



TYTTI RANTANEN

”Analog? Gut!”

68. Oberhausenin kansainvälinen lyhytelokuvafestivaali

68. Oberhausenin kansainvälinen lyhytelokuvafestivaali päästiin järjestämään kahden vuoden tauon jälkeen paikan päällä Nordrhein-Westfalenin koruttomissa jälkiteollisissa maisemissa. Festivaali teki kuitenkin pandemian aikana välttämättömyydestä hyveen ja lanseerasi suuren mittakaavan verkkotapahtuman, joka jää pysyväksi osaksi Oberhausenin hybridimallia. Online-kilpailut järjestetään viisaasti aivan ”on-site”-tapahtuman alla, sillä paikan päällä huomio kiinnittyi festivaalirutiinien ja -riemujen mieleen palauttamiseen.

Festivaalin johtaja Lars Henrik Gass piti avajaisissa poleemisen puheen, jossa muun muassa julisti, että elokuvan luksus on tutkia sitä, mitä ei vielä tiedetä. Altius kokeiluun ja vielä-tietymättömän tutkimiseen oli läsnä tämän vuoden ohjelmistossa aina runsaudenpulaan asti. Osa erikoisohjelmistoista ei taivu verkkofestivaalilla katseltavaksi, joten esimerkiksi tapahtumallisia elementtejä sisältävät tai filmin materiaalisuutta juhlivat teokset, jotka oli määrä esittää jo keväällä 2020, saivat nyt tilaisuuden tulla koetuiksi. ”Fyysiseen” tapahtumaan palaaminen kuitenkin tarkoittaa myös olemisen ja ehtimisen rajallisuuden kohtaamista: hajamielisen virtuaalimoniajon jälkeen on hyväksyttävä, että yhdellä kertaa voi olla vain yhdessä paikassa ja syödäkin pitää. Vajavaisuuksissa, harmillisissa paitsi-jäämisissä, onnekkaita shyttyäytymisissä ja jopa näytösnukahteluissa kuitenkin on festivaalielämän mieli ja ydin.

Gass kylläkin puhui avajaisissa voimakkaasti elokuvatapahtumien hybridin tulevaisuuden puolesta: ilmiö edustaa demokratisoitumista, laajempaa saavutettavuutta, uudella tavalla elävää elokuvakulttuuria, eikä festivaalin tarvitse olla fyysiseen paikkaan sidottu. Paikallisuus kuitenkin näkyi vahvasti avajaisseremoniassa: festivaali antoi tilaa sikäläisten ympäristöaktivistien protestille, jossa he vastustivat lähistön metsiä uhkaavaa uutta Autobahn-työmaata. Kauniiksi päätteeksi esitettiin *Zigeuner in Duisburg* (1980), poiminta Nordrhein-Westfalenin alueen työväenluokan todellisuutta ja taistelua taltioineen dokumentaristikonkari Rainer Kammersin retrospektiivistä. Keskipitkä elokuva kuvaa romaniyhteisön karavaanielämää normalisoivan länsisaksalaisen yhteiskunnan puristuksissa.

Kokoaan suuremmat kelat

Ehkä uudenmallisen Oberhausenin edustamaa hybridisyyttä on malttia tarkastella toden teolla tulevina

vuosina, kun kaivattu paikkaerityisyys ei enää aiheuta samanlaista tunnekuohua kuin nyt, pitkän kotona kärvistelyn jälkeen. Oma ohjelmistoreittini ei vienyt niinkään kilpasarjojen uunituoreiden ensi-iltojen äärelle kuin filmillisyyksien, arkistojen aarteiden, ”laajenevien” kelojen ja ehdollisen elokuvan esityksellisyyden pariin. Kun kerran oli hankkiuduttu paikan päälle, tuntui mielekkäältä kokea yhdessä jotain, mitä ei tavoita kotisohvalta katselualustan pykivää latausympyrää sadatellessa.

Trendikkään kiertotalouden hengessä yksi kokeellisen elokuvan käytännöistä, ”löydetyn” filmimateriaalin (*found footage*) käyttö oli yksi toistuva elementti eri puolilla ohjelmistoa, vaikkei mitenkään omaksi teemakseen nostettuna. Yksi lumoavimmista löytöretkistä sisältyi kanadalaisten elokuvakollektiivien ja filmilaboratorioiden ”Celluloid Expanded” -liveprojektionäytöksiin. Heidi Phillipsin (Winnipeg Film Group) ja Ian Campbellin (Saskatchewan Film Pool) teos *Bleached Vistas / Double Wide* (2022) dokumentoi festivaalikatalogin mukaan ”länsimaisen kulttuurin alamäkeä” ja sen katkonaisia ”kuiskauksia”. Sekä tunnistettavista (muun muassa Lars von Trierin *Dancer in the Dark*, 2000) että unhoon jääneistä näytelmäelokuvista peräisin olevat materiaalit olivat olleet vuosikausia ulkona hapertumassa. Päällekkäisprojisoinnit loihitivat pätkistä kuin unen loigalla toimivaa audiovisuaalista runoutta, samalla kun Campbell näyttävästi antaa filmiprojektorin korkeuksista suoltaman nauhan laskeutua isoon kasaan keskelle lattiaa. ”What is there to see?” kuulen Björkin äänen kysyvän. Paljonkin, Björk, paljonkin.

”Celluloid Expanded” -iltamien speaktaakkelimaisuus ja viekoittelevuus voisivat parhaassa tapauksessa toimia analogisen filmikulttuurin sisäänheittäjänä sellaiselle yleisönosalle, joka ei muusta tiedä kuin digitaalisesta esittämisestä. Niissä on siinä mielessä jotain maanittelevaa, jos niitä vertaa esimerkiksi Oberhausenissa oman retrospektiivinsä saaneen yhdysvaltalaisen strukturalistin Morgan

”Kokeellisen elokuvan ei tarvitse etäännyttää itseään pelkän visuaalisesti vetoavan estetiikan tai striktien muotokokeilujen piiriin, se voi myös kiinnittyä ajankohtaisiin kamppailuihin.”

Fisherin uusiasiallisiin *found footage* -tutkielmiin, kuten *Standard Gauge* (1984) tai salaisen sattumanvaraisen menetelmän mukaan järjestetty *()* (2003). Vähäeleisyyden ei silti pidä antaa hämätä: *Standard Gaugen* hylätyistä ruuduista merkitseviä tekee Fisherin omaelämäkerrallinen muistelu siitä, miten ne päätyivät hänen haltuunsa, mistä kuvauksista.

Juuri kun olin päätenyt paikantamaan ”laajennetun filminauhan” puhuttelevuuden vaistonvaraisesti miellyttävän attraktion tasolle, Lindsay McIntyren (*Experimental Media Outsiders*) *Worth More Standing* (2022) pääsi yllättämään esitellessään *live cineman* poliittisia mahdollisuuksia. *Found footagen* sijaan McIntyre vyöryttää kuuden 16 mm projektorin laajuudelta luoppaavaa kuvaa metsäpaloista ja hakkuidenvastaisista mielenosoituksista Pacheedaht-alkuperäiskansan alueella Fairy Cree-kissä Vancouverinsaarella läntisessä Kanadassa. Käsityönä kehitetty kuvasto kiinnitti projektioperformanssin avajaisten oberhausenilaisaktivistien protestiin: ihmisten ja puuston välinen suhde on polttava kysymys kaikilla mantereilla. *Worth More Standing* osoittaa, että kokeellisen elokuvan – tai elokuvallisen tapahtuman – ei tarvitse etäännyttää itseään pelkän visuaalisesti vetoavan estetiikan tai striktien muotokokeilujen piiriin, se voi myös kiinnittyä ajankohtaisiin kamppailuihin. Poliitiikka ilman muuta onkin kaikki nämä vuosikymmenet ollut esillä taiteilijain liikkuvassa kuvassa siinä missä muussakin nykytaiteessa, mutta McIntyren teos on erityisen onnistunut yritys lähestyä aktivismia poeettisesti kiinnostavammin keinoin kuin dokumentoimalla todellisuutta sellaisenaan.

Valkokankaan kertomaa

Mika Taanilan kuratoima ”Conditional Cinema” eteni – parin virtuaalisen välivuoden jälkeen – viimeiseen

osaansa, joka oli jaettu kolmeen ehdollisuuteen tai olosuhteeseen: valkokangasta, säätä ja ihmisyyttä koskevaan. Varsinaisten näytösten satelliittina festivaalibaarin puolella pyöri Stanley Schtinterin railakas kokoomateos *The Lock-In* (2022). Teos koostuu noin 90 tunnista suosittuun *EastEnders*-sarjan (1985–) kohtauksia, jotka sijoittuvat sarjassa ilmeisen keskeiseen The Queen Victoria -pubiin.

Lichtburg-teatterin ohjelmiston aluksi Anouk de Clerqin *Black* (2015) säätö mustan tasot kohdilleen. Äänetön teos koostuu mustuudesta sekä elokuvateatterin pimeyttä pohtivasta tekstistä. Elokuvan musta on ”keskittynyt elämänmuoto”. Teoksesta on olemassa vain yksi 35 mm filmikopio, joten kun se kuluu käytössä, myös mustuus kuluu, siihen tulee pölyä ja naarmuja. Mustuudesta lähtee liikkeelle myös Sami van Ingenin 35 mm filmiperformanssi *Dark Then Clear* (2022), johon van Ingen on yhdistänyt sattumanvaraisia mustia tai kirkkaita ruutuja elokuvien aluista, lopuista ja kohtausten välistä – siirtymäväläyksiä, joita katsoja ei yleensä edes rekisteröi. Juuri kuten teoksen nimi lupaakin, *Dark Then Clear* etenee valottomuudesta valoisuuteen, kyydissään myös alkuperäisten katkelmien ääniraidat. Liian yksinkertaisesti tai optimistisesti ei ehkä kuitenkaan kannata tätä järjestystä tulkita: ”Kirkkaus voi olla myös helvetin kirkkautta”, tokaisi van Ingen näytöksen jälkeen.

Näytöksessä nähdyt Viktoria Schmidin *A Proposal to Project in 4:3* (2016) ja *A Proposal to Project in Scope* (2020) sekä Malena Szlamín *Lunar Almanac* (2013) hakevat organista heijastuspintaa luonnonilmiöistä, ulkoilmasta, valosta ja varjosta. Sen sijaan Peter Millerin teos *Picture a Screen* (2022) sukeltaa siekailematta valkokankaan itsensä materiaalisuuteen ja objektiluonteeseen. Performanssi tosin alkaa sillä, että valkokangas puhkeaa puhumaan, sen jälkeen katsomme valkokankaalla kuvaa valkokankaasta, edestä ja takaa, pinnalta ja syvältä. Esinäytöstä seuraa me-

”Umpipilvisuus ja sumu muodostavat ennen kaikkea visuaalisen haasteen, kuten jokainen sumuun eksynyt tietää.”

taelokuvallinen luento, jossa Miller vertaa elokuvateatteritilaa lentokoneeseen ja matkustamiseen. Siinä missä näen ”Celluloid Expanded” -performansseissa elokuvakasvatuksellisen ulottuvuuden, myös Millerin ratkiriemukas ”*screensplaining*” edustaa oivaltavaa, ei ryppyotsaista elokuvaesittämisen pedagogiikkaa ja iloista tietämistä.

”Weather Conditions” -näytöksen avannut Millerin toinen filmiperformanssi *Set* (2016/2022) toi myös mieleenmuistuman Tony Hillin performanssista *Point Source* (1973) Taanilan Oberhauseniin 2014 kuratoimassa ”Film Without Film” -ohjelmistossa: elokuvateatteritila muuttui pienen lampun ja punotun korin avulla salaperäiseksi varjoteatteriksi. Millerin sääsidonnaisen teoksen nimi voisi olla myös ”Let the Sunshine in”: ehta Oberhauseniin paistanut kevätauringon kilo suunnattiin kahden peilin avulla teatteritilaan, ja aikansa peilillä tilassa leikitelyään Miller synkronoi tämän valon osumaan auringonlaskuista koostuvan kompilaatiofilmin aurinkoihin.

Auringonvalo tuli tarpeeseen, sillä näytöksen muissa elokuvissa oli pilvisempi (Peter Gidal: *Clouds*, 1969), sumuisempi (Inger Lise Hansen: *Take*, 2018), tuulisempi (Martin Putz: *Wind*, 2021) tai suomalaisittain nihkeäkosteaa (Jussi Eerola: *Blue Honda Civic*, 2020) tunnelma. Eerolan elokuvan staattisuus on arvoituksellista: kuka katselee auton mukavista sisätiloista unohdetun oloisia pahaisia tienpätkiä? Katsominen nouseekin tärkeään osaan näytöksen teoksissa, vaikka useimmiten puhutaan ”sästä puhumisesta”. Umpipilvisuus ja sumu muodostavat ennen kaikkea visuaalisen haasteen, kuten jokainen sumuun eksynyt tietää. Putzin tuulitutkielmat ovat sisällöllisesti ja tyyllisesti monimuotoisia: katsoja pääsee vierailemaan banaalissa ihmisföönissä (jollaiseen pääsee Kalasataman kauppakeskus REDIssäkin kovalla rahalla leijumaan) mutta myös seuraamaan muunlaisia, hapuilevia yrityksiä ottaa tuulesta selko.

Koko monivuotisen sarjan huipentava ”Human Condition” -näytös rullasi kohti ihmisenjälkeisyyttä mutta myös sukupolviylenlyisyyttä – ja yhteyden hakemista toiseen, oli toinen sitten kone, saviolio, poloinen vasa tai esiäiti. Näytöksen avasi Taanilan oma elokuvaperformanssi *I Might Be Stuck* (2022), jonka ahkerat esiintyjät, kaksi livekuvaa lähettävää robotti-imuria, kolusivat Lichtburgin teatteritilaa penkkirivi penkkiriviltä, esteitä kaihtamatta. Vaikka rymistelyssä on puhtauden ja vaaran tuntua, Harry Salmenniemen dialogi sekä Jussi Lehtisalon musiikit tuovat kokonaisuuteen myös lystikkyyttä. Osa lähestyttävyydestä tulee myös yleisön omasta jalallisuudesta, joka sai runsaasti valkokangasaikaa.

Avausta seuranneet filmit, Manuela de Laborden monivuotisesti kehkeytynyt ja viimein valmistunut *Ficciones* (2021) sekä Milja Viidan *Bambi* (2022) käänsivät näytöksen tunnelman haurautta kohti, *Ficciones* herkästi, *Bambi* uhkaavasti. Kumpikin teos saa jälleen pohtimaan, mitä oikein näemme hankalasti hahmottuvissa kuvissa? Laborden luomukset oleilevat omassa sammaleisessa rauhassaan, kuin unohdettuina mutta nyt ikuistettuina. Viidan *Bambi* purkaa Disneyn animaation kuvallisuuden filmimateriaalin tasolla osiin ja kerroksiin, katsomme traumaa ja kadotusta. Itse bambista näemme vain koivet, niin paljon hontelommat kuin ne pontevat ihmisjalat, jotka Taanilan teoksessa ovat sattumanvaraisesti vallanneet kuva-alan. Piibe Kolkan pixelvision-kameran kuvaa ja performanssia, ”epätuottavia rituaaleja” yhdistelevä *Tütarrakk* (”Tytärsolu”, 2022) on hauntologinen kurkotus valkokankaan pinnan ja kuvan rajan tuolle puolen, kohti edeltävien sukupolvien kokemusta ja tyttöyden, tyttäreyden katoavaisuutta.

Toipuvan narratologin tekisi mieli tämänvuotisen ”Conditional Cineman” sysimänä viisastella, voiko valkokangas olla kertoja tai voiko pölynimuri olla kertoja,

”Ehdollisen elokuvan äärellä voimme löytää itsemme erikoisista asennoista, samassa tilassa.”

mutta de Laborde sai onneksi viimeisen sanan ohjelmiston päättävässä q&a-osuudessa ja kiteytti jotain kertomusteoreettista saivartelua kiinnostavampaa: nämä vuodet ehdollisen elokuvan parissa ovat olleet ”elokuvan kokovartaloruumiillisuuden” tutkimista, ei vain käsiin liittyvänä taktiillisuutena vaan katkoksenä koko siihen ruumiilliseen tapaan, joilla elokuvia yleensä katsotaan, katse yläviihstoon valkokankaalle suunnattuna. Ehdollisen elokuvan äärellä voimme löytää itsemme erikoisista asennoista, samassa tilassa.

Filmiromanttinen jälkikirjoitus

Kaiken tapahtumallisen ja ehdollisen elokuvan ohessa festivaalilla on aina tarjolla runsas keskusteluohjelmisto, esimerkiksi jokaisen kilpanäytöksen jälkeen tekijät perinteisesti keskustelevat toista tuntia siihen varatussa erillisessä keskustelutilassa, mutta myös erikoisohjelmistoon liittyy yleisöluentoja ja taiteilijapuheenvuoroja. Ainoa keskustelu, johon aikatauluni antoi myöten, oli – mitä muutakaan kuin – analogista filmikulttuuria, sen varjelua ja edistämistä, käsitelty ”Expanding the Collection”, jossa ei kaihdettu polemiikkia. Itävallan elokuvamuseon apulaisjohtaja Kevin Lutz luetteli tarkat ehdot, joiden mukaan museo filmikopioitaan lainaa – eikä aina silloinkaan, sillä instituutio pitää tärkeimpänä tehtävänä haavoittuvaisten kopioiden suojelemista, ja projektionistien katoava tietotaito on suuri uhka ja huolenaihe.

Nantesilaista filmilaboratoriota koordinoiva ja analogiseen elokuvaan omistautunutta PRISME-festivaalia kuratoiva Aurélie Percevault sekä elokuvatutkimuksen professori emerita Annette Brauerhoch huomauttivat

kärkevästi Lutzille, ettei tätä tietotaitoa tai analogista filmikulttuuria ja sen yleisösuhdetta ylipäättään voi pitää elossa kuin esitystoiminnalla. Bauerhoch kertoi, kuinka hänen elokuvaklubia pyörittävät opiskelijansa päätyvät paremman puutteessa käyttämään liian kuluneita printtejä, jos muutakaan ei ole saatavilla. Tämä voi vieroittaa uutta sukupolvea, joka on tottunut teräväpiirtokuvaan, vaikka vannoutuneet filmi-intoilijat voivat romantisoida ajatusta tietyn kopion kulkureiteistä: keitä se on koskettanut ja miten se itse on samalla koskettunut. Elokuvantekijät taas haluavat mielellään nähdä teoksensa laadukkaina digirestauraatioina, vailla formaatin kulumisen kohinaa.

Ehkä painokkaimman puheenvuoron piti Edinburghin kansainvälisen elokuvafestivaalin kokeellisen sarjan kuraattorina tunnettu Kim Knowles, joka tykitteli ”kapitalistisesta pakkomielleestä pelastaa asioita tulevaisuutta varten” sekä keskittymisestä omistamiseen ja kuluttamiseen. Knowles mainitsi juuri Taanilan *I Might Be Stuck* -teoksen raikkaana vastakohtana tälle tarpeelle optimoida ja säilyttää. Humoristinen teos perustuu satumanvaraiseen, jopa vähäpätöiseen ruohonjuuritason – tai käytävämaton tason – kuvamateriaaliin maksimoidun estetiikan sijaan.

Ehkä Saksa lukuisine omistautuneine festivaaleineen on yksi mahdollinen filmikulttuurin kultamaa. Siltä ainakin tuntui, kun satuin Düsseldorfin lentokentällä turvatarkastukseen samaan saamaan Sami van Ingenin kanssa. Lentokenttävirkaileja myhäili ohjaajan matkavarjoista löytyvälle *Dark Then Clear* -teoksen filmikelalle: ”Analog? Gut!” Helsinki-Vantaalla vastaavassa tilanteessa objektia oli luultu tavallista suuremmaksi rullamitaksi.