

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.04.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/eksperimentell_film.pdf

Eksperimentell film

(_film, _sjanger) Også kalt avantgarde-film og kunstoffilm. Vanligvis foregår produksjonen av slike filmer uavhengig av de store, gjennomkommersielle filmstudioene. Lave produksjonsomkostninger enn vanlige filmer gir regissørene større kunstnerisk frihet, samtidig som en regissørens uavhengighet kan lede til marginalisering (Parkinson 2012 s. 91). Eksperimentelle filmer blir sjelden vist på vanlige, kommersielle kinoer, men i gallerier, filmklubber og lignende.

Filmene lages utenfor det industrielle produksjonsapparatet og med andre hensikter enn å tjene penger (Henzler og Pauleit 2009 s. 96). De skapes ofte av ikke-profesjonelle regissører, fremmer en radikal subjektivitet, har en ukonvensjonell form, opphever vanlige framstillingsmåter og bryter tabuer (s. 97-98).

I mange eksperimentelle filmer skaper filmskaperne bevissthet om filmspråket: “a kind of game emerges, one that asks us to form expectations not only about story action but about editing and the mise-en-scene” (Bordwell og Thompson 2007 s. 403). Jo mindre “kjøtt” fortellingen byr på, desto mer “skjelett” (eller filmatiske funksjonsmåter) viser den fram. Formen er en stor bestanddel av innholdet (Henzler og Pauleit 2009 s. 107).

Mange av filmene setter spørsmålstegn ved bilders referensielle funksjon (Bódy og Weibel 1987 s. x). Noen eksperimentelle filmer blir kalt “episke filmer” – episke i Bertolt Brechts betydning av ordet: Filmene henviser til seg selv som fortalte, slik at seeren blir “sittende utenfor” handlingen og reflektere.

Eksperimentelle filmer vil vanligvis gi publikum en mer aktiv intellektuell rolle enn i tradisjonelle filmer (Parkinson 2012 s. 91). Det brukes ofte audiovisuelle fremmedgjøringsteknikker, og en uvanlig kronologi som bryter illusjonen om virkelighet. Narrative koder blir dekonstruert, slik som i engelske Laura Mulvey og Peter Wollens *Riddles of the Sphinx* (1977).

“Experimental films also frequently build their images around a preexisting sound track. Some filmmakers have even argued that abstract cinema is a sort of “visual music” and have tried to create a synthesis of the two media.” (Bordwell og

Thompson 2007 s. 269) Eksperimentelle regissører tar ofte i bruk helt nye filmteknikker, eller holder fast ved teknikker som filmindustrien har forlatt (Parkinson 2012 s. 91).

Blant betegnelse for eksperimentelle filmer er “strukturell film” (Henzler og Pauleit 2009 s. 97). Den amerikanske filmteoretikeren P. Adams Sitney skapte i 1969 denne betegnelsen for filmer som “setter strukturelle elementer i skapelsesprosessen i sentrum for en estetisk undersøkelse” (s. 97). Den kanadiske regissøren Mike Holboom etablerte på 1900-tallet begrepet “fringe film” om eksperimentelle filmer og andre filmer som ikke ble kinodistribuert (Henzler og Pauleit 2009 s. 99).

“Direct film” er lagd uten kamera. Et eksempel er amerikaneren Stan Brakhages *Mothlight* (1963), en fire minutters film lagd ved å lime møllvinger på den fysiske filmen (Henzler og Pauleit 2009 s. 108). New zealenderen Len Lye sin fire minutter lange *Free Radicals* (1957/79) oppstod ved å male på den fysiske filmen. Andre direkte-filmer har blitt til ved at film har blitt endret i kjemiske prosesser, eventuelt at de har blitt gravd ned eller utsatt for bakterieangrep. Slike filmer er også produsert av det tyske kunstnerkollektivet Schmelzdahin (Henzler og Pauleit 2009 s. 109).

Den tyske filmregissøren Walter Ruttmann grunnla i 1919 sitt eget filmselskap i München. Der arbeidet han blant annet med den eksperimentelle fargefilmen *Lysspill: Opus I* (1921), som besto av 10.000 fargede bilder (Günter, Hirasaka m.fl. 1999). Ruttmann karakteriserte denne filmen som “Ekspresjonisme i bevegelse. En rus for pupillen, men ingen menneskefilm” (sitert fra Günter, Hirasaka m.fl. 1999). I 1930 lagde Ruttmann “filmen” *Weekend*, der det bare brukes lyd, uten noe visuelt.

Amerikaneren Stan Vanderbeeks *Science Friction* (1959) “uses stop motion animation of still photographs to convey images of politics and science in the nuclear era. The advancement of science allows man to do things he never would have been able to do without, for good or bad. Politicians are either behind the scenes manipulating those scientists or are using that science for their own goals, primarily in the space race. Everyday items and people are projected upwards – many in the form of rockets – followed by iconic structures, such as the Empire State Building, the US Capitol, the Washington Monument, the Eiffel Tower and the Kremlin, being rocketed skyward as visual representations of that race into space.” (https://www.imdb.com/title/tt0306050/plotsummary?ref_=tt_ov_pl; lesedato 22.05.18)

Amerikaneren Andy Warhols *Sleep* (1963) viser en mann som sover i fem timer, og hans *Empire* (1964) viser Empire State Building fra soloppgang til solnedgang (Boneva 2015 s. 18-19).

Den kanadiske regissøren Michael Snows film *Wavelength* (1967) “both alludes to and refuses the conventional “suspense” of Hollywood thrillers, as if he were stretching a single Hitchcock dolly-shot into a 45-minute zoom. The multiple refusals of Hollios Frampton’s (*nostalgia*) – of plot development, of movement in the shot, of closure – suggest a mocking critique of conventional narrative films.” (Stam 1992 s. 24) Snows film < -> (1969; filmtittelen er denne dobbeltpila, men filmen blir også kalt *Back and Forth*) har et svært bevegelig kamera.

En annen svært eksperimentell filmskaper er amerikaneren Paul Sharits.

Ytterligere eksempler på eksperimentelle filmer:

Dudley Murphy og Fernand Léger: *Mekanisk ballett* (1923-24) – “Shapes of objects (a round hat, vertical bottles), direction of movement (the swing, the shiny ball), textures (the shininess of both the ball and the bottles), and the rhythms of the objects’ movements and the changes from object to object will be qualities that the film calls our attention.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 359)

Willard Maas: *Geography of the Body* (1943)

Maya Deren: *Meshes of the Afternoon* (1943)

Maya Deren: *Choreography for Camera* (1945)

Ken Jacobs: *Little Stabs at Happiness* (1960)

Stan Brakhage: *Dog Star Man* (i flere deler, 1961-64) – en slags kosmisk allegori ut fra historien om en tømmerhugger og hans hund

Alain Resnais: *Last Year at Marienbad* (1961) – personers ulike minner vises som alternative gjenfortellinger av en historie

Chris Marker: *Moloen* (1962; *La jetée*) – en slags science fiction-film som består nesten utelukkende av fotografier som vises etter hverandre

Ken Jacobs: *Tom, Tom, the Piper’s Son* (1969) – bruk av en gammel stumfilm til å lage en annen film

Ernie Gehr: *Serene Velocity* (1970) – zooming og kutt mellom scener fra en kontorgang gir en hypnotiserende følelse

Yvonne Rainer: *Film About a Woman Who ...* (1974) – spesielle, overraskende kombinasjoner av lyder, bilder og filmsekvenser

Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1982) – sivilisasjonskritikk i et delvis dvelende og delvis hektisk filmspråk

Derek Jarman: *Blue* (1993) – alt vi ser er en blå skjerm, mens stemmer og lydeffekter dreier seg om Jarmans erfaring med sykdommen Aids

Peter Howitt: *Sliding doors* (1998) – to ulike handlinger spilt av samme skuespiller er kryssklippet gjennom filmen

Guy Maddin: *My Winnipeg* (2007)

Ukrainsk-amerikanske Maya Deren lagde fra 1943 den eksperimentelle filmtrilogien *Meshes of the Afternoon*, *At Land* og *Ritual in Transfigured Time*, tydelig inspirert av surrealistiske filmer og psykoanalyse (Bódy og Weibel 1987 s. 44-45).

Amerikaneren James Whitney lagde i 1955 filmen *Yantra*, en visuell meditasjon over skapelse og entropi (Bódy og Weibel 1987 s. 36). Hans film *Lapis* (1963-66) handler om individualiseringsprosessen, *Wu Ming* (1976) om vannets strømmer, og *Kang Jing Xiang* (1982) om luftens “transcendens” (s. 36). Amerikaneren Jordan Belsons ca. 15 filmer, bl.a. *Allures* (1961) og *Fountain of Dreams* (1984), ble inspirert av Belsons yoga-meditasjoner og psykedeliske trance-tilstander (Bódy og Weibel 1987 s. 37). Belson brukte ofte polymorfe fargestrømmer som beveger seg i sirkler rundt en midte, og slik skal visualisere den meditative konsentrasjonen.

“Bruce Connor pulls footage from travelogues and newsreels to create a sweeping image of the destruction of civilization in *A Movie* [produsert i 1958] [...]. Within the experimental mode, such scavenged work are often called *found-footage films*.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 355)

Hva som binder sammen filmsekvenser i en eksperimentell film kan variere: “In films such as *Anticipation of the Night*, *Scenes from Under Childhood*, and *Western History*, experimentalist Stan Brakhage uses purely graphic means of joining shot to shot: Continuities and discontinuities of light, texture, and shape motivate the editing.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 251) Brakhages *Mothlight* (1963) ble lagd ved at han festet insektvinger, blader og gress direkte på celluloiden.

“Occasionally, we find an experimental film organized by categories, as in Peter Greenaway’s *The Falls*, a mockumentary tracing, in alphabetical order, information about a disparate group of people named Fall.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 356)

“The theme-and-variations principle is clearly evident i J. J. Murphy’s *Print Generation* [1974]. Murphy selected 60 shots from home movies, then re-photographed them over and over on a contact printer. Each succeeding duplication lost photographic quality, until the final images became unrecognizable. *Print Generation* repeats the footage 25 times, starting with the most abstract images and moving to the most recognizable ones. Then the process is reversed, and the images

gradually move back toward abstraction [...]. On the sound track, the progression is exactly the opposite. Murphy rerecorded the sound 25 times, but the film begins with the most clearly audible version. As the image clarifies, the sound deteriorates; as the image slips back into abstraction, the sound clarifies. Part of the fascination of this experimental film derives from seeing blobs and sparkles of abstract color become slowly defined as people and landscapes before passing back into abstraction. The film also teases us to discover the overall formal pattern.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 357). “With it, Murphy sums up concerns that have marked independent filmmaking since the late Sixties: intrinsic film structure and personal diary. [...] The film begins with glimpses of a series of shimmering red points of light which, through succeeding generations, begin to reveal the definition of a figure or an object. The sparkling reds – actually the last vestige of light held by a tiny crystal of emulsion – transform into whites, then the shock of blue-green is discovered, separating next into blue and green and combining for secondary colors in what by now is a recognizable representation. [...] Once the images are brought up to full color, the movie heads back toward abstraction. A viewer, having built a picture from an abstract pattern of dots, now must literally choose what is seen, whether to hold memory's trace of the representation or swim into the dancing crystalline waters of emulsion.” (<http://canyoncinema.com/>; lesedato 28.09.12)

Den franske regissøren Patrick Bokanowskis film *Engelen* (1982) viser “a labyrinthine, Kafka-esque halfworld of chambers and baroque, macabre characters, all connected by a central staircase. Its strangeness is quite unique; a combination of experimental cinema, photography, animation and painting. Visually stunning magisterial images seething in the amber of transcendent soundscapes. *L'ange* creates a world that is visually quite distinct from what we consider “reality,” while providing a wide range of implicit references to it. Through many optical and poetic devices, repetitions and mysterious actions, he explores levels of reality that lie beneath and beyond the conventional surfaces of things. This film should be seen by all magicians, witches, psychic explorers and occultists” (tidsskriftet *Cinamateket* nr. 5 i 2012 s. 41).

“*Koyaanisqatsi* fra 1982. Denne filmen, skrevet og regissert av Godfrey Reggio i nært samarbeid med [komponisten Philip] Glass, har fått noe av en kultstatus som “lyrisk dokumentar”. Den er satt sammen av en serie tablåer, og beskriver en langsom glidning fra majestetisk, uberørt natur til det oppjagede og destruktive storby- og forbrukersamfunnet. *Koyaanisqatsi* (ordet kommer fra hopi-indianernes språk og betyr omtrent “livet-ute-av-balanse”) har verken skuespillere eller dialog; filmen hviler i stor grad på den visuelle underliggjøringseffekten: skyer som fosser av gårde i *time-lapse* og fossefall som drivende skyer i *slow motion*; uventet skjønnhet i morener, uttørket jord, blanke flykropper og et nedrasende boligkompleks (“langsomt som en luksusheis ned i et hav av støv”, for å sitere Tor Ulven). Det er nemlig ikke budskapet som gjør *Koyaanisqatsi* til et interessant stykke filmkunst – det avskyelige ved forbrukersamfunnet har vi fått repetert til det

kjedsommelige og demonstrert langt mer subtilt enn her – men den unike sammensmeltningen av musikk, former og farger til en filmatisk ballett, det ødelagte i idyllen og idyllen i det ødelagte, dvelingen ved det vakre og vare på en skakkskjørt klode. *Koyaanisqatsi* er sivilisasjonskritikk med mytiske overtoner; heller enn et politisk miljøvernperspektiv maner den frem Ikaros' fall, Ragnarok og Kali Yuga.” (*Morgenbladet* 28. mai – 3. juni 2010 s. 30)

Den engelske regissøren Mike Figgis' film *Timecode* (2000) viser fire forskjellige historier på lerretet eller skjermen samtidig, hver har altså ¼ av plassen og hver ¼-del viser ulike filmer, men med handlinger som likevel utfyller hverandre. Selv om dette er en radikal bruk av “split screen”, er det ganske mye dødtid på noen av delene (Pinel 2001 s. 48). Filmen(e) varer i over 90 minutter.

Den britiske regissøren Peter Greenaway innledet i 2006 et videoprojekt, *Nine Classical Paintings Revisited*, der berømte bilder ble filmet. “Hvordan reagerte egentlig disiplene da Jesus lanserte nyheten om at en av dem ville forråde ham? [...] Greenaway har nemlig fått tillatelse til å trille projektorer, høyttalere og lyskastere inn i Santa Maria delle Grazie-klosteret i Milano. Her vil han, gjennom projisering av levende bilder, dramatisk lyskunst og soniske hjelpemidler, transformere Da Vincis maleri [*Nattverden*] til noe som ligner en film. Blant annet vil han la skuespillere lese inn monologer, som er skrevet med utgangspunkt i tankene de ulike disiplene gjør seg når Jesus forteller at han vil bli forrådt. Hvem vil stå bak udåden? Greenaway hevder denne syv minutters “installasjonen” vil gjøre maleriet til en narrativ som strekker seg fra Jesu fødsel til korsfestelsen” (*Morgenbladet* 29. februar – 6. mars 2008 s. 27).

Den svenske filmregissøren Ruben Östlunds *De ufrivillige* (2008) “kombinerer hjemmevideorealisme med dristige kameraperspektiver i en ubehagelig realistisk granskning av menneskers flokkmentalitet. Hans kommende film er muligens hans modigste til nå. *Play* – som ferdigstilles i god tid før filmfestivalen i Cannes til neste år – blir fortalt i sanntid over fem scener med like mange kameraposisjoner. I filmen zoomes det digitalt inn og ut i de fem oversiktsbildene. [...] Når man skildrer slike hendelser på film, fokuserer man gjerne på det mest dramatiske. Men det jeg ble interessert i, var det som foregikk innimellom, de små detaljene som i seg selv sa veldig mye. Blant annet begynte vi å filme med mobiltelefonene våre, og klaget på at det ikke er zoom på dem. Det var også viktig at vi filmet i sanntid. Slik ble de mest trivielle hendelsene jevnbyrdige med dem som vanligvis oppfattes som de mest dramatiske. Det er noe av denne følelsen jeg forsøker å ta med videre i *Play*, der en gjeng veldig unge gutter raner andre unge gutter.” (*Morgenbladet* 17. – 23. september 2010 s. 32)

Den polske regissøren Lech Majewskis film *The mill & the cross* (2010) er “en fest for slitne øyne, en gåtefull og underlig gripende meditasjon over liv og død og lidelse og andre svære begreper, sett gjennom historien om hvordan den hollandske maleren Pieter Bruegel den eldre (Rutger Hauer) planla og malte sitt “Veien til

Golgata” i 1564. I åpningsscenen står de som skal bli hovedpersoner i det folksomme maleriet som ventende statister foran det dramatiske landskapet som er bakgrunnen i bildet. Hestene slår i luften med halen. Bruegel går rundt og flytter på dem og forteller og forklarer. Kinolerretet er en kunstners mentale lerret. [...] Dette er en selvbevisst kunstfilm, som kommuniserer med symboler og allegorier. Ordene er få og ofte tvetydige, og forbindelsene mellom scenene har en poetisk snarere enn kronologisk logikk.” (*Dagbladet* 22. desember 2011 s. 44)

DVD-versjonen av Greg Marks’ film *11:14* (2003) gir seeren mulighet til å manipulere med fortellingen, slik at filmens forløp endrer seg fullstendig (Bordwell og Thompson 2007 s. 43).

“*Solar Sight*, regi: Lawrence Jordan, USA 2011, 16mm, 15 min. Paintings and photographs (nature scenes, portraiture, King Tut’s golden mask) are juxtaposed in a beautiful moving film collage. The film uses cut-out material that verges on the post-modern, but rather than critique and ironic comment it achieves a cosmic sense of wonder out of the combination of this 20th century imagery.

[...] Three amazing films which investigate strategies of intense montage:

Towers Open Fire, regi: Anthony Balch, Storbritannia 1963, 16mm, 16 min. Balch’s attempt to find a cinematic equivalent of William Burroughs’ writing: a collage of all the key themes and situations in the books, with Burroughs narration, cut up film techniques and the dream machine. As the great man says, “when you cut into the present the future leaks out”.

Work, Rest and Play, regi: People Like Us, Storbritannia 2007, video, 14 min. Vicki Bennett is People Like Us; since 1991 she has been animating and re-contextualising found footage with a witty and dark view of popular culture, both pre-recorded and through her live performances. This piece has been carefully constructed using industrial and documentary film footage from 1940-1975 to follow the endless chug of the conveyer belt of life. Pieced together in a symphony of movement and metamorphosis, the film illustrates the endless whirr of activity in our pursuit of meaning and happiness.

Trouble In The Image, regi: Pat O’Neil, USA 1996, 35mm, 38 min. A collection of visual and auditory ideas, many of which seem to radiate a sense of internal conflict, irony and rage. The film is made up of dozens of performances dislodged from other contexts, relocated into contemporary industrial landscapes, or interrupted by the chopping, shredding, or flattening of special-effects technology turned against itself.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 41)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>