

Skimmer och sken

Försök till en essäfilmens fenomenologi

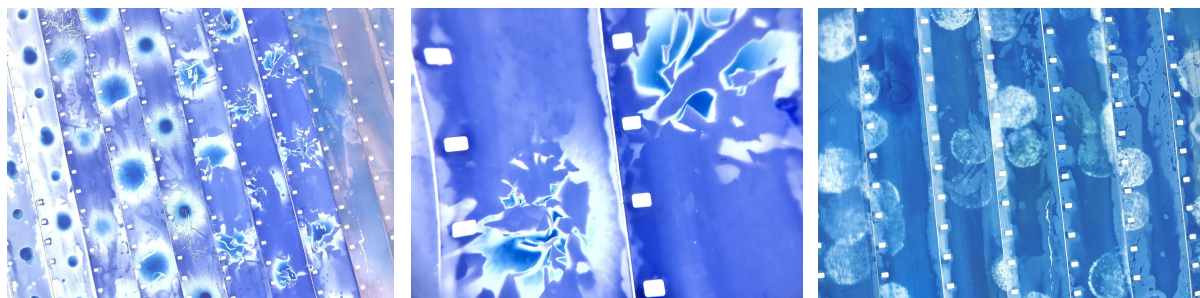
Timo Menke

“The *how* is the *what*” – så till synes enkelt lägger Timothy Morton fram sin version av en superkoncentrerad fenomenologi i föreläsningen *Being Ecological* från 2018 på Radboud Universitys Youtubekanal¹. *Hur* kan *det* vara? vill en lägga till.

Tagen ur sitt sammanhang erbjuder frågan en fenomenal omkastning av ett vanligt försanthållande: att det endast är objekt och subjekt som har egenskaper, uttryck eller effekter, att alla dessa *vad* orsakar eller villkorar sina *hur* i någon mening. Om istället detta *hur* något, någon eller några ter sig, framträder eller uppenbaras, ges företräde och betydelse i sig själv, hur kan det förändra vår uppfattning om världen? Det *hur* som står på spel hos Morton handlar inte specifikt om konstnärliga uttryck eller estetiska regimer, som *hur* en målning är målad. Jag menar inte heller att det ens skulle vara möjligt att skilja ut *hur* från *vad* ontologiskt eller oberoende av ett iakttagande subjekt. Det ur sitt sammanhang tagna *hur* använder jag istället som ett förslag, ett försök att stanna vid fenomenens gestalt, ett försök till en essäfilmens fenomenologi i essäns anda som utgår från skimmer och sken.



Skimmer och sken antyder en vaghet, för att inte säga svaghet, i förhållande till sådant som ljusstyrka, exponering eller fokus, eller liknande filmiska termer. Deras nästan allitererande kvalitet fungerar som ett mantra för mig i försöket att upprätta en koppling mellan essäfilmen som en metod snarare än ett praktik, och till dess fenomenologiska aspekter. Premissen “hur något är, är vad det är” alltså i två nedslag: Om färgen, eller snarare färgskalan cyan inte endast förstås som egenskaper hos specifika material, processer, livsformer eller perceptioner, utan som ett interrelaterat spektrum av (fotokemiska) potential, kan det begripas som ett annat och större vad? Om global uppvärmning² utgörs av en hyperkomplex serie av sammankopplade effekter, utan linjär motsvarighet till enskilda ting eller isolerade processer, kan det förstås som det egentliga vad för att förstå hur vi kan rädda vår egen och planetens överlevnad?



Avfotograferade 16 mm filmremsor från experiment med cyanotypi direkt på celluloid. Cyan bildar basen i emulsionen för exponeringen av olika material direkt på filmen utan kamera.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Yv4W4M8Z8VQ>

² Timothy Morton är en ivrig förfäktare av just begreppet *global uppvärmning* istället för det till synes värdeneutrala *Climate Change* / *klimatförändringar*, inte minst för att det sista inte inbegriper människan eller uppvärmaren, utan kan ses som ett till synes orsakslöst väderfenomen.

Begreppet *skimmer* har en artförfvant i *Bir'yun*³ hos aboriginfolket Yolngu i Australien och har uppmärksamats av en bl a Deborah Bird Rose⁴ och Howard Morphy. *Bir'yun* översätts vanligtvis med *skimmer*, eller *briljans*, och anses syfta på en sorts "brilliance as cognitive complexity"⁵ knuten till ceremoniella praktiker. Med *skimmer* i det här sammanhanget avser jag något som uppstår och liksom blir till på ytor; något som reflekteras som ljus och färger. Skenet från projektionen skimrar på duken. För detta försök är det ointressant att dikotomisera *skimmer* och *sken* i termer av aktiv och passiv, orsak och verkan. Båda *belyser hur* något blir till, något som förenklat bara finns när det syns. Filmens flyktighet är så banal och basal att vi tar den för given som en obegränsad åtkomlighet, som en andra verklighet.

Nora Alter refererar till flera metaforiska *sken* i samband med essäfilmens kritiska lins hos Lukács och Bazin.⁶ Lukács analogi kring "ultraviolettera strålar som bryts genom ett litterärt prism" används för att införliva essän i en litterär kanon. Bazin talar om tre intellektuella ljuspelare som Chris Markers film *Letter from Siberia* projicerar på ett enda spår. Även Adorno tillskriver essäfilmen kristallina egenskaper just i egenskap av att vara ett medium och en genre i ständig rörelse. Deras essayism går bortom produktionssätt, utan beskrivs som "en metod för att läsa, se och tolka".⁷



Filmens *hur* som ett ekosystem för rörliga bilder kan på goda grunder sägas genomgå en fenomenologisk dematerialisering, eller *upplösning* i dubbel bemärkelse, både utifrån en numera immateriell filmbas (från korn till pixel, från celluloid till minneskort), och utifrån ett förflyktigande av filmen i bestämd singular. Vi är omgivna av rörliga bilder i obestämd plural från i stort sett alla visningsfönster, skärmar och displayer. Rörliga bilder i sociala medier vid sidan om till synes ändlösa strömmande (sic!) serier har ersatt filmen som enskilt verk. Filmernas *hur* liksom dess *var* liknar idag mer ett måttat flimmer än ett *skimmer*. Tekniken har accelererat i syfte att kontinuerligt förbättra ljud och bild, att osynliggöra själva apparaten för dess visning, och att inlemma oss som betraktare, användare, medspelare, och selfie i den egna filmbilden.

Resan från apparat till visuella system som t ex VR håller på att invertera mediet närmast skulpturalt: från hur vi ser på film kon-frontalt till hur rörliga och ramlösa bildvärldar omger (och ser på) oss centrifugalt – vi är dess mittpunkt men inte nödvändigtvis i centrum. Inom XR⁸ kollapsar begreppen bio, skärm och kamera: subjektet medverkar i den förstärkta verkligheten som utspelar sig spontant eller simulerat "live". Denna förskjutning till ett totalt första-persons-perspektiv i en "bubbla" av spektakulära eller spelliknande upplevelser, markerar om inte en gräns, så i alla fall en tröskel mot ett essäistiskt förhållningssätt. Borta är ett givet narrativ, fram kommer haptiska och affektiva grepp gentemot en alltmer av-skärmad betraktare.



³ "Bir'yun means a flash of light. It refers to the way crosshatched patterns create the sensation of shimmering over the painting's surface". Källa: <https://www.nma.gov.au/exhibitions/yalangbara/glossary>

⁴ Tsing, Anna Lowenhaupt, Gan, Elaine & Bubandt, Nils (red.), *Arts of living on a damaged planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017

⁵ Turpin, M. and Fabb, N. (2017), Brilliance as Cognitive Complexity in Aboriginal Australia. *Oceania*, 87: 209-230. <https://doi.org/10.1002/ocae.5162>

⁶ Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York, Columbia University Press, 2018, s. 16

⁷ Ibid

⁸ Termen Extended Reality (XR) är ett försök att sammanfatta olika virtuella miljöer, maskin-människa-interaktioner som gör bruk av olika tillägg, proteser eller mjukvaror. Se även https://en.wikipedia.org/wiki/Extended_reality

I boken *The essay film after fact and fiction* som är en gedigen genomgång av essäfilmens historia och betydelse, varför jag valde den framför antologin *Essays on the Essay Film*, placeras essäfilmen som just "filmad filosofi" i skärningspunkten mellan fiktion och icke-fiktion/dokumentär, TV/bio och utställning. Men essäfilmen är inte bara sina överkorsade genre- och formatgränser som den "hybridfilm" många gör anspråk på idag. Ett avgörande element är tänkandet med, i och genom film som ett både visuellt och tidsbundet medium. Samtidigt kan knappast ett någorlunda tänkande kommentarspår tjäna som avgränsare. John Bresland famlar efter ett entydigt genre-format-begrepp i sin presentation av förebilden Chris Marker och refererar till Phillip Lopates kentaur: "What do we name it, anyway—this thing, this half-essay, half-film? Lopate calls this hybrid literary form a centaur. [...] Film is visual; the essay is not. Film is collaborative; the essay is not."⁹

De konstnärligt essäistiska rörliga bilderna kan inte förstås endast utifrån sina tematiska ramar, stilistiska grepp eller produktionsvillkor. Den konstnärliga film- eller videoessän är av naturen sällan sin form trogen, utan blir eller uppfattas som essäistisk i kombination med, eller ibland i kontrast mot sina presentationsvillkor, alltså gentemot hela den kontext som en utställning innebär. Jag menar dessutom att essäfilmen som konstnärlig genre inte bara kan ses eller förstås som en praktik – som sådan finns det många fler auteurbaserade "göranden" inom både dokumentära, fiktionella och forskande uttryck. Inom bildkonstnärliga regimer kan dessa "försök till filmad filosofi" - för att kortsluta Alters definition - rentav anta kontradiskursiva eller metaironiska former som t ex hos Hito Steyrl eller Ed Atkins, om dessa ens kan räknas som essäister i klassisk mening. De sista kan sägas luta sig långt ut genom essäfilmens (visnings)fönster, och därmed bortom essän som enligt Alter "performs its own criticism recursively".¹⁰



Essäfilmen innehar en osäker men oftast produktiv position mellan olika texter, eller rentav mellan olika språkligheter, nämligen den mellan verbal text och filmens semiotiska text i Roland Barthes semiotiska mening¹¹. Raymond Bellours *oåtkomliga*, eller – med en drastisk översättning – *ouppnåelig*a text som beskrivs i *The Unattainable Text*¹² undersöker hur just film som en specifik *text* av tecken möter sin språkliga gräns: "the text of the film is unattainable because it is an unquotable text." Det är filmens materiellt gripbara och läsbara *hur* som blir oåtkomligt för textens läsare. Denna cinematiska text, dess tidsbundna rörlig-bild-gestalt kan aldrig "citeras" eller läsas in på samma villkor som annan text i text, även om filmens element – t ex dess stillbilder, kamerapositioner transkripter och synopsis – kan beskrivas i textuell form.¹³

⁹ Klaus, Carl H. & Stuckey-French, Ned (red.), *Essayists on the essay: Montaigne to our time*, University of Iowa Press, Iowa City, [Iowa], 2012, s 183-184

¹⁰ I essäns anda använder sig däremot Steyrl och Atkins m fl av den ironin, satiren och paradoxen som ofta förknippas med den litterära föregångaren i Montaignes efterföljd: "Many consider Montaignes text as the generator of the self-reflective, highly subjective and hybrid genre between fiction and nonfiction, literature and philosophy, that today goes by the name essay. The essay's weapons are humor, irony, satire, and paradox; its atmosphere is contradiction and the collision of opposites." Steyrils här benämnda metaironi förtjänar ett eget klargörande. Jag slås av hur hon i flera verk underminerar sin briljanta analys av samtiden med något sorts "flams" som lätt slår över på ett sätt som undergräver hela verkets trovärdighet.

¹¹ "A text is not a literal text, but in Semiotics refers to a combination of signs, signifieds and mechanisms like metonymy. A text could be a sentence, a paragraph, an image, a story, or a collection of stories." Carah, Nicholas. "Cultural Texts - Media: Machines." media. media[machines], March 3, 2017.

<http://mediamachines.org/log/2017/3/2/cultural-texts>

¹² Raymond Bellour, *The Unattainable Text*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 19–28, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.19>

¹³ "This restriction and fascination derive from the paradox introduced by the moving image. On the one hand it spreads in space like a picture; on the other it plunges into time, like a story which its serialisation

Även om *The Unattainable Text* är skriven 1975 och uppenbart opererar med en högst analog och materiell förståelse av film där varje citat även innebär en kvalitets- och materialförlust, och även om ett digitalt paradigmskifte har jämställt text, rörliga bilder och annan media med hjälp av hypertext, återstår en språklig skillnad, en inkongruens i läsbarhet. Samtidigt är kruxet med den digitala läskunnigheten att den utgår från en användare snarare än läsare som aktiverar hypertextens innehåll. *Texternas* digitalisering betyder inte att alla dessa *texter* har blivit mer åtkomliga. Kanske har vi bara lärt oss navigera och acceptera alla "hypertexters" ouppnåelighet?

Men om nu ändå filmens och därmed även essäfilmens *text* förblir omöjlig att citera semiotiskt eller språkligt inom en verbal text, gäller inte detsamma omvänt? Är inte essäfilmens textburenhet knutet till sitt eget flyktiga filmiska nu, så att även dess egen text förblir lika ouppnåelig, såvida inte filmen pausas och repeteras i sin helhet eller i valda delar? Och trots att text kan *visas* i film, både grafiskt (under-, mellan- och eftertexter) och i bild, så förblir även sådan text underkastad filmens tidsbundenhet. Om essäfilmens närmast paradoxala egenart ska lyftas fram, som ej blott vehikel för en textanalys eller kulturkritik, så är det precis genom dess *hur* av tidsbundna rörliga bilder och ljud som den förmår att upprätta något av Bir'yun-skimret, av detta "brilliance as cognitive complexity". Att ett tänkande förverkligas genom mediet som det är buret av och bunden till, att dikotomin mellan *hur* och *vad* blir irrelevant, att text-text-kongruensen är återställd på filmens villkor, enligt Bellour som "the absolute material coincidence between language and language."¹⁴ En sådan kongenialitet och ihopflätning ser Alter som typiskt för filmare som Godard, Farocki, Marker, Kluge. Skrivandet fungerar som en utvidgning av filmandet och tvärtom, kritikern som filmare.¹⁵



Varför detta tjat om text, om grundfrågan låg i filmens *hur* som identifieras som skimmer och sken? I kontrast till Lukács, Adorno och Bense, och i viss mån även till Benjamin – som Adorno utnämner till "the essayist par excellence"¹⁶ ser jag att essäfilmen för min del brottas med sin textbundenhet, att den vill undkomma textens logik och kritikens tvära argument. Samtidigt är det svårt att föreställa sig en enbart audiovisuell essä utan något bruk av grafisk, verbal eller "bildlig" text, subtext eller undertext; som att tänka utan språk, som att reflektera mediet, subjektspositionen eller en given tematik utan att formulera någon typ av kognitiv begriplighet.¹⁷ Ändå utnämner Alter t ex Dziga Vertovs filmklassiker *Mannen med filmkameran*¹⁸ från 1929 retrospektivt som en filmmessä snarare än en reflexiv dokumentärfilm i det att filmen inte bara representerar en verklighet, utan är upptagen av själva representationsprocessen. Även andra nutida filmare och konstnärer såsom Lina Selander, som använder sig sparsamt av språkliga medel och snarare kodifierar och komprimerar text, inkluderas i essägenren. Kanske vill jag komma fram till att även den potentiella textens *hur* är en textens *vad*.



into units approximates more or less to the musical work. In this it is peculiarly unquotable, since the written text cannot restore to it what only the projector can produce; a movement, the illusion of which guarantees the reality. That is why the reproduction even of many stills only ever reveals a kind of radical inability to assume the textuality of the film." Bellour (1975)

¹⁴ Bellour (1975)

¹⁵ Alter (2018) s. 13

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Se även Bresland (Klaus & Stuckey-French, 2012), s. 183: "That the image resists the precision of language is indeed a complication for the essayist."

¹⁸ Alter (2018) s. 22

I bakgrunden har jag flera gånger dröjt vid essäfilmens närhet till vad som ibland kallas *experimental film*, Avantgarde-film eller konstfilm, var och en med sina konnotationer, traditioner och kontinentala förgrundsfigurer.¹⁹ Experimentet, både som planlöst experimenterande, och som vetenskapligt experimentellt, kan även det förstås som en mer eller mindre strukturerad serie av *försök* i syfte att *pröva* en hypotes. I min egen praktik, och specifikt i relation till mitt eget projekt, förmår jag inte utmejsla en knivskarp gräns mellan experiment och essä. Tvungen att välja eller bekänna mig till endera formlösa form, skulle jag nog överge båda.

Om skimmer och sken som ett dubbelbegrepp kan utvidgas till att omfatta nämnda kognitiva komplexitet i kombinationen av bild, ljud och text, kan det samtidigt omöjligt låsas kring essän eller essäfilmen som enda genre eller uttryck. Jag syftar istället på att förstå skimmer och sken som ett sätt att omfamna det nebulösa, flyktiga, tillfälliga hos ett verk i interaktionen med dess platsbundna presentation som något som liksom "skapar" essän. En gång till: om essäfilmen liksom "på försök" inte förstås som främst en praktik, utan som en kunskapsform eller metod som ömsom blottar och ömsom döljer sig själv i presentation och perception, kan filmens *hur* aktivera begreppet på ett nytt sätt. Filminstallationen *Timmarna som rymmer formen (ett par dagar i Portbou)*²⁰ av Lina Selander utgör ett paradexempel (även i förhållande till Benjamin som essäist enligt ovan). Installationens asynkrona förhållande mellan 14 minuter externt ljud och 15 min stumfilm tvingar åskådaren att konstruera mening löpande eller i omgångar, liksom i (o)takt med bildernas eget flöde. Det ofta fullt redovisade montaget utgör verkets presentationsvillkor, omöjligt att avkoda linjärt eller slutgiltigt. *Hur* essän visas är strängt taget *vad* essän är. När allt detta går mot sitt slut, blir det dags att ompröva ett påstående i början av texten:

"Om färgen, eller snarare färgskalan cyan inte endast förstås som egenskaper hos specifika material, processer, livsformer eller perceptioner, utan som ett interrelaterat spektrum av (fotokemiska) potential, kan det begripas som ett annat och större *vad*."

Menar jag att 50 nyanser av blå-grönt *hur* ger svar om ett inneboende *vad*? Svaret kan per definition endast ges visuellt. Men nog tänker jag att skimrets kognitiva komplexitet kan uppstå i just film som ett mikrohistoriskt fenomen. Cyanfilmen (i brist på bättre beskrivning) kan och bör förmodligen ingå i en större kritisk massa och kan tänkas anta formen av något så ospråkligt som en materiell essä. Cyanfilmen vill och kan nog inte främst handla om bilder av eller om verkligheten (även om sådana kan förekomma), utan om *verkliga bilder*. Eller med ett citat av Lessing ur *The Essay Film After Fact and Fiction*:

"Gotthold Lessing's famous dictum that a 'theory of the novel should be a novel' suggests by analogy that a theory of the essay should be an essay, or a theory of film, a film."²¹

¹⁹ Alter ägnar ett helt kapitel åt att härleda den europeiska och amerikanska essäfilmens rötter ur olika praktiker. Den förra beskrivs som en rörelse in glipan mellan dokumentär och konstfilm, och den senare som en direkt förlängning av rent konstnärliga praktiker med förgrundsfigurer som Robert Smithson, Dan Graham, Vito Acconci, Martha Rosler som hade tillgång till "billig" och tidig videoteknik.

²⁰ "*The Hours That Hold the Form (A Couple of Days in Portbou)* is an installation with a video on a projection screen and a reel-to-reel tape recorder, loudspeakers and some chair. The film, which is in black and white, shows motives from the Spanish-French border town of Portbou, where the philosopher Walter Benjamin took his own life the night between the 27th and the 28th of September 1940." Källa: <https://www.linaselander.com/works/the-hours-that-hold-the-form-a-couple-of-days-in-portbou>

²¹ Alter (2018) s.17