Arindam Sen

At betragte verden med et fintfølende blik – Skitser om Velu Viswanadhans filmkunst

Eau/Ganga (1985)
Velu Viswanadhan

> *Retour aux éléments* er en af de bedste film, jeg har set i lang tid; en observerende filmkunst, som giver tilskueren plads til fordybelse, hjælper med at opdage et stykke af Indien, de færreste kender til og genopliver nogle af mine egne indtryk af dette sted – lærredet synes ikke at være en uigennemtrængelig barriere, i stedet føles det, som om man blot behøver at træde frem og gå igennem det for at befinde sig de steder [som filmen skildrer].
>
> – *Philippe Cote efter en visning af* Retour aux éléments *på Centre Pompidou i 2011*

I Velu Viswanadhans malerier og film finder kunsthistorikeren Raissa Padamsee visuelle og intellektuelle referencer til Viswanadhans formative barndomsår i 1940'ernes Kerala. Her levede han med sin far, der udover at være maler og arkitekt, var involveret i Mandala-ritualer – en forening af spiritualitet, religion og kunst, som udtrykkes grafisk i symmetriske mønstre. Denne forening har ifølge Raissa været afgørende for Viswanadhans tilgang til at lave film. Det har været en måde for ham at invitere det uforudsigelige ind i værkerne og været med til at skabe en proces, hvor faktorer hinsides den indiske og vestlige kulturarv kan interagere med hinanden.

Viswanadhan ankom til Europa i de skæbnesvangre dage under maj '68 og har gennem fem årtier boet og arbejdet, hovedsageligt som kunstmaler, i Paris. Mellem 1982 og 2003 skabte han fem film: *Sable/Sand* (1976-1982), *Eau/Ganga* (1985), *Feu/Agni* (1988), *Air/Vayu* (1994) og *Ether/Aakaash* (2003). Tilsammen refererer filmenes titler til de fem elementer, der ifølge vedaerne[1] udgør universets fundament. I 2009 udkom *Retour aux éléments*, hvori Viswanadhan genbesøger de steder, han filmede i de forrige film. Filmen fungerer derved som en epilog til pentalogien.

*

Man kan være tilbøjelig til i bred forstand at omtale hans film som dokumentarer, da interessen ligger i måden, hvorpå de filmede miljøer udfolder sig over tid – det vil sige gennem filmmediets tidsbaserede optagelse – fremfor at præsentere et decideret narrativ. Filmenes primære anlæg kan opsummeres som en varig stræben efter at placere de fem elementer inden for gentagne udførelser af religiøse ritualer og manuelt arbejde, uden at ty til en klassisk årsag-virkningskontinuitet. Viswanadhan filmer arbejdskraft i dens mest primitive form – både inden- og uden for religiøs ritualisme – såsom den gentagende bevægelse af klokken i hænderne på en præst, sammenfletningen af fibre, når der væves og strikkes, syningen af et fiskenet eller udførelsen af Mandala-mønstrene (for Viswanadhan er disse handlinger beslægtede og udgør dele af en større sammenhæng). Denne urokkelige interesse i den hverdagslige arbejdskraft kan på sin vis spores i hans slægtshistorie. Viswanadhan tilhører en slægt af visvakarmaer,[2] som historisk set var pottemagere, grovsmede, skulptører, snedkerer, murere og guldsmede. Faktisk udlærte Viswanadhan sig til at blive snedker og grovsmed efter at være droppet ud af skolen.

Viswanadhans film er visuelle udforskninger eller portrætteringer af landskaber – deres farver, teksturer og historier – og studier i menneskets og naturens harmoni. Dette er ikke ulig de af Peter Huttons film, der gennem en dokumentarisk filmstil inkorporerer det kontemplative lysskær, man kender fra malerier af Hudson River School-kunstnerne, herunder Thomas Cole og Frederic Edwin Church. Ligesom Hutton er Viswanadhan interesseret i den filmiske erfaring ved lysets atmosfæriske effekt på naturen. Det vækker mindelser om en verden, hvor industriens klimaaftryk endnu ikke havde nået uoprettelig skade. I sådanne øjeblikke skildrer Viswanadhans film ideen om et levende, endnu ikke behersket landskab. Når menneskene optræder i filmene, er det som aktivt handlende miniaturefigurer placeret i landskabets enorme udstrækning.

*

I de to årtier, hvor Viswanadhan skabte pentalogien (1982-2003), gennemgik Indiens politiske og økonomiske landskab en både dynamisk, transformativ og turbulent tid, hvor den nehruvianske[3] drøm om postkolonial industrialisering inden for en hovedsageligt sekulær og statskontrolleret økonomisk struktur langsomt svandt væk, for i stedet at gøre plads til et liberalt marked i perfekt synkronisering med den stigende opbakning til hindu-nationalismen. Under denne transformationsperiode blev den traditionelle arbejdskrafts økonomiske opretholdelse og den generationelle overlevering af specialiseret fagkundskab bragt i fare, ligesom landskabet nu stod til måls for industriens klimaaftryk. Horisonterne blev lemlæstede og byerne forvandledes til livsfarlige gaskamre. I forhold til et vestligt land er et postkolonialt land i langt mindre grad i stand til at bremse den globalt-industrielle kapital og dens destruktive miljømæssige eftervirkninger, fordi det stadig anstrenger sig for at råde bod på den hæmning af landets industri, som kolonialismen forårsagede. Og i endnu mindre grad er det i stand til dette i en ikke-reguleret neoliberal økonomi. Derfor blev det primære fokus for Viswanadhan at viderebringe arbejdskraftens og landskabets oprindelige natur. Fokusset på arbejdskraften sætter værkerne i relation med lignende overvældende skildringer, eksempelvis Phill Niblocks storslåede refleksion i *Movement of People Working* (1973-1983, udg. 2003) eller Mark LaPores *A Depression In the Bay of Bengal* (1996). Tom Gunning har rammende pointeret om LaPores film:

> *A Depression In the Bay of Bengal* begynder med et af de mest sublime billeder, jeg endnu har set (det er på niveau med en hvilken som helst mesters billede). Et klippefyldt landskab strækker sig ud til et vue af bjerge og himmel. Langt borte ses en lille figur, der bærer på et enormt bundt af en slags fiber. Figuren bliver større og større for til sidst at nå billedets forgrund, hvor bundtet bliver smidt fra sig. Herefter afsløres et optog af lignende figurer i det fjerne; en efter en når de frem og smider deres laster, der danner en voksende bunke. Bortset fra Joris Ivens' film har jeg aldrig

> set arbejdskraftens proces skildret på så overvældende vis; dets repetitive rytmer, den kollektive ånd og særligt arbejdets forhold til rum og landskab. Disse hårdtarbejdende figurer sammenvæver jord og himmel, fjernhed og nærhed og vækker Hölderlins ejendommelige ord til live: "Digterisk bor mennesket på denne jord".

Det synes naturligt forsøgsvist at placere Viswanadhans værker inden for en tradition af refleksive eksperimental-dokumentarfilm. Udover Peter Hutton og Mark LaPore genkalder hans film også værker af Philippe Cote. Det er givetvis problematisk at knytte en bestemt filmisk tradition til disse udtrykkeligt forskellige, unikke filmskabere, men ikke desto mindre er der bestemte stilistiske elementer, der er fremtrædende i deres respektive værker. Som Hutton har beskrevet i et interview med Scott MacDonald, appellerer hans film "primært til folk, som nyder at betragte naturen, eller som nyder at have et øjeblik til at studere noget, der ikke er overlæsset med information. Oplevelsen af mine film har karakter af dagdrømmeri." Disse instruktørers film bygger på de kine-journalistiske og visuel-antropologiske filmekspeditioner, man bl.a. kender fra Robert J. Flaherty og senere John Cohen og Robert Gardner. Hos Viswanadhan kan man drage paralleller til LaPores etnografiske poesi, Peter Huttons meditative flimren og Philippe Cotes observerende interesse for det prosaiske. Viswanadhans film befinder sig inden for dette semi-autonome område af filmkunsten, hvor den postkoloniale agrikultur og industri konstant sættes i spænd.

*

Viswanadhan prioriterer i sine film observation over intervention, billedernes sprog trumfer jagten på objektive fakta, hvorfor filmene tager en i højere grad intuitiv og lyrisk klippestil i brug. Strømningerne i det turbulente socio-politiske landskab medfører dermed ikke, at billederne er nødsaget til at præsentere en bestemt social virkelighed. Pragten ved landskabet og himlen, hvor rum og lys

smelter sammen, tillader os at beundre udstrækningen og antænder et begær efter det pittoreske hinsides landskabets industrielle omstændigheder. Dermed ikke sagt at genoprettelsen af disse maleriske kvaliteter er det samme som at afskrive landskabet dets land- og miljøpolitik. Men hvordan kan man pege på de apokalyptiske og industrielle trusler, klimakrisen og selvfølgelig massefordrivelsen af stammefolk uden også at overveje, hvordan landskabet kan betragtes ud fra et ønske om frelse? For at vende argumentet om: Måden, Indien er blevet fremstillet på i dokumentarer og etnografiske film, er ofte ved at vise livets omskiftelighed og dets naturligt dramatiske egenskaber som altopslugende. Disse fremstillinger er derfor ofte mangelfulde i forhold til indfangelsen af alt det, der ligger uden for en umiddelbar social virkelighed – eller i tilfælde af film som Michelangelo Antonionis *Kumbha Mela 1977* (1989) og Pier Paolo Pasolinis *Appunti per un film sull'India* (*Notes for a film on India*, 1968), hvor Indien blot er en modpol til konsumerismens homogene verdensorden. At omforme det formalistisk-sensoriske til det visuelt-antropologiske er noget af det, Viswanadhan er i stand til at fuldføre fejlfrit i disse film ved at bevæge sig hinsides den udtalte virkeligheds reduktive, forklarende vold, som narrative virkemidler almindeligvis indbyder til. Hos Viswanadhan værdsættes filmmediets ekspressive muligheder, uden at det bliver feticheret.

*

Mod slutningen af den femte og sidste del af pentalogien, *Ether*, er der en fortryllende dansesekvens med nogle kvinder fra den etniske minoritet *Siddi* – en stamme, hvis historie på denne del af kontinentet dateres til det 16. århundrede og denne tids sydøstafrikanske slavers udvandring under Portugals kolonialistiske regime. Det neoliberale projekt i Indien har i løbet af de seneste tre årtier gjort sådanne befolkningsgrupper skrøbelige. Mens kvinderne danser i en flod, hvor digambaraerne[4] engang havde et helligt tempel, fokuserer Viswanadhans kamera på kvindernes strålende klæder, kroppenes rytmer og koreografi, deres harmoniske samværen

(1)

(2)

(1) *Feu/Agni* (1988), Velu Viswanadhan
(2) *Eau/Ganga* (1985), Velu Viswanadhan

(3)

(3) *Ether/Aakash* (2002), Velu Viswanadhan
(4) *Feu/Agni* (1988), Velu Viswanadhan
(5) *Eau/Ganga* (1985), Velu Viswanadhan

(4)

(5)

med naturen, de frodige grønne blade og vandets blålige skær. Kameraet er statisk, men sporadisk anvendes der zoom for at veksle mellem begivenhedens harmoniske og figurative dimensioner. I disse billeder er der intet behov for at opsummere noget, intet incitament til at indsamle etnografisk viden; i selve filmoptagelsen, denne simple gestus, eksisterer den måske mest grundlæggende filmiske tilskyndelse, nemlig at ville omsætte det overvældende indtryk af en harmonisk oplevelse til levende billeder. Viswanadhan deltager ikke – hverken koreografisk som Maya Deren gør det i *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985) eller gennem et fascinationsbetonet blik som Georges Bataille eller Sergei M. Eisenstein har gjort det – men koncentrerer sig i stedet om sammensmeltningen af erfaringens uhyre overvældende omfang med en indre styrke.

Udfordringen ved at placere Viswanadhans filmværker inden for en større tradition forstærkes desuden yderligere af det faktum, at de førnævnte filmskabere rejste til fjerne lande, til landskaber, som var dem ukendte, til kontrastfyldte kulturelle miljøer, hvilket tilføjer en slags skrøbelighed til deres billeder. En konstant spænding synliggøres i disses film, hvor det ubestemmelige, modtagelige blik er opmærksom på selve synshandlingen. I Viswanadhans tilfælde er der snarere tale om en tilbagekomst til et kendt landskab, han har været væk fra i næsten et årti (han begyndte at filme *Sable* i 1976). Rejsen begyndte tidligere samme år, da han efter en trafikulykke lå i en hospitalsseng i Tyskland og stillede sig selv et uskyldigt spørgsmål om sin egen identitet, der med tiden førte til reel eksistentiel tvivl. Dette og hans jævnlige besøg i Cinémathèque Française – hvor Jean Rouch viste ham mulighederne og den dertilhørende frihed ved at optage på smalfilm – drev hans filmiske selvopdagelsesrejse fremad. Rouch krediterede 16mm-formatet for den etnografiske films genopblomstring; han blev selv filmskaber, da han begyndte at rejse til Vestafrika i 1950'erne udstyret med et gammelt Bell & Howell-kamera, han havde fundet på et loppemarked i Paris. *The Five Elements*-pentalogien var et bestillingsarbejde fra Centre Pompidou i Paris, og blev skabt i en

periode, hvor der i Indien kun var en marginal interesse for Super 8 og 16mm-film.

*

Det er ikke svært at komme til at overdrive den observerende natur i Viswanadhans film, men i forhold til landets mere konventionelle dokumentar-praksisser, er netop denne kvalitet tydelig. Anand Patwardhans film er eksempelvis mere essayistiske, mens instruktører som S.N.S. Sastry fortrækker en mere montage-baseret metode, der gennem ironi, kontraster og horisontale kollisioner mellem sammenhængende billeder fremkalder en vertovsk kino-øje modalitet. Viswanadhans tilgang er mere distanceret, forstået på den måde, at filmene først og fremmest er blevet til gennem en lyst til at skabe et visuelt-civilisatorisk dokument ud fra en række indtryk fra rejser foretaget på tværs af den indiske halvø med hans ven og kendte filmskaber Adoor Gopalakrishnan. Samarbejdet mellem Viswanadhan og Gopalakrishnan begyndte til All India Writers' Conference i Kerala i 1965. I udarbejdelsen af *Sable* begyndte de deres rejse – med Gopalakrishnans art director, Sivan, og de to digtere Kadammanitta Ramakrishnan og Pazhavila Ramesan som ledsagere – ved Malabar-kysten. Herefter passerede de gennem Kanyakumari og videre op til det vestlige Bengalen. Derefter skar de deres vej gennem hele landets vidde for at komme til Gujarat i vest, for slutteligt at ende deres rejse i Kerala. Under hele rejsens forløb indsamlede de sandprøver. Under optagelserne af *Eau/Ganga* begyndte de på Sagar-øen i Bengalen og rejste så til Ganges-flodens udspring i Gomukh.

Filmene betoner en stærkt rytmisk klipning. Et af de mest interessante træk ved disse film er interaktionen mellem klipningens rytme og rytmen skabt af billedernes motiviske vekselvirkning mellem bevægelse og stilstand. Sidstnævnte opnås også gennem lydbilledet. Lydbilledet arbejder ofte med stigninger og fald, som til tider korresponderer med naturens ejendommelige fredfyldthed og andre gange med dens voldsomme potentiale. Man hører stormen og regnens komme, efterfulgt af en gennemtrængende stilhed. Hvad

der opnås her kan måske beskrives som den auditive pendant til efterbilledet: Trommehinden bibeholder rester af længdebølgernes høje frekvens længe efter lydens ophør. Dette arbejde med auditive stigninger og fald minder endnu engang om Mark LaPores film, heriblandt *The Sleepers* (1985) og førnævnte *A Depression In the Bay of Bengal*. Lyden bidrager til skabelsen af en tidsfornemmelse, der i sit fragmenterede udtryk, er decideret filmisk og på niveau med billedet, der ellers almindeligvis betragtes som drivkraften bag den filmiske oplevelse. Denne slags film alluderer til det, Hollis Frampton engang beskrev som "aural cinema":

> *Aural cinema* blev opdaget først, senere blev billeder tilføjet. Med hvilket jeg udtrykkeligt lader forstå, at der findes en ørets film. Filmkunsten er hele det eksisterende univers af lyde blot indordnet til æstetiske formål, hvilket blandt meget andet også indbefatter musik. Og selvfølgelig har musik en betydelig historie. Hvis du er villig til at gå med på denne måske søgte ligning, er film naturligvis ikke den yngste kunstart, men den ældste.

*

Råfilmen, som Viswanadhan tager i brug – Super 8 i *Sable*, 16mm i pentalogiens øvrige film – tillader ikke blot en logistisk mobilitet: Den analoge materialitet muliggør også et følelsesmættet engagement med landskabet, himlens forandrende farver ved solnedgang; de mange stemninger, der minder om Turners malerier; skyernes eurytmiske bevægelser, når de indfanges i vandets refleksioner; horisontens symmetriske rumlighed – alt aktiveres gennem analogfilmens ekspressive modtagelighed. Filmene besidder en særlig meditativ kvalitet ved at forfine og fokusere på de motiver og elementer, som den narrativ filmkunst mestendels ville behandle som indskudte afbrydelser i en større, samlet fortælling.

Det er tydeligt, at der er sket en stor forandring mellem *Sable* og *Eau*. Efter at have optaget *Sable* på Super 8 og ikke have

den tekniske viden til at kunne redigere den analoge film, overførte han den til VHS, hvor redigeringen blev fuldendt og en fortællerstemme tilføjet. Til optagelserne af *Eau* skiftede Viswanadhan til 16mm-film og besluttede sig for at bibeholde dets grynede tekstur ved at arbejde direkte med den analoge film. På samme måde fravalgte han fortællerstemmen, da den i *Sable* syntes at begrænse billedernes evne til at fremmane deres egen flydende ynde.

*

Viswanadhan filmer hovedsageligt klassiske agrikulturelle landskaber, og det er tilsyneladende her hans billedlige interesse ligger. Dog er bestemte samspil tydelige. I *Agni* udgør et tårnhøjt elforsyningsnet eksempelvis et forstyrrende element, som forhindrer et ellers imponerende udsyn over landskabet, og herved antydes de mange paradokser og modsigelser ved den forestående industrielle modernisering. Og i *Ether* skildrer Viswanadhan en ordinær markedsplads, som foruddaterer indkøbscentrenes urbane allestedsnærværelse, gennem en bilrude via en lang tracking-indstilling med et akkompagnement af membranofonisk percussion. En anden tracking-indstilling, filmet på samme vis, fører os på en rejse gennem det urbane livs hjerte; her krydser vi Howrah Bridge, og gennem bilruden ses menneskestrømmen af forstadens arbejdskraft, som går den faste rute til megabyen Calcutta.

Det interessante at bemærke ved disse fem film, er deres elliptiske fokus på to kontrasterende aspekter ved den indiske topografi. Det første aspekt er livets ende, som markeres ved den menneskelige aktivitets omskiftelighed og den naturlige dramaturgi, der herved betones. Det andet aspekt er det affolkede eller kun svagt befolkede landskab, der gennem filmmediets tidslige udfoldelse afslører sine poetiske eller musikalske kvaliteter. Det er denne kontrasts spændvidde, der nemmest fremkalder de fintfølende og dybsindige film af både Hutton og LaPore. Det første aspekt har ofte været kernen i etnografiske filmskaberes interesse, mens landskabet mest har fungeret som et naturligt afsæt for den antropologiske jagt (tag for

(6)

(6-7) *Ether/Aakash* (2002), Velu Viswanadhan

(7)

eksempel Robert Gardners *Forest of Bliss* (1986) eller et nyere værk som Philipe Cotes *Le voyage Indien* (2011)). Ren landskabsfilm – hvor landskabet bliver en tidslig enhed, eksempelvis i James Benning og Larry Gottheims film – forvrænger eller vender op og ned på det skævvredne magtforhold mellem mennesket og det terræn, det er indlejret i. Det er også værd at nævne i denne sammenhæng, at sådanne landskabsfilm ikke rigtig har vundet indpas blandt indiske filmskabere – bortset fra sjældne undtagelser, såsom turismefilm udstedt af *The Films Division of India* og en kuriositet som Mani Kauls film *Before My Eyes* (1988). Inden for narrativ film synes det kun at være Govindan Aravindan, der har givet sig i kast med dette magtforhold gennem formalistiske billedkompositioner og kamerabevægelser. Det er af denne årsag desto mere interessant at opleve den fintfølende montage, Viswanadhan skaber i sine film, hvilket atomiserer og udvider det ellers ensidige blik, som den arketypiske landskabs- og etnografiske film besidder.

*

En anden distinkt egenskab, som er kendetegnende for Viswanadhans filmværker, er en "åben form", inspireret af K.C.S. Paniker, der underviste Viswanadhan på kunstakademiet i Madras. Fremfor blot at forklare, hvad han allerede har af kendskab til landskaberne, muliggør den åbne form, at Viswanadhan kan lede efter det usagte og mystiske i disse landskaber. Han leder efter alt det, der undslipper klarhed for herved at opdage landskaberne på ny. Distance bliver derfor en rød tråd gennem filmene – distancen mellem den filmende krop og den filmede verden, og de iboende spændinger, der ligger i at bestemme denne distance, bruser op til overfladen. Billedet bliver et antropologisk teater og klipningen den lyriske hymne, hvis rytme teatret bestemmes efter. Fra et civilisatorisk perspektiv er filmene dybt indsigtsfulde og lærerige i deres skildringer af transformationer eller gradvise skift i det præ-kapitalistiske samfund. Men filmenes væsentligste kvalitet beror ikke på et spørgsmål om viden og information. Deres observerende og undersøgende karakter

adskiller dem faktisk fra den gren af den etnografiske filmtradition, som ofte er indgribende i sin vidensindsamling og bedrevidende i sin vidensdeling. Viswanadhan lader billeder og lyde tale for dem selv; lader på poetisk vis deres kollektivistiske egenskaber blive forstærket, så billederne både kan antage form som fabler, viser, drømme og virkelighed.

1.
Vedaerne: Betyder på Sanskrit 'hellig viden', og er navnet på de ældste overleverede hellige skrifter fundet på den indiske halvø. De danner det tekstmæssige fundamentet for både buddhisme og hinduisme. Fra ca. år 1500-800 f.v.t.

2.
Visvakarma: En term fra den hinduistiske mytologi, hentet fra den del af Vedaerne kaldet Upanishaderne, som betyder "verdens arkitekter".

3.
En reference til Jawaharlal Nehru (1889-1964), som blev Indiens første premierminister efter landet blev uafhængigt i 1947.

4.
Digambaraerne: En af de to store skoler inden for trosretningen Jainisme.

Oversat fra engelsk af Viktor Retoft

Arindam Sen, kritiker og programlægger, senest kurateret filmserien "Through the Struggle, For the Struggle" (april-maj 2019) i Bruxelles, der satte fokus på forholdet mellem film og politisk radikalisme