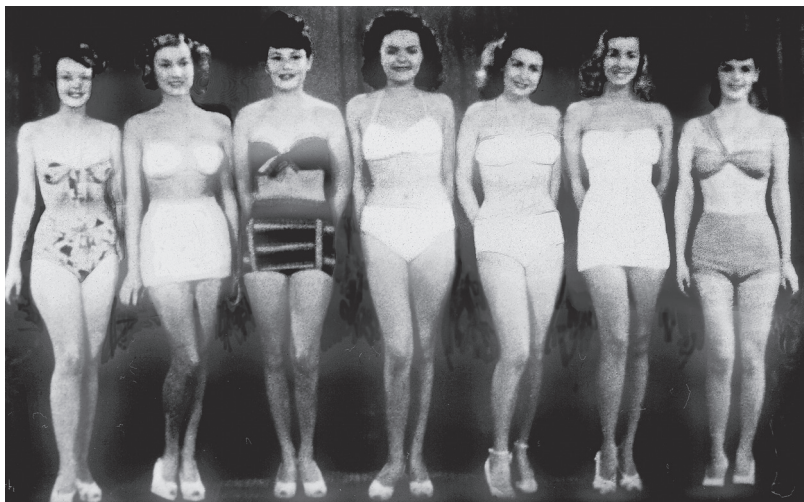


John Sundholm

# GUNVOR NELSON JA AMERIKKALAISEN AVANTGARDE- ELOKUVAN INSTITUUTIO

Amerikkalais-ruotsalainen Gunvor Nelson on amerikkalaisen avantgarde-elokuvan maineikkaimpia naistekijöitä. Hän debytoi uuden vuoden aattona 1965 Kalifornian Sausalitossa groteskilla ja hauskalla elokuvalla *Schmeerguntz* (1965) joka oli tehty yhteistyössä Dorothy Wileyn kanssa. Arkielämän yksityiskohtia havainnoiva *Schmeerguntz* oli valtava menestys. Nelson ja Wiley olivat ensimmäisiä elokuvatekijöitä jotka kohdistivat kameransa siihen, minkä miehinen amerikkalainen avantgardetraditio oli siihen asti sivuuttanut: naisten ja kotiäitien kokemukseen.



*Schmeerguntz*. Kuvaoikeudet Gunvor Nelson.

Nelsonin seuraava elokuva *Fog Pumas* (1966) rakentuu surrealistisista kuvista ja kohtauksista mutta tavalla, joka viittaa Nelsonin vahvaan läsnäoloon. *Fog Pumasia* näytetään harvoin. Osasyys siihen löytyy varmaankin elokuvan ironisesta asenteesta (miehiseen) avantgarde-elokuvan traditioon. Vuonna 1969 Nelson teki yhden tunnetuimmista elokuvistaan, *My Name is Oonan*. Nelsonin tyttäriä ja lapsen kokemusmaailmaa kuvaavassa elokuvassa realiteettiä ja fantasiaa, kauhu ja kauneus sulautuvat yhteen. Elokuvaa ei rytmitetä pelkästään liikkuvan kameran ja leikkauksen avulla, vaan myös äänimaailmalla. Oona-tyttären puheen ”luuppaus” ääniraidalla on Nelsonin elokuvan vaikuttavin elementti.<sup>1</sup>

Seuraavana vuonna Nelson siirtyi maineikkaan San Francisco Art Institute -taidekoulun opettajaksi. Hän työskenteli SFAI:ssa yli 20 vuotta ja muokkasi opettajana lukuisia elokuvatekijöitä USA:ssa.<sup>2</sup>

## Nelson ja amerikkalaisen avantgarde-elokuvan kultakausi

Amerikkalainen elokuva-avantgarde oli vahvimmillaan 1970-luvun alussa. Uudet ja suuret ikäluokat saapuivat yliopistoihin ja vastakulttuuri alkoi saada otteen valtakulttuurista. Amerikkalaisen avantgarde-elokuvan kulta-aika sijoittuukin 1960-luvun loppupuolelle ja 1970-luvun alkuun.<sup>3</sup> Tuolloin avantgarde-elokuva alkoi myös institutionalisoitua. Sheldon Renan esitteli avantgarde-elokuvan historiaa 1967 ilmestyneessä teoksessaan *An Introduction to the American Underground Film*. David Curtis jatkoi historiankirjoitusta kirjallaan *Experimental Cinema* (1971), täydentäen amerikkalaista näkökulmaa eurooppalaisella ja eritoten brittiläisellä elokuvalla. Vuonna 1974 ilmestyi P. Adams Sitneyn *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–1973*, josta muodostui taiteenalan tärkein auktoriteetti.

Uusi laajennettu painos ilmestyi jo vuonna 1979 nimellä *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–1978*.<sup>4</sup> Tätä ennen P. Adams Sitney, Jonas Mekas, Peter Kubelka, James Broughton sekä Ken Kelman kokosivat avantgarde-elokuvan kaanonin rakentavan elokuvaohjelman ”The Essential Cinema”. The Essential Cinema yhdisti avantgarde-elokuvan historiallisia ja ajankohtaisia teoksia, luonnollisesti myös Broughtonin, Mekasin ja Kubelkan omia elokuvia. Gunvor Nelsonin nimeä ei mainita näiden miesten kaanonissa – häntä ei listattu osaksi The Essential Cinemaa – mutta hän oli kuitenkin osa liikettä ja opetti elokuvaa San Franciscossa, Chicagossa ja Madisonissa, jotka olivat kaikki tärkeitä kaupunkeja amerikkalaisessa avantgarde-elokuvan traditiossa. Nelson niitti 1970-luvun alkupuolella mainetta elokuvallaan *Take Off* (1972), joka on suggestiivinen, kriittinen ja vapauttava kuvaus striptease-tanssista. Elokuva soveltui hyvin yhteen nousevan feministisen kritiikin kanssa.

Yliopistokulttuurin ja avantgarden kaanonin määrittävien teosten ja ohjelmistojen lisäksi amerikkalaista avantgarde-elokuvan kulta-aikaa määrittä myös elokuvastrukturalismi. Esimerkiksi Peter Kubelkan estetiikka perustui näkemykseen, jonka mukaan elokuvan olemus löytyy sen materiaalisesta rakenteesta, struktuurista. Kubelka luennoi ahkerasti USA:ssa ja hänen teoreettinen lähtökohtansa soveltui hyvin

<sup>1</sup> Nelson sai idean Steve Reichilta, joka oli Nelsonin ja hänen miehensä Robert (Bob) Nelsonin hyvä ystävä. Gunvor Nelson teki myös yhteistyötä Patrick Gleesonin kanssa. Nelsonin miehellä oli laaja ystäväpiiri, ja hän teki elokuvia San Francisco Mime Troupin sekä William T. Wileyn kanssa. Wiley on hiljattain huomioitu yhtenä amerikkalaisen nykytaiteen tärkeimmistä taitelijoista; Wiley oli myös Bruce Naumanin opettaja 1960-luvulla.

<sup>2</sup> San Francisco Art Institutin historiasta sekä Canyon Cinemasta, elokuvapajasta ja kollektiivista, jonka perustajajäseniä Nelsonit olivat, ks. Anker, Steve et al. (toim.) (2010) *Radical Light: Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area 1945–2000*. Berkeley: University of California Press; MacDonald, Scott (2008) *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press.

<sup>3</sup> Paul Arthur sijoittaa amerikkalaisen avantgarde-elokuvan kultakauden vuosiin 1970–1973. Michael Zrydin mukaan kausi kattaa vuodet 1965–1975, mutta hän täsmentää, että vuodesta 1968 lähtien avantgarde-elokuvakulttuuri kasvoi nopeasti. Ks. Arthur, Paul (1986–1987) *The Last of the Last Machine? Millennium Film Journal* 16/17/18, 74–91; Zryd, Michael (2006) ”The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance” *Cinema Journal* 45:2, 17–42.

<sup>4</sup> Sitneyn kirjasta ilmestyi kolmas laajennettu painos vuonna 2002: *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press.

yhteen sen aikaisen yliopistokulttuurin kanssa. Tätä kautta strukturalismista tuli elokuvan tekotapoja ja elokuvasta käytäviä keskusteluja ohjaava ja jäsentävä tekijä, tavallaan foucault'lainen avantgarde-elokuvan instituutiota määrittävä diskurssi. 1970-luvun loppupuolella strukturalistinen elokuva oli melkein yhtä kun avantgarde-elokuva. Vaikka feministiset elokuvatekijät haastoivatkin strukturalistien hegemoniaa jo 1970-luvulla, video oli lopulta se väline joka pystyi horjauttamaan paitsi strukturalistista näkemystä, myös rakennettua avantgarden kaanonin. 1980-luvulle tultaessa video alkoi korvata teknologista infrastruktuuria, joka siihen asti oli perustunut kaitafilmiformaatteihin, erityisesti 16 mm filmiin. Nelson jatkoi työtään San Franciscossa ja viimeisteli muun muassa perheestään kertovan pitkän elokuvansa *Trollstenen* (1979) sekä teki uuden aluevaltauksen animaation puolelle teoksella *Frame Line* (1983). *Frame Line* on kaunis mutta kriittinen tutkielma Tukholmasta ja Nelsonin paluusta Ruotsiin. Elokuvan nimi viittaa kameran ottamiin kuviin, "frame", sekä animaatiotekniikkaan, "line". Elokuvassa piirretyt viivat sekä kuvat lähtevät seikkailulle. *Frame Line* oli lähtölaukaus Nelsonin myöhemmälle tuotannolle. Hän alkoi käyttää elokuvailmaisun kaikkia keinoja painottaen kuvien ja äänien rajattomia käyttömahdollisuuksia. Nelsonin elokuvailmaisuuksi oli tosin niin ennakkoluulotonta, että *Frame Linen* käänne ei sinänsä merkinnyt auteurmaisen "ytimen" löytämistä tai jalostamista. Animaatioelokuva oli pikemminkin uusi tie, jota hän päätti kulkea ja tutkia.



*Frame Line*. Kuvaoikeudet Gunvor Nelson.

Animaatio- ja kollaasielokuvien ohella Nelson teki 1980-luvulla elokuvat *Red Shift* (1984) ja *Time Being* (1991). *Red Shift* on mielenkiintoinen tutkielma perhesuhteista, etenkin äidin ja tyttären, ja se on kuvattu kokonaan Nelsonin vanhempien luona. Elokuvassa näyttää Nelsonin oma perhe. *Time Being* on vahvasti sidoksissa elokuvan vanhaan indeksikaaliseen traditioon: elokuva on mykkä ja rakentuu ainoastaan sille mitä kuvataan, otoksien pituuksille, valotukselle sekä sille miten

kuvat ovat rajattu. *Time Being* on ehkä Nelsonin julmin ja kaunein elokuva. Se on lyhyt kuvaus hänen kuolevasta äidistään ja koostuu ainoastaan neljästä otoksesta. Elokuva alkaa prologilla, jossa näkyy kaksi valokuvaa Nelsonin äidistä nuorena, vahvana ja onnellisena. Tätä seuraa lähikuva Nelsonin äidistä sairaalan sängyssä. Tämä otos kattaa melkein puolet elokuvasta ja se loppuu kameraliikkeeseen kohti Nelsonia, ilmaisten epätoivoa siitä mitä kameran edessä tapahtuu. Seuraava otos on puolilähikuva. Kuvassa näemme Nelsonin äidin kahden suuren ikkunan edessä. Myös tällä kertaa kamera liikkuu otoksen lopussa kohti Nelsonia, ikään kuin todisteena Nelsonin ja tämän äidin välisten siteiden irtoamisesta. Viimeinen otos on yleiskuva huoneesta. Auringonvalo tulvii sisään ikkunoista ja valaisee koko tilan niin, että Nelsonin äitiä on vaikea erottaa. Valoisa kuva muuttuu mustaksi, minkä jälkeen alkaa kameraliike, joka päättyy Nelsonin jalkoihin. Siteet on katkaistu mutta muisti elää, kirkkaana.

Olen kuvaillut Nelsonin minimalistista mestariteosta painottaakseen sitä, miten eri elämäntilanteet vaikuttavat hänen elokuvatekoonsa ja miten vähän teknologiset ja materiaaliset tekijät vaikuttavat hänen tapaansa tehdä elokuvaa. Nelson ei myöskään nojautu tiettyyn tyyliin tai imagoon. Nelsonin kollaasielokuvista – joissa hän käytti yhä enemmän animaatiotekniikkaa – tuli kaikkien elokuvateoreetikkojen painajainen. P. Adams Sitneyn *Visionary Film* -kirjan avantgarde-elokuvan taksonomiat eivät yksinkertaisesti pystyneet käsittelemään sitä Nelsonia, joka oli siirtynyt pois länsirannan avantgarde-elokuvan ekspressiivisyydestä ja huumorista.

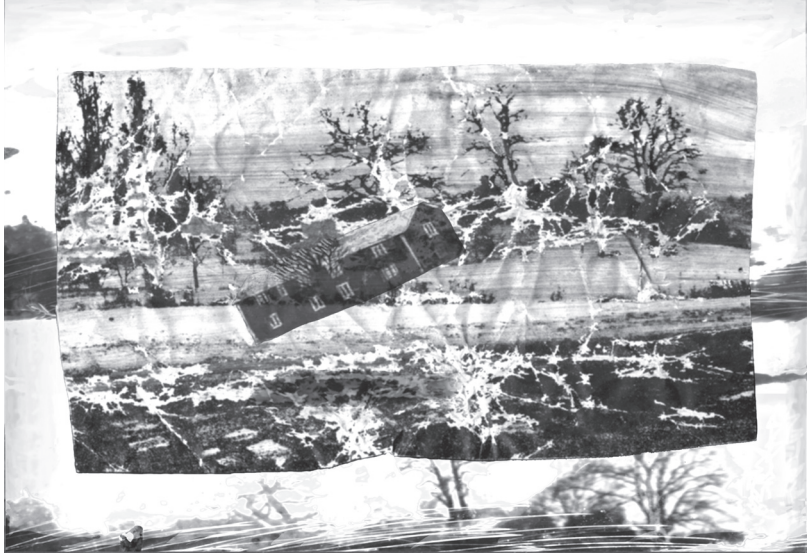
## Kollaasielokuvat teorioiden tavoittamattomissa

Yksi avantgarden tutkimiseen liittyvä ongelma on elokuvateoreettisten mallinnusten riippuvuus kerronnallisesta fiktioelokuvasta. Monet vaikutusvaltaiset teoreetikot Gilles Deleuzesta David Bordwelliin toistavat jakoa klassiseen elokuvaan ja siitä poikkeaviin kerronnallisiin systeemiin. Siinä missä esimerkiksi Stanley Cavellin *The World Viewed* (1971/1979) on kertovan elokuvan filosofian merkkiteos, ovat Gilles Deleuzin *Cinema 1* (1983) ja *Cinema 2* (1985) kertovan taide-elokuvan filosofiaa. Elokvateorian painotukset tekevät Nelsonin kaltaisista, aiheitaan ja ilmaisukeinojaan jatkuvasti vaihtavista elokuvantekijöistä hankalia tutkittavia. Samaan aikaan, kun feministinen liike nosti Nelsonin elokuvat *Schmeerguntz* ja *Take Off* feministisen elokuvateorian ja politiikan välineiksi, Nelson itse etsi jo uusia aiheita perheestään (mikä feministisesti tulkittuna oli usein konservatiivista) sekä animaatioelokuvan ilmaisukeinoista.<sup>5</sup>

Nelsonin radikaalein vaihe sijoittuu vuosiin 1987–1990. Silloin hän valmisti neljä kollaasielokuvaa: *Light Years* (1987), *Light Years Expanding* (1988), *Field Study #2* (1988) sekä *Natural Features* (1990). Kollaasielokuvien tekeminen mahdollistui Tukholman elokuvapajassa (Filmverkstan), jonka Ruotsin elokuvainstituutti (SFI) ja julkinen televisio (SVT) olivat perustaneet vuonna 1973. Nelson otti yhteyttä elokuvapajaan alkaessaan työskennellä *Frame Line* -elokuvansa parissa. Hakemuksessaan elokuvapajalle Nelson kirjoitti tekevänsä elokuvan,

<sup>5</sup> *Moons Pool* on tässä kontekstissa yksi kiinnostavista Nelsonin "feminististä" elokuvista. Katso analyysini elokuvasta teoksessa Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Astrid Söderbergh Widding (2010) *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Stockholm: Kungliga Biblioteket & John Libbey. Nais-avantgarde-elokuvan noususta USA:ssa katso Rabinovitz, Lauren (1991) *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avantgarde Cinema, 1943–71*. Urbana: University of Illinois Press.

joka perustuu erilaisiin välähdyksiin tai vilauksiin ("glimtar"). Elokuvapajalta löytyi animaatiopöytä, jota Nelson alkoi käyttää tutkiakseen filmaamaansa materiaalia. Nelson alkoi ajatella elokuvaa tavalla, joka ylitti Cavellin näkemyksen elokuvasta vieraantumisen ylittämisen välineenä ja Deleuzen näkemyksen elokuvasta liikekuvan ja aikakuvan dikotomiana. Nelsonin tapa filmata ja muokata kuvamateriaalia ohikulkevasta maisemasta asettamalla sitä animaatiopöydälle maalaten, leikaten ja vapaasti assosioiden oli siihenastisten elokuvateoreettisten jäsennysten tavoittamattomissa.



*Light Years.* Kuvaoikeudet Gunvor Nelson

### **Elektronisen kuvakulttuurin haasteet**

Videoteknologian myötä elokuvateoreettinen keskustelu virkistyi. Kuvaa voitiin nyt manipuloida reaaliajassa, kuten Stephen Beckin rakentamalla Beck Direct Video Synthesizerilla 1970-luvulla, tai pilkkoa erilaisiin kuva-tapahtumiin, kuten Woody ja Steina Vasulkan videoissa 1980-luvulla. Siirtymä valokuvan pysäytyneisyydestä elektronisen kuvasignaalin jatkumoon sai veteraanit Gene Youngbloodin, Peter Weibelin ja Steina sekä Woody Vasulkan pohtimaan uuden elektronisen kuvan olemusta. Artikkelissaan "Cinema and the Code" vuodelta 1989 he päätyivät siihen, että elektroninen kuva toi mukanaan neljä muutosta, jotka laajensivat elokuvakieltä, tai pikemminkin liikkuvan kuvan ilmaisurekisteriä: 1. kuvamuodonmuutokset (image transformation); 2. rinnakkaiset tapahtumasarjat (parallel event-streams); 3. aikaperspektiivin (temporal perspective) ja 4. kuvan objektina (the image as object) (Youngblood 2003, 156–161).

Kuvamuodonmuutos elektronisissa medioissa on jatkuvaa. Siinä missä perinteinen elokuva koostui yksittäisistä kuvista, joita voitiin manipuloida leikkaamalla, elektroninen kuva on signaalin jatkumo, jossa kuva muotoutuu ja luodaan jatkuvasti uudestaan. Youngbloodin

ja kumppaneiden mielestä perinteinen elokuva perustui siirtymään, kun taas elektroninen kuva syntyi jatkuvasti samassa hetkessä, niin sanotusti samalla paikalla. Rinnakkaiset tapahtumasarjat puolestaan muuttivat ajan ilmaisuksi. Siinä missä perinteisen elokuvan aikamuoto oli aina "ja samaan aikaan" tai "sen jälkeen", eli tapahtumat esitettiin ristileikkauksilla tai kausaalisesti, elektroninen kuva yhdisti eri aikamuodot samaan tapahtumaan tai kuvaan. Aikaperspektiivillä Youngblood, Weibel ja Vasulkat tarkoittavat sitä, että elektroninen kuva ei ole sidoksissa tiettyyn perspektiiviin tai positioon toisin kuin indeksikaalinen kuva, joka on aina ajallis-tilallisessa suhteessa johonkin itsensä ulkopuoliseen asiaan tai objektiin. Neljäs ominaisuus, kuva objektina, on ehkä kaikkein ilmeisin muutos. Elektroninen kuva ei perustu kuvakehyksen dialektiikkaan, niin sanottujen on-screen ja off-screen -tilojen välisiin suhteisiin. Elektroninen kuva on objekti sinänsä, josta voi muotoutua mitä tahansa.

Youngbloodin ja kumppaneitten nimeämät neljä muutostekijää ovat varsin lähellä toisiaan ja voidaanakin tiivistää, että niissä esitetty suurin muutos on elektronisen signaalin loputon muunneltavuus erilaisten aikaperspektiivien, uusien kuvaobjektien sekä rinnakkaisien tapahtumasarjojen samanaikaisessa kuvaamisessa. Kaikki nämä "uudet" piirteet ja keinot olivat kuitenkin käytössä jo avantgarde- ja kokeellisen elokuvan traditiossa, siis "vanhassa" indeksikaalisessa mediassa. Esimerkiksi animaatioelokuvahan perustuu nimenomaan kuvamuodonmuutoksen ideaan. Rinnakkaistapahtumia voidaan puolestaan luoda käyttämällä päällekkäiskuvia, kelaamalla filmiä taaksepäin ja kuvaamalla uudestaan. Tällä tavalla esimerkiksi Kurt Kren loi häkellyttävän moniulotteisen tapahtumamaiseman elokuvassaan *Asyl* (1975) ja Werner Nekes kunnianosoituksen pohjoismaiselle maisemalle teoksessa *Hynningen* (1974). Michael Snow taas vapautti katsojan tilallisesta perspektiivistä elokuvissaan *Back and Forth* (1969) sekä *La Région Centrale* (1971). Ruotsalainen Leo Reis puolestaan teki häkellyttävän kahden tunnin mittaisen animaatioelokuvan, *Räta vinklars puls* (1977), joka näyttää aivan siltä kun se olisi tehty elektronisesti. Elokuvan kuvasto on kuitenkin kuvattu niin sanotusti suoraan, mutta erityisen sapluunan läpi. Sapluunan takana liikkuvien kuvarullien figuurit tallentuvat filmille elektroniselta näyttävässä muodossa. Youngblood ja kumppanit myöntävätkin, että heidän neljä elektronisten medioiden muutostekijäänsä eivät sinänsä luoneet uutta elokuvakieltä; kokeellinen elokuva oli jo löytänyt ja käyttänyt samoja keinoja. Uutta oli se, että nyt nämä keinot voitiin toteuttaa nappia painamalla ja että niistä saattoi tulla osa liikkuvan kuvan valtakulttuuria.

## Liikkuvan kuvan uusi kielioppi

Gunvor Nelson oli kollaasielokuvillaan jo hyödyntänyt niitä piirteitä, jotka Youngblood, Weibel sekä Vasulkat määrittivät uuden elektronisen kuvakulttuurin erityispiirteiksi. Nelson loi töissään jännitteen valokuvatun kuvan ja animaatiokuvan jatkuvan muuntelun välille. Jo aiemmin mainitussa elokuvassa *Frame Line* lähtökohtana ovat Tukholmasta otetut kuvat, joita Nelson pysäyttää ja muuntelee, esimerkiksi

maalaten tai leikaten. Tukholma on kuvissa sekä ruma että kaunis kaupunki. Vähitellen elokuva muuttuu abstraktimpaan suuntaan luoden jatkuvan liikkeen seuraamalla viivoja, varjoja ja kohtauksia, joita Nelson leikkaa tiukasti rytmittäen.

Elokvavassa *Light Years Expanding* Nelson seuraa ruotsalaista maisemaa vuodenaikojen vaihtuessa ja poimii välillä maisemasta kuvan jota alkaa manipuloida. Nelsonin viimeinen kollaasielokuva *Natural Features* on tavallaan edellisten kollaasien yhdistelmä, ja Nelsonin työnäyttö siitä, että kuvamuodonmuutoksien kautta voidaan hyvinkin luoda rinnakkaisia tapahtumasarjoja, aikaperspektiivejä sekä kuvia, jotka ovat uusia kohteita sinänsä. *Natural Features* -elokuva on niin täynnä vapaata assosiaatiota ja kuvamuodonmuutoksia, että teosta on vaikea kuvailla sanoin. Nelson onkin myöhemmin tehnyt elokuvasta digitaalisen version, leikannut sen hitaampaan rytmiin ja jakanut elokuvan kolmikanava-installaationa esitettäväksi.



*Natural Features*. Kuvaoikeudet Gunvor Nelson

Nelsonin kollaasielokuvat todistavat, että tämän päivän digitaalisen kuvakulttuurin ominaisuudet olivat käytettävissä jo perinteisten elokuvateknologioiden aikakaudella. Nelsonin kollaasielokuvat ovat vain jääneet marginaaliin, koska ne eivät sopeineet kulloinkin vallinneisiin tapoihin puhua kokeellista elokuvasta. Nelson teki naiselokuvaa 1960-luvun alussa, kun feministinen liikehdintä oli vasta alkamassa. 1970-luvulla hän teki henkilökohtaisia elokuvia, kun hallitsevat lajit olivat politiikka, feminismi ja strukturalismi. Animaatioelokuvia Nelson teki 1980-luvulla, aikana jolloin kaiken huomion vei videotaide. 1990-luvulla Nelsonkin kiinnostui videoteknologiasta. *Tree-Line*-video (1998) liikkuu kahden kuvatapahtuman välillä. On ohikiitävä juna,

vaunuja ja kiskoja sekä toisaalta puuta esittävä kuva, jonka Nelson on itse kopioinut kirjasta. Videossa näemme jatkuvasti kuvamuutoksia valon ja pimeyden, rautatievaunujen ja kiskojen sekä junan ja puun välillä. Katsoja on sijoitettu niin, että hän katsoo ohikiitäviä vaunuja, joiden välistä vilahtaa puu. Pikku hiljaa puu ilmenee yksittäisenä kuvana aivan kuin muistutuksena siitä, että kaikki mikä videossa näkyy, ei ole syntynyt elektronisen kuvankäsittelyn tuloksena. Juna ilmestyy aina kuvaan kuin tyhjästä, elektronisen signaalin jatkumona, kun taas puu on kuva puusta. Juna on elektronisen signaalin lähettämä, kun taas puu on indeksinen merkki, kuva. Teoksellaan Nelson ikään kuin kommentoi Youngbloodin ja kumppaneitten jäsennystä elektronisen kuvailmaisun mahdollistamista muutoksista muistuttaen, että ilmaisukeinot eivät määriyty yksinomaan sen mukaan, mitä teknologiaa käytetään.

Kuuluisin Nelsonin videoteoksista on *True to Life* (2006), melkein 40 minuuttia pitkä video, joka koostuu kuvamateriaalista, jonka hän on kuvannut työntämällä ja upottamalla kevyen videokameransa puutarhaansa. Nelson on viime vuosina saavuttanut jopa instituutionaalista suosiota Ruotsin taidemaailmassa. Aikaisempi tuotanto on ostettu museoihin, sillä sitä on pidetty oivana esimerkkinä 1960-luvun "avantgarde-elokuvasta" – liikkeestä, josta on jo tullut elokuvan taidehistoriaa. Nelsonin kollaasielokuvat sen sijaan jäivät edelleen usein historiankirjoituksen ulkopuolelle, sillä ne eivät sovi mihinkään selkeään elokuvataiteen kategoriaan.

Tarkastelemalla Nelsonin uraa ja sen suhdetta taidemaailman instituutiorekenteisiin voidaan esittää, että yksi tämän päivän elokuvateorian suurimmista haasteista on löytää teorioita tai lähestymistapoja, jotka pystyisivät käsittelemään nykypäivän heterogeenistä (liikkuvan kuvan) kulttuuria sortumatta essentialismiin ja tautologisiin malleihin. Lupaavana pelinavauksena näen Sean Cubittin kirjassaan *The Cinema Effect* (2004) liikkuvan kuvan perustekijöiksi ehdottamat kolme termiä, "pixel", "cut" ja "vector". Cubitt puhuu elokuvasta hetkessä olevana tunne-elämyksenä, elävänä kuvana (pikseli), kuvavirran järjestämisinä (leikkaus) sekä liikkuvien kuvien, tunne-elämysten ja merkitysyhteyksien jatkuvana yhdistelynä (vektori). Typologia on sovellus C. S. Peircen semioottisesta kolmijaosta "firstness"/"secondness"/"thirdness". Mallin avulla päästään irti siitä teleologisesta ajattelutavasta, joka löytyy perinteisestä elokuvateoriasta ja – ehkä hieman yllättäen – myös Deleuzen elokuvateoriasta. Pikselin, leikkauksen ja vektorin kautta liikkuvan kuvan teknologiat voidaan ajatella välineiksi, joita voidaan käyttää erilaisten kokemusten ja merkitysten luomiseksi. Samalla voitaisiin purkaa niitä elokuvateoreettisia diskursseja, jotka pyrkivät määrittelemään elokuvan ja liikkuvan kuvan joksikin "tietyksi" puhtaaksi olemukseksi. Tällaisten teorioiden asettamat rajoitukset voidaan nähdä osasyynä siihen, että Gunvor Nelsonin kollaasielokuvat ovat jääneet kokeellisen elokuvan tutkimuksessa marginaaliin.



## Lähteet

Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged edition, Cambridge, Mass.: Harvard UP.

Cubitt, Sean (2004) *The Cinema Effect*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Curtis, David (1971) *Experimental Cinema: a Fifty-year Evolution*. London: Studio Vista.

Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1. The Movement-Image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2. The Time-Image*. London: Athlone Press.

Renan, Sheldon (1967) *An Introduction to the American Underground Film*. New York: Dutton.

Sitney, P. Adams (1979) *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. Second edition, Oxford: Oxford UP.

Youngblood, Gene (2003) *Cinema and the Code*. Teoksessa Jeffrey Shaw and Peter Weibel (toim.) *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge, Mass.: MIT Press.