

TYTTI RANTANEN

Elokuvallisia ja -ttomia puutostiloja

Mika Taanilan kuratoiman esityssarjan *Film Without Film* nimi kääntyy monimerkityksellisesti suomeksi. Toukokuussa Oberhausenin lyhytelokuvajuhlilla koettiin ennen kaikkea elokuvaa vailla *filmiä* – sarja lienee kokonaisuutena kommentti viime vuosien digitalisaatiokeskusteluun¹. Yhtä hyvin osallistuja saattoi tosin saada hypisteltäväkseen 16 millimetrin filminauhaa, nähdä kuvaa ilman ääntä tai kuulla ääntä ilman kuvaa. Performanssit ja projektiot sisälsivät myös elokuvaa ilman tarinaa ja tarinaa ilman elokuvaa. Pysyvin elokuvallinen osatekijä oli esitystila, elokuvateatteri, mutta tämänkin tyhjyyden täyttää kokeva yleisö, niin hyvässä kuin pahassa.²

Toisin kuin voisi luulla, negatiivisuus ja tyhjyys herättävät usein hilpeyttä niin taiteen parissa kuin tosielämässä. Elämäni absurdeimman keskustelun kävin viitisen vuotta sitten Pariisin Boulevard Saint-Michelin Starbucks-kahvilassa, kun barista tuli kertomaan, että olin saanut vahingossa kahvia ilman kahvia. Ihmeellistä makusiirappikermavaahtohöttöä täynnä olevan mukin painosta sitä ei voinut päätellä. Monelle taas on tuttu Internet-sarjakuva *Karvinen ilman Karvista*, joka on kaikesta Eskon *ennuista* huolimatta hervoton³.

Leikillä ja vitsikkyydellä on olennainen sija myös elokuvattomassa elokuvassa. Tämä käy heti kättelyssä selväksi Oberhausenin lyhytfilkkarien erikoisteemassa *Memories Can't Wait – Film Without Film*. Sarjan avauskunnian saa Ernst Schmidt nuoremman *Hell's Angels* (1969), tuottaja-lentäjä-legenda Howard Hughesille omistettu ”värielokuva”. Leonardo DiCaprion ei tarvitse vaivautua paikalle esittämään ilmailijaa, sillä koko yleisö heittelee ilakoiden keltaisista, kaupallisen levityksen elokuvaohjelmiston viikkoesitteistä taiteltuja paperilennokkeja, joiden suihkimat varjot heijastuvat projektorin valaisemalle valkokankaalle.

Vitsikäs on myös Ernst Schmidt nuoremman toinen teos, *Nothing* (1968), joka eksistoi vain ohjelmätiedoissa. Tätä ei-mikyyttä ei kehystetä esitykseksi yhtikäs mitenkään, joten sitä voi nimittää elokuvaksi vain tietyin varauksin. Muissa teoksissa on ei-minkään lisäksi tai sijasta sentään *jotain*. Useat elokuvattomista elokuvista sisältävät aimo annoksen läsnäoloa, niin niitä yhdessä kokevan yleisön kuin eri tavalla esitystapahtumaa ja -tilaa manipuloivan taiteilijankin. Osa teoksista koostuu pelkästä äänestä, kuten Walther Ruttmannin elokuvakameralla äänittämiä urbaani kuunnel-

madokumentti *Weekend* (1930) tai modernimpaa kaupunkidraamaa taltioiva Ian Helliwellin *May 2nd 2004, 3:30 AM* (2004). Kaunis lisä olisikin ollut Marguerite Durasin lähes kauttaaltaan ”musta” elokuva *L'homme Atlantique* (1981).

Slovenialainen Tobias Putrih on tehnyt Taanilan tilauksesta ohjelmistoon elokuvan *Negative Inspection* (2014), mutta ohjaaja ei ollut tyytyväinen kuvattuun materiaaliin eikä oikein tiennyt, miten leikata sitä. Niinpä hän avustajineen jakaa 16 millimetrin filminauhan kiertelemään ristiin rastiin yleisöä. Vastoin kaikkia odotuksia *Film Without Film* on ensimmäinen tilaisuus, jossa tämä kirjanoppinut cinéfiili saa omin käsin kosketeltavakseen vanhaa kunnan analogista filmiä. Esityssarjan paneelikeskustelussa media-ärkeologi Erkki Huhtamo kuitenkin aiheellisesti muistuttaa, ettei filmiä materiaalina pitäisi nostaa fetišsin asemaan: analoginen filmi on vain yksi välivaihe, pieni palanen laajempaa liikkuvan kuvan eloisaa historiaa. Huhtamon oma luentospektaakkeli ”Panoramas in Motion” käsittelee liikkuvien maisemakuvien miltei unhoitetun tradition kytköstä länsimaiseen konservatiiviseen kolonialismiin.

Mediamaiseman murros näkyikin teemassa. Juha van Ingenin värikäs *Web Safe* (2008) ja vinkeän eteläkorealaisen Young-Hae Chang Heavy Industries -kaksikon nokkelan sanataiteelliset vyörytykset *Hyperbole on My Mind* (2013) ja *End Credits* (2007/2014) sijoituvat ehkä pikemmin Internet- kuin elokuvataiteen puolelle⁴. Paneelissa medianväliset rajapinnat ja niiden tylstyminen puhuttavat. Valtaosa elokuvista on verkossa helposti saatavilla, mutta virikkeistä turpea ihminen ei millään kykene katsomaan kaikkea. Brittiläinen kokeellinen elokuvantekijä Chris Petit luonnehti digivallankumouksen räjäyttäneen elokuvallisen pankin. Jälkicinemaattisessa tilassa kuvat kumuloituvat ja kulttuu-

rinen työläännys kasvaa. Petitiä kiehtovat eritoten YouTube-videot, joilla on nolla katsojaa tai se kipukynnys, joka saa katsojan lähtemään elokuvista kesken pois.

Keskihakuinen kokija elokuvan tilassa

Chris Petit huomauttaa paneelikeskustelussa, että Oberhausenin festivaaliyleisö on jopa liiankin kuuluaista ja motivoitunutta: yleensä performanssiyleisö käyttäytyy kärsimättömämmin. Miten kokeellisen ei-elokuvan yleisön tulisi olla ja asennoitua? Vihkiytyäkö ei-mikkydelle oletusarvoisen ylevöityneesti vai antaako tilaa sisäisen poroporvarinsa taivastelulle? Jos provosoivan performanssin yleisö on jo valmiiksi vastaanottavaista ja myöntämielistä, meneekö provokaatio hukkaan? Elokuvallisten tyhjyyksien äärellä Oberhausenin yleisö osoitautuu lopulta varsin keskihakaiseksi ja antroposentriiseksi. DocPointissa tänä talvena vierailleen itävaltalaisen VALIE EXPORTin *Abstract Film n:o 2* (2014) vastustaa tekijyyttä: kuka tahansa voi toteuttaa teoksen, jossa erivärisiä nesteitä kaadellaan peilin pintaa pitkin ja näkymä heijastetaan valkokankaalle. Vaikka nesteiden mustavalkoisena välkehtivä meri on näkymänä dekoratiivinen ja hypnoottinenkin, huomaan silti seuraavani enemmän EXPORTia itseään ja hänen assistenttiaan sekä ennen kaikkea ”alkuperäisiä” nesteitä, jotka ovat ”todellisempia” kuin heijastuksensa.

Tuskallisimmin yleisön tyhjän tilan kauhu tiivistyy William Rabanin viikon aikana kehkeytyvän teoksen *2'45"* (1973–2014) toisessa näytöksessä. *2'45"* on teos, jota voi esittää ainoastaan uusintamalla sen. Teos alkaa, kun ohjaaja selostaa valkokankaan reunassa:

”2'45” Oberhausenin elokuvajuhlilla 2.5.2014 Lichtburg-elokuvateatterissa. Kamera kuvaa yleisöä katsomassa eilisen päivän yleisöä katsomassa tyhjää valkokangasta. Kaikki yleisön reaktiot nauhoitetaan.”

Ensimmäisessä kokemassani näytöksessä osa yleisöstä tuntee vastustamatonta tarvetta täyttää hiljaisuus erilaisella infanttiililla ulinalla ja viheltelyllä. Nolostun omaa ärsyynnystäni, varsinkin kun se aktivoituu uudelleen myöhemmissä näytöksissä. Joudun kuulemaan kerrostuneet, nyt ikään kuin teoskynnyksen ylittäneet hälinät yhä uudelleen⁵. Yleisöllä on tila reagoida, miksei se käyttäisi sitä? Raban itse arvelee, että tekijä rajautuu toistojen myötä pois kuva-alasta, mutta viimeisessä näytöksessä ohjaajan kumuloituva alkuselostus päinvastoin lopulta peittää aiempien yleisöjen äänet alleen.

Sandra Gibsonin ja Luis Recorderin installaatio *Stations of Light* (2014) pyrkii saamaan yleisön leikkaamaan teosta jaloillaan. Kahdessa vierekkäisessä teatterissa esitetään kahta eri elokuvaa tunnistamattomaksi



Hans Scheugl: ZZZ: Hamburg Special (1968)

projisoituna. Salista toiseen vuorottelee musiikkisäestys, yleisön on tarkoitus vaellella vapaasti. Joko musiikki- tai ihmishahmo-orientoituneesti lähes kaikki kuitenkin siirtyvät aina kun muusikotkin siirtyvät. Kenties sinänsä hypnoottisen repaleisten, matissemaisesti tanssivien värin ja valon muodostamien hahmojen leikkiin tarvitaan joku lihallisempi kiintopiste. Gibson ja Recorder kannustavat tilan haltuunottoon tai jopa sen hylkäämiseen. Katsojan ei tarvitse olla apparaatin lumoihin nautittu parkalainen. Itseni *Stations of Light* saattelee sopivasti yöpuulle, ei niinkään aktivoi.

Chris Petit summaakin paneelissa elokuvatilaa olevan toisaalta kertova tila, toisaalta kuluttamisen tila. Tila muodostuu juonta tärkeämmäksi samalla kun tämän päivän mediakuluttajasta tulee valintoja tekevä oman virikeympäristönsä kuraattori. Oberhausenin erikoisohjelmaan Petit on Emma Matthewsinkin kanssa toteuttanut

performanssin *Museum of Loneliness Presents Lee Harvey Oswald's Last Dream* (2014). Innoituksena on lähihistoriallinen jännitys näytelmä, jossa John F. Kennedyn ampuja Lee Harvey Oswald otettiin kiinni elokuvateatterissa hänen paettuaan kahden sotaelokuvan yhteisnäytökseen. Petitin lausumaa proosarunoo seuraa elokuvateatterissa äänikollaasi, joka koostuu mainoksista, vanhasta iskelmästä ja päivänpopista, *Patarouva*-opperasta ja poliisien selostuksesta Oswaldin pidätyksestä. Valkokankaalle heijastuu lämpökameran kuvaa yleisöstä, lopussa poliisit ryntäävät sisään ja vievät katsomossa istuvan ”Oswaldin”.

Materiaalisuus vai tarina?

Elokuvatapahtuman materiaaliset olosuhteet nousevat päärooliin monessa esityksessä. Gibsonin ja Recorderin neljän projektorin valopalapelissä *On/Off* (2004) korostuu erityisesti äänimaisema räpsymiseen ja hurinoineen. Hans Scheuglin *ZZZ: Hamburg Special* (1968) hylkää filmin ja ajaa projektorin läpi lankarullan. Elokuva voi silti olla ilman koneita: VALIE EXPORTin provosoiva teos *Tapp und Tastkino* (1968) on valitettavasti ohjelmistossa vain vanhana arkistopätkänä. Teoksessa nuoren EXPORTin rinnat olivat kenen tahansa kopeloitavissa pienen verhotun laatikon uumenissa. Kevytmielisesti spekuloidimme suomalaisdelegaatiossa, miksei *Frau* toista teostaan ”oikeasti” – ikääntyyhän filmimateriaalikin. Vitsailu paljastaa silti seksuaalipoliittisen tabun: miksi ajatus ikääntyneiden rintojen koskettelusta on hädkähdyttävä ja sopimaton?

Film Without Film -sarjan teokset ovat lähtökohdaisesti kokeellisia joko muodoltaan tai sisällöltään tai sekä että. Jos Roland Barthesin *lisible-scriptible*-jaottelu tuodaan kirjallisuudentutkimuksesta elokuvan puolelle, useat teoksista asettuvat valmiiksi pureskellun, passiivoivan *lisible*n sijaan lukija-kirjoittaja-katsojan aktiivista uudelleenjärjestelyä edellyttävää *scriptible*ä kohti⁶. Jotkut teoksista ulottuvat kirjoittamiseen vertautuvan osallistumisen yli suoraan ruumiillisuuteen. Lettristi Roland Sabatier'n elokuva *Respirez* (1968) toteutuu katsoja-kokijansa hengittäessä – esitysnopeutta voi kukin hönkäilijä säädellä itse. Volker Zanderin performanssi *Helmholtz Kino* (2014) innostaa yleisöä tökkimään omaa silmäänsä valoilmion aikaansaamiseksi.

Joissain teoksissa taas materiaallinen erikoisuus tekee erityiseksi tarinan, joka itsessään saattaa olla kaikkea muuta kuin kokeellinen. Julien Mairen *Demi-pas* (2002) kertoo erään miehen työnteon ja autonpesun täyttämästä arkisesta elämästä, mutta teoksen erityispiirre on sen esineellinen esitystapa. Elokuva rakentuu kolmeulotteisten, huolellisesti kyhättyjen miniatyyrien projektiossa. Tilpehööri vie ansaitusti huomion tarinalta, joka on vain tekosyy mielikuvituksellisille väsäyksille.

Rajoitukset ja leikki

Film Without Film kattaa monta vuosikymmentä ja tyylisuuntaa lettristeistä strukturaaliin elokuvaan. Monet

teoksista tuovat mieleen ranskalaisen kirjallisen avantgarden OuLiPo-ryhmän, joka myös teki rajoituksista ja puutteista taidetta. Onko Oberhausenissa nähtävillä mahdollista vai mahdotonta elokuvaa?

François Le Lionnais summaa ryhmän toisessa manifestissa, ettei oulipolaisia kiinnosta niinkään semantiikka, tunteet ja ideat kuin rakenne ja syntaksi⁷. Kuten Mikko Mankinen kiteyttää OuLiPon unisuhdetta luotaavassa esseessään, valintaan, käsityöläisyyteen ja menetelmällisyyteen keskittyminen tuo esiin poettisen kielen kommunikoivuuden ongelmallisen luonteen⁸. ”Laajennettu” elokuva (*expanded cinema*) on itse asiassa rajoitettua, kun jotain osa-aluetta konventionaalisesta elokuvan tuotanto- tai esityskontekstista häiritään ja muunnellaan. Hitaan ja vaikean sekä välittömän ja helpon tyydytyksen suhteeseen pureutuu nokkela ”vanhan koulun uusmediaheppu” Vuk Ćosić keskeneräisellä projektillaan ”Very deep ascii”. Ćosić toteutti ensin pornoelokuvaklassikko *Syvän kurkun* (Deep Throat, 1972) katkelman ascii-tokoneanimaationa, mutta nyt hän yrittää tehdä saman savitauluun kaiverretulla nuolenpää-asciilla. Pornon tarjoama nopeaa paineiden purkua saanee odotella turhautukseen asti, kun alusta viedään nyky maailman hektisyydestä katsoen jurakaudelle.

Jotkut Oberhausenissa koetuista teoksista ovat nähtävillä verkossa. Sabatier'n *Respirez* taas kulkeutui mukanani Suomeen hengityksessäni sekä värikkäinä pahvilappuina. Kokonaisuutena esityssarjassa mieleenpainuvinta oli silti muiden kanssa samassa tilassa oleminen viehtymyksineen ja ärsytyksineen: rajoituksen, puutteen ja leikin kokeminen yhdessä. Siksi kirjaamistaan odottaneiden muistojen muotoilu tähän tuntuu vajaalta: *Film Without Film without Film Without Film*.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Keskustelua on käyty tämänkin lehden sivuilla, ks. erit. *niin & näin* 2/13:n teemapaketti ”Elokuva, todellisuus, dokumentaarisuus”.
- 2 Taanila pohjusti Oberhauseniin tilaustyönä kuratoimaansa teemaa jo edellisnumerossa julkaistussa haastattelussaan ”Yksilöpoliittisen historian aistikas sirkus”. *niin & näin* 1/14, 132–134. Oberhausenin valikoima projektioita, performansseja ja muita elokuvattoman elokuvallisia töitä on laajennettu versio edesmenneellä Avanto-festivaalilla vuonna 2004 nähdystä samannimisestä pienemmästä esityssarjasta.
- 3 <http://garfieldminusgarfield.net/>, tarkistettu 27.5.2014.
- 4 <http://www.yhchang.com/>, tarkistettu 27.5.2014.
- 5 Samaa epämääräistä myötähäpeää tunsin Matthew Akersin ja Jeff Dupren dokumenttielokuvan *Marina Abramovic: The Artist is Present* (2012) äärellä. New Yorkin MoMA:ssa ihmiset jonottivat päästäkseen eleettömän Abramovicin eteen suorittamaan jonkin oman banaalin riisuutumisperformanssinsa.
- 6 Roland Barthes, *S/Z* (1970). Seuil, Paris 2000, 10.
- 7 François Le Lionnais, *Le second manifeste*. Teoksessa *La littérature potentielle. Créations re-créations récréations*. Toim. Oulipo. Gallimard, Paris 1973, 23–27.
- 8 Mikko Mankinen, Mistä tulevat unet, joita Jumala ei lähettänyt? Potentiaalisen kirjallisuuden perustamattomasta ontologiasta. *niin & näin* 4/13, 107–113.