

TOIMIJAT JA TOIMIJAVERKON RAKENTUMINEN
KOTIMAISTEN FILMIELOKUVIEN DIGITOINTIPROSESSISSA

Miia Huttunen
Pro gradu -tutkielma
Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma
Taidekasvatus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Miia Huttunen	
Työn nimi – Title Toimijat ja toimijaverkon rakentuminen kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessissa	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Marraskuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 77
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksen kohteena on kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessi. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI käynnisti vuonna 2012 kotimaisen elokuvakokoelman digitointiprojektin, jonka tavoitteena on tehdä kaikista kotimaisista pitkestä elokuvista digitaaliset esityskopiot pyrkien näin mahdollistamaan myös vanhemman kotimaisen elokuvan esittämisen edelleen valkokankaalla. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu, minkälaisista toimijoista verkko koostuu ja mistä sosiaalinen digitointiprosessin kontekstissa koostuu.</p> <p>Tutkimusaineistona käytettiin kahta tekstimuotoista dokumenttia, jotka kuvaavat digitointiprosessin toimintaperiaatteita. Aineiston analyysia ohjasi toimijaverkkoteoria (Actor-Network-Theory), jonka pohjalta myös tutkielman tutkimustehtävä ja -kysymykset on muodostettu. Toimijaverkkoteoriaa hyödynnettiin tutkielmassa sekä tutkimusstrategiaa ohjaavana teoriana että tutkimusmenetelmänä. Teoreettismetodologisen valinnan kautta tutkimus asettuu osaksi keskustelua käsitteiden sosiaalinen ja teknologinen yhtenäisestä tulkinnasta. Tutkimuksen kautta havainnollistuu, kuinka toimijaverkkoteoreettinen analyysi käytännössä mahdollistaa tällaisen tulkinnan. Toimijaverkkoteorian ohella analyysissä hyödynnettiin A.J. Greimasin aktanttimalia.</p> <p>Aineiston analyysin perusteella digitointiprosessin toimijaverkon tulkittiin rakentuvan asiantuntijayhteisönä, joka koostuu niin inhimillisistä kuin ei-inhimillisistä toimijoista. Erityisen suuren rooliin asettuivat immateriaaliset toimijat, eli tämän tutkimuksen kontekstissa ideat, ajatukset ja ilmiöt, kuten asiantuntijuuden käsite sekä pyrkimys kansallisen kulttuuriperinnön säilyttämiseen. Aineiston pohjalta digitointiprosessin toimijaverkon muodostuminen on tapahtunut teknologisen kehityksen, eli elokuvien esitystekniikan digitalisoitumisen, aiheuttaman ongelmanasettelun kautta. Toimijaverkon rakentuminen on tarjonnut ratkaisun ongelmaan saavuttaen asetetun tavoitteen, eli mahdollisuuden esittää edelleen elokuvia elokuvateattereissa.</p>	
Asiasanat – Keywords Digitointi, elokuva, digitalisoituminen, teknologia, media, toimijaverkkoteoria	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisälllys

1 JOHDANTO	1
1.2 Aiempi tutkimus	5
1.2 Tutkimustehtävä ja -kysymykset.....	9
2 DIGITAALINEN ELOKUVA JA SOSIAALISET YHTEYDET	14
2.1 Digitointi ja digitalisoituminen ilmiönä	15
2.2 Teknologia ja kulttuuri	17
2.3 Media sosiaalisina prosesseina	20
3 MENETELMÄT JA AINEISTO	23
3.1 Toimijaverkkoteoria ja aktanttimalli	25
3.2 Aineiston esittely.....	31
4 DIGITOINTIPROSESSIN TOIMINTAPERIAATTEET.....	32
5 DIGITOINTIPROSESSIN TOIMIJAT, TOIMIJAVERKKO JA TOIMIJOIDEN ROOLIT.....	37
5.1 Toimijoiden tunnistaminen	38
5.2 Toimijaverkon rakentuminen ja toimijoiden roolit	51
6 SOSIAALINEN DIGITOINTIPROSESSISSA.....	58
7 JOHTOPÄÄTÖKSET, ARVIOINTI JA JATKOKYSYMYKSET	64
7.1 Johtopäätökset.....	64
7.2 Arviointi ja jatkokysymykset.....	67
LÄHTEET	71

1 JOHDANTO

”Me emme tiedä ennakkoon, mistä maailma koostuu”

(Bruno Latour 1988, 10).

Ihmiselämää voidaan tarkastella kahdenlaisten suhteiden määrittämänä: toisaalta määrittävänä tekijänä nähdään suhteet toisiin ihmisiin, eli yhteiskuntaan, ja toisaalta taas suhteet ihmisen tekemiin esineisiin ja asioihin, eli teknologiaan. Näiden molempien suhteiden nähdään sisältyvän lähes kaikkeen inhimilliseen toimintaan. Teknologia siis muodostaa olennaisen osan ihmisyyttä ja teknologian hyödyntäminen inhimillisen kulttuurin välineenä näyttäytyy olennaisena osana kulttuurin kehitystä: ihminen voidaan lähtökohtaisesti nähdä sekä symbolien että työkalujen ja välineiden rakentajana – siis sekä taiteen että teknologian tekijänä (Mumford 2000, 39–42, 161). Teknologian vaikutuksia ei silti tulisi tarkastella ainoastaan välineenä, vaan inhimillisen kulttuurin kanssa kaksisuuntaisessa vuorovaikutussuhteessa näyttäytyvänä toimijana. (MacKenzie & Wajcman 2011.)

Ajankohtainen käytännön esimerkki teknologisen kehityksen ja inhimillisen kulttuurin vuorovaikutuksesta on elokuvan tekemisen, levittämisen, katselun ja käytön digitalisoituminen. Analoginen elokuva on vähitellen korvautumassa digitaalisella ja monet uskovat digitaalisen esitysmuodon korvaavan filmiprojisoinnin lähitulevaisuudessa (ks. esim. Parth, Hanley & Ballhausen 2013, 8). Suomen Elokuvasäätiön Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelmaan 2011–2015 kirjattiin yhdeksi päätavoitteeksi ”digitoida elokuvateatteriverkosto vuoden 2013 loppuun mennessä” (Digibusiness.fi 2013). Elokuvia ei enää levitetä filmikopioina – uudet elokuvat ovat nykyisin saatavilla lähes poikkeuksetta ainoastaan digitaalisessa muodossa. Pelkästään Kansallisen audiovisuaalisen instituutin KAVI:n (entinen Kansallinen audiovisuaalinen arkisto KAVA) kokoelmissa on noin 25 000 kotimaista esityskopiota, joiden esittäminen ei nykyisellään ole mahdollista suuressa osassa maan elokuvateattereita. (KAVA 2013a.)

Elokuvaa pidetään viimeisenä alueena, jolla huomattava määrä ihmisiä yhä pitää analogista kopiointia – filmiltä filmille – ainoana oikeana säilyttämisen muotona. Tämä on kuitenkin kallista, aikaa vievää ja vaarallista jätettä synnyttävää (Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section 2013). Alaa leimaa merkittävässä määrin erimielisyys siitä, muodostuuko digitoinnista ikinä varteenotettavaa vaihtoehtoa filmille ja ala onkin tämän kysymyksen osalta jakautunut kahteen vastakkaiseen leiriin. Tutkielman tavoitteena ei kuitenkaan ole ottaa kantaa digitalisoitumiseen ilmiönä eikä esittää argumentteja sen puolesta tai sitä vastaan. Tarkoituksena on ainoastaan ottaa osaa aiheen ympärillä käytävään keskusteluun tarjoamalla yhden näkökulman ilmiön tulkintaan.

Tämä kentän kahtiajako johtaa elokuvan osalta helposti vastakkainasetteluun jopa siinä määrin, että äärimmillään saatetaan puhua kahdesta erillisestä välineestä. Tämä puolestaan johtaa takaisin keskusteluun elokuvan perimmäisestä olemuksesta. Muutosta itsessään kuitenkin pidetään elokuvaa välineenä määrittävänä tekijänä, jolloin vastakkainasettelun pohjalla vaikuttava ajatus ”puhtaudesta” tai aitoudesta voidaan hylätä (Fossati 2009, 20). Digitaalinen teknologia on siis lievimmilläänkin keskustelua herättävä ilmiö. Se on kuitenkin kiistatta myös ilmiö, joka on tullut jäädäkseen ja sen vuoksi puolesta ja vastaan -keskustelua ei voida nähdä erityisen hedelmällisenä. Todennäköistä on, että digitaalisen teknologian merkitys tulee kasvamaan ja tulevaisuudessa se kietoutunee yhä suuremmassa määrin osaksi jokapäiväistä elämää (Fossati 2009, 19). Tähän keskusteluun osallistuminen ei kuitenkaan palvele tämän työn päämääriä, mutta keskustelun olemassaolo on silti hyvä tiedostaa digitalisoitumista taustoittavana näkökulmana.

Tämän tutkimuksen kohteena on kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessi. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI käynnisti vuonna 2012 kotimaisen elokuvakokoelman digitointiprojektin, jonka päätavoitteena on tehdä kaikista kotimaisista pitkistä elokuvista digitaaliset esityskopiot. Tällä keinoin mahdollistetaan myös vanhemman kotimaisen elokuvan esittäminen edelleen valkokankaalla. Digitointia on perusteltu sen edullisuudella, jakelun ja levityksen vaivattomuudella sekä arkistoinnin kannalta kompaktilla muodolla (Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section 2013). Elokuvia valitaan digitoitaviksi eri

aikakausilta pyrkien ottamaan huomioon eri tahojen, kuten kotimaisten elokuvafestivaalien, esitystarpeet. KAVI:n digitointiprojektin ovat mahdollistaneet vuonna 2012 tehdyt suuret hankinnat, joiden myötä Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden elokuvat siirtyivät instituutin haltuun: nykyisellään jopa noin kolmasosa kotimaisista pitkistä elokuvista on kansallista omaisuutta. (KAVA 2013a; KAVA 2013b.)

Tarkasteltaessa elokuvan läpikäymää prosessia muutoksen näkökulmasta olennaista on perustella, miksi ilmiötä on aiheellista tutkia juuri nyt, muutoksen ollessa yhä käynnissä. Perusteluja voidaan hakea kahdesta eri lähtökohdasta käsin. Keskustelun ajankohtaisuutta voidaan perustella historiallisen tapahtuman tai ilmiön aikalaiskuvauksena tai -tutkimuksena, eli tässä asiayhteydessä digitointiprosessin ajantasaisena dokumentointina ja analysointina. Vaihtoehtoisesti aiheen merkitystä voidaan lähestyä mahdollisuutena osaltaan vaikuttaa muutoksen suuntaan, eli tässä tapauksessa osaltaan kartoittaa digitointiprosessia ja sen rakentumista tarjoten yhden näkökulman ilmiön tulkintaan ja sen soveltamiseen käytännössä. Tämä tutkimus voidaan siis nähdä tilannekuvana hetkestä, jolloin elokuvan tulevaisuus muokkautuu uudelleen perustavanlaatuisella tavalla. (vrt. Fossati 2009, 20.)

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu. Tutkielman pääpaino asettuu pitkien kotimaisten teatterielokuvien digitointiprosessin tarkasteluun. Tutkielman primääriaineisto koostuu kahdesta (2) tekstimuotoisesta dokumentista: 1) Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteet -dokumentista sekä 2) Kansallisen audiovisuaalisen instituutin internet-sivujen Digitaaliset palvelut -sivusta. Osin yksipuoleista primääriaineistoa täydentää aihetta käsittelevä lähdekirjallisuus, jota on hyödynnetty tutkielmassa myös lähdemateriaalina osana teoreettista viitekehystä. Näihin aineistoihin viitataan tutkielmassa termillä sekundääriaineisto. Sekundääriaineistoa hyödynnetään pääosin tutkimustulosten tulkinnassa toimijoiden määrittelyn osalta.

Aineiston analyysia ohjaa toimijaverkkoteoria (Actor-Network-Theory). Toimijaverkkoteoriaa hyödynnetään tutkielmassa sekä tutkimusstrategiaa ohjaavana teoriana että tutkimusmenetelmänä. Teoreettismetodologisen valinnan kautta tutkimus asettuu osaksi keskustelua käsitteiden sosiaalinen ja teknologinen symmetrisestä

tulkinnasta. Tutkimuksen kautta havainnollistuu, kuinka toimijaverkkoteoreettinen analyysi mahdollistaa tällaisen tulkinnan. Toimijaverkkoteoria muodostaa rungon myös tutkimuksen teoreettiselle viitekehykselle.

Työn ensimmäisessä luvussa on esitelty tutkimusaiheen valintaan liittyviä tekijöitä sekä kuvattu lyhyesti ilmiötä ja sen taustaa. Lisäksi esitellään aiempaa aiheeseen liittyvää tutkimusta ja kuvataan tutkimusasetelma sekä esitellään tutkimuskysymykset. Toisessa luvussa esitellään työn teoreettinen viitekehys toimijaverkkoteorian lähtökohtien mukaisesti. Michel Callonin (1986) mukaan toimijaverkkoteoriaa määrittää kolme (3) peruseriaatetta. Ensimmäinen (1) näistä on vapaa assosiaatio, jolla tarkoitetaan ennako-oletusten välttämistä. Tarkoituksena on siis antaa analysoitavan ilmiön itsessään määrittää tutkimuksen lähtökohdat, eli tutkimus aloitetaan kuvailemalla tutkimuksen kohteena oleva ilmiö. Tämän tutkimuksen tapauksessa tarkastellaan digitointia ja digitalisoitumista ilmiöinä. Toinen (2) periaate on yleistetty symmetria, jonka mukaan käytettävä käsitteistö ei ole riippuvainen tutkittavan kohteen ominaisuuksista. Lähtökohtana voidaan pitää sitä, että luonto-kulttuuri -jaottelu on johtanut tilanteeseen, jossa ilmiöiden selittäminen tapahtuu inhimillisistä lähtökohdista, vaikka ei-inhimillisille toimijoille tulisi antaa yhtä suuri merkitys. Yleistetyn symmetrian periaatetta tässä tutkimuksessa noudattaa keskustelu teknologian ja inhimillisen kulttuurin välisistä suhteista. Kolmas (3) periaate, tasapuolisuus, näyttäytyy käytännössä uudenlaisen toimija-käsitteen määrittelyn kautta. Käsitteen laajennus kattamaan inhimillisten toimijoiden lisäksi myös ei-inhimilliset mahdollistaa valtasuhteiden uudenlaisen tarkastelun luonto/ kulttuuri -jaottelun hylkäämisen kautta. Näin on mahdollista tarkastella esimerkiksi teknologiaa subjektin asemassa. Tätä näkökulmaa lähestytään tutkimuksessa keskustelemalla mediasta sosiaalisina prosesseina.

Kolmannessa luvussa esitellään tutkimusmenetelmät ja -aineisto. Toimijaverkkoteoriaa käsitellään edellisestä luvusta poiketen metodologisista lähtökohdista käsin sekä perustellaan sen valinta tutkimuksen metodologiseksi näkökulmaksi. Toimijaverkkoteorian lisäksi luvussa esitellään A.J. Greimasin aktanttimalli toimijaverkkoteoriaa tukevana semioottisena analyysimenetelmänä sekä kuvataan lyhyesti analysoitava aineisto. Neljännessä luvussa aloitetaan aineiston analyysi. Tutkimusaineisto on jaoteltu kolmeen (3) tutkimuksen kannalta olennaiseen teemaan: 1)

digitoitavien elokuvien valintaperiaatteet, 2) digitointiprosessi käytännössä ja 3) digitoinnin laatukriteerit. Luvussa esitellään analyysiin liittyvä prosessi sekä aineiston ja teoreettismetodologisen kehyyksen välinen vuoropuhelu sekä kuvataan, kuinka analyysiprosessi on edennyt toimijaverkkoteoriaa ja Greimasin aktanttimalia hyödyntäen.

Lukujen viisi ja kuusi osalta aineiston analyysi on jaoteltu kolmeen (3) vaiheeseen: 1) digitointiprosessin toimijoiden tunnistaminen, 2) digitointiprosessin toimijaverkko ja toimijoiden roolit sekä 3) sosiaalisen rakentuminen digitointiprosessissa. Luvussa viisi on käsitelty analyysin kaksi ensimmäistä vaihetta, kun taas kuudes luku keskittyy kuvaamaan analyysin kolmatta vaihetta. Tutkimuksen seitsemännessä luvussa esitetään kootusti vastaukset tutkimuskysymyksiin sekä niihin liittyviä havaintoja ja johtopäätöksiä. Lisäksi luvussa arvioidaan tutkimusprosessin ja siihen liittyvien valintojen onnistumista sekä esitellään mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

1.2 Aiempi tutkimus

Digitointia ilmiönä voidaan lähestyä ja sen merkittävyyttä perustella kahdesta eri näkökulmasta: joko saavutettavuuden tai säilyttämisen lähtökohdista (Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section 2013). Tämän tutkimuksen tapauksessa molemmat lähestymistavat otetaan huomioon, sillä ne molemmat perustelevat tutkimusaiheen merkittävyyttä. Tässä luvussa avataan aiempaa aihetta käsittelevää tutkimusta tähän jaotteluun perustuen. Näkökulmiksi määrittyvät siis käytön muutokset ja saavutettavuuden arvopohja sekä kansallisen kulttuuriperinnön säilyttäminen. Näennäisesti näitä kahta näkökulmaa erottavat vaatimukset, joita niille asetetaan, sillä saavutettavuuden näkökulmasta digitoidun materiaalin elinkaaren oletetaan olevan suhteellisen lyhyt, kun taas säilyttämisen näkökulmasta oletetaan materiaalien olevan hyödynnettävissä vähintään vuosikymmeniä (Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section 2013).

Elokuvasta sosiaalisena prosessina on keskusteltu jo 1930-luvulla. Taideteosten kulutuksen, levityksen ja jakelun osalta Walter Benjamin (1936) tarkasteli elokuvaa esimerkkinä kulttuuristen prosessien pohjimmiltaan sosiaalisesta luonteesta ja siitä kuinka teknologinen kehitys osaltaan muokkaa tätä sosiaalisen aluetta. Teknologisen kehityksen mahdollistama useiden kopioiden yhtäaikainen olemassaolo onkin

mahdollistanut täysin uudentyypin jakelun ja levityksen ja sitä kautta uudenlaisen kuluttamisen ja kokemisen. Digitalisoitumisen aikaansaamista muutoksista on kirjoittanut muun muassa Nummelin (2005, 420), jonka mukaan muutoksen kohteena on niin elokuvan tekeminen kuin katsominenkin: elokuvia on mahdollista tuottaa halvemmalla ja levittää laajemmalle. Esimerkiksi kotien viihdekeskusten ja internetin kehittymisen voidaan toisaalta ajatella lisäävän elokuvien kulutusta, mutta toisaalta myös mahdollisesti vähentävän perinteisempää, elokuvateattereissa tapahtuvaa katselua.

Couldry (2012, 65–67, 85) on tarkastellut digitalisoitumista vallan näkökulmasta: digitalisoituminen vaikuttaa käsitykseen siitä, kuinka vallan ja median välinen suhde rakentuu, sillä erityisesti digitalisoitumisen myötä median rooli sosiaalisen todellisuuden määrittäjänä perustuu tiettyihin käytäntöihin sidottuihin prosesseihin. Median valta voidaan tulkita yhdeksi symbolisen vallan muodoista, sillä media toimii erilaisten vallan ilmentymien välittäjänä. Käytännön esimerkkinä tästä Couldry mainitsee mediarituaalit, kuten tietyt TV-ohjelmaformaattit, jotka näyttävät symbolisen vallan ilmentyminä – rituaalit, joiden tarkoituksena on rakentaa ja ylläpitää median auktoriteettia. Couldry kuvaa mediarituaaleja sosiaalisen muotoina, jotka luonnollistavat median valtapyrkimykset. Rituaalit ovat ilmentymiä tietyistä mallista organisoida maailmaa. Mediarituaalit merkitsevät tätä samaa mediasidonnaisessa viitekehyksessä jäljentäen tiettytyypistä sosiaalista järjestystä.

Digitalisoitumisen ja sitä kautta digitoinnin tutkimuksessa kulttuuristen sisältöjen käytön sekä saavutettavuuden arvopohjan muutosten teemat näyttävät keskeisinä. Jones (2012, 18) painottaa kuluttajakapitalismin, teknologisten innovaatioiden ja elokuvan saavutettavuuden välisen suhteen ongelmallisuutta. Digitalisoituminen on johtanut tilanteeseen, jossa passiivisista katsojista tulee aktiivisia käyttäjiä ja sisällön tuottajia digitaalisen teknologian tarjotessa vaadittavan infrastruktuurin (Fossati 2009, 17; Chouliaraki 2013, 16). Chouliaraki kutsuu tätä kutsuksi itseilmaisuun.

Teknologinen kehitys toimii osin demokratisoivana tekijänä. Mumford (2000, 92) mainitsee esimerkkinä tästä kameran tarjoamat mahdollisuudet, mutta saman voidaan nähdä pitävän paikkansa myös elokuvan kohdalla. Demokratisoituminen avaakin yhden näkökulman digitalisoitumisen tutkimiseen: Couldryn (2012, 96) mukaan teknologinen

kehitys mahdollistaa sekä uudenlaiset kuluttamisen että tuottamisen mallit, sillä nykyisin lähes kuka tahansa voi tuottaa ja levittää mediasisältöjä digitalisoitumisen osaltaan johdettua tilanteeseen, jossa perinteinen erottelu sisältöä tuottavien ja kuluttavien tahojen välillä on hämärtynyt. On kuitenkin olennaista huomioida, että Couldry (2012, 89, 11) mukaan median symbolinen valta näyttäytyy esimerkiksi sosiaalisessa jaossa niihin, joille median edustuksellinen valta on saavutettavissa ja niihin, joille tämä ei ole mahdollista. Onkin huomionarvoista tehdä ero sen välille, mitkä ovat teknologian hyödyntämisen mahdollisuudet, kuten teknisen välineistön saavutettavuus, ja kuinka tätä teknologiaa todellisuudessa käytetään. Tämä voidaan tulkita käytännön esimerkiksi symbolisen vallan epätasaisesta jakautumisesta, joka Couldry (2012, 100) mukaan ei suinkaan ole kadonnut digitalisoitumisen myötä.

Saavutettavuuden teemaan liittyy olennaisesti kulutuksen näkökulma. McGuigan (2004) määrittelee kulutuksen tuotteiden ja palveluiden vastaanottona ja käyttönä. Elokuvateattereissa tapahtuva kulttuurin kuluttaminen poikkeaa voimakkaasti nykyaikaisesta mediakulutuksesta, sillä vaikka normiksi onkin muodostumassa uudenlaisten teknologioiden mahdollistama monen erillisen sisällön samanaikainen kuluttaminen, elokuvateatteriesityksessä kulutus keskittyy ainoastaan yhteen kulttuurituotteeseen. Poikkeavaa yksittäisen sisällön kuluttamisen lisäksi on myös elokuvaesityksen seuraamisen yhteisöllisyys: nykyteknologia kun mahdollistaa kulutuksen uudenlaiset muodot, jotka usein tapahtuvat yksityisesti. (Ross & Nightingale 2003.)

Henry Jenkinsiä (2006) mukailen digitalisoitumista voidaan tarkastella myös konvergenssikulttuurin käsitteen kautta. Käsitteellä Jenkins (2006, 2) tarkoittaa medioiden levittäytymistä eri alustoille, useiden eri median alojen yhteistoimintaa sekä mediayleisöjen käyttäytymismallia, jonka mukaan yleisöt ovat valmiita liikkumaan lähes mihin tahansa haluamiensa viihdesisältöjen saavuttamiseksi. Couldry (2012, 111–112) kuitenkin huomauttaa, että ajatukseen yhden, yhtenäisen konvergenssikulttuurin olemassaolosta tulisi suhtautua tietyllä varauksella, sillä pohjimmiltaan ajatuksessa voidaan nähdä olevan kyse kuluttajapolitiikasta. On kuitenkin selvää, että elokuva on lähtökohtaisesti populääri väline: jo Benjamin (1936) uskoi elokuvan voivan edustaa massoja kokonaisuutena. Jonesin (2012, 5) mukaan monet teoreetikot painottavat tutkimuksessaan elokuvan ja kapitalistisen massatuotannon, jakelun ja vastaanoton

välisen suhteen olevan välttämätön, mutta toisaalta elokuvalla nähdään olevan potentiaalia purkaa koko kapitalistinen tuotantomalli.

Säilyttämisen näkökulmasta digitoinnin tutkimus keskittyy voimakkaasti elokuvan arkistoinnin näkökulmaan. Fossatin (2009, 15) mukaan elokuvien arkistoinnin käytänteet ja sitä kautta käsityksemme elokuvamuodossa olevan perinnön säilyttämisestä muuttuvat nopeasti. Elokuvien arkistointi itsessään ei ole uusi ajatus, sillä lähes koko elokuvien esittämisen historian ajan on keskusteltu myös elokuvien säilyttämisestä (Jones 2012, 5). Elokuvan restaurointi puolestaan on käsitteenä uudempi. Syy tälle löytyy näkemyksestä siitä, että elokuvan ominaisuudet muuttuvat ajan myötä (Horwath 2013, 16). Jonesin (2012, 5) mukaan elokuvan arkistoinnilla on paljon yhteistä muiden, vanhempien taidemuotojen arkistoinnin perinteen kanssa. Eroavaisuudet näiden välillä näyttäytyvät teknologian kautta: elokuva itsessään on moderni ilmiö, jota tuotetaan ja toisinnetaan mekaanisesti.

Vuonna 2013 julkaistu teos *Works in Progress: Digital Film Restoration within Archives* käsittelee 17 esseiden kautta audiovisuaalisen arkistoinnin ja restauroinnin kenttää digitaalisen teknologian teoreettisten periaatteiden ja käytännön sovellusten näkökulmista. Teos pohjaa vuonna 2011 järjestettyyn konferenssiin, jossa noin 100 asiantuntijaa kentän eri aloilta kokoontui keskustelemaan digitaalisen restauroinnin teknisistä laatuvaatimuksista ja eettisistä periaatteista (Parth ym. 2013, 10). Teos tarjoaa siis sekä teorian että käytännön ja tapausesimerkkien kautta niin arkistonhoitajien, kuraattorien, elokuvatekniikan asiantuntijoiden kuin alan tutkijoiden näkemyksiä aiheesta ollen täten huomattavan kattava ja monialainen kuvaus aiheesta, jota kuitenkin lähestytään ainoastaan arkistoinnin näkökulmasta.

Elokuvateollisuuden muutos analogisesta digitaaliseen vaikuttaa niin elokuvan tekemisen käytänteisiin ja levitykseen kuin elokuvan arkistointiin ja teoreettiseen käsitteellistämiseenkin sekä kaupallisella että kulttuurin kentällä (Fossati 2009, 13–14). Fossatin mukaan tämä muutos on ennennäkemätön ja se haastaa olemassa olevat käytänteet johtaen tilanteeseen, jossa vakiintuneiden standardien asemaa tavoitellaan useiden toisistaan poikkeavien, kilpailevien toimintamallien kokeilun ja tarjoamisen

kautta. Digitoinnin teknistä puolta onkin tutkittu suhteellisen paljon ja useat tutkimukset keskittyvät juuri tekniseen määrittelyyn sivuuttaen sisällöllisen näkökulman.

Couldryn (2012) ajatuksissa median ja sosiaalisen suhteesta näyttäytyy kaksi päälinjaa: median ja muiden teknologioiden rooli sosiaalisen käytännöllisessä rakentumisessa sekä noiden teknologioiden välityksellä tehtyjen sosiaalisten representaatioiden rooli. Yksi mahdollinen tutkimussuunta tästä lähtökohdasta on näkökulma teknologian sosiaalisesta rakentumisesta (social construction of technology), joka tarkastelee sosiaalisten toimijoiden ja artefaktien välisiä suhteita, ja jota muun muassa Fossati (2009, 22) on hyödyntänyt omassa, elokuvien arkistointia käsittelevässä tutkimuksessaan. Fossati luettelee joukon digitalisoitumiseen liittyviä toimijoita elokuvantekijöistä arkistoihin ja katsojista rahoittajiin huomioiden kuitenkin ainoastaan inhimilliset toimijat osana digitalisoitumisen toimijakenttää. Elokuvien digitointia käsittelevä kirjallisuus keskittyy usein kuvaamaan ilmiötä yksittäisten tapausesimerkkien kautta (ks. esim. Works in Progress 2013). Tälle vaihtoehtoisena lähestymistapana tässä tutkielmassa tarkastellaan kokonaista digitointiprosessia, jonka ”pää tavoitteena on tehdä kaikista kotimaisista pitkistä elokuvista digitaaliset esityskopiot” (KAVA 2013a).

1.2 Tutkimustehtävä ja -kysymykset

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu. Digitointiprosessia ja sen sisäistä dynamiikkaa voidaan jäsentää esimerkiksi toimijakentän analyysin kautta. Tutkimuksessa toimijakenttää ja sitä kautta digitointiprosessia tarkastellaan ja analysoidaan toimijaverkkoteorian avulla. Tässä tutkimuksessa toimijaverkkoteoriaa lähestytään soveltaen sitä menetelmänä digitointiprosessin toimijaverkon hahmottamiseen ja analysointiin sekä sosiaalisen käsitteen määrittelyyn digitointiprosessissa.

Tavoitteen saavuttamiseksi tutkimuksessa pyritään hahmottamaan ne toimijat, joiden toiminnan seurauksena digitointiprosessi toteutuu. Aihe rajautuu käytännön digitointiprosessissa mukana oleviin toimijoihin sekä toimintapolitiikkaa ja -käytäntöjä muotoileviin tahoihin, eli toimijoihin, jotka tuottavat kriteerejä, joiden mukaan toimintaperiaatteet ja valintaprosessit muotoutuvat. Toimijoiksi määrittyvät siis tämän tutkimuksen tapauksessa ne tahot, jotka vaikuttavat prosessin rakentumiseen.

Kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti näiden tekijöiden väliset suhteet ja vaikutukset toisiinsa.

Toimijakentän analyysin tavoitteena on hahmottaa, minkälaisista toimijoista digitointiprosessin kenttä muodostuu, mitkä ovat toimijakentän sisäiset suhteet ja minkälainen rooli kenelläkin prosessissa on, eli kuinka digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu ja mistä sosiaalinen digitointiprosessissa koostuu. Tutkimusmenetelmäksi valikoitui toimijaverkkoteoria (Actor-Network-Theory, ANT), sillä toimijaverkkoteoria tarjoaa tällaisen lähestymistavan mahdollistavan käsitteistön toimien näin työkaluna erityyppisten toimijoiden tasapainoiseen tarkasteluun merkitykseltään yhdenvertaisina. Koska toimijaverkkoteoriaa hyödynnetään pro gradussa teoreettis metodologisena lähtökohtana, vaikuttaa se osaltaan tutkielmassa hyödynnettävän aineiston hankintaan, valikointiin ja rajaamiseen. Toimijaverkkoteoreettinen viitekehys siis asettaa reunaehdot sille, mitä kysytään ja keneltä.

Palosen ja Gruberin (2011, 44) mukaan huomattava osa eri asiantuntijakulttuurien tietämyksestä on niin sanottua hiljaista, ei sanallisessa muodossa olevaa, tietoa: vain osa on saanut näkyvän muodon esimerkiksi erilaisten ohjeistusten kautta. Tutkimus tähtääkin tämän hiljaisen tiedon saattamiseen kirjallisesti esitettävissä olevaan muotoon – tässä tapauksessa kotimaisten filmielokuvien digitointiin liittyvän toimijaverkon esittämiseen konkreettisesti muodossa. Tutkimuksen tavoitteena on siis tuottaa kuvaus digitointiprosessin toimijaverkon toimijoista, verkon rakentumisesta ja tätä kautta sosiaalisen rakentumisesta prosessissa.

Koska tutkimus on teoria- ja menetelmälähtöinen, myös tutkimustehtävä ja -kysymykset on johdettu toimijaverkkoteoriasta. Latourin (2005) mukaan toimijaverkkoteoriaa analyysimenetelmän näkökulmasta määrittää kolme perusajatusta. Ensinnäkin olennaisena nähdään ei-inhimillisille toimijoille annettu rooli: ne nähdään aktiivisina ja vaikuttavina toimijoina. Toimijoiden määrittelyssä näyttäytyykin toimijaverkkoteorian vahvuus, sillä toimijaverkkoteoriaan analyysimenetelmänä liittyy olennaisesti vaatimus inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden symmetrisestä tarkastelusta sekä toimijoiden itsestään ja toiminnastaan antamien määrittelyjen ottamisesta vakavasti ilman, että analyysin kohde pakotetaan inhimillisen ja ei-inhimillisen käsitteiden mukaiseen ennalta

määritettyyn luokitteluun. Toiseksi sosiaaliset suhteet tulee nähdä epävakaina ja tiedostaa niiden olevan muuttuvia. Kolmanneksi toimijaverkkoteorian piiriin lukeutuvan tutkimuksen tulee tähdätä sosiaalisen käsitteen uudelleen kokoamiseen uusien instituutioiden, toimintatapojen ja konseptien kautta. Tämän tutkimuksen tutkimustehtävä ja -kysymykset rakentuvat näiden kolmen periaatteen varaan. (Latour 1988, 9-10; 2005, 63–68, 141–144.)

Yksi toimijaverkkoteorian keskeisimmistä teemoista on käsitteen sosiaalinen purkaminen osiin ja kokoaminen uudelleen ilman ennakkokäsityksiä tai valmiita kaavoja – toisin sanoen pyrkimys sosiaalisen uudelleen määrittelyyn (Latour 2005, 11). Åkermanin (2006, 35) mukaan toimijaverkkoteoria voidaan liittää osaksi materiaalisen konstruktionismin perinnettä, sillä suuntauksen piirissä on pyritty kehittämään käsitteistöä, jonka avulla sosiaalisen ja materiaalisen vuorovaikutusta voidaan kuvata ja analysoida. Ihmistieteille epätyypilliseen tapaan toimijaverkkoteoria mahdollistaa myös luonnon ja teknologian osallisuuden tunnistamisen sosiaalisissa prosesseissa. Tämän pohjalta tutkimustehtäväksi asettuu selvittää, ***miten kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu.***

Vastaus kysymykseen on löydettävissä toimijaverkon määrittelyn kautta: hahmottamalla digitointiprosessiin tietyllä ajanhetkellä osalliset toimijat on mahdollista määrittää, kuinka prosessin toimijaverkko rakentuu. Ratkaisua tutkimustehtävään lähdetäänkin hakemaan kolmen alakysymyksen kautta:

- ***Minkälaisista toimijoista digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu?***
- ***Miten digitointiprosessin toimijaverkon sisäiset suhteet rakentuvat?***
- ***Mistä sosiaalinen koostuu digitointiprosessissa?***

Latourin (1988, 10) mukaan emme voi tietää ennakkoon, mistä maailma koostuu. Analyysimenetelmänä toimijaverkkoteoria ei edellytä ennalta lukkoon lyötyjä käsityksiä toimijoista tai toiminnoista. Ei siis ole tarpeen esittää hypoteeseja toimijaverkosta tai sen rakenteista. Analysoijan ei tarvitse itse määrittää, mistä toimijoista analysoitava kenttä koostuu tai kuinka laadullisesti päteviä toimijoiden arviot muista toimijoista ovat. Latour painottaa myös, ettei ole tarpeen muodostaa ennakkokäsityksiä siitä, mitkä tapahtumat

ovat lopputuloksen kannalta merkittäviä ja mitkä toisarvoisia tai mitkä tekijät aiheuttavat muutoksia toimijaverkoston rakenteessa. Aiemman aihetta käsittelevän tutkimuksen mukaan on kuitenkin perusteltua olettaa saavutettavuuden ja säilyttämisen teemojen näyttäytyvän merkittävässä rooleissa digitointiprosessin rakentumisessa. Myös toimijaverkkoteoria itsessään tarjoaa yhden hypoteesin: ei-inhimillisten toimijoiden, eli tässä kontekstissa teknologisten muutosten, voidaan ennakoida asettuvan prosessia määrittäviksi tekijöiksi.

Tämän tutkielman aineisto koostuu valmiista, tekstimuotoisista dokumenteista. Tämän vuoksi tutkimuseettisesti huomionarvoiseksi seikaksi asettuu hyvän tieteellisen käytännön (ks. esim. Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2002, 3) noudattamisen ohella tekijänoikeuslaki tutkimusaineiston käsittelyn osalta (Finlex 2013b). Aineiston keruun ja säilyttämisen kannalta ei tämäntyyppisen materiaalin hyödyntämiseen liity erityistä huomioitavaa. Luvattoman lainaamisen välttämiseksi tutkielmassa on asianmukaisin viittein ilmoitettu käytetyn aineiston alkuperäinen lähde (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2002, 5). Tekijänoikeuslaki näyttää digitalisoitumisen kannalta merkittävänä osatekijänä yleisemminkin. Esimerkiksi Lessigin (2008, 33) mukaan digitalisoitumisen mahdollistamat uudenlaiset tavat hyödyntää kulttuurisia sisältöjä asettavat ennennäkemättömiä haasteita tekijänoikeuksien soveltamiselle käytäntöön.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on tuottaa tutkimustietoa ilmiöstä – digitoinnista –, joka on olemassa, mutta jonka periaatteita ei ole aiemmin esitetty kootusti eikä tutkittu tai analysoitu kokonaisuutena toimijakentän analyysin näkökulmasta. Tutkimuksen ongelmanasettelu muotoutuu siis lähtötilanteesta, jossa kohteeksi valitusta asiasta ei ole valmiiksi koottuja teoreettisia malleja, näkökulmia tai käsitteitä. Fossatin (2009, 15–15) mukaan nopea kehitys levittää teorian ja käytännön välistä kuilua. Ilmiön teoretisointi ja tulevaisuuden skenaarioiden kehittäminen etenevät usein jopa käytännön realiteetit sivuuttaen vauhdilla, jossa käytännön toimijoiden on mahdotonta pysytellä mukana. Erityisesti tämän huomion kautta näyttää tarve yhteisen käsitteistön ja toimintaperiaatteiden määrittelylle.

Tässä tutkielmassa näkökulmat digitointiin määrittyvät ensisijaisesti teknologian kautta. Fossatin (2009, 16) mukaan elokuvakulttuurin digitalisoitumista voidaan tarkastella

kahdesta eri näkökulmasta: toinen näkee digitaalisen teknologian aiheuttavan radikaalin muutoksen elokuvassa välineenä, kun taas toinen kuvaa digitaalista teknologiaa osana laajempaa mediakokonaisuutta, jossa elokuva on vain yksi osatekijöistä. Tässä tutkielmassa ilmiötä lähestytään jälkimmäisestä lähtökohdasta, minkä johdosta tutkielma asettuu osaksi mediatutkimuksen kenttää.

Tutkimuksen yhdeksi avainkäsitteeksi muodostuu media. Silverstone (2007, 5-6, 162, 166) käsittelee mediaa muun muassa sosiaalisen ja moraalisen tilan muodostumana: Silverstonelle median käsite pitää sisällään kaikki median muodot. Vaikka niistä jokainen tarjoaa toisistaan poikkeavia käyttömahdollisuuksia, yhdessä ne muodostavat tilan, josta koostuu olennainen osa jokapäiväistä elämää. Media ympäristönä tarjoaa sekä resurssit sosiaalisen elämän toimeenpanolle että perusteet sen olemassaolon mahdollisuudelle. Kuitenkin media sekä toimii kontekstina että on itsessään kontekstualisoitu – media rakentaa maailmaa, mutta samalla myös rakentuu osana sitä sen määrittämien reunaehtojen sisällä.

Couldry (2012, iix) puolestaan viittaa termillä media kaikkiin niihin institutionalisoituneisiin rakenteisiin, muotoihin, formaatteihin ja alustoihin, joiden tarkoituksena on tuottaa, levittää ja vastaanottaa symbolista sisältöä, oli kyseessä sitten massakulttuuri tai yksilöiden välinen viestintä. Couldryn mukaan nykypäivänä lähestulkoon kaikki symbolinen sisältö on digitaalista. Termi symbolinen sisältö voidaan tulkita viittauksena Bourdieun (1993, 113–141) ajatuksiin symbolisista hyödykkeistä, eli taiteellisesta ja älyllisestä, tai kulttuurisesta, pääomasta ja näiden ympärille rakentuvista markkinoista. Käsite media ei kuitenkaan Couldryn mukaan viittaa ainoastaan sisältöjä tuottaviin ja levittäviin instituutioihin ja infrastruktuureihin, vaan se tarkoittaa lisäksi itse sisältöä. Tällainen määrittely tarkoittaa perinteisen massamedian ja viestinnän välisen erottelun hylkäämistä ja tuo näkyvämmäksi ne valtasuhteet, jotka mediaan tästä lähtökohdasta saumattomasti liittyvät. Couldryn mukaan mediasentrinen lähestymistapa voidaan välttää määrittelemällä termi mediakulttuuri järkeistämisen käytänteiden kokonaisuuksiksi, joiden merkityksen pääasiallinen lähde on media. (Couldry 2012, 2, 159.)

2 DIGITAALINEN ELOKUVA JA SOSIAALISET YHTEYDET

Van Maanenin (2009) mukaan 1960-luvulta alkaen taiteen filosofia ja myöhemmin taiteen sosiologia synnyttivät joukon teorioita, jotka keskittyivät kuvaamaan ja analysoimaan taidemaailmojen dynamiikkaa. Termi taidemaailma on vakiinnuttanut asemansa taiteen filosofisessa ja sosiologisessa keskustelussa juontaen juurensa George Dickien (1979) instituutioteorioihin, Howard Beckerin (1982) vuorovaikutteisuutta korostavaan lähestymistapaan sekä Pierre Bourdieun (1993) kenttäteoriaan. Näitä pidetään perinteisesti pääasiallisina keinoina hahmottaa taidemaailman konseptia. Osana tätä jatkumoa nähdään Bruno Latour, joka tunnetaan erityisesti yhtenä toimijaverkkoteorian kehittäjistä.

Toimijaverkkoteoria vetää tarkan rajan strukturalistisen sosiologian ja itsensä välille. Toimijaverkkoteorian näkökulmaa Latour kutsuu assosiaatioiden sosiologiaksi. Latour painottaa, että aluetta, jota voitaisiin kutsua sosiaaliseksi tai entiteettiä, jota voitaisiin kutsua yhteiskunnaksi, ja jonka tulisi toimia kontekstina inhimilliselle toiminnalle, ei itse asiassa ole lainkaan olemassa. Sitä vastoin assosiaatioiden sosiologiassa termi sosiaalinen määrittelee sellaisten asioiden välisiä yhteyksiä, jotka eivät itsessään ole sosiaalisia. (Latour 2005, 5, 10–11.)

Callonin (1986) mukaan toimijaverkkoteoriaa määrittää kolme (3) peruseriaatetta. Ensimmäinen (1) näistä on vapaa assosiaatio, jolla tarkoitetaan ennako-oletusten välttämistä. Tarkoituksena on siis antaa analysoitavan ilmiön itsessään määrittää tutkimuksen lähtökohdat. Toinen (2) periaate on yleistetty symmetria, jonka mukaan käytettävä käsitteistö ei ole riippuvainen tutkittavan kohteen ominaisuuksista. Lähtökohtana voidaan pitää sitä, että luonto-kulttuuri -jaottelu on johtanut tilanteeseen, jossa ilmiöiden selittäminen tapahtuu inhimillisistä lähtökohdista, vaikka ei-inhimillisille toimijoille tulisi antaa yhtä suuri merkitys. Kolmas (3) periaate, tasapuolisuus, näyttäytyy käytännössä uudenlaisen toimija-käsitteen määrittelyn kautta. Tämä käsitteen laajennus kattamaan inhimillisten toimijoiden lisäksi myös ei-inhimilliset entiteetit mahdollistaa valtasuhteiden uudenlaisen tarkastelun luonto/ kulttuuri -jaottelun hylkäämisen kautta. Tätä kautta on mahdollista tarkastella esimerkiksi teknologiaa subjektin asemassa.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastellaan näitä kolmea periaatetta tarkemmin digitalisoitumisen kontekstissa. Vapaan assosiaation periaatetta kuvataan tarkastelemalla digitointia ilmiönä. Yleistetty symmetria puolestaan näyttäytyy inhimillisen kulttuurin ja teknologian vuorovaikutuksessa, kun taas tasapuolisuuden periaatetta lähestytään keskustelemalla mediasta sosiaalisina prosesseina.

2.1 Digitointi ja digitalisoituminen ilmiönä

Kirjastojen, arkistojen ja museoiden digitaaliset arkistot ovat yhä merkityksellisempiä niin luovan toiminnan, opetuksen ja tutkimuksen lähteinä kuin yleisen tiedonsaannin tukenakin (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2014). Opetus- ja kulttuuriministeriön alainen Kansallinen digitaalinen kirjasto -hanke tähtää kirjastojen, arkistojen ja museoiden digitaalisten aineistojen sekä kulttuuriperinnön yhteiskunnallisen merkityksen lisäämiseen. Hanke ei kuitenkaan pidä sisällään elokuva-aineistoa (Kansallinen digitaalinen kirjasto 2014). Sen sijaan Suomessa kotimaisten elokuvien arkistoinnista vastaa Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI. KAVI on opetus- ja kulttuuriministeriön alainen valtion laitos, jonka lakisäätöihin tehtäviin kuuluvat muun muassa elokuvien sekä televisio- ja radio-ohjelmien säilyttäminen (KAVI 2014b). Elokuvien arkistointi on järjestetty digitoinnin kautta ja KAVI:n digitaalisten palveluiden yksikkö on vastuussa kotimaisen elokuvaperinnön saattamisesta digitaaliseen muotoon (KAVI 2014c). Tilanne ei kuitenkaan ole yhtä selkeä kaikkien taiteen muotojen kohdalla, sillä esimerkiksi mediataiteen osalta kysymys pitkäaikaissäilytyksestä on edelleen ratkaisematta (Kuutti 2014).

Keskusteltaessa elokuvien digitoinnista avainkäsitteiksi asettuvat termit analoginen ja digitaalinen. Fossati (2009, 17) huomauttaa termien itsessään olevan monimuotoisia ja -tulkintaisia ja tämän vuoksi onkin aiheellista rajata termien määrittely käsiteltävän aiheen pohjalta: tarkasteltaessa sekä teknologian että käytänteiden tasolla tapahtuvia muutoksia on perusteltua määritellä käsitteet juuri teknologian kautta. Sivistyssanakirja määrittelee termin analoginen teknologian kontekstissa tiedon esittämisenä jatkuvien fyysikaalisten suureiden avulla; digitaalinen puolestaan merkitsee tiedon esittämistä numeerisessa muodossa (Turtia 2001, 55, 197).

Mitchell (1994, 4) näkee käsitteiden olennaisimman eron näyttäytyvän määritelmien jatkuva ja epäjatkuva (continuous/ discrete) kautta. Käytännön tasolla tämä ero näkyy Mitchellin mukaan esimerkiksi tarkastelemalla eroa portaiden ja rampin avulla liikkumisen välillä: Ramppia pitkin liikkuminen vertautuu analogiseen teknologiaan kun taas portaat edustavat digitaalista. Ramppia kulkeminen on jatkuvaa liikettä ja portaat puolestaan sarja yksittäisiä askelmia. Portaiden määrä siis voidaan laskea, mutta rampin tasoja ei. Sama ero näyttäytyy myös analogisessa ja digitaalisessa kellossa tai elohopea- ja digitaalisessa lämpömittarissa. Digitalisoinnilla tai digitoinnilla puolestaan tarkoitetaan muuttamista tai muuntamista ”digitaalitekniikkaan perustuvaksi, muuttamista numerolliseksi eli numeroin ilmaistavaksi” (Turtia 2001, 197). Elokuvan kontekstissa digitoinnilla tarkoitetaan digitaalisessa muodossa olevan esityskopion, DCP:n (Digital Cinema Package) tekemistä filmimuotoisista, analogisista elokuvista (KAVI 2014c).

Jones (2012, 21) näkee digitalisoitumisen kahdesta vastakkaisesta näkökulmasta: digitalisoitumisella on potentiaalia sekä luoda rajaton määrä informaatiota että toisaalta johtaa tiedon katoamiseen. Vuonna 2012 Jones totesi digitoimisen moninkertaistavan arkistojen käsittelemän materiaalin määrän täten saattaen suunnattoman määrän audiovisuaalista aineistoa erilaisten yleisöjen saavutettaviin painottaen kuitenkin prosessin olevan kallis, teknologisesti haastava ja edellyttävän suurta työn määrää. Vuotta myöhemmin tilanne oli kuitenkin toinen, sillä digitaalisen teknologian hyödyntämisestä on tullut niin edullista, että se on nykyisellään pienimpienkin toimijoiden saavutettavissa (Parth ym. 2013, 9).

Myös moraalinen ja eettinen ulottuvuus asettuvat olennaiseksi osaksi digitointiprosessia. Silverstone (2007, 7) liittää mediaetiikan käsitteen käytännön toiminnan tasoon. Elokuvan osalta tämä tarkoittaa yleisemmällä tasolla pääosin elokuvantekijöiden ja yleisön sekä elokuvien aiheiden välisten suhteiden rakentumista. Digitointiprosessin osalta olennaisemmaksi kysymykseksi asettuvat kuitenkin prosessin kuluessa tehtävät käytännön ratkaisut. Vaikka Jonesin (2012, 9) mukaan arkistoinnista ja säilyttämisestä vastaavat toimijat ovatkin lähtökohtaisesti historian säilyttäjiä eivätkä tulkitsijoita, heidän tekemänsä ratkaisut vaikuttavat digitointiprosessin kautta välittyvään kuvaan elokuvasta. Käytännön tasolla tämä tarkoittaa esimerkiksi päätöksiä siitä, mitkä elokuvat valikoidaan

digitoitavaksi tai siitä, kuinka suhtaudutaan myöhempisiin sensurointileikkauksiin (vrt. KAVA 2013c).

2.2 Teknologia ja kulttuuri

Benjaminin (1936) mukaan taideteos on aina ollut toisinnettavissa – ainakin periaatteessa. Mekaaninen toisintaminen ja kopiointi poikkeavat kuitenkin huomattavasti perinteisistä kopiointin tavoista kuten taideteosten jäljentämisestä käsin tai myöhemmin kirjapainotekniikasta (Benjamin 1936; Mumford 2000, 87–92). Benjaminin mukaan vuoden 1900 paikkeilla teknologinen kehitys oli saavuttanut pisteen, jossa teknologia ei ainoastaan mahdollistanut teosten toisintamista vaan sen merkitys varsinaisessa taiteellisessa prosessissa alkoi olla kiistaton. Mumford pitää materiaalien keinojen roolin korostumista merkittävänä tekijänä asenteiden muokkaantumisessa, sillä sen sijaan, että materiaallinen nähtäisiin välineenä mielen kultivoimiseen tai taiteiden tuotantoon ja kuluttamiseen, varsinainen mekaaninen prosessi asettuu päärooliin. Myös taiteen ja teknologian välinen suhde elää. Mumfordin mukaan nämä kaksi ovat asettuneet lähes toisilleen vastakohtaisiksi tekijöiksi ja olennaista olisikin saavuttaa tilanne, jossa nämä kaksi puolta voidaan saattaa yhteen siten, että toimiva suhde taiteen ja teknologian välillä mahdollistuu. (Mumford 2000, 6, 32.)

Keskeisiksi käsitteiksi keskusteltaessa taiteen ja teknologian vuorovaikutuksesta sosiaalisen kontekstissa asettuvat taide ja teknologia. 1950-luvulla Mumford (2000, 20–21, 30–32, 59–60) esitti, että nämä kaksi termiä voidaan määritellä ja niiden välistä suhdetta kuvata tarkastelemalla niitä erottavia tekijöitä: taide on se osa teknologiaa, jossa inhimillinen jälki manifestoituu voimakkaimmillaan, kun taas teknologia on taidetta mekaanisen prosessin ilmentymänä. Taide ja teknologia voidaan nähdä inhimillisen eri puolina, sillä taide edustaa ihmisen sisäistä, subjektiivista puolta, kun taas teknologian avulla pyritään vastaamaan ulkopuolelta tuleviin olosuhteisiin. Tämä määritelmä on kuitenkin äärimmilleen yksinkertaistettu, sillä lähes aina nämä kaksi puolta elävät rinnakkain, toisinaan vaikuttaen toisiinsa, toisinaan vaikuttaen yhtäaikaaisesti niitä hyödyntävään toimijaan.

Benjamin (1936) mainitsi elokuvan malliesimerkkinä taideteoksen roolin muuttumisesta rituaalisesta poliittiseksi ja sen mukanaan tuomista muutoksista. Fossati (2009) painottaa

elokuvan historian olevan kiistatta sidoksissa tekniseen kehitykseen ja teknologisten muutosten seuranneen toisiaan elokuvan kehityksessä läpi sen historian. Kaikkien näiden muutosten voidaan nähdä toimineen katalysaattoreina prosessille, jonka ansiosta elokuvasta, kuten audiovisuaalisesta mediasta yleensä, on muodostunut kuva perusolemuksestaan alati muuttuvana välineenä. Hybridismi näyttäytyy tällöin sitä välttämättömyyteen asti määrittävänä piirteenä.

Myös toimijaverkkoteorian suhteellisen pienestä käsitteistöstä huomattava osa viittaa muutokseen ja liikkeeseen. Toimijaverkkoteoria painottaakin jatkuvaa muutoksen prosessia siinä, mitä tapahtuu toimijoiden välillä. Latour (2005) kuvaa toimijoita entiteetteinä, jotka saavat toiset tekemään jotakin ja liikkuminen toimijaverkossa aiheuttaa väistämättä muutoksen siinä, mikä liikkuu. Latourin mukaan sosiaalinen on omintakeista uudelleen kokoamisen ja assosioinnin liikettä. Toisin sanoen assosiaatiot, yhteydet ja suhteet eivät ole ainoastaan seurausta sosiaalisesta, vaan ne muotoilevat ja uudistavat sitä jatkuvasti. Muutoksen teema siis toistuu sekä elokuvan olemuksen määrittelyssä että toimijaverkkoteorian perusajatuksissa (Latour 2005; Fossati 2009, 20).

MacKenzie ja Wajcman (2011a, 4; 2011b, xiv) näkevät keskustelun aiheen ympärillä perinteisesti keskittyneen teknologiseksi determinismiksi kutsuttuun näkökulmaan, jonka mukaan teknologia nähdään yhteiskunnasta erillisenä, itsenäisesti kehittyvänä alueenaan. Tämän käsityksen mukaan teknologinen kehitys seuraa omaa, autonomista logiikkaansa ja vaikuttaa inhimilliseen yhteiskuntaan ulkopuolelta – teknologian ja yhteiskunnan suhde nähdään siis yksinkertaisena syy-seuraus-suhteenä. Lähtökohtaisesti teknologisen determinismin voidaan ajatella sivuuttavan ajatuksen teknologian sosiaalisesta muokkaantumisesta, tai toisin sanoen ihmisten välisten suhteiden vaikutuksen ihmisten tuottamiin asioihin ja esineisiin.

Teknologinen kehitys yhteiskunnan ja kulttuurin muokkaajana on rinnastettavissa esimerkiksi poliittisiin, taloudellisiin ja kulttuurisiin tekijöihin ja tätä taustaa vasten myös teknologian ja yhteiskunnan välisen suhteen analysointi edellyttää teknologista determinismia moniulotteisempaa lähestymistapaa. Nykykeskustelussa yhteiskunnan ja teknologian välistä suhdetta lähestytäänkin usein vuorovaikutteisesti ja yhteys näiden välillä nähdään kaksisuuntaisena. Yhteisenä tekijänä näissä keskusteluissa voidaan nähdä

tavoite suhtautua vakavasti ihmisen vuorovaikutukseen ei-inhimillisten elementtien, kuten teknologian, tavaroiden ja eliöiden kanssa. Ihmisen ei siis enää katsota asuttavan maailmaan ainoastaan toisten ihmisten kanssa. (MacKenzie & Wajcman 2011a, 4; 2011b, xv; Valkonen, Lehtonen & Pyyhtinen 2013, 218.)

Winner (2011, 28–29) puolestaan lähestyy aihetta toisesta näkökulmasta. Ajatus teknisistä välineistä aktiivisina toimijoina antaa ymmärtää niillä olevan ominaisuuksia, jotka voidaan tulkita poliittisiksi. Väitteen mukaan ei-inhimillisiä entiteettejä voidaan arvioida niiden välineellisen käyttöarvon lisäksi myös sen perusteella, kuinka ne ilmentävät tiettyjä vallan ja auktoriteetin muotoja. On kuitenkin yleisesti hyväksyttyä, että tekijä, jolla lopulta on merkitystä, ei ole tekninen väline itse, vaan sosiaalinen ympäristö, johon se on istutettu. Tätä ajatusmallia voidaan kutsua teknologian sosiaalisiksi determinismiksi ja se on nähtävissä vasta-argumenttina teknologiselle determinismille. Lähtökohdan ytimessä on ajatus siitä, että kun teknologian vaikutukset on jäljitetty takaisin ympäröivään yhteiskuntaan, teknologialla itsessään ei lopulta ole merkitystä.

Keskustelu teknologisen kehityksen suhteesta taiteeseen sosiaalisena prosessina ei kuitenkaan ole mustavalkoinen, eikä syy-seuraus-suhteita voida teknologisen determinismin lähtökohtien vastaisesti tulkita vain yhteen suuntaan. Mumford (2000, 11) pitää yhtenä inhimillisen kulttuurin ja teknologisen kehityksen suurimmista haasteista tasapainon löytämistä: taiteen ja teknologian välinen suhde on nähtävissä esimerkkinä siitä, kuinka lähtökohtaisesti inhimillisyyttä määrittävät ominaisuudet, kuten luovuus tai autonomia, ovat asettuneet alisteiseen asemaan suhteessa pyrkimyksiin kohti uusien teknologisten innovaatioiden saavuttamista.

Toimijaverkkoteoria tarjoaa vaihtoehdon näille lähestymistavoille: se näkee myös ei-inhimilliset entiteetit toimijoina, joilla itsessään on poliittisiksi kuvailtavissa olevia ominaisuuksia, sillä niillä on valta aiheuttaa toimintaa (Latour 2005, 10–11). Teknologian sosiaalinen determinismi näkee sosiaalisen muuttumattomana ja sekä käyttää sitä selittämään asiaintilaa että näkee sen teknologisille entiteeteille annetun vallan ja ominaisuuksien aiheuttajana (Winner 2011, 28–29). Toimijaverkkoteoriassa puolestaan ei-inhimilliset toimijat ovat aktiivisia, eivät ainoastaan symbolisen projisoinnin passiivisia

kohteita. Lisäksi toimijaverkkoteoria näkee teknologiset toimijat osana sosiaalisen alati muuttuvaa käsitettä. (Latour 2005, 10–11.)

2.3 Media sosiaalisina prosesseina

Couldry (2012, 85) huomauttaa, ettei media näyttäytynyt sosiologisissa teorioissa ennen 1980-lukua, sillä perinteisen käsityksen mukaan media ei itsessään tuo mitään uutta sosiaalisen ontologiaan. Käsitys on jossain määrin vallalla edelleen. Toisaalta median voidaan ajatella muokanneen sosiaalista ontologiaa niin suuressa määrin, ettei ainuttakaan mediasta erillistä näkökulmaa ole olemassakaan. Hedge (2011, 6) näkee median prosessit sisäänrakennettuina nyky-yhteiskunnassa paikallisyhteisöjen kulttuurin ollessa monikansallisen median kyllästävä. Couldry käsittelee mediaa yhteiskunnallisten muutosten näkökulmasta. Media voidaan nähdä sosiaalisen sisällä tapahtuvien järjestyksen mahdollisuuksien muutosten kuvaajana. Tämän pohjalta on Couldryn mukaan selvää, että sosiaalisen näkökulma on nähtävä välttämättömänä osana mediateoriaa. Erityisen tärkeää sosiaalisen lähtökohdan liittäminen mediatutkimukseen on Couldryn mukaan silloin, kun mediatuotantojen muodot ja teknologinen perusta muuttuvat nopeasti. (Couldry 2012, x, 6, 86.)

Jo vuonna 1936 Benjamin painotti, että analysoitaessa taidetta mekaanisen toisintamisen, eli teknologisen kehityksen kontekstissa, on olennaista tiedostaa taideteoksen muuttuva yhteiskunnallinen rooli. Aiemmin taideteoksen keskeisin funktio oli rituaalinen – kuten uskonnollinen –, mutta teknologisen kehityksen mukanaan tuoman taiteellisen prosessin muutoksen myötä taideteoksen rooli muuttuu rituaalisesta poliittiseksi. Termin poliittinen yhdistäminen taiteen kentän tuotantoprosesseihin viittaa ajatukseen sosiaalisesta prosessista, jolloin keskustelu taideteoksen poliittisesta roolista voidaan nähdä keskusteluna taideteoksesta sosiaalisena prosessina.

Benjaminia (1936) mukailien elokuvakulttuurin kentän erityinen sosiaalinen luonne näyttäytyy osin jo elokuvan tuotannollisessa prosessissa. Muista taidemuodoista poiketen esimerkiksi teknologian rooli elokuvan kuvauksissa on kiistatta merkittävä. Huomionarvoista on myös prosessin osatekijöiden näkymättömyys lopputuotteen kuluttajalle, sillä esimerkiksi kamera- tai valolaitteisto ei näy katsojalle lopullista teosta tarkasteltaessa. Sama argumentti voidaan kuitenkin esittää esimerkiksi myös

kuvataiteen kohdalla, jossa teoksen syntyyn vaikuttanut tekninen välineistö ei ole teoksen katsojan nähtävissä. Elokuvan kohdalla lopputulos kuitenkin saavutetaan leikkauspöydällä, jossa teos saa lopullisen muotonsa. Tämä erityispiirre osaltaan korostaa yhä näkyvämmiin teknologisten entiteettien merkitystä elokuvateoksen synnylle ja tätä kautta elokuvakulttuurin kentän sosiaalisen käsitteen monimuotoisuutta. Elokuvan osalta esimerkkinä voidaan tarkastella myöskin lähi- ja hidastuskuvia, jotka teknologian kautta mahdollistavat teoksen uudenlaisen kokemisen tarjoamalla näkökulmia ja tilaisuuksia tulkita tapahtumia tavalla, joka esimerkiksi teatteritaiteen osalta ei yleensä ole mahdollista.

Yksi esimerkki digitalisoitumiseen vahvasti sidoksissa olevan kuluttajan ja tuottajan roolien välisen rajan hämärtymisestä on erityisesti digitaaliselle medialle ominainen tyyli tuottaa audiovisuaalisia kollaaseja, remixejä, valmiista sisällöstä yhdistelemällä teoksia uusilla tavoilla. Tämän kulttuurisen tuotantotavan lähempi tarkastelu tarjoaa Lessigia (2008, 77–82) mukaillen uudenlaisen näkökulman sosiaalisen käsitteen tarkasteluun taideteoksen luomisprosessin kontekstissa. Vaikka kyseessä on pohjimmiltaan sama tilanne kuin esimerkiksi tämän tutkielman kirjoittamisessa – muiden esittämien ajatusten yhdistely ja lainaus osaksi uutta kokonaisuutta –, remix -kulttuuri poikkeaa aiemmasta erityisesti siinä, että keskiöön asettuvat erityislaatuisen yhteisöllisyyden merkitys sekä omaehtoisen oppimisen ja kouluttautumisen tavoitteet.

Couldryn (2012, x) mukaan sosiaalinen tai yhteiskuntajärjestys ei ole itsestään selvä eikä myöskään luonnollinen tila, vaan se rakentuu käytännössä ja esitetään symbolisesti. Median representaatiot osaltaan tuovat tämän näkyväksi. Terranovan (2004, 97) mukaan uudentyypiset tuotantomallit tarjoavat alustan, jolla testata uudenlaisia organisoitumisen malleja, tai kuten Lessig (2008, 82) tilannetta kuvaa, mahdollisuuden yhteisöjen muodostumiselle. Benjamin (1936) näki tämän suuntaisen kehityksen olevan hyvin leimallista erityisesti elokuvalla välineenä ja painotti, että muutos, joka kirjallisuuden piirissä tapahtui satojen vuosien kuluessa, kävi elokuvan kohdalla toteen vuosikymmenessä. Tämän tyyppinen kulttuurisen tuotannon tapa nostaa Lessigin (2008, 33) mukaan keskiöön kaksi huomionarvoista tekijää: ei-ammattilaisuuteen pohjaavan luovan työskentelyn merkityksen sekä uudenlaiset vaatimukset, joita tämä malli asettaa tekijänoikeuskysymyksille.

Aihetta voidaan tarkastella Silverstonea (2007, 5, 8-9) mukailleen myös abstraktimmalla tasolla, sosiaalisen tilan käsitteen kautta. Tausta-ajatuksena tälle voidaan nähdä niin Léfèbvren (1973) ajatukset todellisuuden sosiaalisesti tuotetusta luonteesta, mutta myös tilasta tuotettuna ja tilasta prosessina sekä Habermasin (2004) näkemykset julkisuuden ja julkisen tilan synnystä ja kehityksestä. Silverstone käsittelee yhteiskunnallisten, poliittisten ja kulttuuristen olosuhteiden ja sitä kautta sosiaalisen tilan muutosta globalisaation kontekstissa, jossa globalisaatio näyttää muun muassa poliittisena, kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä, jonka keskiössä on erilaisten verkostojen väliset suhteet ja integroituminen. Teknologisen kehityksen myötä aiemmin yksityisestä tilasta on tullut julkista ja erilaisia teknologisia välineitä hyödynnetään uudenlaisten läsnäolon muotojen mahdollistajina sekä keinoina jättää jälkensä maailmaan. Näin ollen digitalisoituminen mahdollistaa osaltaan mahdollistaa esimerkiksi kansalliset rajat ylittävän julkisen tilan synnyn (Couldry 2012, 47–51, 130). Digitalisoitumisen myötä myös eron median ja sen ulkopuolisen tilan välillä voidaan nähdä hämärtyvän, sillä aiemmin esimerkiksi elokuvan kuvauspaikka nähtiin omana, normaalielämästä erillisenä maailmanaan kun taas teknologisen kehityksen myötä tämä raja ei näyttäydä yhtä selkeänä. (Couldry 2012, 66–78.)

Hedgen (2011, 6) mukaan kysymykset kulttuurista täytyy globaalissa kontekstissa suhteuttaa teknologioiden läsnäoloon ja kykyyn läpäistä ajan ja tilan rajat. Media näyttää yhä enenevässä määrin sosiaaliseen elämään sulautuneena tekijänä pakottaen määrittelemään uudelleen sellaiset termit ja jaottelut kuin yksityinen ja julkinen, perinteinen ja moderni sekä globaali ja paikallinen. Globalisaation myötä yhteiskunnat eivät enää näyttäydä aiemman kaltaisina kansallisia rajoja noudattelevina sosiaalisen kokonaisuuksina (Couldry 2012, 1). Kulttuuristen rajojen hämärtymistä globalisaation ja teknologisen kehityksen seurauksena voidaan tarkastella sen tarjoamasta uudenlaisen kosmopoliittisen kulttuurin rakentumisen mahdollisuuden näkökulmasta. Silverstonen (2007, 12) mukaan tämän tyyppisen kehityksen seurauksena todellisen kosmopoliittisen kulttuurin kehittyminen ei enää vaadi fyysistä siirtymistä paikasta toiseen, vaan liikkumista ja liikkuvuutta symbolisella tasolla. Kuitenkin mediaa voidaan lähtökohtaisesti pitää rajojen rakentajana ja ylläpitäjänä, sillä kansalliset ja kielelliset rajat sekä vahvistuvat että tulevat näkyviksi median välityksellä (Silverstone 2007, 19).

Tälle vastakohtaisena ajatuksena mediaa voidaan tarkastella myös rajattomana tilana, jossa yksityinen ja julkinen, symbolinen ja todellinen yhdistyvät (Silverstone 2007, 20). Tämän mahdollistavat osaltaan esimerkiksi digitalisoitumisen mukanaan tuomat muutokset niin tekemisessä, levityksessä kuin kulutuksessa. Tätä ajatusta voidaan hahmottaa myös mediakulttuurin käsitteen kautta: sosiaaliset tarpeet yhteenkuuluvuudelle ja ryhmäytymiselle synnyttävät eriytyviä, itsenäisiä tuotannon ja kulutuksen mallien määrittämiä mediakulttuureja (Couldry 2012, 175). Moortin (2011, 244) mukaan monikansallinen digitaalinen media voi toimia uudenlaisen digitaalisen modernismin rakentajana, sillä medialla on kyky ylittää kansakuntien ja kulttuurien sekä yksityisen ja julkisen väliset rajat.

3 MENETELMÄT JA AINEISTO

Tutkittaessa ilmiötä, jonka keskiöön asettuvat tekninen kehitys ja sen aikaansaamat muutokset, on olennaista valita analyysin lähtökohdaksi menetelmä, jonka kautta on mahdollista antaa ääni myös ei-inhimillisille toimijoille. On tärkeää, että sekä inhimilliset että ei-inhimilliset tekijät asetetaan keskenään tasa-arvoiseen asemaan ja niistä puhutaan samoin käsittein. Kun tarkastelun alla on ilmiö, joka on sekä sosiaalinen, teknologinen että kulttuurinen, on toisin sanoen olennaista valita analyysiväline, joka mahdollistaa kaikkien näiden osatekijöiden tasa-arvoisen huomioimisen (Fossati 2009, 21).

Kuten aiemmin on mainittu, tämä tutkimus asettuu osaksi mediatutkimuksen kenttää. Tämän vuoksi on perusteltua lyhyesti tarkastella mediatutkimuksen perinteen asettamia reunaehtoja. Mediaan sidoksissa olevien valtasuhteiden pohjalta esimerkiksi Couldry (2012, x, 6–7) on hahmotellut teoriaa, joka huomioi representaatiot ja ne mahdollistavat teknologiat osana sosiaalista järjestystä. Couldry kuvaa mediatutkimusta neljäkulmaisena pyramidina, jonka kukin kulma edustaa yhtä lähestymistapaa mediateoriaan. Jokainen näistä näkökulmista tarjoaa välineet mediatutkimukseen, mutta niiden on myös välttämätöntä toimia vuorovaikutuksessa keskenään.

Elokuvakulttuurin tutkimuksen osalta olennaisin näistä neljästä on perinteisesti ollut (1) sisältöihin keskittyvä media-analyysi, jota sovellettiin erityisesti 1970- ja 1980-luvuilla

(Couldry 2012, 6). Pyramidin muut kulmat ovat (2) median tuotannon, jakelun ja vastaanoton poliittiseen taloustieteeseen keskittyvä näkökulma, (3) välinekeskeinen lähtökohta, joka keskittyy erityisesti teknisiin ominaisuuksiin sekä (4) sosiaalisesti orientoitunut mediateoria, joka tarkastelee mediateknologioiden ja -sisältöjen yhteiskunnallisia käyttömahdollisuuksia. Neljäs lähestymistapa on Couldryn (2012) mukaan ajantasaisin ja monipuolisin tapa lähestyä mediatutkimusta. Sosiaalisesti orientoitunut mediateoria muodostaa pohjan myös tälle tutkielmalle: se keskittyy niihin sosiaalisiin prosesseihin, jotka media sekä muodostaa että mahdollistaa. Se lähestyy mediatutkimusta sosiologisesta näkökulmasta tarkastellen median käyttöä osana sosiaalista elämää ja median välittämien merkitysten sosiaalisia seurauksia. Toisin sanoen tarkastelun kohteeksi asettuu se, kuinka media osaltaan muokkaa sosiaalista elämää. Tällainen lähestymistapa edellyttää myös tietyn tyyppisten menetelmien ja teorioiden soveltamista mediatutkimukseen. Näiden argumenttien pohjalta voidaan Couldrya mukailen esittää esimerkiksi Bourdieun kenttäteorian olevan soveltumaton tämän tutkimuksen analyysin lähtökohdaksi, sillä tarkastelun alla eivät ole kulttuurin tuotannon järjestäytymisen tai resurssien keskittymisen kaavat (Bourdieu 1993). (Couldry 2012, 6-8, 83.)

Couldryn (2012, 101) mukaan mediaa voidaan tarkastella tilassa sijaitsevinä teknologisina verkostoina. Couldry viittaakin Latourin (1993) ajatukseen siitä, kuinka teknologiset verkostot ja näin ollen myös media ovat ensisijaisesti tilallisesti ilmentyviä ideoita. Ajatuksen myötä on mahdollista hylätä funktionalistinen lähestymistapa kysymykseen siitä, kuinka median ja sosiaalisen tilan suhde rakentuu. Tämän sijaan mediaa tulisi tarkastella Latouria (1993, 117–118) mukailen ei tilaa peittävinä pintoina, vaan kokoelmana toisiinsa yhdistyviä viivoja, jotka kiinnittyvät tiettyihin symbolisen vallan keskittymiin pohjaaviin kiinnityskohtiin – toisin sanoen sosiaalisen tilan ylle levittyvänä verkostona. Hedgen (2011, 10) mukaan mediateknologioiden verkottamassa maailmassa uudenlaiset vallan muodot muovaavat sosiaalisia normeja ja vuorovaikutusta. Verkostot siis näyttävät olennaisena myös vallankäytön näkökulmasta: verkostot median kontekstissa määrittävät, mitkä sisällöt päätyvät saavutettaviksi ja kuinka näiden sisältöjen tulkintaan vaikuttava kehys rakentuu (Couldry 2012, 115).

Nämä tavat hahmottaa median kautta rakentuvan sosiaalisen kokonaisuutta viittaavat ajatukseen verkostoista, minkä perusteella verkostonäkökulman voidaan nähdä olevan perusteltu lähestymistapa tämäntyyppisen ilmiön tutkimuksessa, sillä myös median voidaan ajatella ilmentyvän sosiaalisina verkostoina (vrt. Couldry 2012, 87). Couldryn (2012, 8, 33) mukaan sosiaalisesti orientoitunut mediateoria on perustavanlaatuisesti sidoksissa toimintaan ja keskittyy niihin toimintoihin ja kontekstien ja resurssien lainalaisuuksiin, jotka liittyvät tiettyjen mediasidonnaisten toimintojen mahdollistumiseen ja todennäköisyyteen. Molemmat näistä ajatuksista, verkostokeskeisyys ja toiminnan keskeinen rooli, yhdistyvät toimijaverkkoteoriassa, joka näin ollen tältä osin näyttäytyy soveltuvana välineenä kotimaisten elokuvien digitointiprosessin tarkastelussa (Latour 2005). Vaikka yksi toimijaverkkoteorian perusajatuksista on kyseenalaistaa sosiaalisen olemassaolo analyysin kohteena, Couldryn (2012, 108) mukaan on silti mahdollista selittää monia nykymedian ja sosiaalisen elämän keskeisistä ilmiöistä (Latour 2005).

Kuten aiemmin on mainittu, myös tutkielman aineiston hankintaa ja rajausta on ohjannut toimijaverkkoteoria. Toimijaverkkoteorian motto on ”seuraa toimijoita” ja tämän vuoksi muun muassa tässä tutkimuksessa hyödynnetty dokumenttianalyysi on toimijaverkkoteorian keskeisiä tutkimusmenetelmiä (van Maanen 2009, 85). Toimijaverkkoteoreettinen analyysi muistuttaakin osin läheisesti aineistolähtöistä analyysia. Aineiston valintaa on lähestytty käytännön kautta valikoiden analysoitavaksi sellainen aineisto, jonka avulla on tehokkaimmin löydettävissä vastaukset tutkimuskysymyksiin.

3.1 Toimijaverkkoteoria ja aktanttimalli

Valkosen ym. (2013) mukaan yhteiskuntaa voidaan kuvata moniaineeksisenä, heterogeenisistä elementeistä ja näiden erilaisista yhteenliittymistä koostuvana. Toimijaverkkoteorian näkökulmasta empiirisen tutkimuksen tarkoituksena voidaankin nähdä näiden elementtien analysointi: mitkä milläkin hetkellä ja missä yhteydessä ovat olennaisimpia, miten ne voidaan liittää toistensa kanssa yhteen ja mitkä niistä jätetään ulkopuolelle. Huomion ei tule kiinnittyä elementteihin niiden itsensä vuoksi, vaan kiinnostuksen kohteeksi asettuvat ne yhteydet, joiden varaan maailma rakentuu.

Mediatutkimuksen näkökulmasta toimijaverkkoteoriaa on hyödyntänyt esimerkiksi Teurlings (2004), joka käyttää väitöskirjassaan toimijaverkkoteoriaa välineenä materialististen valtasuhteiden kuvaamiseen tosi-tv-tuotannoissa yhdistäen toimijaverkkoteorian Michel Foucault'n valtaa käsitteleviin teorioihin. Teurlings itse kuitenkin painottaa väitöskirjansa asettuvan osaksi laajempaa kulttuurin tutkimuksen kokonaisuutta. Teurlingsin (2004, 65) mukaan toimijaverkkoteorian alun perin suhteellisen kapea-alainen keskittyminen tieteen ja teknologian tutkimukseen on ajan myötä laajentunut käsittämään lähes kaikki sosiaalisen alueet. Tämän tutkimuksen kannalta olennaisinta on kuitenkin keskittyä toimijaverkkoteorian soveltumiseen mediatutkimuksen välineeksi.

Toimijaverkkoteoria näyttäytyy mahdollisena välineenä käytäntölähtöiseen mediatutkimukseen, sillä se tarjoaa alustan, jolla tarkastella erilaisia muodostumia heterogeenisten toimintojen ja toimijoiden kautta ja tämän avulla hahmottaa uudenlaisia sosiaalisen muotoja ilman ennakkokäsityksiä tai valmiita kaavoja (vrt. Latour 2005, 10–11; Couldry 2012, 42,). Vaikka toimijaverkkoteoria on lähtökohdiltaan sosiologinen teoria, jonka soveltamisen pääpaino on alun perin asettunut tieteen ja teknologian tutkimuksen kentälle, se on vakiinnuttanut paikkansa myös taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa erityisesti taidemaailmojen ja taiteen kenttien organisatoristen suhteiden sekä sisäisen dynamiikan analysoinnin välineenä (ks. esim. Teurlings 2004, 51; van Maanen 2009). Couldryn (2012) mukaan sosiaalisesti orientoitunut mediateoria käsittelee sosiaalisen ja median välistä suhdetta. Toimijaverkkoteoria puolestaan lähestyy tätä suhdetta toisesta näkökulmasta ja avaa uudenlaisen ulottuvuuden kysymykseen siitä, kuinka digitointiprosessia voidaan tarkastella sosiaalisena prosessina. Toimijaverkkoteorian avulla on mahdollista lähteä hakemaan vastausta kysymykseen siitä, mistä sosiaalinen digitointiprosessin kontekstissa koostuu (vrt. Latour 2005, 11).

Nimi toimijaverkkoteoria on harhaanjohtava, sillä se ei ole varsinainen teoria, tai ainakaan sitä ei ole tarkoitettu sellaiseksi (Callon 1999, 194). Latour (1999, 17, 19–20) liittää toimijaverkkoteorian ei-teoreettisen luonteen yhteen sen merkittävimmistä taustavaikuttajista, etnometodologiaan, perustuen ajatukseen siitä, että toimijat tietävät mitä tekevät ja tutkijan tehtävä on oppia heiltä, ei ainoastaan sitä mitä he tekevät, mutta myös kuinka ja miksi. Latour näkee toimijaverkkoteorian raakana menetelmänä oppia

toimijoilta ilman ennakkokäsityksiä näiden maailmanrakennuskapasiteetista. Toimijaverkkoteoreettinen lähestymistapa ei pyri selittämään käyttäytymistä teoreettisten käsitteiden pohjalta, vaan jäljittää toimenpiteitä, joita sosiaalisessa kanssakäymisessä ilmenee. Käytännössä toimijaverkkoteorian hyödyntäminen tarkoittaa yhteenvetojen tekemistä vuorovaikutuksista monenlaisten välineiden, kuvausten ja mallien kautta pienen ja käytännönläheisen ytimen ympärillä. Toimijaverkkoteorian tavoitteena ei ole määrittää, onko toimijaverkko olemassa. Se ei pyri hahmottamaan toimijoiden välisten suhteiden ulkoista muotoa, vaan sitä tulisi lähestyä menetelmänä, jonka avulla voidaan analysoida suhteiden muutoksia ja muutosten vaikutuksia.

Toimijaverkkoteoreettisen tutkimuksen fokus asettuu toimijaverkkojen sisäiseen dynamiikkaan. Tässä tutkimuksessa huomio kiinnittyykin erityisesti siihen, kuinka nuo sisäiset suhteet muodostuvat. Toimijaverkon rakentumista voidaan tarkastella käännöksen metaforan kautta, sillä toimijaverkkoteorian perusajatuksiksi voidaan tiivistää se, että todellisuus tuotetaan käännöksissä (Callon 1986). Käännös tarkoittaa toimijaverkkoteoriassa prosessia, jossa toimija pyrkii vakauttamaan toimijaverkon sitouttamalla muut toimijat toimintaan sekä vakiinnuttamaan oman asemansa auktoriteettina. Toimija tuottaa näin itselleen pakollisen kauttakulkukohtan aseman eli tekee itsestään välttämättömän toimijaverkon toiminnan kannalta. Kauttakulkukohtat ovat paikkoja, joissa toimijat kokoontuvat tai kootaan yhteen. Niissä toimijat osallistuvat toiminnan määrittelyyn ja tekemiseen yhteisen päämäärän saavuttamiseksi. (Callon 1986, 6-15; Latour 1988, 43–49.)

Callon (1986, 6-15) jakaa käännöksen prosessin neljään (4) vaiheeseen: 1) problematisointi tai ongelman asettelu, 2) kiinnostuksen herättäminen, 3) värviäminen ja 4) mobilisaatio. Problematisoinnilla viitataan ongelman määrittelyyn ja toimijaverkon toiminnan päämäärän kannalta tärkeiden toimijoiden tunnistamiseen. Kiinnostuksen herättäminen ja värviäminen puolestaan viittaavat toimijoiden houkutteluun ja sitouttamiseen toimijaverkkoon problematisoinnin mukaisesti luomalla uusia suhteita toimijoiden välille ja purkamalla vanhoja. Mikäli nämä vaiheet onnistuvat, on tuloksena mobilisaatio, jolloin vakiintunut toimijaverkko on sitoutunut tukemaan verkoston muodostajaa päämäärien toteuttamisessa. Näin syntyy vuorovaikutusverkosto, joka vaikuttaa yhtenäiseltä toimijalta. Tällaista tilannetta pidetään onnistuneena käännöksenä.

Toimijaverkkoteoreettinen tutkimusmenetelmä soveltuu erityisesti uusien ilmiöiden, kuten elokuvakentän digitalisoitumisen, tutkimukseen, sillä sen avulla voidaan hahmottaa nopeasti muuttuvia tilanteita ja havaita uusia asioita ja yhteyksiä (vrt. Latour 2005, 142–143). Terranova (2004, 155) näkee verkostojen joustavuuden ja tätä kautta sosiaalisen käsitteen venymisen ensisijaisesti positiivisena voimavarana, sillä yhteisymmärryksen saavuttamisen ja pysyvien organisatoristen rakenteiden pystyttämisen mahdottomuus voidaan nähdä poliittisen potentiaalin ilmentymänä. Hyvänä toimijaverkkoanalyysina voidaankin pitää selvitystä, joka kykenee jäljittämään toimijaverkoston ja käsittelemään sitä täysivaltaisesti. Hyvä toimijaverkkotutkimus on kertomus, kuvaus tai ehdotus, jossa kaikki toimijat tekevät jotakin, sen sijaan että vain passiivisesti sijoittuisivat osaksi toimijaverkkoa. (Latour 2005, 128.)

Couldry (2004, 11) kuvaa toimijaverkkoteorian ja mediateorian välistä suhdetta merkittävänä, mutta ongelmallisena. Miettisen (1998) mukaan toimijaverkkoteoriaa voidaan kritisoida erityisesti verkon rajaamisen problematiikan osalta: toimijaverkkoteoria ei tarjoa välineitä tutkimuksen kohteena olevan verkoston rajaamiseen, sillä kuten aiemmin on todettu, toimijat määrittelevät verkon itse. Lopulta rajaaminen jää kuitenkin tutkimuksen tekijän tehtäväksi ja keskeisenä näyttäytykin tutkijan kyky tehdä tulkintoja ja tunnistaa toimijoita aineistoista. Couldryn (2004, 3) mukaan toimijaverkkoteorian ei voida odottaa tarjoavan kokonaisvaltaista työkalua mediatutkimukseen, sillä se ei huomioi riittävässä määrin kysymyksiä ajasta, vallasta ja tulkinnasta. Vaikka toimijan ja toimijaverkon käsitteet ovat laajat, toimijaverkkoteoria ei huomioi toiminnan dynamiikkaa verkostojen sisällä. Verkkojen olemassaolo ei selitä toimijoiden tulkintoja verkostoista tai niitä seuraavista toiminnan mahdollisuuksista.

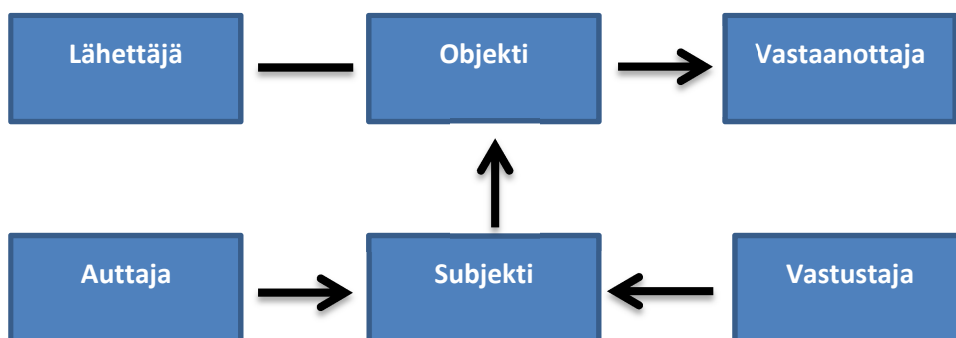
Miettinen (1998) esittää, että verkon rajaamiseen liittyy myös kysymys liiallisesta venyttamisestä ei-inhimillisen puolelle ja tätä kautta inhimillisten erityispiirteiden väheksymisestä, kuten toimijuuden erottamisesta intentioista, tai moraalisten ulottuvuuksien huomiotta jättämisestä. Inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijuuden voidaan kuitenkin ajatella muodostuvan eri tavoilla, eikä niitä näin ollen voi tarkastella täysin samankaltaisina, sillä esimerkiksi tulkintoja tekevä toimija on poikkeuksetta inhimillinen. Huomio saattaa myös helposti kiinnittyä kielellisiin seikkoihin, erityisesti sellaisten aiheiden osalta, joista inhimillinen toimija puhuu.

Toimijaverkkoteorian vahvuutena voidaan kuitenkin nähdä vakiintuneiden käsitteiden, kuten sosiaalinen, teknologinen tai kulttuurinen, kyseenalaistaminen. Tämän lisäksi Couldry (2004, 6) nostaa esiin mediatutkimuksen kannalta olennaisen näkökulman: toimijaverkkoteoria painottaa vahvasti tilan käsitteen roolia prosesseissa. Couldry (2004, 9) kuitenkin esittää, että mediatutkimuksen näkökulmasta toimijaverkkoteorian hyödynnettävyyttä voitaisiin parantaa laajentamalla ajatus verkostojen sosiologiasta toiminnan ja tulkinnan sosiologiaksi.

Toimijaverkkoteorian vahvuus näyttäytyy sen laajasti sovellettavissa olevissa, käytäntöön perustuvissa analyysimenetelmissä. Toimijaverkkoteoriaa voidaan sen käsitteistön ja periaatteiden pohjalta tarkastella osana semiotiikan tulkintamenetelmien jatkumoa ja kirjallisten dokumenttien hyödyntäminen toimijaverkkoteoreettisen analyysin aineistona merkitsee tutkielman olevan väljästi tekstianalyyttinen. Tämän vuoksi on perusteltua tarkastella tekstimuotoisten dokumenttien analysoinnin perinnettä. Taustaa tekstianalyyttiselle lähestymistavalle voidaan lähteä hakemaan esimerkiksi A.J. Greimasin (1979) aktanttimallista. Vaikka Greimasin teorian lähtökohtana on lingvistiikka, se on kuitenkin sovellettavissa ”kaikenlaisten merkkijärjestelmien ja diskurssien tutkimiseen” (Tarasti 1979, 4).

Yksinkertaistettuna aktanttimallin peruslähtökohtana on ajatus siitä, että tekstiä ja sen merkityksiä ylläpitävät rakenteet ovat jaettavissa osiin ja tätä kautta erilaisiin merkitysmekanismeihin (Greimas 1979). Greimasin (1979, 201–206) mukaan alkuperäisiä aktantteja on kuusi (6): 1) subjekti ja 2) objekti, 3) lähettäjä ja 4) vastaanottaja sekä 5) auttaja ja 6) vastustaja. Aktanttimallin mukaan tarinan ydin muodostuu objektista, jota subjekti tavoittelee. Toisin sanoen objekti kuvaa projektin päämäärää. Tietäväinen (2010, 194) kuvaa neljän muun aktantin roolia seuraavasti: ”Lähettäjä on tehtävän antaja. Vastaanottaja on taho, joka hyötyy tehtävän suorittamisesta. Auttaja tukee subjektia. Vastustaja on vastavoima, joka subjektin on voitettava saavuttaakseen päämääränsä”. Prosessista muodostuu siis aktanttimallin avulla narratiivinen kuvaus tapahtumista. Tämän kuvauksen pohjalta löytyy yhteys toimijaverkkoteoriaan: aktantit näyttäytyvät toimijoina ilman, että niiden automaattisesti oletetaan olevan inhimillisiä entiteettejä. Vastustaja voidaan nähdä myös toimijaverkkoteorian ongelmanasettelun kuvaajana, eli

sen tilanteen aiheuttajana, jossa muodostuu prosessin kannalta pakollinen kauttakulkukohta.



KUVIO 1. Greimasin (1979) aktanttimalli

Tämän pohjalta kotimaisten elokuvien digitointiprosessin sijoittaminen aktanttimalliin tukee siis myös toimijaverkkoteoreettista analyysia: aktanttimallin avulla prosessista voidaan hahmottaa narratiiveja, jotka helpottavat prosessin toimijoiden välisten suhteiden rakentumista. Jokaisella aktantilla voidaan tulkita olevan oma tavoitteensa, jonka pohjalta ne toteuttavat omaa narratiiviaan vaikuttaen näin muihin aktantteihin. Tätä kautta tulkittuna toimijaverkkoteorian tapaan myös aktanttimallin keskiössä on muutos. Tässä tutkielmassa aktanttimallia hyödynnetään ainoastaan prosessin keskeisimpien toimijoiden ja näiden välisten suhteiden tunnistamiseen.

Toimijaverkkoteorian tapaan Greimasin aktanttimalli tunnistaa tekstiaineistoista toimijoita, mutta myös päämääriä ja keinoja niiden saavuttamiseen. Law'n (2007) mukaan toimijaverkkoteorian kautta tulkittuna maailma rakentuu heterogeenisistä verkostoista, joissa toimijat voivat olla niin inhimillisiä kuin ei-inhimillisiä. Toimijaverkkoteorian ei-inhimilliset toimijat kattamaan laajennetun toimijan käsitteen voidaan tulkita olevan johdos Greimasin semiotiikasta ja aktantin käsitteestä (Callon & Latour 1981, 301–302). Tämä käsitteen laajennus mahdollistaa valtasuhteiden uudenlaisen tarkastelun luontokulttuuri-jaottelun hylkäämisen kautta täten toteuttaen Callonin (1986) tasapuolisuuden periaatetta. Toimijaverkkoteorian ja aktanttimallin yhdistelmänä voidaan siis nähdä

syntyvän sellaisen toimijan käsitteen, joka on riittävän laaja tulkitsemaan inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisiä valtasuhteita.

Sekä Greimasin aktanttimalli että toimijaverkkoteoria rakentuvat toiminnallisuuden ja prosessimaisuuden varaan. Molempien lähtökohtana on samantyyppinen toimijuuden syntyprosessi, jossa toimijan identiteetti rakentuu suhteessa muihin toimijoihin valtasuhteiden vaikutuksesta heterogeenisissä verkostoissa. Kumpikin menetelmä etsii merkityksiä toimijoiden välisistä suhteista ja pyrkii selittämään, kuinka tarina on rakentunut. Molempien menetelmien ytimessä on toimijoiden pyrkimys saavuttaa tietty tavoite. Näiden yhteneväisyyksien pohjalta nämä kaksi täysin erityyppistä menetelmää voidaan perustellusti yhdistää toisiaan täydentäväksi menetelmälliseksi työkaluksi. (vrt. Law 2007, Greimas 1979.)

3.2 Aineiston esittely

Latourin (1988, 9-12) mukaan toimijaverkkoteorian lähtökohtana on se, että toiminnasta jää aina jälki. Näitä jälkiä ja sitä kautta myös toimijuutta itsessään voidaan jäljittää hyvin erilaisista aineistoista. Esimerkiksi Latour itse hyödyntää jälkien etsimisessä usein erityyppisiä kirjallisia dokumentteja. Toiminnan jälkiä voidaan nähdä myös niin inhimillisten kuin ei-inhimillisten toimijoiden välisissä yhteyksissä. Tutkimusaineiston rajauksessa käytettiin apuna seuraavaa kysymystä siitä, mistä ja miten toimijat löytyvät ja mitä kautta toimijoiden väliset suhteet hahmottuvat. Ohjenuorana toimi ajatus siitä, että jos vastaus kysymykseen on löydettävissä valmiista tekstiaineistoista tai kirjallisista dokumenteista, tietoa on turha hakea muualta. Tämän vuoksi esimerkiksi asiantuntijahaastatteluja aineistonkeruumenetelmänä ei koettu tarpeellisena.

Tutkielman primääriaineisto koostuu kahdesta tekstimuotoisesta dokumentista: 1) Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteet -dokumentista sekä 2) Kansallisen audiovisuaalisen instituutin internet-sivujen Digitaaliset palvelut -sivusta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteet -dokumentti on KAVI:n Kotimaisen elokuvakokoelman ja digitaalisten palveluiden yksikön instituutin henkilöstön käyttöön tarkoitettu digitoinnin periaatteita koskeva ohjeistus vuodelta 2013. Ohjeistus jakautuu yhdeksään (9) eri osa-alueeseen: 1) digitoitavat elokuvat, 2) resoluutio, 3) laatutavoitteet, 4) filmin konservointi,

5) kuvan ja äänen digitointi, 6) värimäärittely, 7) digitaalinen restaurointi sisältäen alaluokat kuva ja ääni, 8) masterointi sekä 9) työvaiheiden hyväksyminen.

Kansallisen audiovisuaalisen instituutin internet-sivujen Digitaaliset palvelut -sivu on sisällöltään hyvin lähellä Kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteet -dokumenttia. Erona on se, että internetsivuilla asiat on pyritty esittämään yksinkertaisemmassa, helpotajuisemmassa muodossa. Sivun tarkoituksena on kuvata prosessin kuvaukseksi sellaisille henkilöille, joilla ei välttämättä ole aiheeseen liittyvää teknistä tietämystä. Toisin sanoen sivu on suunnattu suurelle yleisölle. Yllä esitellystä dokumentista poiketen internet -sivuilla prosessi on jaettu ainoastaan kahteen (2) luokkaan: 1) kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteisiin sekä 2) kuvan ja äänen digitointiin. Näiden lisäksi sivuilta löytyy listaus digitaalisten palveluiden henkilökunnasta.

4 DIGITOINTIPROSESSIN TOIMINTAPERIAATTEET

Latourin (2005) mukaan toimijaverkkoteoriaan pohjaavan analyysin menetelmällisenä johtajuutena voidaan pitää sitä, että analysoijan ei ole tarpeen tietää toimijoita, – analyysin kohdetta – enempää. Tutkijan on luotettava analyysin kohteen tarjoamaan tietoon ja opittava tutkittaviltaan, ei päinvastoin. Tämä saavutetaan antamalla toimijoille tilaisuus ilmaista itseään vapaasti ilman tarkkoja, ennakkoon määritettyjä rajoja. Toimijat myös itse tarjoavat kehyksen tutkimukselle, sillä kokonaisuus saadaan seuraamalla toimijoiden tarjoamia rajoja ja reunaehtoja, eli tämän tutkimuksen kontekstissa seuraamalla toimijoiden aineistossa esittämiä määrittelyjä. Toimijaverkon rakentuminen voidaan nähdä prosessina, jossa toimijoiden väliset asemat määrittyvät suhteessa toisiinsa toimijoihin, joten tutkijan tehtävänä on löytää se sekä aikaan että paikkaan sidottu hetki, jossa toimijaverkko alkaa rakentua. (Latour 1988, 9; 2005, 142, 151–152.)

Toimijaverkkoteorialle tyypillinen hypoteesien muodostamisen välttäminen ei kuitenkaan ole este analysoinnille, sillä analysoitavat toimijat tuottavat itse tarvittavan materiaalin määrittelemällä jatkuvasti ympäröiviä toimijoita ja näiden motiiveja: mitä ne haluavat, mikä ne aiheuttaa ja kuinka niiden väliset suhteet muodostuvat (vrt. Latour 2005).

Toimijat siis itse tarjoavat välineet analyysille luokittelemalla, arvioimalla ja suhteuttamalla sekä itseään että muita toimijoita. Analysoijan ei ole tarpeen tuntea kenttää toimijoita paremmin. On vain valittava analyysin aloituspiste selvittämällä, mitkä kunkin toimijan käsitykset toisistaan ovat. Tämän tutkimuksen tapauksessa on lähdetty liikkeelle tarkastelemalla toimijoiden esiintymistä aineistoissa. Analysoijan ei tule pyrkiä pakottamaan toimijakentän sisäisiä määrittelyjä ennakkoon päätettyihin muotteihin, vaan ainoastaan seurata kentän toimijoiden läpikäymiä muutoksia. Toisin sanoen analysoijan on keskityttävä tarkastelemaan, kuinka toimijat koostavat maailmansa ja määrittävät toisensa. Analyysin kannalta merkittäviä tekijöitä on siis löydettävissä kaksi: toimijoiden keskinäiset määrittelyt sekä muutoksen tai käännöksen paikkojen seuraaminen, eli suhteiden tarkastelu muutoksen kohtina. Käännöksen paikkoja digitointiprosessin kontekstissa on tunnistettu ongelmanasettelun kautta luvussa 5. (Latour 1988, 9-10; 2005, 141–144.)

Latourin (2005, 141, 220–221) mukaan toiminnan jättämiä jälkiä seuraamalla voidaan muodostaa kokonaiskuva tapahtumista tietämättä ennakkoon, mitä etsitään tai mistä se on löydettävissä. Jälkien seuraaminen onkin ainoa keino saattaa toimijaverkko näkyväksi: analysoijan on seurattava toimijoita ja otettava kriittinen näkökulma valmiisiin luokitteluihin sekä vakiintuneisiin käsityksiin sosiaalisesta toiminnasta. Valmiiden ryhmittelyiden ja kategorioiden hylkääminen edellyttää siis analysoijalta myös valmiutta joustaa analysoitavan aineiston teemoittelussa ja luokittelussa. Koska minkään organisaation rakenteen ei tämän pohjalta voida olettaa olevan itsestäänselvyys, prosessin kokonaisuutta on lähdettävä hahmottamaan tapauskohtaisesti rakentuvan kollektiivin näkökulmasta.

Couldry (2012, 33–35) mukaan mediaa tulisi tarkastella käytäntöinä, sillä lähestyttäessä ilmiötä käytännön tasolla näkyviin tulevat niin säännönmukaisuudet, sosiaalinen ulottuvuus, inhimilliset tarpeet kuin normatiivinen näkökulmakin. On olennaista, että elokuvan läpikäydessä viimeisintä ja mahdollisesti perusteellisinta muutostaan samanaikaisesti kyetään teoretisoimaan ilmiöön liittyvät toimintaperiaatteet käytännön lähtökohdista käsin. Fossati (2009, 16) kuitenkin huomauttaa, että digitalisoitumisen aiheuttamaan epävarmuuteen elokuva-arkistoinnin kentällä tulisi vastata lähestymällä

ilmiötä käytännön kautta huomioiden kuitenkin myös teoreettisen pohjan, jota vasten ajatuksia on mahdollista peilata.

Couldry (2012, 59, 115) painottaa median ja vallan välisen suhteen monimutkaisuutta ja huomauttaa tämän suhteen olevan olennaisesti sidoksissa laajempiin kysymyksiin vallan ja politiikan yhteiskunnallisesta ilmentymisestä, sillä kulttuurin avoimuus tulkinnoille merkitsee vallan käsitteen olevan kulttuurisessa kontekstissa häilyvä. Tämän pohjalta voidaan kuitenkin tarkastella kotimaisten elokuvien digitointiprosessia kulttuuripoliittisen vallankäytön näkökulmasta, minkä myötä nousee esiin kysymys siitä, mitkä elokuvat ovat säilyttämisen arvoisia. Voidaankin pohtia, millä perusteilla valikoidaan elokuvat, jotka myös tulevilla sukupolvilla on mahdollisuus nähdä valkokankaalta ja minkälaisia laatukriteereitä digikopioille on asetettu.

Vuonna 2013 Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section totesi elokuvan osalta digitoinnin ilmiönä olevan poikkeuksellinen, sillä tilanteeseen vaikuttavia epävarmoja muuttujia nähtiin edelleen olevan liikaa ja näin ollen suosituksia liikkuvan filmikuvan digitoinnista ei oltu uskallettu määritellä. Kuitenkin samana vuonna julkaistu teos *Works in Progress* käsittelee juuri näitä teemoja. Tämän kautta on nähtävissä käytännössä, kuinka nopeasti perustavanlaatuiset muutokset digitoinnin kentällä todellisuudessa tapahtuvat. Samaan ilmiöön viittaavat myös tämän tutkimuksen aineistona toimivat Kansallisen audiovisuaalisen instituutin KAVI:n digitoinnin toimintaperiaatteet, jotka on määritelty vuonna 2013: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI on määrittänyt omalta osaltaan digitointiprosessin periaatteet, joissa huomioidaan tämän tutkielman kannalta olennaisimpana digitoitavien elokuvien valintaprosessi ja laatutavoitteet digitaalisten kopioiden teknisten ominaisuuksien osalta (KAVA 2013c). KAVI:n digitoinnin toimintaperiaatteiden (KAVA 2013c; KAVI 2014c) mukaan pitkät kotimaiset teatterielokuvat digitoidaan arkistonhoitajan, konservaattorien ja digitaalisten palvelujen yksikön vuosittain tekemän suunnitelman mukaisesti. Suunnitelma sisältää sekä listauksen digitoitavista elokuvista että toteutuksen aikataulun.

Alla on esitelty aineistojen sisältö yhdistäen primääriaineistot yhdeksi kokonaisuudeksi. Koska aineistoja ei ole esitelty erillisinä, aineistoihin viitataan seuraavasti: Kotimaisten

elokuvien digitoinnin periaatteet -dokumenttiin viitteellä (KAVA 2013c) ja Digitaaliset palvelut -internetsivuun viitteellä (KAVI 2014c). Aineisto on tässä vaiheessa teemoiteltu kolmeen luokkaan: 1) digitoitavien elokuvien valintaperiaatteisiin, 2) digitointiprosessiin käytännössä ja 3) digitoinnin laatukriteereihin.

1) Digitoitavien elokuvien valintaperiaatteet

KAVI:n periaatteiden (KAVA 2013c) mukaisesti digitoitavaksi valitaan vuosittain noin kymmenen elokuvaa, jotka levitetään tallenteina. Prosessin tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin. Lähtökohtaisesti valituista elokuvista tehdään digitaaliset esityskopiot kevyellä jälkityöllä. Digitoitavien elokuvien valintaprosessissa pyritään huomioimaan niin elokuvafestivaalien kuin muidenkin elokuvia esittävien tahojen tarpeet. Tavoitteena on valita digitoitavien elokuvien listalle vuosittain muutama 1960-luvun elokuva sekä vähintään yksi mykkäelokuva. Etusijalla valintaprosessissa ovat elokuvat, joista ei ole olemassa kunnollista, filmimuotoista esityskopiota. Digitoitavien elokuvien joukkoon valitaan vuosittain kolmesta viiteen restauroitavaa elokuvaa, joiden digitointiin panostetaan enemmän. Valintakriteereinä näille elokuville on sekä kysyntä että selkeät esitysoikeudet. Kuitenkin ainoastaan 1 tai 2 elokuvaa restauroidaan vuosittain sekä kuvan että äänen osalta täysin. Tällainen restaurointi toteutetaan ainoastaan ”ennalta sovituille ”merkittävälle” elokuvill[e]” (KAVA 2013c).

2) Digitointiprosessi käytännössä

KAVI:n ohjeistuksen (KAVA 2013c; KAVI 2014c) mukaan varsinainen digitointiprosessi alkaa filmin konservoinnilla: konservaattori vertailee keskenään tarjolla olevat materiaalit ja valitsee konservoitavaksi niistä parhaan. Työn alkuvaiheessa katsotaan näyte filmikopiosta jälkitöitä varten ja mahdollisten ongelmien tunnistamiseksi. Tuhoutuneet kohdat, kuten useammat peräkkäiset puuttuvat ruudut, pyritään paikkaamaan muiden materiaalien pohjalta. Konservointivaiheessa kuvassa näkyvät tuhoutumat, roskat ja repeämät korjataan hyödyntäen perinteisiä menetelmiä mahdollisimman pitkälle, sillä esimerkiksi roskien poistaminen filmistä on tehokkaampaa käsin. (KAVA 2013c; KAVI 2014c.)

Kuvasta ja äänestä koostetaan kelakohtaiset kokonaisuudet. Kaikki restauroitavat elokuvat käsitellään 4k-resoluutiolla ja jälkityöt tehdään 2k- tai 4k-tarkkuudella digitoitavasta elokuvasta riippuen. Ääni puolestaan digitoidaan vähintään 24 bittisenä 96 kHz näytteenottotaajuudella. Kuvan digitointia määrittävät tarkahkot kriteerit: esimerkiksi kuvan stabilointi on sallittua, mutta esityskopion rakeisuuden korjaamiseen kehoitetaan kiinnittämään erityistä huomiota. Äänen osalta ohjeistukset ovat joustavammat ja korjauksia voidaan tehdä enemmän. Esimerkiksi restauroinnin yleisistä periaatteista poiketen ääntä voidaan puhdistaa niin, että puheääni saadaan paremmin esille. Optiselle äänelle ominaista taustakohinaa ei kuitenkaan poisteta kokonaan. (KAVA 2013c; KAVI 2014c.)

3) Digitoinnin laatuksiteerit

Valmiin digitoitun elokuvan hyväksyy kokonaisuutena konservaattori, jonka kanssa on sovittava mahdollisista muutoksista myös prosessin aikana ja laatuvaatimusten osalta epäselvät tapaukset ratkaisee esimies. Tästä huolimatta jokaisen työvaiheen tekijä hyväksyy työnsä laadun itse ottaen huomioon aikataulun ja ennalta sovitun restauroinnin tason. Käytännössä digitoinnin merkittävimpänä laatuksiteerinä näyttäytyy tavoite tuottaa digitaalinen esityskopio, joka on sekä sisällöltään että teknisesti mahdollisimman lähellä ensi-iltakopiota. Tavoitteena onkin käyttää materiaalina mahdollisimman varhaista filmimateriaalia, useimmiten alkuperäistä kameranegatiivia. Sensuuripoistot palautetaan, mikäli ne on tehty ensi-illan jälkeen. Tapauksissa, joissa digitoitavan elokuvan lopullisesta muodosta ei ole varmuutta, käytäntönä on mainita, minkä lähteiden – kuten käsikirjoituksen – pohjalta digikopio on koottu. Tarkoituksena on siis taata digitaalisen kopion katsojille sama kokemus kuin ensi-iltayleisölle aikanaan. (KAVA 2013c; KAVI 2014c.)

Seuraavissa luvuissa analyysin teemoittelu on rakennettu kahdesta eri näkökulmasta. Ensiksi tavoitteena on löytää vastaukset tutkimuskysymyksiin edeten alakysymyksistä kohti pääkysymystä. Toiseksi analyysin jaottelussa on huomioitu toimijaverkkoteorialle ominainen prosessimaisuus sekä löyhästi tulkiten käännöksen sosiologian vaiheet (ks. luku 3.1). Tämän pohjalta analyysi jakautuu kolmeen (3) vaiheeseen: 1) toimijoiden tunnistamiseen, 2) toimijaverkon rakentumiseen käännöksen prosessin ongelmanasettelun

kautta ja toimijoiden roolit sekä 3) sosiaalisen rakentumiseen digitointiprosessissa. Näistä vaiheet 1 ja 2 on esitelty luvussa 5 ja vaihe 3 luvussa 6.

5 DIGITOINTIPROSESSIN TOIMIJAT, TOIMIJAVERKKO JA TOIMIJOIDEN ROOLIT

Analyysi aloitettiin tunnistamalla aineistoista prosessiin liittyvät toimijat. Tutkielman tavoitteen saavuttamiseksi tarkoituksena oli hahmottaa ne toimijat, joiden toiminnan seurauksena digitointiprosessi toteutuu. Toimijat rajautuivat käytännön digitointiprosessissa mukana oleviin toimijoihin sekä toimintapolitiikkaa ja -käytäntöjä muotoileviin tahoihin, eli toimijoihin, jotka tuottavat kriteerejä, joiden mukaan toimintaperiaatteet ja valintaprosessit muotoutuvat. Toimijoiksi määrittyivät siis tämän tutkimuksen tapauksessa ne tahot, jotka vaikuttavat prosessin rakentumiseen. Kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti näiden tekijöiden väliset suhteet ja vaikutukset toisiinsa. Ohjenuorana pidettiin Latourin (2005) esittämää toimijaverkkoteorian toimijan määritelmää: toimija on entiteetti, jonka toiset saavat toimimaan, mutta toisaalta toimija on toimija ainoastaan silloin, kun se muokkaa asiointilaa eli jättää toiminnallaan jäljen.

Toimijaverkkoteorian tarjoamat työkalut otettiin käyttöön analyysin toisessa vaiheessa, jossa lähdettiin tarkastelemaan toimijaverkon rakennetta keskittymällä kuvauksiin siitä, kuinka ensimmäisessä vaiheessa tunnistetut toimijat näyttäytyivät aineistoissa. Kiinnostuksen kohteena olivat erityisesti näiden tekijöiden väliset suhteet ja vaikutukset toisiinsa, eli kuinka digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu. Tavoitteena oli tulkita toimijaverkko käänösprosessin kautta (ks. luku 3.1) hyödyntäen käänöksen neljästä (4) vaiheesta (1) problematisoinnista tai ongelman asettelusta, 2) kiinnostuksen herättämisestä, 3) värväämisestä ja 4) mobilisaatiosta) ensimmäistä (Callon 1986, 6-15). Keskittymällä käänöksen ensimmäiseen vaiheeseen, eli käyttämällä analyysin lähtökohtana ongelmaa ja sen ratkaisua, noudatetaan Callonin käänöksen sosiologiaan liittyviä periaatteita toimijaverkon synnystä, sillä käänöksen problematisointivaiheessa toimija tekee itsestään välttämättömän asettamansa tavoitteen saavuttamiseksi (ks. Callon 1986).

Tämän saavuttamiseksi tunnistettiin verkoston toimijoiden roolit aktanttimallin avulla. Toimijaverkon analyysin tavoitteena oli hahmottaa, minkälaisista toimijoista digitointiprosessin kenttä muodostuu, mitkä ovat toimijakentän sisäiset suhteet ja minkälainen rooli kenelläkin prosessissa on. Tavoitteena oli tunnistaa toimijaverkon pakollinen kauttakulkukohta (Callon 1986). Pakollisen kauttakulkukohdan rooli oli löydettävissä tunnistamalla toimija, jonka toiminta oli johtanut ongelman ratkaisuun eli prosessin tavoitteen saavuttamiseen – toisin sanoen tunnistamalla Greimasin aktanttimallin subjekti (ks. luku 3.1).

5.1 Toimijoiden tunnistaminen

Latourin (2005, 46, 107, 217) mukaan toimijuus muotoutuu prosessina, joka on verkon ja sen suhteiden tuotos. Terminä toimija on harhaanjohtava, sillä se voidaan helposti ymmärtää inhimilliseen toimijaan viittaavana ja erityisesti siksi, että se antaa ymmärtää jonkinlaisen aloitteen tai aloituspisteen olevan olemassa. Toimijaverkkoteorian näkökulmasta tämä tulkinta on väärä, sillä itse toimija tulee nähdä verkkona: sen olemassaolo on seurausta sen monista sidoksista ja juuri nämä sidokset ovat etusijalla, kun taas toimijat ovat toisarvoisia. Koska toimijaverkkoteoreettinen lähestymistapa ei hyväksy ennako-oletusten tekemistä, toimijoiden määrittely on mahdollista vasta kokonaisen aineiston pohjalta (Latour 1988, 9-10). Jotta tutkimuskysymyksiin voitaisiin vastata mahdollisimman johdonmukaisesti, toimijaverkkoteorian hyödyntämisen perusedellytyksistä poiketen käsiteltävät toimijat on kuitenkin ennakkoon rajattu käsittämään ainoastaan toimintapolitiikkaa ja -periaatteita sekä normistoa muotoilevat tahot. Digitointiprosessin kontekstissa tällä tarkoitetaan toimijoita, jotka aineistoissa näyttäytyvät osallisina käytännön prosessiin siten, että ne toiminnallaan vaikuttavat prosessin rakentumiseen.

Toimijaverkkoteorian käsitteistön (Latour 2005) mukaan toimija on piste toimijaverkossa, josta se itse on seurausta tietyllä ajanhetkellä. Toimija on entiteetti, jonka toiset saavat toimimaan, mutta toisaalta toimija on toimija ainoastaan silloin, kun se muokkaa asiaintilaa eli jättää toiminnallaan jäljen. Yksi toimijaverkkoteorian kehittäjistä, Bruno Latour, tunnetaankin yhtenä posthumanismin merkittävimmistä edustajista pääosin hänen sosiaalisen käsitettä kohtaan esittämänsä kritiikin vuoksi. Nykymaailma erottaa

toisistaan inhimillisen ja ei-inhimillisen omiksi, erillisiksi alueikseen (Wolfe, 2009, xx). Tälle vastakohtaisesti toimijaverkkoteorian mukaan kaikki, millä on merkitystä tutkittavan ilmiön kannalta, voidaan ymmärtää toimijana: ihmiset, organisaatiot, eläimet ja esineet, kunhan ne saavat toimintaa aikaan muissa. Toimijan määritelmä on siis osin ristiriitainen, sillä toisaalta se nähdään verkoston tuotteena, toisaalta verkostoa luovana entiteettinä.

Analyysin kannalta merkittäviä tekijöitä on Latourin (1988, 2005) mukaan löydettävissä kaksi: toimijoiden keskinäiset määrittelyt sekä muutoksen tai käännöksen paikkojen seuraaminen, eli suhteiden tarkastelu muutoksen kohtina. Tämän vuoksi analyysi aloitettiin tunnistamalla aineistosta prosessin kannalta olennaiset toimijat. Taulukossa 1 on esitetty primääriaineistojen pohjalta koottu, tutkimusaiheen rajauksen mukaisesti koottu listaus digitointiprosessin toimijoista sekä niiden esiintyminen aineistoissa.

TAULUKKO 1 Digitointiprosessin toimijoiden tunnistaminen primääriaineistosta

Toimija	Aineisto 1	Aineisto 2
KAVI	x	x
Digitalisoituminen	x	x
Yleisö		x
Saavutettavuus		x
Kysyntä	x	x
Merkittävyys	x	x
Eesitysoikeudet	x	x
Kulttuuriperinnön säilyttäminen		x
Dig. palv. henkilökunta	x	x
Elokuvien esittäminen	x	x

Kuten taulukosta 1 käy ilmi, useimmat prosessia määrittävät toimijat ovat tunnistettavissa molemmista aineistoista. Olennaisina näyttäytyvistä toimijoista kolme (yleisö, saavutettavuus ja kulttuuriperinnön säilyttäminen) kuitenkin esiintyvät vain toisessa aineistossa. Syy tähän on löydettävissä dokumenttien käyttötarkoituksesta: aineisto 1 on KAVI:n kotimaisen elokuvakokoelman ja digitaalisten palveluiden yksikön instituutin henkilöstön käyttöön tarkoitettu digitoinnin periaatteita koskeva ohjeistus, kun taas aineisto 2 on suunnattu suurelle yleisölle. Tämän vuoksi toimijan esiintymistä molemmissa aineistoissa ei pidetty välttämättömänä edellytyksenä toimijan sisällyttämiseksi analyysiin. Alla on lyhyesti esitelty primääriaineistoista tunnistetut toimijat tämän tutkielman viitekehvyssä.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI

”Kansallisen audiovisuaalisen instituutin digitaalisten palveluiden yksikkö vastaa kotimaisen elokuvaperinnön saattamisesta digitaaliseen muotoon” (KAVI 2014c).

KAVI on opetus- ja kulttuuriministeriön alainen valtion laitos, jonka lakisääteisiin tehtäviin kuuluvat muun muassa sekä elokuvien että televisio- ja radio-ohjelmien säilyttäminen (KAVI 2014b). Elokuvien arkistointi on Suomessa järjestetty digitoinnin kautta ja KAVI:n digitaalisten palveluiden yksikkö on vastuussa kotimaisen elokuvaperinnön saattamisesta digitaaliseen muotoon (KAVI 2014c). KAVI käynnisti vuonna 2012 kotimaisen elokuvakokoelman digitointiprojektin, jonka päätavoitteena on tehdä kaikista kotimaisista pitkistä elokuvista digitaaliset esityskopiot pyrkien näin mahdollistamaan myös vanhemman kotimaisen elokuvan esittämisen edelleen valkokankaalla (KAVA 2013a).

Digitalisoituminen

Digitalisoitumisella tarkoitetaan tässä yhteydessä elokuvien esittämistekniikan muutosta analogisesta digitaaliseen. Digitaalisen esitysmuodon uskotaan korvaavan filmiprojisoinnin lähitulevaisuudessa, eikä elokuvia enää levitetä filmikopioina (ks. esim. Parth ym. 2013, 8). Tämä muutos näkyy käytännössä esimerkiksi Suomen Elokuvasäätiön Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelmassa 2011–2015, jonka yksi päätavoite on ”digitoida elokuvateatteriverkosto vuoden 2013 loppuun mennessä” (Digibusiness.fi 2013). Pelkästään Kansallisen audiovisuaalisen instituutin KAVI:n kokoelmissa on noin 25 000

kotimaista esityskopiota, joiden esittäminen ei nykyisellään ole mahdollista suuressa osassa maan elokuvateattereita. Parth ym. (2013, 9) esittävät filmin olevan edelleen kestävin muoto audiovisuaalisen materiaalin säilyttämiseen. Tämän myötä analogisen elokuvan uhanalainen asema nostaa perustellusti esiin huolen elokuvaperinnön säilyttämisestä. (KAVA 2013a.)

”Pitkät kotimaiset elokuvateatterielokuvat digitoidaan vuosittain tehtävän suunnitelman mukaisesti. Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin. Lähtökohtana on siis tehdä elokuvista digitaalinen esityskopio, DCP (Digital Cinema Package).” (KAVI 2014c.)

1900-luvun alkupuoliskon kulttuuriteoreetikot näkivät elokuvan sekä vallankumouksellisena massojen vapauttajana että hallinnan työkaluna (Jones 2012, 7). Elokuvatutkimuksen kentän jakautuminen kahteen toisilleen vastakkaiseen ääripäähän on myös digitalisoitumisen ympärillä käytävän keskustelun ytimessä. Fossatin (2009, 16–17) mainitsema digitalisoitumisen tutkimuskentän kahtiajako toimii esimerkkinä arvokeskustelusta, jota käydään analogisen ja digitaalisen elokuvan vastakkainasettelusta. Näkökulma, joka keskittyy teknologiaan elokuvan olemusta radikaalisti muuttavana tekijänä johtaa äärimmillen vietyä ajatukseen siitä, että digitaalista elokuvaa ei voida luokitella elokuvaksi perinteisessä mielessä päätyen tilanteeseen, jossa elokuvan aiemmassa muodossaan nähdään katoavan. Esimerkiksi Benjamin (1936) ei nähnyt elokuvaa ainoastaan mekaanisen toisintamisen tuloksena, vaan piti mekaanista toisintamista luontaisena itse elokuvan muodolle. Toista näkökulmaa edustaa muun muassa Silverstone (2007, 5), jonka mukaan elokuvakulttuuria voidaan tarkastella osana käsitteen media muodostamaa suurempaa kokonaisuutta. Tarkasteltaessa aihetta tästä, laajemman mittakaavan huomioivasta, näkökulmasta käsin tilanne on toinen, sillä tutkittaessa elokuvaa osana digitaalisen teknologian ja median muodostamaa kokonaisuutta ajatus teoksen teknisestä – analogisesta tai digitaalisesta – muodosta ei enää määritä elokuvan perusolemusta.

Yleisö

Lessigin (2008, 68) mukaan kirjoitettu kulttuuri on tämän päivän latinaa: se on eliitin keino kommunikoida. Suuret yleisömassat puolestaan hyödyntävät muita medioita, kuten

elokuva, tiedonhankinnan lähteenä ja kommunikaation välineenä. Tämän on mahdollistanut teknologinen kehitys, jonka myötä nämä median muodot ovat avautuneet massoille.

”Suuren yleisön suuntaan työ näkyy paitsi arkiston oman esitystoiminnan vahvistumisena entuudestaan myös DVD-julkaisujen sarjana” (KAVI 2014c).

Benjaminin (1936) käsitteli käytön ja saavutettavuuden teemoja jo 1930-luvulla. Hänen mukaansa mekaanisen toisintamisen mahdollistama useiden kopioiden olemassaolo ja aikaansaama kuluttajien kasvanut määrä on puolestaan synnyttänyt muutoksen yleisön tavassa osallistua. Perinteisesti pieni joukko taiteilijoita on tuottanut teoksia suuren joukon kulutettavaksi. Benjamin näki tilanteen kuitenkin alkaneen muuttua 1800-luvun lopulla lehdistön kehityksen myötä johtaen tilanteeseen, jossa lähes poikkeuksetta kuka tahansa voi saada tuotoksensa julkaistuksi (ks. myös Habermas 2004). Digitaalisen teknologian tarjoamien työkalujen avulla kenen tahansa on mahdollista tuottaa kulttuurista sisältöä ja jakaa se muiden kanssa (Lessig 2008, 69). Lessig (2008, 82) kuitenkin painottaa, että pohjimmiltaan ainoa uusi tekijä tilanteessa on juuri teknologia ja sen mahdollistaman tuotannon ja jakelun sekä levityksen helppous.

Tämän muutoksen myötä taiteen tekijän ja yleisön välinen raja on muuttunut häilyväksi jopa siinä määrin, että sen voidaan nähdä menettäneen merkityksensä: roolit voivat kääntyä päinvastaisiksi tilanteesta ja olosuhteista riippuen. Lessigin (2008, 82) mainitsema tuotannon ja jakelun helppous houkuttelee aktiiviseen osallistumiseen. Lessig (2008, 28, 37) kutsuu tätä kulttuurisen tuotannon tapaa Read/ Write (RW) -kulttuuriksi viitaten tilanteeseen, jossa yleisö passiivisen kuluttamisen sijaan aktiivisesti osallistuu tuotantoprosessiin joko luomalla uutta tai muokkaamalla jo olemassa olevaa. Myös Rossin ja Nightingalen (2003, 120) mukaan elokuvakulttuurin kuluttamiseen liittyy nykyisellään enenevässä määrin myös interaktiivisuus ja yleisön itselleen ottama aktiivisen kriitikon rooli. Esimerkiksi erilaiset crowdsourcing-ilmiöt ovat muuttaneet yleisön roolia passiivisesta vastaanottajasta kohti aktiivista sisällöntuottajaa.

Benjamin (1936) huomauttaa, että ominaista elokuvalla taidemuotona on urheiluun verrattavissa oleva, yleisön omaksuma asema asiantuntijana, sillä katsoja ei ole ainoastaan kuluttaja vaan myös kriitikko ja teoksen arvottaja. Tähän voidaan nähdä syynä

mekaanisen toisintamisen aikaansaamat muutokset kuluttajien asenteissa taiteita kohtaan. Benjaminin ajatus asenteiden muutoksista kiteytyy huomioon taideteoksen sosiaalisen merkityksen ja kuluttajan asennoitumisen suhteesta: mitä sosiaalisesti merkityksettömämpi taiteen muoto on kyseessä, sitä selkeämpänä näyttäytyy ero kritiikin ja taiteesta nauttimisen välillä. Elokuvan tapauksessa nämä kaksi lähestymistapaa ovat lähes rinnasteisia, sillä yksilöiden reaktioiden voidaan nähdä olevan seurausta massayleisön reaktiosta, joka kuitenkin samalla on yksilöiden reaktion tuotosta. Massayleisö ja yksilö siis määrittävät toisensa. (Benjamin 1936; Ross & Nightingale 2003, 5-6; Lessig 2008, 68–69.)

Saavutettavuus

”Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin” (KAVI 2014c).

Opetus- ja kulttuuriministeriön (2014) mukaan kulttuuriperintöaineistojen digitoinnin tavoitteena on helpottaa saavutettavuutta ja parantaa niiden käyttömahdollisuuksia. Lessig (2008, 43) vertaa nykyistä tilannetta elokuvien saavutettavuudessa tapaan, jolla yleisö on tottunut kuluttamaan kirjoja. Kun aiemmin kuluttajan täytyi mukautua jakelusta ja levityksestä vastaavien tahojen aikatauluihin, kuten elokuvateatterien esitysaikoihin, nykyisin lähtöoletuksena on, että myös audiovisuaalinen materiaali on kirjojen tapaan saatavilla milloin tahansa, missä tahansa. Digitalisoitumisen myötä on nähtävissä erilaisia muutoksia mediasisältöjen tuotannossa, käytössä ja levityksessä. Esimerkkinä muutoksista Couldry (2012, 47–49) mainitsee käsitteen näyttämisen, jolla tarkoitetaan massamediaan liittyviä toimia, joiden avulla tietty sisältö asetetaan julkisesti saataville. Näyttämisen monet muodot osoittavat mediakäytänteiden aikaansaamia muutoksia sosiaalisessa ja julkisessa tilassa.

Kulttuuriperinnön säilyttäminen

Throsbyn (2010) mukaan sana perintö viittaa menneeseen, johonkin historiasta perittyyn. Liittämällä termiin etuliitteen kulttuuri, käsite rajautuu kattamaan asiat, jotka ovat kulttuurisesti merkittäviä. Tässä yhteydessä kulttuurin terminä voidaan käsittää sisältävän sekä suppeamman, taidelähtöisen että laajemman, antropologiaan pohjaavan määritelmän. Perinteisesti kulttuuriperintö on liitetty museoiden toimintaan ja

rakennettuun kulttuuriin, kuten arkkitehtuuriin, mutta termi pitää sisällään myös taideteokset sekä laajasti nähtynä esimerkiksi kulttuuriteollisuuden eri haarojen tuotteet, joiden myös voidaan ajatella sisältyvän kulttuuriperinnön piiriin. (Throsby 2010, 106; Towse 2010, 237.)

”Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin” (KAVI 2014c).

YK:n ihmisoikeusjulistuksen mukaan jokaisella ihmisellä on oikeus omaan, itse valitsemaansa, kulttuuriperintöön samalla kunnioittaen muiden oikeuksia ja vapauksia (Council of Europe 2005). Yhtenä esimerkkinä teknologisen kehityksen vaikutuksista elokuvan kenttään Benjamin (1936) nosti esiin kulttuuriperinnön likvidoinnin, missä näyttäytyy yksi mekaanisen toisintamisen ja näin ollen teknologisen kehityksen positiivisista vaikutuksista. Council of European (2005) määritelmän mukaan kulttuuriperintö on käsitteenä laaja ja se kattaa niin konkreettiset kulttuurituotteet, kuten taide- ja käsityöesineet, kuin aineettomaan kulttuuriperintöön liittyvät seikat, kuten tapakulttuurin, uskomukset ja arvot. Kulttuuriperinnön voidaan nähdä heijastelevan ihmisen ja ympäristön vuorovaikutusta ja sen piiriin voidaan lukea sellaiset sekä aineelliset että aineettomat varannot, jotka tietty ihmisryhmä kokee jaetun elinpiirinsä ja sen ominaisuuksien ilmentyminä. Kulttuuriperintö siis koostuu joukosta menneisyydestä perittyjä resursseja, joiden ihminen omistussuhteesta riippumatta kokee kuvaavan jatkuvasti kehittyviä arvojaan, uskomuksiaan, tietämystään ja perinteitään. Näin ollen kulttuuriperinnön käsitteeseen sisältyvät kaikki ihmisten ja paikkojen vuorovaikutuksesta aikojen saatossa syntyneet ympäristön osa-alueet.

Elokuva taiteen tai kulttuuriteollisuuden muotona on UNESCO:n toimesta määritetty osaksi kulttuuriperintöä (Santos, Stork, Linaza, Machui, McIntyre & Jorge 2007, 435–436). Elokuva on paitsi tekninen väline, myös keino itseilmaisuuksiin sekä työkalu luovuudelle ja mielikuvitukselle. Lisäksi elokuvaa tilanteiden, tapahtumien ja ilmiöiden tallennuskeinona voidaan pitää valokuvan kaltaisena muistin apuvälineenä. Kuitenkin erilaiset restauroinnin muodot, kuten digitointi, ovat keskittyneet lähinnä perinteisemmän kulttuuriperinnön, esimerkiksi kirjallisuuden ja arkkitehtuurin, säilyttämiseen ja entisöintiin. Elokuvan merkitystä osana kulttuuriperintöä voidaan perustella paitsi sen itseisarvon kautta, myös pitäen lähtökohtana sen potentiaalia ja kykyä säilyttää ja tuoda esiin muita

kulttuuriperinnön muotoja, kuten historiaa, arkkitehtuuria, kirjallisuutta ja kulttuurista monimuotoisuutta. Myös Towse (2010, 237) puhuu kulttuuriperinnön arvosta. Towsen mukaan kulttuuriperintöön liittyviä tuotteita ja palveluita yhdistää niiden kytkös kansallisidentiteettiin sekä jaettuun historiaan ja ymmärrykseen muiden kulttuuripiirien kulttuuriperinnön arvosta. Näitä tekijöitä voidaan pitää aineettomina kulttuuriperintöön kytkeytyvinä arvoina, kun taas konkreettiset kulttuuriperinnön muodot, kuten esineet tai rakennukset voidaan periaatteessa arvottaa talouden keinoin – niiden arvo voidaan siis mitata rahassa.

Throsby (2010, 10, 107, 111–113) viittaa kulttuuriperintöön kulttuurisena pääomana – termillä, joka kiinnittää huomion taloustieteen näkökulmaan. Keskusteltaessa kulttuuriperinnön ja talouden suhteesta keskiöön nousee kysymys arvon määrittämisestä sekä taloudellisen että kulttuurisen arvon lähtökohdista. Yksi keino arvottaa kulttuuriperintöä talouden keinoin ovat sen tuomat kerrannaisvaikutukset uusien tuotteiden, palveluiden tai vaikkapa työpaikkojen muodossa. Esimerkiksi vanhojen suomalaisten filmielokuvien digitointiprosessi mahdollistaa elokuvien esittämisen jatkossakin valkokankailla tuoden näin lipputuloja sekä esityskorvauksia, jolloin voidaan puhua kulttuuriperintökohteen käyttöarvosta. Kulttuuriperinnölle on ominaista sen julkinen luonne, johon liittyy saumattomasti myös julkinen taloudellinen tuki. Taloudellisesta arvosta poiketen kulttuurisella arvolla puolestaan ei ole tiettyä yksikköä, jolla sitä voitaisiin mitata tai jonka kautta voitaisiin määrittää kaikki sen ulottuvuudet eikä kulttuurisen arvon mittaamiseen ja määrittämiseen vielä toistaiseksi ole olemassa vakiintunutta, systemaattista tapaa. Erilaisia ehdotuksia tällaisen systeemin luomiseksi on kuitenkin esitetty esimerkiksi arvon mittaamiseksi sosio-ekonomisten, maantieteellisympäristöllisten ja kulttuuris-arkkitehtuurillisten kriteerien perusteella.

Keskusteltaessa kulttuuriperinnöstä kulttuurisena pääomana on tärkeää ottaa huomioon myös suoranaisen taloustieteen ulkopuolelle jäävät muut kulttuuriperinnön säilyttämisen motiivit. Tällöin kyseeseen tulevat kulttuuriseen arvoon vaikuttavat tekijät. Yksi yleisesti hyväksytyistä tavoista määritellä ja perustella kulttuurin arvoa tai pyrkiä määrittämään sen merkitystä on lähestyä aihetta identiteettipolitiikan kautta, jolloin kulttuurilla nähdään olevan ensisijainen rooli identiteetin rakentajana. Toisin sanoen kulttuuri on pitkään käsitetty olennaisena osana identiteetin muodostumista. Owen-Vandersluis (2003)

näkeekin identiteettipoliittisen lähestymistavan eettiseltä kannalta oikeutettuna lähestymistapana kulttuuripoliittiseen keskusteluun. Kulttuuriperinnön osalta keskiöön nousevat kysymykset sekä henkilökohtaisesta kulttuuri-identiteetistä että esimerkiksi kansallisidentiteetistä.

Kulttuurisesta näkökulmasta tarkasteltuna Silverstone (2007, 9-10) nostaa globalisaation ydinongelmaksi kulttuurin homogenisoitumisen ja tätä kautta kansallis- ja paikalliskulttuurin heikentyvän aseman. Kotimaisten elokuvien digitointiprojekti kuitenkin näyttäytyy täydellisenä vastakohtana tälle ajatukselle, sillä pohjimmiltaan prosessissa on kysymys teknologiseen kehitykseen reagoimisen ja tätä kautta saavutettavuuden muutoksiin vastaamisen lisäksi nimenomaan kansallisen kulttuuriperinnön säilyttämisestä (ks. KAVI 2014c). Lisäksi useat valtiot ovat asettaneet kiintiöt kotimaisten elokuvien minimimäärille teatterilevityksessä. (Cowen 2002, 2). Fairclough (2010, 31) esittää kulttuuriperinnön olevan merkittävä identiteetin rakentaja. Näin ollen voitaneen esittää kansallisen kulttuuriperinnön säilyttämisen näyttelevän merkittävää roolia etsittäessä keinoja sekä kansallisen yhteenkuuluvuuden rakentumiseen että samaan aikaan muista erottumiseen.

Kysyntä

Kysynnällä tarkoitetaan tässä yksittäistä elokuvaa koskevaa kysyntää, eli yleisön tai elokuvia esittävien tahojen ilmaisemaa halua saada elokuva saataville elokuvan esittämistekniikan digitalisoitumisesta huolimatta.

”Esitystoiminnan ja elokuvafestivaalien tarpeet pyritään mahdollisuuksien mukaan huomioimaan” (KAVA 2013c.)

Benjamin (1936) näki kysynnän luomisen yhtenä taiteen perustarkoituksista. Tätä ei kuitenkaan tule tulkita ainoastaan pyrkimyksenä luoda kysyntää kulutuksen näkökulmasta, sillä Benjaminin mukaan jokaisen taiteen lajin historiassa on nähtävissä tilanteita, joissa taiteenalan sisällä pyritään saavuttamaan vaikutuksia tai tuottamaan teoksia, jotka ovat mahdollisia ainoastaan uudenlaisten teknologisten kehitysten myötä. Myös Mumford (2000, 14) korostaa inhimillisen roolia teknologisen kehityksen alullepanijana ja hyödyntäjänä. Elokuvan tällä hetkellä läpikäymä murroskausi toimii esimerkkinä siitä, että teknologinen kehitys kärjistettynä voidaan tosiasiaassa nähdä muutoksen prosessien

alullepanijana ja näin ollen korvaamattomana osana elokuvakulttuurin kenttää ja sen muodostavaa sosiaalisen kokonaisuutta. Toisin sanoen teknologisen kehityksen vaikutus taiteeseen ja sitä ympäröivään sosiaaliseen käsitteeseen ei ole yksisuuntainen vaan vaatimukset teknologiselle kehitykselle saattavat kummuta sen kentän sisältä, johon sen vaikutukset voimakkaimmin ulottuvat

Merkittävyys

Merkittävyys näyttäytyy tässä yhteydessä elokuvalla annettuna ominaisuutena, joka määrittää sen asemaa suhteessa muihin elokuviin erityisesti digitointiprosessin digitoitavien elokuvien valintaperiaatteiden osalta.

”Tällainen täysi restaurointi tehdään vain ennalta sovituille ”merkittäville” elokuvill[e]” (KAVA 2013c).

Benjamin (1936) erotti kaksi päätyyppiä arvottaa taidetta: ensimmäisen mukaan painopiste asettuu teoksen kulttuurille, toinen puolestaan arvottaa teoksen sen esitysarvon mukaan. Jälkimmäisessä tapauksessa teosten mekaaninen toisintaminen näyttelee suurta roolia arvoa määritettäessä, sillä teknologian kehittymisen mahdollistaman aiempaa tehokkaamman toisintamisen myötä taiteen esitysarvo on kasvanut siinä määrin, että esitysarvon voidaan nähdä saavuttaneen lähes itseisarvon aseman. Benjamin näki tämän johtaneen tilanteeseen, jossa taideteokseen liitetään täysin uusia funktioita ja taideteos erotettuna kulttuuriväylään pohjautuvasta perustastaan on menettänyt autonomiset piirteensä. Samansuuntaisia ajatuksia esittää myös Mumford (2000, 7–10), jonka mukaan merkittävä taide on viime vuosikymmenten aikana ollut taistelua, ei ainoastaan taiteen, vaan koko inhimillisen luomisprosessin puolesta teknologisen kehityksen taiteellista tuotantoa määrittävää roolia vastaan.

Esitysoikeudet

”Digitoitien joukkoon otetaan vuosittain muutamia restauroitavia elokuvia. Nämä ovat elokuvia, joille on kysyntää ja joiden esitysoikeudet ovat selvät.” (KAVI 2014c.)

Esitysoikeuksia tarkastellaan tässä digitoitavien elokuvien valintaprosessiin vaikuttavana toimijana. Esitysoikeuksien kautta tekijänoikeuslaki (Finlex 2013b) näyttäytyy digitalisoitumisen kannalta merkittävänä tekijänä. Esimerkiksi Lessig (2008, 33)

huomauttaa digitalisoitumisen mahdollistamien uudenlaiset kulttuuristen sisältöjen hyödyntämistapojen asettavan ennennäkemättömiä haasteita tekijänoikeuksien soveltamiselle käytäntöön.

Digitaalisten palveluiden henkilökunta

Digitaalisten palveluiden henkilökunta näyttäytyy aineistoissa KAVI:sta erillisenä toimijana:

”Arkistonhoitaja suunnittelee yhdessä konservaattorien ja digitaalisten palvelujen yksikön kanssa listan ja aikataulun” (KAVI 2014c).

Lainauksessa arkistonhoitaja ja konservaattori edustavat digitaalisten palveluiden yksikön henkilökuntaa, kun taas ”digitaalisten palveluiden yksikön” on tulkittu merkitsevän KAVI:a instituutiona.

Elokuviin esittäminen

Rossin ja Nightingalen (2003) mukaan elokuvien levityksestä keskusteltaessa voitaisiin yhtä hyvin puhua myös yksityisemmästä, kotoa käsin tapahtuvasta kulutuksesta, mutta erityisesti teattereissa tapahtuvan kulutuksen voidaan ajatella olevan olennaisempaa käsiteltävän näkökulman kautta: vaikka katsoja voikin olla olemassa lähes missä yhteydessä tahansa, käsitteen yleisö puolestaan voidaan yleensä ajatella edellyttävän jonkinlaisen esityksen läsnäoloa. Tämän vuoksi elokuvien esittämisellä viitataan tässä yhteydessä elokuvateattereissa tapahtuvaan esittämiseen.

Valintaprosessissa ”[e]lokuvat joista ei ole kunnollista esityskopiota filmimuodossa ovat etusijalla” (KAVA 2013c).

Rossin ja Nightingalen (2003) mukaan yleisön muuttuva rooli kulttuurin kuluttajina mahdollistaa nopeamman, tehokkaamman ja laajemman informaation jakamisen ja nykyyleisöä voidaankin tällä perusteella pitää aiempaa sivistyneempänä, mutta myös vaativampana. Elokuvakulttuurin kuluttamisen osalta tämä näkyy kuitenkin lähinnä yksityisemmässä kulutuksessa, sillä esimerkiksi laaja tietämys ja sitä kautta sisältötoivomukset tai -vaatimukset eivät usein näy elokuvateatterien ohjelmistovalinnoissa. Aiemmin, analogisena aikana, elokuvateatterien tarjonnassa oli enemmän vaihtelua, sillä filmimuotoisia esityskopioita oli tarjolla vain rajoitettu määrä.

Digitalisoituminen on johtanut tilanteeseen, jossa kaikissa Suomen elokuvateattereissa voidaan näyttää samaa elokuvaa samaan aikaan. Tämä merkitsee sitä, että esitysverkosto on laajentunut, mutta tarjonta puolestaan välttämättä ei (Helsingin Sanomat 20.2.2014). Elokuvaluottaja Pauli Pentin mukaan tästä ei kuitenkaan voida syyttää digitalisoitumista itsessään, vaan ongelma piilee ennemminkin teknologian mahdollistamassa tehokkaassa massajakelussa (Helsingin Sanomat 20.2.2014).

Kokoavat toimijat

Vaikka Latour (2005) painottaa, että toimijaverkkotutkimuksessa kuvausta ei ole tarkoituksena yksinkertaistaa, vaan kuvattava kohde esitetään kokonaisuudessaan kaikista sen tarjoamista näkökulmista, tässä tutkielmassa on kokonaisuuden ymmärrettävyyden vuoksi päätetty yhdistää joitakin toimijoita yhden käsitteen alle muodostaen näin uusia, kokoavia toimijoita. Tällaisina toimijoina näyttäytyvät käsite **asiantuntijuus** sekä **laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä**. Asiantuntijuuden käsitteen alle yhdistyy tässä kontekstissa päätöksentekoa ohjaavia periaatteita sekä käytännön toimintaa ohjaavaa ammatillista osaamista, kuten digitoitavien elokuvien valintakriteereiden määrittely. Asiantuntijuus on päätetty tulkita tämän tutkimuksen kontekstissa toimijana, sillä se ei näyttäydy ainoastaan yksittäisenä entiteettinä osana prosessia, vaan määreenä, johon perustuu lähes kaikkien toimijoiden osallisuus prosessissa.

Suomessa audiovisuaalisen materiaalin arkistointia ohjaa alkuperäisessä muodossaan vuonna 2007 voimaan tullut laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä. Lakia tässä muodossa ei mainita primääriaineistoissa, mutta se on kuitenkin päätetty käsittelyn helpottamiseksi määrittää prosessin kannalta keskeiseksi toimijaksi, koska se on johdettavissa suoraan kolmesta muusta toimijasta. Lain tarkoituksena on ”Suomessa yleisön saataville saatettujen kansallisen kulttuurin aineistojen säilyttäminen tuleville sukupolville ja saattaminen tutkijoiden ja muiden tarvitsijoiden käyttöön” (Finlex 2013a). Laki pitää siis sisällään kolme muuta toimijaa: kulttuuriperinnön säilyttäminen, saavutettavuus ja kysyntä. Laki myös määrittää KAVI:n roolin elokuvamuotoisten kulttuuriaineistojen säilyttäjänä (Finlex2013a). KAVI:n projektin kannalta olennaista on kohta lain soveltamisalasta: lakia sovelletaan ”kotimaisen tuottajan valmistamiin julkisesti

esitettäviksi tarkoitettuihin elokuvaan ja niiden mainos- ja muuhun tiedotusaineistoon”. Elokuvalle puolestaan laissa tarkoitetaan teosta, joka voidaan teknisin keinoin esittää liikkuvina kuvina (Finlex 2013a). Tallennetun aineiston säilyttämisestä vastaa Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI. (Finlex 2013a.)

Sekundääriaineistojen toimijat

Primääriaineistoista, eli KAVI:n kahdesta dokumentista, tunnistettujen toimijoiden lisäksi sekundääriaineistoista, eli tutkimuksessa hyödynnetystä lähdekirjallisuudesta, nousee kaksi merkittävää toimijaa: KAVI:n toimintaa määrittävä rooli valtion laitoksena sekä analysoitavien dokumenttien teksti. Suomessa kulttuuriperinnön säilyttämistä rahoittavat muun muassa Opetus- ja kulttuuriministeriö sekä Museovirasto (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2013, Museovirasto 2013). KAVI on opetus- ja kulttuuriministeriön alainen valtion laitos, jonka lakisäätöihin tehtäviin kuuluvat muun muassa sekä elokuvien että televisio- ja radio-ohjelmien säilyttäminen (KAVI 2014b). Tämä merkitsee myös opetus- ja kulttuuriministeriön nousevan toimijan asemaan prosessissa KAVI:n toimintaa säätelevänä taustaorganisaationa.

Kirjallisten aineistojen hyödyntäminen toimijaverkkoteoreettisen analyysin aineistona merkitsee tutkielman olevan väljästi tekstianalyttinen. Tämän vuoksi on huomioitava joitakin erityispiirteitä, joita nimenomaan tekstimuotoisten aineistojen analysointiin toimijaverkkoteorian näkökulmasta liittyy. Analysoitaessa kirjallisessa muodossa olevia käytännön prosessin kuvauksia tai prosessia ohjaavia toimintaperiaatteita on huomioitava inhimillinen kädenjälki: joku on kirjoittanut tekstiaineistojen sisällöt ja merkityksellistänyt ne. Couldryn (2004, 8) mukaan tekstit on tuotettu tulkittavaksi. Tämän pohjalta voidaan esittää olevan perusteltua tulkita myös teksti aktiiviseksi toimijaksi digitointiprosessissa. Taulukossa 2 on esitetty kaikki kotimaisten elokuvien digitointiprosessin analyysiin sisällytetyt toimijat jaoteltuna sen mukaan, kuinka ne on tunnistettu.

TAULUKKO 2 Digitointiprosessin toimijat

Toimija	Primääriaineisto	Sekundääriaineisto	Kokoava toimija
KAVI	x		
Digitalisoituminen	x		
Yleisö	x		
Laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä			x
Asiantuntijuus			x
Merkittävyys	x		
Esitysoikeudet	x		
Teksti		x	
OKM		x	
Elokuvien esittäminen	x		
Digitaalisten palveluiden henkilökunta	x		

5.2 Toimijaverkon rakentuminen ja toimijoiden roolit

Taideteoksen tuotantoprosessia, tai tämän tutkimuksen tapauksessa taideteoksen digitaalista restaurointiprosessia, voidaan tarkastella esimerkiksi termin verkosto valossa. Verkostoa puolestaan voidaan tarkastella sekä fyysisten prosessien kautta että poliittisena ilmiönä (Terranova 2004, 3). Terranovan mukaan on enenevässä määrin

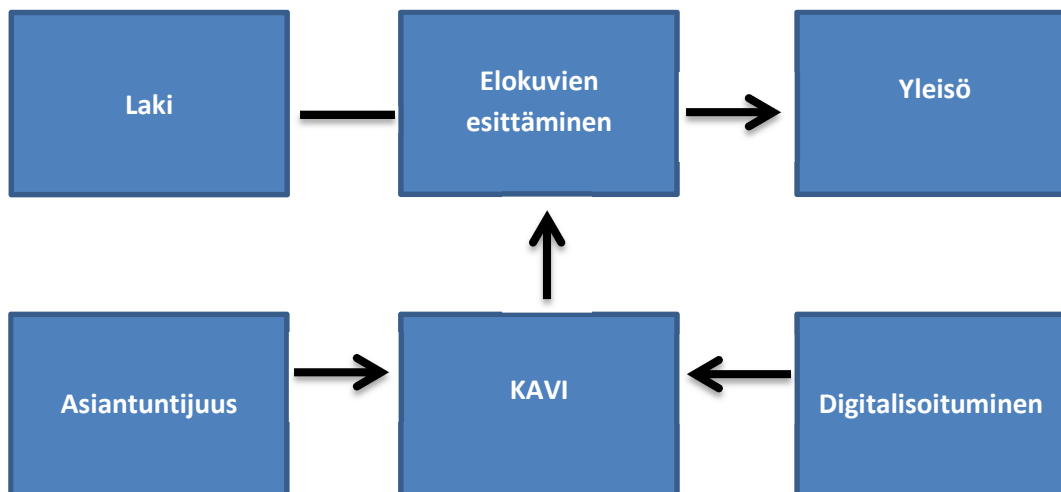
vaikeampaa ajatella kulttuurisia muodostumia selkeinä, erillisinä kokonaisuuksinaan, tai omina verkostoinaan, sillä rajanveto eri muodostumien välillä on ajoittain mahdotonta ja jokainen kulttuurituotanto on erottamattomasti sidoksissa laajempiin prosesseihin, jotka määrittävät muun muassa teosten jakelua.

Latourin (2005, 128, 131–132) mukaan toimijaverkkoteorian keskeisin termi on (toimija)verkko. Toimija itsessään määrittyy vuorovaikutussuhteista koostuvaksi verkostoksi, jonka vakiintuneisuus on väliaikaista. Tämän vuoksi termi kokonaisuudessaan onkin toimijan sijaan toimijaverkko. Teorian kehittelyn aikaan termi oli tuore ja sitä tulkittiin avoimesti, mikä mahdollisti sen hyödyntämisen kuluneiden käsitteiden, kuten instituutio tai yhteiskunta, korvaajana. Toimijaverkko on strukturoimaton, jatkuvasti muuttuva ja laajeneva rakenne, jonka tutkija rakentaa ja jossa toimijat voivat liikkua muodostamalla uusia yhteyksiä. Toimijaverkko on siis jatkuvien muutosten sarja. Tämän seurauksena rajat eri toimijaverkkojen, kuten taiteen ja teknologian, välillä ovat avoimempia kuin useissa muissa lähestymistavoissa. Taideteos voidaan näin ollen nähdä sekä taiteen että teknologian kautta riippuen toimijaverkon muutoksista. Tämä tarkoittaa sitä, että uusiin toimijaverkkoihin siirtyvät toimijat muuttuvat myös itse.

Toimijaverkkoteoriassa verkko tai verkosto ei ole se, mitä kuvataan, vaan väline muutosten kuvaamiseen. Tässä tutkielmassa tarkastellaan staattista tilaa, toimijaverkkoteorian termein onnistunutta käännöstä. Kiinnostuksen kohteena on siis tilanne, jossa kotimaisten elokuvien digitointiprosessi on toteutunut. Kuitenkin toimijaverkkoteorian lähtökohtien mukaisesti vastauksia on lähdettävä hakemaan tarkastelemalla kuinka käännösprosessi on edennyt. Callonin (1986, 1) mukaan käännöstä tulisi tarkastella ensisijaisesti prosessina valmiin saavutuksen sijaan ottaen huomioon, että käännösprosessin onnistuminen ei ole itsestäänselvyys. Verkon rakentumista on lähdetty hahmottamaan tunnistamalla Greimasin aktantimallin mukaisiin aktanttirooleihin sijoittuvat toimijat.

Kuten luvussa 3.1 on tarkemmin kuvattu, Callon (1986, 6-15) jakaa käännösprosessin neljään vaiheeseen. Koska aineiston analyysin tavoitteena on tässä kohtaa hahmottaa verkon rakentuminen ja tunnistaa pakollinen kauttakulkukohta, keskitytään tässä tutkielmassa ainoastaan ensimmäiseen eli problematisointivaiheeseen. Toimijoiden

roolien ja tätä kautta prosessin ongelmanasettelun hahmottamisen apuna käytettiin Greimasin aktanttimallin kautta tapahtunutta aktanttiroolien tunnistamista, mikä mahdollistaa prosessin keskeisten toimijoiden tarkastelun samassa viitekehyksessä.



KUVIO 2. Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin aktanttimalli

Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin ongelmanasettelua kuvaa aktanttimallin näkökulmasta tilanne, jossa objektiksi kuvataan halu esittää elokuvia edelleen elokuvateattereissa. Päämäärän saavuttamisen estää vastustaja, joksi asettuu elokuvien esitystekniikan digitalisoituminen.

”Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin” (KAVI 2014c).

Subjektina, eli päämäärän tavoittelijana, prosessissa näyttäytyy Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI:

”Kansallisen audiovisuaalisen instituutin digitaalisten palveluiden yksikkö vastaa kotimaisen elokuvaperinnön saattamisesta digitaaliseen muotoon” (KAVI 2014c).

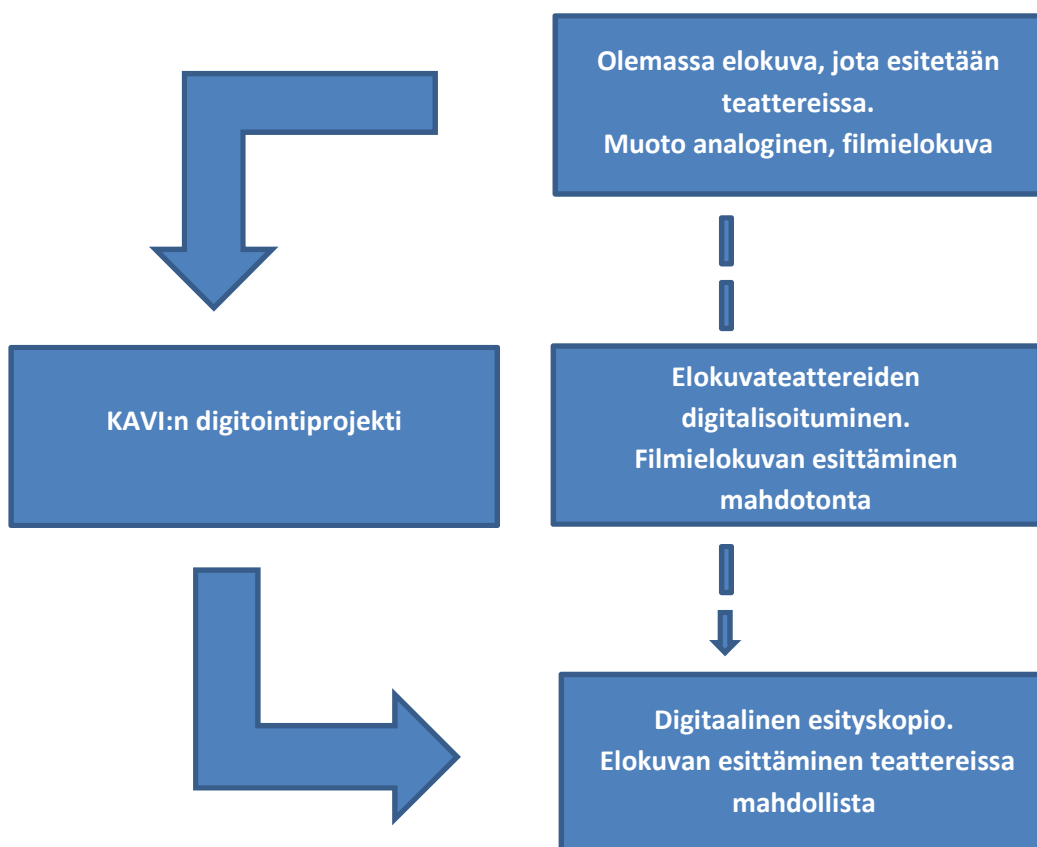
Lähettäjäksi, tai tehtävän antajaksi, voidaan tulkita laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä, eli pyrkimys kansallisen kulttuuriperinnön säilyttämiseen, kysyntä ja saavutettavuus:

”Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin. (...) Digitointien joukkoon otetaan vuosittain muutamia restauroitavia elokuvia. Nämä ovat elokuvia, joille on kysyntää ja joiden esitysoikeudet ovat selvät.” (KAVI 2014c).

Vastaanottajan, eli prosessin tuloksista hyötyjän, rooliin puolestaan asettuu yleisö:

”Suuren yleisön suuntaan työ näkyy paitsi arkiston oman esitystoiminnan vahvistumisena entuudestaan myös DVD-julkaisujen sarjana. (...) Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin” (KAVI 2014c).

Auttajan roolissa näyttäytyy asiantuntijuuden käsite, joka, kuten aiemmin on mainittu, on muodostettu kattokäsitteeksi kokoamalla yhteen useita aineistossa esiintyviä toimijoita sekä niihin prosessin kannalta olennaisesti liittyviä piirteitä.

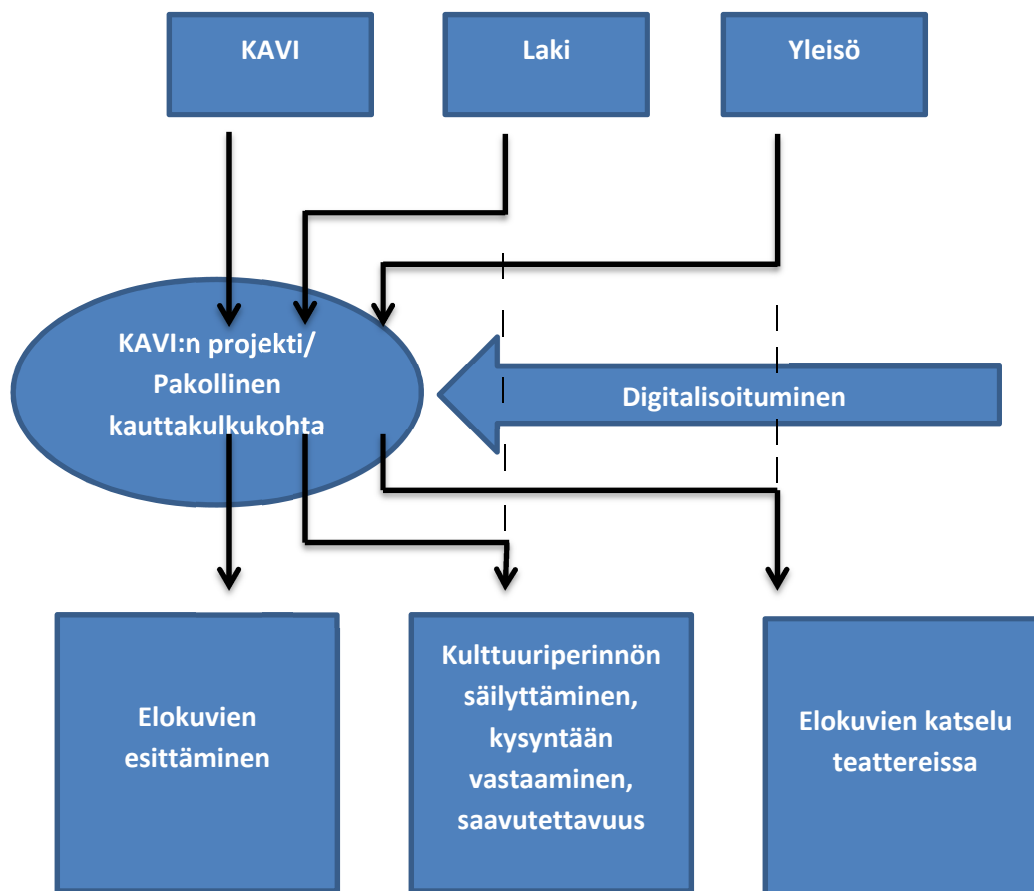


KUVIO 3 Digitointiprosessin ongelmanasettelu ja rajaus

Toimijaverkkoteoreettisessa tarkastelussa kotimaisten elokuvien digitointiprosessia voidaan pitää onnistuneena käännöksenä, eli vakiintuneena toimijaverkkona. Käyttämällä analyysin lähtökohtana ongelmaa ja sen ratkaisua, eli keskittymällä käännöksen ensimmäiseen vaiheeseen, noudatetaan Callonin käännöksen sosiologiaan liittyviä periaatteita toimijaverkon synnystä: käännöksen problematisointivaiheessa toimija tekee itsestään välttämättömän asettamansa tavoitteen saavuttamiseksi (ks. Callon 1986). Tässä tutkielmassa ongelmanasettelu ja tämän myötä prosessin toimijaverkon rajaus ongelmanasettelun kautta on esitetty kuviossa 3.

Kuvioon 4 on sijoitettu Greimasin aktanttimallin subjekti (KAVI), objekti (elokuvien esittäminen), lähettäjä (laki), vastaanottaja (yleisö) sekä vastustaja (digitalisoituminen). Kuvion ulkopuolelle aktanttirooleista jää auttaja (asiantuntijuus), joka toimijaverkkoteoreettisessa viitekehyksessä näyttää toimijana, joka avustaa prosessin tavoitteen saavuttamisessa, tai subjektin asettumisessa pakollisen kauttakulkukohdan asemaan. Näiden lisäksi kuviosta hahmottuu prosessin keskeisimpien toimijoiden toisistaan hieman poikkeavat tavoitteet. Kuviota tarkastellessa on huomioitava sen kaksiulotteisuus: tällainen esitystapa ei tuo näkyviin kaikkea prosessiin sisältyvää vuorovaikutusta.

Kuviossa 4 digitointiprosessin ongelmanasettelun kuvaama toimijaverkosto on siis esitetty aktanttimallin mukaan. Prosessin subjektina näyttää aiemman aktanttimallin mukaisen toimijoiden tunnistamisen pohjalta Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI. Tämän pohjalta KAVI näyttää yhtenä keskeisimmistä tahoista kotimaisten elokuvien digitointiprosessissa asettuen toimijaverkkoteoreettisen tarkastelumallin mukaisesti pakollisen kauttakulkukohdan asemaan. Käännöksen myötä pakolliseksi kauttakulkukohdaksi prosessissa asettuu siis KAVI digitointiprosessin toimeenpanijana ja elokuvien oikeuksien haltijana. Vaikka toimijaverkkoteorian periaatteiden mukaisesti ennako-oletuksia ja määrittelyjä tulee välttää, tämä oli odotettavissa jo ennakkoon esimerkiksi toimijaverkkoteorian käsitteillä puhuvaa Couldrya (2004, 5) mukaillen: vaikka (media)instituutit reagoisivatkin yleisöihin ja ympäröivään kulttuuriseen maailmaan, ne pysyttelevät silti pakollisen kauttakulkupisteen asemassa.



KUVIO 4. Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin ongelmanasettelu aktanttimallin mukaan (vrt. Callon 1986, 20)

Tarkasteltaessa KAVI:a digitointiprosessin keskeisenä toimijana on perusteltua pohtia lähemmin sen roolia osana koko digitointiprosessin kenttää. KAVI:n asema määrittyy selkeimmin luokittelemalla se instituutioksi elokuva-arkistoinnin kentällä, sillä tähän kategoriaan asettuvat luontevimmin useimmat elokuva- ja audiovisuaaliset arkistot (Fossati 2009, 23). Fossati (2009, 24) painottaa, että keskinäisistä eroavaisuuksistaan huolimatta useimmat tähän joukkoon luokiteltavat tahot keräävät ja säilyttävät elokuvia ja niihin liittyviä oheismateriaaleja oman toimintapolitiikkansa mukaisesti. On kuitenkin otettava huomioon eri instituutioiden toimintaa ohjaavat yksilöivät tekijät, kuten rahoituslähteet ja tavoitteet, eikä yleistäviä määritelmiä tämän vuoksi tulisi tehdä. Kuluttajat ovat alkaneet vaatia arkistokokoelmien avointa saatavuutta. Fossati jaottelee elokuvakentän arkistot saavutettavuutta määrittävien käytänteiden mukaan kolmeen: 1. laajalle yleisölle taattuun saavutettavuuteen digitaalisten kopioiden avulla, 2.

elokuvateatterilevitykseen yleisöille arkiston ulkopuolella sekä 3. elokuvateatteriesityksiin yleisöille arkiston sisällä. KAVI näyttäytyy erikoisuutena tässä jaottelussa, sillä se edustaa kaikkia kolmea arkistotyyppiä (KAVI 2014a).

Couldryn (2012) mukaan aiempien symbolisen vallan keskittymien, mediainstituutioiden, rooli heikentyy väistämättä digitalisoitumisen myötä uudenlaisten tuotanto-, levitys- ja kulutusmallien vaikutuksesta. Tämä puolestaan johtaa tilanteeseen, jossa mediainstituutiot ovat pakotettuja kehittämään uudentyyppisiä rituaaleja, kuten uudenlaisia sisältöjä, valta-asemansa varmistamiseksi, minkä vaikutuksesta sosiaalisen ilmentymät mediarituaaleina ovat usein paitsi poliittisten ja taloudellisten tarkoitusperien myös viihdearvon määrittämiä. Symbolisen arvon lisäksi digitalisoituminen pakottaa mediainstituutiot kamppailemaan myös taloudellisen arvon saavuttamisesta sekä kuluttajista.

Kuviossa 4 KAVI:n tavoitteeksi asettuu elokuvien esittäminen. Toimijaverkkoteorian termin ongelmanasettelu näyttäytyy tilanteena, jossa elokuvan esittämistekniikan digitalisoituminen estää tavoitteen saavuttamisen. Vastustajan aktanttirooliin asettuu siis digitalisoituminen, mikä samalla merkitsee digitalisoitumisesta muodostuvan toimijaverkkoteorian ristiriitaisen toimijan. Ristiriitaisella toimijalla tarkoitetaan toimijaverkon tavoitteita vastustavaa toimijaa (Callon 1986). Ristiriitaisena toimijana siis näyttäytyy Greimasin vastustaja, joka voidaan käännöksen metaforan termin nähdä ongelmana, jolle käänöksessä etsitään ratkaisua. Vaikka toimijakentän aktanttimallin mukaisessa analyysissä digitalisoituminen esitetään vastustajan roolissa, on kuitenkin huomioitava, että kuten luvussa 2.1 on todettu, digitalisoituminen voidaan nähdä myös uusia mahdollisuuksia avaavana, positiivisena kehityssuuntana.

Fossatin (2009) mukaan digitaalisen elokuvateknologian alkupisteenä voidaan pitää 1970-luvun kokeiluja digitaalisilla erikoisefekteillä ja jo 1980-luvulla tulevaisuudessa tapahtuvaa digitaalista käännettä pidettiin ilmeisenä. ”Digitaalinen vallankumous” on siis ilmiönä muutaman vuosikymmenen ikäinen (Horwath 2013, 16). Kuitenkin edelleen on nähtävissä tilanne, jossa analoginen ja digitaalinen muoto elävät rinnakkain elokuvatuotannossa. Fossati (2009, 14) kuvaa tilannetta termillä progressiivinen hybridisaatio. Kuvaavaa on se, että vaikka kehityksen suunta kohti digitaalista onkin selkeä, lopullinen päämäärä pysyy

edelleen hämärän peitossa, sillä digitalisoitumisen mukanaan tuomista mahdollisuuksista on toistaiseksi nähty ainoastaan pieni osa. On siis mahdotonta tietää, mikä on kehityksen lopputulema ja saavuttaako se ikinä päätepistettään. Fossati kuitenkin esittää olevan luultavaa, että formaattien rinnakkaiselo tulee näkymään myös tulevaisuudessa, sillä analogisen täydellistä korvautumista digitaalisella ei voida perustellusti pitää todennäköisenä. Historiallisesta näkökulmasta tarkasteltuna uuden välineen synty ei koskaan ole johtanut vanhan täydelliseen katoamiseen.

Toimijaverkon kuvauksen tavoitteena oli tunnistaa prosessin pakollinen kauttakulkukohta. Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin käännöksen keskiössä pakollisena kauttakulkukohtana toimii KAVI:n digitointiprojekti. Varsinaiseksi kauttakulkukohtaksi on tulkittu projektin toimeenpanija KAVI, joka on muodostanut ympärilleen verkoston tavoitteen saavuttamiseksi. Pakollisena kauttakulkukohtana näyttäytyy siis asiantuntijaorganisaatio, joka ongelmanasettelun myötä on tehnyt itsensä välttämättömäksi. Verkoston muodostuminen on tapahtunut teknologisen kehityksen, eli elokuvien esitystekniikan digitalisoitumisen, aiheuttaman ongelmanasettelun kautta. Toimijaverkon rakentuminen on tarjonnut ratkaisun tähän ongelmaan saavuttaen asetetun tavoitteen, eli mahdollisuuden esittää edelleen elokuvia elokuvateattereissa. Ristiriitaisena toimijana puolestaan näyttäytyy ongelman aiheuttaja, eli esitystekniikan digitalisoituminen. (vrt. Callon 1986.)

6 SOSIAALINEN DIGITOINTIPROSESSISSA

Couldry (2012, 29–30) painottaa kolmea lähtökohtaa, jotka tulisi pitää mielessä tarkasteltaessa median ja sosiaalisen suhdetta. Ensinnäkin, median muutokset ja ihmisten reaktiot niihin eivät tapahdu lineaarisesti, vaan on huomioitava lisäksi sekä valtasuhteet että yksilön kokemukseen pohjaava lähtökohta. Toiseksi on olennaista tutkia mediaa käytäntöinä, asioina, joita ihmiset tekevät osana maailmaa. Kolmanneksi on otettava huomioon representaatioiden materiaalisuus ja se, että käsityksemme olemassa olevasta ovat tulosta sosiaalisesta ja poliittisesta valtataistelusta.

Toimijoiden tunnistamisen ja toimijaverkon rakentumisen hahmottamisen jälkeen lähdettiin tarkastelemaan kuinka digitointi näyttäytyy sosiaalisena prosessina, eli mistä sosiaalinen digitointiprosessin kontekstissa koostuu. Silverstonen (2007, 115) mukaan sosiaalisen ja teknologisen muutoksen välinen suhde on kiistanalainen. Erityisesti median osalta suhde voidaan nähdä jopa symbioottisena. Couldry (2012, 109) nostaa esiin ajatuksen digitalisoitumisesta uudenlaisen sosiaalisen järjestyksen luojana. Digitaalisen median voidaan nähdä pitävän sisällään muotoja ja infrastruktuureja, jotka tarjoavat keinot uudentyyppisen sosiaalisen organisoitumisen mallille. Couldry kuitenkin esittää, että käytännön tasolla tämän mahdollisuuden haastavat paitsi taipumus välttää uudelleenjärjestäytymistä myös tämän tyyppisten ennusteiden pohjaaminen melko pienelle otokselle sosiaalisia prosesseja.

Fossatin (2009, 13, 20) mukaan digitalisoitumista ilmiönä pidetään aiemmasta teknisestä kehityksestä ja sen mukanaan tuomista muutoksista poikkeavana. Ilmiöön on äärimmillään liitetty kysymyksiä ontologisista muutoksista. Monet tutkijat jopa ennustavat elokuvan nykyisessä muodossaan katoavan tai olevan vähintään jatkuvasti jonkinlaisessa kriisissä (Nummelin, 2005, 420). Elokuvan tekemisen, esittämisen ja levittämisen muutokset teknologisen kehityksen seurauksena ovat äärimmillään johtaneet keskusteluun elokuvan perimmäisestä olemuksesta – siitä, mikä lopulta tekee elokuvasta elokuvan (ks. luku 2.1). Tilanteessa, jossa teknologisen kehityksen nähdään vaikuttavan elokuvan perimmäiseen olemukseen, teknologia nostetaan aktiivisen toimijan rooliin. Tästä lähtökohdasta teknologista kehitystä voidaan siis tarkastella osana elokuvakentän muodostavaa sosiaalista kokonaisuutta. Analyysin tässä vaiheessa, tarkasteltaessa sosiaalisen rakentumista digitointiprosessin kontekstissa, otettiin käyttöön aiemmassa vaiheessa laaditun toimijalistauksen luokittelu inhimillisiin ja ei-inhimillisiin toimijoihin, joista jälkimmäinen jaoteltiin alaluokkiin materiaallinen ja immateriaalinen. Tällä keinoin pyrittiin toimijaverkkoteoriaan tukeutuen tarkastelemaan kuinka teorialuvussa 2 esitellyt Callonin (1986) kolme periaatetta, vapaa assosiaatio, yleinen symmetria ja tasapuolisuus, näyttäytyivät digitointiprosessin toimijaverkon rakentumisessa.

Yksi toimijaverkkoteorian keskeisimmistä teemoista on sosiaalisen purkaminen osiin ja kokoaminen uudelleen ilman ennakkokäsityksiä tai valmiita kaavoja, toisin sanoen

pyrkimys sosiaalisen uudelleen määrittelyyn (Latour 2005, 11). Toimijaverkkoteorian piiriin lukeutuvan tutkimuksen tulee siis tähdätä sosiaalisen käsitteen uudelleen kokoamiseen uusien instituutioiden, toimintatapojen ja konseptien kautta. Analyysin viimeisessä vaiheessa pyritään juuri tähän: tarkoituksena on selvittää, minkälaisista toimijoista sosiaalinen digitointiprosessin kontekstissa koostuu ja kuinka sosiaalista tässä yhteydessä voidaan kuvata. Vaikka toimijaverkkoteoria edellyttää toimijoiden tasa-arvoista ja symmetristä tarkastelua, tässä tutkielmassa on päädytty kokonaisuuden selkeämmän hahmottumisen vuoksi jaottelemaan digitointiprosessin toimijat kategorioihin. Jotta vastaaminen kysymykseen sosiaalisen rakentumisesta digitointiprosessin kontekstissa helpottuisi, prosessin toimijat on jaoteltu kahteen pääluokkaan: 1) inhimillisiin toimijoihin ja 2) ei-inhimillisiin toimijoihin. Taulukossa 3 toimijat on jaoteltu sarakkeisiin tämän luokittelun mukaisesti. Vaakariveille toimijat on puolestaan sijoitettu Greimasin aktanttimallin aktanttiroolien perusteella (ks. kuvio 2).

TAULUKKO 3. Digitointiprosessin aktanttien luokittelu

Toimijat → Aktantit ↓	Inhimilliset toimijat	Ei-inhimilliset toimijat
Subjekti	KAVI	
Objekti		Elokuvien esittäminen
Lähettäjä		Laki Merkittävyys
Auttaja		Asiantuntijuus
Vastustaja		Digitalisoituminen
Vastaanottaja	Yleisö	

Taulukossa 3 toimijaverkkoteorian periaatteiden mukaisesti toimijoita on tunnistettavissa molemmissa luokissa. Huomionarvoista on kuitenkin toimijoiden rooli ja merkitys prosessin kannalta. Tätä voidaan lähteä tarkastelemaan taulukon tapaan aktanttimallien roolien mukaisesti, sillä mallissa esiintyvät prosessin kannalta kaikkein merkittävimmät toimijat. Tämän pohjalta näyttäytyy selkeästi, kuinka suuri rooli ei-inhimillisillä toimijoilla prosessissa lopulta on: kuudesta (6) aktantista ainoastaan kaksi (2) on sijoitettu inhimillisten toimijoiden kategoriaan.

Sosiaalisen käsitteen monimuotoisuus digitointiprosessissa avautuu tarkastelemalla taulukossa 3 esitettyä luokittelua inhimillisiin ja ei-inhimillisiin toimijoihin. Taulukkoon 4 puolestaan on sijoitettu aktanttimallin toimijoiden lisäksi kaikki prosessin toteutumisen, eli toimijaverkon rakentumisen, kannalta olennaiset toimijat (ks. taulukko 2). Toimijat on luokiteltu taulukon 3 tapaan inhimillisiin ja ei-inhimillisiin entiteetteihin. Latourin (2005) mukaan kaikki, millä on merkitystä tutkittavan ilmiön kannalta, voidaan ymmärtää toimijana: ihmiset, organisaatiot, eläimet ja esineet, kunhan ne saavat toimintaa aikaan muissa. Sosiaalisen käsitettä on tämän määritelmän pohjalta tässä tutkielmassa päätetty venyttää myös inhimillinen – ei-inhimillinen -jaottelun ulkopuolelle jakamalla ei-inhimilliset toimijat kahteen alaluokkaan: 1) materiaaliin toimijoihin ja 2) immateriaaliin toimijoihin. Immateriaalisilla toimijoilla tässä tutkielmassa tarkoitetaan ideoita, ajatuksia tai ilmiöitä.

TAULUKKO 4. Digitointiprosessin toimijoiden luokittelu

Inhimilliset toimijat	Ei-inhimilliset toimijat	
	Materiaaliset toimijat	Immateriaaliset toimijat
KAVI		
		Digitalisoituminen
Yleisö		
	Laki	
		Asiantuntijuus
		Merkittävyys
	Eesitysoikeudet	
	Teksti	
OKM		
		Elokuvien esittäminen
Digitaalisten palveluiden henkilökunta		

Taulukosta 4 voidaan lukea sekä digitointiprosessin toimijoiden jakaantuminen inhimillisiin ja ei-inhimillisiin entiteetteihin että jälkimmäisten jakaantuminen materiaalsiin ja immateriaalsiin toimijoihin. Huomionarvoista taulukossa on immateriaalisten toimijoiden suhteellisen suuri määrä ja näiden toimijoiden ratkaiseva rooli prosessissa, sillä tähän kategoriaan sijoittuvat niin aktanttimallin objekti kuin vastustaja, eli kaksi toimijaverkon rakentumisen kannalta olennaista toimijaa: toiminnan tavoite ja toimija, joka näyttäytyy prosessin ongelmanasettelun synnyttäjänä. Immateriaalisten toimijoiden tarkastelun kautta kiinnostavana huomiona sosiaalisen käsitteen määrittelyn kannalta näyttäytyy toimijuuden ilmeneminen osin tiedostamattomana, sillä tähän luokkaan sijoittuvilla toimijoilla ei voida tulkita olevan tietoista agenda. Silti toimijaverkkoteorian määritelmän kautta ne näyttäytyvät aktiivisen toimijan roolissa.

Haettaessa vastausta tutkimuskysymyksiin erityistarkasteluun on päätetty nostaa asiantuntijuus toimijana, sillä se ei näyttäydy ainoastaan yksittäisenä entiteettinä osana prosessia, vaan määreenä, johon perustuu lähes kaikkien toimijoiden osallisuus prosessissa. Asiantuntijuuden käsitteen kautta voidaan siis kuvata sekä prosessin toimijaverkkoa että sosiaalisen rakentumista prosessissa. Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin toimijaverkkoa ja sen sisältämää ajatusta sosiaalisen rakentumisesta voidaan tämän pohjalta tarkastella sosiaalisen asiantuntijuuden käsitteen kautta. Tästä näkökulmasta prosessin toimijoita ovat sellaiset tahot, jotka asiantuntemukseen perustuen osallistuvat prosessiin.

Palosen ja Gruberin (2011, 42) mukaan asiantuntijuus ei ole ainoastaan yksilön sisäinen ominaisuus, vaan pikemminkin sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöön tai ryhmään liitettävä attribuutti tai kollektiivinen ominaisuus ja siihen liittyviä asioita tulisikin tarkastella asiantuntijoiden yhteisöjen näkökulmasta. Tynjälä (2011, 83) esittää sosiokulttuurisen tiedon asiantuntijuuden neljäntenä osatekijänä, joka voidaan nähdä koko asiantuntijuuden kehyksenä. Muut kolme muotoa ovat puolestaan persoonallisia asiantuntijatiedon elementtejä: teoreettinen, käytännöllinen ja itsesäätelytieto. Sosiokulttuurisessa tutkimuksessa asiantuntemuksen ilmenemisen ja kehityksen katsotaan olevan sidoksissa osallistumiseen käytäntöyhteisöjen toimintaan. Käytäntöyhteisöillä tarkoitetaan epämuodollista yhteisöä, ”joilla on yhteinen tavoite,

toimintatavat, normit ja välineet ja joka toimii keskinäisessä vuorovaikutuksessa” (Paloniemi, Rasku-Puttonen & Tynjälä 2011, 16). Tämän pohjalta digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu asiantuntijayhteisönä, joka koostuu niin inhimillisistä kuin ei-inhimillisistä toimijoista.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET, ARVIOINTI JA JATKOKYSYMYKSET

Tutkielman viimeisessä luvussa esitellään vastaukset tutkimuskysymyksiin ja pohditaan saatujen tulosten merkitystä suhteessa tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen. Tämän lisäksi esitetään arvioita niin tutkimusmenetelmien valinnan kuin aineiston osalta. Luvussa esitellään myös muutamia tutkimuksen laatimisen aikana esiin nousseita jatkokysymysteemoja.

7.1 Johtopäätökset

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, **miten kotimaisten filmielokuvien digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu**. Ratkaisua lähdettiin hakemaan kolmen alatutkimuskysymyksen kautta:

- **Minkälaisista toimijoista digitointiprosessin toimijaverkko rakentuu?**
- **Miten digitointiprosessin toimijaverkon sisäiset suhteet rakentuvat?**
- **Mistä sosiaalinen koostuu digitointiprosessissa?**

Näiden kysymysten pohjalta aineiston analyysi jakautui kolmeen (3) vaiheeseen: 1) toimijoiden tunnistamiseen, 2) toimijaverkon rakentumiseen käännösprosessin ongelmanasettelun kautta ja toimijoiden rooleihin sekä 3) sosiaalisen rakentumiseen digitointiprosessissa. Tavoitteena oli edetä alakysymyksistä kohti ratkaisua tutkimustehtävään.

Analyysi aloitettiin tunnistamalla aineistoista prosessiin liittyvät toimijat. Tarkoituksena oli hahmottaa ne toimijat, joiden toiminnan seurauksena digitointiprosessi toteutuu. Toimijat tunnistettiin ensin primääriaineistoista ja sen jälkeen sekundääriaineistoista. Lisäksi osa toimijoista yhdistettiin kokoavien kattokäsitteiden alle. Tämän myötä

toimijoiksi tunnistettiin primääriaineistoista nousseiden toimijoiden lisäksi Opetus- ja kulttuuriministeriö, laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä, asiantuntijuus sekä itse analysoitavat tekstit. Näin saatiin aikaan listaus, joka käsitti 11 toimijaa (ks. taulukko2). Huomionarvoista on, että vaikka toimijoita tarkasteltiin toimijaverkkoteorian periaatteiden mukaisesti symmetrisesti, kaikki toimijat eivät kuitenkaan näyttäneet samanlaisina, vaan jokaisella oli oma, yksilöivä tehtävänsä toimijaverkon kannalta. Toinen, yllättävämpi huomio toimijoiden tunnistamisessa oli, että elokuva itsessään ei näyttänyt aktiivisen toimijan asemassa. Sen sijaan se nousi esiin ainoastaan muiden toimijoiden, kuten merkittävyyden, esittämisen ja kysynnän kautta.

Toimijoiden tunnistamisen jälkeen lähdettiin tarkastelemaan toimijaverkon rakennetta keskittymällä kuvauksiin siitä, kuinka ensimmäisessä vaiheessa tunnistetut toimijat näyttäytyivät aineistoissa. Kiinnostuksen kohteeksi asettui digitointiprosessin toimijaverkon rakentuminen toimijoiden välisten suhteiden ja vuorovaikutuksen kautta: tavoitteena oli toimijaverkkoteorian termein tunnistaa prosessin pakollinen kauttakulkukohta. Toimijaverkon rakentumista lähdettiin tarkastelemaan käännösprosessin kautta keskittyen problematisointivaiheeseen, jossa toimija tekee itsestään välttämättömän asettamansa tavoitteen saavuttamiseksi. Toimijoiden roolien ja tätä kautta prosessin ongelmanasettelun hahmottamisen apuna käytettiin Greimasin aktanttimallin kautta tapahtunutta aktanttiroolien tunnistamista.

Digitointiprosessin ongelmanasettelua tulkittiin Greimasin aktanttimallin näkökulmasta kuvaavan tilanne, jossa objektiksi asettui halu esittää elokuvia edelleen elokuvateattereissa. Tavoitteen saavuttamisen estää vastustaja, jona näyttäytyi elokuvien esitystekniikan digitalisoituminen. Päämäärän tavoittelijana, eli aktanttimallin subjektina, toimi Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI. Prosessin tarkastelu käännöksen metaforan kautta paljasti tapahtuneen käännöksen olleen onnistunut. Kotimaisten elokuvien digitointiprosessin käännöksen keskiössä pakollisena kauttakulkukohtana toimi KAVI, joka on muodostanut ympärilleen verkoston tavoitteensa saavuttamiseksi. Pakollisena kauttakulkukohtana näyttäytyi siis asiantuntijaorganisaatio, joka ongelmanasettelun myötä on tehnyt itsensä välttämättömäksi. Verkoston muodostuminen on tapahtunut teknologisen kehityksen, eli elokuvien esitystekniikan digitalisoitumisen, aiheuttaman ongelmanasettelun kautta. Toimijaverkon rakentuminen

on tarjonnut ratkaisun ongelmaan saavuttaen asetetun tavoitteen, eli mahdollisuuden esittää edelleen elokuvia elokuvateattereissa.

Lain kulttuuriaineistojen säilyttämisestä asettumisen aktanttimallin lähettäjän rooliin voidaan tulkita vahvistavan tutkimuksen alussa esitetyn hypoteesin kulttuuriperinnön säilyttämisen ja saavutettavuuden teemojen nousemisesta merkittävään rooliin prosessissa. Myös digitalisoitumisen asema vastustajan roolissa kuvaa toisen hypoteesin, teknologian roolin aktiivisena toimijana, pitävän paikkansa. Kiinnostavaa on näiden kaikkien kolmen toimijan näyttäytyminen yksittäisessä aineistosta nousevassa lainauksessa: ”Tavoitteena on taata kotimaisen elokuvaperinnön saatavuus myös digitalisoituihin elokuvateattereihin” (KAVI 2014c).

Analyysin viimeisessä vaiheessa lähdettiin tarkastelemaan kuinka digitointi näyttäytyy sosiaalisena prosessina. Tässä vaiheessa otettiin käyttöön aiemmassa vaiheessa laaditun toimijalistauksen luokittelu inhimillisiin ja ei-inhimillisiin toimijoihin, joista jälkimmäinen jaoteltiin alaluokkiin materiaallinen ja immateriaalinen. Huomionarvoista analyysin tässä vaiheessa oli ei-inhimillisten toimijoiden rooli prosessissa sekä määränsä että merkityksensä puolesta. Rajanveto inhimillisen ja ei-inhimillisen välille osoittautui kuitenkin paikoin haastavaksi. On huomioitava esimerkiksi KAVI:n ja OKM:n ongelmallinen asema jaottelussa, sillä ne liikkuvat inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijan rajapinnalla. Tässä yhteydessä molemmat näyttäytyvät ennen kaikkea instituutioina – organisaatioina, joiden rakenne ei perustu ainoastaan ne muodostavien yksittäisten henkilöiden yhdistelmään – joten niiden sijoittaminen ei-inhimillisten toimijoiden kategoriaan inhimillisten sijaan olisi ollut myös perusteltua. Sama pätee ei-inhimillisten entiteettien jaotteluun materiaalsiin ja immateriaalsiin. Esimerkiksi digitalisoituminen on digitaalisen esitystekniikan muodossa konkreettinen, käytännön tasolla näyttäytyvä toimija, mutta ennen muuta se on ilmiö ja tämän vuoksi sijoitettu immateriaalisten toimijoiden luokkaan, sillä käsite immateriaalinen toimija tulkittiin tässä tutkimuksessa käsittämään ideat, ajatukset ja ilmiöt.

Kiinnostavaa oli erityisesti immateriaalisten toimijoiden näyttäytyminen ratkaisevassa asemassa. Toimijaverkon tulkittiin rakentuvan asiantuntijayhteisönä, joka koostuu niin inhimillisistä kuin ei-inhimillisistä toimijoista. Tämän myötä yhtenä merkittävimmistä

tutkimustuloksista näyttäytyi sosiokulttuurisen asiantuntijuuden rooli prosessissa. Asiantuntijuus tulkittiin siis ryhmän ominaisuutena ja sitä kautta toimijana, jonka kautta prosessin muut toimijat määrittyivät. Palosen, Lehtisen ja Gruberin (2010) mukaan verkosto on osuva tapa kuvata asiantuntijuuden sosiaalista ympäristöä, sillä yksittäinen toimija vaikuttaa useissa yhteisöissä samanaikaisesti. Vuorovaikutuksen merkitys ja muuttuvat rakenteet korostuvatkin termissä verkosto. Palonen ym. (2010, 295) kuitenkin painottavat, että termillä verkosto ei tässä yhteydessä viitata toimijaverkkoteorian toimijaverkon käsitteeseen, vaikka käsitteiden verkosto ja toimijat käyttö helposti tuo mieleen Latourin ajatukset.

7.2 Arviointi ja jatkokysymykset

Toimijaverkkoteorian valikoituminen tutkimuksen teoreettimetodologiseksi lähtökohdaksi oli tutkittavasta ilmiöstä ja sen ominaisuuksista alkunsa saanut prosessi, joka lopulta ohjasi niin työn rakennetta ja aineiston rajausta kuin tutkimuksen kysymyksenasetteluakin. Erityisesti Latour (ks. esim. Latour 2005) käyttää toimijaverkkoteoriaa käsittelevissä kirjoituksissaan päällisin puolin yksinkertaistettua käsitteistöä, jonka monimerkityksellisyys paljastuu kuitenkin lähemmässä tarkastelussa. Tämä osaltaan vaikeuttaa toimijaverkkoteorian ymmärrettävyyttä ja hankaloittaa rajan vetoa teoreettisen viitekehyksen ja metodologisen työkalun välillä. Myös toimijaverkkoteoreettisen analyysin kyky kattaa laajoja ilmiöitä useista eri näkökulmista asetti haasteita menetelmän soveltamiselle.

Jotta toimijaverkkoteoriaa voitiin hyödyntää analyysin välineenä mahdollisimman tehokkaasti, olennaista oli määrittää näkökulma, josta käsin menetelmää hyödynnettiin työkaluna ja joka parhaiten palveli tutkimuksen tarkoitusta. Lopulta tämän tutkimuksen kontekstissa toimijaverkkoteorian hyödyntämistä ohjaavaksi kysymykseksi asettui ”kuinka?” – kuinka toimijat määrittyvät, kuinka toimijaverkko rakentuu ja kuinka sosiaalinen prosessissa rakentuu.

Tutkimuksen tulosten valossa voidaan todeta, että toimijaverkkoteorian periaatteiden mukaisesti sosiaalisen rakentumista prosessissa ei voitu nähdä itsestäänselvytenä. Kuten jo tutkimuksen alussa todettiin, Latourin (2005) mukaan toimijaverkkoteoriaa analyysimenetelmän näkökulmasta määrittää kolme perusajatusta. Ensinnäkin

olennaisena nähdään ei-inhimillisille toimijoille annettu rooli: ne nähdään aktiivisina ja vaikuttavina toimijoina. Toiseksi sosiaaliset suhteet tulee nähdä epävakaina ja tiedostaa niiden olevan muuntuvia. Kolmanneksi toimijaverkkoteorian piiriin lukeutuvan tutkimuksen tulee tähdätä sosiaalisen uudelleen kokoamiseen uusien instituutioiden, toimintatapojen ja konseptien kautta. Tämän myötä tutkimusta voidaan toimijaverkkoteorian näkökulmasta pitää onnistuneena, sillä tutkimus rakentui vahvasti ajatukselle sosiaalisen uudelleenmäärittelystä tutkimusaiheen kontekstissa.

Toimijaverkkoteorian valikoituminen teoreettismetodologiseksi viitekehykseksi vaikuttaa tutkimuksen tulosten valossa onnistuneelta ratkaisulta, sillä sen hyödyntäminen avasi uusia näkökulmia prosessiin, jota ei ollut tarkasteltu aiemmin tästä näkökulmasta. Kiinnostavaksi olisi saattanut osoittautua analyysin jatkaminen käännöksen prosessin myöhempiinkin vaiheisiin, mitä ei kuitenkaan koettu välttämättömänä tutkimuksen tavoitteiden saavuttamiseksi. Myös Greimasin aktanttimallin yhdistäminen toimijaverkkoteoriaan paljasti sekä yllättäviä yhteyksiä näiden kahden ensisilmäyksellä täysin erilaisen menetelmän välillä että avasi uusia mahdollisuuksia aineiston tulkintaan. Tämän pohjalta vielä voimakkaammin tekstianalyttinen lähestymistapa olisi saattanut palvella tutkimuksen päämääriä vieläkin paremmin. Niinpä esimerkiksi diskurssianalyysi olisi saattanut osoittautua toimivaksi analyysimenetelmäksi.

Tutkielman tutkimusaineiston valinta oli prosessi, joka eli teoriakirjallisuuteen perehtymisen mukaan. Alkuperäinen suunnitelma asiantuntijahaastatteluiden hyödyntämisestä aineistonhankintakeinona hylättiin, koska sitä ei koettu tarvittavan tiedon löytymisen kannalta olennaisena. Kuten aiemmin on mainittu, Palosen ja Gruberin (2011, 44) mukaan huomattava osa eri asiantuntijakulttuurien tietämyksestä on niin sanottua hiljaista tietoa ja vain osa on saanut näkyvän muodon esimerkiksi erilaisten ohjeistusten kautta. Tämän pohjalta voidaan olettaa, että esimerkiksi tämän tutkimuksen aineisto käsittää vain osan siitä tietomäärästä, jota käytännön digitointiprosessissa hyödynnetään. Tämä puolestaan merkitsee sitä, että osa prosessin toimijaverkosta jää näkymättömiin. Tämän pohjalta asiantuntijahaastatteluihin turvautuminen olisi saattanut tuottaa tekstiaineistoista poikkeavaa tietoa.

Haastattelujen hylkäämisen jälkeen päädyttiin valitsemaan analysoitavaksi kolme tekstimuotoista aineistoa: kaksi lopullisessa analyysissä hyödynnettyä aineistoa sekä Kansallisen audiovisuaalisen instituutin internet-sivuilta löytyvä Restauroidikertomus: Sampo, joka on kuvaus yksittäisen elokuvan restauroinnista. Vaikka näkökulma oli kiinnostava, dokumentti osoittautui kuitenkin tutkimuksen tavoitteiden saavuttamisen kannalta hyödyttömäksi ja se päätettiin jättää analyysin ulkopuolelle.

Tuloksia tulkitessa on pidettävä mielessä primääriaineiston näkökulman olleen yksittäisen toimijan, mikä puolestaan väistämättä vaikuttaa aineiston objektiivisuuteen: analysoitava aineisto koostui ainoastaan Kansallisen audiovisuaalisen instituutin omista dokumenteista. Sosiaalista todellisuutta tarkasteltaessa on kuitenkin huomioitava, ettei voida olettaa löytyvän objektiivisena näyttäytyvää totuutta, vaan kyse on aina subjektiivisista määrittelyistä. Latourin (2005) mukaan toimijoiden omilla määrittelyillä on suuri painoarvo toimijaverkkoteoreettisessa analyysissä. Ongelmaksi muodostuu siis se, että ainoa määrittelyjä esittävä toimija on KAVI. Tämä kuitenkin vaikuttaa luontevalta lähestymistavalta, sillä useimmissa kertomuksissa tarina esitetään subjektin, päähenkilön, näkökulmasta.

Analyysin kohteena oli kuitenkin yksittäinen ja maassa ainutlaatuinen digitointiprojekti, jonka kohteena ovat kotimaiset elokuvat. Tämän pohjalta voidaan olettaa, ettei laajemmastakaan tätä tapaista käsittelevästä aineistosta välttämättä olisi löydettävissä poikkeavia tuloksia. Toisaalta tutkimuksen aineistona käytetty materiaali on sisällöltään hyvin samankaltainen Itävallan elokuvamuseon elokuvien digitaalisen restauroinnin periaatteiden kanssa (ks. Horwath 2013), minkä vuoksi voidaan perustellusti olettaa saatavien tulosten todennäköisesti olevan samankaltaisia myös laajempia aineistoja tulkittaessa. Tämä merkitsee osaltaan myös tutkimustulosten olevan sovellettavissa kuvaamaan elokuvien digitoinnin kenttää myös tutkimuksen kohteena ollutta yksittäistä digitointiprojektia laajemmin.

Tutkimusprosessin aikana esiin nousi kysymyksiä, joihin tarkempi perehtyminen ei tässä yhteydessä ollut mahdollista. Couldrya (2012, 43) mukaillen kotimaisten elokuvien digitointiprosessia voitaisiin sosiaalisen näkökulmasta käytännön tasolla tutkia ja analysoida useista eri lähtökohdista. Mahdollisia tutkimuksen lähtökohtia tässä

tapauksessa voisivat olla esimerkiksi elokuvan tekijät, kuluttajat tai levittäjät, joiden suhdetta tutkimusaiheeseen voitaisiin tarkastella Couldryn (2012, 35, 43) esittämän ajatuksen pohjalta, jonka mukaan käytäntölähtöisen, sosiaalisesti orientoituneen mediateorian perusajatus voidaan kiteyttää kysymykseen siitä, mitä sellaista ihmiset tekevät, mikä on sidoksissa mediaan.

Mielenkiintoista olisi myös tarkastella digitointiprosessia vallankäytön näkökulmasta, sillä toimijaverkkoteorian ajatusten mukaisesti toimijat yrittävät vaikuttaa toisiinsa aina kuitenkin siinä onnistumatta. Esimerkiksi Callon (1986) on hyödyntänyt toimijaverkkoteoriaa vallankäytön tutkimuksessa. Tältä pohjalta prosessia voitaisiin tarkastella esimerkiksi Foucault'n ajatusten valossa, sillä toimijaverkkoteorian tapaan myös Foucault (1981) näkee valtasuhteiden voivan ilmentyä verkostojen sisällä. Myös arvokeskustelun nostaminen tarkastelun alle saattaisi avata kiinnostavia näkökulmia esimerkiksi digitointiprosessin toimintaperiaatteita ohjaavan arvopohjan osalta.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley (Calif.): University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Callon, Michel (1999): Actor-Network-Theory – The Market Test. Teoksessa Law, John & John Hassard (toim.): *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell, 181-195.
- Chouliaraki, Lilie (2013): *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-humanitarianism*. Cambridge, UK; Malden, MA : Polity Press.
- Couldry, Nick (2012): *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge : Polity.
- Collin, Kaija & Paloniemi, Susanna & Rasku-Puttonen, Helena & Tynjälä, Päivi (toim.) (2011): *Luovuus, oppiminen ja asiantuntijuus*. Helsinki: WSOYpro.
- Cowen, Tyler (2002): *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*. Princeton (N.J.) ; Oxford: Princeton University Press.
- Dickie, George (1979): *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis, Ind.
- Eteläpelto, Anneli, Kaija Collin & Janne Saarinen (toim.): *Työ, Identiteetti ja Oppiminen*. Helsinki: WSOY Pro.
- Fossati, Giovanna (2009): *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foucault, Michel (1981): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon.
- Greimas, A.J. (1979): *Strukturaalista semantiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Habermas, Jürgen (2004): *Julkisuuden rakennemuutos: Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Tampere: Vastapaino.
- Hedge, Radha S. (2011): Introduction. Teoksessa Hedge, Radha S. (toim.): *Circuits of Visibility: Gender and Transnational Media Cultures*. New York: New York University Press, 1-17.
- Hedge, Radha S. (toim.) (2011): *Circuits of Visibility: Gender and Transnational Media Cultures*. New York: New York University Press.

- Horwath, Alexander (2013): Opening Remarks (Including Extracts from the Austrian Film Museum's Digital Film Restoration Policy). Teoksessa Parth, Kerstin, Oliver Hanley ja Thomas Ballhausen (toim.): *Works in Progress: Digital Film Restoration within Archives*. Wien: Synema, 14-19.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jones, Janna (2012): *The Past Is a Moving Picture: Preserving the Twentieth Century on Film*. Gainesville: University Press of Florida.
- Kaisto, Jani ja Pyykkönen, Miikka (toim.) (2010): *Hallintavalta: Sosiaalisen, Poliittikan ja Talouden Kysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Latour, Bruno (1988): *The Pasteurization of France*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1999): On Recalling ANT. Teoksessa Law, John & John Hassard (toim.): *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell, 15-25.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Law, John & Hassard, John. (toim.) (1999): *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell.
- Léfèbvre, Henri (1991): *The Production of space*. Oxford: Blackwell.
- Lessig, Lawrence (2008): *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury.
- Maanen, Hans van (2009): *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MacKenzie, Donald & Wajcman, Judy (2011a): Introductory Essay: The Social Shaping of Technology. Teoksessa MacKenzie, Donald ja Judy Wajcman (toim.): *The Social Shaping of Technology*. Buckingham: Open University Press, 3–27.
- MacKenzie, Donald & Wajcman, Judy (2011b): Preface to the Second Edition. Teoksessa MacKenzie, Donald ja Judy Wajcman (toim.): *The Social Shaping of Technology*. Buckingham: Open University Press, xiv–xvii.
- MacKenzie, Donald & Wajcman, Judy (toim.) (2011): *The Social Shaping of technology*. Buckingham: Open University Press.

- McGuigan, Jim (2004): *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead: Open University Press.
- Mitchell, William J. (1994): *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Moorti, Sujata (2011): Digital Cosmopolitanisms: The Gendered Visual Culture of Human Rights Activism. Teoksessa Hedge, Radha S. (toim.): *Circuits of Visibility: Gender and Transnational Media Cultures*. New York: New York University Press, 231-249.
- Mumford, Lewis (2000): *Art and Technics*. New York: Columbia University Press.
- Nummelin, Juri (2005): *Valkoinen hehku: Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Owen-Vandersluis, Sarah (2003): *Ethics and Cultural Policy in a Global Economy*. London: Palgrave Macmillan.
- Palonen, Tuire & Gruber, Hans (2011): Satunnainen, rutiininomainen ja tietoinen osaaminen. Teoksessa Collin, Kaija, Susanna Paloniemi Susanna, Helena Rasku-Puttonen ja Päivi Tynjälä (toim.): *Luovuus, oppiminen ja asiantuntijuus*. Helsinki: WSOYpro, 41–56.
- Palonen, Tuire & Lehtinen, Erno & Gruber, Hans (2010): Asiantuntijuuden verkostot. Teoksessa Eteläpelto, Anneli, Kaija Collin ja Janne Saarinen (toim.): *Työ, Identiteetti ja Oppiminen*. Helsinki: WSOY Pro, 287–304.
- Paloniemi, Susanna & Rasku-Puttonen, Helena & Tynjälä, Päivi (2011): Asiantuntijuudesta identiteettiin – Anneli Eteläpellon tutkimuspolkuja. Teoksessa Collin, Kaija, Susanna Paloniemi Susanna, Helena Rasku-Puttonen ja Päivi Tynjälä (toim.): *Luovuus, oppiminen ja asiantuntijuus*. Helsinki: WSOYpro, 13–37.
- Parth, Kerstin & Hanley, Oliver & Ballhausen, Thomas (2013): Preface. Teoksessa Parth, Kerstin, Oliver Hanley ja Thomas Ballhausen (toim.): *Works in Progress: Digital Film Restoration within Archives*. Wien: Synema, 8-11.
- Parth, Kerstin & Hanley, Oliver & Ballhausen, Thomas (toim.)(2013): *Works in Progress: Digital Film Restoration within Archives*. Wien: Synema.
- Ross, Karen & Nightingale, Virginia (2003): *Media and Audiences – New Perspectives*. Maidenhead : Open University Press.
- Tarasti, Eero (1979): Esipuhe. Teoksessa Greimas, A.J.: *Strukturaalista semantiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 3–5.
- Throsby, David (2010): *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Terranova, Tiziana (2004): *Network Culture: Politics for the Information Age*. London; Ann Arbor, MI: Pluto Press.

Tietäväinen, Antti (2010): Pakottavasta talouspuheesta moraaliseen vastuullistamiseen: OECD:n investointiohjelmat ja poliittisen hallinnan muutos. Teoksessa Kaisto, Jani & Miikka Pyykkönen (toim.) (2010): *Hallintavalta: Sosiaalisen, Poliittikan ja Talouden Kysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 190–210.

Towse, Ruth (2010): *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turtia, Kaarina (2001): *Sivistyssanat*. Helsinki: Otava.

Tynjälä, Päivi (2011): Asiantuntijuuden kehittämisen pedagogiikkaa. Teoksessa Collin, Kaija, Susanna Paloniemi, Helena Rausku-Puttonen ja Päivi Tynjälä (toim.): *Luovuus, oppiminen ja asiantuntijuus*. Helsinki: WSOYpro, 79–95.

Winner, Langdon: Do Artifacts Have Politics? Teoksessa MacKenzie, Donald ja Judy Wajcman (toim.): *The Social Shaping of technology*. Buckingham: Open University Press, 28–40.

Wolfe, Cary (2009): *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Artikkelit

Miettinen, Reijo (1998): *Materiaalinen ja sosiaalinen: Toimijaverkkoteoria ja toiminnan teoria innovaatioiden tutkimuksessa*. Sosiologia 1:98, 28–42

Santos, Pedro & Stork, André & Linaza, Maria Teresa & Machui, Oliver & McIntyre, Don & Jorge, Elisabeth (2007): *CINeSPACE: Interactive Access to Cultural Heritage While On-The-Move*. Online Communities and Social Computing Lecture Notes in Computer Science Volume 4564:2007, 435-444.

Valkonen, Jarno & Lehtonen, Turo-Kimmo & Pyyhtinen, Olli (2013): *Sosiologista materiaalioppia*. Pääkirjoitus. Sosiologia 3:2013, 217–220.

Painamattomat lähteet

Association for Library Collections and Technical Services Preservation and Reformatting Section (2013): *Minimum Digitization Capture Recommendations*. Saatavilla: <http://www.ala.org/alcts/resources/preserv/minimum-digitization-capture-recommendations> Viitattu 12.12.2013

Benjamin, Walter (1936): *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

Saatavilla:

<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> Viitattu 16.5.2014

Callon, Michel (1986): *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay*. Saatavilla: https://bscw.uni-wuppertal.de/pub/nj_bscw.cgi/d8022008/Callon_SociologyTranslation.pdf Viitattu

9.9.2014

Callon, Michel & Latour, Bruno (1981): *Unscrewing the Big Leviathan:*

How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them to Do So. Saatavilla:

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/09-LEVIATHAN-GB.pdf> Viitattu 14.9.2014

Couldry, Nick (2004): *Actor Network Theory and Media: Do They Connect and on What Terms?* http://www.andredeak.com.br/pdf/Couldry_ActorNetworkTheoryMedia.pdf

Viitattu 15.8.2014

Council of Europe (2005): *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. Saatavilla:

<http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/199.htm>. Viitattu 24.7.2013

Digibusiness.fi (2013): *SES: Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2011–2015 julkistettu*.

Saatavilla: <http://www.digibusiness.fi/luokaton/ses-suomalaisen-elokuvan-tavoiteohjelma-2011-2015-julkistettu/> Viitattu 25.10.2013

Fairclough, Graham (2010): *Community and Culture, Society and Sustainability: The Faro Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. Heritage Outlook, Summer 2010.

Saatavilla:

http://www.heritagecouncil.ie/fileadmin/user_upload/heritageoutlook/Outlook_Summer_2010.pdf Viitattu 25.5.2013

Finlex (2013a): *Laki kulttuuriaineistojen säilyttämisestä*. Saatavilla:

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2007/20071433> Viitattu 12.8.2014

Finlex (2013b): *Tekijänoikeuslaki*. Saatavilla:

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404#L1> Viitattu 10.9.2014

Helsingin Sanomat (20.2.2014): *Laatuelokuvan elintila kutistuu*. Saatavilla:

<http://www.hs.fi/kulttuuri/Laatuelokuvan+elintila+kutistuu/a1392835537479>. Viitattu 8.8.2014

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto KAVA (2013a): *KAVA digitalisoi kotimaisia elokuvia valkokankaille*. Saatavilla: <http://www.kava.fi/esitykset/orionin-kesa-2013/kotimaiset-4k-restauroinnit/kava-digitoi>

Viitattu 6.5.2013

- Kansallinen audiovisuaalinen arkisto KAVA (2013b): *Ensimmäiset kotimaiset 4k-restauroinnit valkokankaalla*. Saatavilla: <http://www.kava.fi/esitykset/orionin-kesa-2013/kotimaiset-4k-restauroinnit> Viitattu 6.5.2013
- Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI (2014a): *Audiovisuaalisen kulttuurin edistäminen*. Saatavilla: <https://kavi.fi/fi/kansallinen-audiovisuaalinen-instituutti/audiovisuaalisen-kulttuurin-edistaminen>. Viitattu 13.8.2014
- Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI (2014b): *Kansallinen audiovisuaalinen instituutti*. Saatavilla: <https://kavi.fi/fi/kansallinen-audiovisuaalinen-instituutti>. Viitattu 8.8.2014
- Kansallinen digitaalinen kirjasto (2014): *Tietoa KDK-hankkeesta*. Saatavilla: <http://www.kdk.fi/fi/tietoa-hankkeesta>. Viitattu 8.8.2014
- Law, John (2007): *Actor Network Theory and Material Semiotics*. Saatavilla: <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007ANTandMaterialSemiotics.pdf> Viitattu 3.9.2014
- Museovirasto (2013): *Avustukset*. Saatavilla: <http://www.nba.fi/fi/avustukset> Viitattu 23.7.2013.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2013): *Opetus- ja kulttuuriministeriön kulttuuriin ja taiteeseen liittyvät avustukset*. Saatavilla: <http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/avustukset/?lang=fi> Viitattu 23.7.2013.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2014): *Kulttuuriperinnön digitointi*. Saatavilla: http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/Museot_ ja_kulttuuriperintoe/kulttuuriperinnon_digitointi?lang=fi. Viitattu 8.8.2014
- Teurlings, Jan (2004): *Dating Shows and the Production of Identities: Institutional Practices and Power in Television Production*. Väitöskirja. Vrije Universiteit Brussel. Ladattavissa: <http://www.uva.nl/over-de-uva/organisatie/medewerkers/content/t/e/j.a.teurlings/j.a.teurlings.html> Viitattu 14.9.2014
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta (2002): *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitleminen*. Saatavilla: http://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/Hyva_Tieteellinen_FIN.pdf Viitattu 10.9.2014
- Åkerman, Maria (2006): *Tiedon tuotannon käytännöt ja ympäristöpoliittinen toimijuus: Rajaamisen ja yhdistämisen politiikkaa*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden laitos. Saatavilla: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67587/951-44-6576-8.pdf?sequence=1> Viitattu 14.9.2014

Aineisto

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI (2014c): *Digitaaliset palvelut*.
<https://kavi.fi/fi/elokuvakokoelmat/digitaaliset-palvelut> Viitattu 11.7.2014

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Kotimainen elokuvakokoelma ja Digitaalisten palvelujen yksikkö, KAVA (2013c): *Kotimaisten elokuvien digitoinnin periaatteet*.

Julkaisemattomat lähteet

Kuutti, Mikko (2014). Puheenvuoro. Mediataiteen päivä Taikessa. 10.6.2014.