttielokuvapuolella. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) Tässä Penttinen-Lampisuo AVEKin mediataiteen tukiehtojen tulkinnan linja poikkeaa myös SESin linjasta: Hypoteettisen teoksen Guggenheim-museon ensi-iltaa esimerkkinä käyttänyt tukiesittelijä Uotila (haastattelu 20.3.2019) korosti päätöksenteossaan teoksen näkyvyyttä Suomessa huolimatta korkeankaan profiilin kansainvälisestä levityksestä.

Vastaavasti kuin elokuvasäätiössäkkin tekemässäni haastattelussa, olin kiinnostunut Ylen merkityksestä levittäjänä AVEKin mediataiteen hakemuksissa. Penttinen-Lampisuo mukaan Ylen levitys käytännössä takaa AVEKin tuen:

Sanoisin ihan rehellisesti, että jos mediataiteilija saa sen oman suunnitelmansa myytyä Ylelle – käytännössä yleisesti se tarkoittaa, että Sari Volaselle – jos Sari Volanen lupaa hankkia sen Ylen ohjelmistoon, niin kyllä se on aika varma, että silloin mä myöskin myönnän AVEKista sille tuen. – – Jos teoksella on niin suuri kiinnostavuus ja niin hyvä levitys tiedossa, niin mun mielestä AVEKin ja mediataiteen tuotantoneuvojan tehtävä on edistää mediataidetta, niin silloin ei pidä asetta esteeksi sille hyvälle levitykselle, vaan silloin sitä pitää tukea. Jos sen kärjistään kääntää toisinpäin niin siinä kohtaa Ylellä on tosi iso valta. Jos Yle poimii muutaman mediataiteilijan vuodessa, kenen teoksia ne telkkarille hankkii, niin kyllä ne [mediataiteilijat] sitten saa myöskin AVEKin tuen, jos ne sitä hakee. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Kuitenkaan Ylen levityksen puuttuminen ei AVEKin mediataiteen puolella ole noussut merkittäväksi, sillä kuten todettu, hyväksytyt levitykset voi olla paljon muitakin. Sen sijaan mediataiteen levityskeskus AV-arkin jäsenyys tai sen puuttuminen voivat olla mediataiteen puolella hakemuksen vahvuuteen olennaisesti vaikuttavia tekijöitä, vaikka AV-arkin jäsenyys itsessään ei vielä riitäkään vahvistetuksi levitykseksi:

Se on erittäin hyvä siellä levityssuunnitelmassa, että on se AV-arkin levitys. – – Monilla on se, ja se on ehdottoman suositeltava. Ne kenellä ei ole sitä, niin melkein aina sanon, että olisi syytä hakea. Pidän sitä tosi tosi tärkeänä suomalaisen mediataiteen kannalta. On hullua olla laittamatta sitä AV-arkin levitykseen, jos se mitenkään muodoltaan on sellainen se mediataideteos, että se voisi AV-arkin kautta levitä. – – Mutta tietysti on taiteilijoita, jotka ei oo esimerkiksi päässeet AV-arkin jäseneksi, vaikka on halunneet. Että ei se ole ehto, mutta ehdottomasti suositeltavaa. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Haastatellessani AV-arkin ohjelmakoordinaattori Tytti Rantasta keskustelimme muun muassa siitä, onko koulutustaustalla merkitystä AV-arkin jäseneksi pääsemisessä. AV-arkin nettisivujen mukaan ”AV-arkin hallitus on linjannut, että yhdistyksen varsinaisiksi jäseniksi hyväksytään ammattitaiteilijoita, jotka asuvat pysyvästi Suomessa ja/tai ovat Suomen kansalaisia” (AV-arkki 2019a). Rantanen ei ohjelmakoordinaattorina ole päättämässä jäsenvalinnoista, mutta hänen mukaansa linja on parin viime vuoden aikana muuttunut avoimemmaksi, ja tekijöitä voidaan ottaa jäseniksi koulutustaustasta riippumatta. Hänen mukaansa muutos on liittynyt tavoitteeseen olla yhä enemmän valtakunnallinen taiteilijajärjestö. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019.) Vielä tällä hetkellä kuitenkin valtaosa jäsentäiteilijoista on koulutukseltaan Kuvataiteen tai Taiteen maistereita, ja suuri osa on opiskellut Kuvataideakatemian tila-aikataiteen osastolla tai Aalto-yliopiston Medialaboratoriossa (AV-arkki 2019a).

AVEKin ohjeissa mainitaan yhtenä käypänä levitysmahdollisuutena myös ammattimainen suoratoistopalvelu, mutta Penttinen-Lampisuo mukaan mediataiteen kohdalla ei ole vielä tullut vastaan tapauksia, joissa jokin suoratoistopalvelu olisi yksin riittänyt hyväksytyksi levitykseksi. Varsinaisten suoratoistopalveluiden sijaan hyväksytyksi verkkolevitykseksi on kuitenkin voitu katsoa esimerkiksi Kiasma, joka on esittänyt joitakin teoksia ainoastaan verkossa. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) Myös muu kuin taidemuseo on voinut joissain tapauksissa olla riittävän tunnettu julkaisija:

Tää on nyt mielikuvitus-esimerkki, mutta jos teos olisi vaikka jotenkin ihmisoi-keuksia käsittelevä ja Amnesty julkaisisi sen, niin silloin se olisi oikeesti laajaa näkyvyyttä saava sivusto. – – Joitakin tollaisia esimerkkejä on sinä kolmen vuoden aikana, kun mä oon tehnyt, mutta ei paljon. Mutta kyllä mun mielestäni verkossakin voi tehdä ammattimaista pätevää levitystä, mutta ei se taiteilija yksin, että se vaatii jonkun idean ja kumppanin siihen. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Olin kiinnostunut myös siitä, onko SESin tapaan AVEKissakin hakemusten arvioinnissa tärkeää, että tuotannossa maksetaan tekijöille asianmukaiset palkat. Penttinen-Lampisuo piti palkkojen maksua tärkeänä osoituksena tuotannon ammattimaisuudesta:

Mä pidän sitä tärkeänä, että pyritään siihen, että ihmiset saa työstä palkan. Se että jos hakija korostaa, että tämä tehdään halvalla, koska nämä kaikki ihmiset työskentelevät ilmaiseksi, niin se ei ole hakemusta vahvistava näkökulma. Silloin se alkaa kuulostaa harrastajaprojektilta. Se ei ole ammattimaista, jos ihmiset ei saa ammattilaisen työstä korvausta. Kaikessa kulttuurissa käytetään talkootyötä varmasti paljon ja sille on paikkansa, että en ole ohjelmallisesti sitä vastaan, mutta se, että on valittu työryhmä sen perusteella, että nämä tekee ilmaiseksi, niin ei ole taiteellisesti kestävä valintaperuste. – – Kun puhutaan audiovisuaalisen alan ammattilaisista tai näyttelijöistä niin lähdetään siitä, että ihmiset tekee sitä työksensä. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Elokuvasäätiön tapaan myös AVEK edellyttää tuotanto- ja jälkituotantotuissa, että hankkeella on muuta vahvistunutta rahoitusta. Käsikirjoitustukea ja ennakkovalmistelutukea hakiessa tätä ei vielä vaadita, mutta molempien suhteen suunnitelmat hankkeen kokonaisbudjetin toteutumisesta ja määrästä kyllä vahvistavat hakemusta. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) Mediataiteen tuotannon tukien muu rahoitus tulee tyypillisesti Taiken ja säätiöiden, kuten Suomen Kulttuurirahaston (SKR) kautta, mikä voi luoda aikataulullisia haasteita:

Jos on hakemuksessa kymppitonin budjetti, ja haetaan AVEKilta vaikka puolet siitä, ja sitten haetaan Taike ja SKR ja haetaan sieltä ja täältä, niin sellaista ei voida käsitellä ennen kuin on varmuus, että se tulee se muu rahoitus näiltä tahoilta. Ja ei sitten välttämättä ole mulla rahoittajana kärsivällisyyttä jäädä niitä odottamaan varsinkin, jos se on kovin monen avoimen odotin varassa. – – Jos hakija laittaa alkuvuodesta hakemuksen sisään, ja sitten odotetaan [Suomen] kulttuurirahaston päätöstä, joka tulee helmikuussa tai siinä joskus tammikuun lopussa, niin se on ihan ok, ja se voi olla järkevää, että se menee sitten nopeammin meillä käsittelyssä läpi. – – Dokumenttielokuvassa se perinteinen kolmio on se, että jos siihen lähtee elokuvasäätiö ja Yle ja AVEK [lyhyt- ja dokumenttielokuva-]vapuoli] mukaan, niin se voi tulla yhdellä neuvottelukierroksella se rahoitus kasaan. Mutta hyvin harvoin mediataiteilija saa sen mediataiteen [tuotanto]tuen tolla lailla ratkaistua kerralla, vaan siinä tyypillisesti joudutaan odottamaan niitä Taiken tai säätiöiden vastauksia, joita tulee sitten sillain kerran vuodessa tai omalla tahdillansa. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Valinnanpaljous kuvataidekentän rahoituksessa ei siis ole pelkästään etu elokuvarahoitukseen nähden. Monista lähteistä purojen kerääminen tekee isompien projektien suunnittelusta hankalaa, ja jatkuva apurahahakemusten kirjoittelu syö aikaa taiteellista työskentelyltä. Kuten havaittu, niin Suomen elokuvasäätiöllä kuin AVEKilla sekä mediataiteen että lyhyt- ja dokumenttielokuvan tuotannon tukien hakeminen on tukimuotojen puolesta jaettu tuotannon eri vaiheiden rahoittamiseen. Muilta rahoittajilta tukea hakevan liikkuvan kuvan tekijän voikin olla järkevää itse jakaa tuotantonsa vaiheisiin, ja hakea apurahoja ennemmin erikseen esimerkiksi käsikirjoittamiseen tai kuvauksiin kuin

suoraan valmiin lopputeoksen tekemiseen. Tämä jaksottaa tuotantoa ja pienentää tuotannoissa usein ilmenevien odottamattomien käänteiden aiheuttamia riskejä, kun kaikkia vaiheita ei ole luvattu saada valmiiksi kerralla.

Mediataiteen kohdeapurahojen osalta Penttinen-Lampisuo on hyväksynyt teoksen muuksi rahoitukseksi esimerkiksi taiteilijan henkilökohtaisen työskentelyapurahan. Näissä tapauksissa haettu kohdeapurahan saattaa usein olla pieni ja tarkoitettu kattamaan esimerkiksi äänisuunnittelijan tai värimäärittelijän palkka, kun tekijä itse on pystynyt oman osaamisensa puitteissa tekemään kaiken muun työskentelyapurahan turvin. Jos taiteilija hakee pientä kohdeapurahan lähes valmiin projektinsa viimeistelyyn, kuten esimerkiksi juuri ammattimaiseen äänisuunnitteluun, Penttinen-Lampisuo on voinut joustavammin hyväksyä toisen apurahatahon rahoituksen sijaan myös jotakin taiteilijan omaa rahoitusta tai resursseja muuksi rahoitukseksi. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Penttinen-Lampisuon mukaan tämän tyyppiset todellisuudessa lähinnä viimeistelyyn tarkoitettut pienet apurahat ovat aiheuttaneet väärinymmärrystä siitä, että AVEK myöntäisi taiteilijoille pieniä tukia tai pienempiä kuin mitä tekijä on hakenut. Hänen mukansa AVEK pyrkii myöntämään tukia teoksen todellisten tarpeiden mukaan:

Voisi sanoa, ettei ikinä käy niin, että taiteilija hakee kymppitonnia, ja mä myöntän 1000 tai 2000. – – Ainakin minä yritän tuotantoneuvojana sitä tarvetta arvioida ja siihen tarpeeseen sen tuen myöntää, että mieluummin harvoille sitä tukea tarvittava määrä, kuin sellaisia alimitoitettuja. Mutta tässä poikkeaa eri rahoittajien logiikka, että Taikesta voi hakea kymppitonnin ja saada kaks tonnia, ja ne ajattelee, että saa vähän autettua sitä eteenpäin, mutta ne ei ratkaise sen teoksen kaikkia tarpeita. Ja AVEKissa taas, kun se kokonaisrahoitus tarvii olla kasassa, niin tarkoitus on, että se tuki ratkaisee ne tarpeet, mitkä sillä teoksella on. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Kuvataiteen muussa rahoituksessa onkin tavallista, että apurahan saatetaan myöntää vähemmän kuin hakija on hakemuksessaan teokselleen budjetoinut. Jos taiteilija ei saa hankkeelleen tarvitsemaansa summaa eikä pysty tekemään teosta omarahoitteisesti, vaihtoehdot ovat palauttaa apurahan tai skaalata hanketta niin, että hakemuksessa ilmoitettu hanke on mahdollista tehdä toteutuneella rahoituksella. Apurahan käytöstä täytyy yleensä aina tehdä jonkinlainen loppuseelvitys, ja jos tekijä on hakenut rahoitusta tehdäkseen valmiin teoksen, sen tulisi siis silloin tulla valmiiksi myös, vaikka rahaa olisi myönnetty huomattavasti haettua vähemmän. Apurahatahon käytännöistä riippuen tekijän voi kuitenkin olla mahdollista perustella edistäneensä hankettaan siinä määrin,

mihin toteutunut rahoitus riitti joutumatta palauttamaan apurahaa (ks. esim. Taike 2019b). Tästä kannattaa kuitenkin olla selvyys apurahatahon kanssa etukäteen.

Käytännössä taiteilijat haluavat tehdä työtään, joten hankkeita toteutetaan, vaikka rahoitus olisi jäänyt suunniteltua pienemmäksi. Tämä kuitenkin luonnollisesti heijastuu valmiisiin teoksiin, jotka eivät välttämättä enää vastaa sitä, mitä tekijä alun perin halusi tehdä. Penttinen-Lampisuo mukaan yksi tärkeä syy taiteilijoilla toteuttaa teos rahoituksen onnistumisesta huolimatta ovat yleensä aikaisintaan noin vuosi etukäteen sovitavat museo- tai gallerianäyttelyt. Jos taiteilijalla on näyttely tiedossa, sitä ei kevyin perustein peruta, vaan taiteilijan on pakko tehdä teoksensa näyttelyaikataulun puitteisella rahoituksella, jonka on ehtinyt saada kasaan. AVEKista poiketen useimpien rahoittajien, kuten säätiöiden tai Taiken, apurahoja voi hakea vain tiettyinä aikoina kerran tai pari vuodessa, ja hakuajat saattavat olla ristiriidassa näyttelyaikataulujen suhteen. Tällöin osa tärkeistä hakumahdollisuuksista on saattanut näyttelyn varmistuessa jo mennä ohi. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) Erityisesti isompaa budjetia vaativien mediataideteosten suhteen vuosi on lyhyt aika hakea rahoitusta ja samalla ehtiä toteuttaa teos eläen epävarmuudessa lopullisesta budjetista.

Osittain juuri tästä syystä Penttinen-Lampisuo kertoi kannustavansa taiteilijoita ja tuotantoyhtiöitä versioimaan teoksia eri levityskonteksteihin. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi monikanavaisen installaatioteoksen muokkaamista yksikanavaiseksi ja kestoaltaan tiiviimmäksi teokseksi televisio- tai elokuvafestivaalilevitystä varten. Hänen mukaansa tekijällä on oikeus käyttää omaa materiaaliansa useamman kerran – tai jos teoksen tekijöissä tai rahoittajissa on mukana muita tahoja, kannattaa tehdä sellaiset sopimukset, joissa näin on sovittu. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.) Penttinen-Lampisuo mukaan versiointi voi nimittäin mahdollistaa myös uusien tukien saamisen jo kertaalleen tuetun materiaalin muokkaamiseen uudeksi versioksi:

Mun mielestä nokkela hakija ei välttämättä lupaakaan niitä kaikkia versioita tehdä sillä rahalla, mitä ensimmäisenä hakee. Ja esimerkiksi festivaalien logiikka on yleensä se, että näyttelyesitys jollakin teoksella ei poissulje sitä festivaaliesitystä. – – Usein mediataiteilijalla kuitenkin on se lähestyvä näyttely, joka luo sitä kiirettä – – ja siihen mennessä on pakko saada se teos valmiiksi, niin se ensimmäinen versio, ja sen rahoittaminen kannattaa keskittää vain siihen näyttelyversioon. Ja sitten muille versioille voi yrittää hakea uudestaan tukea uudella ensi-illalla. (Penttinen-Lampisuo, haastattelu 17.4.2019.)

Jos teos ei siis näyttelyaikataulullisista tai rahoituksellisista syistä toteutunutkaan sellaisena kuin taiteilija olisi halunnut, uuden version tekeminen voi mahdollistaa lisätuen saamisen ikään kuin samalle teokselle. Versiointi on jo yleinen käytäntö liikkuvan ku-

van taiteilijoiden toiminnassa, ja myös haastattelemani kokeellisen elokuvan tekijä ja Taideyliopiston Kuvataideakatemia liikkuvan kuvan ja nykytaiteen lehtori Sami van Ingen kertoi kannustavansa opiskelijoitaan eri versioiden tekemiseen esimerkiksi galleria- ja elokuvateatterikonteksteihin (van Ingen, haastattelu 22.3.2019).

Yleisesti haastattelun perusteella voidaan todeta, että AVEKin mediataiteen tuissa hankkeiden arvioinnissa otetaan SESiin tai AVEKin lyhyt- ja dokumenttielokuvapuoleen verrattuna kattavammin huomioon kuvataidekontekstin ammattimaiset käytännöt ja levitysmahdollisuudet.

4 Esittäminen

Käsittelen tässä luvussa lyhyesti taiteilijoiden liikkuvan kuvan institutionaalisesti vakiintuneita esityspaikkoja, elokuva- ja taidefestivaaleja tai -biennaaleja ja museo- ja gallerianäyttelyitä. Tavoitteena on selvittää, mitkä elokuva- ja taidefestivaalit tai -biennaalit ovat taiteilijoiden liikkuvan kuvan kannalta keskeisiä. Lisäksi käsittelen liikkuvan kuvan esittämiseen liittyviä erityispiirteitä museo- ja gallerianäyttelyissä.

4.1 Elokuva- ja taidefestivaalit

Kysyin haastattelussa Sami van Ingeniltä, mitä hän ajattelee teostensa esityspaikoista, ja hän tiivistä hyvin elokuvafestivaalien toimintalogiikan erikoisuuden:

Kyllähän se on tietysti se yksi kysymys, mikä on koko ajan tekijänä, että mikä se [esityspaikka] on. Esimerkiksi nyt mun uusin leffa on ollut ihan hirveen monella festivaalilla, kohta tulee 50 täyteen – se kuulostaa hirveen hienolta – mutta mä oon miettinyt, että mitä se tarkoittaa oikeasti. Kun ei se oikeastaan tarkoita yhtään mitään enää. Ja niistähän ei tule minkään näköistä tuloa, ja se on ihan fine. Mutta se on vähän absurdia tavallaan, että mä käyn ympäri maailmaa esittelemässä sitä mun elokuvaa – ja eihän siinä sen kummosempaa sitten olekaan, sitten mä tuun takaisin. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

Van Ingen otti haastattelussa esiin huomion siitä, miten elokuvafestivaalien alkuperäinen idea on ollut toimia eräänlaisina mainosmessuina, välikappaleena, jonka kautta tekijät voivat löytää teokselleen levittäjän ja sitä kautta tuloa. Erityisesti hänen kaltaistensa tekijöiden kohdalla festivaalit ovat kuitenkin välineen sijaan päätyneet olemaan

yksi ensisijaisista esityskohteista. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.) Tästä on aiheutunut tulonmuodostuksen ja esityskorvauksen kannalta vääristynyt asetelma: Monet elokuvafestivaalit eivät maksa esittämistään teoksista mitään, vaan päinvastoin yleinen käytäntö on periä tekijöiltä teoshaun yhteydessä maksu, joka ei edes vielä takaa, että teosta valittaisiin ohjelmistoon.

Mediataiteen levityskeskus AV-arkin ohjelmakoordinaattori Tytti Rantasen mukaan AV-arkki ei pääsääntöisesti maksa hakumaksuja lähettäessään teoksia festivaaleille, vaan etabloituneena levittäjätahona saa tavallisesti joiltakin maksullisilta festivaaleilta käytettäväkseen muutamia ilmaishakuja. AV-arkin jäsenäiteilijalla on kuitenkin täysi vapaus lähettää teoksiaan festivaaleille myös itsenäisesti, jolloin taiteilija itse maksaa mahdollisen hakumaksun. Jäsenäiteilijoita myös kannustetaan itsenäiseen levitykseen, ja AV-arkki ylläpitää verkossa kenen tahansa nähtävissä ja hyödynnettävissä olevaa festivaalihakujen deadline-kalenteria. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019.)

Nauhateosten¹² lisäksi myös liikkuvan kuvan installaatioteoksia voidaan joissain tapauksissa esittää elokuvafestivaaleilla esimerkiksi osana festivaalin taideohjelmistoa tai oheistapahtumia. Erityisesti isoilla festivaaleilla, kuten Sundance Film Festival, International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), International Film Festival Rotterdam (IFFR) ja International Short Film Festival Oberhausen on nykyään yhä useammin festivaalin yhteydessä installaatiotiloja tällaisille teoksille. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019.)

Kysyin Taideyliopiston Kuvataideakatemia entiseltä nykytaiteen ja liikkuvan kuvan professorilta (2012–2017) ja taiteilija-elokuvantekijä Caspar Strackelta festivaaleista tai festivaalienkaltaisista tapahtumista, kuten näyttelybiennaaleista, jotka ovat erikoistuneita nimenomaan taiteilijoiden liikkuvaan kuvaan. Stracke listasi vastauksessaan liikkuvan kuvan biennaaleja: Contour Biennale Mechelenissä Belgiassa, Biennale Image Mouvement Genevassa Sveitsissä ja Bienal des la Imagen de Movimiento Buenos Airesissa Argentiinassa. Saksasta Stracke mainitsi kaksi: Biennale des Bewegten Bildes Frankfurtissa ja Münchenissä Kino der Kunst, joka Stracken mukaan operoi biennaalia muistuttavalla tavalla. Lisäksi Stracke listasi myös kokeelliseen elokuvaan erikoistuneita festivaaleja: Ann Arbor Film Festival Michiganin osavaltiossa Yhdysvalloissa, Images Festival of Independent Film and Video Torontossa Kanadassa ja Alchemy Film and Moving Image Festival Hawickissä Skotlannissa. (Stracke, viesti 31.3.2019.)

¹² Nauhateoksella tarkoitetaan yksikanavaista teosta. Tällä tehdään ero installaatioteoksiin. (Eerikäinen 1993/2007, 94.)

Saksasta Stracke mainitsi vielä European Media Art Festivalin (EMAF) Osnabrückissa, Kasseler Dokfestin Kasselissa, transmedialen Berliinissä ja Forum Expandedin, joka on osa elokuvafestivaali Berlinalen (Berlin International Film Festival) oheisohjelmistoa Berliinissä. Myös London Film Festivalin yhteydessä on taiteilijoiden liikkuvalla kuvalla oma osionsa, Experimenta. Aasiasta Stracke nosti useissa kaupungeissa Japanissa järjestettävän Image Forum Festivalin, EXiS Experimental Film and Video Festivalin Soulissa Etelä-Koreassa, Bangkok Experimental Film Festivalin (BEFF) Bangkokissa Thaimaassa ja Experimenta-biennaalin Intiassa¹³. Venäjältä Stracke mainitsi Moscow Experimental Film Festivalin Moskovassa. (Stracke, viesti 31.3.2019.)

AV-arkin Rantasen käyttämistä esimerkeistä, Sundance-festivaalin New Frontier -ohjelmakategoria ja IDFAssa DocLab ovat väyliä taiteilijoiden elokuvalla ja mediataiteelle, ja niihin haetaan omilla hakukategorioissaan. Näistä DocLab keskittyy interaktiivisiin *new media* -teoksiin. (ks. Sundance Institute 2019; IDFA 2019.) Rotterdamin ja Oberhausenin festivaalien hakuohjeissa mediataiteelle tai taiteilijoiden liikkuvalla kuvalla ei ole eritelty omaa hakukategoriaansa. (ks. International Film Festival Rotterdam 2018; International Short Film Festival Oberhausen 2019.)

Joskus elokuvafestivaalien kaikkiin taidesisältöihin ei ole lainkaan avointa hakua, vaan ne saatetaan kuratoida yhteistyössä taiteilijoiden tai taideinstituuttien kanssa. Esimerkiksi Berlinalen oheisohjelmat Forum ja Forum Expanded kuratoi ja organisoiti itsenäisesti Arsenal - Institute for Film and Video Art (Berlinale 2019). Tällöin tekijöiden tai heitä edustavien tahojen verkostot nousevat tärkeiksi. AV-arkin Tytti Rantasen mukaan taiteilijoiden ja levittäjien henkilökohtaiset verkostot alalla tosin vaikuttavat paljon festivaalien ohjelmistovalintoihin myös avointen hakujen suhteen (Rantanen, haastattelu 25.3.2019).

Haastattelussa kävi ilmi myös Rantasen työssään tekemä havainto, että kuvataidelähtöiset jäsenäiteilijät saattavat suhtautua teostensa levittämiseen ja esityskonteksteihin tarkemmin kuin muista lähtökohdista tulevat tekijät:

Musta tuntuu, että jos on joku sellainen *mainstream*-lyhäritekijä, niin se on tosi iloinen, jos tulee joku kansainvälinen myyntiyhtiö kehiin ja erilaisia levitysvaihtoehtoja. Mutta oon huomannut, että mitä enemmän kuvataidetaustainen taiteilija on, sitä tärkeämpää sille saattaa olla tietynlainen prestiisi. Tai jopa taiteilijat ehkä haluaa varjellakin niitä teoksiaan, mikä on ihan ymmärrettävää. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019.)

¹³ Näistä Intian Experimenta ja BEFF vaikuttavat verkkosivujensa perusteella olevan toistaiseksi tauolla (ks. Experimenta India 2019; BEFF Bangkok Experimental Film Festival 2019).

Pohdimme yhdessä, että tässä voidaan ehkä nähdä käytännön heijastuma kuvataiteelle ominaisesta arvonluontimallista, joka on perustunut taideobjektin uniikkiuteen tai harvinaisuuteen verrattuna elokuvan perinteeseen, jossa taas on ennemminkin tavoiteltu mahdollisimman laajaa katsojakuntaa. Poikkeuksen jossain määrin tekee teoksen ensi-iltanäytös, jonka suhteen niin kuvataide- kuin elokuvakentällä ammattimaisessa toiminnassa on yleistä, että tekijät ja levittäjät ovat valikoivia, koska etenkin monet isoista festivaaleista suosivat ohjelmistovalinnoissaan ensi-iltansa saavia teoksia. Myös pääseminen kilpasarjaan voi usein olla rajattu ensi-iltansa saaviin teoksiin (ks. esim. International Film Festival Rotterdam 2018).

Arvonluontimallin lisäksi selittäväenä tekijänä valikoivuuteen voi olla myös se, että kuvataiteen diskursseissa esityskontekstiin ja -paikkaan on totuttu kiinnittämään huomiota. Harkinnassa painaa esityskontekstin vaikutus teokseen ja tekijän taiteellisen työskentelyn tulkintaan yleisesti. Perinteisen elokuvan esityspaikkaa, -kontekstia tai -tapaa ei puolestaan ole välttämättä vastaavasti arvioitu merkittävänä osana teosta, koska elokuvien esitystavoista on tullut niin standardisoituja.

4.2 Museo- ja gallerianäyttelyt

Elokuva festivaalien tapaan myös gallerianäyttelyihin teokset tai taiteilijat valitaan avoimien hakujen tai kuratointitahon kutsujen kautta. Siinä missä elokuvafestivaalit ovat olleet ”mainosmessuja” (van Ingen, haastattelu 22.3.2019), joihin hakeminen saattaa olla maksullista eikä teoksen esittämisestä tavallisesti makseta tekijälle mitään korvausta – galleriat ovat niin ikään olleet alun perin teosten myyntipaikkoja.¹⁴ Suomessa taiteilija yleensä myös maksaa näyttelyn pitämisestä gallerialle tilavuokraa ja provision teosmyynnistä (Muikku 2018, 28).

Teosmyynti tai sen edistäminen on toki yhä olennainen osa joidenkin elokuvafestivaalien ja kaupallisten gallerioiden toimintaa joidenkin teoslajien osalta. Kuitenkin samoin kuin suurin osa elokuvafestivaaleista on muuttunut ennemminkin elokuvatapahtumiksi yleisölle ja teosten pääasiallisiksi esityskohteiksi, Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Teemu Mäen (2018) mukaan useimmista gallerianäyttelyistäkään ei nykyään myy-

¹⁴ Erottavana tekijänä voisi huomioida, että monet elokuvafestivaalit myyvät pääsylippuja, kun taas galleriat ovat avoimia. Kuitenkin elokuvafestivaalien kulurakenne on erilainen kuin gallerialla, ja festivaaleilla saatetaan myös esimerkiksi jakaa voittajille rahapalkintoja.

dä teoksia, ja myynnin sijaan olennaisempi syy näyttelylle on taiteen esille tuominen ja yleisön kohtaaminen. Näiden motiivien lisäksi näyttelyiden pitäminen on taiteilijalle tietysti myös olennainen tapa osoittaa ammattimaisuutta taiteellisessa toiminnassaan, mikä taas edesauttaa esimerkiksi apurahojen saamista.

Myös museonäyttelyihin on joskus avoimia hakuja, mutta pääasiassa museonäyttelyihin kutsutaan, ja taiteilija saattaa saada museolta rahoitusta teoksen tuotantoon ja installoimiseen. Lisäksi museot yleensä maksavat tekijänoikeudellisen näyttelykorvauksen ja ideaalisti myös näyttelypalkkion¹⁵.

Modernismin myötä museo- ja galleriatilat ovat vakiintuneet tilallisesti niin sanotuiksi valkoisiksi kuutioiksi (engl. white cube), joita määrittävät valkoiset seinät.¹⁶ *White cube* -käsitteen luojana pidetään taiteilija-kriitikko Brian O'Dohertya, joka kirjoitti *Artforum*-lehteen kriittisen kolmen esseen sarjan aiheesta vuonna 1976. Esheet julkaistiin myöhemmin kirjana. (ks. O'Doherty 1976/1986.)

Nykyään monista gallerioista ja museoista löytyy pysyvänä näyttelytilana myös niin sanottu musta laatikko (engl. black box tai black cube), joka on pimennetty tai pimennettävissä oleva ja mahdollisesti myös osittain äänieristetty tai akustoitettu, muusta näyttelytilasta eristetty tila. Musta laatikko voidaan myös rakentaa näyttelytilaan väliaikaisesti tarpeen mukaan tai se voi objektinomaisesti olla osa teosta. Myös elokuvateatteri on eräänlainen musta laatikko ja installaatio, joka on muodostunut elokuvien esittämisen standardiksi. Mustan laatikon tarkoitus on palvella audiovisuaalisten ja projisoitavien teosten teknisiä ja taiteellisia tarpeita.

Kysyin haastattelemaltani taiteilija Maija Blåfieldiltä hänen ajatuksistaan teosten esittämisestä näyttelytilassa verrattuna elokuvateatteriin:

Elokuvateatteri on aivan oivallinen esityspaikka siten, että teos voi koetella yleisöä aika pitkään ennen kuin he kävelevät ulos näytöksestä. Näyttelytilassa jossain museossa sun pitää joka ikinen sekunti vakuuttaa se yleisö, että se pysyy siinä ja se ei lähde käveleen. Ja jos se on sellainen, että se voi astua sinne missä vaiheessa vaan eikä alussa, niin jos se sattuu astumaan sitten just sen viisi minuuttia pitkän maisemakuvan aikana, niin se ajattelee, että ”aijaa, tää on vaan tämmönen elävä maisema, asia selvä, mä meen eteenpäin”, ja sitten siltä jää se koko loppu teos näkemättä. (Blåfield, haastattelu 14.9.2018.)

¹⁵ Vuonna 2017 alkaneesta näyttelypalkkiojärjestelmäkokeilusta lisää ks. esim. Mäki 2018.

¹⁶ Taidehistorioitsija Charlotte Klonkin mukaan valkoisesta tuli dominoiva väri gallerioiden seinillä Saksassa 1930-luvulla natsien valtakaudella, kun Englannissa ja Ranskassa se yleistyi vasta toisen maailmansodan jälkeen, joten valkoista kuutiota voisi jopa kutsua natsien keksinnöksi (Tate 2011).

Museo- ja galleriatilassa liikkuvan kuvan esittämisen ja katsomisen konventiot ja myös mahdollisuudet poikkeavat elokuvan konventioista. Kuten Blåfieldin lainauksesta ilmenee, esityspaikalla voi olla suora vaikutus taiteilijan tekemiin valintoihin teoksen sisällön ja rakenteen suhteen. Näyttelykontekstiin tehdyt teokset ovat tyypillisesti joko kehärakenteisia ”luuppeja”, tai niille voi olla asetettu myös esitysajat. Muitakin ratkaisuja löytyy, ja esimerkiksi Dave Bergin *Paratiisi* (2018) teosta esitettiin syksyllä 2018 Forum Boxin Mediaboxissa¹⁷ siten, että tilassa ollut nappia painamalla jatkuvasti pyörivä teos alkoi alusta. Tekijät perustelivat valintaa sillä, että ”Paratiisi-video on tarkoitettu katsottavaksi alusta kohti loppua”. (Forum Box 2018.) Bergin asettama nappi oli siis ratkaisu, jolla pyrittiin kiertämään tarvetta asettaa näyttelytilassa esitettävälle alku- loppu-muotoiselle teokselle esitysajat.

Blåfield ei ole halunnut asettaa teoksilleen esitysaikoja näyttelytiloissa, koska ei halua yleisön joutuvan odottamaan vuoroaan. Sen sijaan hän on valinnut kehärakenteen, ja valjastanut sen kerronnalliseksi elementiksi osaksi teoksiaan:

Näyttelytilassa on elokuvateatteriin verrattuna lähinnä haittoja – mutta on myös joitain etuja. Esimerkiksi se, että elokuvanäytöksessä me ollaan kiinni siinä, että teoksessa on selkeästi alku ja loppu. Esittäessäni elokuviani näyttelytilassa, rakennan niihin kehärakenteen, jossa katsoja voi astua sisään teokseen missä kohdassa tahansa. Tarinan kaari muuttuu sen mukaan, mistä kohdin elokuvan katsominen on aloitettu, ja tätä on mahdollista hyödyntää kerronnallisesti. Usein yleisö katsoo teoksen puolitoista kertaa nähdäkseen, millä tavoin tarina ja sen tulkinta muuttuu katsomisen edetessä. (Blåfield, haastattelu 14.9.2018.)

Jos näyttelytilasta ei löydy audiovisuaaliselle teokselle valmiiksi taiteilijan tarpeisiin sopivaa tilaa, sellainen voidaan joissain tapauksissa myös rakentaa esittävän tahon toimesta. Esimerkiksi Blåfieldin teos *Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä* (2017)¹⁸ oli nykytaiteen museo Kiasman Ars Fennica -näyttelyssä vuonna 2017 installoitu museoon varta vasten rakennettuun pientä elokuvateatterisalia muistuttavaan tilaan. Myös Blåfieldin äänisuunnittelijaa konsultoitiin tilan tekemisessä akustisesti toimivammaksi elokuvan näyttämiseen (Blåfield, haastattelu 14.9.2018).

Etenkin gallerianäyttelyissä tavallisempaa kuitenkin on, että taiteilija joutuu tekemään kompromisseja liikkuvan kuvan teoksensa installoimisessa näyttelyyn. Elokuvapuolelta katsottuna liikkuvan kuvan teosten esittäminen näyttelytiloissa saattaa joskus vaikuttaa

¹⁷ Mediaboxi on helsinkiläisen Forum Box -gallerian mediataiteelle omistettu tila, jossa nähtävä ohjelmisto suunnitellaan yhteistyössä AV-arkin kanssa (Forum Box 2018). Mediaboxi on hyvä esimerkki mediataiteelle omistetusta ”mustasta laatikosta” valkoisen kuution sisällä.

¹⁸ Tämä on teoksen kehärakenteinen näyttelyversio. Teoksesta on erillinen valkokangasversio elokuvafestivaalilevitykseen. (Blåfield 2019.)

kömpelöltä, audiovisuaaliselle medialle epäedulliselta tai hukatulta tilaisuudelta käyttää hyväksi installaatiotilan mahdollistamaa ilmaisunvapautta. Liikkuvan kuvan vaatima installaatio ja esitystekniikka voi kuitenkin tulla kalliiksi, ja Tikan (2012) mukaan gallerianäyttelyissä taiteilija joutuu usein itse vastaamaan esityslaittekustannuksista sen sijaan, että tekniikan tarjoaisi näyttelyn järjestäjätaho. Jos taiteilija maksaa tämän lisäksi vielä tilavuokraa, kustannukset kasvavat entisestään (Tikka 2012). Muikku (2018, 28) kirjoittaa, että taiteilijoiden mielestä on väärin, että heidän henkilökohtaiset apurahansa kuluvat taiteellisen työskentelyn sijaan tila- ja esityslaitteistojen vuokriin.

Kustannusten lisäksi taiteilijoiden on myös otettava huomioon näyttelytila ja sen erityispiirteet sekä muut teokset (omat tai kanssataiteilijoiden) ja jossain määrin myös näyttelyvalvojat.¹⁹ Esimerkiksi, jos teoksessa on ääni, vuotaako se taustaksi muihin tilassa oleviin teoksiin? Jos ääni pyörii jatkuvasti, onko se sellaista, että näyttelyvalvoja pystyy sitä kuuntelemaan tauotta useita tunteja mielenterveyden järkkymättä? Toistetaanko ääni kuulokkeista vai kaiuttimista? Ellei kuulokkeita ole useita, teosta ei voi kokea yhteisöllisesti. Kävijä saattaa joutua odottamaan vuoroaan kuulokkeisiin tai päättää katsella teosta kokonaan ilman ääntä. Miten kuulokkeet vaikuttavat teoksen kokemiseen? Entä pitäisikö teos projisoida vai asentaa näytölle? Jos näyttelytilaa ei voi pimentää riittävästi, näyttö saattaa olla parempi vaihtoehto. Miten tämä muuttaa teosta? Onko teoksen installaatiotapa ja esitystekniikka sellaista, että näyttelyvalvoja tai muu henkilökunta osaa käyttää sitä mahdollisimman pienellä ohjeistuksella ilman teknisiä ongelmia? Katsotaanko teosta istuen vai seisten, ja kuinka moni sitä mahtuu katsomaan kerralla?

Budjetin lisäksi myös näyttelyn rakennusaika on rajattu ja saattaa olla tiukka. Galleria- ja näyttelyissä taiteilija yleensä vastaa itse teostensa esillepanosta. Museoilla puolestaan on näyttelyiden pystyttämiseen ja purkamiseen erikoistunutta henkilökuntaa, mutta heillä ei välttämättä ole tarvittavaa ammattitaitoa mediataiteen teosten erityispiirteiden ja esitystekniikan suhteen, jolloin taiteilijalta tai hänen työryhmältään vaaditaan erityisosaamista myös tällä alueella. Asennus saatetaan myös ostaa palveluna alan yritykseltä (Tikka 2012).

Kiinnostavana ajankohtaisena muutoksena aiempiin vuosiin nähden tänä vuonna Taideyliopiston Kuvataideakatemia Kuvan Kevät 2019 -maisterinäyttelyyn kuuluu screening-ohjelma Cinema Orionissa. Opiskelijoiden toiveesta heidän teoksiaan näytetään

¹⁹ Nämä seikat ovat toki osaltaan myös näyttelyn mahdollisen kuraattorin vastuualuetta.

Kuvan Kevät 2019 -näyttelyn keston ajan kerran viikossa Orionissa, kun aiemmin maisterinäyttelyissä opiskelijoiden elokuvia ja videoteoksia on yleensä nähty installoituina galleriatiloihin. Tämä herättää kysymyksen siitä, miten paljon aiempien vuosien Kuvan Kevään liikkuvan kuvan teoksia on nähty installaatiomuodossa vain siksi, että elokuva-teatterin vuokraamiseen ei ole riittänyt budjettia tai sitä ei ole huomattu pyytää?

Toisin sanoen tavat, joilla meille esitetään liikkuvan kuvan teoksia näyttelyissä eivät välttämättä aina perustu lainkaan tekijän taiteelliseen näkemykseen, vaan olosuhteiden pakeroon, inhimillisiin rajoitteisiin ja vakiintuneisiin tapoihin. Myös valinnat teoksen rakenteessa, tyylissä ja sisällössä voivat olla ja usein ovatkin osittain seurausta esityspaikan, -tekniikan ja katsomiskontekstin luomasta kokonaisuudesta.

Tämä on toki tavallaan ilmeistä, ja yhtä lailla mihin tahansa toimintaan vaikuttavat sen ympärillä toimivat rakenteet. Kuitenkin liikkuvan kuvan sovittamisessa kuvataiteen esityskonteksteihin voidaan nähdä erityisen paljon edellä kuvatun kaltaisia haasteita. Liikkuvan kuvan teos, johon ei liity osana installaatiota ei yleensä ole objekti eikä se siis tavallaan ole olemassa muulloin kuin silloin, kun sitä näytetään (van Ingen, haastattelu 22.3.2019), ja siksi sen esitystapa nousee tavallistakin tärkeämmäksi osaksi teosta.

4.3 TV ja verkkopalvelut

Taiteilijoiden elokuvaa voidaan esittää myös televisiossa ja verkkopalveluissa. Televisioon pääsyn positiivisina puolina ovat olleet mahdollisuus tavoittaa alasta jo valmiiksi kiinnostuneen ihmisryhmän sijaan monipuolinen yleisö, ja siihen on liittynyt toimiva kompensatiomalli, jossa taiteilijat ovat saaneet korvauksen teostensa käytöstä. Taiteilijoiden liikkuvan kuvan ottaminen televisioyhtiöiden alustoille on kuitenkin paljon kiinni yhtiöiden kulloisistakin ohjelmistopainotuksista ja rahoitusmalleista. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa taiteilijoiden liikkuvaa kuvaa aiemmin esittänyt Channel 4 joutui vuonna 1993 voimaan tulleen lakimuutoksen takia vastaamaan itse mainospaikkojensa myynnistä, ja mainostajien saaminen puolestaan edellytti katsojaluvuista huolehtimista. Tämä johti kokeellisen elokuvan ja videon merkittävään vähenemiseen Channel 4:n ohjelmistossa 1990-luvun alusta alkaen. (Balsom 2017, 166–170.) Suomessa taiteilijoiden elokuvaa on televisioyhtiöistä esittänyt lähinnä Yle, oletettavasti siksi, että Yle on julkinen palvelu (Laki Yleisradio Oy:stä 1380/1993, § 7), ja tästä syystä sen toiminnalla on muita tavoitteita kuin katsojalukujen maksimointi.

Kuten edellisessä luvussa totesin, liikkuvan kuvan sovittaminen kuvataiteen instituutio-naalisiin esityskonteksteihin voi olla haasteellista, vaikka käytännöt kehittyvätkin jatkuvasti. Erityisesti nauhateoksille, eli teoksille, jotka eivät perustu installaatioon tai moni-kanavaisuuteen, elokuvakontekstien ohella hyvä levityspaikka voisi löytyä internetistä.

Verkosta löytyy muutamia palveluita, joissa taiteilijoiden elokuvia, kokeellista elokuvaa ja videotaidetta on pyritty tuomaan kuratoidusti ihmisten nähtäväksi. Ilmaiseksi katsotavissa ovat esimerkiksi neljän kuraattorin perustama Vdrome, joka näyttää kerrallaan yhtä teosta rajatun ajan (Balsom 2017, 163) ja Chicagossa sijaitsevan video- ja media-taiteen levitysjärjestö Video Data Bankin arkiston teoksia kuratoidusti näytävä VDB TV (Balsom 2017, 83; VDB 2019). Myös UbuWebistä voi löytää muuten hankalasti nähtävissä olevia teoksia, joista suuri osa on tosin ladattu sivuille ilman tekijöiden lupaa. UbuWeb kuitenkin poistaa sivuiltaan teoksia tekijöiden pyynnöstä (UbuWeb 2019a), ja nykyään osa sisällöstä on sivuilla taiteilijoiden ja heitä edustavien järjestöjen luvalla²⁰.

Maksullisia kuratoituja palveluita ovat esimerkiksi LUX-järjestön Vimeo-on-demandia alustanaan hyödyntävä LUXPLAYER, jonka teosten vuokra-aika on 48 tuntia ja maksusta 50 prosenttia menee tekijöille (LUX 2019c). Myös jotkut elokuvafestivaalit ovat kehittäneet omia palveluitaan. Esimerkiksi International Film Festival of Rotterdamilla on verkkosivujensa yhteydessä festivaalin kuratoima IFFR Unleashed -streamauspalvelu, joka perustuu *pay-per-view*-malliin, ja myös heidän mallissaan 50 prosenttia menee teosten tekijänoikeuksienhaltijoille (International Film Festival Rotterdam 2019). Taiteilijalla on tietysti myös mahdollisuus ladata teoksiaan omille sivuilleen tai tunnettuihin kaikille avoimiin videopalveluihin, kuten YouTubeen tai Vimeoon.

Teosten esittäminen verkkoalustoilla ei kuitenkaan välttämättä tavoita mielekkäitä katsojamääriä tai monipuolista yleisöä samaan tapaan kuin television kautta on ollut mahdollista. Verkossa teoksen katselutapahtuma jää usein yksityiseksi ja yleisö kasvottomaksi. Samoin ansaintalogiikka teosten levittämisessä verkon kautta on kehittymätöntä television verrattuna. Mainitsemistani kuratoiduista palveluista Vdrome ei maksa taiteilijoille (Balsom 2017, 172), mutta tätä kompensoi teosten esittäminen vain rajatun ajan. Balsomin (2017, 172) mukaan taiteilijat voivat myös hyötyä Vdrome-esityksistä taloudellisen pääoman sijaan ”kulttuurisena pääomana”, koska Vdromen kuraattoreilla on vahvat taustat taideinstituutioissa, ja teoksia näytetään aina samanaikaisesti myös museonäyttelytilassa Museum of Contemporary Art Detroitissa.

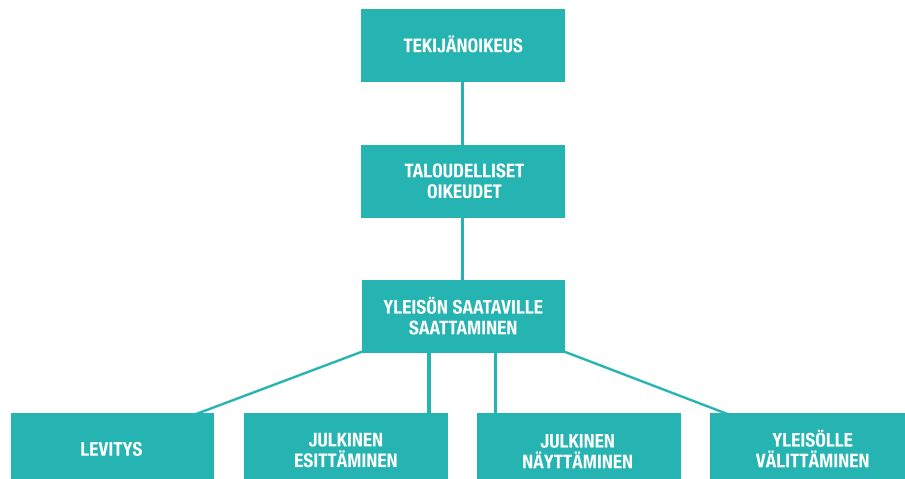
²⁰ Balsom (2017, 186) huomauttaa, että Peter Gidalin töiden ohessa (UbuWeb 2019b) lukee, että teokset ovat sivulla Gidalin luvalla ja yhteistyössä LUX-järjestön kanssa.

5 Levitys

Taiteilijoiden liikkuvaa kuvaa voidaan levittää välitys-, esitys- ja näyttämisoikeuksien myynnin tai luovutusten ja teosmyynnin kautta. Tässä käytän levitystä arkikielisesti tarkoittamaan teoksen saattamista yleisön saataville. Nämä levitystavat kuuluvat taloudellisiin tekijänoikeuksiin (Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 2), joiden perusteella oikeuksienhaltijoilla on oikeus saada näistä levitystavoista taloudellinen korvaus.

Tässä luvussa avaan ensin taloudellisiin tekijänoikeuksiin liittyvää lainsäädäntöä ja termistöä pohjustamaan levitystapoja ja niiden ansaintalogiikkaa. Tämän jälkeen käsitelen tarkemmin alaluvuissa välitysoikeuksien myyntiä, esitys- ja näyttelykorvausta sekä teosmyyntiä rajattuna editiona. Keskityn tekijänoikeuskorvauksia tilittävien järjestöjen suhteen nimenomaan korvausasioihin enkä käsittele syvemmin järjestöjen muita rooleja esimerkiksi oikeuksia hallinnoivina ja käyttölupia myöntäviä tahoina. Olen haastatellut tätä lukua varten puhelimitse visuaalisen alan tekijänoikeusyhdistyksen Kuvaston asiakas- ja viestintäpäällikkö Kati Pelkosta ja kasvatusten mediataiteen levityskeskus AV-arkin ohjelmakoordinaattori Tytti Rantasta.

5.1 Taloudelliset tekijänoikeudet



Kuvio 2. Taloudellisiin tekijänoikeuksiin lukeutuva teoksen saattaminen yleisön saataville jakautuu teotavasta riippuen levitykseen, julkiseen esittämiseen, julkiseen näyttämiseen ja yleisölle välittämiseen. Kuvio on työstämäni versio Kuvaston Tekijänoikeusoppaan kaaviosta (Kuvasto 2014, 7), ja siitä on jätetty selkeyden vuoksi pois tekijänoikeuteen kuuluvat moraaliset oikeudet ja taloudellisiin oikeuksiin kuuluva kappaleiden valmistaminen.

Kuviossa 2 levitys tarkoittaa teoskappaleen levittämistä myymällä, vuokraamalla, lainaamalla tai muutoin, esimerkiksi myytessä teos editiona taidemuseolle. Julkinen esittäminen tarkoittaa teoksen esittämistä läsnä olevalle yleisölle esimerkiksi elokuvafestivaalilla tai muussa tapahtumassa. Julkinen näyttäminen tarkoittaa teoksen näyttämistä ilman teknistä apuvälinettä läsnä olevalle yleisölle esimerkiksi taidenäyttelyssä. Yleisölle välittäminen tarkoittaa teoksen välittämistä yleisön katsottavaksi esimerkiksi televisiosta tai internetin kautta. (Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 2; Kuvasto 2014, 8–10.)

Tämä jako on tulkinnanvarainen, minkä vuoksi lain soveltaminen käytännössä perustuu vakiintuneisiin tapoihin ja tapauskohtaisuuteen. Esimerkiksi Kuvasto voi periä näyttelykorvauksen audiovisuaalisen teoksen näyttämisestä, vaikka lakiteknisesti kyseessä olisi julkinen esittäminen eikä näyttäminen (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019).

Tekijänoikeus syntyy aina tekijälle tai tekijöille, mutta taloudellisia tekijänoikeuksia voidaan myös siirtää osittain tai kokonaan esimerkiksi tuotantoyhtiölle. Taloudellisten tekijänoikeuksien luovuttaminen tuotantoyhtiölle osittain on tavallinen käytäntö elokuva-alalla, koska tekijänoikeuksia syntyy elokuvatuotannoissa tyypillisesti useille taiteellisesti vastuullisille tekijöille, ja niiden hallinnoiminen muuten olisi vaikeaa. Vaikka tekijä olisi luovuttanut ”kaikki oikeutensa” tuotantoyhtiölle, tämä koskee kuitenkin vain taloudellisia tekijänoikeuksia – ja niidenkin suhteen tekijöillä on tekijänoikeuslain mukaan luovuttamaton oikeus saada tuottajalta kohtuullinen korvaus, kun elokuvaa vuokrataan. Myös tekijänoikeusjärjestö Kopioston kautta maksettavat hyvitysmaksut kuuluvat tekijöille, vaikka ”kaikki oikeudet” olisi luovutettu tuotantoyhtiölle²¹. (Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 29 a; Vainio 2017.)

Tekijänoikeuskorvaukset voivat parhaimmillaan olla merkittävä tulonlähde taiteilijoille, ja ne kuuluvat kaikille oikeudenhaltijoille riippumatta tekijänoikeusjärjestön jäsenyydestä. Pääasiassa kuvataiteilijoita edustavan tekijänoikeusjärjestö Kuvaston Kati Pelkosen mukaan taiteilijat usein liittyvät järjestöön, koska kokevat, että on helpompaa, kun neutraali taho sopii korvauksista (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019). Järjestöön kuulumaton taiteilija joutuu yleensä itse sopimaan tekijänoikeuskorvauksista esittävän tahon kanssa, mikä voi olla haastavaa. Niissä tapauksissa, joissa tekijänoikeusjärjestö huolehtii

²¹ Elokuva- ja tv-alalla on tosin vallalla huolestuttava trendi, jossa taiteellisesti vastuullisten tekijöiden halutaan sopimuksella luovuttavan tuotantoyhtiölle tai levittäjälle kertamaksua vastaan kaikki oikeutensa teoksen käytöstä syntyviin tuloihin mukaan lukien jopa oikeutensa Kopiosto-korvauksiin (Mäki 2018; Vainio 2017).

sopimuslissenssiin²² perustuen korvauksen perimisestä järjestöön kuulumattomienkin oikeudenhaltijoiden kohdalla, korvausten tilittäminen edellyttää, että järjestöllä on tarvittavat tiedot oikeudenhaltijoista (Pelkonen, sähköposti 29.4.2019). Niin Kuvasto kuin Kopiosto etsivät verkkosivuillaan tuntemattomia tekijöitä (Kuvasto 2019a; Kopiosto 2019b), joiden korvauksia ei ole voitu tilittää tietojen puutteen vuoksi.

5.2 Välitysoikeudet

Teoksen välitysoikeuksia myytäessä myydään oikeutta välittää teosta yleisölle sovittun ajan esimerkiksi verkossa tai televisiossa. Tyypillisesti välitysoikeuksia myydään esimerkiksi niin, että televisioyhtiö ostaa oikeuden esittää teosta kanavallaan tai verkossa rajattomasti tai rajatusti ennalta määrätyn ajan. Merkittävä tällainen ostaja taiteilijoiden liikkuvan kuvan suhteen Suomessa on ollut Yle (Muikku 2018, 19). Välitysoikeuksista puhutaan arkikielessä myös esitysoikeuksina²³.

Huomattavaa on, että Yle ostaa välitysoikeuksia pääasiassa silloin, kun teoksen tuotantoon vasta haetaan rahoitusta, jolloin Yle toimii yhtenä tuotannon rahoittajista ja mahdollistajista (Yleisradio 15.2.2019). Yle siis ostaa välitysoikeuksia myös valmiisiin teoksiin, mutta esituotantovaiheessa olevat hankkeet ovat valinnoissa lähtökohtaisesti etusijalla. Kun ottaa huomioon Ylen välitysoikeuksien ennako-ostojen merkityksen SESin ja AVEKin rahoituspäätöksissä (ks. Volanen 2016, 49), tämä tuntuu ymmärrettävältä: Jokainen valmiina ostettava teos on potentiaalisesti pois jonkin toisen teoksen mahdollisuudesta saada rahoitusta kolmikannan muilta tahoilta ja tulla tehdyksi.

Yle ostaa välitysoikeudet tuotantoyhtiöltä, jolle alkuperäiset oikeudenomistajat eli tekijät ovat luovuttaneet osittain tai kokonaan oikeutensa myydä teoksen välitysoikeuksia. Tästä syystä välitysoikeuksien ostosta maksettava korvaus on yleensä yrityksen tuloa eikä yksityishenkilölle maksettavaa välitysoikeuksiin perustuvaa tekijänoikeuskorvausta. Yle voi ostaa valmiita teoksia myös yksityishenkilöiltä, mutta ennako-ostoja teh-

²² Esimerkiksi Kuvastolla on Opetus- ja kulttuuriministeriön myöntämiä sopimuslissensioikeuksia koskien tiettyjä kuvataiteen teosten käyttöoikeuksia. Tämä tarkoittaa, että Kuvasto voi joissakin tapauksissa myöntää käyttöluvia myös Kuvastoon kuulumattomien taiteilijoiden puolesta ja periä näistä korvauksia. (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019.)

²³ Välitysoikeus-termi perustuu tekijänoikeuslainsäädäntöön, jonka mukaan teoksen esitys- ja välitysoikeudet ovat eri asioita (ks. Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 2). Koska television tai verkon kautta ei tapahdu julkista esittämistä vaan välittämistä, on tarkempaa puhua niiden suhteen välitysoikeuksista eikä esitysoikeuksista.

dään vain tuotantoyhtiöiltä (Volanen, sähköposti 24.4.2019). Kun välitysoikeuksien ostoa tehdään ennakko-ostona, jolloin se on osa tuotannon rahoitusta, sen voi kuitenkin ajatella päätyvän tekijöille tuotantoyhtiön kautta esimerkiksi tuotannon palkkojen muodossa.

Vaikka tekijä tai tekijät eivät saisikaan välitysoikeuksien myynnistä suoraa henkilökohtaista tekijänoikeuskorvausta, he kuitenkin saavat teoksen televisioesittämisestä käyttökorkvauksia Kopioston kautta. Kopioston maksamien hyvityskorvausten perusteena ei ole teoksen välittäminen, vaan hyvitysmaksut ovat tekijänoikeuslakiin perustuvaa kompensatiota teoksen tallentamisesta yksityiseen käyttöön (Kopiosto 2019c, 6; Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 26 a). Hyvitysmaksuja ei maksa Kopiostolle teosta välittävä tahon, vaan määrärahat niihin tulevat valtiolta (ks. Tekijänoikeuslaki 404/1961, § 26 a ja § 26 b). Muita Kopioston maksamia tekijänoikeuskorvauksia elokuva- ja videoteosten suhteen ovat laitoskäyttökorvaus, kirjastokäyttökorvaus, TV Finland -korvaus ja Pohjoismainen kaapelijakelukorvaus (Kopiosto 2019c, 6–7).

TV-jakelun tuottamat henkilökohtaiset Kopiosto-korvaukset voivat joskus kertyä jopa yhtä suuriksi tai suuremmiksi kuin tuotantoyhtiölle alun perin välitysoikeuksien ostosta maksettu summa. Korvaukset voivat kasvaa merkittäviksi erityisesti taiteilijalla, joka toimii tuotannossa monessa roolissa, sillä hän saa Kopioston ryhmäjakotaulukon (ks. Kopiosto 2019c, 4) mukaan erikseen tekijänoikeuskorvauksia jokaisesta roolistaan tuotannossa.

Huomionarvoista on, että Kopiosto ei tällä hetkellä maksa yksityisen kopioinnin hyvitysmaksuja, kun teoksia näytetään televisioyhtiöiden verkkoalustoilla, kuten Yle Areenassa, vaan ainoastaan televisiolähetyksistä (Kopiosto-neuvonta, puhelu 24.4.2019). Televisioyhtiöiden siirtäessä toimintaansa enenevässä määrin verkkoon tällä voi olla merkittäviä seurauksia tekijöiden tulonmuodostuksen kannalta, ellei käytännöissä tapahtu muutosta.

Audiovisuaalisten teosten esityksistä sekä televisiossa että verkossa voi kuitenkin maksaa tekijälle korvausta Kuvasto, kun teosta tulkitaan kuvataiteen teoksena. Tässä tapauksessa korvaus peritään teosta välittävältä taholta, eli esimerkiksi televisioyhtiöltä tai sille sisältöä tuottavalta tuotantoyhtiöltä, ja tällöin korvauksen perusteena on teoksen välittäminen. Televisiolähetyksistä kuva- tai mediataiteilijalla on mahdollisuus saada sekä välityskorvaus teosta välittävältä taholta Kuvaston perimänä että Kopioston valtion budjetista tuleva hyvitysmaksu, koska näiden korvaustyyppien peruste on eri.

Jos kuitenkin välittävä taho on jo sopinut teoksen välitysoikeuksista suoraan tuotantoyhtiön kanssa ennakko-ostona tai muuten, Kuvasto ei voi enää tämän lisäksi periä välityskorvausta. (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019; Pelkonen, sähköposti 18.4.2019.)

5.3 Esitys- ja näyttelykorvaus

Julkiseen esittämiseen perustuvaa korvausta kutsutaan esityskorvaukseksi. Julkista esittämistä tapahtuu esimerkiksi elokuva- ja taidefestivaalien näytöksissä sekä museoiden ja gallerioiden audiovisuaalisten teosten näytöksissä tai installaatioissa. Esityskorvauksesta sopii esittävän tahon kanssa joko tekijä itse tai häntä edustava järjestö. Järjestöistä esityskorvauksia perii ja tilittää Suomessa jäsen taiteilijoilleen tällä hetkellä mediataiteen levityskeskus AV-arkki.

Myös kuvataiteilijoiden tekijänoikeusjärjestö Kuvasto voi periä ja tilittää tekijänoikeuskorvauksen, kun audiovisuaalista teosta näytetään festivaalilla, tapahtumassa tai museossa. Tällöin teosta tulkitaan kuvataiteen teoksena, ja Kuvaston näkökulmasta kyse on julkisesta näyttämisestä, vaikka näyttämiseen käytetäänkin teknistä apuvälinettä. Tästä johtuen sanateknisesti kyseessä on silloin näyttelykorvaus²⁴. Siinä katsotaanko audiovisuaalinen teos kuvataiteen teokseksi ja kuuluuko teoksen oikeuksien hallinnointi Kuvaston vastuulle, lähtökohtana käytetään kuvataiteilijan omaa määrittelyä. (Pelkonen, haastattelu, 2.4.2019; Pelkonen, sähköposti 29.4.2019.) Näin siis myös AV-arkkiin kuulumattomalla tekijällä on mahdollisuus halutessaan saada tekijänoikeuskorvausta järjestön kautta.

AV-arkin maksama esityskorvaus tilitetään taiteilijalle rojaltina, joka on yksi tekijänoikeuskorvauksen muoto (AV-arkki 2019b; Vainio 2017). Samasta teoksen esittämisestä ei siis tästä syystä voi AV-arkin esityskorvauksen lisäksi enää saada muuta tekijänoikeuskorvausta, kuten Kuvaston näyttelykorvausta (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019).

Kun tekijä kuuluu AV-arkkiin ja Kuvastoon, hänellä on mahdollisuus vaikuttaa siihen, haluaako hän korvauksen AV-arkin perimänä esityskorvauksena vai Kuvaston perimä-

²⁴ Näyttelykorvaus on terminä harhaanjohtava, sillä näyttämisen ei tarvitse tapahtua näyttelyssä, vaan kuten sanottu myös esimerkiksi tapahtuma- tai festivaalinäytöksistä voidaan periä näyttelykorvaus. Selkeämpää olisi puhua näyttämiskorvauksesta. (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019.) Tässä opinnäytetyössä käytän kuitenkin näyttelykorvaus-sanaa sen vakiintuneisuuden vuoksi.

nä näyttelykorvauksena (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019). Sekä Kuvasto että AV-arkki pidättävät osuuden taiteilijoille tilittämistään korvauksista toimintakulujensa kattamiseen (Kuvasto 2019b; AV-arkki 2019b).

AV-arkin hinnaston mukaan esityskorvaus on yleensä joitakin kymmeniä tai muutamia satoja euroja riippuen teoksen kestosta. Mikäli kyseessä on näyttelyyn installoitu teos, AV-arkin asettama hinta riippuu näyttelyn kestosta. (AV-arkki 2019b.) Kuvaston perimä näyttelykorvaus puolestaan on sama nauhateoksille ja installaatioille, ja sen määrään ei vaikuta teoksen kesto, vaan näyttelyn kesto ja kävijöiden määrä (Kuvasto 2019c). Molempiin järjestöihin kuuluvan taiteilijan kannattaa siis mahdollisuuksien mukaan miettiä tapauskohtaisesti kumman järjestön korvaussumma tulee kannattavammaksi.

AV-arkki ja Kuvasto eivät peri esitys- tai näyttelykorvausta kaikissa tapauksissa, joissa laki sen sallisi. Tavaksi on muodostunut, että esittävät tahot eivät yleensä maksa tekijänoikeuskorvauksia tekijöille tai heitä edustaville järjestöille silloin, kun levittäjä tai tekijä itse on tarjonnut teostaan esimerkiksi näyttelyyn tai festivaalille. AV-arkki perii esityskorvauksia silloin, kun heiltä tai heidän edustamiltaan taiteilijoilta pyydetään teoksia esitettäväksi esimerkiksi museoon, galleriaan, tapahtumaan tai festivaalille. (Rantanen, haastattelu 25.3.2019.) Kuvaston asiakas- ja viestintäpäällikön Kati Pelkosen mukaan Kuvasto puolestaan ei tavallisesti peri näyttelykorvausta gallerioiden osalta, koska ne eivät sellaisenaan sisälly Kuvaston valvonta-alueeseen:

Meillä on muodostunut Suomessa sellainen käytäntö, että taiteilija usein maksaa näyttelytilavuokraa, ja toisaalta sillä gallerian ylläpitäjällä on velvoite myydä niitä teoksia taiteilijan puolesta. Siinä taiteilija ja galleria toimii suorassa sopimussuhteessa keskenään. Sen takia esimerkiksi Kuvasto ei peri näistä tilanteista minikäänlaisia korvauksia. – – Se on sellainen käytäntö, joka on alalla muodostunut, ja sen takia se tekijänoikeuskorvaus siihen istuu huonosti, vaikka lain mukaan taiteilijoilla tietenkin on se oikeus siihen korvaukseen. Mutta tietysti siinä on sekin, että taiteilijat ikään kuin itse myös käyttää niitä omia oikeuksiaan, että se on ehkä sellainen huojennus gallerian tapauksessa. (Pelkonen, haastattelu 2.4.2019.)

Aivan erityisesti mediataiteen kohdalla galleriamyynti on marginaalista, ja kotimainen markkina on pieni. AV-arkin tuottaja Kati Åberg esitteli Bytes for Sale -seminaarissa Kiasmassa 19.10.2018 hanketta, joka selvitti suomalaisten gallerioiden henkilökunnan asenteita ja taitoja mediataiteen myymisen suhteen. Hankkeen tulosten perusteella gallerioilla on puutteita mediataiteen myyntiosaamisessa ja -käytännöissä eikä mediataidetta priorisoida gallerioiden toiminnassa. (Åberg, presentaatio 19.10.2018.)

5.4 Editio

Editiota myytäessä taiteilijan liikkuvan kuvan teosta kohdellaan taideobjektina. Ajatus liikkuvan kuvan teosten myymisestä rajattuna editiona on historiallisesti noussut esiin eri muodoissa epäonnistuen aina 1990-luvulle asti, jolloin käytäntö vihdoinkin alkoi saada todellista jalansijaa taidemaailmassa. Idea luonteeltaan monistettavan teoksen kappalemäärän rajaamisesta on lähtöisin 1800-luvun lopun taidegrafiikan ja pronssiveistosten myynnistä rajattuina editioina. (Balsom 2017, 100–101.) Kun teos on esimerkiksi rajattomasti monistettavissa oleva videotiedosto, rajatun edition määrittäminen sille on tietysti täysin keinotekoisista. Tästä keinotekoisuudesta huolimatta editiointi on tois- taiseksi toimivimpia ratkaisuja taiteilijoille myydä liikkuvan kuvan teoksia taloudellisesti kestäväällä tavalla, ja Balsomin (2017, 118) mukaan mallin toimivuutta todistaa kokeellisen elokuvan perinteeseen yhdistettyjen tekijöiden siirtyminen galleriakontekstiin.

Tavallisesti tekijä määrittää teoksesta esimerkiksi kolmen tai neljän kappaleen edition ja taiteilijakappaleet (engl. artist's proofs) (Balsom 2017, 100). Kuten edeltävissä luvuissa todettu, taloudellisten tekijänoikeuksien perusteella tekijällä on oikeus korvaukseen, kun hänen teostaan levitetään, eli esimerkiksi myydään, vuokrataan tai lainataan. Myytävän taideteoksen kauppahinta on verotuksellisesti kuitenkin ansiotuloa, ei tekijänoikeuskorvausta (Verohallinto 2015).

Rajatun edition määrittäminen ja niiden myynti ei poista mahdollisuutta myydä myös teoksen välitysoikeuksia. Samoin teoksen julkisesta esittämisestä tai näyttämisestä voidaan yhtä lailla maksaa esitys- ja näyttelykorvauksia. Näissä myydään eri asiaa: Editiota myytäessä myydään teosobjektia, muissa tapauksissa ainoastaan käyttöoikeuksia. Teosta myytäessä ostaja toki saa myös joitakin oikeuksia teokseen. Esimerkiksi museon toimiessa ostajana, oston yhteydessä museo tyypillisesti saa vähintään oikeuden näyttää teosta julkisesti ilman erillistä lupaa tai korvausta. Annettavista oikeuksista ja niihin liittyvistä rajoituksista ja ehdoista sovitaan tarkemmin kaupan yhteydessä tehtävällä sopimuksella.

Elokuvasäätiössä tekemässäni haastattelussa (20.3.2019) hiukan yllättäen ilmeni, että tukiesittelijät Nokelainen ja Uotila eivät tunteneet taidemaailman liikkuvan kuvan editio-ikäntäntöä. Tuotannon ja levityksen ammattimaisuuden arvioinnissa kuitenkin tulonmuodostuksen mahdollisuus tai vähintään jonkinlaisen korvauksen saaminen teoksen levityksestä olivat tukiesittelijöille yksi olennaisista tarkastelun kohteista. Mediataidetta toki ostetaan vielä vähän, ja yleensä lähinnä taideinstituutioiden, kuten isojen taidemu-

seiden toimesta ja menestyneiltä nimiltä. On silti kiinnostavaa, että elokuvasäätiössä ei tunnettu tätä teosmyynnin käytäntöä, etenkin kun elokuvasäätiö on tukipäästönsä perusteella myös tukenut sellaisia taiteilijoita, joiden voidaan varmuudella olettaa myös myyvän teoksiaan taidekontekstissa editioina.

Editioiden hinnoittelu mediataiteen kohdalla noudattelee kuvataiteen hinnoittelun käytäntöjä yleisesti, ja teoksen ja tekijän maine voi joskus mahdollistaa editioille jo merkittäviäkin myyntihintoja (ks. esim. Balsom 2017, 13). Taiteilijan teosten arvo kasvaa esimerkiksi sen perusteella, miten hän on edustettuna eri kokoelmissa. AV-arkin tuottajan Kati Åbergin mukaan kotimaisen markkinan pienuuden johdosta Suomessa on kuitenkin vaikeaa myydä teoksesta enempää kuin yksi editio. Tähän vaikuttaa myös se, että mediataiteen hinnoittelu on soveltuvampi institutionaalisille keräilijöille kuin yksityisille keräilijöille, ja museot mieluummin lainaavat teoksen toisen museon kokoelmasta kuin ostavat saman teoksen, jonka toinen museo on jo ostanut. (Åberg, presentaatio, 19.10.2018.)

Edition ostaja saa yleensä teoksen pakkaamattoman *master*-kopion lisäksi esityskopioita ja taiteilijan allekirjoittaman numeroidun autenttisuustodistuksen sekä sopimuksen, jossa määritetään oikeuksista teoksen esittämiseen, kopioiden tekemiseen ja siirtämiseen toiseen formaattiin (Balsom 2017, 100). On myös tavallista, että edition yhteydessä on valokuvia ja usein näitä voidaan myös myydä erikseen (Balsom 2013, 103). Myös van Ingen kommentoi kuvataiteen liikkuvan kuvan editiökäytäntöjä:

Kuvataiteessahan pystyy myös tienamaan, museot maksaa ja on keräilijöitä, ja tehdään teoksia, jotka on objekteja. – – Jos mennään tässä liikkuvan kuvan mediataiteen puolelle, se näkyy ihan selvästi, että se on se tapa tehdä videoinstallaatio ja tehdä siihen mukaan valokuvia ja yrittää myydä niitä valokuvia ja parhaimmillaan ehkä se installaatio. – – Varsinkin teos, joka ei ole installaatio, vaan ihan puhtaasti esittävä teos – – sehän ei oo olemassakaan missään muualla kuin silloin, kun sitä näytetään. Siitähän ei oo objektia. Se ei vastaa meidän markkinatalouden ajatusta siitä, mikä on arvokasta. Objektit on arvokkaita, koska ne voi omistaa. (Van Ingen, haastattelu 22.3.2019.)

Van Ingenin kommentti tuo mieleen kaikuja historiallisen avantgarden ja myöhemmin 1960-luvun Fluxus-liikkeen näkemyksistä elokuvasta monistettavana massakulttuuriin pohjaavana taiteena, joka voi haastaa taideinstituutiota ja tuoda taiteen takaisin arkipäivään (ks. Balsom 2013, 102; Balsom 2017, 99). Editiökäytännön vakiintuminen liikkuvan kuvan nauha- sekä installaatioteoksissa on kuitenkin päinvastoin ilmentymä sopeumasta näihin vallitseviin rakenteisiin, ja keino luonteeltaan kopioitavien teoslajien pääsyyn taidemarkkinoille.

6 Pohdinta

Opinnäytetyön prosessi oli pitkäkö ja monivaiheinen ulkopuolisen tutkimusmatka kuvataidemaailmaan, elokuva- ja taidehistoriaan sekä järjestöjen ja rahoittajien toimintaan. Käsitteisiin ja historiaan liittyvä osuus jäi murto-osaksi siitä materiaalista, johon työtä varten tutustuin, mutta sen kautta sain varmuutta tehdä perustelluiksi kokemiani valintoja ja rajoituksia.

Taiteilijoiden liikkuva kuva -luvussa esitin, että taiteilijoiden ja elokuvantekijöiden liikkuvan kuvan eri termit ja jaottelut kumpuavat historiallisista väline-eroista ja erilaisista tuotantotavoista, joiden kautta toiminta on kytkeytynyt eri instituutioihin tai asemoitunut niiden ulkopuolelle. *Taiteilijoiden elokuva* -termissä välineneutraaliuden lisäksi positiivista on, että se mahdollistaa elokuva-sanalle inklusiivisen tulkinnan häivyttämättä sitä, että teos kytkeytyy tekijyyden, rahoituksen, esityskontekstien tai levityksen puolesta jollain tapaa taidemaailman käytäntöihin. Vaikka tämä ei kaikissa yhteyksissä olisikaan olennainen tarkennus, tutkimuksessa ja rakenteiden tarkastelussa se on välttämätöntä.

Kokeellinen elokuva on ongelmallisempi termi, koska se sisältää vaikeasti määriteltävissä olevan sisällöllisen määrään ”kokeellinen”. Haastattelussa kokeellisen elokuvan tekijä ja taiteilija Sami van Ingen tapaili kokeellisuuden määritelmää sen kautta, motivoiko elokuvan valintoja yleisön miellyttäminen vai ovatko sen tarkoitusperät jossain muualla. Kun tämä määritelmä yhdistetään kokeellisen elokuvan perinteessä tunnistettavaan tuotannollisiin seikkoihin, kuten tietynlaiseen riippumattomuuteen ja henkilökohtaisuuteen, aletaan jo tavoittaa jonkinlaista selkeää kuvausta. Kokeellisen elokuvan voidaan siis todeta määrittävän osittain sen kautta, että se ei joko hyödynnä lainkaan tai hyödyntää valikoivasti kuvataiteen ja elokuvan tuotannollisia rakenteita.

Opinnäytteen aineiston perusteella näyttäisi siltä, että elannon saaminen liikkuvan kuvan tekemisestä vaatii väistämättä jonkin asteista, vähintään hetkellistä sitoutumista taidemaailman tai elokuvateollisuuden järjestelmiin – van Ingenin haastattelussa kuvaillemiin ääripäihin – joista molemmat ovat omalla tavallaan konservatiivisia. Tällöin menetetään osittain riippumattomuus ja vapaus, mutta vastineeksi saadaan ainakin teoreettinen mahdollisuus toimeentuloon taiteellisella työllä ja edellytyksiä hakea rahoitusta isompaa budjettia vaativiin teoksiin.

Rahoituksessa voidaan havaita, että tuotantoarvoiltaan isompien teosten tekemisessä yhtiömuotoinen toiminta on välttämätöntä. Niin elokuvasäätöön kuin AVEKin isompia

tukimuotoja voivat hakea ainoastaan tuotantoyhtiöt. Perusteena tälle on oletettavasti se, että vaikka yritystoiminnan yhdistäminen taiteen tekemiseen ei ole ongelmaton, monen ihmisen sujuvaa ja oikeudenmukaista yhteistyötä, palkkojenmaksua ja kirjanpitoa vaativissa tuotannoissa yhtiö luo järjestelmälliset puitteet toiminnalle.

Elokuvapuolen tuissa Ylen merkitys levitysehtojen täyttäjänä vaikuttaisi muutoksista huolimatta vielä toistaiseksi olevan korostunutta teoksissa, joille elokuvateatterilevitys ei ole syystä tai toisesta mahdollinen. Mielestäni on kohtuullista sanoa, että puhtaasti rakenteellisena seikkana on väärin, että Ylen ostopäätösten tekijöille on keskittynyt niin paljon valtaa muiden tahojen rahoituspäätöksiin etenkin, kun roolit eivät ole olleet määrääkäsisiä. Lisäksi näyttely taidemuseossa tulisi selkeämmin voida hyväksyä ammattimaiseksi levitykseksi, koska se vertautuu riittävässä määrin elokuvateatterilevitykseen.

Tulevaisuudessa, kun Ylen ja muiden televisioyhtiöiden toiminta siirtyy entistäkin enemmän verkkopainotteiseksi, on kiinnostavaa nähdä kasvavatko välitysoikeuksista maksettavat summat paikkaamaan tekijöiden menettämiä televisiolähetyksistä saatuja Kopiosto-korvauksia. Toinen mahdollisuus olisi, että Kopiosto-korvaukset laajennettaisiin koskemaan myös televisioyhtiöiden verkkoalustoilla tapahtuvaa teosten katselua. Perusteet laajentamiselle ovat olemassa, sillä yhtä lailla kuin on ollut mahdollista nauhoittaa televisiosta ohjelmia, myös tietokoneen näyttöä voi tallentaa katselun aikana ja tehdä teoksista kopioita yksityiseen käyttöön.

Kuvataiteen käytännöissä ongelmallisiksi osoittautuivat näyttelyiden sopimisaikataulut, jotka eivät välttämättä mahdollista liikkuvan kuvan teoksen vaatimaa riittävän pitkää aikaa teoksen rahoittamiseen ja toteuttamiseen. Tästä aiheutuu, että taiteilijat saattavat joutua ammattimaisissa yhteyksissä esittämään teoksia, jotka eivät ole toteutuneet tarkoitetulla tavalla tai ovat keskeneräisiä.

Näyttelykontekstin muita ongelmia, jotka koskettavat erityisen merkittävästi liikkuvan kuvan tekijöitä ovat taiteilijoiden vastuulle kaatuvat esityslaitteistokustannukset ja galleriavuokrat. Teosmyynti gallerioissa Suomessa ei ole niin merkittävää, että se olisi taiteilijoiden pääsyy näyttelyiden pitämiseen, ja varsinkin mediataiteen myynti gallerioista on vielä verrattain harvinaista. Kun gallerianäyttelyistä ja elokuva- tai taidefestivaalinäyttöksistä ei välttämättä synny tekijälle mitään tuloa eikä liioin tekijänoikeuskorvausta, teosten esittäminen pääasiassa näissä yhteyksissä ei ole taloudellisesti kestävä, vaikka siinä voikin olla muita hyötyjä.

Kuvataidekontekstissa elokuvan tekemisen havaittuja etuja ovat osittaisesta ongelmallisuudestaan huolimatta apurahatahojen runsaus, AVEKin mediataidepuolen tuotannon tukien elokuvatukia väljemmät levityskriteerit, teoksen versiointi sekä kuvataide- että elokuva- ja tv-konteksteihin ja mahdollisuus myydä teoksia objektinkaltaisesti rajattuna editiona.

Taidemaailman ovet eivät kuitenkaan välttämättä avaudu helposti kuvataidekoulutuksen ulkopuolisille tekijöille. Tästä syystä AV-arkin linjan laajeneminen jäseniksi hyväksyttävien tekijöiden koulutustaustassa on kiinnostava kehityssuunta. Elokuvapuolella taas SESin pyrkimys alustaneutraliteettiin levitysehdoissa ja ”vastikkeellisuudesta” luopuminen saattavat avata aiempaa paremmin elokuvasäätiön rahoitusmahdollisuuksia kuvataidekontekstissa esitettävälle teoksille.

Toivon, että opinnäytetyöni voi hyödyttää erityisesti omaa praktiikkaansa taiteilijana tai elokuvantekijänä pohtivaa ja olla avuksi itselle sopivien toimintamallien ja mahdollisuuksien löytämiseen liikkuvan kuvan rahoittamisessa, esittämisessä ja levittämisessä. Lisäksi olen havainnut, että tekijänoikeuskorvauksiin ja tulonmuodostukseen liittyen alalla vaikuttaa olevan epäselvyyttä, ja olen siksi pyrkinyt selittämään erilaisten korvausten muodostusta ja lakiperusteisuutta mahdollisimman tarkasti.

Tavoitteenani oli esitellä elokuvantekemistä kuvataidekontekstissa kokonaisuutena, ja tästä syystä tämän työn laajuuden puitteissa jokainen osa-alue on käsitelty rajatusti jättäen runsaasti tilaa yksittäisten osioiden syventämiseen jatkotutkimuksessa. Esimerkiksi teosten esittämiseen liittyen erilaisten esitystahojen teosvalintakäytäntöjen tarkempi selvittäminen voisi auttaa tekijöitä ymmärtämään paremmin, miten saada teoksiin esille. Laajempaan kiinnostavana jatkotutkimuksen kohteena pidän kuvataiteen ja elokuvan kenttien välisiä raja-aitoja, jotka hankaloittavat eri toimintamallien ja tekijöiden vahvempaa sekoittumista, vapaampaa liikehdintää ja yhteistyötä.

Lähteet

Aurora-tietokanta 2019. Mikä Aurora-tietokanta on? <<https://www.aurora-tietokanta.fi/>> (luettu 6.4.2019).

AV-arkki 2019a. Usein kysytyt kysymykset. <<http://www.av-arkki.fi/fi/ukk/>> (luettu 26.3.2019).

AV-arkki 2019b. Esitysoikeudet ja hinnasto. <<http://www.av-arkki.fi/fi/toiminta-ja-palvelut/esitysoikeuksien-vuokraaminen/>> (luettu 5.4.2019).

AVEK 26.3.2019. Uutinen. Haemme tuotantoneuvojaa. <<https://www.kopiosto.fi/AVEK/haemme-tuotantoneuvojaa/>> (luettu 18.4.2019).

AVEK 2019a. Esittely. <<https://www.kopiosto.fi/AVEK/avek/esittely/>> (luettu 18.4.2019).

AVEK 2019b. Tukiohjeet. <<https://www.kopiosto.fi/AVEK/tuen-hakijoille/tukiohjeet/>> (luettu 18.4.2019).

Balsom, Erika 2013. Exhibiting Cinema in Contemporary Art. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Balsom, Erika 2017. After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation. New York: Columbia University Press.

Beebe, Roger 2014. On "Artists' Cinema" and "Moving-Image Art". The Brooklyn Rail. <<https://brooklynrail.org/2014/07/criticspage/on-artists-cinema-and-moving-image-art>> (luettu 2.5.2019).

BEFF Bangkok Experimental Film Festival 2019. About. <https://www.facebook.com/pg/bangkokexperimentalFF/about/?ref=page_internal> (luettu 18.4.2019).

Berlinale 2019. Forum & Forum Expanded. <https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/forum/index.html> (luettu 18.4.2019).

Blåfield, Maija 2019. Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä. <<http://www.maijablafield.com/fi/portfolio/tuhoutumisesta-ja-sailyttamisesta/>> (luettu 5.4.2019).

Eerikäinen, Hannu 1993/2007. Videotaide Suomessa: Taiteen laidalla, eturintamassa vai ei-kenenkään maalla? Väkiparta, Kirsi (toim.): Sähkömetsä – Videotaiteen ja ko-keellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998. Helsinki: Valtion taidemuseo / Ku-vataiteen keskusarkisto, 84–112.

Experimenta India 2019. Experimenta – International Festival of Moving Image Art. <<https://experimenta.in/archive/>> (luettu 18.4.2019).

Forum Box 2018. Dave Berg: Paratiisi. <<https://forumbox.fi/exhibition/dave-berg/>> (luettu 5.4.2019).

IDFA 2019. DocLab.
<<https://www.idfa.nl/en/info/doclab>> (luettu 5.4.2019).

International Film Festival Rotterdam 2018. Film entry regulations.
<<https://iffr.com/en/film-entry-regulations>> (luettu 5.4.2019).

International Film Festival Rotterdam 2019. IFFR Unleashed.
<<https://iffr.com/en/iffr-unleashed>> (luettu 5.4.2019).

International Short Film Festival Oberhausen 2019.
Regulations of the 65th International Short Film Festival Oberhausen, 1–6 May 2019.
<https://www.kurzfilmtage.de/fileadmin/Kurzfilmtage/Kurzfilmtage_2019/Reglement_65th_Short_Film_Festival_Oberhausen_engl.pdf> (luettu 5.4.2019).

Kivinen, Kati 2013. Toisin kertoen: Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikku-
van kuvan installaatiossa. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.

Kopiosto 2019a. Toiminta.
<<https://www.kopiosto.fi/kopiosto/kopiosto/toiminta/>> (luettu 5.4.2019).

Kopiosto 2019b. Oletko etsimämme tekijä?
<https://www.kopiosto.fi/kopiosto/tuntemattomat/?fbclid=IwAR1facCEroIQz-3wh6UhTsb__JZlraYaTp5A3VPB_gwjCYL7AxFI7Y9SP84> (luettu 5.4.2019).

Kopiosto 2019c. Lisätietoa AV-korvauksista. <<https://www.kopiosto.fi/app/uploads/2019/04/11110927/Lis%C3%A4tietoa-av-korvauksista.pdf>> (luettu 5.4.2019).

Kotz, Liz 2005/2008. Video Projection – The Space Between Screens.
Leighton, Tanya (toim.): Art and the Moving Image: A Critical Reader.
Lontoo: Tate Publishing and Afterall Books, 371–385.

Kuvasto 2014. Tekijänoikeus tutuksi – opas taiteilijoille ja taiteen käyttäjille.
<http://kuvasto.fi/hallinta/wp-content/uploads/2014/12/kuvasto_tekij%C3%A4noikeusopas_lores.pdf> (luettu 5.4.2019).

Kuvasto 2019a. Tuntemattomat taiteilijat. <<http://kuvasto.fi/tuntemattomat-taiteilijat/>> (luettu 6.4.2019).

Kuvasto 2019b. Korvausten tilitys. <<http://kuvasto.fi/korvausten-tilitys/>> (luettu 5.4.2019).

Kuvasto 2019c. Hinnasto. <<http://kuvasto.fi/hinnasto/>> (luettu 5.4.2019).

Laki Yleisradio Oy:stä 1380/1993.
<<https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1993/19931380>> (luettu 18.4.2019).

Luna Films 2019. Elokuvaosuuskunta Luna Films. <<https://www.lunafilms.info/contact>> (luettu 18.4.2019).

LUX 2019a. Our history. <<https://lux.org.uk/about-us/our-history>> (luettu 25.4.2019).

LUX 2019b. What we do. <<https://lux.org.uk/about-us>> (luettu 25.4.2019).

LUX 2019c. About LUXPLAYER. <<https://lux.org.uk/whats-on/luxplayer/about-luxplayer>> (luettu 25.4.2019).

Muikku, Jari / Digital Media Finland Oy 2018. Uuden etsijä, rajojen rikkoja – selvitys suomalaisen mediataiteen menestyksen edellytyksistä. Frame Contemporary Art Finland. <https://frame-finland.fi/wp-content/uploads/2018/06/frame_mediataideraportti.pdf> (luettu 3.4.2019).

MUU Ry 2019. Taiteilijayhdistys. <http://www.muu.fi/site/?page_id=2&lang=fi> (luettu 5.4.2019).

Mäki, Teemu 2018. Teemu Mäki: Mitä muutoksia toivon valtion taidepolitiikkaan? <<https://voima.fi/blogikirjoitus/2018/teemu-maki-mita-muutoksia-toivon-valtion-taidepolitiikkaan/>> (luettu 14.4.2019).

O'Doherty, Brian 1976/1986. Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space. San Francisco: The Lapis Press. <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf> (luettu 14.4.2019).

Rastas, Perttu 2007. Töpselitaide virtaa Suomeen. Väkiparta, Kirsi (toim.): Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 190–209.

SES 2019a. Henkilöstön toimenkuvat ja puhelinnumerot. <<http://ses.fi/saeatloe/yhteystiedot/henkiloestoen-toimenkuvat-ja-puhelinnumerot/>> (luettu 3.4.2019).

SES 2019b. Tuotannon tukipäätökset. <<http://ses.fi/tukitoiminta/tukipaeaetokset/tuotanto/>> (luettu 3.4.2019).

SES 2019c. Suomen elokuvasäätiön tukitoiminta. <<http://ses.fi/tukitoiminta/esittely/>> (luettu 25.4.2019).

SES 2019d. Tukioppaat. <<http://ses.fi/tukitoiminta/tukioppaat/>> (luettu 3.4.2019).

SES 2019e. Tukiopas, käsikirjoitusapuraha. <http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/TUKIOPAS_Kaesikirjoitusapuraha.pdf> (luettu 3.4.2019).

SES 2019f. Tukiopas, kehittämistuki.
<http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/TUKIOPAS_Kehittaemistuki.pdf> (luettu 3.4.2019).

SES 2019g. Tukiopas, tuotantotuki.
<http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/TUKIOPAS_Tuotantotuki.pdf> (luettu 3.4.2019).

SES 2019h. Tukiopas, markkinointi ja levitys.
<http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/TUKIOPAS_markkinointi_ja_levitys.pdf> (luettu 3.4.2019).

SES 2019i. Tukiopas, kuvailutulkkaukset ja tekstitys.
<http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/TUKIOPAS_kuvailutulkkaukset_ja_tekstitys.pdf> (luettu 3.4.2019).

SES 19.12.2018. Ajankohtaista. Muutos on pysyvää – tietoa ja näkökulmia DocInfosta 18.12.2018. <http://ses.fi/ajankohtaista/ajankohtainen/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=3&tx_ttnews%5BbackPid%5D=229&tx_ttnews%5Btt_news%5D=1875&cHash=6ad39dcd3f2a2bdca86d03a85da7eeb6> (luettu 3.4.2019).

Stadin ammattiopisto 2018. Media-alan koulutus Mediastadissa. <<http://mediastadi.fi/>> (luettu 1.11.2018).

Sundance Institute 2019. New Frontier. <<https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/submit>> (luettu 5.4.2019).

Taanila, Mika 2007. Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Väkiparta, Kirsi (toim.): Sähkömetä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 10–81.

Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2018. Opetusalueet.
<<https://www.uniarts.fi/koulutustarjonta/kuvataiteen-koulutusohjelma>> (luettu 25.10.2018).

Taite 2019a. Valtion taidetoimikunnat 2019–20. <<https://www.taite.fi/fi/valtion-taidetoimikunnat>> (luettu 25.4.2019).

Taite 2019b. Voiko avustuksen käyttötarkoitusta tai käyttöajankohtaa muuttaa?
<<https://www.taite.fi/fi/apurahat-usein-kysyttya#Voiko%20avustuksen%20k%C3%A4ytt%C3%B6tarkoitusta%20tai%20k%C3%A4ytt%C3%B6ajankohtaa%20muuttaa?>> (luettu 18.4.2019).

Tate 2011. The white cube and beyond. Tate Etc. Issue 21: Spring 2011.
<<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>> (luettu 22.4.2019).

Tekijänoikeuslaki 404/1961. <<https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404>> (luettu 5.4.2019).

The Art Story 2019. Video Art, Beginnings. <https://www.theartstory.org/movement-video-art-history-and-concepts.htm#beginnings_header> (luettu 25.4.2019).

Tikka, Heidi 2012. Performatiivinen valta – mediataiteen kentän rahoituksesta. AVEK. 2/2012. <<http://heiditikka.com/texts2/performatiivinen-valta-mediataiteen-kentan-rahoituksesta/>> (luettu 18.4.2019).

UbuWeb 2019a. Frequently Asked Questions. <<http://www.ubu.com/resources/faq.html#6>> (luettu 25.4.2019).

UbuWeb 2019b. Peter Gidal. <<http://www.ubu.com/film/gidal.html>> (luettu 25.4.2019).

Vainio, Niklas 2017. Tekijänoikeus on omaisuutta, osa 4. Meteli. <<https://www.teme.fi/fi/meteli/tekijanoikeus-on-omaisuutta-osa-4/>> (luettu 15.4.2019).

VDB 2019. About VDB. <<https://www.vdb.org/content/about-vdb>> (luettu 25.4.2019).

Verohallinto 2015. Aineettomista oikeuksista saatavien tulojen verotus. <https://www.vero.fi/syventavat-vero-ohjeet/ohje-hakusivu/48945/aineettomista_oikeuksista_saatavien_tul2/> (luettu 18.4.2019).

Volanen, Sari 2016. Rahasta ja rakkaudesta lyhytelokuvaan - miksi tarvitsemme lyhytelokuvaa ja sen julkista rahoittamista? Taiteen maisterin opinnäytetyö. Master's Programme in Visual Culture and Contemporary Art. Taiteen laitos. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Walley, Jonathan 2008. Modes of Film Practice in the Avant-Garde. Leighton, Tanya (toim.): Art and the Moving Image: A Critical Reader. Lontoo: Tate Publishing and Afterall Books, 182–199.

Yleisradio 15.2.2019. Tuotantoyhtiöille – Tarjoa meille elokuvahanketta. <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/02/15/tarjoa-meille-elokuvahanketta>> (luettu 3.4.2019).

Yli-Annala, Kari 2019. Muikun paperi – huomioita Framen mediataideraportista. Mustekala. 1/2019, vol. 73. <<http://mustekala.info/teemanumerot/liikkuvia-kuvia-ja-maailman-osia-1-2019-vol-73/muikun-paperi-huomioita-framen-mediataideraportista/>> (luettu 2.4.2019).

Julkaisemattomat lähteet

Blåfield, Maija 2018. Taiteilija-elokuvantekijä. Häivekuva Oy. Haastattelu: 14.9.2018.

Kopiosto-neuvonta 24.4.2019. Puhelu.

Nokelainen, Piia 2019. Tukiesittelijä. Suomen elokuvasäätiö Sr. Haastattelu: 20.3.2019.

Nokelainen, Piia 9.5.2019. Sähköposti.

Pelkonen, Kati 2019. Asiakas- ja viestintäpäällikkö. Kuvasto Ry. Puhelinhaastattelu: 2.4.2019.

Pelkonen, Kati 18.4.2019. Sähköposti.

Pelkonen, Kati 29.4.2019. Sähköposti.

Penttinen-Lampisuo, Tuuli 2019. Mediataiteen tuotantoneuvoja. Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus. Puhelinhaastattelu: 17.4.2019.

Rantanen, Tytti 2019. Ohjelmakoordinaattori. AV-arkki Ry. Haastattelu: 25.3.2019.

Rantanen, Tytti 29.4.2019. Sähköposti.

Stracke, Caspar 31.3.2019. Taiteilija-elokuvantekijä. Messenger-viesti.

Uotila, Pekka 2019. Tukiesittelijä. Suomen elokuvasäätiö Sr. Haastattelu: 20.3.2019.

Van Ingen, Sami 2019. Liikkuvan kuvan ja nykytaiteen lehtori. Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Haastattelu: 22.3.2019.

Volanen, Sari 24.4.2019. Tuottaja. Yleisradio Oy. Sähköposti.

Åberg, Kati 19.10.2018. Presentaatio. Bytes for Sale -seminaari. Kiasma, Helsinki.