

Ingenting som er

Bacheloroppgave av Tor-Finn Malum Fitje

Innholdsfortegnelse

Jeg lyger.....	3
Å fange den nye tiden.....	4
Å fange den gamle tiden.....	5
Ingenting som er.....	8
Det nye i det gamle.....	10

Jeg lyger

Det hender at jeg lyger. Ofte i form av bevisste og relativt uskyldige justeringer av sannheten, fordi sannheten kan være så ulidelig tam. Enda oftere hender det at jeg lyger ubevisst, uten å være klar over det selv. Dette skjer når jeg gjenforteller noe uten å huske hvor jeg har fått informasjonen fra. Noen kan ha fortalt meg det, jeg kan ha lest det i en tekst, eller i en fiktiv bok. Muligens har noen lest det for meg, eller kanskje noen nevnte det i en dokumentar jeg så. Jeg kan ha trukket informasjonen ut fra et visuelt minne, fra en spillefilm, fra et klipp på internett, fra en plakat på gaten, fra en drøm, fra en gjenfortelling av en annens drøm. Kanskje jeg til og med kan ha opplevd det selv. Det kan være min egen originale, autonome idé. Sistnevnte hører med til skjeldenhetene. Det hender nesten aldri at noe som kommer ut av min munn eller gjennom mine fingrer, er basert utelukkende på egne erfaringer. Når jeg velger å bruke ordet «løgn» også om disse ubevisste modifiseringene av virkeligheten er det for å påpeke at forskjellen til det vi tradisjonelt anser som intensjonelle løgner, ofte er svært liten. Oldtidens historier vokste frem nettopp gjennom små justeringer av noe som allerede har blitt fortalt. For meg glir imidlertid denne naturlige fortellermåten over i mer bevisste strategier for å føre en betrakter bak lyset, ofte i den grad at jeg ikke klarer å skille hukommelsens brister fra min egen forførsstrategi. Det blir dermed kombinasjonen av disse to type løgnene, de bevisste og de ubevisste, som utgjør kjernen i min kunst.

I denne oppgaven kommer jeg først til redegjøre for min egen bakgrunn både personlig, generasjonsmessig og kunsthistorisk, i forsøk på å tydeliggjøre min metode og mitt konsept. Deretter vil jeg fokusere på mitt siste ferdig verk, en to-kanals videointallasjon som nylig ble vist på min separatutstilling. Disse filmene var originalt tiltenkt som to adskilte arbeider. Det blir derfor naturlig først å drøfte dem individuelt, for deretter å vise hvordan de sammenfaller og utfyller hverandre ved hjelp av de grunnleggende tankene jeg har skissert ovenfor.

Å fange den gamle tiden

Mye har blitt sagt og skrevet om hvordan dagens informasjonssamfunn fremmedgjør og endrer mennesket. Et faktum er at min generasjon, populært omtalt som «Generasjon Y», er den siste generasjonen som ikke har blitt født inn i en heldigital verden. Samtidig er vi den første generasjonen som har vokst opp i denne, og følgelig har jeg, som mange andre, blitt en aktiv og opplyst internettbruker. Mye oppmerksomhet vies til unge menneskers behov for å bevise at de faktisk har vært på en bestemt plass til en bestemt tid. Kanskje sitter dette behovet dypere enn en trang til å dele informasjon med omverdenen. Kanskje er det vel så mye et sannhetsbehov ovenfor seg selv - et dokumentert bevis på at du faktisk har vært et sted selv om du ikke husker det. De aller færreste ser noensinne på sine konsertopptak gjort med mobiltelefonen, med bevarer dem likevel, som et slags håndfast bevismateriale.

Den franske filmteoretikeren André Bazin hyllet filmen for muligheten den ga til å forevige en realistisk bevegelse av våre familiemedlemmer etter deres død. Han mente at fotografisk teknologi balsamerer tiden og redder den fra sin egentlige fordervelse. I det antikke Egypt så mennesker nødvendigheten av et forsvar mot tiden gjennom balsameringen av døde kroppene. Dersom kroppene likevel, til tross for mumifiseringen, ble skadet eller ødelagt, kunne de erstattes av terracotta-statuetter som ble laget av leirbasert keramikk. Bazin omtaler denne virksomheten som "the perservation of life by representation of life." Mennesket kunne ikke bli kvitt frykten for tiden, men dempe den gjennom rasjonell tenkning og realistisk representasjon.¹

Muligheten for å vise og bevise sine hverdagslige aktiviteter synes å opphøyes som en stadig mer essensiell kvalitet ved visuelle medier, mye

¹ André Bazin(1967) "The Ontology of the Photographic Image", I *What Is Cinema?*, oversatt av Hugh Gray, University of California Press, s. 11.

takket være kameratilgjengeligheten. Det er ikke lenger bare barnedåper, bryllup og sommerferier som foreviges. Ment i ytterst positiv forstand hører man ofte mennesker uttale om filmklipp de har sett, for eksempel konsertopptak: «det følte som om jeg var der!» Om man tenker på potensialet denne «følte tilstedeværelsen» bærer med seg, kan frykten for informasjonskaoset snus opp ned og omformes til en slags trygghet, en aksept for det uoriginale, en evne til å ta del i andres minner og muligheter for å bruke dem kunstnerisk.

Min kunst baserer seg på gjenbruk og resirkulering, men ikke på samme måte som man har sett innenfor mer idealistiske bevegelser som «found art» eller «trash art», hvor søkelyset ofte rettes mot materialene i seg selv, og hvorfor disse har blitt tilsidesatt. Jeg resirkulerer innhold og gjenbruker minner. Jeg kommer fra en klassisk filmbakgrunn. Min inngang til kunstscenen har vært gjennom filmstudier i Norge. Mye av det jeg lager er også relativt mediespesifikt, og omhandler ofte hvordan man ser på bevegelige bilder. Før jeg drøfter mine arbeider mer utfyllende, kan det være nyttig å gå gjennom hvilke tankegods jeg har med meg fra denne filmskoleringen.

Først er det viktig å nevne at film er en svært ung teknologi, så vidt over hundre år gammel. Av ganske mange mennesker regnes den enda ikke som en kunstform. Likevel er filmen fremdeles det eneste mediet som lar mennesket reprodusere tiden slik vi oppfatter den daglig. For å nyansere denne påstanden vil jeg vie litt plass til å drøfte filmens fødsel i et historisk perspektiv.

Å fange den nye tiden

På en internasjonal konferanse avholdt i Washington D.C i 1884, ble det vedtatt at verden skulle deles inn i tjuefire tidssoner med Greenwich i London som nullpunkt. Lommeurene, en ny oppfinnelse, visualiserte tiden, mens standardisert jernbanetid bidro til å rasjonalisere den. Omtrent på samme tid lyktes den amerikanske ingeniøren Frederick Taylor i å systematisere sine arbeideres bevegelser, slik at disse kunne

effektiviseres optimalt. Mary Ann Doane knytter i sin tverrfaglige utgivelse "The Emergence of Cinematic Time" denne rasjonaliseringen til fremveksten av filmmediet. Tendensene kulminerte i at tiden ble mer ensartet, irreversibel, oppdelbar, og gjennom filmteknologi: manipulerbar.²

Muligheten for slik manipulasjon av tid kolliderer imidlertid med ønsket om å fange og forevige den nøyaktig slik den oppfattes. Den industrielle revolusjon ga mennesket økt kontroll over egen fritid, men for Taylor var poenget at alle bevegelser skulle være av meningsfylt karakter.³ Dette står sterkt i strid med den økende fascinasjonen for filmens realistiske representasjon av menneskelig bevegelse, som kjennetegnes av kaos og tilfeldigheter.

Ordet *kontingens* kom ofte opp gjennom mine år med filmstudier. Det er et vagt begrep som jeg selv har hatt store problemer med å forholde meg til. Kontingens er et uttrykk som brukes om det som fremdeles er fylt av muligheter, det som er fremdeles er åpent og grunnleggende meningsløst. Eller formulert på en mer relevant måte for denne oppgaven: det som verken er løgn eller sannhet.

Ettersom film viser virkeligheten mer eller mindre slik vi oppfatter den daglig, betyr dette (i rent filosofisk forstand) at hver scene betyr nøyaktig like mye eller like lite som alle andre scener. Dette står i kontrast til mange andre kunstformer, for eksempel fotografiet, som i mangel på bevegelse og sammenheng, utroper at ett bestemt fryst øyeblikk er viktigere enn alle andre. Kontingensen i film syntes dermed å tilby en ekstrem frihet som sammenfalt godt med det moderne menneskets nye og strukturløse fritid.

Men dette potensialet er også ekstremt vanskelig å forholde seg til, fordi det truer de kunstneriske konseptene om det essensielle - at noe må være viktigere enn noe annet.⁴ Derfor begynte de første regissørene å skape strukturer om gjorde det mulig å fortelle filmhistorier. Et eksempel på

2 Mary Ann Doane (2002) "The Representability of Time", i *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge, s. 6

3 D Mary Ann Doane: Ibid, s. 6

4 Matthew Flanagan (2008) "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema", i 16:9, s 11

dette er D.W Griffiths kontinuitetsprinsipper, en struktur for klipping av filmmontasjer som fremdeles brukes i nesten alle spillefilmproduksjoner. Ved hjelp av slike verktøy kunne man formidle det essensielle i hverdagen - det ekstraordinære. Før Griffith ble det hovedsaklig laget såkalte attraksjonsfilmer, filmer som viste idrettsmenn, sirkusutøvere eller magikere mens de utførte sine triks. Disse filmene hadde som hovedoppgave å vise frem den nye filmteknologien.⁵

I de store filmlærebøkene til David Bordwell blir det hevdet at de første attraksjonsfilmene hadde et svært primitivt forhold til kontingens, da de primært hadde en ekshibisjonistisk karakter som formidlere av sin egen filmbarhet.⁶ Og denne påstanden har jeg store problemer med å akseptere. Kanskje var det nettopp denne påstanden som fikk meg til å skifte retning mot en kunstutdannelse. For etter min mening er ikke tanken på det essensielle viktig når det kommer til film. Manusforfattere og filmregissører snakker ofte om «dødtid» som noe man luke bort og begrense i en filmfortelling. Jeg mener at det ikke eksisterer noe som heter dødtid. Alle bevegelige bilder har samme potensial, og det er kunstnerens oppgave å frembringe dette potensialet, ikke begrense det. Og er ikke youtube en slags reinkarnasjon av de første attraksjonsfilmene, korte ekshibistiske klipp og sekvenser som hovedsaklig viser frem nøyaktig det du ser?

Jeg drar kanskje denne parallellen for langt, men mitt poeng er at selve handlingen som utføres når man filmer noe, momentant transformerer øyeblikket til en hendelse karakterisert kun av sin egen filmbarhet, slik som i de gamle attraksjonsfilmene. Et fiktivt øyeblikk skiller seg i denne sammenheng ikke fra et dokumentarisk, og et klipp fra en gammel Hollywood-produksjon skiller seg ikke fra et nytt Youtube-klipp. I mitt hode er de fullstendig likestilte. I mine filmer bruker jeg begge disse typer klipp, i kombinasjon med scener fra filmruller som jeg har funnet og digitalisert, såvel som egetfilmet materiale, supplimentert med stemmer som ikke hører til noen av disse. Jeg forteller imidlertid aldri hva som er hva. Jeg lyger.

5 David Bordwell "Poetics of Cinema", i *Poetics of Cinema*, New York (2008), s. 34

6 David Bordwell "Poetics of Cinema", i *Poetics of Cinema*, New York (2008), s. 42

Ingenting som er

Som nevnt i introduksjonen vil jeg nå utelukkende fokusere på mitt siste verk, *The Nothing That Is* (2013). I dette to-kanals videoverket har jeg forsøkt å rendyrke en regelbundet narrativ struktur hvor hvert bilde supplimenteres av én bestemt lyd, og hver av disse lydene består av én bestemt stemme.

Den første filmen er satt sammen av tjuefem scener, hvor de fleste utgjøres av funnet arkivmateriale. Hver av disse scenene er parsatt med en tilhørende lyd, mennesker som forteller om sine nær-døden-opplevelser. Scenene utgjør en sekvens som repeteres tre ganger, alltid i samme rekkefølge. Den første gjennomgangen er rask og kaotisk, men for hver repetisjon forlenges scenene internt, slik at mer og mer informasjon kommer til overflaten. Dermed forekommer nye sammenhenger i overgangene mellom hvert klipp, før setningene fullføres i den tredje gjennomgangen. Denne er lang og dvelende, og gir et helt annet inntrykk enn de to første.

Gjennom denne strukturen inviterer jeg betrakterne til å forholde seg til to ulike narrative linjer samtidig. På den ene siden får man stadig servert ny informasjon som kan tilføyes der den gamle informasjonen sluttet. Denne informasjonen drar historien *fremover*. Parallellt med dette oppløses den opprinnelige, og betrakterne tvinges til å tenke *tilbake* på hvordan førsteinntrykket var. Minnene blir da ikke bare modifiserert, men fullstendig snudd på hodet gjennom små språklige nyanser. Ett enkeltstående ord har kraft til å endre en hel setning.

Men dette verket er ikke simpelthen tiltenkt som en ordlek eller en memoriseringsøvelse. Bakgrunnen for denne strukturen ligger i innholdet, i opplevelsene som gjenfortelles. For noen år siden begynte jeg å interessere meg for nær-døden-opplevelser da onkelen min hadde svineinfluensa. Hans situasjon ble svært kritisk da han var klinisk død i nesten ti minutter, før legene lyktes med gjenopplivelsen. Opplevelsene

han senere fortalte om slo meg som oppsiktsvekkende vanlige, nærmest klisjéartede. Han så et lys som kom nærmere, han så kroppen sin utenifra, han så sitt liv i revy - alle disse klassiske synene som får mennesker til å begynne å tro på at det eksisterer en sjel og et etterliv.

Tidligere hadde jeg sett et fjernsynsprogram hvor det ble hevdet at å se sitt liv i revy er hjernens siste forsøk på å finne en løsning på en krisesituasjon gjennom å granske hukommelsen grundig, kronologisk fra det første til det siste minnet, i søken etter en bit informasjon, en lærdom eller en opplevelse, som kan komme til nytte.

Dette er ikke en beviselig teori, men jeg linket den umiddelbart til tematikken skissert i starten av denne oppgaven. Hvordan ville revyen utartet seg for noen som har vokst opp med tilgang på et så enormt visuelt materiale at er vanskelig å skille ut hva man har opplevd fra hva man har sett, hva man har hørt, hva man har lest, hva man har drømt? Filmen min er utformet som en fiktiv hukommelsesrevy. Samtidig skal den demonstrere umuligheten av å beskrive denne type livsforandrende opplevelser, om språkets utilstrekkelighet. Menneskene i filmen min kommer ofte ikke lenger en halvferdige setninger, dvelende ved et noe eller en noen - en *ingenting som er*.

Den andre filmen er bygget opp rundt en lignende struktur, som samtidig skiller seg vesentlig fra den første. Denne består av trettifem scener, også disse med hver sin tilhørende lyd, plassert i en sekvens som repeteres fire ganger. Her er det imidlertid ingen temporære forlengelser. Lydsporet er forblir identisk for hver repetisjon, men bildenes plassering forandres. Nærmest som et matematisk stykke kan alle bildene passe til fire ulike lyder, noen ganger helt åpenbart og andre ganger mer subtilt.

Disse lydene består av mennesker som beskriver hva de ser rent denotativt, på en svært direkte, nærmest bastant måte. Her inngår alt fra diktfraser til fragmenter fra vanlige samtaler og setninger fra språkkurs. I kontrast til den første filmen er det her nå det deskriptive språket som danner grunnlag for visuelle assosiasjoner. Denne filmen

retter fokus mot den meningsskapende betrakteren, som vil se audiovisuelle sammenhenger selv der de ikke forekommer.

Selv om disse filmene sammenfaller strukturelt, fungerer de altså innholdsmessig nærmest som motpoler. De danner en slags blåkopi av hverandre, installert som to projeksjoner på en hengende plate - en framside og en bakside. Jeg har gjennom dette verket forsøkt å skape en form som beviser hvor skjør en bestemt mening kan være, hvor fort den faller sammen og løses opp, og samtidig hvor lite det skal til før dette flytende kaoset begynner å gi mening igjen gjennom den meningsskapende betrakterens velvilje. Viktigste for meg er likevel ikke verkets strukturelle skjellet, men de emosjonelle reaksjonene som kan oppstå når man ser, hører og leser fremover og bakover på samme tid.

Det nye i det gamle

For å knytte sammen noen tråder vil jeg konkludere denne oppgaven ved å forklare min fascinasjon for «det gamle». Dette temaet er så omfattende at det knapt lar seg berøre i dette formatet. Jeg vil likevel forsøke å ordlegge den følelsen som har gjort at jeg det siste året nesten utelukkende har gjenbrukt gammelt materiale.

Først vil jeg nevne at gamle filmklipp tilbyr meg en bestemt estetisk kvalitet som fremstår som en slags motstand mot filmbransjen som stadig beveger seg i retning av det visuelt plastiske. Jeg har lenge vært opptatt av ulike former for støy. Dette kan være alt fra medialt støy, i form av kornete bilder og urestaurert lyd, såvel som språklig støy som talefeil eller grammatiske feil. I verket beskrevet ovenfor benytter jeg meg for eksempel av stamming som en metafor for det ikke-perfekte, for de tankene og følelsene som ikke lar seg manifestere på en flytende og lettfattelig måte. Rent teksturmessig har det gamle materialet altså mye å tilby meg. Likevel er det ikke her min hovedattraksjon ligger.

I følge filmteoretikeren Sigfried Kracauer fascineres barn av å se gamle filmklipp, ikke fordi de ser avdøde familiemedlemmer, slik jeg tidligere

har nevnt at André Bazin var opptatt av, men fordi de ser en avbildning av en fortapt tid.⁷ Doane kalte dette for *arkiveringens pathos*. Hun mente at fremveksten av filmteknologien kan karakteriseres av spenningen mellom begjæret etter øyeblikkelighet og trangen til arkivering.⁸

Selv mener jeg at denne arkiveringen transformerer én bestemt hendelse til en hvilken som helst hendelse. Når jeg ser et filmklipp så tenker jeg på fortiden, simpelthen fordi film viser hendelser slik de skjedde og aldri vil skje igjen. Jeg bruker riktignok ikke materiale av mine egne avdøde familiemedlemmer, men derimot andres.

I mai 1989, noen uker før jeg ble født leide faren min inn et kamera for anledningen. Ivrig dokumenterte han moren og brødrene mine kontinuerlig – jeg liker å se hele filmrullen som en dramaturgi av stigende forventninger. Når den store dagen kom våknet brødrene mine til synet av dette avskrekkende skulderkameraet. De får vite at mamma har rier og at de skal dra til sykehuset. I dag har jeg et digitalisert sekstimersklipp av min egen fødsel, samt ukene før og etter. Men faren min sluttet aldri å filme. Kameraet var alltid med, i bryllup og begravelser, og ikke minst i ethvert familieselskap. Når jeg ble eldre forstod jeg at pappa brukte kameraet som et slags skjold i sosiale situasjoner. Samtidig taklet han ikke frykten av at nåtid skulle bli fortid udokumentert. Han ville balsamere tiden, som med terracotta-statuetten i det antikke Egypt.

Faren min har alltid fortalt at han filmet *for* meg, for de kommende generasjonene. I dag er jeg såklart takknemlig for dette enorme materialet som ligger der, til min disposisjon. Men når jeg ser på det, så ser jeg ikke meg. Jeg ser et hvilket som helst nyfødt barn, en hvilken som helst skolegutt, en hvilken som helst konfirmant. Jeg ser en generell julefeiring, et universelt bursdagsbesøk, en kollektiv nyttårsaften. Dette betyr ikke at jeg ikke kan bli emosjonelt berørt av å se disse klippene, men jeg kan få like sterke følelser av å se på klipp av en tysk familie på 60-tallet, hentet fra en super 8-rull jeg har kjøpt på loppemarked. Ofte betoner dette seg desto sterkere for meg, fordi det er sannsynlig at disse barna aldri har sett disse bildene, kanskje har de

7 Mary Ann Doane: Op. cit: s. 23

8 Mary Ann Doane: Ibid

ikke blitt sett av noen. De feiret også julaften, de barna ble også konfirmerte. Gjennom arbeid med levende bilder blir jeg ekstremt tilknyttet og opphengt i slike fortapte minner. Samtidig svekkes kanskje min evne til å være en aktiv deltager i mine egen fortid. Men det kommer kanskje med alderen.