

I USA produceres der stadig 16 mm eksperimentalfilm. Tony Warcus fra London Filmmakers Cooperative var på Filmmuseet i begyndelsen af november 1992, for over tre aftener at præsentere et opdateret program, udvalgt af ham selv og M.M. Serra, bestående af nye amerikanske eksperimentalfilm, dækkende tiåret 1981-91: Det udvalg fordrer en historisk kommentar. Stagnationen var iøjnefaldende, fordi størstedelen af de udvalgte film var opstået som en direkte reaktion på videokunstens eksistens og det så kraftigt, at filmenes metafunktioner, motiveret i tydeligt mindreværd, fortrinsvis var mere påtrængende end selve filmværkernes egetværd.

Hvor videos materialitet er spidsfindig, såsom reaktion på magnetiske påvirkninger af katodestrålerne samt feedback (selvspejlingseffekten når kamera rettes mod monitor), er filmens langt mere mekanisk, tak til.

osse dette aspekt er udledt at kunstvideoen!

Eksperimentalfilmen er nærmest opstået i opposition til lydfilmen og har ofte ligefrem modarbejdet den perfekte lyd, når den endelig forefandt, for specifikt at arbejde med billedfladeforløb i tid samt teksturmotsætninger. Lyd har hidtil været sekundær, men nu er den ligefrem styrende og forankrende. Lige netop her, har der hidtil ligget en klar afstand mellem eksperimentalfilm og kunstvideo. Videokunstnere er udgået fra relæstyringer mellem billede og lyd og en forholdsvis simpel tilgang til det virtuelle rum (især ved keying og bluescreen), som på film består i en kostbar og svær laboratorieproces. Der er naturligvis langt større muligheder for billedstyring af lyd og lysstyring af billede i det efterhånden digitaliserede videomedie. Eksperimentalfilmene har ofte modarbejdet det 'billedskønne' og nærmest søgt at konfirmere dette i den

tillige kan løbe fra eller imod gengiverens tonehoved – og det naturligvis helt uafhængigt af strimlens vandringer over 'vores billede'. Filmen er således ikke *scratch*, der altid citerer sekvenser i reelt forløb, kombineret til vilkårlige, voldsomme, nyskabte, postmodernistiske attraktionsmonter. Konceptet her forudsætter en mekanisk orienteret bevidsthed, men man skal sandelig kende filmteknikken for at påskønne det, end-sige 'forstå det'. Se det kalder jeg indspist filmsalat.

En film som *Winterwheat* (Mark Street, 1989, 10 min.) er netop ikke *scratch*, der dog tangerer konceptet, men en emulsionsbearbejdet 'fundet' original (en tilfældig undervisningsfilm) med tematisk genkommende sekvenser (bl.a. et Amerikakort markeret med teksten 'Winterwheat' over Florida), der giver filmen strukturelle anslag. Her benyttes dels samme material-tilgang til mediet som hos Klahr. Emulsionen

Amerikansk eksperimentalfilms stagnation – set af Carl Nørrested

Det var påfaldende, at størstedelen af de viste eksperimentalfilm hørte til traditionen *materialfilm*. Det er en tradition, der især blev dyrket omkring 1968 inspireret af den vide udbredelse af super 8 mm og herhjemme særligt fremelsket i den såkaldte Eks-skole. Den har nydt stor udbredelse i Tyskland lige fra Birgit og Wilhelm Hein i 60'erne til Bonn-gruppen Schmelzdahin i 80'erne. Arbejder man med præeksisterende filmmateriale, bliver resultatet et fladebillede udbredt i tid med abstraherende, eventuelt strukturelle tendenser, ud fra hvilke måder man angriber strimmelen på – f.eks. via ridsning, fouragering, overklistring, emulsionssvampevæv fremelsket ved nedgravning i jorden m.m.

De viste film arbejdede ekstremt med tekstur, stemninger og materiale og havde kun i få tilfælde strukturelle tendenser. De havde næsten alle en meget komplet og gennemarbejdet perfektionistisk lydside og

uperfekte lyd (t.ex. Andy Warhol).

Jeg vil kommentere nogle af de udvalgte films anskueliggørelse af filmmaterialiteten.

En film hed ligefrem *Her Flagrant Emulsion* (Lewis Klahr, 1987, 10 min.). Filmens objekt er løsrevne strimler fra film med en kult low-budget 60'er-stjerne Mimsy Farmer (jvf. *Spencer's Mountain*, *Hot Roads to Hell*, *The Devil's Angels* m.fl.). Klahr har for at gøre opmærksom på *film-materialet* via trickbord flyttet de oprindelige strimlers billedrude, forskubbet så tilpas meget i forhold til den viste, at originalen ses lettere sløret med perforationshuller, kantnumre og billedadskillelsesrammer og netop så præcist indenfor 'vores billedrude', at bevægelsesillusionen bibeholdes, undertiden ér frosne billeder. Således bliver vort indsyn et neutralt fixpunkt med vilkårligt vandrede filmstrimler med egenbevægelse indenfor originalens billedvindue gående op, ned eller sidevers, mens den oprindelige tonestrimmel

er tillige undertiden ridset op lodret, vandret, vertikalt, fourageret og sågar optræder keying via videoteknik ført tilbage til filmstrimlen. Et ganske tydeligt påvirkningstegn fra videokunst er en yderst bevidst spillet på uvisheden om lyd styrer billede eller billede styrer lyd. Som et dansk arketyrisk videoeksempel på uvished om lyd- eller synsstyring kan fremhæves den meget præmierede *A Loud Sweet Song* af Ane Mette Ruge fra 1991.

Homemovies hører bestemt til undergrunden og undertiden udsendes de i stumme kortversioner, der viser intime billeder af det private liv fra hyggebolten til børn der sjasker i strålen fra brandhanen i modlys. Det er privatlivets urbilleder, stillet offentligt til skue i en hellig sags tjeneste. Det er 8 mm blæst op til 16 mm, der giver kornet tekstur og dermed udgør en marginalzone af materialfilmen. *Is as Is* af Saul Levine (1991, 3 min., stum.) var denne series eksempel.

En moder bader et barn. Jo, jeg kan da godt se, at der er et særligt lys, en særlig forenkling – en symbiose mellem mor og barn og farmand har ganske givet i et helligt indgivelsens øjeblik fornemmet arketypernes pilgrimsfærd. Oh, hellige enfold. Jeg har da selv enkelte lignende homemovie-øjeblikke, som jeg udelukkende ville anvende i det forfængelige håb om at score en ny kæreste, så hun osse kan indse, at jeg (ganske vist for en kort bemærkning – og det skal hun helst ikke vide) osse var en smadder go far engang. Intimfilm om mænds masturbation forfandttes som faste ingredienser omkring denne gruppe i 60ernes eksperimentalfilm. De er heldigvis helt forsvundet, grundet vor almindelige flegmatiske tolerance. Der skal meget til for at spærre øjnene op over pornografi idag. I gruppen 'Body Politics' var der ret kraftige sager, som direkte satte Kosmoramas uskyldssrene, udsendte magister på glatis.

vedet af enkelte mænd i billedfladen og de klaskes serielt ind på tematiske totalbilleder, hvor man har givet dem plads, ved simpelthen at hulle filmen igennem med maskinen og klistre brikkerne med hovederne ind i de ledige huller. Lim har man så hældt direkte på strimlen og holdt brikkerne på plads mellem mikroskopobjektglas og derpå kopieret, således at der opstår vilkårlige bobler over hele billedruden med tydelige mindelser om sperm. Filmmaterialet opnår her et effektivt bud på rå, direkte æstetik udledt af mediet selv. Det kan video kun antyde illusionen af: Et spørgsmål om 'sein oder schein'. Det er netop osse hvad der er ved at ske. Video illuderer nemlig ofte filmtekstur. Flere gadgets i videoediteringsanlæg har ligefrem karakter af filmmateriel illusion – periodisk markerede klip, ridser, støvpartikler o.s.v. Det er en æstetik f.eks. Torben Skjødt Jensen har inddraget i næsten alle sine videoer.

ikke mediespecifikke diskussioner. Udover de omtalte materialfilm vil jeg til slut fremdrage seancens eneste animationseksempel, der var skabt af den svensk-amerikanske veteran Gunvor Nelson. Hun har altid demonstreret en eksplicit kvindelig erotisk ladet natursanselighed. *Light Years* (1987, 27 min.) skildrer en rejse til Sverige i stedse vekslende årstider, dels med bil og især tog til faste opstillinger fra familiegården. Genkommende indfanges i fart et stort bål, hvor flammelyden pludselig med Lynch'sk effekt piskes op. Hun dvæler ved rådne æbler i naturen, behandler pludselig et æble som *nature morte* ved at føre det over i trickbord og bearbejde det gennemskåret med penselpåmalinger i sort. Hun fryser rejseindtrykkene, behandler dem ligeledes i trickbordet som frosne sætstykker, klipper gårde og træer ud af landskabet, arrangerer om og påmaler følsomt opstillingen. Filmen er en smuk, men har for ud-

To originale film i et udbud på 20 er trods alt et for magert resultat, men de var det værd og der røg kun seks timer af livet.

Sodom af Luther Price (1989, 25 min.) er stykket sammen af homoseksuelle pornofilm. De tillægges kulturel karakter ved indskudte billeder af mænd med besværgende oprakte hænder, samt fakkelspalierer og en kontrastfuld underscoret messe. Billederne viser sadomasochistisk bunkepul i en fabriksal. Der røvpules kontant uophørligt, men filmen er især tematisk fascineret af en gigantisk gullig fallos på en hovedløs muskuløs hamrende urkraft. Der går hårdt til værks, kan man konstatere ved et alt andet end diskret tematisk partialbillede af et læderet blodfyldt røvhul. Den rå æstetik ligger ikke kun i optagelserne, men i emblemata og her er tillige gået radikalt til værks. Splejsningerne er skarpt markerede ved et synligt rids oppe i selve billedfladen. Billederne er sandsynligvis flækket i en skrå vinkel, så snittet ikke ligger vinkelret på billedfladen og eventuelt ligefrem retoucheret. En gammeldags billethullemaskine er brugt til at kappe ho-

Han startede med at imitere widescreenafmaskningen i *First annual Anti Anti Fashion Performance* (1984) og i sin seneste balletvideo *Morel's Invention* (1992) har han foruden widescreeneffekten, klipmarkeringer, ridser og periodisk grovkornet tekstur. Når TV-3 sender Matinéspots sker det med imiterede filmhuller og ridser, fordi programfladen er baseret på ældre film. Endelig er det et helt almindeligt virkemiddel i en stor del af MTV's musikvideoer og – dog i langt mindre grad – i networkenes almindelige reklameblokke. Omvendt signalerer biografens reklamefilm direkte ungdomssignaler, når Heinz-reklamen udspillet i burgerkulturen fremtræder med demonstrativ 'blurred' videotekstur mellem de traditionelt knivskarpe reklamebilleder. Det er interessant, at vi er kommet så vidt, at tekstur går bevidst ind i dagligdagsæstetikken. Det vidner trods alt om en ny sensibilitet. Den eksisterer som et faktum, men den vækker

førlig vekslen mellem roadmovie-konventioner og animationsteknikker, der sættes i interessante indbyrdes relationer og spændinger.

Serien omfattede:

Artificial Paradise / Chick Strand, 1986
St. Teresa / Gary Adlestein, 1983
Her Flagrant Emulsion / Lewis Klahr, 1987
Introduction to the Secret Society / Fred Worden, 1991
Winterwheat / Mark Street, 1989
Is as Is / Saul Levine, 1991
Light Years / Gunvor Nelson, 1987
Turner / M. M. Serra, 1988
Prefaces / Abigail Child, 1981
Razorhead / Tom Chomont, 1984
Two Marches / Jim Hubbard, 1991
Futility / Greta Snider, 1989
Sodom / Luther Price, 1989
The Deadman / Peggy Ahwesh & Keith Sanborn, 1989
Home Avenue / Jennifer Montgomery, 1989
Cycle / Zeinabu Davis, 1988
DHPG Mon Amour / Carl George, 1989
Department of the Interior / Nina Fonoroff, 1986
The Sleepers / Mark Lapore, 1989
Displaced Person / Dan Eisenberg, 1981