

Terra Cognita

Babette Mangoltes 'The Sky on Location'

– Erika Balsom

“Der er visse sandheder, amerikanere kun kan lære fra fremmede eller gennem erfaring.”

– Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835

Det er den 27. juli, 1980. Jeg ville se, hvordan det føltes at være i ukendt terræn.

Babette Mangolte indleder *The Sky on Location* (1982) med at angive en dato og en årsag til sit møde med det amerikanske Vesten. En præcis placering i tid, en ukendt placering i rum. Fra Yellowstone National Park til Death Valley, fra St. Helens til Grand Canyon – for at lave filmen rejste Mangolte og en assistent periodisk rundt over fire årstider og filmede landskaber på 16mm, hovedsageligt uden menneskelig tilstedeværelse eller indblanding. Filmen befrier på essayistisk vis landskabet fra dets typiske funktion i handlingsbaseret filmkunst, hvor det ofte spiller den underordnede rolle som baggrund eller allegori. I *The Sky on Location* antager landskabet repræsentationsautonomi; det er i sig selv et værdifuldt emne og behandles i ånden af traditioner inden for malerkunst og fotografi. Men det er dog levende billeder, vi her har med

at gøre: De strømmer rytmisk gennem filmens 78 minutter, ledsaget af diskontinuerlig musik, en række mellemtekster og en trio af *akusmatiske* stemmer.

Mangoltes franske, åndfulde tonefald ledsages af en mand (Bruce Boston) og en kvinde (Honora Ferguson), der begge er amerikanere. Sammen fremfører de Mangoltes manuskript, en tekst, der glider henover filmens billedside, dens forankrende kraft først stærk, siden svagere. Landskaberne danner en receptiv overflade for projektionen af ordene, på en måde, der deler visse lighedstræk med Chantal Akermans *News from Home* (1977, Mangolte arbejdede som fotograf på filmen) eller endda Marguerite Duras' film, men filmen er alligevel fuldkommen sin egen. Fyldt med citater (nogle er krediterede, andre er ikke), besat af forandrende atmosfæriske forhold og videregivelsen af både historie og spekulation, tilhører fortællerstemmen billedets rum og står samtidig uden for det. Den tilhører: Til tider taler de tre stemmer med en umiddelbar nærhed, som var de vidner – som om deres præsentiske udtalelser fandt sted i optagelsesøjeblikket, som om de var dér, lige uden for billedrammen. Den står uden for: Deres stemmeklange afslører, at lyden er optaget i et indelukket lydstudie. Når Mangolte siger: "Det er den 27. juli, 1980," er hendes ord sandfærdige i forhold til billedet, men løgnagtige i forhold til deres udsigelsestidspunkt. Fortællerne bebor en anden, senere, tid, de taler af og til i datid, lader som om, de ikke kender til begivenheder, der har fundet sted efter optagelsesøjeblikket og citerer andres ord, særligt beretninger fra det nittende århundrede. Endnu vigtigere er det dog, at amerikanerne faktisk overhovedet ikke er vidner, men blot oplæsere af Mangoltes egne refleksioner; skuespillere, der er blevet hyret efterfølgende og fået tildelt dialog, de skal fremføre. Deres accenter giver indtrykket af, at de tilhører disse landskaber,

men det er faktisk den udefrakommende, Mangolte, som konfronterer disse perspektiver. Hvad der kunne have været en monolog over et førstehåndskendskab splintres til uærlighed, mægling og heterogenitet. Når stemmerne siger “vi”, som de så ofte gør, kan det kollektive subjekt som de refererer til kun være fiktivt. “Vi” var aldrig dér, “Vi” så aldrig disse seværdigheder, udover måske i en film.

Mangolte ankom til New York i 1970 som en uddannet filmfotograf, der var frustreret over måden kvinder blev behandlet på i den franske filmindustri, og var nysgerrig efter at lære mere om den hurtigtvoksende eksperimenterende filmscene i USA. Hun genkalder at have set Michael Snows *Wavelength* (1967) i november samme år, hvilket var en begivenhed, der “pludseligt fik [hende] til at se anderledes på alle andre film.” Malcolm Turvey har imidlertid beskrevet Mangoltes oeuvre som en afvisning af den ontologiske selvrefleksivitet, der er emblematiske for *Wavelength*, og som betød så meget for den strukturalistiske gren af amerikansk eksperimentalfilm, der var herskende dengang. Han argumenterer for, at Mangolte “bruger film til at skabe en visuel oplevelse for tilskueren, der er præ-kritisk, en oplevelse, der er baseret på fascination og direkte påvirkning, snarere end selvrefleksiv analyse;” det er en ordret oplevelse, foreslår Turvey, der er “hverdagsagtig” og “ordinær”, i overensstemmelse med instruktørens tilknytning til koreografer, såsom Yvonne Rainer og Trisha Brown, der var investeret i udforskningen af opgavebaserede bevægelser (*Water Motor*, Mangoltes film fra 1978, dokumenterer Browns dans af samme navn). Turvey fremhæver stemmens centrale betydning for dette projekt og beskriver Mangoltes hyppige brug af “lyden af en menneskelig aktør, personificeret af kameraet, der tænker for sig selv eller taler højt.”

Turvey har ret i, at en materialistisk undersøgelse af det filmiske apparat er fraværende i Mangoltes virke. Maskinen bliver ikke dissekeret og der fikseres ikke på tekniske procedurer. Alligevel er der i filmen en refleksiv undersøgelse af selve dét at se, sat sammen med en tydelig tro på at optage de uforudsete tilfælde, der kan passere foran linsen. Endvidere er det svært at få Turveys andre udtalelser til at passe på *The Sky on Location*, en film, der optræder påfaldende sjældent i hans analyse, på trods af dens centrale position i Mangoltes oeuvre. Stemmernes særlige status i filmen viser med det samme, hvor lidt Turveys beskrivelse faktisk passer på filmen: Den tredelte fortællerstemme modstår enhver form for letkøbt "personifikation" af kameraet – faktisk virker den som et kunstnerisk værktøj, der er skabt til at undslippe sådan en ting – og udfordrer eksplicit tankens eller talens virtuelle tilstedeværelse ved at sætte *tekst* som det centrale i filmen, det at læse og skrive. Det forholder sig på samme måde med filmens centrale anliggende – dets behandling af landskaber – som med disse stemmer: *The Sky on Location* giver os scener af det amerikanske Vestens store landstrækninger, der skaber de former for "fascination og direkte påvirkning," som Turvey opfatter som vigtige for Mangoltes virke, for så at afsløre, hvordan nedarvede historier og kritiske strukturer komplicerer dette klarsynede drama. Og der er intet hverdagsagtigt over disse billeder. De er episke, ikoniske, monumentale, overdeterminerede. På samme måde som stemmerne både passer og ikke passer til kameraets blik og vidnets tale, er *The Sky on Location* både afhængig af den singulære, ærefrygtige oplevelse af landskabet, samtidig med at denne udfordres. Fascination og direkte påvirkning kombineres med kritisk refleksion, der transformerer umiddelbarhed til et sagte løfte.

*

Hvad end vi ser, så tror vi, at vi allerede har set det i billeder eller læst det i bøger.

Mangolte indleder *The Sky on Location* med at udtrykke et ønske om at være i ukendt terræn, men en stor del af filmen er helliget de mangeartede måder, hvorpå dette terræn rent faktisk er kendt eller er blevet kendt siden midten af det nittende århundrede. Vesten blev ikke kun vundet gennem folkedrab og kolonisering, men også gennem fotografier og malerier, bøger og film. Mangoltes manuskript forener historiske beretninger om opdagelser og prøvelser med en konsekvent opmærksomhed på dét at skabe og se på billeder, mens hendes titel påberåber sig praksissen at optage *on location*, som i forbindelse med disse landskaber fører en tilbage til den mytiske Western-genre. Hvorfor tog hun først til Monument Valley? Fordi hun havde set disse landskaber i John Fords film, en instruktør, hun beundrer meget højt for hans films stærke billedlige kvalitet, og som hun også nævner i *The Sky on Location*. Som Scott MacDonald noterer: “Stederne, [Mangolte] rejser igennem, er ikke ligefrem ukendte (undtagen hvad angår hendes egen erfaring) – i de fleste tilfælde er de Vestens mest almindelige turistdestinationer.”

Disse almindelige turistdestinationer i Vesten er paradoksale størrelser. De landskaber, der er filmet i *The Sky on Location*, er naturvidundere, geologiske kuriositeter, steder af vild vegetation, som minder om den utæmmede *frontier*. De er adskilt fra den amerikanske civilisation, som omgiver dem – ofte gennem juridisk beskyttelse – og minder de ivrige turister om jordens vilde, skræmmende grænseløshed og pionerernes kampe, der var drevet af *Manifest Destiny* i et ønske om at forandre Vesten. Men de er ikke ligefrem pletfrie. Som Simon Schama har kommenteret, er et landskab “en tekst med hvilken generationer nedfælder deres tilbagevendende besættelser,” og disse landskaber er ingen undtagelse. En sådan tilbagevendende besættelse vedrørende det amerikanske Vesten er netop, at dette landskab overhovedet ikke bør være nogen tekst, at det

er uskyldigt og nyt – men dette ønske om et fravær af et handlingsforløb, er i sig selv et handlingsforløb. I det nittende århundrede forsynede denne opfattelse af landet den spæde amerikanske identitet med en myte, som man antog som sin herkomst for dermed at dæmme op for den hidtidige rasing af indfødtes livsform; eksponentielt med årenes gang ville det ligeledes tjene som kompensation for de store tab som bosættelse og udvikling medførte, og som blev en fetich for alle de, hvis liv levedes foran skærme. Hvor ofte er autenticitet ikke blevet forbundet med anakronisme, og blevet anset for at være ejendommeligt for noget, der tilhører en anden tid. Mangolte spørger: “Er det muligt at se på samme måde som de første immigranter, der krydsede denne vildmark, gjorde?” Det er uden tvivl en fantasi som denne, der får turister til at besøge de steder, som optræder i *The Sky on Location*, men det er samtidig en fantasi, der hurtigt anerkendes for netop at være en fantasi, og med den amerikanske kvinde beskrives forskellen mellem dengang og i dag: “I modsætning til de første immigranter, ved vi, hvad der er på den anden side af horisonten.” Hun taler om landkort, om biler. Så er der vist ikke længere grund til at tale om ukendt terræn.

Vi besøger Vestens almindelige turistdestinationer i en søgen efter *auratiske* vidundere, men denne unikke følelse af en distanceret tilstedeværelse er gennemsyret af noget velkendt og er først forstået gennem mange cirkulerende billeder. Oplevelsen af Brooks Lake i Wyoming var, fortsætter Mangolte, endnu bedre end hvad hun “havde forestillet sig ud fra de utallige postkort, der skildrer en tidlig morgen i *the Rockies*”. Reproduktioner tænder en lyst til at se “den ægte vare”, men når vi så møder den, eksisterer den ikke som noget singularært, men altid i relation til et billede. Arizonas Painted Desert og Utahs Kodachrome Basin har fået deres navne fra billedverdenen. Vi værdsætter, at

landskabet ser anderledes ud end dets repræsentation – det besidder den fænomenale autenticitet, som billedet mangler – men til at begynde med værdsætter vi en sådan destination på grund af dens lighed med repræsentationen; det er lige så dragende som et billede, det var dragende nok til at *blive* et billede. Denne “fantastiske cirkulære” logik, for at låne Rosalind Krauss’ udtryk, er karakteristisk for det pittoreske, hvorved “landskab bliver en reduplikation af et billede, der gik forud for det.” Krauss fortsætter: “Selvom det *singulære* og *formulariske* eller repetitive er semantiske modsætninger, er de ikke desto mindre betingelser for hinanden: De to logiske halvdele af begrebet *landskab*.” Landskab er som bekendt ikke ensbetydende med natur; det er et ord, der først blev anvendt af kunstnere til at betegne en gren inden for malerkunsten, før det blev anvendt til at referere til selve det topografiske. Uanset om det er i billeder eller i virkeligheden, er det på den ene eller anden måde altid et spørgsmål om kultur. Gennem hele *The Sky on Location* er den pittoreske logik altid til stede i et vist omfang, idet fortællerne “konfronterer det [de] ser med det [de] allerede ved.” Denne handling strækker sig også til at inddrage filmens tilskuer, som betragter søer, kløfter, ørkener og bjerge med et dobbeltblik, der rikochetterer mellem de unikke øjeblikke, Mangolte optager, og de mange forudgående billeder, der præger forståelsen af disse.

Med tredje sats af Brahms’ *Ein deutsches Requiem* som barsk akkompagnement taler Mangolte over en billedmontage af Bruce Canyons naturligt forekommende amfiteatre i sydvest Utah. I en af de første panoreringer står okkerfarvede jordpyramider – tynde klippespirer, der springer oprejst op af jorden – i stærk kontrast til den blå himmel ovenover. En følgende serie af statiske skud bevæger sig tættere og tættere på disse dramatiske klippeformationer og afslører

de enorme farvevariationer, som findes i deres skulpturelle former. Mangolte kommenterer:

“Tæppefaldet åbner scenen. Frygtindgydende i sine markante dybder, sublim i sine massive og mærkelige former og strålende i sine farver. Denne linje blev skrevet af Powell, en pensioneret soldat, organisatoren bag udforskningen af Colorado River i 1870'erne. Han skrev linjen om Grand Canyon, men den kan også bruges til at beskrive Bruce Canyon. Udover, at hvad han kalder for *sublimt*, kalder vi for *teatralsk*. *Frygtindgydende* er nu blevet *smukt* og *strålende* er *Technicolor*.”

Hvordan bliver det sublime pittoresk? Det som forbløffer forestillingsevnen, afgiver sin plads til det allerede kendte, og frygt giver plads til de regulerede kategorier inden for, hvad der er smukt. Mangolte antyder, at i løbet af blot et århundrede har holdningerne til landskabet ændret sig: Naturen er ikke længere en urolig, truende og overvældende kraft, men er i stedet blevet en behagelig fritidsaktivitet, et syn som så mange andre, en zone af afgrænset vildskab, der kan konsumeres som underholdning.

MacDonald anser, ligesom Turvey, Mangoltes praksis som en afsked med de regerende stilarter og tanker i amerikansk eksperimentalfilm, men i sin tekst om *The Sky on Location* lokaliserer han ikke forskellen i forhold til strukturalistisk film, men i forhold til de tendenser, der fulgte efter: “I 1983 kunne Mangoltes beslutning om at gen-udforske det amerikanske Vesten næppe have været mindre i overensstemmelse med den amerikanske *independent film*-scene, som syntes fokuseret på køns-, etnisk- og seksuel *kine-frigørelse*.” Filmen er bestemt ikke ligesom

de samtidige New York-baserede, kvindelige filmskaberes punkagtige værker, såsom Peggy Ahweshs, Bette Gordons og Leslie Thorntons. Men ved at insistere på, at forståelsen af disse episke landskaber ikke er prækritisk, men i højere grad præget af et eksisterende repertoire af kulturelle repræsentationer, viser *The Sky on Location* en vis affinitet med et større paradigme, der inkluderer disse kunstnere, nemlig en postmodernistisk opmærksomhed på semiotik og tekstualitet. I denne "skov af tegn," refererer billeder til andre billeder, det talende subjekts enhed er brudt, citering går amok og simulakrer likviderer det originale. I *The Sky on Location* er Vesten til tider et sæt af koder, konventioner og narrativer.

*

Vejret og naturen gentager ikke sig selv på forudsigelig vis.

The Sky on Locations åbnings- og rulletekster udfoldes over billeder af skyer, et kinematografisk motiv, der, som Dominique Païni har skrevet, er "blottet for vished." For Païni "muliggør og stimulerer" skyer i filmkunsten "en betænksomhed, som støder sammen med anekdoter og begivenheder, der synger fortællekunstens hypnotiske omkvæd." Filmens titel varsler også, at atmosfæriske betingelser vil være vigtige for filmen. Findes der to skyer, som er ens? Den flygtige vind vælter kodernes solide fundament. Landskaber ændrer og forandrer sig i takt med vejret. Hvordan kan de allerede være forstået i deres fuldkommenhed? Måske befinder vi os alligevel i ukendt terræn.

I et interview fra 2003 beskriver Mangolte sit mål med filmen: "Idéen var: Jeg vil lave et atlas over farver i forhold til himlen, i forhold til jorden." Himlen, vinden, farverne: Fortællerstemmen er hele tiden optaget af disse elementer, og forsøger igen og igen at navngive, at beskrive.

Hvordan bør man fange denne nuance, netop dette skær? Ord fører beskueren ind i en øget samstemning med de specifikke manifestationer af disse kvaliteter i billedet, men fremhæver også dets egne begrænsninger. At sige, at bladene er røde eller gule eller at himlen er grå, vil altid være utilstrækkeligt i forhold til, hvordan det særegne ved disse røde, gule eller grå nuancer indfanges på film. Ironisk nok er kommunikationen klarest, når denne uundgåelige mangel fremhæves; Den ubeskrivelige himmel over Mono Lake byder på udsøgte farver, hvilket Mangolte blot betragter som "overvældende." Hun følger de skiftende årstider og variationerne, som de tilvejebringer, noterer forandringer og leder efter det helt rigtige lys. Hun mister pusten foran det majestætiske Grand Canyon.

Hvis én tråd af *The Sky on Location* fører til den postmodernistiske, pittoreske hyper-referentialitet, er den flettet sammen med denne helt anderledes tråd: en oprigtig interesse for luft, lys og meteorologi, der kultiverer det præ-kritiske, fascinerede blik, som Turner mener er af central betydning for Mangoltes andre film. Ikke alt er tekstuel; dette er et perceptionseventyr, der opstår sammen og i spænding med historiens indskrifter, anerkendelsen af eksisterende billede-repertoarer og leveringen af information. Mangolte taler måske om ørkenen som "letlæselig", men *The Sky on Location* præsenterer først og fremmest disse landskaber for at de kan blive set. Fænomenologi trumfer semiotik. Allerede i 1982, kun et år efter den franske udgivelse af Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation* – og før "ordet *simulation* var blevet det hemmelige kodeord til New Yorks kunstscene og en af nøglerne til amerikansk kultur," som François Cusset formulerer det – pegede Mangolte på den problematiske kynisme, der er forbundet med et fuldkommen konventionelt virkelighedssyn. Det kan godt være,

at ørkenlandskabet minder om et Georgia O'Keeffe-maleri, men det betyder ikke, at vi er trådt ind i *det reelles ørken*. Som den amerikanske kvinde siger: "Hvad du ser, er måske ikke nyt, men dets særegenhed gør det umuligt at duplikere."

Barbara Novak skriver i *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875* – den eneste bog, Mangolte krediterer i rulleteksterne – at i det nittende århundredes Amerika blev landskab en "effektiv erstatning for en manglende national tradition" og et "opbevaringssted til national stolthed." Mangolte citerer denne idé inden hun så spørger om den mon kan give genklang i slutningen af det tyvende århundrede, en tid med stigende ødelæggelse af naturen; hvor jorden i stigende grad ses som noget, der kan blive instrumentaliseret; som en reserve til fremtidig brug, og hvor USA finder sine vedholdende myter langt fra naturen: "Men nu, efter *New Deal*, efter Vietnam, er den amerikanske identitet ikke at finde i dets landskaber, men på tv-skærme, *drive-ins* og computerspil. Måske, men hvad landskaberne *kan* give dig, er en frisættelse af intentioner, et fravær af determinisme..." Mangolte læser disse ord højt, mens en nedadgående panorering følger et vandfalds bevægelse, dets sprøjt blander sig med vinden for så at drive af sted som tåge gennem de svajende træer. Her, i denne frisættelse af intentioner, dette fravær af determinisme, møder man dét, som overgår det evigtilstedeværende sæt af koder og overskygger det, der allerede er velkendt: Det er at opleve den naturlige verden og dens uregelmæssige muligheder, opfanget af filmkameraets ikke-menneskelige automatisme. Det er en meddelelse uden en bagvedliggende kode, for at benytte Roland Barthes' passende beskrivelse af fotografiet. Tågens smådråber falder på linsen og slører udsynet, før Mangolte klipper til hvirvlende vand, midnatsblåt. Nogle gange er Vesten i *The Sky on Location* som en

klippes tekstur, et vindstød eller spor efterladt i sand – en verden hinsides menneskelig skabelse, forståelse eller kontrol.

*

Vil ødelæggelsen nogensinde ende?

En sådan ærefrygtig refleksion over naturen er uadskillelig fra naturens voksende fare for udryddelse. I lyset af ødelæggelse identificerer Novak en “miljømæssig nostalgi,” som allerede var tilstede i amerikanske holdninger til landskabet i det nittende århundrede, og som faktisk var sammenfaldende med en tendens i amerikansk malerkunst og kultur i bredere forstand, hvor naturen fik en større betydning. Kærlighed ved sidste blik kan være kraftfuldt. Denne trope blev uden tvivl intensiveret som det tyvende århundrede tog over, og hvad nogen før havde anset som et paradys, “oprindeligt eller genvundet,” blev mere og mere ødelagt og i højere grad tilgået som en primær ressource end noget ærbødigt.

Størstedelen af landskaberne i *The Sky on Location* viser ingen tegn på menneskelig aktivitet, men filmen akkumulerer gradvist vignetter i den igangværende historieskrivning om intervention, manipulation og udvinding. Ørkenen beskrives som et “endeløst tomrum”, men på grund af dens gennemgribende militarisering forstås den samtidig for ikke at være så tom alligevel. Bippende radarer og hvad der lyder som maskingevær-skudsalver slutter sig til lydsporet, mens kameraet panorerer langs det golde sand. Den amerikanske kvinde fortæller om en 400 mil lang afledning af vand fra Sierra til Los Angeles, der udsætter kysten for alkalisk sediment, hvilket medfører støvskyer, som er til fare for fuglene. Ni måneder efter at St. Helenes gik i udbrud i 1980 rydder arbejdere træer væk, selvom askepartiklerne i luften kan forårsage

åndedrætsproblemer; skovhuggervirksomhedernes interesser har forrang over både deres helbred og den mulige miljømæssige forskning, der kunne have fundet sted. Den nærliggende sø ser ud som om, den er "tilsyneladende uberørt" – den er et "perfekt, romantisk tableau" – men alle søens fisk er forsvundet og dets vand er giftigt for pattedyr. Skinnet bedrager. Disse er øjeblikke fra den antropocæne tidsalder, et udtryk, hvis oprindelse er nogenlunde samtidig med *The Sky on Location*, selv hvis dets (alt for) populære brug først kom meget senere.

Optagelserne fandt sted netop som Ronald Reagan påbegyndte sit præsidentembede, to præsidentperioder, hvilket miljøforkæmpere husker som en tid af accelererende deregulering og skade, da mange offentlige landområder blev åbnet for leasing-aftaler med private virksomheder inden for olie, gas og minedrift. Da Mangolte møder en ranchejer, der tror, hun arbejder for Bureau of Land Management, erfarer hun hurtigt, at han støtter Reagans forslag om at afskaffe jordbeskyttelseslovene. Præsidentens holdning til miljøet var allerede velkendt før han blev indsat. I 1966 gav han som Californiens guvernør klart udtryk for sin opposition mod udvidelsen af Redwood National Park: "Et træ er et træ. Hvor mange flere har du brug for at kigge på?"

I det nittende århundredes Amerika var et træ alt andet end bare et træ; som Mangolte beretter: "Naturen var guddommelig." Dets rene storhed var et tegn på guddommelige skabelse. Men det var også denne jord, som nybyggere ville erobre og tæmme, ofte i fortjenestens navn. Hvor mange flere træer har du brug for at kigge på, når løftet om at blive tømmerbaron venter? Afsakraliseringen var undervejs – dens udbredelse ville dog ikke blive fuldkommen. Ved Pyramid Lake, mens [hun] "leder efter [sin] generations landskabs-sindsbillede", møder

Mangolte en mand, hun identificerer som "indianer", der fortæller hende om en anden måde at forholde sig til naturen på. Han taler om ånden, som bor i nærheden af søen, og fortæller om også at have besøgt ånden ved søer i Tyskland og Japan. Mangolte siger: "Jeg tænkte, at jeg skulle have optaget hans stemme, men jeg var for genert til at afbryde hans fortælling med teknologiske detaljer... Det virkede upassende at tænke på maskineri, når nogen står og fortæller om sin opfattelse af Gud og naturen." Selvom *The Sky on Location* er gennemsyret af en sekulær ærbødighed over for landskabet, placerer Mangolte sig her på maskinens side, det vil sige på rationalismens og desillusioneringens side. Hun forstår teknologiens evne til at bevare, men også dets evne til at ødelægge. Som MacDonald passende har formuleret det: "Paradokset i *The Sky on Location* ligger i Mangoltes måde at bruge fotografering på (hvilket er indbegrebet af vestlig teknologisk fremskridt, overvågning og kontrol) og især i filmfotograferingen (...) for at tage os tilbage, blot for et (filmisk) øjeblik, til en visuel uskyld – eller i virkeligheden en illusion af uskyld – der hurtigt blev efterladt af europæisk-amerikansk udforskning og bosættelse."

Disse udforsknings- og bosættelsesprocesser ville vise sig ikke blot at ødelægge landskabet, men også liv og kulturer. Det nittende århundredes myte om det amerikanske landskab som nyt og uberørt fuldendte det ideologiske arbejdes benægtelse af historier om beboelse, der går meget længere tilbage. I 1860 var Pyramid Lake en krigszone for de hvide nybyggere og en alliance af indfødte grupper – de nordlige Paiutter, Shoshonerne og Bannockerne – der søgte at beskytte deres levemåde og områdets skrøbelige økosystem. Antallet af indfødte amerikanere, der døde, er ukendt. Da Apple udsendte den første iPad i 2010 blev et billede af Pyramid Lake brugt som baggrundsbillede –

naturligvis på grund af landskabets fredelige vidunderlighed, ikke i et forsøg på at huske. Hvor mange af Vestens mest betagende steder var engang skueplads for sådanne voldshandlinger? Det er uendeligt mere tiltalende at være en del af det medierede syn på det naturskønne, end at anerkende disse landskaber som steder for ekspropriering, folkedrab og hårdt tilkæmpet overlevelse. Mod slutningen af *The Sky on Location* taler fortællerstemmerne om at opleve landskaber, der udgjorde baggrunde i Westernfilm optaget i Utah, og hvor “for kun 100 år siden, vi kunne have hørt det amerikanske kavaleri angribe Navajoer i Canyon de la Muerte.” Vi ser rester af klippeboliger og malerier af dem, der først beboede landet. I denne korte passage bliver flere indbyrdes forbundne lag af historisk tid identificeret i det samme landskab, der gør det til en spøgelsesagtig voldspalimpsest. De John Ford-film, Mangolte elskede, er medskyldige: Som James Baldwin vidste, forsikrede de triumferende handlingsforløb i klassiske Westernfilm os, “at ingen forbrydelser var blevet begået,” hvilket kunne skabe “en legende ud af en masse.” I *The Sky on Location* præsenteres Vesten sommetider som et sted, der blev beboet i ældgamle tider, et sted for kapital-drevet ødelæggelse, spøgelsesagtig forfølgelse og uretfærdigheder, der er vedvarende, ikke-repareret og måske umulige overhovedet at reparere.

*

Jeg spurgte mig selv: Har jeg stået for tæt på eller for langt væk? Har jeg virkelig set? Så vi virkelig?

Mangolte afslutter *The Sky on Location* med denne afhøring af sig selv, der reflektivt fordobler alt, hvad der er kommet forinden. Hun tilgår et af landskabets bestandige problemer, spørgsmålet om at vælge den mest passende position, hvorfra man kan betragte det og derved konstituere

det. Hendes tvivl kan forstås i forhold til fysisk positionering – hvor man skal stå for at få den bedste kameraindstilling – men fungerer ligeledes metaforisk og spørger ind til fordelene ved den tilgang, hun har til det amerikanske Vesten. At stå for tæt på kan indebære at give afkast på alle forudfattede meninger for at komme frem til en tilstand af ren vision, at dyrke umiddelbarheden ved et ikke-forurenet møde med den fænomenale verden. Denne uskyld kan måske være forløsende og åbenbarende, men den ville også være illusorisk, som MacDonald bemærker. Der vil være en risiko for at fetichere naturen og ikke være i stand til at anerkende de mange historier, der er indskrevet i jorden. At stå for langt væk vil betyde, at repræsentationer og kategorier, der allerede eksisterer, kan overvælde jordens og himlens ophøjethed; ens modtagelighed for naturens singulære tilstedeværelse ville blive koloniseret af det allerede kendte. Denne prælapsariske holdning er måske afmystificerende og kritisk, men det vil udelukke en beundringsoplevelse.

“Har vi virkelig set?” Den amerikanske kvinde gentager spørgsmålet og ændrer Mangoltes førstepersons-udtale til flertal, hvilket åbner sig til også at inkludere tilskueren. Mangolte efterlader begge spørgsmål ubesvaret, hvilket hun også er nødt til. At besvare dem ville nemlig være at antage, at der kun er ét genstandsområde til rådighed for visioner og viden, mens *The Sky on Location* konsekvent lader vished og bestandighed være ufærdige enheder. Mange har forsøgt at tæmme og erobre Vesten; Mangolte træder langt væk fra deres arrogante fodspor. Men på en måde er hun ikke helt i modsætning til de nybyggere, hun så ofte nævner. Barbara Novak indleder *Nature and Culture* med at fremhæve i hvilket omfang den amerikanske opfattelse af naturen i det nittende århundrede var centrum for stærke modsætninger,

modsatninger som perioden “ikke forsøgte, eller måske ikke turde, at forløse.” Det samme gælder for *The Sky on Location*, selvom sådanne konflikter ikke er resultatet af en bedragerisk bevidsthed, men et resultat af måden, hvorpå filmen yder sit emnes kompleksitet retfærdighed. Mangolte former en prismatisk brydning af uforsonlige narrativer om og perspektiver på det amerikanske Vesten, der ligesom himlen er i konstant forandring. Hun ved, at uanset, hvor du står, vil noget undslippe dit blik.

Erika Balsom, kritiker og forsker, bosiddende i London, senest udgivet ‘*An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*’ i august 2018.

Dette essay er bestilt til antologien ‘*America: Films from Elsewhere*’, redigeret af Shanay Jhaveri, der udgives af Shoestring Press i 2019.

Oversat af Oscar Pedersen.

Litteratur

Baldwin, James & Peck, Raoul. 2017. *I Am Not Your Negro*. New York: Vintage // Cusset, François. 2008. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, and Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press // Krauss, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press // MacDonald, Scott. 1998. “Re-envisioning the American West: Babette Mangolte’s *The Sky on Location*, James Benning’s *North of Evers*, Oliver Stone’s *Natural Born Killers*, and Ellen Spiro’s *Roam Sweet Home*” i *American Studies*, vol. 39, no. 1 // Novak, Barbara. 1980. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825–1875*. New York: Oxford

University Press // **Païni, Dominique.** 2010. *L'Attrait des nuages*. Crisnée: Éditions Yellow Now // **Price, Brian & Stutesman, Drake.** 2004. "Babette Mangolte Interview" i *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 45, no. 2 // **Schama, Simon.** 1995. *Landscape and Memory*. New York: Vintage // **Turvey, Malcolm.** 2004. "A Neutral... Average Way of Looking at Things': The Films of Babette Mangolte," i *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 45, no. 1.