Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed

ARTISTIC RESEARCH

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed

Forord
VINCA WIEDEMANN s7
At producere det Nye
MORTEN MELDGAARD s11
Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen
ARNE BRO s23
1 *Gentagelser*
JENS DAHL s36
2 *Papir og blyant*
KIM HATTESEN s46
3 *At skabe og genskabe erotik på film*
LEA GLOB OG METTE CARLA ALBRECHTSEN s58
3.1 *Tanker om at arbejde i en delt kunstnerisk proces*
METTE CARLA ALBRECHTSEN s66
4 *Kontinuitet på film*
MORTEN MELDGAARD s78
Om rammen som begivenhed
MORTEN MELDGAARD s85
Aktivitets liste 2013-2014 s90
Billedcredits s92
Kolofon s94

Forord

VINCA WIEDEMANN
Rektor for Den Danske Filmskole

KUV eller Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed er essensen af det, som vi alt for sjældent har mulighed for at bruge tid på, når vi laver film: Nemlig mere systematisk at undersøge de elementer vi arbejder med. Det skal altid gå alt for hurtigt, for det koster mange penge at lave film. Det Danske Filminstituts støtteordninger har gennem mange år givet økonomisk støtte til udviklingsprocessen. Det er sket i håbet om, at filmprojekterne blev bedre konsolideret i deres idé ved, at de kunstneriske overvejelser kunne få et større rum at udfolde sig i.

Jeg ser KUV i direkte forlængelse heraf, og efter at Den Danske Filmskole nu har eksisteret i snart 50 år er det på høje tid, at vi prioriterer en systematisk satsning på udvikling af viden om de kreative processer, vores filmprojekter gennemløber på vejen fra idé til færdigt værk.

Efter kun et års forsøgsvirksomhed har der allerede rejst sig en bunke frugtbare spørgsmål. Selve betegnelsen KUV stritter de fleste imod, den opleves klodset og ukunstnerisk, men det er lidt, lige som når vi forgæves leder efter en god titel til en film: Man ender med den bedste titel, man nu har. Alligevel vil jeg gerne udlove en god flaske til den, der kommer op med noget bedre. Jeg er dog helt enig i, at forskningsbegrebet ikke skal indgå i titlen. Mange forsøger at påvise en fuldstændig parallel mellem den akademiske forskningsterminologi

og de kunstneriske udviklingsprocesser. Men den store værdi ved begrebet Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed er for mig at se, at kunsten for første gang får sit eget domæne på kunstens egne præmisser. Vidensfeltet inden for kunst og videnskab bygger på to grundlæggende forskellige præmisser, og kun ved at anerkende begges suverænitet lægger vi fundamentet for en ligeværdig dialog.

Den kunstneriske undersøgelse er uløseligt forbundet med den kreative proces og pibler frem, så snart man giver det plads. Det særlige ved den kunstneriske undersøgelse er imidlertid, at der ikke findes andet svar end den færdige film, og at resultatet hver gang er helt uforudsigeligt. Hver gang vi påbegynder arbejdet med en ny film, står vi igen på helt bar bund, samtidig med at vi står på fundamentet af den erfaring og metodebevidsthed, som vi har opbygget. Dette er paradokset i den kunstneriske skabelsesproces.

KUV baserer sig på en antagelse af, at den undersøgelse, som arbejdet med at skabe et kunstværk altid er, kan udvides eller systematiseres på en måde, så den kan komme andre end kunstneren selv til gode. Vi har på Filmskolen fine traditioner at bygge på. Jeg husker, da jeg selv gik på Filmskolen som klippeelev, og Jørgen Leth var vores lærer. Han havde optaget en ustyrlig bunke film i Kina, og nu besluttede han sig generøst for, at han ville se materialet igennem for første gang sammen med alle os elever. Vi sad sammen i skolens lille biograf og så det enorme stof. Hver gang, der skulle skiftes filmrulle, blev lyset tændt, og han fortalte os om sine tanker om det, vi havde set. Det var en uvurderlig oplevelse for os. Det var jo også ret smart af ham, for på den måde fik han lærerløn og betalt biograf for at se sit eget materiale igennem. Da filmen skulle klippes, blev jeg endda regulært ansat som B-klipper og en af mine medelever (Lars Kjeldgaard) blev min klippeassistent.

Dette var datidens KUV ligesom det penneprøvebegreb, Jørgen Leth og Mogens Rukov i 1980'erne udviklede sammen, en slags filmøvelser, der havde til formål at få eleverne til at undersøge filmfortællingens grundlæggende stør-

relser. Penneprøverne er stadig et af Filmskolens vigtigste metodiske, pædagogiske greb.

Nogle gange er det eleverne selv, der tager initiativet. Lars von Trier er kendt som en genial enspænder, der hadede sin tid på Filmskolen. Mindre kendt er det, at han her indledte et legendarisk samarbejde med sine tre holdkammerater fra foto, lyd og klip Tom Elling, Morten Degnbol og Tómas Gislason. Sammen udviklede de på elevfilmene en samarbejdsmetode der medførte, at de filmiske virkemidler blev vævet uløseligt sammen med fortællingen med et revolutionerende udtryk til følge. Arbejdsmetoden blev videreført på debutfilmen Forbrydelsens Element, der med et brag indsatte Lars von Trier i den filmkunstneriske verdensliga.

Vi har som aldrig før brug for at give plads til den kunstneriske undersøgelse. For verden udvikler sig i en retning, hvor billeder og de filmiske medier fylder mere og mere i folks bevidsthed. De fleste ser flere film på en måned, end de læser bøger i et helt liv, og får således langt den største del af deres åndelige føde fra de filmiske medier. Det giver os filmfolk en særlig udfordring, for hvis disse filmlystne og bogforskrækkede generationer skal have åndelig føde af en vis næringsværdi, skal vi blive bedre til at udvikle filmens udtryksmuligheder og til, at vi deler vores refleksioner og overvejelser. Det har man gjort i kunstneriske bevægelser og kollektiver til alle tider, og jeg tror, at den kunstneriske udviklingsvirksomhed som bevidst og systematisk satsning vil vise sig at blive af fundamental betydning for udviklingen af fremtidens filmiske medier.

At producere det Nye
-Refleksioner over Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Den Danske Filmskole

MORTEN MELDGAARD
filminstruktør og arkitekt
leder af pilotprojektet

I August 2013 besluttede Filmskolen at gennemføre en etårig forsøgsordning, et såkaldt pilotprojekt, på en særlig afdeling for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, med det formål at indhente konkrete proces- og anvendelseserfaringer fra arbejdet med Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen og dermed skabe et praksisbaseret, konkret beslutningsgrundlag for at kunne diskutere, hvordan Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på film - og i Filmskolens regi - kan fungere i fremtiden.

I det følgende vil jeg redegøre for en række af de centrale praktiske spørgsmål og begrebslige størrelser, der er opstået som en refleksion over forløbet, og jeg vil samtidig forsøge at give et signalement af de tanker og de strategier, som er formuleret gennem det forløbne år.

I forsøgsperioden har en særlig afdeling for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed indkaldt ansøgninger til KUV projekter både internt - blandt Filmskolens lærere - og eksternt - blandt aktive i film-, tv- og animationsbrancherne - for som del af erfaringsprocessen at undersøge, hvordan et samlet forløb for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed kunne tegne sig. Et sådant forløb inde-

bærer erfaringer med ansøgninger og bedømmelser af projektformuleringer gennem et særligt udpeget forskningsråd, over forsøg med at sætte præcise rammer for udviklingsprocessernes forløb og retning og især med at integrere udviklingsvirksomheden i Filmskolens undervisning, hvor det konkrete projekt kunne have relevans - og til den endelige fremlægning og diskussion blandt filmskolelærere, studerende, brancherepræsentanter og forskere/udviklere fra andre skoler - af udviklingsprocessernes forløb og resultater.

Et indlysende spørgsmål er i denne sammenhæng, hvad Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed egentlig er for et begreb? I Kulturministeriets definition er det et begreb, som erstatter almindelige, videnskabelige forskningsbegreber, idet der ikke stilles videnskabelige krav om validitet, transparens og originalitet. Denne definition taler i stedet om Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed som en integreret del af en kunstnerisk proces, udført på højeste niveau og ledsaget af en kritisk refleksion over proces og resultat, som indbefatter bidrag og position i fagområdet, et artikuleret valg af arbejdsmetoder og kunstneriske greb, samt en vurdering af det endelige resultat.

I udredningen understreger ministeriet dog, at der er tale om et "forskningsbegreb", som befinder sig i et kontinuum mellem kunstnerisk praksis og videnskabelig forskning (Kulturministeriet: Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, 2012, s. 19-20). Mere mundret kunne man beskrive Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed som en refleksion over et værks metoder, skabelsesproces og resultat, en refleksion der omfatter værkets position og bidrag til fagfeltet og som udfoldes i et medie, der kan vurderes og anerkendes af fagfæller. På Filmskolen er fagfeltets fælles medie filmen og filmsproget – også når det anvendes i nonlineære, flerlagede, multisproglige computerspil eller arbejder tekstligt gennem manuskripter, strategier mv. Det er derfor naturligt for vores fagfelt at forestille sig en udviklingsvirksomhed på Filmskolen, der er udført i det filmiske mate-

riale, handlende om film og filmsprog - og udgivet for en større offentlighed på film, i biografen, på tv-skærmen, over nettet eller som computerspil. I en vis forstand kunne man her tale om, at begreberne tæthed, tydelighed og tyngde - forstået i kunstfaglig sammenhæng - erstatter de traditionelle videnskabelige begreber. Her forstås begreberne som; kunstnerisk tyngde, tydeligheden af den kunstneriske problemstilling og tætheden i den kunstneriske bearbejdning af materialet.

Næste spørgsmål kunne være, hvorfor en skole som Filmskolen, der er del af en branche med lang tradition for kunstnerisk udvikling af komplekse projekter, har brug for denne type virksomhed? Her er der jo oftest tale om kunstnerisk tyngde, projektmæssig tydelighed og faglig densitet, før et projekt kan finansieres endsige realiseres? Først og fremmest fordi den Kunstneriske Udvikling, som pågår i branchen, er båret af enkeltpersoner og oftest indskrænker sig til brug i deres egne værker. Som udgangspunkt muliggør overgangen fra en traditionel dansk fag- og kunstskole til en moderne, europæisk integreret fag- og kunstskole, der er en del af Bologna aftalen, for første gang en åbning af en ideel kunstnerisk, samfundsrelevant og brancheorienteret udviklingsafdeling på Filmskolen. I den forstand handler det også om at formulere sine egne kriterier og behov, inden de, som det eksempelvis er sket i de humanvidenskabelige discipliner, dikteres fra anden hånd.

Filmskolen har i denne forstand to væsentlige behov, som den Kunstneriske Udviklingsvirksomhed bør tilgodese:

For det første gælder det om at sikre og udbygge Filmskolens eget vidensgrundlag og etablere en ny kultur på skolen, som samler op på allerede akkumuleret viden og tilbyder skolens faglige profiler at udvikle og uddybe deres faglighed. For det andet gælder det for Filmskolen om at være med til at

udvikle filmkunsten og branchens cutting edge ved at støtte og indbyde til eksperimenter, som ikke kan realiseres gennem konventionelle produktions forløb eller ikke kan finansieres gennem de gængse film- og tv-institutioner. Denne udadrettede virksomhed handler om at binde Filmskolen og film/tv/computer brancherne tættere sammen ved at trække en række af deres fornemste udøvere ind på skolen som særlige udøvere af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed og dermed skabe en synergi mellem elever, udøvere, lærere og branche.

I Kulturministeriets rapport åbnes der mulighed for, at de enkelte institutioner under ministeriet arbejder med særlige og egne tolkninger af begrebet Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. På Filmskolen har dette udmøntet sig i en række begreber, som trækker en særlig linje tilbage til den filmkunstneriske tradition for kunstnerisk udvikling og udforskning. Filmkunsten har siden sin fremkomst som teknologi for mere end hundrede år siden haft en særlig tradition for teknologiske og kunstneriske nybrud, ligesom de fleste film/tv/computerspil produktioner i sig selv indebærer en udviklingsfase, hvor kunstnerisk refleksion og nyskabelse i høj grad foregår. Eksempelvis er der en lang tradition for at arbejde med de såkaldte dummys eller piloter, altså egentlige tests og eksperimenter, for at undersøge en række kunstneriske og tekniske muligheder, inden selve filmen optages. I forlængelse af denne tradition arbejder vi på Filmskolen med en række krav til den Kunstneriske Udviklingsvirksomhed, først og fremmest at den er materialebaseret og praksisnær. Filmskolen forudsætter således, at den enkelte udøver af kunstnerisk udviklings- og forskningsvirksomhed på Filmskolen arbejder med den type erfaring og den type rutiner, som kendertegner film/tv/computerspil brancherne og deres praksis, samt at arbejdet hovedsagligt udfoldes på film eller andre relevante medier.

Endelig er det Filmskolens ambition, at denne type virksomhed er udviklet i samarbejde med eller på anden måde kommer Filmskolens elever til gode.

Her taler vi om en pendant til den universitære ide om kvalificering gennem forskningsbaseret undervisning, blot i den forstand at det her er udforskningen, som er baseret på undervisningen (undervisningsbaseret forskning). I denne model er der altså ikke tale om at docere en allerede opnået viden, men om at skabe og opfinde denne viden i synergi med det potentiale, som eleverne selv udvirker.

Ideelt set arbejder Filmskolen med en forskningsmodel, der tager sit udgangspunkt i, at udøveren af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed opstiller en fagligt relevant problemstilling, som han eller hun sætter sig for at udforske i samarbejde med eleverne. I mange situationer vil formuleringen af opgavens konditioner således svare til formuleringen af de mere konventionelle typer problemformuleringer man kender fra forskningsverdenen. Her formuleres problemet bare på en anden måde end i humanvidenskaberne: Problemet skal ikke løses, men opstilles på en sådan måde, at problemet bliver en dynamisk ramme, der understøtter en nyskabende erfaring for de studerende, altså bliver producerende for både de studerende og lærerne.

Dette indebærer et udbytte for den enkelte studerende, men danner samtidig et samlet materiale og en ny begrebshorisont, som ligger uden for den enkelte studerendes erfaring. Dette samlede materiale af enestående besvarelser danner i virkeligheden en parallel til et traditionelt kvalitativt empirisk felt, hvorfra udøverne – både studerende og lærere - kan udvikle nye skabelses- og undervisningsmetoder samt oplyse egen praksis og egne værker.

Denne forskningsmodel rejser to helt centrale spørgsmål: Om forholdet mellem metode og værk og om forholdet mellem mulighed og resultat. Hvis man forestiller sig, at den traditionelle videnskab går fra oplevelsen af enkeltstående fænomener mod formuleringen af generelle udsagn (lovmæssigheder), så for-

holder det sig omvendt med kunsten. Kunsten går fra generelle situationer, såsom kærlighed, krig, tab og udvikling, mod de singulære og enestående udsagn om disse eksistentielle forhold. Det betyder, at en metode, som påstår at frembringe et kunstnerisk produkt, må kunne producere det enestående som resultat af en gentagelig proces. Imidlertid forholder det sig sådan med mulige og dermed gentagelige løsningsforslag, at de reproducerer det allerede kendte stof. En kunstnerisk metode, og formuleringen af en kunstnerisk problemstilling, må derfor tage udgangspunkt i, at det ikke handler om at løse problemet, men som ovenfor nævnt at opstille problemet på en måde, som gør det åbent for en ny type kunstnerisk bearbejdning og nyskabelse.

Når vi altså spørger os selv: "Hvad skal vi med Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen?", har dette spørgsmål en nær forbindelse til spørgsmålet om, hvordan man producerer det nye. Her taler vi ikke om en ny teknologi eller metode, men om det kunstneriske udsagn, som er hidtil uset og radikalt i sin tilsynekomst. Dette udsagn kan i sagens natur ikke være et produkt af en anerkendt og hævdvunden metode, men må bero på en unik og hidtil uset skabende og udviklende begivenhed.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen handler således om at befordre et sprog, som kan gribe og begribe begivenheden, det handler om en erfaring med at producere det nye, og endelig handler det om en praksisform, en måde at gøre ting på, som kan træde i stedet for de metoder, hvis natur det er at reproducere sig selv. En kunstskole kan ikke ønske sig kopier af allerede realiserede værker eller epigoner, ligesom Filmskolen også forestiller sig, at universiteterne ønsker, at forskningen finder ny viden og nye metoder – til gavn for samfundet og det enkelte menneske.

I løbet af det forgangne år, har afdelingen for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed arbejdet med fire forskelige projekter, som hver især har søgt at binde an med de ovenfor nævnte udfordringer.

Det drejer sig om Jens Dahls projekt "Gentagelser", der undersøger relationen mellem manuskript og rum. Kim Hattesens projekt om iPads som optagemedie, der undersøger, hvordan de nye consumer platforme kan ændre filmens billedsprog og optageformer. Mette Carla Albrechtsens og Lea Globs projekt "Erotik på film" som både undersøger skildringen af sanselighed og seksualitet på film og de metoder, som den enkelte kunstner kan anvende for at nærme sig egen sanselighed. Endeligt mit eget bidrag om filmisk kontinuitet, en undersøgelse af fem årganges arbejde med opgaven "Et kys/Et kryds".

Jens Dahls projekt er interessant på to planer; dels som en gentænkning af manuskriptforfatterens rolle og dels som et bud på en stringent, naturvidenskabelig undersøgelse af en problemstilling: Hvad er rummets betydning i relation til teksten? Projektet "Gentagelser" spørger på et overordnet plan, hvilken betydning det har, når manuskriptforfatteren begynder at filme, og dermed mestrer kameraet såvel som skriftsproget? Må en forfatter overhovedet filme? Hvordan påvirker det filmsproget, og hvordan påvirker det at lave film arbejdet med teksten?

Hvad betyder det for vores praksis, hvis vi fuldt erkender, at en manuskriptforfatter er én der laver film? Projektet er gennemført med en stringent problemstilling, et klart udført eksperiment og en kunstnerisk realisering i form af et værk, der i sagens natur ikke alene illustrerer projektets problemstilling, men også søger at integrere den som et naturligt element i værket.

Kim Hattesens projekt åbner på samme måde for en ny type refleksion. I form af iPads og iPhones er notesbogen og opslagstavlen erstattet med en ny type visuel notation, som kan indfange tiden, lysskiftene, bevægelserne, vinden, koreografien. Det er stort set allerede sket i virkelighedens verden, men i filmens verden er vi for langsomme til at forstå denne type consumervare, der indebærer, at vi kan tage skridtet fra en tekstbaseret kultur til en kultur, hvor viden, erfaring og indsigt primært bliver båret af billedmediet. Hattesens projekt er empirisk og brugerinddragende på samme tid, idet han har formået at arbejde med de fleste grupper af studerende på Filmskolen, hvor kun et fåtal af de studerende oplevede deres egne "gadgets" (mobiltelefoner og computere) som de visuelle notationsapparater, de egentlig er.

Lea Globs og Mette Carla Albrechtsens projekt "Erotik på film" kan også anskues på to planer. Dels som et forbilledligt udført udviklings- og forskningsprojekt i tråd med den ovenfor beskrevne forskningsmodel, dels som en systematisk udfoldning af den type problemstillinger der opstår, når en udøvende kunstner deler ud af sin egen metodik og arbejder med skolens elever i forlængelse af sit eget kunstneriske projekt. Glob og Albrechtsen har med deres projekt rystet Filmskolens curriculum og indført det sanselige som et ny fag i skolens historie. Det sanselige som videnskab er som bekendt begrebet om det æstetiske, og man kunne mene, at det var på tide at indføre netop æstetikken som omdrejningspunkt omkring et paradigmeskifte fra ord til billedsprog. Arne Bros tekst i foreliggende publikation kan i redigeret form betragtes som en refleksion over den type dynamik, nyskabelse og konflikt, som det egentligt nyskabende altid medfører.

Endelig er der mit eget bidrag til forsøgsforløbet, som undersøger forholdet mellem geometri og sanselighed, mellem rum og billedflade, mellem filmens

monterede brikker og tilskuerens forståelse af tidens, rummets og handlingens kontinuitet.

På film løses relationen mellem to mennesker oftest i det man kalder "et kryds" (oftest sammenklipningen af to ensartede billeder af de to mennesker, der har en relation – nær eller fjern, venlig eller fjendtlig). Omvendt ville man som regel, når to mennesker mødes i et kys, opleve dette som et kryds. Krydset (og kysset, der er en af de mest radikale typer af møde mellem to mennesker) er dermed en grundlæggende grammatisk enhed, som må udforskes af hver enkelt filmkunstner for at forstå filmsproget.

I denne forstand består "krydset" - som konstruktion - af en indfoldning og komplicering af en række faglige spørgsmål som afstand, brændvidde, rum, geometri, beskæring, lys og klipning samt spørgsmål til krop, bevægelse, sanselighed, stemning, klang og atmosfære. Endvidere optræder krydset både som helhed og fragment, som et samlet udsagn om en rumlig og tidslig kontinuitet og et immanent brud på samme.

Som ovenfor nævnt har det været et vigtigt kriterium for udvælgelsen af de gennemførte projekter, at de implicerer en nyskabende komponent, samt at dette aspekt af projektet kunne udvikles i samarbejde med skolens studerende eller på anden måde komme dem til gode. Den undervisningsbaserede udforskning af kunstfaglige problemstillinger, i fælles undersøgelse med de studerende og eventuelt deres lærere, er i denne forstand et udtryk for en ideel model for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. I praksis forholder det sig selvfølgelig anderledes. Med så kort et varsel som forsøget blev opstartet med, hastig indkaldelse af ansøgere, kort vurdering af udviklingsprojekterne og med Filmskolens rasende produktionsmodus som bagtæppe, er forløbet gået anderledes end forventet på nogle af skolens faglinier.

Trods det korte indløb må man alligevel sige, at det er lykkedes afdelingens udviklings- og forskningsmedarbejdere at undervise hovedparten af skolens faglinjer, og at afdelingen, i modsætning til at være en isoleret enklave i et elfenbenstårn, har været meget synlig og involveret i skolens liv. Sidst i denne publikation findes en oversigt over de gennemførte forløb, workshops, masterclasses mv.

En endelig refleksion over forsøgsperioden, de erfaringer Filmskolen har indhøstet, og de forhåbninger man kan gøre sig, må tage udgangspunkt i en dobbeltfigur, som på den ene side understreger vigtigheden af at videreudvikle og opsamle skolens egen erfaring og vidensgrundlag, der som oftest er personbundne, og på den anden side at kunne udfordre og facilitere nyskabende og radikale eksperimenter, som kan trække avancerede udøvere fra film/tv/computerspil brancherne ind på skolen og skabe en mere dynamisk og levende relation mellem branchen og Filmskolen. Hvis man kigger grundigt efter i de fire projekter, vil man også kunne lægge mærke til, at de ligger fint i tråd med skolens ambition om at blive en toneangivende institution i den omvæltning fra tekstbaseret til visuelt dimensioneret kultur, som vores samfund gennemgår i dag. Filmskolen har konkretiseret dette ønske gennem satsning på en genskrivning af skolens egen manuskriptuddannelse og oprettelse af en afdeling for formgivning af filmens visuelle udtryk, en production design linie. Her må det være indlysende, at manuskriptforfatteren er en visuelt begavet person der laver film, og at formgivningen af en films billedmæssige udtryk ikke handler om scenografi, men om at dimensionere det visuelle univers – rumligt, stofligt, lydligt og billedmæssigt. Det er vores håb, at de erfaringer, udviklingsafdelingen har indhøstet i denne proces, kan medvirke til at få Filmskolens strategi og ambition til at lykkes.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen

ARNE BRO
Prorektor for Filmskolen
leder af TV-Uddannelsen

På baggrund af fire forsøg med Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen, rejser der sig et sæt af diskussioner, som dels rækker ind i de fire aktuelle projekter - dels rækker ud i en fremtid, hvor Filmskolen forhåbentlig kan fortsætte dette vigtige undersøgelses- og udviklingsarbejde.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed og kunstnerisk forskning

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed er betegnelsen for det vi nok dagligt vil omtale som kunstnerisk forskning (for at udskille denne aktivitet fra den normale udviklingsproces, som alle kunstneriske værker gennemgår). Vi kan i forhold til vores statslige, institutionelle og administrative omverden ikke formelt kalde dette for forskning, da forskningsbegrebet i Danmark omgives af særlige krav og begreber, der knytter sig til universiteternes, forskningsmiljøets og forskningsfondenes forståelser.

Kunstbegrebet har i sig selv en særlig betydning i Filmskolens åbning af det nye undersøgelsesfelt, idet vi med kunstnerisk forskning og undersøgelse mener noget andet end den type forskning og de undersøgelser, der foregår på universiteterne - når disse beskæftiger sig med kunst og filmkunst.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på film
Kunstnerisk forskning, formelt kaldet Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, må – i begrebets natur - være en forskning, der i sig selv er kunstnerisk, altså selv ER kunst og ikke kun taler OM kunst.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed (KUV) må – i Filmskolens forståelse – foregå i det materiale, som vores kunstart beskæftiger sig med, til dagligt kaldet filmen eller filmsproget, som med nogle lidt mere omfattende betegnelser også kunne kaldes levende billeder, billedstrømme, filmiske forløb, non-lineære forløb etc.

Vi taler altså om en filmkunstnerisk undersøgelse, en udforskning, der skal foretages i det filmiske materiale, og fremkomme med resultater, på linje med traditionelle forskningsresultater, som - i Filmskolens kunstforståelse - skal udkomme som film eller levende billeder (herunder nonlineære billedstrømme, sites etc.).

Filmen som varegruppe og filmen som sprog
I denne tænkning opfatter vi det filmiske materiale og det filmiske udtryk ikke kun som et materiale der kan anvendes til at skabe produkter, varegrupper, der kan finansieres, produceres og omsættes.

Vi opfatter i denne tænkning først og fremmest det filmiske materiale og det filmiske udtryk som sproglige størrelser, der indgår i samfundsdannelsen og i forholdet mellem enkeltindivider – alle de mennesker, der lever, elsker, arbejder og dør i vores samfund. Vi anvender i denne tænkning ikke begrebet produkt, men begrebet værk, der netop refererer til filmen som kunstnerisk udtryk, som sproglig handling, og mener derfor også, at filmen og filmsproget

er så avanceret et sprog, at det er i stand til at reflektere over sig selv og alle andre forhold end filmen selv – på film.

Hvis filmen er et sprog, bør Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen søge at udvikle filmsproget og de filmsproglige metoder, teknologier og æstetikker, som kan anvendes og fremvises i dette filmsprog. En filmsproglig udviklingsvirksomhed skal kunne demonstreres, fremvises eller i det mindste antydes som potentialer i det filmiske sprog.

Filmsproget bør selv kunne drøfte og udvikle sig som sprog. Kan film handle om film? Naturligvis. Kan film fremlægge, demonstrere, diskutere og i øvrigt reflektere filmsproget og de filmsproglige størrelser i sig selv? Naturligvis.

Vi forestiller os, at Filmskolens Kunstneriske Udviklingsvirksomhed skal være tilgængelig især for de mennesker, der arbejder med film-, tv- og computerspil, og på lidt længere sigt for publikum. Altså har vi et ønske om, at Filmskolens Kunstneriske Udviklingsvirksomhed ikke kun skal være tilgængelig for de ganske få mennesker, der læser om forskningsresultater formuleret i tekst og tal, skrevet af forskere der skriver og beregner forskningsresultater til andre forskere. I bevidsthed om de få midler, som tilflyder de kunstneriske områder, ønsker at vi at Filmskolens nye forskning skal komme de praktiske filmskabere, film-, tv- og computerspilsbranchen, og publikum til gode.

Vi er bevidste om, at denne tænkning kan fremstå fordomsfuld over for et anerkendt og vigtigt forskningsmiljø og muligvis også kan fremstå skriftfjendsk i det hele taget. Imidlertid ønsker Filmskolen med dette forsvar for filmsproget som et komplekst og avanceret sprog, at videreudvikle dette visuelle, dynamisk sprog (der henvender sig til store grupper af mennesker i vores samfund),

til mere og mere avancerede og sammensatte filmsproglige udtryk i en tidsalder, hvor skriftsproget, der jo rummer evnen til at behandle komplekse menneskelige forhold (inklusive skriftsproget selv), mere og mere synes at blive erstattet af filmsproget og andre visuelle udtryk.

Undervisningsbaseret udforskning
– sammen med de studerende

Ud over de to væsentlige begreber, begrebet Kunstnerisk og begrebet Udviklingsvirksomhed, er der en tredje position i Filmskolens tilgang til denne kunstneriske undersøgelse, som er helt afgørende for Filmskolen, for lærerne og de studerende (der er skolens udøvere af kunstneriske undersøgelser og udviklinger). Filmskolens udgangspunkt er, at disse undersøgelser skal foregå i forbindelse med undervisningen, at de skal gennemføres i samarbejde med de studerende og de lærere, som findes på skolen i den periode, hvor undersøgelsen og den givne kunstneriske udvikling foregår.

Vi forestiller os, at denne position indebærer, at de kunstneriske problemstillinger (fagfeltet) skal kunne forstås af og være interessant for flere end den enkelte udøver af kunstnerisk udvikling, at udviklingsvirksomheden gerne skulle kunne tilbyde indsigter og erfaringer for de studerende (og dermed senere for branchen og publikum) - og altså ikke kun for den enkelte udøver/forsker.

Denne tænkning hører sammen med, at vi forestiller os, at resultaterne skal gøres tilgængelige for de omgivende film-, tv- og spil-brancher og på langt sigt for publikum. Man kunne her trække en analogi til anvendt eller praktisk orienteret forskning på universiteterne, altså en undersøgelses- og udviklingsvirksomhed rettet imod anvendelsen af filmsproget og rettet direkte imod udviklingen af filmsproget – til gode for både skaberne og brugerne af filmsproget.

Dette særlige forhold, at udviklingsvirksomheden foretages i samarbejde med de studerende og eventuelt lærere på Filmskolen, indebærer en række praktiske og teoretiske problemstillinger, som kan få betydning både for resultaternes tilgængelighed, de studerendes udbytte og på langt sigt den omkringliggende branches og publikums adgang til den kunstneriske udviklingsvirksomhed.

Udøveren (forskeren) og læreren
På Filmskolen betragter vi på denne baggrund udøveren af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed som en udvidet version af læreren eller gæstelæreren. Kravet til udøveren er, at denne kan gennemføre forskningen i et filmisk materiale og kan fremlægge resultaterne af virksomheden i en filmisk form.

Vi forestiller os altså – i forlængelse af Filmskolens grundlæggende forståelse af den faglige og kunstneriske erfaringsproces - at både forskere, lærere og gæstelærere har en professionel, faglig og kunstnerisk erfaring med at arbejde med film, tv eller computerspil – inden for et givet fagspeciale (instruktion, manus, klip, foto, lyd, produktion, design etc.) – og vi forestiller os, at forskeren, læreren og gæstelæreren har en kunstnerisk og pædagogisk erfaring med at iværksætte situationer (opstille eksperimenter og undersøgelser), hvorfra de studerende kan indkredse egne erfaringer og samtidig bidrage til hinandens fælles udvikling. Der er altså en række faglige, kunstneriske og pædagogiske krav, som Filmskolen må stille til udøveren (forskeren), såvel som til læreren.

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed (og lærergerningen i øvrigt) indebærer et krav om, at den pågældende kan redegøre for sit projekt og dets mulige perspektiv for de studerende og branchen, og at udøveren/læreren samtidig kan opstille rammer og konditioner for eksperimenter og forsøg, som kan forekomme troværdige og fagligt relevante for de studerende og filmskolen.

Det hører desuden til KUV begrebets udfordrende egenskaber, at begrebet stiller spørgsmål til, hvordan netop denne aktivitet adskiller sig fra den daglige filmskoleundervisning, og hvordan denne aktivitet adskiller sig fra de altid forekommende udviklingsprocesser i film/tv-branchen.

Erfaring

Udøveren– og læreren i det hele taget – må derfor have et vist overblik over Filmskolens og film-, tv- eller computerspils-branchernes normale arbejdsmåder, og må i sagens natur have et vist syn på, et overblik over og/eller en detaljeret, realiserbar forestilling (en såkaldt vision) om, hvordan denne normale praksis – på Filmskolen og/eller i diverse brancher - eventuelt kunne udvikles på en sådan måde, at andre kunstnere (og publikum) kan have udbytte af udviklingsprocessen eller resultatet.

Det er vanskeligt at forestille sig et sådant overblik, uden at udøveren – og læreren – har en vis erfaring med at arbejde på Filmskolen og med at arbejde i film-, tv- eller computerspils-branchen, men det er især vanskeligt at forestille sig, at udøveren har en detaljeret, realiserbar forestilling (en vision) på et særligt filmisk område, uden at have arbejdet et vist stykke tid med dette særlige felt og har opnået en vis erfaring på området.

Det gælder både praktisk (som opstilling af forsøg og eksperimenter), metodisk (som en præcis indkredsning af de metoder og begreber der har været anvendt i forsøgene) - og udtryksmæssigt (som et muligt udtryk, et filmisk, mærkbart udtryk, som andre end udøveren selv kan opleve, som andre kan modtage en erfaring fra, som andre kan opnå en indsigt ved at deltage i og som andre eventuelt kan opnå en metodisk udvidelse ved at arbejde med og senere fremvise for andre).

Hvad der er vanskeligere at indkredse hos udøveren, er den ro (den naturlige, faglige, kunstneriske integritet), som kun en udøver eller forsker med en vis erfaring og indsigt kan opnå og som gør, at han/hun kan fremstå troværdig og nøgtern for de studerende (og de andre lærere) med forankring i en faglig og kunstnerisk tradition, udstrålende den mangel på frygt og usikkerhed, som studerende har brug for - hvis de skal nærme sig et nyt og uprøvet filmsprogligt undersøgelsesfelt.

Vi kan bruge begreber som kunstnerisk autoritet og egensindighed, vi kan bruge metodiske termer som legalisering eller lovliggørelse, vi kan vide, at den modne og modige kunstner altid vil tilbyde en helt særlig indsigt i sin motivkreds, i sine metoder, i sit begrebsapparat – og stadig være åben for de studerendes nye og anderledes arbejdsmåder og æstetikker. Ikke desto mindre er det en helt særlig egenskab, måske en række egenskaber der skal til, for at en forsker – og en lærer – kan iværksætte det, vi kalder Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed.

Værk og Rettigheder

Rettighedsmæssigt må en udøver af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed – og en lærer på skolen i almindelighed – gøre sig klart, at de studerende overtager og anvender et komplekst metodisk og æstetisk materiale, som udøveren (læreren) muligvis har brugt årevis på at indsamle og forfine, og må – ligesom Filmskolen og dens studerende i det hele taget – gøre sig klart, at dette kan opleves, som om man giver de fineste hemmelige og personlige "tricks", metoder og praksisformer fra sig.

Også af denne grund er det nødvendigt at have et fagligt og kunstnerisk, præcist og dynamisk sprog omkring udviklingsvirksomheden, et arbejdssprog som

kan redegøre for og afklare de bevægelser, som filmsproget underlægges i feltet. Den erfarne kunstner ved, at det kun i en vis forstand er muligt for andre at anvende de metoder, koncepter, æstetikker og arbejdsformer, som stammer fra underviseren eller udøveren.

Den enkelte lærer og den enkelte studerende er, alene fordi de alle er kunstnere, så dybt forankrede i specifikke motivkredse, kulturelle baggrunde, fysiske og ideologiske forskelle og sansemåder, i så uens interessefelter, at det endelige filmsproglige resultat af en kunstnerisk udvikling altid (altid) vil fremstå radikalt anderledes end det filmiske/metodiske udgangspunkt hos en udøver eller lærer.

Det er altid i detaljen, at disse forskelle viser sig (sofaen er grøn, det er eftermiddag, vasen dueblå, pigen taler sønderjysk). Det er i de konkrete detaljer og i sammensætningen af disse detaljer, at den originale og personlige æstetik viser sig. På det generelle niveau (ung mand og ung kvinde forelsker sig), vil det være umuligt at indkredse personlige rettigheder. Her ligner alt almindelighed og norm.

Vi må derfor – i ønsket om både at beskytte udøverens/forskerens personlige formsprog og i et tilsvarende ønske om at beskytte den studerendes personlige formsprog – skelne mellem de undervisningsmæssige metoder og rammer, der iværksætter en kunstnerisk proces og så det resultat, det konkrete egensindige resultat, som den studerende – og udøveren/læreren – når frem til, ved at anvende de samme metoder/konditioner/rammer.

På en skole er det vanskeligt at hævde en kunstnerisk rettighed til en anvendt metode, selv om de fleste opstillinger af praktiske forsøg og undersøgelser ofte har et originalt og nytænkende udspring.

Det er her, at KUV-begrebet tilbyder en skelnen, fordi undersøgelsesarbejdet peger på et fælles, metodisk anvendelsesfelt i form af en fælles ramme/kondition, mens resultatet - det personlige filmsprog (den enkeltes værk) - peger på et individuelt undersøgelses- og udviklingsforløb, hvor de fælles metoder, begreber og værktøjer er anvendt – men hvor resultatet er individuelt og forskelligt fra de andres, fordi der er tale om forskellige kunstnere med forskellige motivkredse, forskellige formsprog og forskellige interessefelter.

Udøveren af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed ved, at han/hun selv - i sin egen studietid – har modtaget, opsnappet eller fornemmet et metodisk og begrebsligt udgangspunkt, der er inspireret af eller direkte indlært fra andre kunstnere, lærere, inspirationskilder, rammer og konditioner. Og udøveren ved samtidig, at disse metoder og arbejdsmåder altid først virker, når de er omdannet til egne sprogformer og egne forståelsesmåder hos den studerende og altså i en vis forstand har forladt det metodiske og æstetiske udgangspunkt hos den anden kunstner/læreren.

Vi må gøre os klart, at en sådan udøver (og lærer) tilbyder Filmskolen og dens studerende en helt særlig indsigt i sit værk, sine motivkredse, sine metoder, sine æstetiske, tekniske, psykologiske og måske også finansieringsmæssige metoder, som Filmskolen, andre lærere, de studerende og andre kunstnere i en vis forstand derfor kan overtage og videreudvikle.

Denne gavmildhed kan imidlertid ikke indebære, at den kunstner der så generøst har øst af sin viden og sine metoder, nu selv skal afholde sig fra at arbejde videre med disse metoder og deres mulige varianter. Også udøveren (læreren) bliver jo inspireret af mødet med de studerende, af mødet med skolens metodiske og begrebslige arbejdsmåder, af andre læreres kommentarer og forslag,

og selve den metodiske artikulerings fordele. Dette er en af de store gevinster, som en forsker/lærer kan opnå ved at dele ud af sin viden og erfaring.

Den studerende

Den studerende på Filmskolen er allerede gennem optagelsesforløbets ansøgningstekster, samtaler og de praktiske prøver identificeret som et filmkunstnerisk talent. Denne identifikation er vanskelig at forestille sig, uden at den er baseret på undersøgelsen af den studerendes tidligere værker, først og fremmest de filmiske produktioner, men oftest også tekst, fotografi, maleri etc. Den følgende afprøvning og udfordring af det metodiske og æstetiske beredskab og potentiale hos ansøgeren - gennem optagelsesprøvens praktiske filmiske øvelser bekræfter denne identifikation af kunstneren.

Filmskolen vil på denne baggrund være sikker på, at hver enkelt studerende besidder et personligt, mere eller mindre udfoldet filmsprog bestående af metodiske og æstetiske tilgange til det filmiske udtryk, med individuelle vægtninger og præferencer i forhold til rum, lys, karakter, lyd, struktur, farve, stoflighed etc. Disse forskelle udgør, hvad Filmskolen opfatter som de bærende elementer i en personlig æstetik, et personligt formsprog, som Filmskolen ønsker at udfordre og videreudvikle gennem mødet med de opstillede opgaver, filmiske undersøgelser, skitser, produktioner, i mødet med lærere og udøvere af Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed.

Den studerende vil, gennem mødet med den enkelte udøver og lærer - og gennem de konditioner og rammer for hver enkelt opgave, som udøveren/læreren opstiller – konfronteres med en udfordring af både fortællemæssig, arbejdsmetodisk og eksistentiel karakter.

Konditioner og rammer
Konditioner og rammer har til hensigt at udpege et særligt arbejdsfelt, en særlig fortællemæssig problemstilling, en nødvendig æstetisk afklaring, som hver enkelt studerende må tage personligt stilling til, og hvor hver enkelt studerende nødvendigvis må finde sit eget sæt af metodiske og æstetiske svar og praktiske løsninger, som netop kun denne studerende vil opfatte som hørende til sit filmsprog – eller – som netop denne studerende vil erfare som en fejltagelse i forhold til eget filmsprog, uanset om løsningen i andres øjne er vellykket eller mislykket.

Den studerende bevæger sig således gennem uddannelsen ved at opbygge et mere og mere komplekst erfaringssæt, bestående af mere og mere præcise fornemmelser for, hvilke metoder og hvilke æstetiske greb, der kan tænkes at høre til netop denne filmkunstner og hvilke metodiske tilgange og æstetiske muligheder, der ofte vil forekomme utilfredsstillende for denne.

Den studerendes løsninger vil naturligvis være præget af de konditioner og rammer, som forskeren/læreren opstiller, og vil i et vist omfang være påvirket af den personlighed, inklusive de metoder og æstetikker, som den pågældende udøver/lærer besidder.

Ikke desto mindre er det Filmskolens erfaring, at de fleste udøvere/lærere helst vil undgå, at de studerende direkte overtager eller kopierer deres formsprog og personlige metoder, ligesom de fleste studerende helst vil undgå at foretage sådanne direkte overtagelser eller kopieringer, idet kunstneren oftest ønsker at fremstå så original og personlig som muligt.

Original og kopi

Det er et menneskeligt træk, at vi ikke ønsker at være numeriske gentagelser af en kliche, en matrice. Dette menneskelige træk er særligt fremstående hos kunstnere, der er optaget af spørgsmål om sandhed, personlighed, originalitet, virkningsfuldhed etc., og som er sig bevidst om at skulle virke i en filmkunstnerisk verden, hvor netop de æstetiske, fortællemæssige, motivmæssige og metodiske detaljer udgør de felter, hvor den enkelte kunstner markerer sig over for publikum og finansieringsfelt - i forhold til andre kunstnere.

I denne diskussion af oprindelsen til de metodiske og fortællemæssige størrelser kan vi altså indledningsvis indkredse opgavens, rammens og konditionens metodiske, fortællemæssige og æstetiske detaljer som hørende til forskerens/lærerens (eventuelt skolens) æstetik, mens løsningen - de konkrete fortællemæssige, metodiske og motivmæssige elementer i opgavens løsning - hører til den studerendes personlige æstetik, metoder og formsprog.

Selv om mødet mellem udøveren/læreren og den studerende altså indebærer en vis udveksling og overførelse af metodiske og æstetiske erfaringer og udtryksmåder, vil den studerende oftest finde netop de varianter og de konkrete afvigelser fra udøverens/lærerens metoder og æstetikker, der kan løsrive den studerendes formsprog fra udøverens/lærerens formsprog.

Denne fælles erfaring giver det tillidsfundament mellem udøveren/læreren og studerende, som overhovedet gør det muligt at udveksle erfaringer. Selv ved et ønske om direkte kopiering, vil de personlige motiver, æstetikker og metoder træde frem og naturligt udskille sig fra originalen.

Den gensidige kunstneriske udvikling
Både den studerende og udøveren/læreren gennemlever en kunstnerisk erfaring i mødet med opgaven og dens løsning. Både den studerende og udøveren/læreren udvider deres fortællemæssige og æstetiske indsigter gennem mødet med de forskellige studerendes løsninger – uanset om de er vellykkede eller mislykkede – og de tilbyder således hinanden en udvidelse og udvikling af alles filmsprog gennem mødet, arbejdsprocessen og løsningsforsøgene.

Det er egentlig denne udveksling af fejl og lykkelige løsninger, vi på Filmskolen kalder "skole", en udveksling, der hos os ikke betyder en direkte og simpel overførelse af "viden" fra en udøver eller lærer, til en studerende, men i virkeligheden udgøres af en faglig, kunstnerisk udveksling mellem ligeværdige filmkunstnere, jævnbyrdige kolleger, der i fællesskab undersøger et fortællemæssigt, metodisk og æstetisk felt – naturligvis med forskelle i erfaringsbaggrund og naturligvis med forskelle i mødets funktionelle tilgange: En udøver/lærer møder en studerende.

Det er altid den studerende, der har svaret på opgaven, mens det altid er læreren der stiller opgaven, dens konditoner og rammer og dermed indkredser feltet for den Kunstneriske Udviklingsvirksomhed.

Gentagelser
JENS DAHL
manuskriptforfatter

1

Når man skal udvikle en film, starter man næsten altid med en person eller en historie. Man laver noget research og skriver en outline. Man undersøger et miljø, interviewer nogle mennesker og skriver et manus. Rummet beskrives oftest helt rudimentært: INT. DAGLIGSTUE - DAG, EXT. STRIPKLUB - NAT, osv. med en angivelse af de rekvisitter, dramaet nu lige har brug for. Man skriver om et utal af gange og laver et budget. Finder finansiering og skærer stort set altid ned. Man øver med skuespillere og taler med en fotograf. Og først nu, kort tid inden der skal skydes, begynder man for alvor at tale om, hvilke rum filmen skal optages i.

Denne arbejdsmodel er paradoksal, når man tænker på, hvor meget rummet, location betyder for det filmiske udtryk. Den er også underlig, fordi der faktisk findes glimrende eksempler på film, der er skabt på basis af rummet. Michael Noer og Tobias Lindholms fængselsfilm "R", er kun skrevet og udviklet, fordi

der stod et tomt fængsel i Horsens. Manusforfatteren Ernest Lehman fortæller, at arbejdet med NORTH BY NORTHWEST startede med, at Hitchcock kom til ham med fire-fem locations, han gerne vil have med i en film: Mount Rushmore, et tog, en jagt i en majsmark osv.

På den baggrund har jeg i det forløbne halve år lavet en række undersøgelser af, hvordan man rent praktisk kan bruge location som udviklingsværktøj. Det arbejde er mundet ud i den ca.15 minutter lange kortfilm GENTAGELSER, der tager sit udgangspunkt i fire forskellige locations. Det er en kærlighedshistorie, der foregår i det offentlige rum, en romance hvor de elskende kun i korte øjeblikke kan være alene med hinanden og aldrig når hjem.

Undersøgelserne
For at nå frem til denne film har jeg lavet en række undersøgelser. I samarbejde med elever fra Teaterskolen og dokumentarlinjen er der lavet et forsøg, hvor vi har optaget den samme scene på fire forskellige locations: et supermarked, en bar, en bro, en kirke, for at se, hvordan rummet påvirker fortællingen. I samarbejde med manuseleverne har vi lavet undersøgelser af muligheden for at bruge rummet i en tidlig udviklingsfase. Vi har haft en række samtaler med etablerede filminstruktører, forfattere og klippere om deres forhold til rummet og hvordan, det påvirker deres arbejde.

Der er planlagt et inspirationsforløb mellem Filmskolens instruktørelever og produktion-design eleverne på Designskolen, som vi håber at kunne gennemføre i det nye år.

Praktiske værktøjer
Man kan sige, at mit arbejde leder frem til tre stadier i et udviklingsforløb, hvor det kan være frugtbart at arbejde med locations som inspiration:

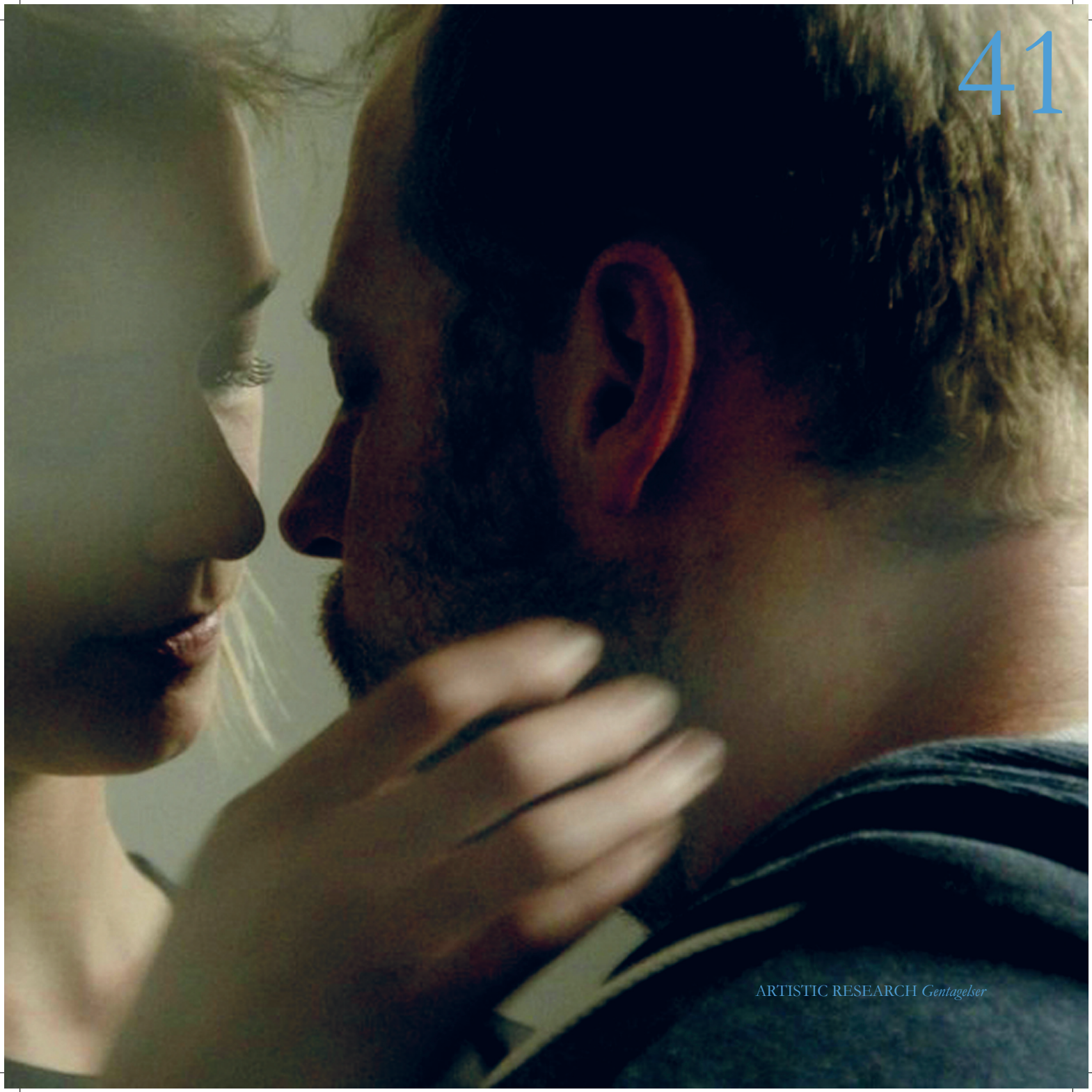
Rummet som inspirations værktøj
Som kunstner har man en tendens til altid at gå tilbage til den samme inspirationskilde. Hvis man før har fået ideer ved at læse avisartikler, så gør man det igen. Hvis éns tidligere materiale stammer fra éns sociale liv, er det der man leder. Hvis meditation og selvransagelse er éns muse, fortsætter man med det. Det giver mening, for det har jo virket før.

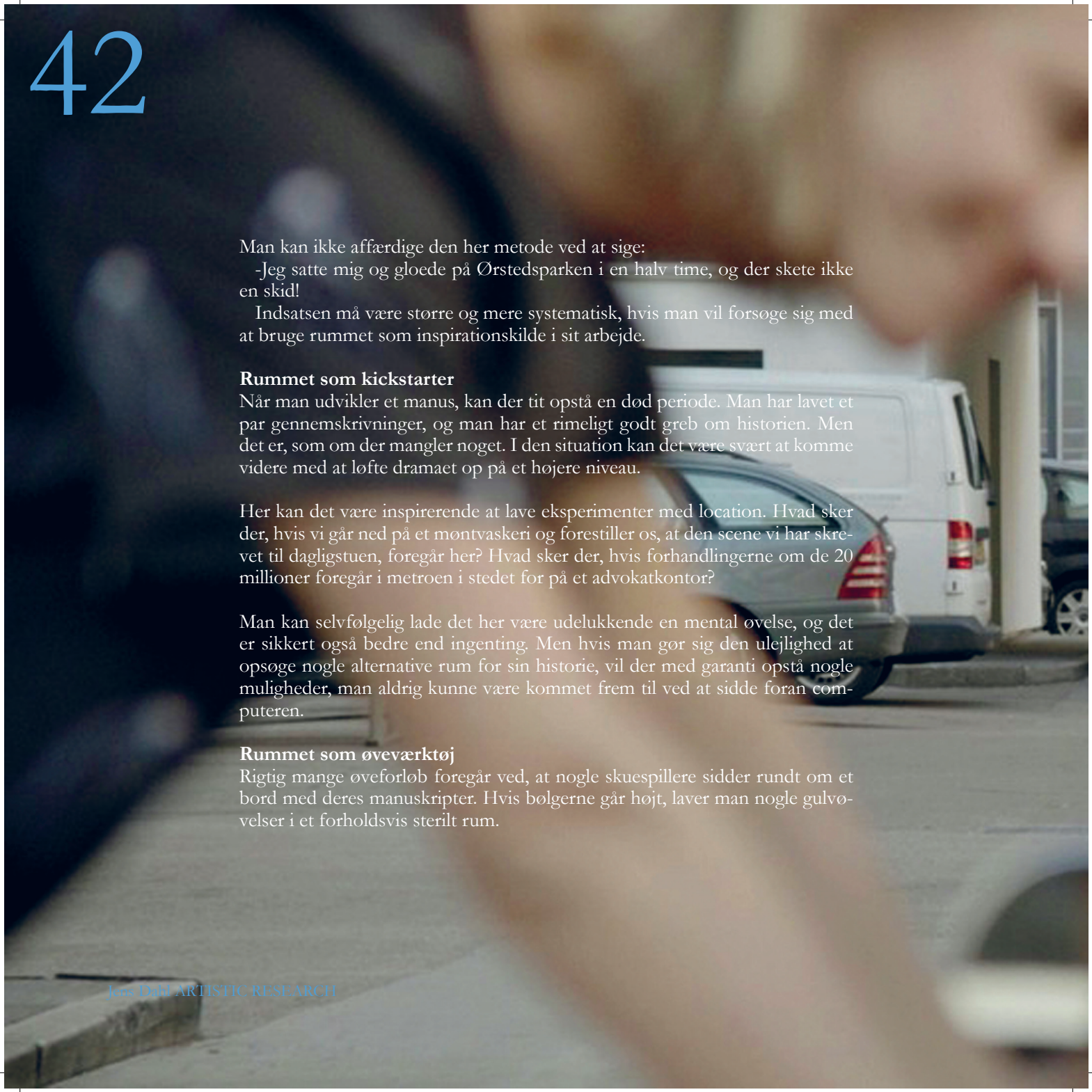
Ikke mange går til rummet for at finde inspiration. Og de der gør det, vender oftest tilbage til det samme rum. Når man taler med forfattere og instruktører, hører man tit udsagn som: 'Jeg kan så godt lide at sidde under æbletræet i mine forældres have og tage noter', eller 'Jeg skriver virkelig godt i min bil'. Det er sjældent at høre om folk, der eksperimenterer med rummet.

Men der er virkelig noget at hente i at gå et sted hen, hvor man ikke plejer at opholde sig, og tage stedet ind. I den forbindelse kan man godt gøre en dyd ud af at kede sig. Hos børn kan en pind blive til et sværd, en tryllestav, en baby eller et rumskib, når de keder sig. Det samme gælder for kunstnere. Rigtig mange gode ideer er opstået ud af kedsomhed.

Kedsomhed åbner op for både verden og én selv. Man bliver ikke kun mere opmærksom på, hvad der sker omkring én, men også på hvordan man selv føler. I en tid, hvor vi konstant har en computer, en smart-phone eller en spillemaskine til at distrahere os, kan det være nødvendigt med noget planlagt kedsomhed, hvis man har et kreativt arbejde.

Som med alle inspirationsmetoder er det ikke noget, der virker hver gang. Professionelt kreativt arbejde handler i høj grad om disciplin; om igen og igen at gå tilbage til kilden. Nogle dage er det en ørkenvandring, andre dage er det en vulkan af ideer, andre dage igen bare en jævn strøm af arbejde. Sådan er det.





Man kan ikke affærdige den her metode ved at sige:
-Jeg satte mig og gloede på Ørstedsparken i en halv time, og der skete ikke en skid!
Indsatsen må være større og mere systematisk, hvis man vil forsøge sig med at bruge rummet som inspirationskilde i sit arbejde.

Rummet som kickstarter
Når man udvikler et manus, kan der tit opstå en død periode. Man har lavet et par gennemskrivninger, og man har et rimeligt godt greb om historien. Men det er, som om der mangler noget. I den situation kan det være svært at komme videre med at løfte dramaet op på et højere niveau.

Her kan det være inspirerende at lave eksperimenter med location. Hvad sker der, hvis vi går ned på et møntvaskeri og forestiller os, at den scene vi har skrevet til dagligstuen, foregår her? Hvad sker der, hvis forhandlingerne om de 20 millioner foregår i metroen i stedet for på et advokatkontor?

Man kan selvfølgelig lade det her være udelukkende en mental øvelse, og det er sikkert også bedre end ingenting. Men hvis man gør sig den ulejlighed at opsøge nogle alternative rum for sin historie, vil der med garanti opstå nogle muligheder, man aldrig kunne være kommet frem til ved at sidde foran computeren.

Rummet som øveværktøj
Rigtig mange øveforløb foregår ved, at nogle skuespillere sidder rundt om et bord med deres manuskripter. Hvis bølgerne går højt, laver man nogle gulvøvelser i et forholdsvis sterilt rum.

Jeg har med stort udbytte og stor fornøjelse arbejdet med at flytte øveforløbet ud i det offentlige rum. Der er meget at hente ved lade skuespillerne, helt stealth-agtigt, prøve scenen af mellem varerne i Illum eller ved at råbe deres replikker hen over toglarmen på Hovedbanegården eller hviske dem mellem hylderne på Det Kongelige Bibliotek.

Det er klart, at det kræver et vist overskud fra både instruktør, skuespillere og produktion at arbejde på denne måde. Men udbyttet er også derefter. Man vil uvægerligt være mere spontan ude i verden. Det er nemmere at se og mærke, hvad der er gemakt, og hvad der er virker ægte. Det er en sjov legende proces, hvor det er næsten umuligt ikke at få ideer eller at finde greb, der kan forstærke projektet.

Konklusion

Personligt har det vigtigste ved der her arbejde været en genopdagelse af, hvor stor værdi det har at tænke på location ikke bare som et æstetisk stemningsskabende element i filmfortællingen, men også, eller måske især, at se på rummet som en dramatisk størrelse. Der er kæmpeforskel på lade to skuespillere kysse hinanden i et soveværelse, i forhold til at de kysser hinanden i Irma. Det er to helt forskellige ting at diskutere sin parforholdskrise på et advokatkontor eller i en kirke. Det er noget helt andet at blive jagtet gennem en kjolebutik end at blive jagtet gennem en baggård. Det er to meget forskellige historier at elske på en øde strand og at elske på et offentligt toilet.

Rigtigt behandlet er rummet ikke et filter, man sætter på optikken, det er en medspiller i dramaet, der kan skabe konflikt. Rummet kan være en hjælper eller en modstander og måske endda en fortrolig. Det virker selvklart, når man sidder her og skriver det ned, men hvis man læser nogle af de manuskripter, der cirkulerer i filmbranchen, vil man undres over, hvor ofte det bliver glemt.

Papir og blyant
KIM HATTESEN
filmfotograf

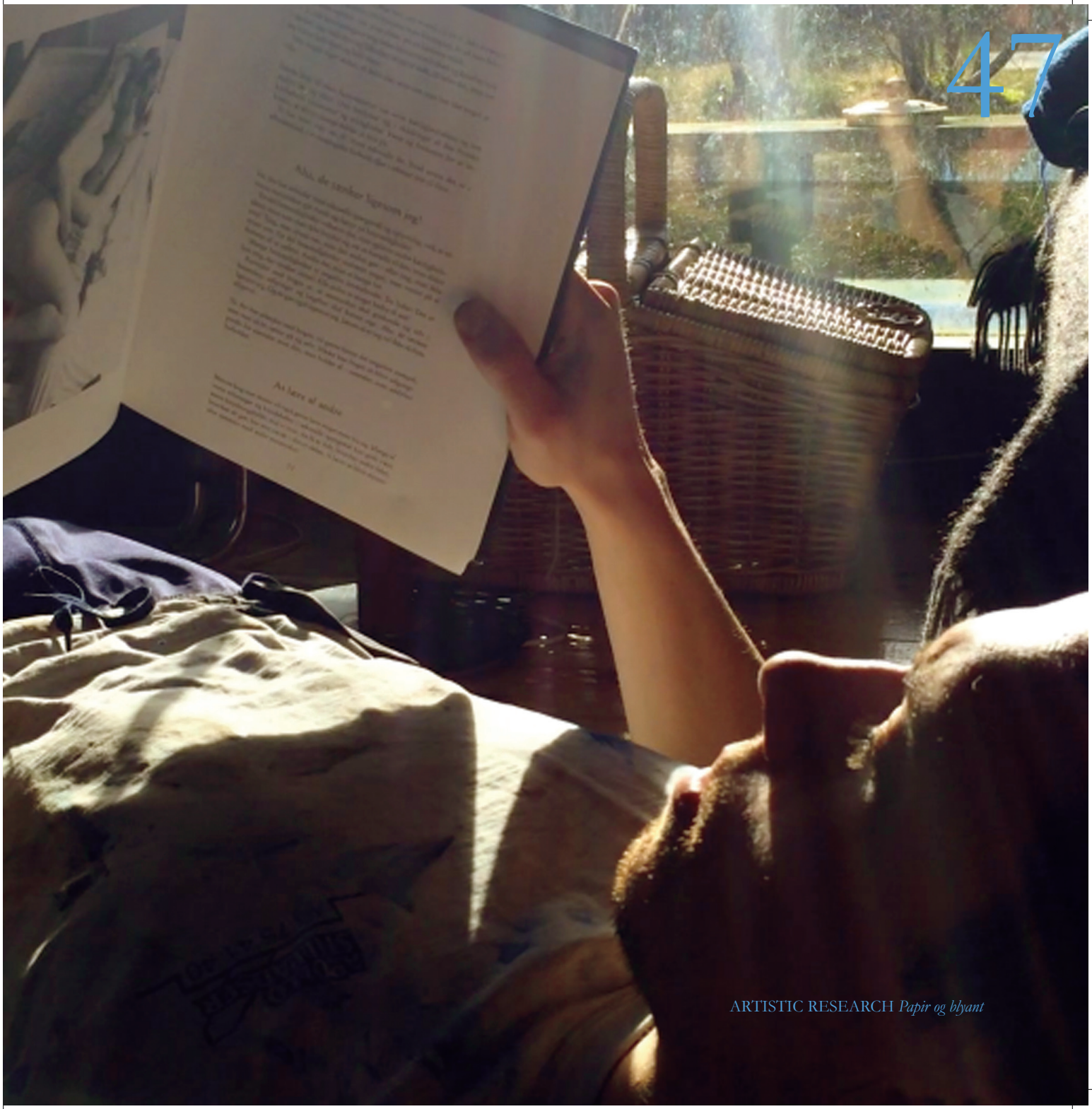
2

Hvordan påvirker smart-phones, iPhone, iPad og alle de andre nye consumer-medier og platforme egentligt den måde, hvorpå vi skaber billeder og fortæller med dem på film?

I løbet af foråret 2014 har jeg i fællesskab med Filmskolens elever undersøgt dette spørgsmål gennem en række øvelser med fotografer, lydfolk, fiktions- og dokumentar-instruktører.

Vi har spurgt os selv om, hvem vi er som fortællere og hvor vores fascination ligger? Hvilke billeder bliver ved med at interesserer os? Det menneskelige ansigt? Familien? Mennesker i bevægelse? Detaljer? Byens puls? Film er poesi, og film er også sammenstød mellem tilsyneladende uforenelige billeder og situationer.

Vi har altid filmkameraet med os, men er vi klar til at notere? Alle smart-phones har et filmkamera. Kan det hjælpe os til at definere vores filmiske



stemme? Kan vi gennem kameraets flygtige noter komme nærmere på vores personlige sprog? Kan vi indkredse det specifikke og undgå det generelle?

Hvor går grænsen for, hvad smart-phones kan fange? Kan vi komme tættere på intimiteten mellem mennesker? Kan vi blande fiktion og virkelighed? Eller iscenesætte virkeligheden? Vi har kun een optik og een chip ligesom notesbogens papir og blyant.

I min læretid som still-fotograf brugte vi et spejl, når der skulle tages beslutninger om beskæring og framing ved optagelse af fx. landskabsbilleder. Et rektangulært spejl gerne i det rigtige forhold blev holdt op, og man vurderede framing i spejlbilledet. Det gav en god fornemmelse af beskæringen i top, bund og sider, og det at motivet oven i købet var spejlvendt, påståedes at lægge en ekstra kvalitet til bedømmelsen. Senere kom LCD skærmene på de små consumer-kameraer, og her var oplevelsen næsten den samme - bortset fra billedet nu ikke længere var spejlvendt. At man så at sige står med billedet mellem hænderne, fremmer evalueringen af den rette beskæring. Det er min klare opfattelse, at det korte tidsrum, der bruges på at aflæse billedet som et billede, har stor virkning.

Man kan ikke se bort fra, at mange amatører med en iPhone som kamera og et Instagram look på deres billede pludselig rammer noget visuelt interessant. Motiverne er tit simple og banale, men fotografierne udviser ofte tilsyneladende gennemtænkte beskæringer, anderledes farveholdninger og grading i form af kontrast, lyshed, stoflighed samt indfarvning i skygge og højlyssiden - selv sort hvid fotografier har fået et eget touch. Der er logisk, at folk helt uden visuel fornemmelse og fotografisk indsigt fortsat ikke løfter barren for billedmæssig kvalitet, men det er, som om at antallet af folk med visuelle evner

vokser ved brug af de nye platforme. Jeg oplevede til min store overraskelse, at min egen datter på 12 udviste et fotografisk niveau, jeg ikke nåede til sokkeholderne, da jeg var i samme alder.

Filmskolens elever - altså folk med fotografisk boldøje - løfter ligeledes deres eget niveau med en smart-phone i hånden - i forhold til, når de står med et professionelt filmkamera og beslutter framingen, som er tænkt til biografen. Og de virker ofte ubevidste om den indflydelse, de nye gadgets har på vores billedsprog, indtil vi analyserer smartphone-fotografierne og taler om det. Selvfølgelig er der forskel på at stå i egne tanker med sin mobil i forhold til en optagesituation med instruktør, skuespillere, teknik og presset dagsprogram, men alligevel er det måske netop denne frie og legende omgang med formatet, der åbner for nye beskæringer og radikale kompositioner?

At stå med billedet i hånden

En første ting er naturligvis, at man i bogstavelig forstand står med billedet i hånden i rimelig betragtningsafstand. Det giver overblik og en opfordring til at eksaminere motivet ud fra egen vurdering. Rammen - de fire linier som begrænser billedet - er tydelig og giver en udfordring til at vriste og driste beskæringen længere ud. Og også en meget større bevidsthed omkring kompositions-grid - linjer - om det så kun gælder midterakserne i billedet, som tit bliver meget markante i iPhone fotografier. Det er muligt at lægge et grid eller andre styrelinier hen over skærmen enten i form af de indbyggede kompositions-grid eller simpelthen ved at spænde et par ellastikker ud over skærmen. Tiden der bruges på overvejelserne, inden der eksponeres, er helt sikkert ligeledes en væsentlig faktor for den endelige framing.

Den mobile enhed som altid er med
At enheden er med os over alt, når vi er vågne eller sover, fordi den indeholder alt ud over en telefon, - den er bog, kalender, radio, vækkeur, tv, spil, lyd, papir og pen, stillkamera og filmkamera samt indkøbsseddel eller kontaktbog når du har behov for at finde en kæreste, betyder at det altid er muligt at notere eller registrere med enheden - stort set altid.

Den faste optik svarende til vores synsfelt
Den indbyggede faste optik ligger tæt på vores eget synsfelt - en smule mere vidvinklet. Normalsynet regnes til ca. 45 grader, og i enhederne ligger optikken omkring 55 grader. Det er naturligvis muligt at zoome digitalt på chippen, men det ændre ikke ved perspektivet - kun ved udsnittet. Til gengæld går det voldsomt ud over opløsningen. Det at optikken har fast brændvidde betyder, at "kameraet" skal flyttes for at ændre beskæring, og kombinationen af denne fysiske bevægelse og vurdering af udsnittet øger også kvaliteten af billedet. Rent fysisk er optikken på størrelse med et knappenålshoved, og det gør, at man kan se gennem meget smalle sprækker og "kravle" tæt ind i en macroverden.

Random-output på eksponering og farve
Der er ingen tvivl om, at det random-output til umiddelbart udtryk og farveholdning, som enhederne byder ind med, er en af fordelene. Dette er ofte et resultat af den noget begrænsede eksponering og det farveindholds spillerum, som de komprimerede billedfiler er i besiddelse af. Begrænsningen forstærker og forøger farveretning og skævhed, et umiddelbart onde man må leve med på en iPhone, som kun har meget begrænsede værktøjer til at regulere farve og eksponering i billedet, men altså samtidig en begrænsning som giver brugbare bud.

HANGE

Apps med mulighed for simpel grading

På filmen Drive fra 2011 instrueret af Nicolas Winding Refn og fotograferet af Newton Thomas Sigel blev udtrykket i filmen skabt ud fra researchbilleder taget på iPhone, som efterfølgende blev løbende "gradet" i Instagram. App´en Instagram har pt. 20 pre-indstillede looks - filtre - at vælge i mellem, en kombination af farve og kontrastjustering samt en "overflade", støj/snavs, struktur, ramme m.m. App´en Snapseed har mulighed for partiel justering af farve, kontrast og lyshed. Et professionelt program er 3cP/Image control for iPad for grading af framegrabs, der lægger justeringerne ind som metadata på filmfilen som dermed bliver tilgængelige i postproduktionen. Programmet giver fotografen mulighed for løbende under en produktion at kontrollerer eksponering, skarphed m.m. samt at grade og justere scenerne mellem optagedagene. Alle grading værktøjerne fungerer indtil videre kun på stillbilleder og framegrabs.

Format og tid i opløsning

Det faktum, at flere film ses på mindre skærme, påvirker helt sikkert valg af beskæringerne. Close-up bliver brugt mere end tidligere, hvor medium-shot kunne bruges til eksempelvis også at vise rum bag personerne. Og selvklart er et landsskabsbillede ikke det samme set på en iPhone i forhold til som set på lærredet i biografen. Det er heller ikke uinteressant at se, hvordan det traditionelle tværformat langsomt er ved at gå i opløsning. Der filmes gerne og ofte ubevidst på højdeformat med en iPhone, og i Instagram bruges det kvadratiske format. Også længder og spilletid strammes op. I Snapchat fx, hvor man sender små film (sms live) til hinanden, forsvinder filmen efter første visning, og i Vine, hvor totaltiden for en selvgjort film er 8 sekunder.

Det er interessant retrospektivt i dette korte forløb at se at der er konstanter og gengangere i måden at bruge sin mobile enhed på som kamera, rammens be-

vidsthed, centerlinernes tilstedeværelse, at kigge tæt på, at kigge gennem gennemsigtige materialer, og at det traditionelle filmformat er på vej i opløsning.

David Lynch sagde på et spørgsmål om hvad han tænkte om brugen af DSLR kameraerne 5D og 7D i filmproduktion:

"Everybody - and their little-brother, has a piece of paper... and a pencil - but how many great stories have been written on that piece of paper? - now the same thing is gonna happen in cinema"

Vi er tilskuere til den fuldstændig uoverskuelig accelererende udvikling der sker inden for de forskellige digitale platforme. Det er naturligvis spændende at følge udviklingen og se mulighederne - men også vigtigt som professionel filmmenneske at lege med og tage del i legen. Det er enormt hvad der findes af tilbehør, filmfortælle apps og support for amatører i og omkring dette på nettet – og det er tankevækkende der bliver produceret så få seværdige film i dette regi.

Tak til Rumle Hammerich for formuleringen af smartphonen som notesbog (taget fra opgaveformulering "visuelle notationer" på fiktion 11-15).

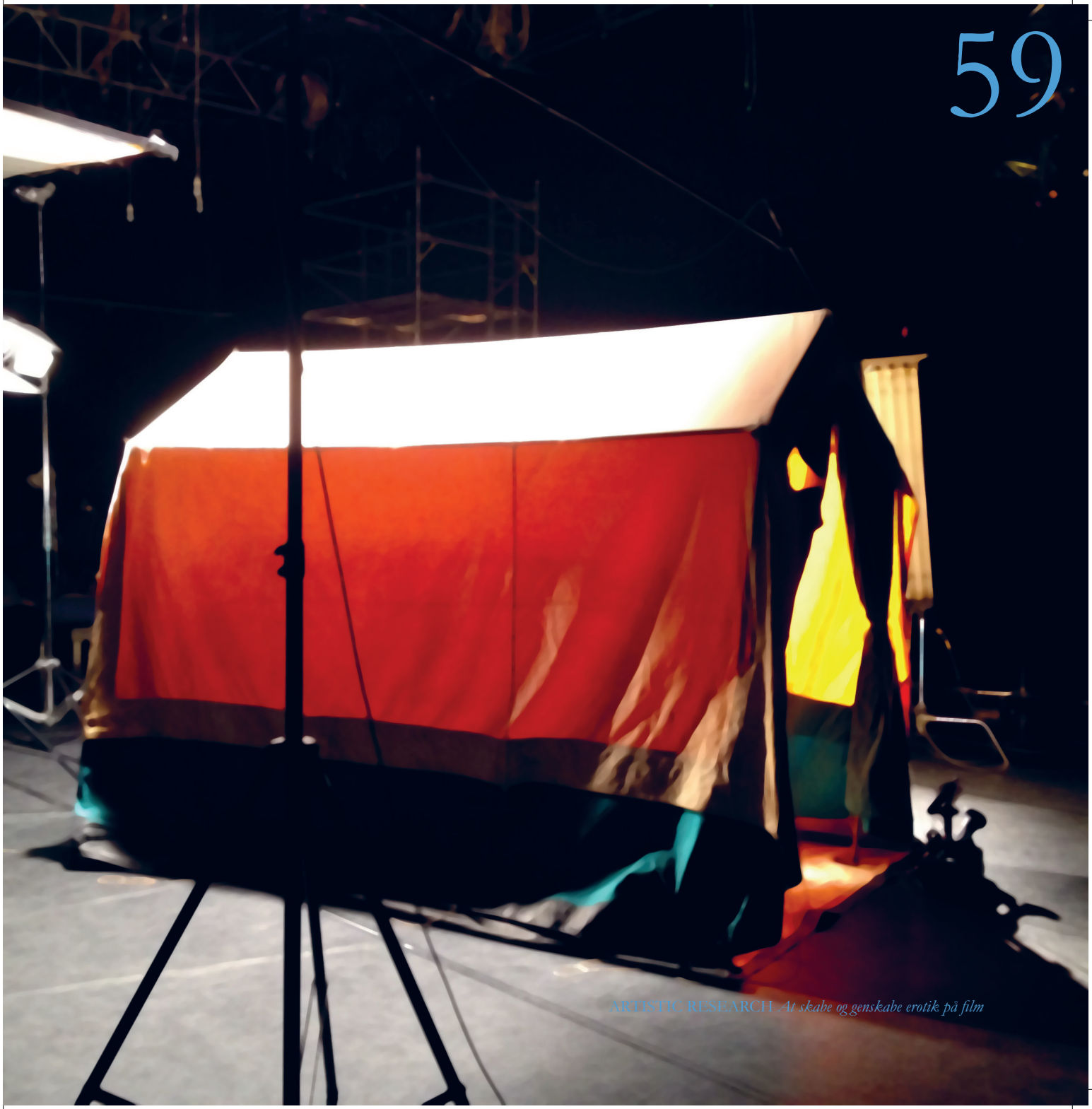
At skabe og genskabe erotik på film

LEA GLOB OG METTE CARLA ALBRECHTSEN
dokumentarinstruktører

3

”Nu har vi endelig bedre styr på det der med seksualiteten, har vi ikke?” spørger vi hinanden og vil gerne gensidigt bekræftes i at ”have styr” på noget.” Vi er begge på den anden side af 30, nu endelig voksne kvinder med klare viljer og karakter nok til at modstå drifter og impulser. Som om seksualitet er noget man kan få styr på, tænker vi begge, idet vi hører vores ord i luften. Vi sidder og diskuterer denne tekst, der skal introducere vores kunstneriske arbejde med seksualitet og erotik på film, og vi leder efter en måde til at komme uden om det personlige, og for Guds skyld helt uden om det private. Vi ønsker virkelig at have fået styr på det. Det er selvfølgelig ren forstillelse; vi er som alle andre midt i en livslang proces mod at komme tættere på og turde møde vores egen seksualitet, - vores drift, uden hverken lade os drive efter eller stagnere.

Vi har egentlig ikke lyst til at fortælle om vores personlige erotiske erfaringer og liv i en offentlig tekst. Men efter i flere dage at have forsøgt at være ”saglige” og tale i generelle begreber må vi undskylde. Vi vil nu fortælle om



vores personlige erotiske liv. Det er desværre det eneste, der giver mening - at tale fra et personligt sted, når nu vi påstår, at vi undersøger erotik, kærlighed og seksualitet på film. Hvis vi kan tale om erkendelser i forbindelse med den Kunstneriske Udviklingsvirksomhed, vi har arbejdet med, vil vi her fra tale om den art af erkendelse, som er genkendelsen. Et billede peger både på den, der står foran kameraet, og tilbage på den, der holder det.

Trangen til at "få styr på" seksualiteten kommer fra, at seksualitet altid har gjort verden så kompliceret for os og har været den mest problematiserede del af vores liv, men samtidig også den mest fantastiske. En del af det problematiske, er, at det ikke er en del af det verbale sprog. Erotik og seksualitet var i hvert fald for os en meget ordløs og dermed også ensom del af livet, når vi prøvede at forstå. Det er som om, at vi mangler et sprog, der rammende kan præcisere vores oplevelser, spørgsmål, følelser og frustrationer. Digterne kan nok indfange disse ting, men jeg er opvokset på landet, Mette i en forstad, og der var ikke "amorøs poesiforståelse " på skoleskemaet.

Vi har ofte talt om, at det var nemmest at tale om sex på en "nu-råber-jeg-fisse-ud-af-vinduet-agtig" måde eller med kliniske ord, der beskriver noget, man går til lægen med og kan være syg af. Lidt senere med sportstekniske begreber som også kan bruges til at måle præstationer i tid, intensitet og omfang og maksimere bedrifterne. Andre ord, vi har, er dem, der beskriver problemer, "voldtægt", "nej" og "den lette pige"- ord der peger på at undgå de farer og traumer, der lurer ved siden af sygdommene. Vi kendte mindre til alle de andre ord, der beskriver alt det andet, det der egentlig interesserer os. Glæden, lysten, fryden og denne evige kamp med at forstå, hvad der sker. Det er svært at tage ordene i munden, svært at eje dem. Som de fleste andre kvinder er vi aldrig helt komme overens med, hvad vi skal kalde vores køn, en kliché men faktisk ret irriterende.

Denne følelse af at være lidt fremmede for det sprog, der beskriver vores kroppe, kan selvfølgelig være et spørgsmål om vores egen dårlige (erotiske) dannelse. Det var i hvert fald ikke ord, som vi lærte i hverken Hornslet eller Herfølge Kommuneskole.

En veninde med polsk baggrund fortalte mig, da hun havde taget en ny elsker, som også var polak, at det var svært at få det til at fungere i sengen. Selvom de kunne tale polsk sammen, så havde min veninde lært det polske sprog af sin bedstemor, da hun var ret lille, og af alt, hvad bedstemor havde lært hende, var der ingen ord, der beskrev den del af livet. Vi kunne føle os som sådanne erotiske sproglige analfabeter. Vi kan godt elske, men en begrebsverden, der kan hjælpe med at forstå os selv, spejle os selv og kende os selv igen, mangler vi.

Måske derfor er vi som Mette Carla og Lea så interesserede i at undersøge denne del af menneskers liv på film. For at blive klogere, for at finde ud af noget, komme tættere på en hemmelighed, som syntes at være uden for rækkevidde. Lettere umiddelbart tilgængeligt end det talte sprog er billedsproget, når vi prøver tale om erotik. Vi fandt en fælles genklang i denne frustration og fascination, og vi besluttede os for at begå en slags hybris og starte en film under overskriften "Human Female Sexuality". Kvinder med noget på hjertet kan komme forbi og deltage i filmen og tilbyde deres sprog, krop og erfaringer. Hvis vi havde sagt, at vi ville vi skildre Gud på film, ville det være akkurat lige så dumt som at påstå, at man kan skildre seksualitet på film. Men handlingen bestod i beslutte sig for overskriften og at turde sige den højt.

Sammen begyndte vi at arbejde med, hvordan det er muligt at "belyse" et menneskes erotiske liv på film, som en karakter med sine særlige historier og drivkræfter som knytter sig til seksualiteten, og som får det menneske til at handle, leve og elske på en bestemt måde. Det var sjovt at prøve først og frem-

mest at tegne et menneskes karakter/karikatur ud fra et erotisk synspunkt og lade alt andet forsvinde.

Af dette arbejde med "Human Female Sexuality" rejste der sig en lang række spørgsmål og erfaringer, som skabte grundlaget for denne kunstneriske udviklingsvirksomhed.

Vi havde særligt lagt mærke til, at det blik fotografen så eller begærede med, og den aktive berøring i et billede spillede en stor rolle for, hvordan man effektivt kunne skildre kærlighed og erotik på film. Med disse to størrelser i fokus har vi altså kastet os ude i undersøgelsen sammen med de studerende.

At skildre erotik og seksualitet i dokumentarfilm

Seksualitet er noget, som alle mennesker har et stærkt forhold til, og på den måde afstedkommer det oftest stærke reaktioner hos andre, når vi siger, at dette er noget vi beskæftiger os med. Blot ved at nævne overskriften "Kærlighed og erotik på film" farves hele konteksten omkring den filmiske proces. Overskriften får konsekvenser for, hvordan vi opfatter det vi ser i billedet, hvordan vores medvirkende møder os, og hvordan vi møder os selv. Begæret eller blikket kastes direkte tilbage på en selv som instruktør.

Samme mekanisme gentager sig hos biografens publikum. Kommer der et erotisk billede på lærredet i biografen, stiller det automatisk krav til os, der ser det. Tænder jeg på det her? Vil jeg forholde mig til det? Kan jeg overskue, at det tænder mig? Og man vil blive opstemt af at se på det, hvad enten man ønsker det eller ej. Og det er enormt konfronterende. Endda i et semioffentligt rum, hvor man deler en oplevelsen med andre fremmede og dem, du er gået i biografen med.

Derfor er det heller ikke let at stille sig over for noget, man begærer, og stille de spørgsmål, der følger med. - Til sig selv, til medvirkende, publikum eller til

studerende i forhold til en opgave. Et bevidst arbejde med erotik og seksualitet stiller automatisk et andet spørgsmål hos den enkelte kunstner, - om man tør at vedkende sig sit begær, og i hvilken retning begæret går? Hvad sker der med vores film, når vi begynder at arbejde med den del af menneskets liv, som tilhører det erotiske? Hvad sker der med menneskene inde i filmen? Og hvad sker der med filmskaberne?

Sammen med filmskolens dokumentarelever på årgang 13/17 stillede vi disse spørgsmål:

Under overskriften "Kærlighed & erotik på film" vil vi gennemgå forskellige filmiske forløb, baseret på vores egne tidligere erfaringer med erotik og seksualitet i dokumentarfilm. Vi vil i samarbejde med Filmskolens studerende dokumentarister årgang 13/17 lave en metodisk kollaborativ undersøgelse, der igennem 18 små film belyser POV'er og berøringer i billedet.

Resultater af undersøgelserne

"Blikke og berøringer" (Arbejdstitel) 75. min.
(Forord/intro af Vinca Wiedemann og Arne Bro)
"Blikke og berøringer" er en dokumentarfilm, som i retroperspektiv lader de studerende reflektere over deres dokumentariske arbejdsproces med at skildre kærlighed og erotik på film gennem det fire uger lange undervisningsforløb foretaget i januar 2014.

Filmen viser excerpts af opgaverne og lader i interviews de studerende tale deres opgaver igennem, både som de oplevede dem, imens forløbet stod på, men også de efterfølgende tanker og opdagelser.

Filmen giver indblik i de studerendes motiver og tilgange, som spænder fra billedkunst, selviscenesættelse og til mere hardcore sex. Filmen følger elevernes udvikling igennem de tre hovedopgaver. Den første belyser en specifik,

kærlig eller erotisk berøring mellem to mennesker, optaget i et valgt blik, – hvem oplever vi scenen med? Den anden opgave belyser, hvordan location og ydre rammer påvirker instruktionen og optagelsen, når de studerende skal gentage den samme berøring eller genskabe det samme billede ude i virkeligheden. I den sidste opgave får de studerende frie hænder til at lave en 8 min. erotisk scene, der også inkluderer et narrativt forløb.

Filmen er optaget og klippet af Lea Glob & Mette Carla Albrechtsen

"Dekonstruktionen af et erotisk minde" (Arbejdstitel) 20 min.
Filmen fremlægger de personlige og kunstneriske refleksioner over de opdagelser, som er indsamlet undervejs i forløbet og som filmsprogligt bruges til at skildre kærlighed og erotik på film. Vi har studeret den klassiske sexscene på film og ladet os inspirere af den så vel som af de dokumentariske opdagelser. Filmen er ikke et akademisk dokument men vores personlige fortolkning af et kompleks emne. I filmen vil to unge skuespillere - en mand og kvinde - udleve et erotisk møde. De vil gå fra fremmede til elskende, og sammen vil de med filmholdet legende undersøge bestanddelene i et autentisk erotisk minde. Manden og kvinden udsættes for en række fysiske eksperimenter, der både igennem det tekniske og manipulerende filmsprog, teksten, billedet og kroppen, vil søge at oplyse fragmenter af, hvordan erotik på film kunne se ud i gennem vores optik.

Filmen er hverken fiktion eller dokumentar men et sted midt i mellem.

Tanker om at arbejde i en delt kunstnerisk proces

METTE CARLA ALBRECHTSEN
dokumentarinstruktør

3.1

At lave en film kan både være en frydefuld og smertefuld proces. At lave en film, der tager udgangspunkt i ens egen identitet, seksualitet og krop, er en særlig disciplin; det ved alle kunstnere, der bruger sig selv foran kameraet eller i deres værker. I det tidlige udviklingsarbejde med Lea Globs og min hybridfilm "Venus" (Arbejdstitel, tidligere Human Female Sexuality) som undersøger ung kvindelig seksualitet, har det i momenter føltes, som om vi eksperimenterede med en særlig form for "selvrealiserings drug", - farligt og vanedannende, men også helt ufatteligt udviklende både som menneske og filmskaber. Det var for mig, en ny dør der blev åbnet.

Der syntes at eksistere en fin linje mellem den kunstneriske undersøgelse og en art selvdestruktivitet, hvilket sikkert er en stor del af tiltrækningen ved at bruge sig selv som subjekt i den kunstneriske proces.

For mig startede det med en ukendt krop og seksualitet. Jeg vidste, jeg ville se på kroppen og på erotiske relationer; der var noget, jeg ville forstå, og der

var ting, jeg manglede at forstå. Jeg ville gøre et forsøg på at indramme en indre følelse eller oplevelse og udtrykke den i billeder. Lea og jeg forsvandt sammen ind i en menneskelig og kunstnerisk proces drevet af alle vores usikkerheder og nye opdagelser. Sammen vendte vi og drejede vi vores tanker og oplevelser ud af vores liv og ind i tekster, fotos og film. Vi gav os selv lov til at være nysgerrige og smide konventionen om at lave en færdig film væk og vi droppede at optage modstandsfyldte narrative scener. I tre måneder lod vi os drive af vores intuition og fulgte vores personlige og billedlige begær. I løbet af denne proces blev vi også hinandens tryghed. Intet var for flovt eller skamfuldt, og alt måtte undersøges og dokumenteres. I det rum opstod der også en slags grænseløs tillid, som jeg nu ved, er dette projekts styrke. Med den tillid kunne vi invitere andre ind i vores materiale og det var spændende at vende blikket udad med vores egne erfaringer i ryggen. Vi kunne med god samvittighed bede andre kvinder om at gå ind i deres erotiske erfaringer og dele deres historier med os. Tilbage i september, da vi besluttede os for at søge stipendium til Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på Filmskolen, havde jeg ikke på forhånd skænket det mange tanker, hvad det ville sige at skulle undervise og samtidig arbejde i en personlig kunstnerisk proces. I virkeligheden tror jeg, at jeg synes det var spændende. Stillingen var ikke defineret. For hvad er kunstnerisk forskning i grunden, hvis det ikke blot handler om at skabe kunst? Enhver film er jo en kunstnerisk undersøgelse der starter med nogle spørgsmål. Det tiltalte mig, at rammerne var vide, og at vi ikke behøvede at arbejde narrativt, og jeg syntes, tanken om at dele sine kunstneriske opdagelser med andre var god.

Lea og jeg begyndte at omformulere vores opdagelser til et konkret undervisningsforløb, og vi delte ud af nogle af vores metoder, som især byggede på det førnævnte udviklingsarbejde med os selv og en lang række andre kvinder, vi havde mødt og arbejdet med.

På sidelinjen skulle vi på Filmskolen også reflektere over de opdagelser, som vi gjorde undervejs med de studerende og i vores eget materiale. Jo længere vi dykkede ned i processen og jo mere vi åbnede op for vores erfaringer, jo mere skrøbelig begyndte jeg også samtidig at føle mig. Det var faktisk direkte angstprovokerende at skulle bevise mig selv som filmskaber, samtidig med at skulle undervise. Det var et interessant paradoks, at jeg i ånden gerne ville lukke helt op og dele ud af mine erfaringer, men da værket endnu ikke var gjort færdigt og stadig var i udvikling, blev det komplekst. - For hvordan kan man give noget væk, der endnu ikke er færdigt eller navngivet? Hvad er det så man giver væk andet end spæde overvejelser og skitser? Materialet var stadig famlende og udefineret i nogle sammenhænge. Det havde måske konturen af en film, men det var endnu langt fra at være et færdigt værk. Det medførte nogle problemer, da vi skulle i gang med at skrive filmen, der skulle samle vores refleksioner, - for var vores tanker egentlig stadig vores egne, eller var de blevet de studerendes? Det blev et reelt dilemma, som vi som filmskabere blev tvunget til at tage stilling til. Vi valgte til sidst at insistere på, at de ting, vi var kommet frem til i fællesskab, inspireret af hinandens processer, måtte være fælles, også selvom noget så måtte gentages.

Nogle gange ved man at man arbejder med et materiale der er så følsomt, at det ikke rigtig kan tåle at blive rørt særlig meget ved. Materialet skal på en måde have lov at leve i skjul indtil det har fundet sit rette form og udtryk, således at det ikke falmer før det bliver til. Vi tog det frem og delte det ud lidt for tidligt, tror jeg. Det er muligvis min personlige oplevelse af ubehag, der også farver forløbet, men der er så mange komplekse følelser forbundet med emnet omkring kærlighed og erotik i sig selv. Det er et emne, der har uoverskuelige konsekvenser at kaste sig ud i. - For hvem er jeg, når jeg selv udpeger mit begær og udstiller dette begær for andres øjne? Det kræver mod at stille sig op foran verden og sige højt, at man interesserer sig for seksualitet og erotik og i øvrigt

gerne selv vil være foran kameraet. Således var det altså mere smertefuldt end forudset at give afkald på et personlig materiale og nye metoder før vi var sikre på hvad det egentlig skulle blive til. Dermed ikke sagt at vi ikke fik en masse tilbage, det gjorde bare at vi måtte arbejde i en skrøbelighed der fulgte med os på sidelinjen.

Det var tydeligt at mærke på de studerende, hvordan opgaverne og konsultationerne i nogle tilfælde bragte vrede, tårer og sorg med sig, som det havde gjort for os selv i vores egen udvikling. Som medansvarlige for at have sat disse processer i gang blev Lea og jeg også påvirkede. Kunne vi tage hånd om det ansvar? Det var vildt og samtidig rørende at være vidner til nogle elevers modstand, mod emnet og overskriften, fra start og deres udvikling frem mod slutningen af forløbet, hvor de selvsikkert leverede virkelig gode og interessante øvelser. Andre studerende var langt modigere fra start, end vi selv nogensinde vil blive.

Et helt andet dilemma opstod i undervisningssituationen. Vi gjorde nogle interessante opdagelser blandt andet i en samtale med komponist Jakob Anderskov, som selv har et kunstnerisk udviklingsprojekt på Rytmisk Musikkonservatorium. Vi talte om, at vi alle havde observeret, at vi som selvstændige udøvende kunsterne blev uinteressante i forhold til undervisningsprocessen. Det gav ingen mening at være kunstner selv, når man underviste. Det der virkede var at være åben, lyttende og støttende og selvfølgelig bruge sin erfaring og give modstand, men i øvrigt gemme sig selv lidt væk. - Igen et mærkeligt paradoks når vi nu samtidig forsøgte at skabe en film, der byggede på den samme slags erfaringer, som eleverne var ved at gøre sig.

Det var fantastisk at se, hvordan de studerende tog vores oplæg og gjorde det til deres eget og fandt helt nye originale veje at gå ind i emnet på. Jeg kan ærligt sige, at jeg næsten blev jaloux på deres frie proces og irriteret over, at jeg selv som "læren" skulle se på for så senere på dagen, i skjul i klipperummet

at skulle finde min egen sårbarhed og følsomhed frem i materialet. Det var på den måde en ret skizofren arbejdsproces at skulle vandre mellem at være en "lærerklippe" - og en kunstner. Jeg tror egentlig ikke, det er særligt befordrende at være i begge processer på én gang. Man kan ikke både udvikle og dele ud samtidig. Værket må finde sin egen færdige form, før man selv kan overskue at hive essenserne ud og give dem væk til andre. En vigtig opdagelse.

Sideløbende med denne lidt krævende proces skete der også nogle ret fine ting. Vi kunne se, at mange af de tidlige tanker, vi havde udviklet i projektet og videreført i undervisningsforløbet, rent faktisk bekræftede vores formodninger og den undersøgelse vi havde sat i gang omkring det at arbejde med det, vi kalder den "legaliserende ramme". Et værktøj der i alt sin simpelhed går ud på at tage ejerskabet og ansvaret for den erotiske optagelse på sig. At du som kunstner eller instruktør skaber et arrangement, der fritager de medvirkende for blufærdighed og skam over at deltage i en optagelse, hvor de måske er nøgne eller måske ligefrem indgår i seksuelle relationer. At fritage subjektet for skyld så langt hen af vejen, som det overhovedet er muligt. Før man som instruktør er i stand til at kunne dette, skal man på en måde forbi sig selv og sin egen skyld først. - Man må indrømme sit begær efter at se den type scener og glemme sin egen blufærdighed. Jo mere specifik og "kommanderende" du som kunstner optræder, jo større hjælp er det faktisk for de medvirkende karakterer.

Vi havde tidligt arbejdet dels med os selv omkring effekten af selvdokumentation, men også kørt et forløb med fire unge kvinder, der over seks uger selv skulle dokumentere deres erotiske liv. Vi vidste, at de disse unge kvinder højst sandsynligt ville udvikle sig i en eller anden forstand, som vi selv havde gjort det. De fik mere selvtillid og mod, de blev gladere for deres krop og så måske ligefrem opgaverne som en avanceret undskyldning for at udforske deres personlige erotiske rum. Igen sørgede vi for undskyldningen. De kunne til

en hver tid påberåbe sig at deltage i et mærkeligt kunstprojekt, der fritog dem fra at føle ansvar eller skyld over, at de rent faktisk havde lyst til at udforske deres erotiske liv på film med andre. De fire kvinder leverede således et ret modigt og skønt materiale til os over de seks uger, de fik til opgaven.

En ting er de specifikke opgaver, en anden ting er tid. Ved simpelthen at beskæftige sig med emnet omkring seksualitet og erotik over tid åbnede der sig nye indsigter, og et mere selvsikkert mod dukkede op i kvinderne. Det kunne man nok sige ville være tilfældet inden for alle emner, men ikke desto mindre er tidsaspektet vigtig inden for dette emne. Jeg mener, at man kan overføre samme type erfaring i den undervisning, vi lavede med de studerende på Filmskolen. Derfor var det vigtigt, at de fik et fire ugers forløb i stedet for de normale kortere forløb. Det var afgørende, at de studerende nåede at mærke, at de rykkede sig, og at grænserne for, hvad de kunne bede de medvirkende om, rykkede sig.

En anden ting, vi var optaget af i forløbet, var intensiteten i billedet under berøringer i kombinationen med en art dominans eller vilje og underkastelse. I vores egen refleksionsfilm "Dekonstruktionen af et erotisk minde" gik vi længere ind i arbejdet med POV´er og berøringer. Vi undersøgte graden af erotisk intensitet i scener hvor karaktererne var påklædte og udførte uskyldige erotiske eksperimenter, til scener af mere intens seksuel karakter.

Det var en meget spændende optagelse, som vi sagtens kunne have brugt længere tid på, idet vi ikke blot realiserede et skrevet manuskript, men arbejdede i en dokumentarisk proces undervejs. En proces mellem skuespillerne og os og deres arbejde med at skabe en karakter samtidig med, at de blev udsat for erotiske eksperimenter hinanden imellem. Det var meget anderledes at arbejde dokumentarisk med skuespillere, noget som jeg synes virkelig åbner døre et nyt og spændende sted hen. Især når de leger med og man kan trække på både

deres personlige nysgerrighed og deres performative håndværk. Det var især opløftende at se den effekt, det havde på de to skuespillere, at de i starten af optagelsen havde lyttet til en sand erotisk historie gengivet fra en dokumentarisk mands og kvindes perspektiv. Lyden af de to virkelige karakterers stemmer lagde en helt anden klangbund for filmen, som endte med at blive meget farvet af historien i en melankolsk retning. En barsk historie hvor hovedpersonen ender med at miste sit hjem, sit arbejde og sin kæreste i et altopslugende begær efter en ny kvinde, han møder i Paris.

Filmen er endnu ikke klippet sammen, men en scene, jeg især husker fra optagelserne, var en sekvens, der kommer ind på spørgsmålet om dominans og underkastelse. I en simpel, men smuk lyssætning står kvinden påklædt med bind for øjnene. Manden kommer ind og har fået frit lejde til at undersøge kvinden, som blot skal stå passivt og tage imod. Hun må ikke modsætte sig mandens handlinger, men vi kan som publikum aflæse hendes ansigtsudtryk. Manden må således føle, smage, slikke, dikke, nive og rage på kvinden som en slags slavehandler, der undersøger sin vare. Først studerer han hende, så afklæder han hende, så føler han på hende. (i næste scene var det manden der stod for skud). Egentlig i ånden et lidt ækelt udgangspunkt for en erotisk relation, men det var, for mig, næsten mere erotisk end den reelle seksuelle fortolkning, som vi lavede senere.

I den regulære «sexscene» fortolkede skuespillerne den dokumentariske mands og kvindes erotiske møde på et lille hotelværelse i udkanten af Marseille. Her var de nøgne, og her var deres elskov mere konkret. Hvorfor «slavehandler-scenen» virkede stærkere på mig, siger helt sikkert noget om mig selv, men ellers tør jeg derudover godt tilskrive effekten, dominans/underkastelseseffekten, som har vist sig at spille en stor rolle for, hvornår en scene føles erotisk at se på. Det er ekstremt afgørende, at man som publikum kan mærke en stærk vilje fra karakteren, eller at der er én der begærer en anden og udtryk-

ker dette kraftigt i handling. Måske er det en ur-længsel efter at forlade vores civiliserede skikke, måske er det et overlevelsesinstinkt der bliver vakt og som aktiverer noget i os. Dominans/underkastelses-aspektet for erotiske scener på film, har i hvert fald vist sig at være en vigtig ingrediens. Hvilket vi også har konstateret i de mange sexscener vi har studeret fra filmhistorien undervejs.

Alt i alt synes jeg, at studie-optagelserne var ret fantastiske, fordi vi oplevede hvordan alle vores oprindelige tanker og billedelige begær blandede sig med mange af de ting, vi var kommet ind på med de studerende. Det hele var på en måde til stede. Vi blev også bekræftet i, at sexscener i sig selv, ikke er specielt interessante, med mindre de også fortæller en større historie om de karakterer der indgår. Derfor blev det dokumentariske oplæg så vigtig, da de to historier selvfølgelig bliver publikums indgang til at aflæse spillernes erotiske relation med. Jeg kunne se mandens smerte manifesteret i deres elskov og det var spændende.

At få dette halve år at arbejde kunstnerisk og frit i, inden for et emne har på mange måder været en udfordring, men det har også tilbudt nogle indsigter, som jeg ikke tror, det havde været muligt at komme frem til alene ved at skrive eller tænke, eller arbejde konventionelt inden for de normale filmudviklingsrammer. Vi har sammen med de studerende lavet 24 små øvelser/undersøgelser og to film. Inden i alt dette er der delprocesser, der både omhandler personlig udvikling for kunstneren, filmsproglige og tekniske valg og filosofiske/antropologiske betragtninger. Dette dokument er derfor blot et kort forsøg på at give et lille indblik i en stor og indviklet personlig og filmfaglig arbejdsproces, der helst skulle lade sig forklare langt lettere i de film, vi gerne vil præsentere som resultat af vores kunstneriske udviklingsvirksomhed på Filmskolens Dokumentarafdeling, under overskriften Kærlighed og Erotik på Film.

Kontinuitet på film

MORTEN MELDGAARD
filminstruktør og arkitekt, leder af pilot-projektet

4

Det filmsproglige begreb "kontinuitet" handler – på et simpelt, praktisk, fortællemæssigt plan – om, hvordan man får flere billeder (optaget i forskellige retninger, i forskellige rum eller på forskellige tidspunkter) til at opleves sammenhængende, altså som et "kontinuum", enten forstået som om vi til stadighed er i det samme rum, den samme situation eller forstået, som om vi stadig befinder os i den samme film – den samme, kontinuerligt flydende tanke, følelse eller handlingsforløb.

Den filmiske kontinuitet skabes som regel af en række fortsatte og gentagne filmiske størrelser, der kan fastholde vores oplevelse af at være i det samme lys, det samme rum, den samme stemning eller det samme begivenhedsforløb, retning eller ræsonnement. Spørgsmålet om, hvilke filmiske størrelser der etablerer denne kontinuitet, kan blive ret komplekst, hvis fortælleren f.eks. er optaget af spring imellem forskellige tider eller forskellige medier (med skif-

tende kompositioner, lys og bevægelsesmåder), eller hvis fortælleren ikke tror på kausalitet (sammenhængen mellem årsag og virkning) og andre filosofiske eller følelsesmæssige relationer, der ikke konkret og fysisk tilhører det samme rum, det samme sprog, den samme tid etc. Spørgsmålet om filmisk kontinuitet kan som udgangspunkt synes en smule abstrakt, frilagt som det er fra fortælling, følelse og identifikation. Imidlertid kender vi alle kontinuitetens problem, både i en social og økonomisk forstand, fra den såkaldte "sociale arv" – eller de bristede "økonomiske bobler" som i vores daglige omtale tilsyneladende bygger på en lineær progression. Hvorfor får børn af akademikere stadig de bedste uddannelser, selvom adgangen til uddannelse er fri? Hvorfor arbejder de økonomiske markeder i cykliske perioder, når vi altid tænker dem som lineære?

Kontinuitet er ikke mindst det nutidige informationssamfunds dåbsgave og damoklessværd, når vi spørger os selv, hvor stopper nettet, adgangen, opkoblingen? "On-line" er det ord vi bruger om den nye natur vi bebor, som er kontinuerlig og endeløs. Nettet stopper aldrig, det slipper ikke op. Eksisterende grænser mellem arbejde og fritid, offentligt liv og privatliv udviskes. Der eksisterer i dag en ny type kontinuitet mellem os som mennesker, vores gadgets og vores sociale avatarer. Mellem nettet og knudepunktet, mellem det lokale og globale, mellem det intime og det formelle og mellem indhold og form.

I denne forstand er spørgsmålet om filmisk kontinuitet af indlysende betydning, da det spørger til hvordan man laver et "cut" i kontinuiteten?

Hvordan standser man noget, som er defineret ved at være uophørligt? Hvad betyder det at snitte i noget, som ikke stopper? Filmen skærer jo sansede blokke af virkelighed eller opstillede og konkrete forestillinger ud, af den ene og samme verden som den kommer til syne for os.

Vi skærer altså i verden, og vi snitter disse skiver op, når vi samler og syntetiserer dem i klippebordet. Lige meget hvordan vi drejer spørgsmålet, ender vi

altså med at måtte acceptere, at det vi kigger efter i klipperummet, når vi laver første, andet, tredje gennemklip, er én og samme ting for Coppola og Godard. Hvor ligger kontinuiteten, og hvordan arbejder den for vores blik? Vi leder altså ikke efter den "virkelige", uklippede kontinuitet, men efter den særlige kontinuitet, som hører til mit blik, som kan fremvise de – indre eller ydre – sammenhænge, som netop jeg ser.

Her er vi stødt ind i en filosofisk overvejelse om verdens natur. Er verden endelig eller uendelig? Hvis den er uendelig, så må det være tilfældet, at en endelig konfiguration som denne eller en anden tekst, må opstå igen og igen, hvilket måtte indebære, at jeg som genkommende individ (endnu engang) vil citere Xenons paradoks for at bevise, at et endeligt univers ville være uendeligt opdeleligt og dermed en illusion. Pilen ville aldrig nå målskiven.

Men hvis verden hverken er endelig eller uendelig, hvordan skal vi så forholde os til spørgsmålet om en kontinuerlig mængde, en film, et materiale, et sæt footage, en multiplicitet?

Man kunne forestille sig, at verden "verdner". Verden er startet, og den træder frem gennem en kontinuerlig mængde begivenheder, som hver især er enestående i den forstand, at de ikke fandtes forud, men som er særegne, idet de ikke ophører med at eksistere igen. En film af Rossellini, hvor to elskende graves ud af lavaen i Pompeji, er altså ikke en gentagelse af Pompeji, men en helt ny begivenhed, som ud over at indsætte en ny og dramatisk filmisk begivenhed i vores opfattelse af filmens historie, også ændrer og genskaber den oprindelige begivenheds betydning i vores bevidsthed.

At tænke kontinuitet på denne måde inkluderer to begreber, nemlig "forskel" og "gentagelse".

I den repetetive gentagelse, det rent kvantitative så at sige, vil der udfoldes forskelle for os, forskelle som er klart identificerbare og som åbner sig for vores bevidsthed i en kontinuitet mellem gentagelse og begivenhed.

Det bedste eksempel på denne forskels tænkning er talrækken, som vi kender den. For hver gentagelse af funktionen (n+1), for hver repetetion, fremkommer en ny forskel fra det forrige, som er tydelig for enhver: 0 er jo egentlig ikke et tal, ingen har nogensinde set et nul, selvom vi må hævde det for at få vores talsystem til at fungere.

1 er egentlig heller ikke et tal, da 1 er ALT, både den første OG den sidste. På den måde bliver 2 det første egentlige tal. Der skal 2 ettaller til for at lave et total. Men 2 er samtidig det første andet, altså kvinden, næsten, den fremmede, det første primtal.

I den forstand er det tretallet, som skaber den store kløft mellem tanke og krop, for tretallet er både den første mængde (alle os kroppe) og den første logik (1+2=3). Tretallet spørger os, om alt er åbent, da det både er den første mængde og det første ulige tal, eller om alt er logisk? (Og hvad gør vi med det som ikke er logisk?). Firetallet fortsætter denne tanke og foreslår, at vi kan opdele kvaliteter (kroppe, eksistenser, individer) - så som fire - i to lige store dele, som derved bliver ens og logiske (eller overflødige). Her stopper verden heldigvis ikke, for som Godard skriver, må filmen, hvis den ønsker at ligne livet, overholde formlen "If Cinema = Life then 1+2+3 = 4". Godards formel er en hyldest til gentagelsen, "det første, andet, tredje, fjerde…", der i sin kontinuitet undslipper rationalitetens skema.

Primtallet åbner således for en redning af kontinuiteten i det udelelige, da to er den første mængde, men samtidig også for den afgrund, som de irrationelle tal udgør. Det siges at opdageren af $\sqrt{2}$, der ligger til grund for vore dages A4 format, blev dræbt, fordi han havde opfundet et ugudeligt tal som ikke var en del af de hele tals rækkefølge. Modsat denne opfattelse af det irrationelle som destruktivt, viser Goldbachs hypotese at kontinuiteten i den hele talrække, kan produceres udelukkende ved addition af primtal.

Matematikeren Albert Spaier sondrer mellem to måder at angive en længde, en rationel og en irrationel måde. I det første tilfælde er længden afgrænset af to hele tal, som inkluderer dem begge, mens længden i det andet tilfælde er defineret af mindst et irrationelt tal, som afgrænser længden men ikke kan inkluderes i den.

Længder var i det oprindelige arbejde ved klippebordet synonymt med klip, og Spaiers ideer kan med lethed overføres til ideen om kontinuitet eller diskontinuitet i klipningen. Det rationelle klip garanterer identifikation, genkendelse, geografi, mens det irrationelle klip fokuserer på intensitet, transformation og proces. Gilles Deleuze skriver i sine to bøger om filmen om det rationelle og det irrationelle klip: "I det ene tilfælde spørger vi: Hvad er der at se i det næste billede, medens det andet får os til at spørge: Hvad er der at se i dette billede"? Deleuze eksemplificerer dette ved at spørge os, om hvor Dreyers "Gertrud" (1963) egentlig foregår? Han citerer de franske filmkritikere Naboni og Rivettes kommentarer til ideen om det irrationelle klip, da de - i en refleksion over Gertrud – svarer, at den foregår i klipningen: "Where has Gertrud gone? Into the gaps between tht false continuity shots", (citeret fra en samtale mellem Narboni, Sylvie Pierre og Rivette i: Cahier de Cinema 210, marts 1969).

Om rammen som begivenhed
-Notat om en forskningsenhed på Den Danske Filmskole

MORTEN MELDGAARD
filminstruktør og arkitekt
leder af pilotprojektet

”The Danish film theoretian Zehnstedt claims that the clearest evidence of the artist´s personality is to be found outside the pictorial frame. That this claim supposes the personality of the artist as deliniated by the imagination of the reader does not however affect the reader´s position as subject. Neither does the question of Zehnstedt's own fictional existence threaten the relevance of his claim”.
Hartvig Frost: Fiktion (1984).

At indramme noget, at sætte en ramme, lave en framing er, siger teoretikeren Hartvig Frost i et kendt citat, en handling som sammenbinder verden på ny. Relationen mellem fortæller, værk og publikum er ikke entydig, men et netværk hvori verden bliver til og kommer til syne for os. I Hartvig Frosts meta-cinematiske refleksion over Zehnstedts paradoks bliver det klart, at rammen ikke bare er filmbilledets eller lærredets ramme, men som hos Platon rammen for vores bevidsthed og muligheden for at overskride vor tænknings begrænsning.

Deleuze og Guatarri skriver et sted, at billedet og arkitekturen har rammen som fællestræk: ”Igennem monumentet som billedet er en reduktion af”.

Frosts store fortjeneste er netop, at han indser, at filmen "er flyttet hjemmefra" og befinder sig et andet sted end i biografens mørke, uden for billedets framing, i gang med at blive en del af verden – i en tilskuers erindrings- eller forestillingsliv.

Som vi ved, har filmen som massemedie udspillet sin traditionelle rolle som primær bærer af betydning i vores kultur. Ligesom teateret ved filmens fremkomst og maleriet ved fotografiets udbredelse mister filmen opmærksomhed. Omvendt har det levende billede bredt sig, fra biografens og tv-apparatets snævre ramme, til hver eneste dimension og domæne af den moderne kultur. Det visuelles dimensionering af den globale kultur er vokset omvendt proportionalt med filmens krise som underholdning og industri. Film, arkitektur og tænkning er smeltet sammen med poesi, elskov og grusomhed igennem politik, mediering og økonomi.

I erkendelsen af dette kan man opstille en ramme for en forskningsmæssig tilgang til det levende billedes problematik gennem en række erkendelsesmæssige positioner, der kan spørge til filmkunstens mulighedsbetingelser og sprogdannelse for derved at udvikle nye dimensioner og opdyrke uudviklet potentiale:

Filminstruktøren Jean Luc Godard hævder, at montagen af levende billeder indeholder en nøgle til nye og endnu ukendte erkendelser og fremstillingsmåder af vores verden, da han i en tekst nævner stumfilmens interesse for montagen: "Griffith troede, at han opdagede montagen, men fandt i stedet nærbilledet. Eisenstein mente, at han gav montagen nye definitioner, men med montage mener jeg noget umådeligt større".

Æstetikkens grundlægger filosoffen Aristoteles hævder, at erfaring kun er mulig gennem hukommelse, og at hukommelse bygger på syntesen af enkeltbilleder. Fra denne erfaring, baseret på flere billeder af det samme, udgår fantasien som billedskabende instans og derfra igen tænkningen. Alle tænkningens kategorier, fra hukommelsen om et efterårsblad og til timelighedens syntese, er ifølge Aristoteles baseret på billedet som mindsteenhed.

Metafysikeren Bergson hævder, at rummet og objekternes verden er en abstraktion af kaos, klippet ud af vores sanser, og at denne abstraktion i en tidslig dimension udfolder sig på samme måde som vores bevidsthed. Heraf fremgår det, at problemer ikke skal løses, men i stedet opstilles i tidslige termer, så de i stedet for at reproducere kendte løsninger producerer ny viden.

Systemteoretikeren Von Vörster hævder, at kognitionspsykologen Bateson tager fejl i sit berømte diktum om kortet og territoriet: "I say Bateson is wrong: *The map IS the territory*". Verden er altså defineret som eet plan, hvis uendelige antal af foldninger fremkalder vores forestillinger om adskillelse og dualitet.

Filosoffen Gilles Deleuze hævder, at sandheden om relativitet ikke er, at alt er relativt, - men at relationer er sande. Hitchcock ville give ham ret, det handler om relationen mellem tilskuer, billede og fortæller; han siger om "Rear Window": "It was a possibility of doing a purely cinematic film. You have an immobilised man looking out. That´s one part of the film. The second part shows how he reacts. This is actually the purest expression of a cinematic idea".

Filminstruktøren og tidsteoretikeren Tarkovsky hævder, at filmens tanke er lig med dens materialitet, idet denne tankes reneste forskel fra andre tanker er tidens udstrækning i den enkelte indstilling.

Musikteoretikeren og marxisten Adorno fremhæver i en tekst om essayet som form, at den konkrete brudlinje i et materiale altid er defineret af tætheden af det tæppe af operationer, som tænkningen foregår i. Tilsvarende nævner Godard formlen "If Cinema = Life then 1+2+3=4", som et eksempel på en ikke lineær struktur: det første, det andet, det tredje og det fjerde…

Denne række positioner udspænder en ramme og et mulighedsfelt, hvori undersøgelsen af filmens potentiale, både kunstnerisk, kommercielt og kulturelt, kan undersøges forskningsmæssigt.

Rammens grundlæggende tese er naturligvis, at alle typer erkendelse - det være sig videnskabelig eller kunstnerisk - er givet af en allerede forudsat model, og at det er arbejdet og manipulationen med denne model, som producerer det ægte nyskabende, både i tænkning og kunstnerisk skabelse.

AKTIVITETS LISTE 2013-2014

Undervisningsforløb:

Et KYS, filmisk kontinuitet

Dokumentar- og flerkamera instruktører årgang 13-17, Morten Meldgaard

Masterclass med James Benning

Alle faglinjer, Morten Meldgaard

Cathedrals of Culture, visning

Alle faglinjer, Morten Meldgaard

Erotik på Film

4 forløb om skildringen af erotik på film

Dokumentarinstruktører årgang 13-17, Lea Glob, Mette Carla Albrectsen

Cinematographer Short

Fotograflinjen årgang 11-15, 13-17, Kim Hattesen

Skitseblade

Dokumentarinstruktører årgang 13-17, Kim Hattesen

Dolby Atmos

Tonemester linjen årgang 11-15, Kim Hattesen

Visuelle notater

Fiktionsinstruktører årgang 11-15, Kim Hattesen

Manusforløb

Manusskriptlinjen, Jens Dahl

Manusforløb

Euchroma, Jens Dahl

Festivaler, konferencer:

Tempo festival, dokumentarfilmfestival

Stockholm, marts 2014

Oplæg, Lea Glob & Mette Carla

SAR (society of artistic research), anual conference

UNIARS, Stockholm, marts 2014

Copenhagen Architecture Filmfestival
Cinemateket mv. marts 2014
Oplæg, debat, Morten Meldgaard
Panel, Jens Dahl

Hydra Dialogues: Topology, cartography and artefice
International seminar om topolgi og kultur
I samarbejde med KADK, KUA og Billedkunstskolerne
Charlottenborg, Kbh. maj 2014

Cinematography in progress
The influence of new technology on the teaching of cinematography.
International conference 27-28 nov. 2014 Brussels
Kim Hattesen

Netværk:

Netværk om kunstnerisk udviklingsvirksomhed
Kulturministeriets kunstskoler, 2013-14
Initiativtager Morten Meldgaard, Pia Milwertz Jensen

Tværfaglige kunstneriske læringsmiljøer
CAKI, febr. 2014

Forskningsråd:
Gitte Madsen
Thomas Krag
Thomas Howalt
Arne Bro
Bente Beedholm

Projektkoordinator:
Pia Milwertz Jensen

Projektleder:
Morten Meldgaard

BILLEDCREDITS

1

Gentagelser

Rasmus Heise s36-39 s42-43

Veronica Vidø s40-41

2

Papir og blyant

Jesper Dalgaard s47

Louise Mclaughlin s49

Cathrine Colemann s51

Agapi C. Triantafilidis s53

Jacob Sofussen s55

3

Erotik på film

Mette Carla Albrechtsen s59

3.1

Tanker om at arbejde i en delt kunstnerisk proces

Sophie Winqvist s67,69,71,73

4

Kontinuitet på film

Troels Hansen s79

Bagside
(med uret):
Cathrine Colemann
Sophie Winqvist
Troels Hansen
Veronica Vidø

UDGIVET AF
Den Danske Filmskole
Theodor Christensens Plads 1
1437 København K
2014
MED STØTTE FRA
Den Danske Filmskoles udviklingspulje
Kulturministeriets pulje til kunstnerisk udviklingsvirksomhed
Kulturministeriets pulje til strategiske initiativer
REDAKTØR
Morten Meldgaard
DESIGN
Birgit Skovfoged Østergaard
KORREKTUR
Eva Villarsen Meldgaard
TRYK
Rosendahl
500 ex.
TYPOGRAFI
Garamond, Adobe Garamond Pro
PAPIR
Omslag: 300 g MultiArt Gloss
Indhold: 150 g Munken Lynx Rough
ISBN 978-87-88711-02-8
© 2014
Den Danske Filmskole
Theodor Christensens Plads 1
1437 København K

Den Danske Filmskole
2014