

TYTTI RANTANEN

Vertikaalin veto

Pystyvideoiden nousu banaalista tumpeloinnista kohti korkeakulttuuria

Mobiililaitteiden kasvettua kiinni joka käpälään 2010-luvulla yhä useammat eivät vaivaudu pyöräyttämään taltiointikojettaan vasiten vaaka-asentoon. Kuvaamme käden käänteettä lapsen ukulelesoitantaa tai toverin skeittitempun ja jaamme tallenteen, jonka kuvasuhde on 9:16 – eli kapea ja korkea. Pystyvideot (*vertical videos*) ovat arkista mediavirtaa. Tuntuu triviaalilta kirjoittaa niistä, elleivät ne herättäisi jopa ylimitoitettua vastustusta: liikkuvan kuvan kuuluisi olla horisontaalista, koska niin on aina ollut. Samalla ennakkoluulottomat taiteilijat jo tutkailevat kapeamman kuva-alan korkeakulttuurista estetiikkaa.

Tunnetuin vastareaktio on nukkeanimoidun *Glove and Boots* -videoblogin *Vertical Video Syndrome – A PSA* (2012)¹. Valistuspätkässä Mario-monsteri ja Fafa-murmeli tolkuttavat, että pystysuunnassa kuvatut mobiilivideot ovat typerän näköisiä ja niiden kuvaamista tulisi välttää. Älypuhelin pitäisi kääntää vaakatasoon ennen kuvaamaan ryhtymistä. Parodista videota on katsottu YouTubessa muutaman vuoden aikana miljoonia kertoja ja sitä linkataan toistuvasti oikeuttamaan vertikaaliraivoa. Ei ihme, sillä ponnekkaaseen saarnaan tiivistyvät kaikki estetiikkaan ja konventioon nojaavat argumentit, joilla ilmiötä vastustetaan.

Ihmisen näkökenttä on kiellettävä horisontaalisesti orientoitunut. Vierekkään nököttävien silmiemme lihaksisto tukee kernaimmin sivusuuntaisen liikkeen havaitsemista². Myös elokuvateollisuuden ekonomia kannustaa enemmän tekniseen tasapäästämiseen kuin monimuotoisuuteen. Ei silti ole syytä olettaa, etteivät käytännöt voisi ajan mittaan muuttua tai saada rinnalleen vaihtoehtoja. Mediamotoriikkamme on mukautuvaista. Länsimaissa esimerkiksi lukusuunta on vasemmalta oikealle, mutta itäaasialaisissa kielissä kuten kiinassa, koreassa ja japanissa kirjoitusmerkit ovat vanhastaan laskeutuneet ylhäältä alas.³

Viime vuosiin asti vertikaali liikkuva kuva on pysytellyt kahdessa keskenään erilaisessa ympäristössä: Julkisten tilojen kirkkaat näytöt toistavat jatkuvalla syötteellä mainospotteja, joista moni haastaa horisontaalisen kuvasuhteen. Toisaalta mediataiteilijat ovat perinteisesti voineet toteuttaa taidegallerioihin ja -museoihin videoinstallaatioita, joiden ei tarvitse mukautua kaupalliseen elokuvavaihteluun. Sosiaalisen median sovellusten, kuten Snapchatin ja Periscopien, suosio edesauttaa pystyvideoiden yleistymistä jonain muuna kuin mainossisältöinä tai etabloituneena taiteena. Vertikaalielokuville on olemassa jo oma festivaalinsa. Onko suuntaus upouusi, jälleenlöydetty vai vasta vapautunut?

Kyljelleen kellahtamisen historia

Miksi pysytellä suorakaiteissa, kun kaikenlaiset muodot olisivat teoriassa mahdollisia? Suurin historiallinen syy on elokuvateollisuuden yhdenmukaisuuteen painostava luonne aina tuotannosta levitykseen. Joitain poikkeuksiakin on: IMAX-valkokankaat pyrkivät vangitsemaan näkökenttämme kokonaisuudessaan; planetaarioteatterit, kuten Pariisin La Géode, tähtäävät vielä täydempään immersioon kohotessaan kupolina ympärillemme. Virtuaalilasit vievät kehityksen vielä saumattomampaan sulautumiseen. Niiden käyttäjäkokemus tosin ei niinkään kytkeydy elokuvallisuuteen vaan pelillisyyteen ja virtuaalioleiluun.

Liikkuvan kuvan sisältö ilmenee tilallisesti rajattuna ajallisena jatkumona, joka tukee ihmismielen tilallista hahmottamista⁴. Vaikka elokuvakerronta olisikin horisontaalisesti jäsentynyttä, sen materiaallinen ja mekaaninen olemus on silti perinteisesti ollut allekkain olevista ruuduista muodostuva filminauha, joka ajetaan pystysuunnassa kuvaportin lävitse ja heijastetaan valkokankaalle⁵. Kuitenkin juuri kuvaruudusta on tullut havaintoa hallitseva kehikko ja kiintopiste, kuten kinokognitivisti Torben Grodal tuo esiin⁶.

Fafa-murmeli argumentoi pystyvideoita vastaan vyöryttämällä todisteita: elokuvat, televisio ja tietokoneen näyttö ovat horisontaalisia. Kuten uusformalistinen elokuvantutkija David Bordwell summaa, vaakataipumus on lujaan sementoitu niin maalaustaiteen kuin myös elokuvan historiaan. Thomas Edisonin ja Eastman Kodak-yhtiön yhdessä sinetöimä 4:3 vakiintui seitsemännen taiteen standardiksi aggressiivisen markkinoinnin ja lobbauksen myötä. Klassisesta kuvasuhteesta poikettiin lähinnä vielä leveämpään, kun elokuvateollisuus halusi taistella televisioitumista vastaan lanseeraamalla CinemaScopen kaltaisia paisutuksia.⁷ Televisioruutuun tungettuina leveimmät leffat on joko kutistettu postilukkuun tai niiden kuva-ainesta

on valikoitu rajauksin ja leikkauksin ("pan and scan"). Viime vuosina taulutelevisiot ovat vuorostaan venyneet nykyisen valkokangasvakion, 16:9, mittoihin. Tästä ei kuitenkaan seuraa, etteikö näkymää voitaisi kiepsauttaa yhdeksänkymmentä astetta koholleen.

Media-arkeologi Erkki Huhtamo huomautti vuonna 2014 Rotterdamin elokuvajuhlilla pitämällään luennoilla, ettei vaakasuoruus ole mikään jumalan asettama standardi. Elokuvateollisuuden ensivuosina visuaalisessa kulttuurissa oli havaittavissa myös vahvoja pystyvirtauksia. Esimerkkinä Huhtamo mainitsi Winsor McCayn (1869–1934) lumovoimaiset sarjakuvat, kuten *Dream of the Rarebit Friend* (1904) ja *Little Nemo in Slumberland* (1905–1911).⁸ Niiden uniseikkailuissa otetaan ilo irti pilvenpiirtäjistä, lentämisestä tai suunnattomiin korkeuksiin kasvavista sängynjaloista.

Chicagoon ja New Yorkiin ennen vuosisadan vaihdetta kohonneet terästornit ovat erottamaton osa urbaanin elokuvaston varhaisvaiheita. Taivaansilpöjen vaara ja viehätys tihtyy niin Fritz Langin dystooppisessa *Metropolis*issa (1927), *King Kongin* (1933) kliimaksissa kuin Harold Lloydin (*Tuhannen dollarin nousukas*, *Safety Last!*, 1923) tai Laurelin ja Hardyn (*Oi, ihana vapaus*, *Liberty*, 1929) toikkaroinneissa. Aikalaistaide-teollisuuden hallitseva tyyliuunta, *art nouveau*, sekä siitä virtaviivaistunut *art deco* kiinnittivät katseen milloin linjakkaisiin, milloin ryöppyvämpiin pystysuoriin linjoihin, kuten Alfons Muchan tai Aubrey Beardsleyn kuvituksissa ja käyttögraafikassa.

Eadweard Muybridgen 1880-luvun ihmisliikettä tutkivat proto-elokuvat olivat pystypotretteja, mikä on loogista: yksinkertaista liikesarjaa suorittava ihminen mahtuu kuvaan päästä varpaisiin. Mutta kun Lumièren veljekset Louis ja Auguste käynnistivät kinematografinsa ja kuvasivat tehtaastaan poistuvia työläisiä, seitsemäs taide kallistui pötköttämään kyljelleen eikä siitä noussut yli sataan vuoteen. Kuvaavasti myös Fafa-murmeli aloittaa valistusvideolla välinevyörytyksensä näiltä samoilta tehtaan porteilta.

Eisenstein ja dynaaminen neliö

Kun elokuva oli 1930-luvun alussa ehättänyt varhaiseen keski-ikään, luennoi Hollywoodissa vieraileva neuvostovisionääri Sergei Eisenstein "dynaamisesta neliöstä". Kieli poskessa montaaimestari juhlistaa pystysuunnan evolutiivista todistusvoimaa:

"Haluan virittää hymnin maskuliiniselle, voimakkaalle, viriilille, aktiiviselle vertikaalille kompositiolla! En halua säännätä pystymuodon synkän falliseen ja seksuaaliseen muinaisuuteen kasvun, voiman ja mahdin symbolina. Se olisi liian helppoa ja mahdollisesti liian hyökkäävää monelle herkälle kuulijalle! Mutta haluan osoittaa, että liike kohti pystysuoraa havainnointia syys karvaiset esi-isämme kohti ylempiä tasoja. Tämä taipumus on jäljitettävissä heidän biologisiin, kulttuurisiin, älyllisiin ja teollisiin pyrintöihinsä ja aikaansaannoksiinsa. Aloitimme mahallaan ryömivinä



matoina. Sitten juoksimme vuosisatoja nelinkontin. Meistä tuli jotain ihmisen kaltaista vasta kun nousimme takajaloillemme ja omaksuimme pystyasennon.”⁹

Eisensteinin terävämpi huomio kohdistuu siihen, ettei elokuvateollisuus ole alkuvuosikymmenentensä aikana onnistunut hyödyntämään kuin puolet kompositiionaalisista mahdollisuuksistaan. Hänen varsinainen ehdotuksensa, neliö, soisi tasaisesti tilaa niin vaaka- kuin pystysuuntaan.¹⁰ Joitakin neliöelokuvia on kuvattukin. Kanadalaisen villikon Xavier Dolanin *Mommy* (2014) on miltei koko kestoaltaan 1:1, mutta elokuvan kipuilevalle nuorukaiselle rajat käyvät ahtaiksi. Hän raivaakin itselleen elokuvallista tilaa määrätietoisesti sysäämällä seinämiä syrjään.

Lasiterästornit ja Eisensteinin ajatukset pystysuorudesta yhdistyvät Zoe Beloffin teoksessa *Glass House* (2014). Osaksi laajempaa installaatiota tehty vertikaalivideo jäljittää Eisensteinin toteutumaton teosta, jota hän hahmotteli Hollywoodissa 1920- ja 1930-lukujen taitteessa. Projektin oli määrä olla ohjaajan poleeminen vastaus Langin *Metropolis*ille sekä Bruno Tautin ja Mies van der Rohen modernistiselle lasiarkkitehtuurille. Eisensteinin dystooppisessa lasitalossa ihmiset ovat katseen alaisina, mutteivät itse näe mitään.¹¹ Beloffin – tai oikeastaan Eisensteinin – teos tuntuu tavoittavan palasen nykyisenkin katseen dominoiman, teknologiaa ja ihmisytyttä sekoittavan olemisperformanssin kaoottisuudesta. Siinä missä Eisensteinin teoksessa arkkitehti, runoilija ja robotti kohtaavat lasitalon kauhut, saa Beloffin versiossa laatikkopäinen neuvostomaestro seurakseen irvokkaan Mikki Hiiri -hahmon.

Käyttäjät, kuvaaja vai katsoja?

Arkisia pystyvideoita on helppo vastustaa ”väärin kuvattuina”, mihin *Vertical Video Syndrome – A PSA* ja muut humoristis-normatiiviset videot suoraan kannustavat. Videoiden ja sosiaalisen median tuomio on, että pystyvideoita kuvaavat vain kömpelykset, jotka eivät tajua, miten päin liikkuvan kuvan *oikeasti* tulee jäsentyä.¹² Mutta entä jos käyttäjät kokeilevat uusia tapoja hahmottaa ympäristöään? Vaakasuorassa kuvattu kotivideo voi sitä paitsi olla yhtä hutiloiden kuvattu.

Uusiseelantilainen mediatutkija Miriam Ross tähdentää, että amatööriäisyys lisää dokumentaarisuuden ja välittömyyden tuntua: se tuo tapahtumia käsivarren mitan päästä kuvaavan käyttäjän osaksi teosta.¹³ Periscope-lähetykset ovat jo osoittaneet todistusvoimansa kansalaisjournalismin kättä pidempänä. Opiskelija Jaakko Keson pystytaltiointi poliisin projektiiluohtien käytöstä itsenäisyyspäivänä 2015 voi nousta historialliseksi dokumentiksi siinä missä Jaakko Talaskiven ja Claes Olssonin kamerointi Persian shaahin vierailua vastustaneessa mielenosoituksessa Esplanadin puistossa kesällä 1970. Tässä ja nyt -tallentamisessa käytettävyyden voima, jota ei pidä aliarvioida. Lopulta se voi pyyhkäitä

oikeaoppisuuden ja sitkeidenkin konventioiden yli. Pystyvideot ovat luonteenomaisia ajalle, jossa käyttäjä ja katsoisuus sekoittuvat. Samoilla laitteilla sekä tuotetaan sisältöä että kulutetaan sitä – ja levitetään välittömästi edelleen.

Samalla elokuvakokemuksen ympäristö ja mittasuhteet muuttuvat. Kollektiivinen kokeminen ei ole kadonnut, mutta nyt se viraalistuu mobiilista mobiiliin. Perinteiset formaatit, kuvasuhteet tai katsomisrituaalit eivät silti katoa iäksi. Yhdysvalloissa vuokraemäntäni ihmetteli, miksen tyydytä leffanälkääni Netflixistä vaan vaivaudun teatteriin. ”Haluan elokuvani isoina”, vastasin. Tajusin kuulostavani elähtäneeltä Norma Desmondilta (Gloria Swanson), joka puolusti mykkäelokuvaa julistamalla ”Meillä oli kasvot” Billy Wilderin *Auringonlaskun kadussa* (*Sunset Boulevard*, 1950). Elämää suurempien tiiraaminen kämmenelle mahtuvalta laitteelta ei ehkä ole optimaalista, mutta se on yhtä kaikki mahdollista.

Elokuva ei ole moneen vuosikymmeneen ollut välttämättä sidottu elokuvateattereihin. Silti Fafa-murmeli ennustaa korkeiden vertikaalivalkokankaiden kipeyttävän yleisön niskat. Ross ja hänen kollegansa Maddy Glenn näkevät mahdollisuuksia tilanteessa, jossa liikkuva kuva karkaa teattereista monipuolisempiin mediamaisemiin.¹⁴ Kekseliästä mutta juhlevaa lähestymistapaa edustaa ainakin hollantilais-itävaltalaisin voimin toteutettu *Vertical Cinema* -hanke, jonka suojissa tehtyjä teoksia on esitetty vanhoissa kirkkoissa. Kuvasuhteen kiepsautuksen ei tarvitse olla kuolinisku selluloidin suloille: esitettävät työt ovat ehtaa 35 millimetrin filmikopiota, joka heijastetaan erikoisvalmistisilla projektoreilla alttarimaalausten tilalle kohonneelle valkokankaalle.¹⁵

Esteettinen pystyvyys

Huhtamo pohtii kuvasuhteiden teknologiasidonnaisuutta: perinteisessä elokuvatuotannossa nostalgiajoihin toteutetut nousut ja laskut olivat kalliita ja vaativia, mutta digitaaliaikakaudella taivaskaan ei ole enää rajana.¹⁶ Animaatiot (kuten visuaalisesti *Metropolis*ille kumartava *The Numberbys*, 2013) ja abstrakti videotaide ovat tietenkin oma lukunsa. Kokeellinen elokuva on vanhastaan uteliaisuuden maastoa. David Bordwellin ylistämä italialainen mediataiteilija Paolo Gioli on ollut pystyelokuvan edelläkävijöitä 1960-luvun loppuvuosilta lähtien.¹⁷ Gioli venyttää kuvaa pystysuuntaan sulauttamalla filmillä allekkain olevien yksittäisten ruutujen rajat olemattomiin. Mittayksiköt menettävät selväpiirteisyytensä, kuva ”vuotaa” ylä- ja alareunoistaan kohti utuisia päällekkäisyyksiä.

Mobiilivideot muodostavat siis vain osan – joskin runsaampilukuisen – 9:16-suuntautuneesta liikkuvasta kuvasta. Toinen puoli on yhtä viimeisteltyä kuin mikä tahansa ammattimainen elokuva. Eurooppalaisen *Vertical Cinema* -hankkeen lisäksi vertikaalielokuvia voi nähdä niille omistetuilla festivaaleilla Katoombassa,

Australiassa¹⁸. Myös Adelaiden elokuvajuhlilla nähtiin pystykattaus lokakuussa 2015¹⁹. Festivaalien ja näyttösten anti näyttää toistaiseksi koostuvan lyhytelokuvista, mutta argentiinalaisohjaajat Rodrigo Melendez ja Gonzalo Moiguer työstävät täyspitkää taide-elokuvaa ”Todas las estrellas están muertas”.

Kiepsahtanut kuvasuhde vaikuttaa kuvakerrontaan. Näkökulman kapeneminen ei jätä tilaa panoraamalle, joka korvautuu entistä aktiivisemmalla kameran liikkeellä. Kuvaan ei joudu mitään, mitä ei erikseen poimita näytettäväksi. Paikoin se luo tirkistelyn tuntua, joka johdattaa ajatukset varhaisiin liikkuvan kuvan kurkistuskokeisiin. Rajauksen taide korostuu entisestään: yhä olennaisemmaksi muodostuu, minkälaista liikettä rajatun kuva-alan sisäpuolella tapahtuu²⁰. Pystysuora kompositio ei tietenkään ole tuntematon myöskään laajakuvaaikakauden tölle. Syvätarkkuuden taituri Orson Welles rajaa *Citizen Kanen* (1941) alussa ikkunan takana lummessa peuhaavan poikas-Kanen omaksi pystykuvakseen keskelle sisäkuvaa, jossa aikuiset sinetöivät tämän kohdalon. Stanley Kubrickin *2001: Avaruusseikkailun* (1968) muinaisapina sinkauttaa luon avaruuteen ja sieltä maan päälle, aikakausien halki.

Kuten Muybridgen varhaisissa tutkielmissa, tuoreiden pystyelokuvien toistuva kuva-aihe on ihmisen liike ja suhde ympäristöönsä. Mediatiteilija Bill Viola on näyttänyt mallia renessansivaikutteisessa teossarjassa *Buried Secrets* (1995), joskin hänen tuotantonsa etualaistaa kokemusta ja tunteita liikeradan sijaan. Kompositiot korostuvat Melendezin ja Moiguerin pitkälle estetisoidussa teoksessa, josta oli nähtävillä katkelma Adelaiden esitys-sarjassa. Jos varhainen elokuva oli teatterimaista, näyttäisi osa vertikaalifilmeistä etsivän liittolaisia maalaustaiteen historiasta.

Leni Riefenstahlin uimahyppymontaaseissa Berliinin olympialaisista 1936 on ilmiselvää vertikaalia veistokselisuutta, jota myös ranskalaisen Jean-Charles Granjonin sukelluselokuva *Impact* (2015) tavoittelee. Sukellusaiheen valinta on esteettisesti motivoitu, vaikka Granjon on kehystänyt sen urheilijan mielikuvaharjoitteluksi. Siinä missä 3D houkuttaa lisäämään katsojan silmille lennähtäviä asioita, muodostunee pystyelokuvallisuuksien kliiseiksi kuvata syöksyjä, portaita, ratakiskoja, taivaan painokkuutta tai maalauksellisenä ryöppynä valuvia pitkiä hiuksia.

Adelaidessa niin ikään esitetyt Alfonso Coronelin *I've Fallen in Love* (2015) ja Mathias Askelandin *Boks* (2015) palaavat korkeataiteesta kohti pystyvideoiden tavanomaisempaa maastoa. Niiden ihmiskeskeisyys palautuu realistisesti motivoituihin parisuhteiden jännitteisiin: edellinen tekeytyy päiväkirjavideoksi, jälkimmäisessä pariskunta asettuu söpöystarkoitteissa passikuvakoppiin. Kumpaankin kiteytyy kysymyksiä, jotka eivät liene vieraita omaa Periscope-lähetystään kuvaaville: Millaiselle katseelle altistan joko yksityisesti tai yhteisesti ylläpidetyn performanssini? Millaisena haluan maailmani esittää ja mitä siitä mahtuu kuvaan?

Viitteet

- 1 PSA tulee sanoista *Public Service Announcement*, eli valistuksellinen tietoisku.
- 2 Bordwell 2009, ks. myös Wilson 2014.
- 3 ks. myös Eisenstein 1930 ja Bordwell 2009.
- 4 Ks. Grodal 1997, 45.
- 5 Bordwell 2009.
- 6 Grodal 1997, 210.
- 7 Bordwell 2009, Ross & Glenn 2014.
- 8 Luento ”Up and Down the Shaft of Time. An Archeology of Verticality” on katsottavissa verkossa: vimeo.com/100534645. Huhtamo avaa aihepiiriä myös *Sonic Acts* -tutkimussarjan verkkosivuille antamassaan haastattelussa, ks. Altena 2014.
- 9 Eisenstein 1930, 207. Kiinnostavasti mutta varsin väljin perustein Ross ja Glenn pyrkivät feministisessä pystyvideomanifestissaan (”Vertical Cinema Manifesto”, ks. cinemainvertical.wordpress.com/2013/01/18/completion) ottamaan haltuun vertikaalisuuden juuri naisasiaa ja dynaamisempaa naiskuvausta ajavana asemoitina. Feministinen pystykuva esittää naisen uljaana toimijana eikä passiivisena loikoilijana. Heidän kontribuutionsa on kuitenkin vähintään yhtä humoristinen ja itseironinen kuin Eisensteinin palopuhe.
- 10 Sama, 207–208.
- 11 Bulgakowa 2005.
- 12 Sama.
- 13 Sama.
- 14 Ross & Glenn 2014.
- 15 Ks. verticalcinema.org.
- 16 Altena 2014.
- 17 Bordwell 2009.
- 18 Ks. verticalfilmfestival.com.au.
- 19 Ks. festival.adelaidefilmfestival.org/sessions/EVT15209R85852161981.
- 20 Sama.

Kirjallisuus

- Altena, Arie, Media Archaeology, Moving Panoramas and Vertical Cinema. Interview with Erkki Huhtamo. *Sonic Acts Research Series #2*. Verkossa: sonicacts.com/portal/Erkki-Huhtamo-on-verticality
- Bordwell, David, Paolo Gioli's Vertical Cinema. Käsikirj. 2009. Verkossa: davidbordwell.net/essays/gioli.php
- Bulgakowa, Oksana, Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book. From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment (1996). *Rouge*. No. 7, 2005. Verkossa: rouge.com.au/7/eisenstein.html
- Eisenstein, Sergei, The Dynamic Square (1930). Teoksessa *Selected Works. Volume I. Writings, 1922–1934*. Toim. & käänt. Richard Taylor. BFI, London 1988. 206–218.
- Grodal, Torben, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Clarendon Press, Oxford 1997.
- Ross, Miriam, Vertical Framing. Authenticity and New Aesthetic Practice in Online Videos. *Refractory*. Vol. 24, 2014. Verkossa: refractory.unimelb.edu.au/2014/08/06/ross
- Ross, Miriam & Glenn, Maddy, Vertical Cinema. New Digital Possibilities. *Rhizomes*. No. 26, 2014. Verkossa: rhizomes.net/issue26/ross_glen.html
- Wilson, Mark, Design Crime. A Film Shot Entirely in Portrait Mode. Käsikirj. 2014. Verkossa: fastcodesign.com/3039630/design-crime-a-film-shot-entirely-in-portrait-mode