

# UDVIKLINGSLINIER I DANSK EKSPERIMENTAL- FILM SIDEN 1960

HELGE KRARUP & CARL NØRRESTED

I den foregående artikel behandlede vi dansk eksperimentalfilms første tiår, fra 1942 til 1953.

Efter 1953 går det stille for sig indenfor denne filmform, men så omkring 1960 begynder der igen at ske noget.

## FLASHBACK TIL 1950'ERNE

Krigen havde for alvor gjort dokumentarismen til en bevægelse (også) i Danmark.

Med dokumentarismen var den første breche i studieproduktionerne blevet etableret – den anden var med eksperimentalfilmen.

Eksperimentalfilmtraditionen betød dels en anvendelse af eksteriører parallel med dokumentarismen, dels laboratorieforsøg med direkte, abstrakte påmalinger af filmstrimlen a la Len Lye og Norman McLaren. Da filmmuseet (oprindeligt under Dansk Kulturfilm) beskæftigede sig med filmkopiering, var det direktøren Ove Brusendorff – i forvejen meget interesseret i filmeksperimenter – der i praksis kom til at forvalte denne lille del af Dansk Kulturfilms produktioner, repræsenteret bl.a. ved Jørgen Roos og Søren Melson.

Tilskyndet af dansk dokumentarismes internationale gennemslagskraft i efterkrigstiden fremmede staten dokumentarismen til fordel for eksperimentalfilmen.

50'erne igennem fungerede eksperimentalfilmen under meget ringe opmærksomhed og fortrinsvis for egen regning. Den var der ikke mange der havde lyst til at betale. Derfor gled disse folk for en stor del over i »brugsfilmen«.

Søren Melson lavede dokumentarfilm foruden at han fra 1952 kom til at spille en stor rolle i udviklingen af dansk radio- og TV-teater. Albert Mertz fungerede også som habil dokumentarist gennem 50'erne. Jørgen Roos blev som bekendt selve dokumentarismens kronprins. I SFC blæste nye vinde mht. en bevidst udvikling af dansk kortfilm både under ledelse af Ebbe Neergaard (1946-57) og den senere direktør Werner Pedersen (konsulent fra 1959 og direktør fra 1962-67). Begges åbne linie – bort fra den eksplicit brugsorienterede kortfilm – etablerede en ny mulig fremtid for eksperimentalfilmen og betød at grøden i den ny dokumentarisme bredte sig til Danmark med hhv. »free cinema« (eksempelvis Tørk Haxthausens »Et sted at være« (1960 – om ungdomsklubber) og cinéma vérité (repræsenteret med Henning Carlsens trilogi »Hvordan har vi det?« (1956-64).

Alle disse tendenser blomstrede sammen med novellefilmen op i Kortfilmrådet.

## UAFHÆNGIGE FILMFOK

Omkring 1960 opfattede mange filmen som det medie, der bedst udtrykte den moderne, industrialiserede verden – måske ligefrem som et fremtidens medie.



Det var et internationalt opbrud: Free Cinema i England, Den ny Bølge i Frankrig, New American Cinema i USA – indbyrdes forskellige, men ny, åbne, uakademiske. – En række billedkunstnere involverer sig derfor på forskellig måde i filmmediet. Hvad enten det har været for filmens større udbredelse; dens rytme og collagemuligheder; dens dynamiske bevægelse eller hvad der end har været tiltrækkende i forhold til det statiske maleri og de akademisk prægede malermiljøer.

Asger Jorn oprettede i 1961 Dansk-Fransk Eksperimentalfilmkompagni, som bl.a. finansierede Albert Mertz's »So ein Ding muss ich auch haben«, 1962, der søgte at indfange stemningen i Wirtschaftswunderets Vesttyskland. Jorn og Dubuffet havde lavet musikken, spillet på legetøjsinstrumenter o.l. Jorn købte også Mertz's film fra 1960 af en form for happening foran Thorvaldsens Museum, hvor en sydamerikansk maler udfører et spontanmaleri til en jazzgruppes musik. Den har



intet med tyske studenter at gøre, derfor titlen: »Hvor er de tyske studenter?«

1959-60 ledede den amerikanske billedkunstner Sam Kaner eksperimentalskolen ved den private institution Det danske Filmakademi i København. Her gik bl.a. Lennart Steen, Kjeld Ammundsen og Ole John; de to sidste møder vi igen i ABCinema-gruppen.

Den internationale Fluxus-gruppe (der gæstede Danmark i 1962) havde som danske medlemmer Arthur Koepcke og Eric Andersen, der begge anvendte filmen, udover andre medier; Koepcke især i 8 mm, men dog også i 16 mm film med »The Dog« (1969) hvori verden beskues fra gravhundehøjde. Eric Andersen var fra 1964 i gang med ekstreme anvendelser af filmmediet. I den internationale fluxus-antologifilm, har Eric Andersen en film bestående af enkeltbilledoptagelser.

Derudover har han lavet en lang række projekter for film, hvor hans skriftlige instrukser afstikker rammerne, indenfor hvilke publikum/aktørerne kan handle. Projekterne spiller på en bevidstgørelse om kommunikation som sådan.

### SITUATIONISTERNE

Den mest anarkistiske filmgruppe i Danmark havde opholdssted i Sverige, samlet omkring Jørgen Nash's Drakabygget.

Jørgen Nash var medlem af den første internationale situationistgruppe, der 1957 blev grundlagt af Asger Jorn. Denne situationistiske internationale baserede sig på brokker af marxisme, fænomenologi og eksistentialisme (navngivet efter Sartres »Situations«). (Note 1.) Man var imod alle former for autoriteter og institutionaliseringer, men var alligevel ret doktrinær i sine krav til medlemmerne, hvilket medførte en række eksklusioner, bl.a. af Jørgen Nash. Han oprettede derpå anden situationistisk internationale i 1961 med bl.a. Jens Jørgen Thorsen som medlem. Denne anden gruppe var mere spontanistisk og fandanivoldsk og vendte sig mod kunstens/kunstneres selvhøjtidelighed. Den ville nedbryde skrankerne mellem publikum og optrædende/kunstner, hvilket manifesteredes i de CO-RITUS'er, gruppen foranstaltede. Situationisterne omkring Drakabygget talte om filmskaberens som professionel amatør, idet de ville tage det bedste fra disse to begreber. De ønskede en form for folkelighed; en fri, spontan, antiakademisk film. Jens Jørgen Thorsen definerer en situationsfilm, som en film der indgår som led i en åben situation; denne åbne situation afhænger af deltagerens handlinger. Ofte anvendtes flere film, der projiceredes samtidig. Det var ikke den enkelte film som værk, der interesserede, så meget som det forhold filmene etablerede indbyrdes under den samtidige multiprojektion, (i interview med os august '82).

I Jens Jørgen Thorsens tidligste film var det ikke så meget optagelserne, det drejede sig om, som sammenklipningen. Ofte var det foreliggende, fundne film, f.eks. reklamefilm, nyhedsudsendelser o.l., som Thorsen klippede om eller sammen med andet filmmateriale. Et anonymt, fælles billedstof, som han satte ind i ny sammenhæng. Han ville i disse film tangere folkekunst – i modsætning til en mere individuelt mytisk billedverden.

Oprøret med det autoritære og institutionelle ses også i de heftige udfald mod statens kulturinstitutioner, der er kommet fra Drakabygget.

En scene fra  
den danske eksperimentalfilm  
»Ofelias blomster«

I 1964 og 65 arrangerede Thorsen og Nash en række situationistiske filmfestival'er, der bl.a. vendte sig mod filmcensuren. »Pornoshop«, 1965 af Thorsen, Novi Maruni og Niels Holt vakte stor skandale både i Danmark og Sverige.

De ialt 5 festivaler viste danske, svenske og i øvrigt udenlandske eksperimentalfilm, der ellers ikke havde forevisningsmuligheder og som yderligere protest mod officielle festivaler blev de forlagt til »decentrale« steder som Örskelljunga, Halmstad og Holte.

## UDVIDET FILM

i 1960'ernes kunst var der en tendens til at overskride de enkelte kunstarters grænser og blande forskellige medier indenfor samme værk. Dette viste sig også i den åbning mod rummet og publikum, som situationisterne praktiserede. – Begrebet udvidet film står for anvendelsen af filmmediet på måder, der går ud over den gængse forevisningsmåde, hvor en film projiceres på et lærred som publikum fokuserer øjne og opmærksomhed mod – en hierarkisk, perspektivcenteret situation.

Ved forevisning af to film samtidig – hvad enten det er oveni eller ved siden af hinanden eller på forskellige vægge i lokalet – sker der en spredning af publikums opmærksomhed; denne er ikke længere entydigt dirigeret mod filmforløbet på ét lærred. Publikum må foretage et valg mellem de to – eller flere – billedflader, der projiceres.

En sådan de-fokusering inddrager samtidig rummet, som publikum er til stede i; for mange der arbejder med udvidet film er dette vigtigt, fordi det kræver en stillingtagen til det aktuelle her-og-nu.

Udvidet film kan også være film blandet med en eller flere optrædende, der indgår i interaktion med filmen(e). F.eks. spillede Jens Jørgen Thorsen på en films tilblivelse og opløsning i »Homage a Viking Eggeling«, opført i Århus 1967: En film af nordmanden Bjørn Kahrs blev projiceret på gennemsigtig plastik, som J. J. Th. bemalede med hvid maling, hvorved filmbilledet efterhånden blev synligt – hvorpå Thorsen snittede lærredet i stykket med en kniv. Altsammen foregik det til en jazz-gruppens musik. – Med denne blanding af film og musik nærmer vi os den særlige form for udvidet film, som lysshow repræsenterer.

## LYSSHOW

Lysshow udgør et helt specielt kapitel i Danmark – også set i international sammenhæng. Lysshow kan defineres som »levende« udført billedprojektion til levende musik. At projektionerne udføres på stedet som en slags tilblivende film er vigtigt, idet det giver plads til improvisationer på basis af musikken og rummet. – Normalt anvendes lysbilleder, scenelys, film og særligt projektionsapparat; wetslides – som var et centralt billedelement hos de fleste lysgrupper – er i sig selv en form for levende billeder: Projektion af farvede væsker der blandes og bevæger sig.

Lysshowet som form var tæt forbundet med beatmusikken og blev udviklet for at inddrage flere sanser end lyd-spektrret. Væggene – og synssansen – blev aktiveret og rummet som sådan blev en del af det samlede udtryk. En fornemmelse af totalitet og omsluttethed, der passede godt til musikken euforiske henvendelse til »krop og sjæl«. I USA havde lysshow været i gang siden begyndelsen af 1960'erne; herhjemme startede det i 1966 omkring det gryende hippiemiljø. Det blev hurtigt en fast bestanddel ved beatarrangementer. Vi har fundet 63 navne på lysgrupper – små og store – hvortil kommer de, der ikke nedsatte sig med navn og regelmæssig optræden. – Det skal siges, at det langt fra var alle grupper, der

anvendte film; og endnu færre, der selv lavede film; en del af de, der involverede film, brugte lejede film.

Alene for navnenes skyld er der grund til at nævne de mest anvendte lysgrupper: Camelius Mørchs Dynamostråle, Chimera Lightshow, King Kong, Libido, Lucifer Lighthouse, Lyshol Mortensen, Tezcatlipoca, Uranus, Zodiac. Af navnene kan man se allusioner til tegneserier, myter, astrologi og lignende fantasibefordrende sfærer, hvilket stemmer overens med den høje tilstand, grupperne skabte.

1970-72 var lysshowenes kulminationstid herhjemme. I 1970 havde musik- og lysgrupper oprettet et eget ukommercielt booking-kontor, Musik og Lys, der skabte grundlaget for en bunke arrangementer. Men omkring 1972 kullede beatmiljøet til og de fleste lysgrupper opløstes.

Nogle få grupper fortsatte dog, fordi det simpelthen var blevet deltagernes udtryksform at lave lys, bl.a. Lyshol Mortensen og King Kong. Med den generelle politisering i 1970'ernes begyndelse dannedes en del diasgrupper, der arbejdede sammen med musikgrupper for at illustrere et politisk budskab i sangene, f.eks. hos Røde Mor.

De ny musikgrupper i slutningen af 1970'erne – punk og new wave – inddrog igen lyset til at udvide udtryksspektret i mere sansbombarderende, forvirrende/åbnende retning, f.eks. med Cinema Noir og XTRA. (Note: 2).

## KORTFILMRÅDET

Udover det uafhængige, eksperimentelle filmarbejde var der i 1960'erne statsstøttede eksperimenter.

Kortfilmen i statslig regi blev taget op til revision i begyndelsen af 1960'erne. Inden den store kulturlovgivningsbuket under Statens Kunstfond 1964, var der nedsat et kortfilmudvalg i 1962. Der søgte man en effektiv statslig løsning på det kvantitative fald i kortfilmproduktionen. Man måtte ligeledes afveje kortfilmproduktionens relevans i forhold til TV-mediet.

Både SFCs direktør Werner Pedersen og lederen af Latera-Film Mogens Skot-Hansen gik ind for en produktion af »frie kortfilm«, dels til rekruttering af nye spillefilm talenter, dels for en nødvendig fornyelse af den stagnerende kortfilmtradition, (note 3). Skot-Hansens forslag fra 1965 blev forbillende for Kortfilmrådet (K.R.), der blev oprettet samme år direkte under Kulturministeriet.

2/3 af kortfilmbevillingerne skulle anvendes til produktion af film med kunstnerisk sigte og med emner af kulturel eller samfundsmæssig betydning (herunder biograffilm); den sidste trediedel skulle anvendes til »frie kortfilm«.

– Først i 1967 blev Werner Pedersen formelt udnævnt til direktør for Kortfilmrådet og Axel Jepsen (produktionsleder på SFC) blev udnævnt til direktør for SFC. Han kom også til at stå for den administrative og tekniske side af KR's produktioner og SFC for distributionen.

Med oprettelsen af KR blev det utidssvarende Dansk Kulturfilm næsten sat ud af funktion og Ministeriernes Filmudvalg blev afviklet. TV havde overtaget størstedelen af den statsinformativ opgave fra kortfilmens område. Derfor mente man, at der var brug for en satsen på personligt prægede, kunstneriske film i KR.

– Begrebet »frie kortfilm« var ikke identisk med eksperimenter. En stor del af de første produktioner var traditionelle novellefilm og tegnefilm, ofte lavet af filmbranchens folk. Traditionelle er nok så meget sagt; men i hvert fald i en tungt finkulturel, spillefilmsprætentiøs opsætning. Forfatteroplægget skulle også være elitært: Ole Gammeltofts »Signalet«, 1966 efter Anders Bodelsen, Ole Roos' »Tur i natten«, 1968 efter Panduro og »En mand«, 1971 efter Soya, o.a.

Som en reaktion mod denne finkulturelle overbygning slog

Kirsten Stenbæk og Bent Grasten igennem med spexagtige pasticher på kostumefilm – med vage litterære allusioner og tydeligt fascineret af amerikanske musicals. Dette skete både i KR- og spillefilmregi: »Timelærer Nansen«, 1967 og »Nonnekysset«, 1968, begge KR; »Fantasterne«, 1967 og »Lenin, din gavtyv«, 1971, begge spillefilm. De er ikke egentlig eksperimentalfilm, men er det indenfor spillefilmtraditionen.

De første, egentlige eksperimentalfilm i KR's regi blev produceret i 1967: »Kærlighed varer længst« af Carl Bang; »Corny« af Niels Viggo Bentzon; »Sol er oppe« af Gunnar Sneum og »Det perfekte menneske« af Jørgen Leth, (produceret som »bunden« film.) (Note 4).

## ABCINEMA

Den eksperimentalfilmgruppe, der markerede sig mest i offentligheden, var uden tvivl ABCinema.

Gruppen havde rod i nogle folk, der fungerede i direkte opposition til den filmtekniske ekspertise. Fotografen Ole John havde kontakt med Drakabygget og var blevet bidt af den legende indstilling til filmmediet. I begyndelsen af 60'erne traf han Jørgen Leth; sammen med Jens Jørgen Thorsen besluttede de at lave en portrætfilm om jazz-pianisten Bud Powell, »Stopforbud«, 1963. Til deres store overraskelse blev filmen købt til distribution af SFC.

Leth og Ole John fortsatte med »Se frem til en tryk tid«, 1965. Mens det professionelle filmmiljø var uden forståelse for disse produkter, fandt de faktisk støtte under Werner Pedersens direktion af SFC. Det, de stod for, var således erkendt i statsapparatet før gruppemanifestationerne i 1968.

På et møde i maj 1968, der var indkaldt på initiativ af Ole John, Leth og Erik Thygesen, blev ABCinema stiftet. »... omkring 40 yngre skuespillere, forfattere, billedkunstnere, filmfolk, kritikere og komponister (har) besluttet at kaste sig ud i et forsøg på at etablere et alternativ til det eksisterende filmmiljø...« (if. ABCinema-skrivelse, 28.7.68).

Det var bl.a. Hans-Jørgen Nielsen fra TA'-tidsskriftet (hvor også Thygesen var involveret), Per Kirkeby og Bjørn Nørgård fra Den eksperimenterende Kunsthøjskole (= Eks-skolen, oprettet 1961 som alternativ til Kunstakademiet) og filmarbejdere som Erik Crone og Allan de Waal. Mens gruppen omkring TA' ønskede en slags teoretisk overbygning, ønskede Ole John og de Waal ikke så megen diskussion men masser af kollektive manifestationer i det billige super-8 mm-format. ABCinema var selvfinansieret, idet medlemmerne betalte et månedligt kontingent; for dette blev der oprettet en filmbank, hvor de efter en kvotaordning kunne hente råfilm. Man fik dog indledningsvis en støtte fra Filmfonden, der i 1970 blev trukket på grund af revisionskritik (!)

Bag det hele lå et film/kulturpolitisk ønske om at afmystificere filmmediet. Ole John skriver i et manifest »På vej mod en ny film«: »Demokratisering af filmmediet er (...) ABCinemas første og eneste programpunkt. Ned med kvalitetsgrænserne, ned med det litterære snobberi og frem til billederne og eksperimenterne. Frem med filmene til publikum, frem til debatterne, frem med det personlige udtryk. (...) Midt i en tidsstrømning, hvor slagordet er ungdomsoprør og kulturrevolution, er ABCinema startet uden oprør eller revolution, men bare følgende undergrundsprincipper – hvis der er noget, du er utilfreds med, så gør selv noget andet...« (cit. efter die asta 6. febr. 1969, s. 8).

Efter små to år, i 1970, konstaterede en generalforsamling, at de mere ukendte medlemmer var forsvundet fra gruppen, tilbage var de i forvejen professionelle kunstnere – og ABCinema opløstes. Men mange projekter var i hvertfald blevet

gennemført. I en status i Kosmorama 96, apr. 1970 kunne Ole John mønstre: 3 super-8 kollektive film, hver lavet af 10-15 mennesker; ca. 50 individuelle super-8 film, især indenfor dagboggenren. 2 kollektive 16 mm film. Derudover havde man lagt megen energi i arbejde med udvidede filmformer, og man var ude omkring med sine film, ligesom man havde gjort et ihærdigt pressearbejde.

Den æstetik der præger ABCinematilmene var mærket af Den eksperimenterende Kunsthøjskoles holdning til billeder og medier. En del af filmene var kollektivt optaget, hvor man lod et kamera gå på omgang eller hver deltager havde et kamera. Resultatet blev så – ofte ubearbejdet – sammenklippet.

I det hele taget var filmene og deres skabere involveret i samtidens anti-autoritære oprør og dets temaer.

Den kvindelige seksualitet fik nærmest martyrisk karakter i flere af ABCinema-folkenes produktioner. Kvinden blev udstyret med velkendt ikonografi fra Kristus' Lidelseshistorie – jævnfør den genkommende, kvindelige korsfæstelse af Lene Adler Pedersen og hendes blottelse foran publikum foran et kors i en baggård i »Frændeløs«, 1970.

De samme konnotationer optræder i mindre grad i kollektivfilmen »Eftersøgningen«, 1970. Det er ganske forbavsende hvor meget der skal gøres op med den kristne billedtraditioner i malernes undergrundsfilm. Det mest markante eksempel er »Nadveren« af Bjørn Nørgård o.a., 1970, der i vrængende tableau'er à la Leonardo da Vinci's »Sidste Nadver« gør denne seance til et show med mere og mere fordrudne »disciple« og en udskiftelig Jesus.

At et sådant opgør stadigvæk havde kraft viste også reaktionerne på Jens Jørgen Thorsens Jesus-film projekt.

## KORTFILMRÅDETS VIDERE PRODUKTION

KR fik gennemført forhandlinger angående den første coproduktionsaftale mellem Danmarks Radio (DR) og filmbranchen i 1969. Som en vigtig udløber af disse forhandlinger blev det besluttet at oprette en workshop med DR og Filmfonden som parter.

I 1970 forsøgte Kortfilmrådet at indføre produktionsgruppensystemet kendt fra Polen via instruktøren Jerzy Bossak, således at ansvaret for produktionerne decentraliseredes til den enkelte gruppe. Bossak kom til at stå for en gruppe, der fortrinsvis producerede samfundsrettede film, og Jørgen Leth stod sammen med Jørgen Roos for en mere eksperimenterende produktion. (Note 5).

Leth havde jo været tilknyttet ABCinema og deres kollektive produktionsform kom i høj grad til at præge KR i 1970-72.

Som nævnt blev ABCinema opløst i 1970, men i 1971 dominerede ABCinema-folk helt KR's produktion med bl.a. »Konspiration« af de Waal, »Nadveren« af Bjørn Nørgård o.a. og »Tre piger og en gris« af Kirkeby o.a.

På trods af, at SFC konsekvent har udlejet statsproducerede film var disse KR-produktioner åbenbart for meget for SFC's direktør Axel Jepsen, der i 1970 nægtede at udsende »Frændeløs« af et kollektiv og Allan de Waals »Notater om NATO«. De kunstneriske eksperimenter og pamfletfilmene var så stor en anstødssten, at produktioner fra KR blev opført i et selvstændigt katalog, udenfor SFC's eget Katalog. Dette censurerende skred i en tradition resulterede i, at Workshoppen på sin side helt måtte gennemføre sin egen private distribution.

Med den ny filmlov 1972 opløstes KR og kortfilmproduktionen blev overført til SFC. KR's produktionsystem smittede så at



sige af, idet man som erstatning for de to produktionsgrupper ansatte to tidsbegrænsede programredaktører, der sammen med en fast konsulent og SFCs direktør stod for den kommende kortfilmproduktion. Som konsulenter blev Jørgen Leth ansat sammen med Børge Høst. – Mulighederne for eksperimenterne var for størstedelen rykket over i Workshopen.

## WORKSHOPPEN

Et udvalg til samarbejde mellem film og TV barslede en workshop i 1964-65 ved et initiativ bl.a. udgået fra Theodor Christensen og Hans Sølvhøj. Workshopen var udelukkende beregnet for etablerede ansatte i Danmarks Radio eller filmbranchen. DR var den drivende kraft og det lykkedes et par små produktionsgrupper at fremstille 3 produktioner, 1965. Det blev først produktionsaftalen mellem DR og kortfilmrådet, der sammen med en henvendelse fra Sammenslutningen af danske filminstruktører til DR 7.2.69 satte skub i dannelsen af den første egentlige Workshop (WS) 1970, der skulle finansieres af DR og filmfonden. (Note 6).

Mens DR kun var interesseret i videreuddannelse af producere og fonden nok kunne sympatisere med instruktørsammenslutningens ønske, var det arbejdsudvalget på WS, der blev egentlig udslagsgivende for WS's funktioner. (Note 7). WS hentede en del medlemmer fra ABCinema og indlemmede derved en del af de medieorienterede elementer fra ungdomsoprøret i det vidtrækkende statsapparat. – Arbejdsudvalget ønskede at WS skulle udsende film der udtalte en gruppes politiske fordringer, uden at de pågældende skulle besidde »filmiske« forudsætniner. (Note 8).

I forlængelse af ABCinema-traditionen blev der satset en del på super 8 mm-udstyr, som slet ikke var accepteret norm hverken i TV eller på SFC. Staten var tydeligvis ikke interesseret i en vidtgående distribution eller produktion af disse film.

WS's ledelse bestod i begyndelsen af 4 personer, udpeget af de to interesseorganisationer og to af ledelsen udgjorde med 4 personer af WS-medlemmer et arbejdsudvalg. Mens ledelsen fungerede bureaukratisk, tegnede arbejdsudvalget produktionslinien. Dette gav anledning til en del gnidninger mellem disse to organer.

Til forskel fra 64-65 WS'en var det meningen at produktionsgrupperne skulle aflønnes. Ophavsretten til filmene skulle tilhøre DR og fonden i forening, derfor anså man i begyndelsen ikke distributionen som et problem. I og med at WS' arbejdsudvalgspraksis medførte at WS blev åbent for »alle«, opgav man alligevel aflønning og ydede råfilm, apparatur og konsulentbistand. Ophavsretten og distributionen blev derfor hurtigt centrale problemer (note 9). For at manifestere demokratiseringen gennemførtes lave produktionsomkostninger, derfor blev det noget skralt med laboratoriefunderede æstetiske forsøg. (Note 10). Til fondens og DR's rædsel hobede de politiske pamfletfilm sig op. De to investorer kunne da prise sig lykkelig over de manglende afsætningsmuligheder.

Da fonden erstattedes af det langt mere progressive Filminstitut (FI) ønskede DR i 1974 helt at trække sig ud. WS havde ikke båret frugt som udklækningsanstalt for genialske producere og instituttet kunne i DR's øjne kun virke fremmede på de herskende demokratiseringstilstande.

I årene 1970-74 lå godkendelse af ansøgninger til WS på op mod 70%. Der var følgelig en stor spredning af emner. Derfor kan man ikke sige, at en bestemt gruppe manifesterede sig i

WS – de der søgte at lave deres film i WS, var i højere grad politisk artikulerende end interesserede i eksperimenter. Godkendelsesprocenten faldt de følgende år, hvor man koncentrede sig mere om at få projekterne gennemført end at sætte så mange i gang som muligt.

1976 blev WS lukket efter en Folketingsbeslutning. Et tydeligt udslag af politisk censur. Muligvis også en undvigelsesmanøvre fra FI for at afværge de mange hede angreb på FI, da bestyrelsen gik i protest mod behandlingen af Thorsens Jesusfilm-manuskript (som ikke havde med WS at gøre). En anden bevæggrund til Centrumsdemokraten Rene Brusvangs succes med sine angreb var, at Berlingske Tidende gjorde en stor sag ud af, at udstyr fra WS anvendtes til optagelser af politiske demonstrationer. Kun lukning af WS kunne få CD til at gå med i finanslovsforslaget.

Da WS var lidt af en mærkesag i den kulturpolitiske ytringsfrihed for Socialdemokratiets kulturpolitik under Niels Matthiasen, lykkedes det faktisk under filmlovsrevisionsforhandlingerne at få WS til at genopstå i 1977. FI fik i den anledning nedsat et udvalg angående den nye WS bestående af Henning Camre, Niels Jensen og Christian Hartkopp. De ansatte Ole John som produktionsleder, der også havde været i det første arbejdsudvalg i 1970 og en af Ole Johns betingelser for at indgå som daglig leder, var at den eksperimentelle holdning fra den tid skulle realiseres. Ganske vist blev der også lavet eksperimentalfilm i 1970-76 WS'en, men efterspørgslen efter disse blev hurtigt ringe, da den lille distribution som WS havde, for størstedelen havde en tradition relateret til politiske gruppers arrangementer. Med ansættelsen af en fast leder mistede arbejdsudvalget en stor del af sin kompetence. Samtidig med genåbningen dannedes en video-workshop i Haderslev.

Produktionerne blev herefter afviklet mere professionelt fortrinsvis i 16 mm og med større vægt på eksperimenter, der dog skulle kunne afsættes til SFC snarere end til WS' egen private distribution, Dansk Filmcentrum, der startede 1976 i forlængelse af WS's distribution.

Det betød en betydelig professionalisering og WS mistede i nogen grad sin funktion som en service for helt uprofessionelle. WS var således på vej bort fra sin oprindelige grundtanke til at blive et elitært produktionssted for billige kortfilm (note 11).

Det skal nævnes, at der også i 1970'erne var en række uafhængige produktionsgrupper – udenfor Workshopen, (men som for en dels vedkommende har fået støtte fra WS.) De fleste orienterede sig mod en politisk filmpraksis: DOKfilm, Trællenes Børn, Århus Filmværksted, Danmarks Filmfond, Hornsherred Film m.fl. Også indenfor distributionen var der nogle uafhængige alternativer, såsom Kinok, der distribuerede eksplicit politiske film og Alternativ Film, der ville oprette et helt uensureret distributionskatalog.

Som udtryk for politiseringen i 1970'erne kan Hornsherred Films »credo« stå: »Mens man (i 1960'erne) lavede film, der henrykkede hinanden og var så fantastisk »rigtige« i form og indhold, film der virkelig bragte filmkunsten milevis af lysår fremad, havde man desværre glemt at folks billedopfattelse blev styret af Leisner-shows, amerikanske actionsfilm og tv-serier. Folket var pisseligeglade med undergrundsfilm.

Så slæbte man sig langsomt i gang igen, ligesom andre måtte gøre det. Filmgrupper begyndte at knytte an til konkrete bevægelser og begivenheder. Der kom film om slumstormere, om rødstrømper, om gadeteater og langsomt fik man sig hægtet af »bare« at filme begivenheder. Man begyndte at lave film, der argumenterede i stedet for blot at fremstille. Film som »Flere atomkraftværker«, »Akkord«, »Naturlig energi«



En scene fra »Tre piger og en gris«

osv. Film der er lavet i et sprog, folk kan forstå: »De er til at holde ud at se på«. Man begyndte at snakke med masserne.« (Cit. fra s. 19 i Thygesen, red.: Uprofessionelle Billeder, 1980.)

## KVINDEBEVÆGELSENS FILM

En gruppe eksperimentalfilm er kun svagt repræsenteret i KR's regi, men repræsenterer til gengæld den vigtigste samlede bevægelse i 1970'erne: Kvindebevægelsen. De blev betragtet som pamfletfilm og tilhørte derfor produktionsmæssigt WS. KR var vel for mandsdomineret, (note 12).

Kvindefilmene stod i et dilemma mellem at blive historisk relateret til den mandsdominerede avantgarde-tradition, mens de i deres faktiske formsprog helt stod udenfor den eksplicite politiske film. (Note 13). Som et oprør mod continuity-traditionen benyttede en stor del af filmene drømmebilleder – udgået fra den traditionelle kvinderolles elendighed: børnefødsler og dobbeltarbejdet, undertrykkelse i seksuallivet, kernefamilien – som det ses i bl.a. Ursula Reuter, Jytte Rex's, Irene Stages og mindre i Lizzie Corfixens film.

Men også indenfor kvindefilmene optræder spændinger mellem den eksperimenterende og den dokumentariske tradition, repræsenteret ved Mette Knudsen og Elisabeth Rygaard. Kvindefilmene var dog et aspekt af den eksperimentelle film, som SFC knækkede halsen på. Her var Jytte Rex den udvalgte, dels fordi hun kunne legitimeres som »kunstnerisk« (maler), dels var hun næppe så rabiatt i kvindeholdningen. SFC var medvirkende årsag til at »Veronicas Svededug«, 1977 blev produceret. Hendes »Achilleshælen er mit våben«, 1979 var også den første film som Institutet gav fuld finansiering. (Note 13 A).

## TV/VIDEO

Ganske vist har dette drejet sig om eksperimentalfilm, men den tilsvarende anvendelse af elektroniske billeder via TV og video bør nævnes. Det har nu ikke så ofte været filmfolk, som det har været malere, der herhjemme har anvendt disse muligheder.

Adgangen til det dyre apparatur har været temmelig svær, så aktiviteterne har været begrænsede. – Danmarks Radio/TV gav omkring 1970 forskellige kunstnere adgang til at afprøve det ny farve-tvs muligheder, bl.a. til Ågård Andersen og noget senere til amerikaneren Ron Nameth. Men TV har ellers glimret ved sit fravær m.h.t. eksperimenter med elektronikken. Og derved har mulighederne været begrænset til mindre video-systemer. Kunstakademiet har haft lidt videoarbejde – men der har herhjemme ikke udviklet sig kunstnere med video som primært udtryksmedie. – Som nævnt blev

video-workshoppen i Haderslev oprettet i 1977, men dér har man koncentreret sig om den sociale anvendelse af video.

De typer arbejder, der er tale om i det eksperimenterende video, kan groft rubriceres som: 1) dokumentation af hændings, aktioner, situationer o.l. 2) Iscenesættelser af dramatiske handlingsforløb, f.eks. med Tom Elling og Niels Lomholts Mr K/Lein-serie. 3) Arbejde med de elektroniske signaler ved at manipulere farve, elektronistrålens afbøjning, skærmens fosforlag, osv., osv., herunder også anvendelse af de helt specifikke billedverdener som feedback-teknikkerne åbner for. 4) Endelig: inddragelse af videoudstyret i installationer, hvor man evt. involverer publikum. Dette er ofte i form af skitser og anvisninger, netop p.gr. af den vanskelige adgang til udstyr. (f.eks. videoprojekter af Eric Andersen siden 1965 og af William Louis Sørensen.) (Note 14).

I forhold til 1960'ernes udladninger af eksperimenterende arbejde med film og maleri, litteratur osv., kan man konstatere, at eksperimentalfilmene i 1970'erne blev trængt i baggrunden af den generelle politisering. Nogle få fortsatte dog ufortrødent. I slutningen af 1970'erne synes der igen at være grobund for en vægtning af det æstetiske aspekt i maleri og litteratur. Dette har (endnu?) kun sat sig svage spor i brugen af filmmediet.

## Noter

Af pladshensyn kan vi ikke bringe en filmografi over eksperimentalfilmene efter 1960).

1. Om situationismen: Guy Debord: Skuespilsamfundet, 1972 og J. V. Martin, red.: Der er et liv efter fødslen, 1972.
2. Om lysshow: Helge Krarup: »lysshow« i film-uv nr. 2, 1971, og Børge og Svend Åge Mortensen: »Lys og musik« i Lampetten 1, 1975.
3. Werner Pedersen's forslag var fra 1962, altså før Filmskolens oprettelse 1965.
4. Om kortfilmrådet desuden: Peter Tolstoy og Peter Berg: De statslige kortfilminstitutioner i perioden 1965-75. Særområde. Filmvidenskab, Kbh. Univ. 1978.
5. Leth udtalte i et interview (Information 15/6-70) at han og Roos ønskede eksperimenter, der ikke nødvendigvis skulle være formalistiske, men med et klart forhold til tidens strømninger.
6. Formanden for sammenslutningen Sv. Å. Lorentz kunne netop henvise til film og TV mulighed for at producere film, som ikke kan gennemføres i den normale produktion herunder gennemprøve utraditionelle udtryksformer og arbejdsmetoder. Fra juli 1973 ændret til: »§ 1. Filmintitutet og Danmarks Radio etablerer i fællesskab en workshop for filmiske forsøg med det formål at give folk, der har arbejdet eller ønsker at arbejde med film og TV mulighed for at producere film som ikke kan gennemføres i den normale produktion«.
7. WS's budget var på 350.000, siden hen ca. 800.000 delt mellem DR og fonden. (DR støttede ikke WS dens første år, 1970). For disse bagateller produceredes overordentlig mange film for mindre end en normal spillefilms budget.
8. Jfr. Retningslinier: »§ 1. Danmarks Radio og filmfonden etablerer i fællesskab en workshop med det formål at give kreative medarbejdere indenfor film og TV mulighed for at producere film, som ikke kan gennemføres i den normale produktion herunder gennemprøve utraditionelle udtryksformer og arbejdsmetoder«. Fra juli 1973 ændret til: »§ 1. Filmintitutet og Danmarks Radio etablerer i fællesskab en workshop for filmiske forsøg med det formål at give folk, der har arbejdet eller ønsker at arbejde med film og TV mulighed for at producere film som ikke kan gennemføres i den normale produktion«.
9. Ved den manglende aflønning kom produktionsgruppen principielt til at eje sin egen deponerede kopi. Derfor etablerede WS en slags distribution ved at lave en filmliste med produktionens adresse. Indkomsten blev så fordelt mellem WS og ophavsmand. Dermed kom udlejningspriserne til at basere sig på et realistisk budget, som slet ikke kunne tage konkurrencen op mod SFC's symbolske udlejningspriser. SFC negligerede også hér sine forpligtelser, men SFC aftog gerne de bedste WS-produktioner til dumpingpriser. WS kan opfattes som et billigt produktionsled for SFC.
10. Der var heller ikke råd til kopier. Filmene eksisterede ofte kun i originaler, som hurtigt kunne gå tabt eller miste deres førlighed ved alternative arrangementer, hvor den tekniske kompetence ikke var den allerbedste.
11. Se desuden: Karin Jacobsen, Leif Ottosen, Dorte Wendt, Claus Karner: »Alternativ filmproduktion i Danmark 1970-80«, (særområde) Filmvidenskab 1980. Kbh. univ.
12. Per Kirkeby kuppede derfor et KR-budget til en helfestensfilm ved at overlade en produktionsgaranti til Ursula Reuter Christiansen, Lene Adler Petersen og Elsebeth Therkildsen: »Tre piger og en gris« 1971.
13. Her blev 1940'ernes eksperimentalfilmkvinde Maya Deren (USA) aldrig rigtig slæbt frem som det indenfor den fortællende film blev tilfældet med Dorothy Arzner (USA).
13. A: om Kvindefilm: Anne Marie Søderberg: Myter og modbilleder i: Troelsen, red.: Levende billeder af Danmark, 1980. Inger Thomsen: Halvfjerds-ernes Kvindefilm i: Film Ur 66, sept. '81.
14. Videokunst: Ron Nameth: »Udvidet fjernsyn« i Bindu 8, 1973. Niels Lomholt: »Et par synspunkter omkring videomediet« Århus Kunstavis 7, 1976. Helge Krarup: »Punkter og underpunkter om videokunst« i Dansk Videotidskrift 5/6, 1980.