

# Drømmelærred

*Om film og malerkunst, sløring og absorption*

## **Martine Beugnet**

Som filmteoretiker og essayist er Jean Epstein bedst kendt som fortaler for *photogénie*; et begreb, han opfandt til at beskrive filmkunstens usammenlignelige evne til at indfange verden i dens uendelige variationer, og udtrykke dens uophørlige ustabilitet og omskiftelighed. Ifølge Epstein blomstrede filmkunsten i kraft af denne særlige egenskab – en iboende evne til at manifestere det flygtige og ubestemmelige, som i hans optik burde opsøges og intensiveres af filmskaberne. Ved at se bort fra den baudelaireske fordømmelse af fotografisk-baseret repræsentation som ren mimesis, inkluderede Epstein altså filmkunsten i den lange tradition, der fastholder uadskilleligheden mellem kunst, fantasi og det utydelige (ligesom Leonardo da Vinci som bekendt foreslog, at nogle få pletter på en faldefærdig mur meget vel kunne være den bedste måde at stimulere fantasien på. I den moderne kunsts tidsalder har Ernst Gombrich også argumenteret for, at omfanget af betragterens “andel”, det vil sige dennes engagement i at opfatte og fortolke billedet, afhænger af billedets delvise læselighed eller ufuldstændighed).

Om det er fremkaldt ved hjælp af defokusering eller filtre, kamerabevægelser, optagelser af hurtigt bevægende objekter, ændringer af

optagelseshastigheden eller dobbelteksponeringer, indtager sløring en prominent plads blandt de tekniske effekter, som blev udviklet af de af stumfilmsæraens filmskabere, der var opsatte på at etablere filmen som en kunstform. Uanset om det påvirker enkeltdelen eller billedet i sin helhed, om det fremstår som en simpel udviskning af konturer eller som den rene fusionering af former, synes sløring helt naturligt at bidrage til filmmediets *fotogeniske* kvaliteter.

Dog vil enhver overvejelse om, hvilken virkning og betydning sløring har i film i forhold til Epsteins begreb om *photogénie* pege mod et paradoks eller en tvetydighed i hans teoretisering. Selvom Epstein (en filmskaber, der mestrede sløringseffekterne) argumenterede for, at *photogénie* er et mediespecifikt fænomen – som et af de klareste eksempler på filmbilledets *fotogeniske* plasticitet – bringer sløring også nogle af dets mest intermediale kvaliteter frem. Særligt i dets dæmpning af detaljer og konturer, hvilket betoner helheden på bekostning af de enkelte dele, har sløring en tendens til at drage det filmiske billede mod maleriske former. Det betyder dog ikke, at filmkunsten imiterer malerkunsten: Selv i den piktoralistiske retning, der også kaldes “soft style” indenfor kameraarbejde, er de defokuserede effekter – som opstår i løbet af varigheden og foranderligheden, der kendetegner det tidsbaserede fotografiske medie – særligt filmiske. De former for stilistiske ekkoer, sløring skaber mellem film, fotografi og malerkunst er mere end blot simulation og kan faktisk betegnes *photogénie*. Som vi også vil se, er disse resonanser ikke ensrettede, men tilbyder en kompleksitet, der strækker sig langt ud over spørgsmål om æstetisk appropriation.

I det følgende vil jeg udforske nogle af de måder, hvormed lav billedopløsning eller sløring kan orkestrere mødet mellem film og malerkunst på. Alt afhængig af teknik, type råfilm, valget mellem analoge eller digitale optagelser og graden af eksperimentering kan et sådant møde følgelig antage et uendeligt antal formvariationer. Jeg vil i dette tilfælde stille mig tilfreds med særligt at se på, hvordan sløring kan påvirke repræsentationen af den menneskelige skikkelse, og i forlængelse heraf undersøge, hvilke former for identifikation og absorption, der skabes, når afbildningen af en figur ophører med at være visuelt tydelig. Uanset om denne optræder på diset, rystende 8mm eller er fanget i et hvirvlende kaos af håndholdte videobilleder i lav opløsning, ophører den slørede figur med blot at være en samling tegn, som tilskueren skal afkode, og bliver i stedet en erfaring i sensorisk perception, der forudsætter, at tilskueren delvist giver afkald på sin objektive distance til værket.

Skabt gennem lav eller indirekte belysning, filtre eller defokusering kan de effekter, jeg er interesseret i måske minde om de bløde, disede strejf, der er særegne for den hollandske guldalders malerkunst; når effekterne fremkommer som følge af et bevidst valg om at filme i lav opløsning eller som et aftryk af bevægelser, synes de at være tættere beslægtet med den slags ekspressionistiske figurationer, som Francis Bacons værker er indbegrebet af – en malerstil, der oprindeligt drog inspiration fra fotografiet og filmens sløringseffekter. Med henvisning til film, der spænder fra den stumme til den digitale æra, vil jeg indlede med at kigge på de måder, hvorpå blødgørelse af konturer skaber en følelse af absorption og fremkalder en indfølelse hos tilskueren, men på samme tid, i krydsfeltet mellem det nære og det hemmeligholdte, manifesterer sløringen af linjer også en spænding

mellem intimitet og afstand. Herefter vil jeg udforske de forskellige former for absorption, som den sensoriske filmkunsts kaotiske univers tilbyder, for så at diskutere den spænding mellem teatraliskhed og absorption, der er fremtrædende i nyere film. Med reference til Daniel Arasses studie af Vermeer, Michael Frieds kendte eksegese af Diderot og malerkunsten samt Deleuzes skrifter om stumfilm og Bacon vil jeg forsøge at skitsere såvel teoretiske som formalistiske overensstemmelser.

Epstein var ikke den første til at beskrive eller praktisere filmkunsten som det flygtige og åbnes medium. Dets evne til at vise verden i sin uklarhed er gentagne gange blevet fremhævet, fra de oprindelige betretninger om de første offentlige filmvisninger til Siegfried Kracauers kommentar om Lumière-brødrenes forkærlighed for, hvad han betegnede som “det ubestemmelige”. Men Epstein gik – ligesom Germaine Dulac og de andre eksponenter for den første avantgardefilm – skridtet videre: De anerkendte ikke blot denne særlige kapacitet indlejret i mediet, men fremmede eksperimentering, der søgte at nyttiggøre og intensivere denne ved både optagelses- og fremkaldelsesstadiet. Fortalere for den såkaldte soft style, der også var indflydelsesrige, om end ikke lige så radikale som deres europæiske avantgardistiske modstykker, valgte at tilpasse nogle af de “piktoralistiske” forskrifter for at filme med lignende formål.

Filmskabere i stumfilmsæraen udviklede således en bred vifte af teknikker beregnet til at betone filmens materielle og ekspressive kvaliteter, som ofte forvrængede “læseligheden” af dens repræsentationelle indhold. En del af denne eksperimenteren resulterede i en forskelligartet brug af sløringseffekter, fra svag uklarhed til ren og skær sammenblanding af former, og således en intensivering af filmbille-

dets plastiske kvalitet, der minder om maleriske teknikker: Den tidlige filmkunst bød på en stor variation af visuelle stemninger, lige fra Josef von Sternbergs soft style-fotografering til Abel Gances hektiske kameraarbejde, der kunne emulere den klassiske *sfumato* såvel som den forpinte turnerske tågedannelse. Fremkomsten af den synkrone lyd marginaliserede dog sådanne metoder: Fra 1930'erne og frem blev klare konturer og figurers bestandighed normen, da man tænkte, det var nødvendigt at gøre dialog og andre lyde straks forståelige samt mulige at tildele identificerbare kilder.

Den tidlige avantgardefilms eksperimenter har ikke desto mindre fortsat med at være et væsentligt anliggende for eksperimental- og kunsthfilm, og har tilvejebragt værdifulde alternativer til reduktive idéer om, at film først og fremmest er en kommunikationsform. I denne vedholdenhed af avantgardens arv er sløring ikke begrænset til, som i mainstreamfilm, at udtrykke det mangelfulde eller amatøragtige, eller til en form for intern montage, der har til formål at lede blikket mod den del af billedet, som er mest relevant i forhold til narrativet. Som et naturligt modstykke til den slags afbildning, der foretrækker billeder, som er øjeblikkeligt og fuldkomment læsbare, både i film og malerkunsten, fremmer sløring et element af mystik og usikkerhed – en kapacitet til at udløse nysgerrighed og uvished, og i forlængelse heraf at sikre sig “tilskuerens andel”. Den gådefulde fremstilling af hovedrollen i åbningsindstillingen af Marcel L'Herbiers *El Dorado* (1921) er en fascinerende påmindelse om en filmisk form i sin vorden, som senere ville blive indskrænket, da den narrative films standardiserede grammatik blev etableret.

L'Herbiers melodrama indleder med en scene på kabareten El Dorado, der også har givet filmen sin titel. Hovedpersonen, Sibilla, arbejder som kabaretdanser, og hun bliver introduceret i den første indstilling, hvor hun sidder på scenen blandt en række andre dansere, som alle venter på at skulle optræde. Selvom præsentationen af heltinden i sit sædvanlige miljø giver mening i forholdet til narrativet, er der ikke desto mindre noget mærkværdigt ved denne åbningsindstilling: Mens selve billedet, inklusiv danserne på hver deres side af Sibilla – med alle detaljer af deres snirklede kostumer, smykker og udmajede ansigter – er i fokus, er hovedpersonens silhuet sløret. For at kunne skabe denne effekt på et tidspunkt, hvor den slags almen postproduktion, vi i dag forbinder med Photoshop stadig var utænkelig, benyttede L'Herbier sig åbenbart af et dampfilter, som var så småt, at det kun dækkede en del af linsen (drejebogen angiver brugen af et “cache verre vapeur” – et “dampglasfilter”).

L'Herbiers valg om at dugge sin hovedpersons silhuet til forklares kort herefter: Hvis Sibilla fremtræder sløret, er det fordi hun ikke er fuldkommen tilstede i sine omgivelser. I stedet for at smile til publikum, som de andre dansere gør, tænker hun på sit syge barn, der er efterladt derhjemme i sin seng, mens hun arbejder, hvilket afsløres for os i et kort dækbillede. Her er sløringseffekten altså ikke anvendt på sædvanlig vis til blot at vise overgangen fra en scene, som finder sted i en bevidst situation til en scene, der beskriver en drøm, eller vice versa. Den giver snarere udtryk for en karakters tilstand af “opslugthed”, hvor karakteren er så hensunken i sine tanker, at hun – både bogstavelig talt og metaforisk – er delvist fraværende i billedet. Anvendelsen af dette delvist tildækkende filter skaber en eksogen zone i billedets midte; den udflydende tilsynekomst af en figur, der antyder dennes dobbelt

spatiotemporale tilhørsforhold: Det er som om, Sibillas lettere tågede form vakler mellem to steder; her, på kabareten, og samtidigt dér, hos hendes barn. I dette tilfælde er sløring derfor ikke et tegn på en dårlig synsevne, ligesom det heller ikke er et udtryk for en mangel eller ufuldkommenhed hos karakteren, men er i stedet manifestationen af en forbitret sensibilitet, hvilket de bløde konturer og detaljer udtrykker, men som samtidig omslutter hende i et beskyttende dække. Men da de andre dansere gør Sibilla opmærksom på, at showet skal til at begynde, bliver hele billedet skarpt.

I en kommentar om det mærkværdige ved denne komposition (som L'Herbier gentager, når Sibilla begynder at danse) har Gilles Deleuze beskrevet den som sammenblandingen af "regardant-regardé": en sammenblanding af "betragteren" og "det betragtede". Kameraets blik er ikke det samme som betragternes – det vil sige kabaretpublikummets, hvilket ellers kunne tjene det formål at være et relæ for tilskuerens eget blik, som beskrevet af Laura Mulvey i forhold til konstruktionen af "the male gaze". Det dublerer heller ikke karakterens subjektive synsvinkel ved at vise, hvad hun adspredt kigger på. Indstillingen er objektiv, distanceret. Men ved at lade karakterens form delvist "trække sig tilbage" fra billedet, udtrykkes der også empati for hendes sindstilstand. Sløringen fremmaner altså på effektiv vis Sibillas adskillelse fra hendes omgivelser, hendes opslugthed af sin egen pinsel, på en måde, der i højere grad minder om det 18. århundredes maleteknikker, som beskrevet i Michael Frieds klassiske studie, end den teatraliskhed, filmkunstens tidlige melodramaer forbindes med. I sin bog om Diderot og malerkunsten trækker Michael Fried på filosofen og kunstkritikerens beretninger om *salonerne* for at beskrive en trend, der blomstrede i den anden halvdel af det 18. århundrede.



*El Dorado* (1921). Foto: Gaumont.



Som en reaktion mod rokokokunstens teatraliske og spektakulært ornamentale karakter, begyndte en række kunstnere (Diderot og Frieds hyppigst brugte eksempel er maleren Greuze) at male intime scener eller øjeblikke, med fokus på karakterer, der sover, dagdrømmer eller lader til at være fuldstændig opslugt i deres egen verden, nogle gange mens de læser eller leger. Et sådant valg af motiv har store konsekvenser i forhold til betragterens tilstedeværelse og engagement med værket. Teatraliske kompositioner stiller sig helt åbenlyst til skue for en andens blik, hvor maleriets mise-en-scène enten implicit eller eksplicit anerkender betragterens placering og inkluderer ham eller hende som en forlængelse af et publikum i maleriet, eller tilbyder det optimale synspunkt til billedets scenarie. Det ikke-teatraliske maleris indadvendte karakterer synes derimod at være aflukkede for enhver anden virkelighed end den, de bebor, hvorved betragteren kastes tilbage i hans eller hendes fravær fra den repræsenterede scene.

Selvom Fried hovedsageligt udviklede sine teorier i forhold til maleriet og den kontemporære kunst, anerkendte han ligheden mellem nogle af sine egne betragtninger og Stanley Cavells filmbe-  
græbninger. Ifølge Cavell har filmen mere end noget andet medie evnen til at indfri tilskuerens "ønske om usynlighed". En film præsenterer os for et selvforsynende univers: Som følge af filmmediets dobbelte "automatisme" (som fotografisk-optagede og projicerede levende billeder) er afvisningen af publikummets sameksistens en fast bestanddel af oplevelsen af det projicerede billede og af filmkunstens magi; til gengæld præger denne usynlighedstilstand oplevelsen med en indbygget følelse af voyeurisme eller deplacering.

Hvor Fried og Cavell altså indledningsvis er enige, afviger de i deres tanker om betragterens respons. Ifølge Fried behøver opslugthed som malerisk motiv ikke nødvendigvis at medføre en følelse af voyeurisme hos betragteren. Med inspiration fra Diderots nøjsomme beskrivelser noterer han, at hvis "absorptionsscener" synes at ekskludere betragteren, opfordrer de til gengæld til at betragte værket på en anden måde: en måde, der både er nærværende, empatisk og non-voyeuristisk. I sin klassiske undersøgelse af film og haptisk visualitet beskrev Laura U. Marks oplevelsen af den haptiske filmkunst med lignende termer, og fokuserede på tilskuerens villighed til at "overgive" sig til billedet fremfor blot at afkode dets indhold og derved forsøge at kontrollere det. At betragte Marks kritik af kunsthistorikeres genkommende blindhed over for de stoffige kvaliteter ved malerkunsten – såsom synlige penselstrøg, der forstærker værkets taktile dimensioner – er at pege på en dimension, som i det store hele mangler i både Fried og Cavells analyser. Overvejelser om billedets materielle kvaliteter og især om de haptiske oplevelser, som lav opløsning eller sløring kan frembringe hos tilskueren, tillægger yderligere relevans til Frieds observationer og komplicerer Cavells argumenter.

I *Absorption and Theatricality* gør Fried gentagne gange opmærksom på ligheden mellem de værker, Diderot beskæftigede sig med og tidligere retninger inden for malerkunsten, særligt de store skikkelser fra det 17. århundredes kunst, heriblandt Caravaggio, Rembrandt og Vermeer. De kunstnere, Fried inddrager som en del af sin teori om absorption, demonstrerer en præference for den slags blide strøg, som minder om tidligere teknikker udviklet af særligt den hollandske skoles mestre: en forkærlighed for afdæmpet, filtreret lys og løse penselstrøg, der medfører en svagt sløret gengivelse af figurerne. Den dæmpede eller

nærmest ufærdige udførelse er nogle af de kvaliteter, Diderot en gang imellem anerkender i værker af kunstnere som Greuze og Chardin. “Absorptionseffekten” opstår dermed også af en malerstil, der fremmer et engagement med atmosfære og stemning fremfor narrativt indhold.

Hvis disse iagttagelser resonerer med den kvindelige figurs visuelle behandling i tidlige melodramaer, skyldes det ikke blot, at genrens konventioner tilskynder filmskaberne til at bruge opslugthed som motiv, men også fordi genren i sin skildring af indre tilstande åbnede sig selv mod visuel eksperimentering uden for behovet for figurativ klarhed – som skildret så intuitivt af L’Herbier. Skønt Epstein i sit teoretiske og essayistiske virke omhyggeligt forsøgte at differentiere filmkunsten fra andre kunstformer, fremmaner hans egen fotografering – der beskæftiger sig med teknikker, som udfordrer billedets læselighed – maleriske effekter; ikke kun i afbildningen af landskaber, men også i produktionen af scener præget af opslugthed. Selv indenfor melodramaets konventionelle rammer formåede Epstein ligesom L’Herbier at eksperimentere, og i *Cœur fidèle* (1923) bruger Epstein defokusering til at vække sin heltindes fortvivlede sind til live, på samme måde som L’Herbier gjorde i *El Dorado*.

Filmens hovedperson, Marie, udnyttes af sine plejeforældre, der også forbyder hende at se den mand, hun er forelsket i. I en tidlig scene, netop som hendes elsker er blevet smidt ud af den café, hun arbejder på, søger hun tilflugt tæt ved døren, hvor hun henfalder i melankolsk dagdrømmeri. Epstein filmer den unge kvinde, der indrammes af et vindue, i en halvnær indstilling og vender det klassiske forhold mellem skarp forgrund og sløret baggrund på hovedet. Kameraet fokuserer ikke på hendes ansigt i forgrunden, men på rummet bag hende. Bagerst i billedet ser vi en båds silhuet indhyllet i tåge, mens sten-



*Coeur fidèle* (1923). **Foto: Pathé.**

væggen, der er placeret i billedets mellemgrund, står skarpt. Kvindens omrids – fra de slørede konturer til hendes hårs skummende masse og det mørke, der skjuler hendes øjne – fremstår fuldkommen blødgjort, men samtidig mat: Det er som om, at hele billedet gennemtrænges af hendes tankers forvirrede og fraværende summen.

Indstillingen er kort, ikke mere end et par sekunder. Alligevel forblev den i min hukommelse længe efter, jeg så filmen første gang. Hvad er det, der *rører* mig i sådanne billeder, selv når jeg ved, at grænsen mellem ekspression og den rene sentimentalitet måske kan være hårfin? Det skyldes måske måden, hvorpå billederne, i deres uafgrænsede, maleriske kvaliteter, kan forflytte perceptionen fra det rent visuelle til det taktile. Måske er det gennem deres affinitet med den mest hengemte del af vores sensoriske hukommelse – hukommelsen, der går forud for taleevnen – at slørede billeder har deres affektive kræfter fra (i samme ånd fremmaner Fried Diderots fremstilling af drømmeri som en skærpet tilstand af sensorisk perception, “der genskaber betingelserne for en *præ-teatralisk* måde at opfatte tingene på” og argumenterer endvidere for det tætte forhold mellem en sådan oplevelse og filmoplevelsen). Eller måske er det gennem måden, de spejler det menneskelige blik på, når dette opløses af tårer.

I disse tilfælde er der ligesom i Frieds diskussion af stilistiske udviklinger i malerkunsten en følelse af, at stumfilmen bevæger sig væk fra teatralisk skuespil (selv hvis man i begge film også kan finde eksempler på dette). Emnevalget og situationen er hos både Epstein og L’Herbier en del af genrens genkendelige troper (en kvinde og hendes syge barn, en kvinde adskilt fra sin elsker, en kvinde ved et vindue). Men for at kunne udtrykke den smerte, karaktererne føler, beror begge filmskabere i højere grad på selve billedets ekspressive kraft end

dramatisk gestikuleren. Der er ingen fortvivlet hændervridning eller afmægtig rykken i håret: Med vores kontemporære blik, er den teatraliske eksternalisering af følelser, som kendetegner tidlige melodramaer, i begge situationer erstattet af en forknyttet atmosfære.

Det virker naturligt, at absorption, både som emne og filmstil, har fundet sig til rette i melodramaet: Hvis blødgørelsen af billedet fremkalder en kontemplativ sorg og måske endda øger vores indlevelsesevne, beskytter det samtidig de plagede karakterer for vores snærende blikke. I den såkaldte soft style-filmstil havde brugen af filtre og indirekte lysætning for at kunne opnå det klassiske, idealiserende nærbillede af et ansigt dog et andet formål: Absorption blev først og fremmest et tegn på stjernens uopnåelighed. Selv når de kigger ind i kameranlinsen eksemplificerer disse selvoptagede portrætter Cavells tanke om, at vi igennem filmkunsten kan tilegne os ny viden om, hvordan menneskelig subjektivitet er bundet op på en slags distance; hvordan jeget er adskilt fra verden. Selvom soft style-nærbilledet af ansigtet forbliver en filmisk figur, der karakteriserer klassisk stumfilm, foregriber dette alligevel bestemte troper inden for modernistisk filmkunst, hvor de menneskelige følelsers udtryksform, eller mangel på samme, spejler en eksistentiel tvivl.

I *Absorption and Theatricality* anser Fried særligt malerkunstens interesse for "absorption" som en reaktion mod rokokokunstens teatraliskhed. Herefter skitserer han kontrasten mellem det 18. århundredes kunst og den moderne malerkunst – repræsenteret særligt af Manet, hvis figurer modigt ser ud mod betragteren, nærmest som en slags konfrontation. Skønt Frieds læsning af overgangen til modernisme resonerer med Cavells tanker om modernistisk filmkunsts forsøg på at bryde illusionen om film som et lukket og objektivt system, vanskelig-



*Persona* (1966). Foto: Criterion Collection.



*Poor Little Rich Girl* (1965) Foto: Andy Warhol.

gør spørgsmålet om billedets materielle karakter endnu en gang sagerne, særligt når de formalistiske muligheder og de maleriske effekter ved lav opløsning udforskes.

Den kendte åbningssekvens i Ingmar Bergmans *Persona* (1966) undergraver systematisk slægtskabet mellem berøring og empati; en særlig affektiv reversibilitet, forårsaget af berøring som så oversættes visuelt af det slørede billede. I indstillingerne, hvor den unge dreng konfronteres med det forstørrede, sammenvævede billede af moderen og sygeplejersken, er den kvindelige figurs absorption på ubarmhjertig vis ligestillet med distance og indifferens. Den fysiske og emotionelle nærhed, som karakteriserer et mor/søn-forhold i vores moderne vestlige kultur er antydnet i scenen, men bliver på samme tid nægtet, ligesom identifikationsforholdet mellem tilskueren og karakteren forbliver uafklaret. Den moderlige figur er utilgængelig: Sublimert af det bløde fokus og lys synes ansigtet at være absorberet og fjernt. Det er i sidste ende blot en kold, glat overflade, hvorpå barnets hånd glider. Absorption markerer derved en afstand. Drengen bliver ligesom tilskueren holdt udenfor. I forlængelse af Cavells tanker er det i sidste ende en følelse af fravær (hvorved “deplacering forekommer som vores grundbetingelse”), tilskueren muligvis kan identificere sig med.

Samtidig med *Persona* udforsker Andy Warhols *Poor Little Rich Girl* (1965) lignende troper med fokus på et motiv, som optræder gentagne gange i de malerier, Fried analyserer, nemlig det sovende subjekt. De første par billeder af filmen er nærmest abstrakte: hvide, kurvede former, som vi først senere hen kan identificere som en ung kvindes liggende arm. Kameraet forbliver ude af fokus og panorerer langsomt, indtil hendes ansigt fylder billedet. Denne slørede sekvens er forekom-



met ved en fejl; en forkert indstilling af blændeåbningen, som Warhol også retter i løbet af optagelserne. Men han undlod trods alt at fjerne disse åbningsbilleder, idet han i stedet indførte deres uldne, bedøvede kvalitet som manifestationen af en absorptionsform, der er giftigere end søvnen.

Modellen er en af Warhols musen, Edie Sedgwick. I over tre minutter stirrer kameraet på hendes næsten ubevægelige ansigt; en mælkevid overflade med kun løst skitserede ansigtstræk. Hele billedet er sløret, hvilket fordobler den følelse af absorption, billedet skaber: Figuren er opslugt af sin egen søvn, men også absorberet af billedets grynede materie. Sådan bevæger den sig videre fra figurationen, mod det formløse.

Ligesom i de førnævnte indstillinger i L'Herbier, Epstein og Bergmans film forstærker blandingen af ubevægelighed og defokusering i denne indledende sekvens af *Poor Little Rich Girl* den maleriske effekt og trækker filmbilledet i retningen af still-fotografiet. Samtidig kan sløring forårsaget af bevægelse (enten skabt af kameraet eller den filmede krop) også føre filmmediet og malerkunsten sammen på en måde, der frembringer en anden form for absorption, end den Fried beskriver.

Jean-Luc Godards *Every Man for Himself* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980), filmen der markerede hans tilbagekomst til film fra tv, er eksemplarisk i dens gennemgribende syntese af bevægelse og ubevægelighed, som udforsker filmiske sløringseffekters uendelige plasticitet. I en tid, hvor filmmediet konkurrerede med tv, fremstod Godards film så meget desto stærkere som en bekræftelse af filmens status som en kunstform i dialog med fotografiet og malerkunsten.



*Every Man for Himself* (1980) **Foto: Artificial Eye.**

Fanget i slowmotion og gengivet i den form for haltende rytme, “step-printing” karakteriseres ved, udfolder kroppene i *Every Man for Himself* sig efter deres eget, hemmelige skemata, mens deres konturer undviger skarphed – på samme måde formår karaktererne, som subjekter, at undslippe fastlagte identiteter. Uanset om de cykler, arbejder eller leger, er karaktererne i Godards film ikke bare opslugt af deres egne aktiviteter, men ligefrem beskyttet af billedets visuelle modstand over for en klar definition – en modstand, der markerer en skrøbelig potentialitetsåbning (i den forstand, Giorgio Agamben har foreslået: muligheden for “ikke-væren”) eller mulighed for frihed, og et rum, hvor filmbilledets plasticitet sættes på prøve. Med dens slørede slowmotion-sekvenser og richterske kamerastil, som fremkalder en særlig stemning af den udtværede foto-maler-teknik, varsler *Every Man for Himself* Godards seneste eksperimenteren med digitalfilm og 3D. Hans film *Goodbye to Language* (*Adieu au langage*, 2014) udvider filmkunstens møde med malerkunsten, ikke blot ved at betone digital- og 3D-billedets plastiske alsidighed – en fusion af impressionisme, pointillisme og tachisme med de levende billeders uophørlige strømmen – men også ved at besyngne måden, hvorpå slørede billeder afviser det besidderiske, altopslugende blik.

I tidsrummet mellem udgivelsen af disse to film af Godard har en række filmskabere været med til at skubbe den filmiske behandling af den menneskelige figur mod figurationens yderste grænser ved at anvende lav-opløsnings-teknikker, som på radikal vis underminerer figurens faste formbarhed. David Lynch, Philippe Grandrieux, Leighton Pierce, Lucien Castaing-Taylor og Véréna Paravel, bare for at nævne nogle få, er blandt de filmskabere, hvis fotografering gør omfattende brug af sløringseffekter, der ofte leder figuren mod ren opløsning.

Valg af medie, teknik, genre og emne varierer i høj grad – fra 16mm og almindelig 35mm til digitalvideo, herunder Go-Pro – men sammen deler disse filmskabere en interesse for at eksperimentere med en slags billedforvrængning, der ikke alene kan skabes ved defokusering og low key-belysning, men også ved kamerabevægelser (oftest gennem rystede billeder, som karakteriserer det håndholdte kamera) og sløringseffekter skabt af kroppes bevægelser, optaget med lang lukketid. Denne slags teknikker skaber en væsentligt anderledes malerisk referenceramme end den, vi indtil videre har beskæftiget os med. Hvis den form for kinematografi, der brød frem i 1990'erne er blevet beskrevet som karakteristisk for en sansebaseret filmkunst, skyldes det faktisk delvist Francis Bacons malerier og Gilles Deleuzes kendte bog om hans virke, *Francis Bacon. Sansningens logik*. Udvekslingsprocessen mellem film- og malerkunsten er i dette tilfælde cirkulært: Det er almenviden, at Bacon var inspireret af Jules-Etienne Mareys kronofotografiske optagelser, hvilket uden tvivl inkluderede de spøgelsesagtige skygger, som indhyllede de slørede silhuetter i nogle af Mareys serier af bevægende (og kæmpende) kroppe – og som senere blev efterlignet i den futuristiske fotokunst.

Ifølge Deleuze herskes alt hos Bacon af “det uklare og ubestemte, påvirkningen fra en grund, der tiltrækker formen”. De skævvredne, slørede figurer er ikke *krops-lige*, men visuelle gengivelser af en legemlig erfaring, af en krop gennemstrømmet af sanseindtryk: “Det, som er malet i billedet, er kroppen, ikke for så vidt den repræsenteres som objekt, men så vidt den opleves som erfaring af en sådan sansning”. Fundamentet for denne proces, nærværet fra malerens hånd, er ikke skjult. Tværtimod: De synlige aftryk, penslingen og de falmende karaktertræk har til formål at “bryde med den eneherkende optiske

organisering: man ser intet længere, som i en katastrofe, et kaos.” Man kan argumentere for, at filmen, som et tidsbaseret medie i evig forandring, er den perfekte beholder til at manifestere det kaotiske og formløse (der – som Deleuze også har været omhyggelig med at pointere i Bacons tilfælde – aldrig omdanner sig til den rene abstraktion). I hybridfeltet mellem kunst og eksperimentalfilm vælger filmskabere ofte at fremhæve selve den filmiske proces, fremfor det figurative indholds læsbarhed, samt behandle den menneskelige figur som manifestationen af en intensitet eller et sanseindtryk – i denne form for filmkunst synes den menneskelige figur ofte at være på grænsen til at fusionere med sine omgivelser. Slutsekvensen i Lynchs *Lost Highway* (1997) forbliver med dens enestående brug af defigurerende sløringseffekter en af de mest umiddelbare filmiske citeringer af Bacon, og Nicole Brenez’ læsning af Lynchs fotografering i denne film peger mod åbenlyse ligheder: “David Lynch skaber en form, der sammensmelter det optiske og det taktile, det abstrakte og det figurative, billedets slørede karakter og begrebets klarhed, og skubber billedet til figurationens grænse.”

I denne sammenhæng mister “absorption” sin forbindelse med det figurative indhold og antager derfor andre betydninger end dem, vi har udledt af Friers studie. Begrebet fremkalder både den omsluttende filmpraksis og den “grund, der tiltrækker formen”: billedets bogstavelige og materielle absorption af figuren. På samme måde, som det forholdt sig med Deleuzes oplevelse af Bacons malerier, kan absorption også passende beskrive tilskuerens egen erfaring, idet han eller hun overgiver sig til en verden, der er gennemsyret af en logik baseret på visuel usikkerhed, på grænsen til forvirring: “Som beskuer erfarer jeg kun sansningen ved at træde ind i billedet, gå ind i enheden af sansende og sanset.”

Den sansebaseerede filmkunst, hvad end den er filmet på analog eller digitalfilm, drager fuld nytte af de filmiske kvaliteter, der har en tendens til at blive nedtonet i mainstreamfilm: Muligheden for at skabe visuel forvirring, at frembringe en følelse af usikkerhed eller forundring, der opfordrer tilskueren til at engagere sig i billedets stoflige karakter. Men idet vi bevægede os ind i det 21. århundrede, begyndte filmskabere også at blive mere opmærksomme på variationer i billedkvalitet i forhold til det ekspressive potentiale, som samlivet mellem analog- og digitalfilm muliggør. Det gjaldt om at gøre modstand mod de stadig mere normative repræsentationer af den menneskelige figur i *high definition*-billeder, såvel som at manifestere visualitet som et historisk fænomen: På samme måde som forandringer i kunstneriske teknikker og medier vidner om forskellige perioder i vores præindustrielle historie, har forandringer vedrørende type råfilm, herunder skarphed og opløsning, været med til at indkapsle de forskellige perioder i den industrielle og postindustrielle æra.

Åbningssekvensen i Chantal Akermans *The Captive (La Captive)*, 2000) tilbyder en bemærkelsesværdig refleksion over sådanne emner gennem dens indledende *mise en abîme* over filmkunsten. På den ene side ser filmen tilbage mod filmmediets egen fødsel, mod de modsatte retninger – mellem kunst og videnskab, mystik og blotlæggelse – som herskede i mediets tidlige år, og senere over fremkomsten af en diversitet i filmformater. På den anden side indfanger selvrefleksiviteten i filmens indledende sekvens den modernistiske filmkunsts kompleksiteter (og modernistiske subjektiviteter), der er fanget mellem spektaklets logik og modstanden mod den form for hyper-synlighed, som øget billedopløsning og nye former for interaktive synsoplevelser synes at fostre.

Akermans film er en løs fortolkning af Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid*. Den fokuserer på det femte bind, *Fangen*, der er et studie i kærlighedens sygelige besættelse. Filmen begynder med erindringen om en scene på stranden, en fremmaning af Prousts beskrivelse af Balbec, hvor helten opdager det objekt, han senere skal knytte sig til.

Den indledende sekvens udfolder sig til lyden af bølger, og med afsæt i billeder af havet, der først filmes ude af fokus: Naturens tumult forstørres her af sløringseffekten som teknisk valg, udvisknin-gen af detaljer indstiller øjet til "det klare og forvirredes" spektakel, en visualisering af uforståelig viden. Denne første indstilling forsvinder med åbningsteksterne og erstattes af billeder optaget på 8mm. Lyden af en projektor erstatter samtidig lyden af havet, hvormed filmens lyd og billede *in fine* sættes i forlængelse af lyden af bølgerne og deres uophør-lige bevægelser. 8mm-billederne viser en gruppe unge kvinder på stran-den, nogle bader, andre er optagede af et boldspil, deres farvestrålende badedragter står i kontrast til sandets, vandets og den skyede himmels mere dæmpede farvepalet. Kameraets lettere ustabile blik, idet det for-søger at indhente gruppen, indfanger en følelse af kollektiv absorption og en fælles, ubekymret vitalitet. De unge kvinder samler sig til sidst, sandsynligvis på fotografens anmodning, foran kameraet; først til et gruppeportræt, derefter til individuelle portrætbilleder.

8mm virker som det åbenlyse valg for en filmskaber, der forsøger at filmatisere Proust: Ved projicering har det den samme skælvende, åndende kvalitet, som film fra stumfilmsæraen; blødheden ved billedets overflade og dets association til amatørfilm gør det til det perfekte format til at levendegøre hukommelsen, begge er intime og ufuldstændige. Når det bruges til at filme havet, opnår 8mm også en særlig malerisk effekt, som Akerman udførligt gør brug af: Det

minder om akvarelfarver i både tekstur, lys og skær (akvarelmalingens forbindelse med analogfilm strækker sig til tider til dets stofflige kvaliteter: en bestemt akvarelteknik går ud på at strø havsalt på den våde overflade, før man maler).

Effekten ved 8mm-filmens grynede kvalitet, der især springer frem i nærbilleder, hvor hud og filmgryn synes at smelte sammen, minder også om den form for *pointillés* eller de sløringspunkter, man ofte forbinder med Vermeers malerkunst (som i dette tilfælde muligvis er en påmindelse om Marcel Prousts egen fascination af Vermeers stil). Det reelles uklarhed eller overstrømmende væsen, der så tydeligt manifesterer sig i havets spektakel, forstørres ved den maleriske behandling: Udraderingen af alt overflødigt og blødgørelsen af konturer fordrer et perspektivskift fra en *læsning* af billedet til en mindre præcis, mere synæstetisk perception.

Sekvensen skifter kort herefter til 35mm og afslører den enlige tilskuere, som også opererer 8mm-projektoren. Som inkarnationen af den besidderiske proustianske elsker, drevet af behovet for vished, synes operatøren at være ubevidst om den flygtige karakter, der giver 8mm-filmen sin charme. Vi ser ham stoppe, spole tilbage og afspille de samme få billeder. Han forsøger at mundaflæse to tætstående kvinder, som han mistænker for at være elskere. Ligesom i dubbing lægger han ord i deres mund. Siger de "Jeg elsker dig" eller "Jeg er vild med dig"? Fremgangsmåden minder om George Demenys kronofotografiske eksperiment, hvor ingeniøren på notorisk vis fotograferede sig selv sige "Jeg elsker dig" som en øvelse i talens dekomponering i forhold til mundaflæsning. Demenys kronofotografiske serier udviser en underfundig interesse i de videnskabelige, praktiske måder at anvende det animerede billede på, og varsler samtidig talefilmens fremkomst, som





*The Captive* (2000). Foto: Artificial Eye.

medførte et behov for, at billeder var tilstrækkeligt definerede og stabile til tydeligt at kunne kommunikere en mundtlig besked.

I Akermans stumme 8mm-version modstår billedet dog den besidderiske tilskuers ønske om at afdække dets hemmelighed. Ansigterne er skiftevis slørede og upræcist afbildede, og den unge mand, som kaster sin skygge over de projicerede billeder, kan kun sidde tilbage og spekulere. Selv når de unge kvinder står med ansigtet rettet mod kameraet og stirrer direkte ind i linsen, skaber 8mm-billedets bløde, skælvende karakter en distance, der indhyller figurerne i et beskyttende dække af fortidighed, deres blikke vækker ikke en følelse af nutidighed, men i stedet en følelse af hjemsøgelse.

Der er slående ligheder mellem Daniel Arasses læsning af Vermeers portrætter og Akermans brug af 8mm. Arasse taler om forholdet mellem billedets utydelighedskvalitet og dets evne til, på trods af den tidlige kløft, at frembringe en følelse af tilstedeværelse. "Et sådant billede," forklarer han, "er ikke skabt for at skulle skelne dets objekt, men for at omdanne beskueren til tilstedeværelsens vidne." Det, der vises, tilføjer han, er ikke "det observerede objekts hemmelighed, men et mysterium, som er indbygget i selve billedet og dets figurers synlighed". Operatøren lader til sidst 8mm-rullen løbe igennem, og den unge kvinde, som var blevet fremhævet i nærbilleder, flygter tilbage i havet, som havfruen i eventyret, der var adskilt fra sine søskende for til sidst at genforenes med dem. I modsætning til 8mm-sekvensens disede karakter indvarsler den skarpe visuelle og auditive behandling i den efterfølgende indstilling, filmet på 35mm i klar opløsning, den unge kvindes nye status som hendes elskers "fange".

Fra Proust til populærkultur. Der synes måske ikke at være mange ligheder mellem Akermans film og Douglas Gordon & Phillippe Parrenos *Zidane: A 21st Century Portrait* (*Zidane, un portrait du 21e siècle*, 2006), men med denne rejse ind i den internationale fodboldverden tilbyder de to kunstnere deres eget komplekse absorptions- og hukommelsesstudie. Ligesom i indledningen af Akermans film underminerer den brede vifte af billedkvaliteter og skarpheder, der er anvendt i *Zidane* den form for teatraliskhed, som altid truer med at bestemme, hvordan vi i dag optager og oplever levende billeder. Det er velkendt, at Gordon og Parreno anvendte storstilet filmudstyr til deres projekt, det samme gælder deres insisteren på at tage deres 17 mand store kamerahold til Prado-museet for at se på værker af Goya og Velásquez. Filmen, der er optaget under en fodboldkamp, skaber en blændende montage af indstillinger, udvalgt fra materiale filmet af de sytten kameraer, som er placeret rundt om fodboldbanen, men også fra satellitbilleder samt optagelser af selve monitorskærmene, hvorfra live-optagelser af kampen vælges til udsendelse. Overdådigheden ved filmens auditive og visuelle opbygning stammer altså ikke kun fra den kubistiske samling af mangfoldige perspektiver, men også fra det kontinuerlige skift i billedkvalitet, fra HD-optagelser til voldsomt pixelerede billeder.

I *The Captive* er operatøren, der er alene og i stand til at pause filmen, spole tilbage og starte igen, stedfortræder for den nutidige tilskuer, som er væbnet med fjernbetjeningen: en besidderisk fremfor kontemplativ tilskuer (med henvisning til Laura Mulveys sondring mellem disse), der er fastbestemt på at undersøge den del af filmbilledet, der modstår blotlæggelse. I Gordon og Parrenos film finder tilskueren sig spejlet og uendeligt mangedoblet i billedet af kampens tilskuere, der er inkluderet i spektaklet og genstand for de samme va-

riationsgrader af lav opløsning og defokusering som stjernespilleren, der udgør filmens åbenlyse hovedmotiv. Det ser ud, som om fodboldspilleren, der er helt og aldeles opslugt af kampen, er uvidende om de mange kameraer såvel som blikkene fra de 80.000 fans, der følger ham. Skiftene mellem skarpe og slørede billeder spejler spændingen, som bygges op i løbet af filmen – mellem en følelse af intimitet, som de tilbagevendende nærbilleder og kameraets bestandige blik skaber, og den ekstreme fremvisning, kampen og selve optagelserne medfører: Absorption rekonfigureret i sammenhæng med en overvågningskultur. Men ligesom fodboldspilleren ryger ind og ud af fokus, og indimellem forsvinder ud af syne for så blot at blive en prik i synsfeltet, ryger også publikum – omsluttet af den kollektive optagethed, som kampen vækker til live – ind og ud af syne. På samme måde veksler lyden mellem menneskemængdens dirrende tilråb og den pludselige, flygtige indførelse af en skarp, isoleret lyd – Zidanes åndedræt, lyden af hans sko, der skraber mod banen, en tilskuers tilråb eller hosten. Den samlede effekt er følelsen af en fælles opslugthed. Endvidere tilbyder filmen dens hovedperson et alternativt afløb, væk fra fjernsynets stærkt normative grundprincipper og dets i stigende grad narcissistiske regime af tilskuermæssig deltagelse (gennem sammensmeltningen af overvågning og fremvisning varsler de konventionelle tv-udsendelsesregimer teatraliskhedens tilbagekomst, som også beror på en forstærket illusion af “fælles tilstedeværelse”: Tilskueren ser sig selv på de gigantiske stadionskærme og vinker til kameraet – vinker til mig – hvorved mit blik anerkendes med en uhyggelig øjeblikkelighed).

I dens dristige tilegnelse af en fodboldkamp som et eksperimentalt kunstobjekt minder Gordon & Parrenos film os om det holdbare bindeled mellem avantgardistisk kunst og populærkultur –

en forbindelse, hvor filmmediet ofte inddrages, ligesom malerkunsten. Idet deres indhold skifter fra nærmest abstrakte farveklumper til skarpt optegnede figurer og så tilbage til slørede silhuetter, fanget i den stadige billedstrøm, genkalder Gordon & Parrenos billeder i glimt Nicolas de Staëls serie af malerier *Les grand footballeurs* (1952).

Når man betragter det filmiske billede i sin flygtigste tilstand, hvor det forlader det øjeblikkeligt læsbare sfære for at træde ind i det ubestemmelige og fluktuerendes, betragter man det i dét øjeblik, hvor det åbner sig mest muligt mod en dialog med andre kunstformer. Denne artikel adresserer kun nogle få aspekter af den udveksling, som finder sted mellem film og malerkunsten. Særligt stræber den efter at vise, hvordan idéen om absorption, der oprindeligt var forbundet med malerkunstens historie, med fordel kan implementeres i forhold til de levende billeder, hvor det peger på skiftende regimer for repræsentation og tilskuerskab. Mest afgørende er det dog, at de teoretiske og formalistiske genklange, der viser sig i mødet mellem filmen og malerkunsten, selv når disse er begrænset til skildringen af den menneskelige figur, peger på de historisk betydningsfulde konsekvenser af filmbilledets alsidighed og plasticitet. I såvel film- som malerkunsten forsøger de stoffige karaktertræks alsidighed og de forskellige grader af billedopløsning at trække blikket væk fra det indskrænkende, standardiserede billede og hen imod udforskede, uafgrænsede territorier, hvor det frit kan vandre. Herigennem bliver disse træk væsentlige for mediets historicitet, og dets evne til ikke blot at optage sin samtid virkeligheder, men også at gøre rede for udviklende perceptioner, sensibiliteter og subjektiviteter.

*Oversat fra engelsk af Oscar Pedersen*

**Martine Beugnet**, underviser i Visuel kultur ved Université Paris Diderot og tilknyttet forskningsgruppen LARCA, har senest udgivet *Indefinite Visions: Cinema and the Attraction of Uncertainty* (EUP, 2017) og *L'attrait du flou* (Yellow Now, 2017).

#### Litteratur

**Arasse, Daniel.** 2001. *L'ambition de Vermeer*. Adam Biro // **Beugnet, Martine.** 2017. *L'attrait du flou*. Yellow Now // **Brenez, Nicole.** *De la figure en général et du corps en particulier*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur // **Cavell, Stanley.** 1979. *The World Viewed*. Harvard University Press // **Deleuze, Gilles.** 1983. *Cinéma 1*. Les éditions de Minuit // **Deleuze, Gilles.** 2013. Francis Bacon. Sansningens logik. Billedkunstskolernes forlag // **Epstein, Jean.** 1975. *Ecrits sur le cinéma, vol. 2*. Cinéma Club/Seghers // **Fried, Michael.** 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of California Press // **Gombrich, E. H.** 1960. *Art and Illusion*. Princeton University Press // **Marks, Laura U.** 2000. *The Skin of the Film*. University Press // **Mulvey, Laura.** 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.