

Osasto TAMK/Taide ja Viestintä	Erikoistumisala Taide/Mediataide
Tekijä Jouni Vesanen	
Fiktiivinen lyhytelokuva taiteena	
Lopputyön laji Tutkielma	
Työn valmistumisaika Syksy 2004	Sivumäärä 16
Tiivistelmä <p>Tutkin työssäni lyhytelokuvan olemassaoloa ja sen eri ilmenemismuotaja. Tarkkailen myös perinteisen taiteen ja elokuvan välistä vuorovaikutusta tarkoitukseni näyttää näiden toisistaan erotettujen tekijöiden yhtäläisyydet.</p>	
Aineisto Kirjat, lehdet	
Asiasanat	

Fiktio, lyhytelokuva, kuvataide
Säilytyspaikka Tampereen ammattikorkeakoulun kirjasto, Taide ja Viestintä
Muita tietoja

FIKTIIVINEN LYHYTELOKUVA TAITEENA

Tampereen ammattikorkeakoulu,
taiteen ja viestinnän osasto
Taiteen koulutusohjelman tutkintotyö
Mediataiteen suuntautumisvaihtoehto
Syksy 2004
Jouni Vesanen

SISÄLLYS

JOHDANTO	5
1 ELOKUVAN SYNTY	
1.1 Kuvasta liikkeeseen.....	5
1.2 Liikkuvasta kuvasta lyhytelokuvaksi.....	6
2 FIKTIIVISEN LYHYTELOKUVAN ERI GENRET	
2.1 Itsenäisinä teoksina.....	10
2.1.1 Montaasi osana lyhytelokuvaa.....	11
2.1.2 Klassinen kerronta.....	12
2.1.3 Dogma ja improvisoituelokuva.....	13
2.1.4 Lyhytelokuva ja runous.....	14
3 LYHYET ELOKUVALLISET TEOKSET	
3.1 Taide-elokuva.....	16
3.2 Videotaide.....	17
3.3 Lyhytelokuvan kaupalliset muodot.....	18
4 LYHYTELOKUVAN JA TAITEEN VÄLISET DISKURSSIT	19
LÄHTEET	21

JOHDANTO

Maailman taiteenhistoria on aina kysynyt itseltään niitä kysymyksiä, joihin se vastaa myöhemmin omalla kysymyksellään.

Elokuva koetaan helposti taiteesta erotettuna tekijänä. Elokuvan kaupallisuus, Hollywood-tuotantojen latteus ja yksittäisen työn kalleus on omiaan lisäämään monien taiteilijoiden ennakkoluuloja puhuttaessa elokuvasta taiteena Juuri tuon kummallisen luokittelun taiteen ja elokuvan välillä tahdon kyseenalaistaa.

Tarkastelen tutkielmassani lyhytelokuvan moninaisuutta, tulkitseen sen menneisyyttä ja nykytilaa taiteen eri elementtien avulla.

1 LYHYTELOKUVAN SYNTY

1.1 Kuvasta liikkeeseen

Muotokuvamaalauksen muuttuessa valokuvaukseksi ei juuri kukaan olisi väittänyt filmille piirtynyttä kuvaa taiteen uudeksi muodoksi.

Vuonna 1889 onnistui George Eastman kehittämään uudentyypisen selluloidipohjaisen filmin, josta William Kenedy Dickson kehitti edelleen käytössä olevan ja kaikkien tunteman kinofilmin. Ajatus liikkuvan kuvan mahdollisesta tallentamisesta sijoittuu kuitenkin vielä varhaisempaan aikaan. Kameran ajatuksen isänä voisi pitää jo Leonardo Da Vincen camera obscuraa, mutta liikkuvan kuvan tallentamisen mahdollisti Peter Mark Rogetin teoria ” liikkuvien kuvien näkökuvan säilyvyydestä” vuodelta 1824. Teoria ilmensi ajatusta kuvan

säilymisestä verkkokalvolla sekunnin murto-osan kauemmin kuin varsinainen kohde on näkyvissä. Erilaiset alkeelliset liikkuvan kuvan katselulaitteet, kuten pyörivät kiekot ja nopeasti liikkuvat animaatioita muistuttavat kuvasarjat, kehittyivät vauhdilla ympäri Amerikkaa ja Eurooppaa, todistaen samalla Rogetin teorian oikeaksi. (Knight 1957,(13–14.)

Lumièren veljeksiä pidetään yleisesti nykyaikaisen elokuvan tai pikemminkin liikkuvan kuvan kehittäjinä. Tieto on sinällään harhaanjohtava, sillä samaan aikaan Ranskan lisäksi myös muualla Euroopassa ja Amerikassa oltiin teknisesti samalla tasolla. Thomas Edisonin työskennellessä Amerikassa kehitti Ropert W. Paul omaa versiotaan Englannissa ja Max ja Emil Skladanowski bioskooppiin Berliinissä. (Knight 1957, 13–14.)

Filmikameran varsinaisena keksijänä voisi kuitenkin pitää Edisonia ja hänen avustajaansa Dicksonia, jotka esittelivätkin ensimmäisen liikkuvan kuvan näytöksen lokakuun kuudentena 1889. Harmikseen Edison ei kuitenkaan maksanut 150\$:n arvoista maksua, joka olisi taannut hänen kehittämälleen laitteelle maailmanlaajuisen patentin. Lumièren veljekset sen sijaan patentoivat cinematographer- nimisen laitteen. Veljekset kopioivat Edisonin keksintöä ja kehittivät sitä edelleen siten, että siinä yhdistyivät kameran ja projektorin ominaisuudet. Niinpä vuonna 1895 eläväkuva sai historiallisen ensi-iltansa. (Knight 1957, 13–14.)

1.2 Liikkuvasta kuvasta lyhytelokuvaksi

Elokuvan alkutaival eli keksijöiden ja tutkijoiden maailmassa. Pian Lumièren veljesten esityksen jälkeen tempasi liikkuva kuva mukaansa taiteilijoita, jotka

jatkoivat siitä mihin keksijät olivat jääneet, valjastaen kehitystyöhön oman luovuutensa.

Aluksi elävät kuvat kuvastivat mitä vaan arkista liikettä: junia, työmaalla työskenteleviä miehiä, marssivia sotilaita. Hiukan kehittyttyään eurooppalaiset elokuvan tekijät kuten Lumière, Pathé ja Gaumont työstivät lyhyitä dokumentteja ja uutiskatsauksia jotka olivat pisimmilläänkin vain minuutin mittaisia. Toisin kuin Euroopassa, jossa elokuvien sisältöä leimasi naturalistinen tapa tarkastella kameran kautta ympäröivää luontoa ja sen tapahtumia, kiinnosti amerikkalaisia elokuvissa sensaatiomaisuus. Verrattuna eurooppalaisiin kollegoihinsa kuvasivat amerikkalaiset kameraa kohti syöksyvää junaa, nyrkkeilyotteluita ja kukkotappeluita. Lieneekö jo varhaisten elokuvaajien dramatiikan kaipuu siirtynyt myös tämän päivän Hollywood-ohjaajien vereen eurooppalaisten keskittyessä yhä edelleen rauhallisempaan elokuvakerrontaan. (Knight 1957, 13–14.)

On helppo ymmärtää miksi suuren alkusuosion jälkeen kiinnostus tärisevää mustavalkoista kuvaa kohtaan alkoi hiipua. Se, mikä viehätti elokuvan alkuaikoina yleisöä, haihtui uutuuden viehättyksen myötä. Lähestyvä juna ei saanut enää etukatsomoa kirmaamaan kauhuissaan pois junan alta. Tylsät uutiskatselmukset eivät kiinnostaneet vuosisatoja kehittyneiden teatterinäytelmien rinnalla. Elokuvan ajan uskottiin olevan ohi yhtä nopeasti kuin se oli alkanutkin.

Uuden ajan suunnannäyttäjäksi ja kiistämättä ensimmäiseksi varsinaiseksi elokuvataiteilijaksi voi hyvin perustein nostaa ranskalaisen ohjaajan Georges Mélièsin. Ensimmäistä kertaa maailma sai nähdä elokuvaa sen omassa

elementissään. Mélièsin vertaansa vailla oleva mielikuvitus pääsi valloilleen pienessä pariisilaisessa studiossa, jossa hänen elokuvansa saivat taianomaisia piirteitä jollaisia maailma ei vielä koskaan ollut nähnyt. Entisenä taikurina hän toi töihinsä teatterimaailmasta omaksumiaan illuusioita ja yhdisteli niitä kameran antamiin uusiin mahdollisuuksiin. Hän käytti sujuvasti kaksoisvalotusta ja keksi vielä edelleen käytössä olevan ristikuvan, jota hän käytti siirryttäessä kohtauksesta toiseen. Mélièsin tapaa työskennellä voisi verrata nykyiseen tv-teatteriin, jossa näyttelemisen kulkee pitkälti teatterin ehdoilla kameran taltioidessa tapahtumaa ja elokuvallisuus ilmenee vasta leikkauksen myötä. Hän leikkasi kamerallaan, kelaten filmiä eteen ja taaksepäin päästäkseen haluamaansa lopputulokseen. (Knight 1957, 18–22.)

Mieleepainuvana Mélièsin elokuvista pidän 1902 valmistunutta elokuvaa Matka kuuhun (*Voyage dans la luna*). Elokuvan kokeelliset kameratrickit toimivat hienosti yhdistettynä mielikuvituksellisiin lavasteisiin kuusta, kuitenkin sen kulkua leimaa voimakkaasti teatterimaisuus. Loppu tulos on nykyihmisen silmin naiivi tulkinta meille sittemmin tutuksi tulleesta taivaankappaleesta. Uskon kuitenkin Mélièsin tavoitelleen eräänlaista romanttista realismia kuvatessaan aikamme ensimmäistä scifi-elokuvaa, aiheesta jonka toteutumista pidettiin vielä sulana mahdottomuutena. Jo pelkästään se, että Méliès elvytti kuolevan taiteenlajin ja kehitti sitä suuresti, nostaa hänet yhdeksi elokuvahistorian suurimmista suunnannäyttäjistä ja tekee hänestä elokuva-alan eittämättä ensimmäisen taiteilijan vaikkakin Mélièsin työskentely oli vielä lähempänä teatteria kuin nykyaikaista elokuvaa. Siitä huolimatta että Méliès onnistui herättämään tuottajien mielenkiinnon elokuvillaan ja sai tuottajat kiinnostumaan pidempienkin elokuvien taloudellisista mahdollisuuksista, hän joutui jättämään elokuvaamisen taloudellisten vaikeuksien jälkeen. Méliès ei kyennyt

tekijänoikeuslakien puutteellisuuden takia kilpailemaan kopioijien kanssa, jotka kykenivät myymään hänen elokuviaan halvemmalla. Elokuvamaailman ensimmäinen tarinankertoja työskenteli loppuelämänsä lehdenmyyjänä Pariisin metrossa ja näin ollen koki piratismiin vaikutukset ennen kuin koko sanaa oli edes keksitty. (Arthur 1957, 18–22.)

Hiukan Mélièsin jälkeen amerikkalainen Edwin S. Porter käänsi jälleen uuden sivun elokuvan kehityksessä kohti sen nykyistä muotoa. Porter jätti Mélièsille tyypillisen teatterillisen ilmaisun taakseen ja alkoi työskennellä kameran kanssa vapaammin. *Suuressa junaryöstössä* 1903 Porter teki suuren harppauksen kohti nykyaikaista elokuvaa. Hän ei langennut teatterille ominaiseen kronologiseen kerrontaan vaan kertoi tarinaa sen logiikan pohjalta. Tämä mahdollisti siirtymisen ajassa ja paikassa sitä erikseen selittämättä. Kuitenkin katsoja kykeni hahmottamaan tapahtuman jatkumon aikaisemmin nähtyjen kohtauksien perusteella. Näin tuskin aluksi ymmärtämättään Porter keksi elokuvaleikkauksen. Tuo noin 8 minuuttia pitkä lännenelokuva muutti hetkessä koko elokuvakerronnan ja avasi tien nykyaikaiselle lyhytelokuvalle. (Knight 1957, 19–20)

2 FIKTIIVISEN LYHYTELOKUVAN ERI GENRET

2.1 Itsenäisinä teoksina

Elokuvan tarina alkoi lyhyistä muutaman sekunnin kestävästä kuvasarjoista, joista se sittemmin kehittyi tunteja kestäviin Hollywood- tuotoksiin. Lyhyen historiansa aikana elokuva on kuitenkin matkannut pitkän matkan verrattuna vaikkapa ikaikaiseen maalaustaiteeseen. Elokuvaa ikään kuin hyppäsi muiden taiteenlajien kelkkaan. Hyvänä esimerkkinä Luis Bunuelin ja Salvador Dalin yhteistyönä toteutunut elokuva *Andalusialainen koira* (Un Chien Andalou 1929) Bunuelin myötä nousi elokuvan osuus surrealismien kehityksessä vanhempien taiteenlajien rinnalla. (Knight 1957, 90–91.)

Klassisen draaman kaaren imaistessa nuoren ja hapuilevan liikkuvan kuvan hoiviinsa sai se omat kerronnalliset peruspiirteensä. Kehittyi selkeitä elokuvallisia sääntöjä, joihin saatiin kultainen leikkauskin mukautettua. Elokuvaa kehittyi suureni ja alkoi tuottaa rahaa. Suuret tuotantoyhtiöt tahtoivat valjastaa elokuvan keinot omakseen. Nuori taiteenlaji jäi puristuksiin kassavirtojen väliin. Pienempien lyhytelokuvatuotantoyhtiöiden resurssit hupenivat, kun kansa halusi koko illanviihdettä. Elokuvateatterit eivät halunneet näyttää lyhytelokuvia ennen pitkien elokuvien näytöksiä, sillä ne veivät tilaa mainostajilta.

Suomessakin tehtiin vielä 1950-luvulla 4100 lyhytelokuvaa. Silloinen veronalennuselokuvalaki takasi pientuotantoyhtiöiden ja elokuvataiteilijoiden tuotosten näkyvyyden. Laki oli sidottu teatterien pääsylippuveroon, ja koska kyseessä oli raha, kelpasi taidekin näytettäväksi kansalle isolta kankaalta. Laki

kumottiin 1964, mikä johti lyhytelokuvan lamakauteen. Tuotanto keskittyi lähinnä pitkien elokuvien kuvauksiin ja lyhytelokuva jäi elämään lähinnä opiskelijoiden harjoitustöinä, joiden tarkoituksena oli valmentaa tulevia elokuvan tekijöitä sen ”oikean” elokuvan tekoon. Elokuvan varhainen ilmentymismuoto jäi isompien jalkoihin (Silius 2004, 4-9.)

Videokameran tullessa markkinoille avautui tekijöille uusia mahdollisuuksia. Elokuvan kalliista tuotantokoneistosta haluttiin eroon ja alettiin työstää kokeellisempia lyhytelokuvia. Klassinen elokuvakerronta pirstoutui ja etsi uudenlaisia tapoja tehdä taidetta liikkuvan kuvan avulla. Alettiin työstää reportaaseja ja videoituja performansseja, kuten Lumière ja Méliès lähes puoli vuosisataa aiemmin. Palattiin takaisin alkulähteille, jolloin liikkuva kuva itsessään riitti tyydyttämään katsojaa. Lyhytelokuva oli jälleen löytänyt uuden tien ja vakauttanut asemansa taiteenlajina.

2.1.1 Montaasi osana lyhytelokuvaa

”Montaasin perusta on mielen kyvyssä yhdistää erilaiset elementit mielekkääksi kokonaisuudeksi”(Jarmo Valkola 1999,336.) Porterin alulle saattama elokuvaleikkaus on jatkanut kehitystään tähän päivään saakka. Elokuvan dramaturgian esittäminen montaasin tavoin koskettaa lähes kaikkia kerronnallisia elokuvia. Tosin poikkeuksiakin löytyy, mutta myös ne liikkuvat montaasin rajamailla. Herää kysymys, oliko tarkoituksena vain pyrkiä toteuttamaan jotain, joka ei kunnioittaisi totuttuja tekijöitä elokuvan kerronnan kannalta. André Bazin pohdiskelee hyvin kirjassaan *Mitä Elokuva on* kyseistä

aihetta. Esimerkikseen hän on valinnut Lamorissen elokuvan *Punaisen ilmapallon*. Elokuvassa ilmapallo vaikuttaa työskentelevän ohjaajan mieltymyksen mukaisesti ilman montaasin keinoja (Bazin 1958,63–73.) Nykyaikaan tultaessa mainittakoon vanhan uudistajana elokuvaohjaaja Quentin Tarantino. Esikoiselokuvassaan *Reservoir Dogs* (1991) hän yllätti katsojat rohkealla tarinan kerronnallaan. Hänen seuraavana elokuvanaan valmistunut *Pulp Fiction* vei katsojan vielä rohkeammin montaasin maailmaan. Elokuva leikkitteli katsojan kustannuksella niin ajan, paikan kuin eri tarinoidenkin välillä.

2.1.2 Klassinen kerronta

Perinteisenä lyhytelokuvana voi pitää tarkoin suunniteltua elokuvaa, jonka työstäminen lähtee käsikirjoituksesta ja päättyy lopuksi leikkauspöydälle. Tämän tyyllisen lyhytelokuvan ennakkotyössä käydään läpi samat elementit kuin pitkässäkin, joka tekee siitä luonnollisesti oivan harjoitustyön alan opiskelijoille. Valitettavan usein se kuitenkin rinnastetaan ainoastaan harjoitustyöksi. Moni ohjaaja kokee pystyvänsä pitämään itseään vakavasti otettavana elokuvantekijänä vasta tehtyään täyspitkän elokuvan. Tulkinta on kuitenkin väärä, sillä lyhytelokuvan lyhyys pakottaa ohjaajan tiivistämään tarinansa ja hiomaan jokaisen särmän pois. Useimmiten lyhytelokuvan tekijä joutuu toimimaan vaatimattoman budjetin alaisena, minkä takia tekijä on sidottu oman mielikuvituksensa ja elokuvallisten taitojensa varaan esittäessään tilanteita, jotka suuren budjetin elokuvassa voitaisiin toteuttaa mahtipontisesti ajattelematta vaihtoehtoisia tapoja. Jo tästä syystä montaasin taitaminen elokuvan työkaluna on lyhytelokuvan tekijälle lähes korvaamaton. Lyhytelokuvan suomat taiteelliset

mahdollisuudet eivät ole verrannollisia elokuvan keston, pikemminkin päinvastoin. Elokuvan pituus on luonnollisesti suhteessa budjettiin, jolla elokuva toteutetaan. Suurten tuotantoyhtiöiden luomat paineet pienenevät, kun katsojien kosiskelu ei muodostu prioriteetiksi. Pienten tarinoiden suuruus löytyy niiden sielusta. Ohjaaja ei joudu tekemään kompromisseja, jotta rahoitus elokuvalla olisi turvattu. On vain idea ja toteutus.

2.1.3 Dogma ja improvisaatioelokuva

Perinteisen kameratyöskentelyn ohelle on syntynyt uusia klassista kerrontaa haastavia työskentelytapoja. Niistä ehkä tunnetuimmaksi on tullut Dogma, jossa yhdistyy dokumentti ja näyttelijän vapautta korostava työskentely, tarkoituksena löytää elokuvaan uudenlaista aitouden tunnetta. Alkuperäisenä ideana oli päästä irti tuotannollisista ja taloudellisista paineista, niin että yhden ihmisen oli mahdollista ohjata, tuottaa, kuvata, äänittää ja leikata elokuva. Dogman aate keräsi ympärilleen lukuisia elokuvantekijöitä ympäri maailmaa, mutta lähinnä Euroopasta. Laadittiin tiukka säännöstö siitä, kuinka elokuvaa saa tehdä kuuluakseen dogma-ohjaajiin. Ulkopuolista valaistusta ei saanut käyttää, kameran jalusta oli kielletty ja niin edelleen. Säädöksiä löytyi, koko työvaiheen saralta. Kauniista ajatuksesta vapaamuotoisen elokuvan tekemisestä syntyiikin tiukasti rajattu genre joka alkoi muistuttaa työskentelyä suurten studioiden kanssa. Yhtenä dogman perustajista ja ehkäpä tunnetuimmista ohjaajista voi pitää Lars Von Trieriä. Hän teki lukuisia lyhytelokuvia dogma-periaatteella, mutta alkoi kyllästyä omiin oppeihinsa ja jatkoi elokuvaamista välittämättä

säädöksistä. Se kannattikin, sillä hänen elokuvansa *Breaking the waves* (1996) sai huomattavaa kansainvälistä tunnustusta.

Hiukan huonommin tunnettu mutta pitkään käytössä ollut on tekniikka, jota yleisesti kutsutaan improvisaatioelokuvaksi. Käytäntö on ollut jo pitkään osana ohjaustyötä, mutta varsinaisena tyyllilajina se on pysynyt varjossa. ”Kuollut hetki” on yksi käytössä oleva ohjauksen keino improvisaatioelokuvassa, sen ehkä tunnetuimpia käyttäjiä oli John Cassavetes. Kyseisellä termillä tarkoitetaan hetkeä oton jälkeen, jolloin kamera jätetään käymään näyttelijän luullessa kohtauksen olevan poikki. Näin saadaan taltioitua näyttelijän aitoja tuntemuksia hetkenä, jolloin hän on vielä osittain roolihahmonsa lumoissa (TAMK 2004,49–59) Myös monet muut kuuluisat ohjaajat käyttivät improvisaation keinoja. Italialaisen neorealismien kulmakiviin kuulunut Roberto Rosselino valitsi näyttelijät elokuvaansa *Paisa* (1946) kuvaustilanteen ympärille kerääntyneistä kansalaisista (Bazin 1958,13–39.)

”Ohjaajan tehtävä on sovittaa elokuvateon tekniikka vapaasti improvisoidun näyttelijätyön ehtoihin”(Illi 2003 /TAMK 2004). Improvisaatio tarkoittaa odottamatonta, valmisteleamatonta toimintaa tai tapahtumaa. Riippuen ohjaajan työskentelytavasta voidaan improvisaation käyttö elokuvakeinona jakaa useampiin alueisiin. Hyvin yleisesti käytössä oleva tapa on rajata näyttelijän toiminta tiettyihin manereihin näyttelijän kuitenkin improvisoidessa repliikit. Aki Kaurismäki kirjoittaa repliikit käsikirjoitukseen, muttei anna näyttelijöiden harjoitella niitä ennen kuvauksia, näin hän pyrkii vangitsemaan tyylilleen sopivaa hämmennystä ja jäykkyyttä elokuviinsa. Improvisointi ei luonnollisesti rajoitu ainoastaan vuorosanoihin, se on tehokas tapa löytää näyttelijälle oikea ja luonnollinen käyttäytymismuoto tilanteeseen nähden. Improvisoidun

kohtauksen tarkoituksena on päästä lähemmäksi näyttelijän omaa identiteettiä, ikään kuin lainata sitä elokuvaan ja välittää aitouden kokemus katsojalle. Mielestäni elokuva kuitenkin tarvitsee selkärankansa, täysin improvisoitu elokuva jää liian sattumanvaraiseksi. En epäile, etteikö olisi mahdollista tehdä toimivaa elokuvaa kuvaamalla tuntikausia ihmisiä toimissaan ilman minkäänlaista päämäärää, mutta olisiko elokuvalla silloin valmistuessaan mitään sanottavaa sekin jäisi sattuman varaan. Kuten taiteella, on elokuvallakin oltava lähtiessä jokin ”johtoajatus” joka seuraa muuttumattomana halki kaikkien tuotantovaiheiden. Käsikirjoitus voi muuttaa muotoaan, kohtauksia voi jäädä pois tai niitä voidaan lisätä, mutta elokuvan sanoman pitäisi olla tiedossa jo ennen käsikirjoitusta.

2.1.4 Lyhytelokuva ja runous

Luettuani runoja, on mieleeni usein noussut vanha vertaus elokuvan ja kirjallisuuden välisestä yhteydestä. Siinä missä pitkää elokuvaa voi verrata romaaniksi, on lyhytelokuva parhaillaan runoutta. Oli sitten kyseessä Danten *vita novan* kaltaiset runouden klassikkoteokset, tai taskuun unohtuneet pienet paperilaput, joihin tuherretut hetken kuvaukset ovat jo unohtuneet, kunnes ne taas löytyy huomaamatta pyykkiä pestessä. Yhdistää noita ajatuksen kiteytymiä oivallinen lähtökohta lyhytelokuvan käsikirjoitukseksi. Tästä johtuen kiinnostuin kovin Saara Cantellin artikkelista *Lyhytelokuvan lajityypit* jossa Cantell perusteli taitavasti runouden ja lyhytelokuvan yhtäläisyyksiä. Runous on kuvaavaa ja käsitteellistä, mikä tekee siitä oivaa käsikirjoituksen pohjaa. Mielikuvat nousevat esiin ja luovat valmiin tunnelman ja teeman elokuvalle. Ajatus ei ole uusi jo Eisenstein näki runouden ja elokuvan yhteyden lukiessaan haiku- ja tanka-

runoja, koki kulun kohtauksina, jotka liittyivät toisiinsa montaasin keinoin. Olisiko myös mahdollista nähdä lyhytelokuva runona? Ajatus kiehtoo varmasti jokaista taiteellisen lyhytelokuvan puolestapuhujaa (Cantell 2004,10–13.) Runouden ja elokuvan yhdistäjänä tulee ensimmäisenä mieleen Joris Ivensin elokuva *Une histoire de vent*(1988 , joka jäi hänen viimeiseksi työkseen. Elokuva on eräänlainen dokumentti tuulesta. Ivens käy tervehtimässä tuulta maailman eri kolkissa Himalajalta Saharan autiomaahan, kuvaten tuulta jota kamera ei voi nähdä, kuitenkin Joris esittelee tuulen hiekkamyrskystä aina hentoon ruohon liikkeeseen tuoden taidokkaasti esiin dokumenttinsa aiheen. Elokuvan runollisuus on luettavissa kuvina ja ääninä joita leikkaus rytmittää, runomitan tavoin.

3 LYHYET ELOKUVALLISET TEOKSET

3.1 Taide-elokuva

Taide-elokuva käsitteenä lienee lähtenyt ranskalaisen Film d `Art yhtiön perustamisesta 1907. Nimen hiukan negatiiviselta kalskahtava kaiku periytyy samaisesta yrityksestä tehdä taidetta tekemällä. Suurista puitteistaan huolimatta Film d `Art ei koskaan onnistunut vakuuttamaan yleisöä puolitiehen jääneillä elokuvillaan. Kaksikymmentäluvun Amerikkaan oli levinnyt uudenlaisia filmejä, joita alettiin kutsua kokeilevaksi filmiksi. Elettiin aikaa jolloin kaikki Euroopasta tullut filmimateriaali koettiin taiteelliseksi, oli se sitten kuinka sekavaa, eriskummallista tai absurdia tahansa. Amerikkalainen uusi sukupolvi alkoi valmistaa samantyyppisiä filmirunoja, impressionistisia tunnelmia,

eurooppalaisten esikuviansa innoittamana. Abstrakteja elokuvia kuten James Sibley Watsonin ekspressionistinen elokuva *The Fall of the House of Usher* (1928) alettiin esittää niille erikseen varatuissa paikoissa. Amerikkalaiset elokuvantekijät etsivät näin itsetuntoaan taiteentekijöinä.(Knight 1957, 231–232.) Sitten taide-elokuvasta on tullut eräänlainen yhdistävä nimitys taiteellisesti vaikeasti ymmärrettäville teoksille, oli kyseessä tahaton tai tarkoituksellinen lopputulos. Sen käyttö on vähentynyt, sen liian laajan käsitteellisyyden takia. Uusimpana korvaavana terminä voisi pitää elokuvallista taideteosta, joiden alkuperäisenäkään tarkoituksena ole ollut kertoa tarinaa perinteisen elokuvan keinoin vaan pikemminkin hyödyntää liikkuvaa kuvaa osana taideteosta, näin ollen kyseisten töiden esitys tapahtuu yleensä taidenäyttelyiden osana tai yhteydessä.

3.2 Videotaide

Videotaide alkoi kuten elokuvahistoriakin. Sonyn lanseerattua ensimmäisen pienikokoisen portapak-videokameran Nam June Paik kuvasi 1965 paavin vierailun tärisevän auton kyydistä.(TAMK.2004) Yhtymäkohtia liikkuvan kuvan ensi-iltaan on havaittavissa. Toisena sattumana myös videotaiteilijat tekivät dokumentaarisia tallenteita, kuten Lumière ja muut elokuvan pioneerit aikoinaan. Olen ehkä liian puristinen elokuvan kannattaja mutta mielestäni videotaide kuuluu samaan sarjaan ensimmäisten onnistuneiden liikkuvien kuvien kanssa. On itsestään selvää ettei elokuvataiteen historia saanut alkuaan rautatieasemalle saapuneesta junasta. Se vaati Mélièsia tuomaan mukanaan teatterista lainaamansa dramaturgian. Videotaide toimi päinvastoin löydettyään liikkuvan kuvan mahdollisuudet taiteen tekemisen välineenä, se palasi sinne

mistä Méliès aloitti. Tästä syystä asetan videotaiteen mieluummin kuvatun performanssin, kuin elokuvataiteen läheisyyteen. Videotaiteella ei nähdäkseni ole muuta yhteyttä elokuvaan kuin kuvan liike. Se on kuitenkin vakiintunut ja hyväksytty uusi tulija taiteenkenttään. On hiukan naivia verrata näiden taiteenlajien yhtäläisyyksiä, kun teosten lähtökohdat ja kohderyhmät eivät kohtaa toisiaan. Elokuvan tekijä pyrkii yleensä tuomaan näkökantansa mahdollisimman suuren yleisön nähtäväksi ja pyrkii näin vaikuttamaan Populaarimmin katsojiinsa. Videotaide taas jää yleensä lähinnä taiteenkentän sisäpuolelle. Näin sen sanoma voi olla suljetumpi, mutta kuitenkin kohderyhmän saavutettavissa.

3.3 Lyhytelokuvan kaupalliset muodot

”Taide on kirosana” totesi yksi maailman kuuluisimmista valokuvaajista Helmut Newton. Hänen kuviaan löytyy mainoskatalogeista ja samaan aikaan maailman arvostetuimmat taidemuseot kilpailevat hän töistään. Newtonin kohdalla kuvien esteettisyys riitti nostamaan ne taiteenkenttään. Mainoselokuvat pitävät sisällään kaikki lyhytelokuvan ominaisuudet ja niiden sisällöstä löytyvät samat keinot, jotka taidehistoria tuntee. Mainokset pyrkivät uudistumaan, järkyttämään, rauhoittamaan, uskomaan, toivomaan ja rakastamaankin. Kuitenkaan emme ajattele mainoksia taidemuotona. Voisi sanoa että taiteesta tulee taidetta lähtökohtaisista syistä, taiteilija haluaa sanoa jotain ja tekee teoksen. Asiakas tilaa jotain ja mainostoimisto tekee mainoksen. Tämä olisi helppo päätelmä – kuitenkin suurin osa taiteilijoiden töistä on myös tilauksia, joihin asiakas yleensä

haluaa vaikuttaa. Uskon että kyseiseen kysymykseen löytyy monta totuutta, toivon kuitenkin ettei kukaan ajattele eron johtuvan kaupallisuudesta, sillä kaikki taidekin on lopulta kaupallista.

Musiikkivideoiden osaksi on myös muodostunut olla sysäyttynä taiteen ulkopuolelle. Musiikkivideot pyrkivät välittämään tunnelmaa videotaiteen tavoin. Nopeiden leikkausten ja visuaalisesti kiehtovien kuvien tarkoitus ei ole viedä tarinaa eteenpäin, vaan tarkoitus on lähestyä tunnetilaa, jossa videon musiikki elää. On vaikeaa myös väittää, ettei musiikki kuuluisi taiteen genreen. Itse sijoitan mielummin onnistuneet musiikkivideot henkilökohtaiseen galleriaani mieluummin kuin Duchampin pisuaarin.

4 LYHYTELOKUVAN JA TAITEEN VÄLISET DISKURSSIT

Taide ja elokuva on pyritty perinteisesti erottamaan toisistaan, lähtökohdat ovat juurtuneet niin syväälle että jopa historiankirjoituksessa on elokuva- ja taidehistoria käsitelty erikseen. Asenteiden muuttuminen on tuskin vieläkään mahdollista, luokittelevathan taidekoulut edelleen taiteen ja elokuvataiteen erilleen vaikka todellisuudessa molemmilla olisi toisilleen paljon annettavaa. Hyvänä esimerkkinä sanottakoon Helena Söderholmin kirja *Tämäkö taidetta*. Kirja käsittelee eri taiteenlajeja Giagoma Ballan koreografiasuunnitelmista aina tatuoija Antti Rossiin, kuitenkin kirjaan ei mahtunut edes yhtä sivua elokuvasta. (Sederholm 2000.) Tilannetta ei helpota Kaupallisten elokuvien ylitarjoanta, populaarielokuvan syödessä elokuvan taiteellista uskottavuutta, on taiteesta samaan aikaan tullut lähes kirosana elokuvan yhteydessä. Suuri yleisö

lähes poikkeuksetta ymmärtää taide-elokuvan sarjaksi peräkkäin leikattuja käsittämättömiä kohtauksia vailla minkäänlaista tarinaa. Seurauksena yleisön reaktioon on sisällöltään merkittävämpien elokuvien tuotanto supistunut marginaaliryhmien harrastukseksi.

Lyhytelokuva on käynyt historiansa aikana läpi omat murroskautensa, sen vaikutus taiteenkentässä on vaihdellut merkittävästä merkityksettömyyteen. Näillä nousuilla ja laskuilla on yksi yhteinen nimittäjä ja se on niinkin kylmä kuin tuotettujen teosten summa. Määrä ei ole laadun takuu ja olisi naiivia väittää jokaisen valmistuneen elokuvan löytävän tiensä taidehistoriaan, mutta mikäli teoksia ei tehdä, se timantiksi hiottu taideteos jää heijastumatta valkokankaalle.

Lähteet

Bazin, André 1958: (Toim. Peter Von Bach ja Sakari Toiviainen). Suomentanut Annikki Malinen. **Mitä Elokuva on?** Werner Söderström Osakeyhtiö Helsinki 1973

Cantell, Saara 2004: " **Lyhytelokuvan lajityypit**". AVEK 2/2004, 10–13.

Karppinen, Anneli (Toim.) 2004: **Improvisaatioelokuva tekemässä**. TAMK Taide ja Viestintä. Tampere 2004

Knight, Arthur 1957: Suomentanut Paavo Lehtonen. **Elävät kuvat** (alkuperäisteos): The Liveliest Art, a panoramic History of the movies. The Macmillan Company, New York 1957

Sederholm, Helena 2000: (Toim. Sirpa Westerholm) **Tämäkö Taidetta**. Werner Söderström Osakeyhtiö 2000

Silius, Raimo 2004: "**Suomalaista lyhytelokuva 100 vuotta**". AVEK 2/2004, 4–9.

Valkola Jarmo 1999: **Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka**. Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisu yksikkö JULPU 1999

