

Expanded cinema

En undersøkelse av Gene Youngbloods perspektiv på cinema

A Sindre Randen Tufte Johnson

Veileder Einar Petterson

Masteroppgave i Estetikk, fordypning kunsthistorie, IFIKK, UiO, våren 2010

Innholdsfortegnelse

Introduksjon:

Kontekstualisering. Formålet med oppgaven. Problemstilling. 3

Oppgavens utforming. Verkseksempler. Metode. 5

DEL 1 Expanded cinema - definisjon og kritisk historie

1.1. *Expanded Cinema: et historisk fenomen?* 12

Expanded Cinema: beyond 60 & 70s 21

1.2 *Gene Youngbloods Expanded Cinema* 26

Youngbloods expanded aesthetic of cinema 27

Syneaesthetic Cinema 38

DEL 2 Stan VanDerBeek & Stan Brakhage – to tilnærminger til expanded cinema

2.1 *Stan VanDerBeek - Culture: Intercom & Expanded Cinema* 44

Stan VanDerBeek: MovieDrome & Poemfields 47

Expanded Cinema: Sosial bevissthet, Kollektiv bevissthet 51

2.2 *Stan Brakhage – Nature: Art of Vision&expanded cinema* 61

Stan Brakhage Metaphors of vision 66

Stan Brakhage Dog Star Man: Prelude 71

Konklusjon & avsluttende refleksjoner 76

Litteraturliste 83

Illustrasjoner 89

Introduksjon.

Kontekstualisering. Formålet med oppgaven.

Problemstilling

”*Expanded cinema isn’t a movie at all; like life it’s a process of becoming*”¹ innleder Gene Youngblood sin antologi *Expanded cinema*. En samling tekster skrevet i den andre halvdel av sekstitallet av den, ved publisering i januar 1970, 27 år gamle journalisten, kunstkritikeren og aktivisten Gene Youngblood. (ill.4) Beskrevet som den første boken om videokunst² og som en sentral kilde for utviklingen av *new media theory*³ har *Expanded cinema* vært til stor inspirasjon for en rekke ulike fagtradisjoner, men i liten grad vært gjenstand for akademisk utforskning. De siste årene kan det dog virke som dette har vært i ferd med å snu ettersom Youngbloods navn dukker opp i stadig flere sammenhenger.

Tekstene i antologien spenner fra utlegninger av platonsk filosofi til tekniske analyser av hologramteknologi, referer til Ludwig Wittgenstein like selvfølgelig som Carlos Castaneda, henter inspirasjon i lik grad fra Einstein som Eisenstein og uttrykker en teoretisk og tematisk diversitet symptomatisk for perioden da tekstene ble skrevet. Samtidig som Youngbloods antologi bærer preg av tiden den er skrevet finnes det i tekstene visjoner om en teknologisk utvikling som peker frem mot vår tid. *Expanded cinema* forkynner og fantaserer om den eksplosive utviklingen i antallet visuelle medier og informasjonskanaler som er en del av vår samtid, og om hvordan denne utviklingen vil kunne transformere samfunnet og hvert enkelt individs liv og virke.

Youngbloods antologi er delt inn i syv deler. De enkelte delene er hovedsakelig basert på intervjuer og artikler Youngblood skrev som medredaktør for det motkulturelle ukemagasinet Los Angeles Free Press i perioden september 1967 til november 1960.⁴ Tekst som opprinnelig ble publisert tilpasset magasinformatet, for deretter, i varierende grad, ha blitt redigert om og tilpasset samlingens grunnleggende tanker. Videre er disse tekstene supplert med mindre essay skrevet spesielt for antologien. Essayene, som gjerne introduserer antologiens enkelte deler, er de tekstene i samlingen hvor Youngbloods tanker og ideer

¹ Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, (e.p Dutton&co, 1970), s. 41; Gene Youngbloods tekst fines i sin helhet som nettbasert PDF fil på http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html (oppført 7.5.10)

² En definisjon som selvfølgelig kan diskuteres, men som fremmes i arbeider som introduserer visuelle medier lik Michael Rush *Video Art*, (London: Thames & Hudson, 2003) og av Jackie Hatfield, *Experimental Film and Video*, (Hertfordshire: John Libbey Publishing, 2006)

³ Marchessault, Janine og Susan Lord (red), *Fluid Screens, Expanded Cinema*, (Toronto: University of Toronto Press, 2007), s.7

⁴ Youngblood, 1970, s.43

kanskje kommer klarest til uttrykk. Disse tekstene er videre med på å veve de til dels tematisk adskilte arbeidene sammen til det som oppleves som en sømløs helhet.

Forordet er skrevet av Buckminster Fuller, en sentral inspirasjonskilde for Youngblood, mens en rød tråd spinnnes gjennom antologien og knytter tekstene nært opp til Marshall McLuhans medieteorier. Så selv om Gene Youngblood skrev utkastet til flere av tekstene som kunstkritikker springer tekstene, fremfor å være grunnet i kunsthistoriske analyser, gjerne ut fra en eksperimentell og vitebegjærlig bruk av vitenskap, filosofi og medieteorier. Dette fører antologien over i en eksperimentell og variert begrepsbruk. Youngblood tar i bruk begrep som interaktivitet, nettverkssamfunn og kommunikasjonsteknologi. Betegnelser som i dag er en selvfølgelig del av det daglige begrepsapparat er i Youngbloods tekst gjenstand for terminologisk utforskning. Denne utprøvingen av informasjon gjennomsyrrer også Youngbloods språkføring. Hele antologien strømmer over av poetiske analogier, av blomstrende hyllester og er fylt av en utopisk tro på den nye teknologien. Språket er i større grad konkrete erklæringer, umotsagte påstander og ledende spørsmål enn kritiske drøftninger og dialektiske analyser. Youngbloods verk er blitt beskrevet som “*the manifestly psychedelic west coast version of expanded cinema*”⁵ og antologien kan i sin helhet fremstå som et 418 sider langt manifest for nye metoder å benytte seg av bevegelige bilder på.

Samtidig fungerer denne samlingen av artikler som en bredere historisk presentasjon av foto, film og videobasert kunst fra perioden rundt 1970. Betegnelsen *expanded cinema* ble formet i en periode der det tradisjonelle filmmediet - som i liten grad hadde endret karakter siden Eastman Kodak oppfant de første fleksible filmrullene i 1885 - ble utfordret av en rekke nye medier. Gene Youngbloods bruk av betegnelsen har derfor i ettertid hovedsaklig blitt satt i sammenheng med de endringer som fant sted i bruken av visuelle medier i den perioden rundt 1970⁶. I denne oppgaven vil jeg argumentere for at *expanded cinema* slik Gene Youngblood bruker betegnelsen ikke først og fremst bør sees som en historisk kategori, men som et forsøk på å utvikle en mer allmenngyldig teori for bruken og erfaringen av bevegelige bilder.

⁵ Leighton, Tanya (red.) *Art and The Moving image*, (London; Tate, 2008); fotnote s.13

⁶ Dette er en mer generell innramming av Gene Youngbloods arbeid som brukes i introduksjoner, presentasjoner av utstillinger og enkle historiske utlegninger av perioden rundt 1970 som kun i kort trekker veksel på Gene Youngblood. Mer spesifikt vektlegges også en historisk innramming av eksempelvis Le Grice, Malcolm, ”The history we need”. [1979] I *Experimental cinema in the digital age*, 2001, s. 29-39; Leighton, Tanya (red.), 2008, s.13; Willis, Holly, *Short Cuts*, (London: Wallflower Press, 2005), s.11

Formålet med oppgaven er således å gjøre rede for Gene Youngbloods bestemte bruk av betegnelsen *expanded cinema*. Videre er ønsket å skape forståelse for den egenartede tilnærmingen til bevegelige bilder som Youngbloods tekst formidler. I oppgaven vil jeg argumentere for at Gene Youngblood gjennom sin bruk av *expanded cinema* utvikler et helt bestemt perspektiv på *cinema*. Slik jeg leser antologien er den et forsøk på noe langt mer omfattende enn å skildre de endringer som finner sted i hans samtid. Det er et forsøk på å finne frem til en bestemt terminologi som beskriver måten bevegelige bilder påvirker, alternerer og utvider vår erfaring av verden.

Hva er så dette bestemte perspektivet Gene Youngblood anlegger på cinema?

Hvordan kommer det til uttrykk i hans arbeid med bevegelige bilder?

*Hvordan skiller hans bruk av betegnelsen *expanded cinema* seg fra andre tilnærminger til begrepet og hvordan kan hans bestemte bruk av betegnelsen brukes for å forstå arbeider med bevegelige bilder mer generelt?*

Oppgavens utforming. Verkseksempler.

Metode

Oppgaven er formet i to deler. I den innledende delen drøftes enkelte forsøk, inkludert Gene Youngbloods, på å finne frem til en definisjon av eller en modell for *expanded cinema*. Den andre delen trekker veksler på teorier og synspunkter fremmet i oppgavens første del i det to kunstnerskap, sentrale for Youngbloods antologi, behandles nærmere.

Innledningsvis i oppgaven fremsettes to modeller som på hvert sitt vis forsøker å gi uttrykk til hva *expanded cinema* kan forstås som. Duncan Whites grafiske skissering av historiske fenomener han anser bør falle inn under betegnelsen *expanded cinema* fra 2009 og George Maciunas konseptuelle arbeid *Expanded arts diagram*, fra 1966. Dette er to visuelle presentasjoner som illustrerer det mangefaseterte og varierte i forståelsen av hva som utgjør *expanded cinema*. Ønsket er umiddelbart å rette søkelyset mot hvordan den varierte bruken av betegnelsen gjør en bestemt begrepsbruk problematisk. I oppgaven forsøker jeg å vise betydningen av å anlegge et åpent perspektiv slik Duncan White fremmer i sin grafiske framstilling for å unngå en for absolutt og endelig lesning av de fenomenene jeg behandler. De ulike tilnærmingene til *expanded cinema* viser samtidig noe av bakgrunnen for Gene Youngbloods bestemte perspektiv på *cinema*.

Malcolm Le Grice er kanskje den mest sentrale europeiske skikkelsen for utformingen av betegnelsen *expanded cinema*. Han tok i bruk begrepet nærmest samtidig som, dog

uavhengig av, Gene Youngblood. Den europeiske bruken av *expanded cinema* skilte seg på enkelte punkter fra bruken av begrepet i en amerikansk kontekst. Ifølge Le Grice lå det europeiske fokuset nærmere opp til en modernistisk diskurs om mediets egenart enn tilfellet var i Amerika.⁷ Dette er nødvendigvis delte meninger om og i oppgaven forsøker jeg å vise hvordan Youngblood også trekker veksler på debatten om mediumspesifikk kunst, om kanskje i en noe mindre eksplisitt form enn tilfellet var for Le Grice. Jeg har også valgt å trekke veksler på Le Grice for å peke til motsetningene som fant sted mellom ulike praksiser, scener og miljøer under utviklingen av *expanded cinema*. Selv om oppgaven bare så vidt tangerer problematikken var det et distinkt skille mellom den europeiske og amerikanske scenen. Et skille som det dessverre i liten grad er funnet plass til å beskrive i oppgaven.

Jackie Hatfield har vært sentral for at det har oppstått en ny interesse for *expanded cinema*. Hun, lik de fleste som har skrevet om *expanded cinema*, utviklet selv *expanded cinema* som billedkunster. Hennes mest kjente arbeider er kanskje allikevel en serie med essay og artikkelsamlinger fra 90-tallet. Hennes arbeid satte fokus på betydningen av *expanded cinema* for den nye bølgen kunstnere som eksperimenterte med skjermbaserte medier og spatiale fremvisningsformer under nittitallet. I tillegg har forskningsprogrammet REWIND, etablert av Hatfield, muliggjort nyere akademiske arbeider lik Duncan Whites. Jackie Hatfield er sentral for at betegnelsen *expanded cinema* igjen brukes aktivt om bestemte kunstuttrykk i vår samtid. I oppgaven fokuserer jeg på Hatfields kritikk av filmteoretiske arbeider. Slik hun ser det finnes det en tendens til å anlegge historiske modeller som snarere begrenser enn utvider forståelsen av den typen fenomener som denne oppgaven forsøker beskrevet.

Mark Bartlett er en annen person som har dratt nytte av den nye interessen rundt *expanded cinema*. Hans arbeid på Stan VanDerBeek er også muliggjort med bakgrunn i nyere forskningsmidler. Midler som de siste tiårene har åpnet for at flere nye arbeider på den historiske perioden fra 1965-1976 har kunnet publiseres. I oppgaven refereres det hovedsakelig til Mark Bartletts innlegg ved et seminar holdt i regi av Tate Modern og en artikkel som behandler Stan VanDerBeeks *Poemfields*. Artikkelen er utgangspunkt for en avhandling med forventet publisering høsten 2010. I oppgaven er Bartlett sentral både fordi han etablerer en helt distinkt terminologi under sin historisk kontekstualisering av *expanded*

⁷ Le Grice, Malcolm, "Mapping in Multi-Space – Expanded cinema to virtuality", [1996] I *Experimantal cinema in the digital age* (London: British Film Institute, 2001); 272 -288

cinema samt siden hans arbeid fungerer som et referensielt holdepunkt i oppgavens andre del under arbeidet med VanDerBeek.

Før oppgaven går over til Gene Youngblood trekker jeg i tillegg frem to nyere eksempler på bruk av betegnelsen *expanded cinema*. Steve McIntyre og VALIE EXPORT har begge arbeidet innen *expanded cinema*. VALIE EXPORT var sentral under perioden på 60-tallet, mens Steve McIntyre er, utover å ha laget flere arbeider innen *expanded cinema* over de siste to tiårene, kjent som en sentral promotør av arbeider innen *expanded cinema* fra Australia. Deres definisjoner er mer konkrete enn de som kom til uttrykk under den innledende historiske debatten og peker over til det som er oppgavens sentrale forskningsobjekt: en grundigere undersøkelse av tekst og terminologi i Gene Youngbloods *Expanded cinema*.

Gene Youngbloods tekst er et utopisk skrift, en tekst som ikke forsøker objektivt å gjengi stoffet den presenterer, men som maner til bestemte handlinger og som argumenterer for bestemte måter å forholde seg til en hurtig transformerende visuell kultur. Youngblood skriver selv i etterordet til *Fluid Screens, Expanded cinema* - en antologi fra 2008 som inspirert av Youngbloods tekst undersøker hvordan ny teknologi og nye medier endrer vår samtidige visuelle kultur - hvordan det utopiske perspektivet er et anslagspunkt for handling.⁸ Fremfor å fremsette en sterkt kritisk drøftning av de til dels unyanserte aspektene ved Youngbloods arbeid har jeg i ly av dette utsagnet forsøkt å vektlegge potensialet i hans tekst

Under arbeidet med *Expanded cinema* trekker jeg blant annet veksler på Bruce Jenkins *Toward a New Film Aesthetic* og Spencer Shaws *Film Consciousness*. Ingen av arbeidene refererer direkte til Youngblood og kan muligens virke som noe tilfeldig valgte eksempler. Ønsket har vært å vise hvordan Youngbloods tanker finner gjenklang i nyere filmteori. Både Jenkins og Shaw befinner seg, slik jeg oppfatter det, i en direkte forlengelse av de tankene Youngblood fremmet i sitt arbeid. Oppgavens begrensede størrelse førte til manglende muligheter til å utvikle dette perspektivet videre og har ført til at denne linjen muligens virker lite gjennomarbeidet. Jeg har allikevel valgt å inkludere disse to eksemplene da de slik jeg oppfatter det rent konkret utfyller flere av utsagnene til Youngblood som, slik oppgaven står, jeg har måttet la stå uimotsagte.

⁸ Youngblood, Gene "What we must do" i Marchessault og Lord (red.), 2007, s. 324-326

Oppgavens andre del setter Gene Youngbloods terminologi i sammenheng med to sentrale aktører for utviklingen av *expanded cinema* på sekstitallet.

Stan VanDerBeek (1927-1984) har blitt tillagt æren av å være den første som fremsatte betegnelsen *expanded cinema* som et begrep for den eksperimentelle utforskningen av film og bevegelige bilder som fant sted på sekstitallet⁹. Betegnelsen ble først fremsatt i hans manifestlignende opprop *Culture: Intercom and Expanded Cinema* – utgitt i 1965 som et stensilert vedlegg til visninger i hans *MovieDrome* – og siden som en artikkel i magasinet *Tulsa Drama Review* og senere i *Film Culture*.¹⁰ VanDerBeeks manifest og hans konseptuelle arena for fremvisning av bevegelige bilder, *MovieDrome*, vil i tillegg til hans kollorasjoner med Kenneth Knowlton ved Bell Telephone, *Poemfields*, være de sentrale koordinatene under utforskningen av hans bestemte tilnærning til *expanded cinema*.

I oppgaven brukes VanDerBeeks manifest som et anslagspunkt til å reflektere over den *cinematiske konteksten* og dens betydning for bestemte språklige erfaringer som gjøres gjeldende i *cinema*. VanDerBeek eksperimenterte gjennom hele sin karriere med den *cinematiske konteksten* hvorav hans *MovieDrome* eksemplifiserer en av hans konseptuelle omskrivninger av den tradisjonelle arenaen for erfaring av bevegelige bilder. I oppgaven fokuserer jeg på VanDerBeeks perspektiv på kollektive erfaringer og med bakgrunn i Youngbloods tekst undersøkes potensialet i hans arbeider til å overskride de erfaringene vi tradisjonelt forbinder med betraktningen av bevegelige bilder.

VanDerBeeks manifest kommer ut i etterkant av Stan Brakhage (1933-2003) tekst *Metaphors of Vision, 1962*, hvor fokuset ikke ligger på det kollektive, men på den individuelle erfaringen av bevegelige bilder. Stan Brakhages er blitt stående igjen som en av de sentrale filmskaperne innen eksperimentell amerikansk film og hans opus magnum *Dog Star Man* er over de siste tiårene blitt tilkjennegitt en stadig mer sentral rolle. Brakhage er i motsetning til VanDerBeek ikke opptatt av det spektakulære, han fokuserer ikke på bruken av ny teknologi, men forholder seg til det tradisjonelle filmformatet. Hans arbeid er forankret i ønsket om å frembringe et nytt visuelt språk. Han ønsker å påvirke det konvensjonelle filmspråket slik at det korresponderer nærmere med det han forstår som vår måte å erfare verden på.

I oppgaven vektlegges Brakhage personlige perspektiv på bevegelige bilder. Ved å ta utgangspunkt i sine egne høyst personlige erfaringer av omverden ga Brakhage uttrykk til et

⁹ I oppgaven bruker jeg Youngbloods bestemte måte å skrive VanDerBeeks navn på. Dvs. med store bokstaver foran de tre enkelte delene av etternavnet som er trukket sammen. Dette er VanDerBeeks egne måte å skrive navnet sitt på i perioden som behandles i oppgaven.

¹⁰ Vanderbeek, Stan. "Culture: Intercom and Expanded Cinema, A Proposal and Manifesto". *Tulane drama review*, vol 11, nr.1 (Høst 1966): s.38-48; VanDerBeek, Stan, "Culture: intercom and Expanded Cinema" I *Film Culture*, nr. 40, Våren 1966): s. 13 -18

høyst egenartet estetisk formspråk. I oppgaven argumenterer jeg for at Brakhage er sentral for å forstå den estetiske tilnærmingen til ny teknologi og nye medier Youngblood gir uttrykk for i *Expanded cinema*.

Stan VanDerBeek og Stan Brakhage er begge representert i Youngbloods arbeid og brukes aktivt av Youngblood under hans behandling av *expanded cinema*. Det kan muligens diskuteres hvorvidt min lesning av de to skiller seg tilstrekkelig fra Youngbloods redegjørelse. For å skape en forståelse av Youngbloods bestemte perspektiv på cinema mener jeg det har vært relevant å utdype hans særegne tilnærming til arbeidene han valgte å inkludere i sin antologi. Formålet med oppgaven er å skape en forståelse for det bestemte perspektivet Youngblood anlegger på cinema og slik jeg oppfatter det er hans valg av eksempler til sin antologi av betydning for å utvikle en slik forståelse. Min utfyllende redegjørelse mener jeg videre åpner for en utvidet forståelse av VanDerBeek og Brakhage arbeider.

VanDerBeeks og Brakhages arbeider - både tekst og visuelle arbeider - er svært ulike og kunne vært interessante å drøfte opp mot hverandre. Oppgavens begrensede omfang gjør at det ikke ble anledningen til en slik drøfting, her fungerer de mer som utgangspunkt for en forståelse av Youngbloods tekst. Oppgaven gjør derfor heller ikke forsøk på analytiske nærlesninger av enkeltverk. Snarere enn å være fundert i kunsthistorisk analyse er verkseksempelene som trekkes frem i oppgaven ment å illustrere eller underbygge de tankene jeg opplever gjøres gjeldende i Gene Youngbloods *Expanded cinema*. VanDerBeek og Brakhage arbeid utvikler på svært ulikt vis et estetisk uttrykk som overskrider et tradisjonelt filmatisk formspråk. Deres eksperimentelle utforskning utvider, slik jeg opplever det, erfaringen av bevegelige bilder og forteller noe helt distinkt om hvorfor Youngblood anlegger sitt bestemte perspektiv på *cinema*.

I oppgaven har jeg valgt å sette betegnelsen *cinema* i kursiv. Først og fremst for å understreke at det brukes en fremmedspråklig betegnelse som ikke er oversatt, men også for å fremheve det ikke avklarte ved begrepet. At betegnelsen i dens mange fasetter er under utredning. *Expanded cinema* er i alle tilfeller hvor begrepet brukes satt i kursiv; i tilfellene hvor det henvises direkte til Youngbloods antologi eller til andre verk som inkluderer betegnelsen lik Duncan White og George Maciunas diagrammer, Stan VanDerBeeks manifest eller Chrissie Iles egenartede forslag til bruk av begrepet er det brukt stor forbokstav

DEL 1. Expanded Cinema: definisjon og historisk kontekstualisering

”there’s a whole new story to be told. We must find out what we have to say because of the new technology”

Gene Youngblood¹¹

*”Through the art and technology of expanded cinema we shall create heaven right here on earth”*¹² med disse drømmende ordene om en fremtidig utopi avslutter Gene Youngblood sin 419 sider lange dokumentasjon over kunst, teknologi og vitenskap som var med og formet innholdet i begrepet *expanded cinema*. Begrepet betegner, i et av sine mange fasetter, mangfoldet av ny teknologi som endret bruken og opplevelsen av bevegelige bilder i perioden rundt 1970.¹³ Dette var en periode da videokameraet og tv apparatet ble vanlige forbruksartikler, tilgjengelig for den allmenne forbruker; en periode da bevegelige bilder gikk fra å være et eksklusivt medium med lang produksjonstid til å bli et masseprodukt med mulighet for simultan produksjon og fremvisning; en periode hvor antallet visuelle medier eksploderte og hvor film ikke lenger ble ansett å være et unikt medium for erfaring av bilder i bevegelse. Fra å være et fenomen betraktet innen en bestemt kontekst ble film et medium som kunne oppleves til enhver tid, døgnet rundt, som en selvfølgelig del av hverdagsrommet, som en naturlig del av det offentlige rom, i en mengde ulike eksperimenter så vel i laboratoriet som i gallerirommet. Erfaringen var ikke lenger knyttet til bestemte arenaer, film ble tatt av lerretet, brakt ut av kinosalen.

Gene Youngblood ga gjennom sine entusiastiske skildringer og fabulerende allegorier uttrykk for sin tids visjoner. Hans språkdrakt gir uttrykk til periodens håp om forandringer. Til ønsket om radikale sosiale og politiske omveltninger og til visjoner om alternative modeller å se og betrakte omverden gjennom. I Youngbloods tekst fremsettes et sett av begreper som kan hjelpe oss til bedre å forstå implikasjonene møtet med ny teknologi hadde i perioden rundt 1970 og der i gjennom gi en bedre forståelse av vår tids tilnærming til ny teknologi.

Videre gir teksten anledning til å drøfte implikasjonene ved et slikt møte; hvorvidt eller hvordan møtet med ny teknologi, med bestemte medium, objekter og kunstverk affekterer våre erfaringer og hvordan slike møter, slike erfaringer, er med å endre vår bevissthet, vår erfaring av den verden vi befinner oss i. *Cinema* figurerer i hans tekst derfor

¹¹ Youngblood, Gene “Hardware: The Videosphere” i *Show Magazine* (Juli 1970) Tilgjengelig som nettbasert PDF fil http://www.radicalsoftware.org/volume1nr1/pdf/VOLUME1NR1_0003.pdf (oppført 4.5.10)

¹² Youngblood, 1970, s. 419

¹³ Mange av tankene jeg i dette avsnittet presenterer fremmes av Tanya Leighton i hennes introduksjon til *Art and The Moving Image*, (London: Tate Publishing, 2008)

ikke bare som en betegnelse for et bestemt medium hvor bevegelige bilder utforskes, men som et konseptuelt verktøy for en utvidet betraktning av selve verden. *Expanded cinema* blir i så måte mer enn en betegnelse for det pluralistiske mangfoldet av teknologi og nye medier utviklet i denne perioden; det blir et begrep for hvordan erfaringen av verden kan gjøres gjeldende.

Expanded cinema er derimot ikke en betegnelse utelukkende knyttet til Gene Youngblood. I hans antologi fremsettes en bestemt bruk av betegnelsen, men Youngbloods bruk er ikke nødvendigvis den eneste måten begrepet kan anvendes.

Det uensartede og mangfoldige ved *expanded cinema* kommer til uttrykk i Duncan Whites forsøk på å anlegge et diagram over fenomener som faller inn under betegnelsen (ill. 2) Utgitt som et illustrativt vedlegg til en artikkelserie med navnet *Beyond the Frame* i filmmagasinet *Vertigo* sommeren 2009 er diagrammet ment som en skisse til et historisk studium av *expanded cinema* og et mulig utgangspunkt for en videre debatt om hvilke fenomener som bør falle inn under betegnelsen. Som White antyder er dette fenomener "perhaps at its most visible, and (which is) most actively engaged with, between 1965 and 1976"¹⁴ ikke desto mindre er det sannsynlig at opprinnelsen til begrepet ligger latent til stede allerede i de tidligste tilfellene av *cinema*. Det White forsøker å gjøre er å anlegge noen koordinater for å gi en opplevelse av ulike historier, forbindelseslinjer og utviklingstrekk som til sammen har vært med på å influere og utvikle den polymorfe forståelsen vi i dag har av betegnelsen *expanded cinema*. Whites diagram trekker veksel på en av grunnleggerne bak Fluxusbevegelsen George Maciunas "Expanded arts diagram (1966)" (ill. 3) som også var et forsøk på å fremvise alternative forbindelseslinjer innen kunstfeltet. I motsetning til Whites akademiske anslag var Maciunas sitt arbeid derimot å forstå som et kunstverk i seg selv.¹⁵ Maciunas stilte gjennom arbeidet spørsmål ved etablerte kategorier og benevnelser. Han ønsket, slik tilfellet var med Fluxusbevegelsen, å vise at alle kunstverk og begrep er i bevegelse, *i flux*, under endring. I hans diagram fremsettes *expanded cinema* som en samlebetegnelse for en rekke kunstnere og teknikker, men kanskje mer spennende i denne sammenheng er hvordan Maciunas setter betegnelsen som en videreføring av markeder og messer eksemplifisert ved Walt Disneys tema/fornøylesparker. Utover å fortelle en del om det uensartede ved betegnelsen *expanded cinema* peker Maciunas til et vesentlig trekk ved

¹⁴ White, Duncan, "BEYOND THE FRAME: Expanded Cinema - Mapping Expanded Cinema", *Vertigo magazine*, Vol.4 Nr.3 - Vår/ Sommer 2009

¹⁵ Hal Foster et al.: *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. (London: Thames and Hudson, 2004), s.456-463

arbeider som faller inn under begrepet. Maciunas peker til det aspektet at *cinematisk erfaringer* dannes ved sosiale og kollektive hendelser og videre; hvordan messer og markeder til enhver tid har presentert og synliggjort ny teknologi.

Expanded cinema er altså ikke nødvendigvis knyttet til en bestemt historisk periode og det mangler en avgrenset klart definert bruk av begrepet. Snarere kjennetegnes begrepet slik Duncan White antyder av dets flyktige og uavklarte karakter¹⁶. Selv om begrepet er synligst og brukes mest aktivt om de eksemplene og den historiske perioden Gene Youngblood gjør gjenstand for betraktning kan opprinnelsen til begrepet, eller den praksis som kjennetegnes av begrepet, kunne føres tilbake til de tidligste tilfellene av *cinema* om ikke enda tidligere. Og videre, selv om dette ikke er det sentrale nedslagsfeltet for denne oppgaven, forekommer det en økt applikasjon av begrepet til fenomener i nåtid.¹⁷ Omfanget og variasjonen av moderne visuelle medier som følger fremveksten og den forenklede tilgangen til digital teknologi har ført til liknende endringer og utvidelser det siste tiåret som det Gene Youngblood var vitne til. Det forekommer en vedvarende eksperimentering i samtiden med visuelle informasjonskilder på et individuelt så vel som på et kollektivt plan, i kommersielle så vel som i idealistiske øyemed. Endringer som radikalt transformerer produksjonen og distribusjonen av bevegelige bilder, endringer som påvirker brukermønstre og måten man rent perseptuelt forholder seg til bevegelige bilder på. Å forstå bakgrunnen for betegnelsen *expanded cinema* er derfor igjen veldig aktuelt.

I denne første delen av oppgaven drøftes begrepsliggjøringen av betegnelsen *expanded cinema*. Det eksisterer en rekke ulike tilnærminger og denne delen av oppgaven peker på enkelte problemer ved en for enhetlig og statisk lesning av begrepet. Videre trekkes det opp noen ansatser til en historisk diskurs for å gi bakgrunn til Gene Youngbloods bruk av begrepet.

1.1 Expanded cinema - et historisk fenomen?

Expanded cinema er i en kunsthistorisk kontekst hovedsakelig forbundet med europeisk, særlig britisk, og amerikanske eksperimentell film, og da, som Duncan White

¹⁶ *Svissssssj*

¹⁷ I Duncan Whites diagram vises enkelte av de linjene *Expanded cinema* har tatt over de siste to tiårene. Marchessault og Lord (red.), *Fluid Screens, Expanded Cinema, 2007* er et annet eksempel på et arbeid som vektlegger betydningen av *Expanded cinema* for samtiden. Tate Modern seminaret, som det refereres til senere i oppgaven var også opptatt av å vektlegge den samtidige betydningen av betegnelsen *Expanded cinema*

påpeker, film produsert i perioden 1965 til 1976¹⁸. En periode hvor utviklingen av ny teknologi frembrakte medier som forandret muligheten til å fremstille, fremvise og forbruke bevegelige bilder. Ny teknologi utviklet fotoapparatet og filmkameraet og frembrakte samtidig medier som utfordret deres posisjon. *Expanded cinema* ble en betegnelse for arbeider som eksperimenterte med fremvisningen av bilder. Film og fotografi ble satt i bevegelse på hittil ukjente steder og måter. Ved å trekke filmen ned fra lerretet og ut av kinosalen - eksempelvis gjennom fremvisning på tv-skjermer i offentlige byrom eller ved projeksjon av film på nakne mennesker i gallerirommet – var dette eksperimenter som ble kjent fordi de utfordret de spatiale rammene for erfaringen av foto og film.

Duncan White skriver i ”*Expanded cinema: Time, Space and Narrative in Live Film and Video*” at gjennom å synliggjøre konteksten for fremvisning av filmmediet problematiserte de som arbeidet med *expanded cinema* de bakenforliggende betingelsene for erfaring av bevegelige bilder.¹⁹ Gjennom aktiv deltakelse i ulike fora, debattinnlegg, tekstbaserte manifeste og visuelle arbeider stilte de spørsmål ved egenskapene ved den *cinematisk konteksten*. Hva er forutsetningene for produksjon, fremvisning og betraktning av filmmediet og i hvilken grad er våre bestemte erfaringer et resultat av disse? Det ensidige ved fremvisningsformen for film ble problematisert gjennom arbeider som fokuserte på forutsetningene for betraktning og erfaring av filmmediet. Andre arbeider stilte spørsmål ved de tekniske betingelsene for produksjon og avspilning. Felles for disse arbeidene var at de på ulike måter fremsatte alternativer til de tradisjonelle visningsformene for bevegelige bilder

Det *cinematisk rommet* kunne ikke lenger forstås kun som en bestemt arena hvor et medium, en form for bevegelige bilder, ble fremvist. Det *cinematisk rommet* fremsto snarere som en konseptuell modell hvor et bredt antall medium med det fellestrekket at de på ulike måter arbeidet med eller kommenterte bevegelige bilder kunne gis uttrykk. *Expanded cinema* ble en betegnelse for et rom eller en arena hvor eksperimentelle utforskninger av bevegelige bilder fant sted. Duncan White skriver at fokuset ble flyttet mot den *cinematisk konteksten* som et felt for undersøkelser og studier knyttet til erfaringen av bevegelige bilder.²⁰ Ny teknologi – eksempelvis tvskjermer og portable projektorer – skapte en rekke nye visningsflater. Nye visningsflater som igjen åpnet for å stille spørsmål ved hva som dannet rammene for erfaringen av *cinema*.

¹⁸ White, 2009

¹⁹ White, Duncan Et. Al, *Expanded cinema: Time, Space and Narrative in Live Film and Video*, (London: Central St.Martins, 2010) [Forventet publisert Juni 2010]: s.47

²⁰ White et.al, 2010, s.46

En rekke arbeider innen *expanded cinema* var verk som kun ble fremvist ved en eller to anledninger. Arbeider som manglet det tradisjonelle *cinematisk uttrykkets* permanente og singulære karakter og verken i materiell eller kontekstuell forstand var stabile og konstante. Det flyktige og ikke varige ved bevegelige bilder ble gjort synlig og åpnet for en rekke nye problemstillinger. Betrakterens rolle ved erfaringen av bevegelige bilder ble gjort til tema og den *cinematisk konteksten* som en særegen erfaringsform ble problematisert.

Den kritiske tilnærmingen til de tradisjonelle erfaringsrammene for det filmatiske mediet førte til en utvidet interesse innen *expanded cinema* for eksperimentelle utforskninger av selve vilkårene for betraktning og et særlig fokus på det reseptive grunnlaget for film.²¹ Det *cinematisk rommet* ble et arnested for performative og interaktive arbeider som åpnet opp for spørsmål om betrakterens posisjon og tilstedeværelse i forhold til bevegelige bilder spesielt og erfaringen av kunstverk mer generelt. Dette var aktiviteter som utfordret de etablerte skillelinjene mellom kunst og film og som endret eller utvidet forståelsen av hva som konstituerte filmmediet.

Duncan White poengterer hvordan den nye forståelsen av det *cinematisk* var med på å synliggjøre det ideologiske rammeverket for produksjonen av film²². Ved å bryte med filmatiske konvensjoner forsøkte praktiserende kunstnere å aktivere en kritisk innstilling både hos filmskaper og tilskuer til hva som utgjør de bakenforliggende betingelsene for tradisjonell film. Gjennom å synliggjøre rammene ikke bare for produksjon, men også for konstruksjonen av et bestemt *cinematisk språk*, var ønsket å avdekke konvensjonene som skaper den illusoriske *cinematisk virkeligheten* for derigjennom å frembringe en mer virkelig og naturtro film.

Expanded cinema assosieres oftest med, skriver Duncan White, arbeider som aktivt behandler den *cinematisk konteksten*.²³ Gjennom å problematisere den *cinematisk betraktningssfæren*, stille spørsmål ved tilskuerens rolle og filmmediets egenart er dette arbeider som problematiserer forholdet mellom betrakter og kunstverk, mellom tilskuer og medium, mellom mottagelse og formidling. Gjennom å gjøre dette tilbys et alternativt perspektiv på filmskaping og en utvidet forståelse av betegnelsen bevegelige bilder.

²¹ White, Duncan, "Degree Zero: Narration and Narrativity in Expanded Cinema". Foredrag under seminar: *Expanded cinema: activating the space of reception*, Tate Modern, 17-19.april. Tilgjengelig som videodokumentasjon

http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_1- DW.html (oppsøkt 15.4.2010)

²² Duncan White "Expanded Cinema and the Culture of Communication in the 1970". Foredrag under seminaret *British Culture and Society*, University of Portsmouth, 1-3 juli 2008. Introduksjon tilgjengelig

<http://www.1970sproject.co.uk/events/abstracts/white-d.pdf> (oppsøkt 15.4.2010)

²³ Ibid.

Tate Modern arrangerte våren 2009 seminaret *Expanded cinema: activating the space of reception*.²⁴ Seminaret ble av Stuart Comer, filmkurator ved Tate Modern, presentert som ”en kritisk vurdering av et ekspanderende felt av film og videokunst”²⁵ og fokuserte på begrepets betydning i en samtidig kontekst snarere enn som en betegnelse for et historisk felt. Svært mange av de åpne paneldebattene bar allikevel preg av at sentrale problemstillinger tilknyttet perioden fra 1965 -1976 fortsatt stod uløst. Chrissie Iles argumenterte eksempelvis i under en diskusjon ved konferansen for å operere med to begrep: et *Expanded Cinema* med store forbokstaver som skulle betegne den historiske perioden fra 1965-1980 og et begrep som befatter seg med det hun karakteriserte som den teoretiske diskursen som har oppstått i etterkant av den historiske perioden.²⁶ Malcolm LeGrice, kanskje den mest sentrale av de britiske kunstnerne som praktiserte *expanded cinema*, responderte at det aldri hadde eksistert en historisk avgrenset *Expanded Cinema*. Det finnes ingen begrenset periode som passet bedre til begrepet enn andre. Han argumenterte at i den videste betydning er all film, alle former for bevegelige bilder, *expanded cinema*. Begrepet fungerer heller som et grunnleggende idiom for erfaringen av bevegelige bilder og antyder en overskridelse av det han karakteriserte som det tradisjonelle mediespesifikt begrensede filmbegrepet. Hva mener så Le Grice med et tradisjonelt mediespesifikt begrenset filmbegrep?

I Malcolm Le Grice *The History we need* drøfter han de underliggende premissene for utstillingen ”*Film as Film: formal experiment in film 1910-1975*”, holdt ved Hayward Gallery i 1979.²⁷ En sentral utstilling som i tillegg til å anlegge et helt bestemt perspektiv på filmhistorien ble sentral for kontekstualiseringen av den britiske eksperimentelle filmscenen. Han innleder essayet med: ”*The underlying thesis of a historical construction not only affects the ordering of facts but also the articulation of what constitutes the facts themselves*”²⁸ og påpeker senere hvordan begrepet film brukes istedet for begrepet *cinema* for å konstituere en

²⁴ Utfyllende informasjon om *Expanded cinema: activating the space of reception* ligger i litteraturlista under elektroniske kilder.

²⁵ Comer, Stuart (red.) *Film&Video Art*, (London: Tate Publishing, 2009) s. 8

²⁶ Paneldebatt, ”Expanded cinema: activating the space of reception: Day 3 Discussions”, Seminar: *Expanded cinema: activating the space of reception*, Tate Modern april 17-19, 2009 Ordvekslingen er i sin helhet tilgjengelig på http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Discussions_-_CITKSF.html (Oppsøkt 25.4.10).

I innledingen til Iles, Chrissie (red.), *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, (New York: Whitney Museum of American Art Books, 2001) presenter Chrissie Iles en lignende dialektisk avlesning av forholdet mellom filmteoretisk diskurs og en historisk periode. I dette tilfellet knyttet til amerikanske arbeider innen konseptuell videokunst.

²⁷ Le Grice, Malcolm, ”The history we need”[1979], *I Experimental cinema in the digital age*, (London: British Film Institute, 2001): s. 29-39

²⁸ LeGrice, 2001, s. 29

spesifikk historisk diskurs²⁹. *Cinema* er knyttet opp mot den bakenforliggende kommersielle institusjonen hvor eksperimentelle og radikale ytringer nærmest er fraværende. *Cinema* resemblerer kinosalen og industrien som muliggjør at produktet film kommer til uttrykk. Film er mediet slik det fremstår i forkant av at det gjennomgår en slik belastende kontekstualisering. Film fremstår dermed som et mindre belastende begrep som i lavere grad knyttes til de kommersielle og teknologiske karaktertrekkene ved den *cinematiske konteksten*. Det gjør at film knyttes nærmere til de estetiske egenskapene ved bevegelige bilder, mens *cinema* knyttes tettere opp til teknologiske egenskaper. Det gjelder også diskusjoner hvor eksempelvis spatiale egenskaper ved filmmediet debatteres.

Le Grice stiller i essayet spørsmål ved i hvilken grad en slik begrepsbruk fører til at produksjonen av bevegelige bilder er bundet av bestemte regler og hvorvidt premissene for kunstnerisk aktivitet blir snevrere og mer spesialisert³⁰. Den grunnleggende modernistiske ideen om å undersøke og vurdere det enkelte kunstneriske mediet på dets egne premisser fører slik han antyder til at man undersøker materialet film fremfor effekten av det filmatiske mediet. Film er - for at produktet, slik det fremstår hos betrakteren, skal finne sin endelige form - et resultat av en langt mer kompleks rekke av årsaker og virkninger enn tilfellet er med maleriet og skulpturen. En mediespesifikk tilnærming skaper generaliserende vrangforestillinger for arbeidet med bevegelige bilder ved å fokusere på eksplisitt på enkelte egenskaper ved et bestemt medium. Tradisjonelt er dette filmmediet, men Le Grice kritikk er vel så aktuell ved arbeidet med nye medier. Le Grice argumenterer for at den historiske anskuelsesformen man trenger for å forstå filmmediet bør funderes i mediets funksjon og virkning fremfor i mediets materielle egenart³¹. Han peker til hvordan bevegelige bilder ikke er bestemt av det materielle, men av menneskets forestillinger av bevegelse, av tid og rom.³²

Le Grice påpekte videre i diskursen med Iles hvordan *expanded cinema* fungerte ulikt hos ulike personer og grupperinger i perioden Iles mente burde gjøres til gjenstand for en begrenset historisk terminologi³³. *Expanded cinema*, fremfor å fungere som en historisk kategori for en bestemt type arbeider, avspeiler, slik Malcolm LeGrice ser det, et betydningsfullt alternativ til den tradisjonelle filmhistorien.³⁴ Et alternativ der fokuset er flyttet vekk fra mediet og mot aktiviteter knyttet til erfaringen, erkjennelsen, beskuelsen og projeksjonen av bevegelige bilder.

²⁹ Ibid. s.29

³⁰ Ibid. s. 31

³¹ Ibid. s. 30

³² Ibid. s.32

³³ Paneldebatt, "Expanded cinema: activating the space of reception: Day 3 Discussions", 2009

³⁴ Le Grice, 2001, s.35

Jackie Hatfield sier noe lignende i essayet “*Expanded Cinema and Narrative: Some Reasons for a review of the Avant-Garde debates around narrativity*”: “*I would prefer to use the term cinematic to describe what I do as an artist. I do not use film, but I do make cinema...it moves, it is composed of moving images.*”³⁵

Jackie Hatfield påpeker i dette essayet hvordan vilkårene for filmhistorisk skrivning har betydning for hvilken film vi anser følger de filmatiske konvensjonene og hvilken film som karakteriseres som eksperimentell. Eksperimentene som forekom i den russiske filmen, sentral under den såkalte historiske avantgarden, var overskridende eksperimenter sentrale for utformingen av det vi i dag ser på som tradisjonelle film. Deres egenskaper som genreoverskridende og ekspanderende erfarer vi gjennom historiske avlesninger. Men det overskridende kinematisk uttrykket de gjorde gjeldende kan i seg selv sies å være et sentralt trekk ved mediet de operer innenfor. Bevegelige bilder er transformasjonen av bilder i tid og rom og vil nødvendigvis til enhver tid være avhengig av det overskridende for å komme til uttrykk. Det *kinematisk* i motsetning til det filmatiske inkorporerer en slik dimensjon. Det er et begrep som ikke forholder seg til mediet, men til utøvelsen av bevegelige bilder.

Jackie Hatfield ønsker i essayet å fremme en debatt om betegnelsen avantgarde og bruken av begrepet tilknyttet film.³⁶ Hun påpeker at film titulert som avantgardefilm derav *expanded cinema* gjerne marginaliseres i henhold til gitte kriterier. Ved å falle utenfor hovedstrømmingene innen sin samtids film og inn under en subkategori som eksempelvis *expanded cinema* har praktiserende filmskapere mistet muligheten til å vurderes i henhold til kriteriet for hva som utgjør film.

Hun påpeker at eksperimentell film gjerne blir gruppert under spesifikke kriterier som antinarrativ struktur, brytningsestetikk og motstand. Kriterier som indikerer en motsetning til et regelrett uttrykk. Dette fører for det første til at diversiteten i eksperimentell film ikke kommer frem; svært ulike filmatiske uttrykk kategoriseres under en felles betegnelse. Og videre fører en slik form for skjematisk og statisk lesning til at den filmatiske estetikken bindes til en bestemt form. Det oppstår et slags Status Quo der eksperimentelle uttrykk som utfordrer konsensus blir stående som sidedisipliner. Det forekommer en slags parallell historiske utvikling til den til enhver tid bestående historiske sentralaksen. Parallell utviklingslinjer der den reelle filmestetiske utforskningen finner sted, mens filmmediet, slik det finner sitt formale uttrykk langs sentralaksen låses til en snever og begrenset utvikling.

³⁵ Hatfield, Jackie. “Expanded Cinema and Narrative: Some Reasons for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity”. *MFJ Hidden Currents* Nr. 39/40 (vinter 2003), <http://mfjonline.org/journalPages/MFJ39/hatfieldpage.html> (oppsøkt 5.5.2010)

³⁶ Ibid.

Denne formen for motsetning mellom en filmatisk konsensus og en alternativ, eksperimentell filmatisk utvikling opplever Jackie Hatfield at eksisterer både i teoretiske utlegninger og arbeider innen bevegelige bilder.³⁷ Det finnes eksempler på utlegninger og arbeider som muliggjør en pluralistisk, mangesidig teoretisk diskurs – slik eksempelvis Gene Youngbloods tekst legger opp til -, men de er få, opptrer med ujevne mellomrom og tas gjerne til inntekt for andre diskurser enn en debatt om filmhistoriske kriterier.³⁸ Jackie Hatfield etterspør en radikal overskridelse av bestemte historiske kategorier for derigjennom finne frem til en sannere og mer naturlig terminologi for bevegelige bilder.³⁹

Arbeider karakterisert under betegnelsen *expanded cinema* vokser frem i en periode hvor *nyavantgardistiske* strategier får en stadig sterkere posisjon innen kunstfeltet.⁴⁰ Michael Rush prøver i sin historiske kartlegging av videokunsten å sette utviklingstrekk innen kunstfeltet i sammenheng med en stadig sterkere tilstedeværelse av bevegelige bilder.⁴¹ Rush trekker forbindelseslinjer mellom *nyvantgardistiske* strømninger og utviklingen av videokunst på 60- tallet. Som han påpeker spilte eksperimentelle arbeider innen film og videokunst en sentral rolle under etableringen av performance og installasjons kunst.⁴² Videre viser han hvordan fragmenteringen av kunstfeltet i et konglomerat av ulike intermediale praksiser kan sees i sammenheng med fremveksten av eksperimentell film og videokunst.⁴³ I henhold til Hatfields bestemte ideer om bestemte historiske utviklingstrekk tilknyttet bevegelige bilder er det interessant å se Rush fremsette tanker om hvordan bevegelige bilder er med på å transformere hele samfunnet bortsett fra nettopp filmindustrien.

Mark Bartlett introduserte betegnelsen *den fjerde avantgarde* under seminaret på Tate Modern for å vise hvordan arbeider og aktiviteter innen *expanded cinema* overskred bestemte tilnærminger til den historiske avangarden.⁴⁴ Bartlett identifiserer *expanded cinema*, eller mer presist *expanded cinema* slik det formuleres hos den amerikanske filmkunstneren Stan

³⁷ Bartlett, 2008, s.

³⁸ Dette finner gjenklang i Leighton, Tanya (red.), 2008, s.13-15

³⁹ Ibid,

⁴⁰ Hal Foster et al., 2004, s.460

⁴¹ Rush, 2003, s.8

⁴² Ibid

⁴³ Ibid s.

⁴⁴ Bartlett, Mark, "Expanded Cinema, Social Imagistics, and the Fourth Avant-garde of Stan Vanderbeek" Foredrag under seminar *Expanded cinema: activating the space of reception*, Tate Modern, 17-19.april, 2009 Tilgjengelig som videodokumentasjon

http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_1_MB.html (oppført 15.4.2010)

Se også; Bartlett, Mark, "The politics of media in Stan VanDerBeeks Poemfields", i *Animation: an interdisciplinary journal* (nov. 2008, vol 3) s.266-286)

VanDerBeek, som *en fjerde avantgarde*.⁴⁵ Han peker til hvordan VanDerBeek former en betegnelse som tar opp i seg avantgardistiske virkemidler og hvordan han funderer *cinema* i avantgarde teori og metode. Samtidig er det et begrep som skiller seg fra andre forsøk på å avtegne en *cinematisk avantgarde*.⁴⁶

Bartlett lik White peker til hvordan svært mange av disse arbeidene forsøker å alternere erfaringen av bevegelige bilder ved å utfordre betrakterposisjonen.⁴⁷ Mange av disse arbeidene var forankret i konseptuelle omskrivninger av den kollektive *cinematisk arenaen*. Dette var arbeider som fremsatte sosiokulturelle visjoner hvor formålet i mange tilfeller var å påvirke eller endre politiske og sosiale forhold. Den *cinematisk konteksten* ble en arena for å prøve ut alternative samfunnsmodeller. Mange kunstnere og filmskapere ønsket radikalt å endre aspekter ved samfunnet, og bevegelige bilder ble ansett som et redskap til slike endringer.

Bartletts term bør sees i sammenheng med Peter Wollens essay *The Two Avantgardes*. Wollen fremsetter i essayet to ulike modeller for *cinematisk avantgarde*.⁴⁸ Wollen vektlegger i essayet hvordan det i perioden essayet kommer ut, 1975, figurerer en dialektisk kategorisering av eksperimentelle filmer. På den ene siden, Wollens første modell for en *cinematisk avantgarde*, stod arbeider som trak veksler på Clement Greenbergs tanker om en mediumspesifikk kunstform. Arbeider som faller inn under hans første modell problematiserer filmmediets formale egenart – lerretets todimensjonale flate, lys, celluloid og tid.⁴⁹ På den andre siden, Wollens andre modell, befant arbeider som vektla filmmediets kvaliteter som et medium til å formidle informasjon. Arbeider som faller inn under Wollens andre *cinematisk*

⁴⁵ Barlett, 2008, s.268

⁴⁶ Eksempler på en *cinematisk avant-garde* presenters av Wollen, Peter, "The two avant-gardes", (Studio International: November/December 1975) i Leighton, Tanya (ed), *Art and the moving image*, London, Tate Publishing, Afterall, 2008; 172-182

⁴⁷ Barlett, 2008, s.269

⁴⁸ Wollen, 2008, s. 175

⁴⁹ Et bredere perspektiv på egenskaper som spesifikt betegner film medium finnes eksempelvis hos Malcolm LeGrice som forsøkte å utvikle en "*periodisk tabell*" eller kategorisk oversikt for strukturalistisk film (*en betegnelse gitt store deler av det britiske kunstfeltet som opererte innen Expanded cinema*): (1) Concerns which derive from the camera: its limitations and extensive capacities as a time-based photographic recording apparatus; (2) Concerns which derive from the editing process and its abstraction into conceptual, concrete relationships of elements; (3) Concerns which derive from the mechanism of the eye and particularities of perception; (4) Concerns which derive from printing, processing, re-filming and re-copying procedures exploration of transformations possible in selective copying and modification of the material; (5) Concerns which derive from the physical nature of film; (6) Concerns which derive from the properties of the projection apparatus and the fundamental components of sequential image projection; (7) Concern with duration as a concrete dimension; (8) Concern with the semantics of image and with the construction of meaning through language systems.

Malcolm Le Grice, "Thoughts on Recent Underground Film", [første gang i *Afterimage*: nr. 4 (Autumn, 1972): 80-83], I "*Experimental cinema in the digital age*", (London: Bfi, 2001); s.13-27

avantgarde problematiserer det utvekslingsforholdet som finner sted i en filmatisk kontekst, i forholdet mellom et *signifikat* og en *signifikant*, et formidlerplan og et mottakerplan.⁵⁰

Utover de to modellene Wollen presenterer foreslår han en tredje *avantgarde*, en fremtidig modell, som vil fungere lik en syntese av de to.⁵¹

Bartlett mener VanDerBeeks bestemte tilnærming overskrider de tre alternativene Wollen fremsetter. VanDerBeeks skriver i essayet *Re:Vision: "The contemporary artist ... must find ways to cut through definitions and precencorship of techniques and medias"*⁵² *Expanded cinema* er forsøk på å overskride gjeldende kategorier, definisjoner og teknikker. Bartlett mener det VanDerBeek her gir uttrykk for er en av de sentrale egenskapene ved *expanded cinema*.⁵³ Dette var arbeider som gjennom å inkorporere ny teknologi overskred gamle kategorier. Wollens tre alternativer er forankret i et bestemt perspektiv på filmmediet der de *avantgardistiske* overskridelsene forholder seg til den rådende teknologien og det der tilhørende begrepsapparat. VanDerBeek baserer seg på eksperimentell bruk av ny teknologi. *Expanded cinema* er slik han bruker begrepet fundert i en overskridelse de teknologiske betingelsene for å utvikle bevegelige bilder. Videre fører dette til at der tilhørende språklige kategorier også vil gjennomgå radikale endringer.

Et slags utgangspunktet for arbeider innen *expanded cinema* kan altså forstås som overskridelsen av tradisjonell teknologien. Og sett i lys av VanDerBeeks implementering av *avantgardistiske* strategier er *expanded cinema* arbeider som utforsket mediets egenskaper ved å motsette seg egenskapene. Mediets egenart kom til uttrykk ved at det endret form. Bestemte medier trekker veksel på bestemte språklige definisjoner, *expanded cinema* er bevegelige bilder som ikke lenger er forankret i filmmediet, så videre fører disse overskridelsene til endringer også av bestemte språklige kategorier.

Expanded cinema, i form av den fjerde *avantgarde* er derfor slik Bartlett antyder en radikal overskridelse av en bestemt historisk forståelse av filmmediet.⁵⁴ VanDerBeek mener bevegelige bilder har blitt forstått feil til enhver tid og derfor har også utviklingen av teknologien tatt feil retning. Det er nødvendig å ta i bruk et nytt begrepsapparat ved arbeidet med bevegelige bilder for der igjennom sette mennesket i senter for den teknologiske utviklingen og ikke gradvis fremmedgjøre det.⁵⁵

⁵⁰ Wollen, 2008, s. 176

⁵¹ Bartlett, 2008, s. 281

⁵² Vanderbeek, Stan "Re: Vision," i *American Scholar*, (Vår 1966), s. 334

⁵³ Bartlett, 2008, s.274

⁵⁴ Ibid., s.284

⁵⁵ Ibid.,

Men som Mark Bartlett sier innledningsvis til sitt foredrag ”*Expanded cinema has several different lineages of origin*”⁵⁶ Betegnelsen vil ikke kunne forstås ut i fra den avgrensede perioden rundt 1970. Det er heller ikke et begrep det finnes en koherent, enhetlig forståelse av. Det mangler en klar begrephistorie og det finnes derfor en rekke ulike måter å forstå begrepet på. Betegnelsens betydning er under endring og tilkjennegis varierende innhold avhengig av hvilket område som er oppe til undersøkelse.

Expanded cinema - Beyond 60-70's

Steve McIntyre påpeker hvordan *expanded cinema* ”as a perennially marginal, countercultural form... has occupied a commensurately marginal position in the critical debates”⁵⁷ Han fortsetter med å påpeke hvordan debatten om avantgardistisk film i stor grad unngikk *expanded cinema*⁵⁸. Videre påpeker McIntyre at de problemstillingene *expanded cinema* reiste raskt ble plukket opp og gjort gjeldende innen andre, mer etablerte områder av kunstfeltet.⁵⁹ Ettersom film og videokunst utover syttitallet ble inkorporert i kunstfeltet ble betegnelsen *expanded cinema* erstattet av en mer polymorf og differensiert terminologi. Dette førte igjen til at begrepet gradvis mistet sin betydning. Betegnelsen ble sett på som bundet til en bestemt tid og til bestemte former for teknologi.

Begrepet forsvant derimot ikke og utover nittitallet forekom det en oppblomstring av kunst som trakk veksel på seksti og syttitallets kunst.⁶⁰ En økende interesse for problemstillinger som likner de seksti og syttitallets kunstnere arbeidet med, kombinert med en eksplosiv utvikling i antall visuelle medier i kjølevannet av den digitale revolusjonen, har det siste tiåret ført til en ny interesse for *expanded cinema*. Steve McIntyre påpeker at det finnes et uttall nyanser i hvordan *expanded cinema* har og blir brukt fra en smal mediumspesifikk betegnelse av film som bruker oppdelte visningsflater bygd rundt flere projektorer til visjonære manifeste, lik Gene Youngbloods, med ønsket om å alternere bevisstheten.⁶¹

⁵⁶ Bartlett, “*Expanded Cinema, Social Imagistics, and the Fourth Avant-garde of Stan Vanderbeek*”, 2009

⁵⁷ Steve McIntyre ”Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the “Cruel” Performance Practice of Dirk de Bruyn”, i *Senses of Cinema*, E-Journal, Nr.46, 2008

⁵⁸ Ibid.,

⁵⁹ Ibid.,

⁶⁰ Marchessault og Lord (red.), 2007, s. 15

⁶¹ McIntyre, 2008

Steven McIntyre velger selv en smal betegnelse. En betegnelse som tar opp i seg ovenstående redegjørelse, men som peker på gyldigheten uavhengig av historiske kategorier

(expanded cinema)... describe multi-screen and mixed-media presentation built around one or more film projectors. Cinema is “expanded” in more than one sense in this definition: it could utilize a number of screens or surfaces, it could involve other not-strictly-cinematic mediums, and it could utilize the conventionally static screening environment; even the audience could be implicated or drawn into the flow of performance/event⁶²

Expanded Cinema er i så måte en betegnelse for en spesifikk form eller metode å formidle bevegelige bilder på og kan videre, slik tilfellet er i Steve McIntyres tekst, karakterisere en gruppering av kunstnere som praktiserer denne metoden⁶³. I så måte er *expanded cinema* arbeidet til kunstnere som utnytter multiskjermer, multimedia installasjoner eller på andre måter retter oppmerksomheten mot omgivelsene de bevegelige bildene blir vist innenfor. Dette er arbeider som gjennom konseptuelle omskrivninger av det *cinematisk rommet* og gjennom eksperimentell bruk av ny teknologi alternerer og utvider synet på den *cinematisk konteksten*. McIntyre mener arbeider som utvider den *cinematisk erfaringsrammen* - eksempelvis gjennom å alternere det ordinære visningsrommet eller visningsformen for bevegelige bilder - kan betegnes som *expanded cinema*.

I tillegg vektlegger McIntyre hvordan forholdet mellom tilskuer og fenomenet som fremstilles endrer seg. Tilskueren er ikke lenger en passiv betrakter, men blir, slik McIntyre beskriver det, trukket inn i omgivelsene. Betrakteren fremstår ikke lenger som et utenforstående vitne til hendelser som utspiller seg på en distansert skjerm, men aktiviseres og blir en del av den *cinematisk konteksten*. Betrakteren blir en viktig del av det utvidede *cinema* begrepet, og ikke nødvendigvis lenger i form av å være betrakter, men mer som en bestanddel i selve uttrykket.

En variasjon over McIntyres beskrivelse gis av VALIE EXPORT, en av de mer sentrale kunstnerne innen *expanded cinema* på 60 tallet, i innledningen til hennes essay *Expanded Cinema as Expanded Reality*

Expanded cinema”, i.e. the expansion of the commonplace form of film on the open stage or within a space, through which the commercial-

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

*conventional sequence of filmmaking – shooting, editing (montage), and projection – is broken up*⁶⁴

Expanded cinema brukes også her som en betegnelse for transformasjon av stilistiske virkemidler tradisjonelt forbundet med filmproduksjon. EXPORT peker til hvordan den *cinematiske konteksten* påvirker bruken av stilistiske virkemidler. Nye spatiale rammer for fremvisning av bevegelige bilder bryter opp det tradisjonelle filmspråket og endrer den konvensjonelle fortellerstrukturen. EXPORTs beskriver noe som kan minne om en dekonstruksjon, konvensjonelle virkemidler konseptualiseres, tematiseres og debatteres gjennom nye arbeider. Det illusoriske ved filmmediet avdekkes. Gamle tekniske troll blir satt frem under filmlampene og sprekker. Ved å utvide den *cinematiske konteksten* strekkes og tøyes det konvensjonelle filmspråket.

VALIE EXPORT fortsetter essayet med å beskrive sekstitallets alternative filmbevegelse. En bevegelse hvis eksperimentelle tilnærming forsøkte å endre bestående former for kommunikasjon gjennom å realisere nye språklige konsepter. Videre - som en del av en politisk bevegelse kritiske til bestående kommunikasjonskanaler - ble nye alternative kanaler for kommunikasjon forsøkt utviklet. Gjennom å opponere mot dominerende strukturer i samfunnet stilte den alternative filmen spørsmålstegn ved filmmediets objektive egenskaper. En rekke konseptuelle arbeider – hvorav EXPORTs egne utgjorde en sentral del - stilte spørsmålstegn ved filmspråkets objektive natur. VALIE EXPORT sier *Expanded cinema* ble en form eller et middel for å dekonstruere ikke bare kommunikasjonsteknologien, men måten man kommuniserte virkeligheten på.⁶⁵

Its aesthetic was aimed at making people aware of refinements and shifts of sensibility, the structures and conditions of visual and emotional communication, so as to render our amputated sense of perception capable of perception again. It was a matter of abolishing old, outdated aesthetic values.

Ved å bryte med forventingen betrakteren hadde til bevegelige bilder ønsket arbeider innen *expanded cinema* å tydeliggjøre hvordan de illusoriske tekniske virkemidlene konvensjonelle filmfortellinger benyttet tilslørte den sensoriske erfaringsunnfangelsen potensielt tilstede i bevegelige bilder. Som VALIE EXPORT skriver var målet å vekke til live

⁶⁴ Export, Valie, "Expanded cinema as expanded reality", *Senses of cinema*, E-journal. Nr 28 (September-Oktober, 2003), http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html (oppsøkt 5.5.2010)

⁶⁵ Ibid.

en fragmentert perseptiv erkjennelse. Ved å aktivere sensoriske erfaringer knyttet til bevegelige bilder skape opplevelser som synliggjorde de begrensninger som lå i et konvensjonelt filmatisk formspråk. Arbeider innen *expanded cinema* forsøkte å formulere et nytt estetisk begrepsapparat for filmen gjennom å avdekke filmens estetiske potensial.

Dette kan omtales som et estetisk skifte som finner sted gjennom *expanded cinema*. Man vendte fokuset vekk fra filmen som et dokumenterende medium, et objektivt verktøy som fungerte som en passiv kommunikasjonskanal for en verden fylt av fenomener, mot en ny utvidet forståelse av filmen og det *cinematiske rommet* som et sted hvor bestemte former for sensoriske fenomener produseres.

Så; bruk av begrepet *expanded cinema* uavhengig av den historiske perioden fra 1965-1976 er - på lik linje med hvem og hva en eventuelt historisk kategori skulle inkludere - gjenstand for debatt. En debatt som blant annet gir uttrykk for en manglende avklaring mellom avvikende bruk av betegnelsen. Bruken av begrepet skiller seg innen ulike fagmiljøer, kommer til ulikt uttrykk innen forskjellige kunstretninger og teorier, avviker over landegrensener og mellom ulike miljøer. En debatt om *expanded cinema* sin betydning symboliserer således det heterogene, uavklarte og mangefaseterte som kjennetegner de aktiviteter som faller inn under betegnelsen.

Som denne innledningen viser er det hovedsakelig to ulike diskurser som har vært sentrale for utformingen av betegnelsen *expanded cinema*: det ene er debatten om hvilke uttrykk som skal inkluderes i en historisk taksonomi over bevegelige bilder; det andre er en debatt om hva som utgjør de bevegelige bildenes estetiske egenart - det vil si spørsmål av typen: hva kjennetegner bevegelige bilder, hva kjennetegner betraktningen av dem, hva gjør den cinematiske konteksten med vår betraktning av bevegelige bilder og hva består den cinematiske konteksten egentlig av i utgangspunktet

En slik bred og variert debatt om betegnelsen *expanded cinema* skulle man anta ville avle en rekke kritiske kilder og ha ført frem til omfattende faglig forskning og et i dag veldokumentert fagfelt. Det er ikke tilfellet. Tanya Leighton påpeker i introduksjonen til *Art and The moving image* at selv om omfattende kritisk forskning er viet bruken av nye medier og ny teknologi og selv om film og videoinstallasjoner har en stadig større innflytelse innen kunstfeltet har det vært relativt lite forskning på bevegelige bilder som uttrykk for

kunstneriske og estetiske problemstillinger⁶⁶. De fleste betraktninger over *expanded cinema* finner derfor sted enten i utstillingskataloger eller som mindre essayer primært utarbeidet av kunstnere som aktivt har arbeidet med *expanded Cinema* selv.

Tanya Leighton skriver senere ”*the art of the projected image combines and restores, consciously and unconsciously, tactics and themes from the media archive of the past*”⁶⁷ Betydningen av å samle og undersøke de ulike tradisjonene for bevegelige bilder som har vært virksomme gjennom historien er av betydning for å forstå hvilke paradoksale årsaker som har ført til at vi i dag bruker og opplever bevegelige bilder slik vi gjør. En debatt om *expanded cinema* behandler selve kjernen i en slik problemstilling.

Ved å undersøke de bakenforliggende årsakene for ulike historiske anskuelsesmodeller skaper man også en bredere forståelse for den dynamiske utviklingen av bevegelige bilder. Den lineære filmhistoriske modellen som man i mange tilfeller blir presentert for er kanskje snarere en synkretistisk vev av ulike forbindelseslinjer og avbrutte utviklingstrinn. Et slikt mangfoldig og sammensatt stykke historie som Duncan Whites diagram visualiserer. Det er slik Leighton sier vitalt å forstå den bredere konteksten som frembringer spesifikke filmer eller kunstverk.⁶⁸

En definisjon av *expanded cinema* er nødvendigvis knyttet til mer grunnleggende debatter om forholdet mellom teoretiske betegnelser og bevegelige bilder. Slik Duncan White påpeker er det et flyktig og u håndgripelig begrep som unndrar seg en mer generell kunsthistoriske kategorisering.⁶⁹ Selve betegnelsen – *expanded (no. ekspandere/utvide)* – antyder prosessuelle og transformative egenskaper. Utvidelser og overskridelser av bestående idiomer er en sentral del av erfaringene som gjøres gjennom arbeider som faller inn under begrepet. Kanskje er det derfor nødvendig å se etter en alternativ terminologi som klarere kan gjøre rede for de transformative, prosessuelle verdiene som ligger nedfelt i begrepet?

⁶⁶ Leighton, 2008, s.12

⁶⁷ Ibid., s.40

⁶⁸ Ibid., s.38

⁶⁹ White, 2008

1.2 Gene Youngbloods *Expanded cinema*

Gene Youngblood skriver tidlig i en introduserende del til sin antologi “*all the customs, all the languages, all laws, all accounting systems, viewpoints, cliches, and axioms are of the old, divided, ignorant days*”⁷⁰ og senere “*...in a world where change is the only constant, it's obvious we can't afford to rely on traditional cinematic language*”.⁷¹ Han etterspør et nytt visuelt språk, et språk som er satt sammen og videreutviklet for å fange inn de transformative prosessene som inntreffer i en tid der teknologi og mennesker knyttes tettere sammen og hvor de tradisjonelle grensene mellom ulike disipliner brytes ned. Som VALIE EXPORT skriver var *expanded cinema* et forsøk på å avskaffe gamle, utdaterte konsepter.⁷² Gene Youngblood kommenterer den historiske bevegelsen vekk fra et bestemt visuelt språk til et annet

*It has taken more than seventy years for global man to come to terms with the cinematic medium, to liberate it from theatre and literature....With a fusion of aesthetic sensibilities and technological innovation that language finally has been achieved. The new cinema has emerged as the only aesthetic language to match the environment in which we live*⁷³

Cinema beskrives som et estetisk språk i seg selv, et språk tilpasset omgivelser under endring. En omverden som fylles av stadig flere tekniske nyvinninger, stadige flere visuelle medier og der det er behov for å finne frem til et begrepsapparat som korresponderer med skiftet i omgivelsene.

Youngblood tar i bruk betegnelsen *cinematisk medium* og poengterer betydningen av at *cinema* ikke baserer seg på andre kunstformer, men funderes på egne premisser. Ved å bruke betegnelsen *cinematisk medium* i stedet for film indikerer Youngblood at *cinema* er et resultat av bestemte erfaringer som ikke nødvendigvis oppstår ved bruken av filmmediet. Janine Marchessault og Susan Lord skriver at Youngblood etablerer et skille mellom på den ene siden ulike medier som frembringer *cinema* og på den andre siden *cinema* som en samlende betegnelse for mengden av visuelle uttrykk som gjøres gjeldende i en stadig vekslende visuell kultur.⁷⁴ Samtidig peker Youngblood i ovennevnte sitat til at det finnes

⁷⁰ Youngblood, 1970, s.38

⁷¹ Ibid., s.54

⁷² VALIE EXPORT, 2002

⁷³ Youngblood, 1970, s.75-76

⁷⁴ Marchessault og Lord(red.), 2007, s. 6

fellestrekk ved mediene som frembringer *cinema*. Hvorav et av premissene, slik Youngblood ser det, er samspillet mellom en estetisk, sensorisk tilnærming til omverden og ny teknologi. I denne oppgaven brukes cinematisk medier som en betegnelse for

Youngblood antyder at selve samspillet mellom menneskelig bevissthet og teknologi frembringer bestemte erfaringer.⁷⁵ Og videre utvikler en slik dynamisk samhandling bestemte måter å artikulere seg på, bestemte måter å gjøre omverden gjeldende. Bruken av teknologi som frembringer *cinema* skaper simultane erfaringer av omverden, det er erfaringer som indikerer romlighet og som skaper perseptuelle forskyvninger i tid. Egenskaper som varierer ved bruk av mediet, men som utgjør felles karaktertrekk ved *cinematisk medier*. Medier som igjen frembringer et bestemt *cinematisk språk*. Youngblood søker mot nye begreper som definerer de erfaringene som gjøres gjeldende i samspillet mellom mennesket, teknologi og omverden.

Men for at det skal finne sted en frigjørelse fra de gamle begrensede begrepsdannelsene mener han det er nødvendig å følge det ”*conventional film language to its limits*”⁷⁶ for derved, godt inspirert av marxistisk teori, rede grunnen for *a new "major paradigm" of cinematic language*⁷⁷

Hva er så dette nye paradigmet?

Youngbloods expanded aesthetic of cinema

” *Cinema*”. Det er et ord som i norsk oversettelse møter et umiddelbart problem. Det refererer i sin mest alminnelige form både til bygningen, kino, og det vi ser der, det projiserte filmmediet. Det finnes ikke et allment brukt begrep som forbinder de to. Kinematografi, kinematografen, er betegnelsen for det teknologiske apparatet for projeksjon, men reflekterer kanskje denne todelte erfaringen best. Apparatet for teknologien, det lyse kammeret og bevegelig celluloid; rommet, apparatet for *spectatorship*; lyset som gjennomborrer det, lerretet som fanger det og som frembringer filmen, den visuelle fantasien. I alle tilfelle er det sentrale ved *cinema* denne totale opplevelsen. Ikke bare som en total erfaring ved betraktningen av bevegelige bilder, men også som en annen total erfaring. Billett, popcorn, auditorium, narrative filmer av en hvis lengde, innen en gitt genre; det industrielle

⁷⁵ Ibid., s.39

⁷⁶ Ibid., s.42

⁷⁷ Ibid., s.43

produksjonssystemet, den bestemte formen for distribusjon av informasjon danner våre spesifikke forestillinger om hva som utgjør *cinematisk språk*.

Andre former for bevegelige bilder som faller utenfor den tradisjonelle kategorien for *cinema* er gjerne svært ulike forestillingene vi har om institusjonen *cinema*. For Youngblood er dette et sentralt anliggende; å redefinere kategorien der erfaringen av bevegelige bilder gjøres gjeldende.

Janine Marchessault og Susan Lord omtaler Gene Youngbloods bruk av *cinema* som "*an explosion of the frame outward towards immersive, interactive and interconnected forms of culture*"⁷⁸ *Cinema* er for Youngblood overskridelsen av tradisjonelle rammer, en dynamisk handling som aktiverer sammenhenger og konstruksjoner. *Cinema* er således ikke et bestemt medium og kan ikke forstås i lys av et bestemt mediums betingelser, men er en måte å erfare og gjøre verden gjeldende på.⁷⁹ Denne overskridelsen av mediumspesifikke begrensninger ved filmmediet gjøres altså gjeldende i hans verk fra 1970, men gjentas og utdypes i hans korte tekst *Cinema and the Code* fra 1989:

*..it is important to separate cinema from its medium, just as we separate music from particular instruments. Cinema is the art of organizing a stream of audiovisual events in time. It is an event-stream, like music. There are at least four media through which we can practice cinema –film, video, holography and structured digital code –just as there are many instruments through which we can practice music*⁸⁰

Cinema er altså kunsten å organisere audiovisuelle bevegelser i tid. Den er en hendelses strøm. Dette er egenskaper som kan sies å tilsvare mediumspesifikke kvaliteter ved film, Youngblood forsøker ikke å unngå egenskaper knyttet til spesifikke medier som frembringer bevegelige bilder det han forsøker er å finne frem til en fellesbetegnelse som fanger de erfaringer som gjøres gjeldende ved bevegelige bilder i en utvidet forstand. I så måte utgår han ikke fra en materiell analyse av et bestemt medium, men søker etter egenskaper som er felles ved et vidt omfang av medier. Videre er dette erfaringer som ikke nødvendigvis er knyttet til analyser av medier, men til tanker og ideer om bevegelige bilder i en utvidet forstand. Dette kan også være rent sensoriske kvaliteter som kan tilhøre hjernen eller logikkens måte å organisere hendelser gjennom. Det sentrale i denne sammenheng er

⁷⁸ Marchessault og Lord(red.), 2007, på bokomslaget

⁷⁹ Ibid., s. 6:

⁸⁰ Youngblood, Gene "Cinema and the code" i *Leonardo. Supplemental Issue*, Vol. 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH '89 Art Show, katalog. (1989), s. 27-30.

hvordan Youngblood søker vekk fra en mediumspesifikk forståelse av begrepet film, mot et begrep som snarere fungerer som et filosofisk verktøy for å gjøre bevisste vurderinger av verden. Youngblood skiller ikke mellom de ulike mediene man pr dags dato kan utvikle film gjennom og utvikler et samlende begrep for erfaringer av og med bevegelige bilder

Det er ikke selvfølgelig å lese Youngblood på denne måten. Det er ikke nødvendigvis et så distinkt skille i hans språkdrakt mellom film og *cinema*. Det engelske språket innehar flere nyanser for å beskrive bevegelige bilder og Youngblood skiller ikke i sin tekst fra 1970 like sterkt mellom begrepene som han gjør i ovennevnte tekst fra 2003. I *Expanded cinema* brukes film som en betegnelse for et bredere sett av medier som uttrykker bevegelige bilder; eksempelvis computer film, holografisk film. Youngblood finner det ikke nødvendig å skille mellom mediene. Film er de ulike mediene som bevegelige bilder kommer til uttrykk gjennom, *cinema* er de erfaringene som kommer til uttrykk gjennom bevegelige bilder av bevegelige bilder⁸¹.

Andre lesninger forekommer i sentrale filmteoretiske verk. Eksempelvis bruker Christian Metz i hans sentrale filmsemiotiske verk *Language and Film* fra 1974 en tilnærmet motsatt modell av Youngblood.⁸² Han skiller mellom det "filmatiske" og "cinematisk" hvor det filmatiske betegner eksterne kvaliteter ved mediet som den konsumerende handlingen, betraktningen av bevegelige bilder, mens det *cinematisk* betegner interne egenskaper som den narrative strukturen, bestemte innstillinger, valg av lys og lyd. Bruce Jenkins viderefører Metz terminologi i *Toward a new film aesthetic* fra 2008 og skriver "*Metz's distinction is useful because it allows a critical trajectory aimed equally at a stylistics of film and the instruments of its production and reception – i.e producers and consumers..*".⁸³ Jenkins argumenterer i sin tekst for å utvide det analytiske grunnlaget ved kritiske undersøkelser av bevegelige bilder til å omfavne produksjon og resepsjon. Bevegelige bilder produseres og skapes slik han ser i direkte samspill med måten produktet skal konsumeres. De estetiske betingelsene kan derfor ikke vurderes uavhengig av måten de erfares. Som et resultat sidestiller han i sine analyser filmskapelse og filmbetraktning.⁸⁴

Lik Youngblood er Jenkins opptatt av at produksjonen og erfaringen av bevegelige bilder er avhengig av denne korrelasjonen mellom skaper og betrakter. En estetisk analyse av bevegelige bilder kan derfor ikke basere seg utelukkende på verksavlesningen, men må

⁸¹ Youngblood, 1970, s.82 "There's no single film that could be called typical of the new cinema because it is defined anew by each individual filmmaker"

⁸² Metz, Christian, *Language and Film*, De Hauge: Mouton, 1974; s.55-61

⁸³ Jenkin, Bruce, *Toward a new film aesthetic*, (Edinburgh: 2008); s.10

⁸⁴ *Ibid.*, s.12

forholde seg til de erfaringene som oppstår ved betraktningen av mediet. Den estetiske avlesningen av bevegelige bilder blir først gjort gjeldende i møtet mellom betrakter og teknologi.⁸⁵ Så er det en omskrivning av filmspråklige kategorier Youngblood etterspør? Er det et nytt sett språklige idiomer?

Utgangspunktet for *Expanded cinema* er ikke et forsøk på å anlegge en ny terminologisk modell for bevegelige bilder. Youngblood prøver ikke å erstatte et etablert begrepsapparat, men snarere tydeliggjøre hvilke erfaringer som gjøres gjeldende i en *cinematisk kontekst*. Det *cinematisk* kan slik Youngblood behandler betegnelsen forstås som et førlingvistisk erfaringsplan. Et språk forut for språklig dannelsen. Erfaringer som kommer forut for språklige kategorier. Opplevelser som inntreffer og tar form rett i forkant av at de begrepssettes. Snarere enn å fremsette et nytt sett språklige kategorier etablerer Youngblood noen språklige hjelpemidler som kan hjelpe med å avdekke betydningen av allerede etablerte språklige betegnelser. *Expanded cinema* kan således oppleves som Youngbloods forsøk på å finne frem - eller tilbake - til den opprinnelige intensjonen som ligger nedfelt *cinematisk erfaringer*.⁸⁶

I den neste delen av oppgaven er det forsøkt vist hvordan Youngblood fremsetter enkelte konseptuelle verktøy som kan hjelpe med å avdekke nye måter å erfare bevegelige bilder på.

Buckminister Fuller skriver i sin introduksjon til Youngbloods antologi at erfaringen om en utvidet realitet åpenbares for menneskeheten gjennom instrumenter – teknologiske verktøy og språklige redskaper - håndtert av trenede individer.⁸⁷ Nye visuelle medier er, skriver Youngblood, verktøy som kan åpne opp for en alternativ realitet.⁸⁸ Gjennom *cinema* åpnes et alternativ til vår visuelle erfaringsvirkelighet seg. Hvor oppstår denne overskridelsen eller utvidelsen av vår alminnelige erfaringshorisont?

Samspillet mellom teknologi og mennesker frembringer spesifikke modeller for virkelighet. Gene Youngblood anser *cinema* å være en bevegelse mot en alternativ, potensielt

⁸⁵ Ibid., s.13

⁸⁶ Youngblood, 1970, s. 415: "I've attempted to bring the past, present and future if the movies together in one image so that a vast metamorphosis might be revealed"

⁸⁷ Fuller, Buckminister, "Introduction" I *Expanded cinema*, 1970, s.26

⁸⁸ Youngblood, 1970, s.77

høyerestående virkelighet.⁸⁹ Hvordan kan dette forstås? I en *cinematisk kontekst* forekommer det en perseptuell korreksjon. Erfaringer adskilt fra våre individuelle betraktningmodeller blir tilgjengelig. Vi kan påta oss, assosiere oss med, andre individers handlingsmønstre, deres tilnærming til omgivelsene og deres bevisste valg. I så måte fungerer *cinema* i alle former som en potensiell overskridelse av våre individuelle betraktningkategorier, vi integreres i kollektive handlingsmønstre. I den *cinematisk konteksten* overskrides videre den individuelle betraktning og vi, i form av betrakter, går opp i en kollektiv enhet. Men Youngblood går videre. Han anser *cinema* å være en bevegelse mot en høyere virkelighet, en fullbyrdelse av vårt menneskelige potensial.⁹⁰ Det tradisjonelle filmspråket er forankret eller lukket i bestemte formale mønstre hentet fra andre disipliner. Youngblood trekker frem litteraturen og filmmediets forankring i det narrative dramaet som eksempel.⁹¹ Gjennom et slikt språk ligger det en determinert bevegelse som ikke muliggjør noen bestemt overskridelse utover de som er nedfelt i den narrative konstruksjonen. *Expanded cinema* slik det finner sitt uttrykk eksempelvis i Stan Brakhage sine filmer avdekkes våre illusjoner gjennom å vektlegge et samtidig og intuitivt samspill mellom teknologi og menneske – mellom kamera og filmskaper. Et slikt filmspråk åpenbarer aspekter ved virkelighet som ikke er forutbestemt ikke er predeterminert, men finner sin form ettersom den avspeiles. *Cinema* i en slik filmatisk språkdrakt er ikke liv, men den er som liv; dvs. filmen simulerer ikke liv, men fremstår som liv, ”like life itself it’s a process of becoming”⁹²

Cinema kan forstås som en prosess under utvikling, en prosess som er i ferd med å bli til. Innledningsvis skriver Youngblood: ”when we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness”.⁹³ Han etablerer en analogi hvor han sidestiller *cinema* med bevissthet. Youngblood skriver senere at kunstnerens oppgave er å fremstille arbeider hvor bevisstheten gjøres synlig, å synliggjøre prosessene i bevisstheten som er skjult for omverden.⁹⁴ I så måte er arbeider innen alle kunstneriske medier et uttrykk for bevissthet, allikevel mener Youngblood at bevegelige bilder er et medium som helt spesifikt muliggjør menneskets ønske om å manifestere bevisstheten på utsiden av hjernen.⁹⁵

⁸⁹ Ibid., s.43

⁹⁰ Ibid., s.52

⁹¹ Ibid., s.57

⁹² Ibid., s.44

⁹³ Ibid., s.41

⁹⁴ Ibid, s.71

⁹⁵ Ibid, s.90

Gilles Deleuze kjente utsagn ”*cinema is visible brain matter*”⁹⁶ trekker veksel på de samme erfaringene seksten år senere.⁹⁷ Forholdet mellom Youngblood og Deleuze er for øvrig interessant, flere av Youngbloods begreper kommer på nytt til uttrykk i Deleuze sin filmteori dog i en bearbeidet og langt mer faglig fundert form. Youngblood retter fokuset først og fremst mot begrepet bevissthet, mens Deleuze trekker veksel på mer omfattende studier hvor samspillet mellom psykologi, biologi og *cinema* undersøkes nærmere.⁹⁸ I begge tilfelle innebærer det derimot at for å forstå *cinema* er det nødvendig å etablere et spesifikt sett av begreper og språklige modeller for nærmere å undersøke samspillet mellom mennesket og teknologi. Snarere enn å peke til en tradisjonell kunstteori mener Youngblood det er nødvendig å se mot vitenskapen, psykologi og bevissthetsfilosofi.⁹⁹ De tradisjonelle språklige modellene vi bruker for å forklare og redegjøre for bevegelige bilder har sin base i et sett av medier som ikke samsvarer med de prosesser som kommer til uttrykk gjennom bevegelige bilder. Lik Deleuze definerer filosofiens oppgave å være ” *a continuous creation of concepts*”¹⁰⁰ omtaler Youngblood behovet for å utvikle nye konsepter som korresponderer med den utviklingen som finner sted i omgivelsene.¹⁰¹ En terminologi som passer til de utviklingstrekk han ser i den omkringliggende kulturen og vitenskapen så vel som innen kunstfeltet.¹⁰² Konsepter utvides eller begrenses i direkte relasjon til språket de inngår i og så lenge det *cinematiske språket* fortsetter å basere seg på konsepter etablert tidlig i filmhistorien vil også erfaringene som gjøres ved nye medier komme som et utslag av etablerte teorier.

Når Youngblood skriver sitt verk og etablerer sitt begrepsapparat gjør han det i stor grad som en respons til den etablerte kunstteorien. Hans arbeid er i utgangspunktet en polemikk mot etablerte kunsthistoriske kategorier. Forutsetningen for hans argumenter ligger ikke i filosofien, slik tilfellet er hos Deleuze, allikevel er Youngbloods tekster tydelig influert av spesifikke filosofiske strømninger. Youngblood viser eksempelvis til teologen Teilhard de Chardin ”*The history of the world can be summarized as the elaboration of ever more perfect*

⁹⁶ Flaxman, Gregory (red.), *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of cinema*, Minnesota: Regents of UoM, 2000, s.47

⁹⁷ Gilles Deleuze filmteori utgjør et veldig naturlig eksempel å trekke frem i oppgaven. I Deleuze tanker og teorier gjenfinnes svært mange av Youngbloods tanker. Se eks. Anna Powell ”*Deleuze: Altered States and Film*”, (Edinburgh: Edinburgh UP, 2007), Marchessault & Lord ”*Fluid screens, Expanded cinema*” (Montreal: UTP, 2008) for arbeider som trekker frem likhetstrekkene. Grunnet oppgavens omfang er dette et av temaene som jeg dessverre har måttet utelate en mer grundig utlegning.

⁹⁸ Youngblood lager forøvrig et skille mellom bevissthet og hjerne. Et skille han henter fra Buckminster Fuller: Hjernen behandler mer individualisert, partikulær informasjon og utfører handlinger deretter mens bevisstheten anlegger mer generelle overbygninger, metafysiske spekulasjoner og relasjonelle opplevelser. (Youngblood, 1970, s.347)

⁹⁹ Ibid., s.41-45

¹⁰⁰ Deleuze, Gilles og Felix Guattari, *What is Philosophy*, (Paris: Columbi press, 1994), s.8

¹⁰¹ Youngblood, 1970, s.94

¹⁰² Ibid, s.54

eyes”¹⁰³ litteraturteoretikeren Herbert Read, zenbuddhist-filosofen Daisetz Suzuki, filosofen R.G. Collingwood og matematikeren Alfred North Whitehead. Youngblood uttrykker begeistring for sentrale filmteoretikere som Bazin og Eisenstein, men påpeker at deres konsepter utgår fra et etablert begrepsapparat, de diskursene de etablerer avspeiler problemstillinger som er fundert i hvordan film produseres.¹⁰⁴ Youngblood søker vekk fra filmhistorien mot psykologi, filosofi og vitenskap når han skal forme sine begreper.

Som nevnt over; jeg mener det ville vært interessant å gjøre mer grundig analytiske sammenligninger Youngbloods og Deleuze sitt arbeid. Det kan virke som mange av Youngbloods hypoteser og visjonære utspill fungerer som anslagspunkt for Deleuze sine filmfilosofiske arbeider. Mange av de samme tankene og ideene gjør seg gjeldende hos Youngblood som Deleuze, men der de hos Deleuze fremstår som en videreføring av et bredere filosofisk arbeid er Youngbloods tanker løsrevet fra en dypere fundert sammenheng, og kan - om de ikke sees i sammenheng med andre teoretikere - fremstå som ubegrunnede utsagn bygd på vidløftige visjoner. Å lese Youngblood *som filosofi* er derfor ikke nødvendigvis interessant, dette er synkretiske avlesninger av samtidige hendelser. Youngblood avspeiler de endringer som er i ferd med å utspille seg snarere enn å analysere de. Hans begrepsapparat er således mer et resultat av tanker og ideer som beveger seg i hans samtid enn av et bestemt analytisk arbeid. Youngbloods styrke er at han antyder muligheten for å bruke disse tankene og ideene i en filmteoretisk sammenheng, i en slik forstand åpner han kanskje for at Deleuze og andre senere tenkere kan virkeliggjøre mer dyptgripende kausale forklaringer.

Gene Youngblood refererer til den anarkistiske poeten, litteratur og kunstkritikeren Herbert Read innledningsvis i *Expanded cinema* når han peker til hvordan utformingen av et kunstnerisk produkt rent konkret stimulerer endringer i bevissthet.

*Only in so far as the artist establishes symbols for the representation of reality can mind, as a structure of thought, take shape. The artist establishes these symbols by becoming conscious of new aspects of reality and by representing his consciousness in plastic or poetic form*¹⁰⁵

¹⁰³ Chardin, Teilhard de, *Toward de Future* [1973], (Boston: Mariner Books, 2001), s.38

¹⁰⁴ Youngblood, 1970, s.85-87

¹⁰⁵ Youngblood viser til Herbert Read “Icon and Idea” (New York: Schocken Books, 1965), s.53 i *Expanded cinema*, 1970, s.70

Gjennom etableringen av et bestemt sett av symboler, et bestemt språk, etableres en strukturell erkjennelse av omverden. Verden blir til i det den skapes. Ved å fremsette nye symboler, nye begreper formes den bevisste erfaringen av verden. Bevissthet blir gjort gjeldende i det verden gjøres erfarbar. Kunstneren blir bevisst en utvidet realitet, et utvidet erkjennelsesplan, gjennom skapelsen av et arbeid som formulerer virkeligheten i nye symboler, gjennom en ny terminologi. Ved å artikulere omgivelsene i nye språklige termer utvides virkeligheten.

Bruce Jenkins stiller i nevnte *Toward a New Film Aesthetic* spørsmålet: “*Can the world be cinematic?*”¹⁰⁶, og lurer videre på hvilken påvirkningskraft de bakenforliggende estetiske betingelsene for bevegelige bilder har på måten vi gjør verden erfarbar. Har filmspråklige virkemidler som innstilling, tagging, klippesekvenser og bildedybde en innvirkning på hvordan vi unnfanger verden? Endrer det fakta at verden reproduseres gjennom bevegelige bilder vårt dialektiske skille mellom individuelle erfaringer og eksterne fenomener? Jenkins svarer selv at det er en selvfølge at vi endres.¹⁰⁷ Vår omverden endres, det vil si slik vi erfarer vår omverden endres. Den *cinematisk erfaringen* tydeliggjør at det er ved vår iakttakelse, gjennom våre erfaringer at verden gjøres gjeldende. En slik klassisk fenomenologisk ontologi indikerer implisitt at ved å unnfange verden på bestemte måter slik vi gjør gjennom *cinematisk reproduksjon* endres samtidig vår erfaring og videre vår bevissthet.¹⁰⁸

Spencer Shaw forsøker i sitt arbeid *Film Consciousness* å samle erfaringer fra et bredt utvalg av filosofer og filmeteoretikere i en samlende teori om hva *film consciousness* (*filmatisk bevissthet*) kan forstås som¹⁰⁹. Utgangspunktet ligger i fenomenologi som Shaw bruker for å forstå sentrale erfaringer knyttet til bevissthet som gjøres gjeldende ved betraktningen av film; eksempelvis narrative forventninger, minnets betydning, spatiale og temporale persepsjoner.¹¹⁰ Shaw vender etter hvert oppmerksomheten mot Henri Bergson, Walter Benjamin og Gilles Deleuze som han bruker for å uttrykke ideen om at filmatisk bevissthet ikke bare er en måte å forstå filmen gjennom, men en unik måte å se og erfare

¹⁰⁶ Jenkins, 2008, s.43

¹⁰⁷ Jenkins, 2008, s. 43

¹⁰⁸ Et muligens noe forenklet utsagn, men som kan forklares eksempelvis ved tanker presentert av Maurice Merleau-Ponty i *Phenomenology of Perception*, Over. Colin Smith (London: Routledge, 2005) slik Spencer Shaw gjør i arbeidet som ligger til grunne for flere av betraktningene om fenomenologi som følger Shaw, Spencer, *Film Consciousness- from phenomenology to Deleuze*, (London: MacFarland and Company, 2008): s. 24-28

¹⁰⁹ Shaw, 2008, s. 3-21

¹¹⁰ Ibid., s. 15

verden på. En erfaring som utgjør en sentral del i måten den menneskelige bevisstheten organiserer omgivelsene på. Videre forsøker han å forklare hvordan bevisstheten, eller aspekter ved bevisstheten, i seg selv opptrer på et tilsvarende hvis som filmen.¹¹¹

Gene Youngblood peker til R.G.Collingwoods *The principle of art* når han skal definere bevissthet¹¹². Collingwood beskrev framstillingen av kunst som et uttrykk for følelser og videre bevissthet som det settet av tanker som ligger nærmest opp til inntrykk og følelser.¹¹³ Alle videre tanker er basert på tankene som formes i bevisstheten, men som Youngblood er opptatt av er det ikke lenger de opprinnelige sanseintrykkene eller følelsene som har nedfelt seg i bevisstheten som danner grunnlaget for den videre utviklingen av tankene. Tankene slik de opptrer i bevisstheten fremstår som *imagination*, innbildninger, bildedannelser, som tanker i form av bilder. Youngblood skriver "*The image precedes the idea in the development of consciousness*"¹¹⁴ hvor han peker til hvordan bildet kommer i forkant av spesifikke begrepsdannelser under utviklingen av bevissthet. Bevisstheten fremstår lik *cinema*, eller lik erfaringen som gjøres gjennom frembringelsen av bevegelige bilder. Spencer Shaw omtaler dette som kamerabevissthet.¹¹⁵ Bevissthetens måte å gjøre verden gjeldende på er gjennom sammenstilningen av visuelle begreper. Det er denne tilsynelatende sømløse, kontinuerlig bevisste væren som frembringer virkeligheten slik vi erfarer den.¹¹⁶

Så hvis *Cinema* er som bevissthet, hva er så *Expanded cinema*?

Uttrykket "*expanded consciousness*" ble vanlig å bruke innen psykologi og sosialvitenskapene ved inngangen til sekstitallet, men allerede i William James *Principles of Psychology* fra 1890 var uttrykket i bruk¹¹⁷. Her sees utviklingen av bevissthet i sammenheng med Darwins evolusjonslære. Biologiske forklaringsmodeller legges til grunne også for Youngbloods bruk av bevissthet når han skriver "*This "consciousness expansion" has reached a velocity of evolutionary acceleration at which several transformations occur within the life-span of a single generation*".¹¹⁸ Utvidelsen av bevissthet er slik han beskriver det et resultat av tilsvarende utviklingstrekk som finner sted ved naturlig seleksjon; de best tilpassede

¹¹¹ Ibid., s. 17

¹¹² Youngblood, 1970, s.76

¹¹³ Collingwood, R G, *Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), s. 211: "*The kind of thought which stands closest to sensation or mere feeling. Every further development of thought is based upon it and deals not with feeling in its crude form but with feeling as thus transformed into imagination.*",

¹¹⁴ Youngblood, 1970, s. 72

¹¹⁵ Shaw, 2008, s.

¹¹⁶ Shaw, 2008, s.

¹¹⁷ James, William "Principles of Psychology" [1890] (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990) sitert i Blackmore, Susan "*Consciousness- an introduction* (London: Hodder&Stoughton, 2003)

¹¹⁸ Youngblood, 1970, s. 47

modellene for bevissthet avløser mindre tilpasningsdyktige modeller. Utvidelsen av bevissthet er derimot ikke tilknyttet genetiske modifiseringer. Utvikling, endringer og forbedringer kan fremtre og gjør ifølge Youngblood det i akselererende grad i løpet av et livsløp. Tilstedeværelsen i verden - erfaringen av omgivelsene - frembringer og utvikler bevissthet. For kort å peke tilbake til oppgavens innledende sitat: ”*cinema..like life itself it’s a process of becoming*”.¹¹⁹ Tilblivelsen, tilsynekomsten, prosessen av å bli til er hos Youngblood nært knyttet til utviklingen av en stadig mer bevisst tilstedeværelse i verden. Den *cinematisk erfaringen*, lik livet, handler om å gjøre gjeldende potensialet i bevisstheten. Betegnelsen *expanded cinema* bygger på en idiomatisk omskrivning, av begrepet *expanded consciousness*. Youngblood vever sammen utviklingen av *cinema* med teorier som behandler utviklingen av bevissthet. Fremveksten av *Expanded cinema* er et resultat av bestemte utviklingstrekk i historien om bevegelige bilder.

Hvordan ser så Youngblood for seg denne utviklingen?

Youngblood perspektiv åpner for at andre egenskaper ved bevegelige bilder vektlegges under filmhistoriske undersøkelser. Snarere enn å være en kategoriserende betegnelse for en bestemt periode i kunsthistorien kan Youngbloods bruk av *expanded cinema* forstås som en tilnærming til bevegelige bilder som finner sted gjennom hele filmhistorien. Som Gene Youngblood skriver ”*Expanded cinema has been expanding for a long time*”¹²⁰

Youngblood tar i *Expanded cinema* i bruk to ulike allegoriske betegnelser for å forklare samspillet mellom utvikling av bevissthet og *cinema*; *oceanic consciousness* (*oseanisk bevissthet*)¹²¹ og *cosmic consciousness* (*kosmisk bevissthet*).¹²² De to betegnelse beskriver ulike utviklingstrinn.

Youngblood anser menneskets bevissthet vil gjennomgå. Youngblood overfører disse betegnelse til det han anser vil være naturlige eller nødvendige utviklingstrinn for *cinema*. Oseanisk bevissthet indikerer en *cinema* hvor den synergetiske utvekslingen mellom mennesket og dets omgivelser – mellom bevissthet og fenomener - finner et absolutt naturlig uttrykk. Youngblood referer til Freud som visstnok omtaler *oseanisk bevissthet* som tilstanden hvor det individuelle selvet går opp i en høyere enhet med omgivelsene.¹²³ *Kosmisk bevissthet* er et konsept hvor menneskets bevissthet anses å være utviklet forbi materielle begrensninger,

¹¹⁹ Ibid., s. 46

¹²⁰ Ibid., s. 75

¹²¹ Ibid., s. 92-97

¹²² Ibid., s. 135-139

¹²³ Youngblood, 1970, s. 92 “*Freud spoke of oceanic consciousness as that in which we feel our individual existence lost in mystic union with the universe*”

forbi tradisjonelle kategorier som rom og tid. Youngbloods bestemte bruk av betegnelsen er sterkt inspirert av Buckminster Fullers tanker om universet som eksisterende gjennom et sammenhengende nettverk av bevisstheter.¹²⁴ Han beskriver hvordan Hver enkelts bevissthet er til enhver tid knyttet til alle andres.¹²⁵ Fuller taler for et felleskap av erfaringer, en total bevissthet, som gjøres gjeldende gjennom utveksling av informasjon. Han mener, lik Youngblood, vi er i ferd med og tre inn i en tilstand, en tidsalder, hvor menneskets mulighet til å utveksle informasjon, til å orientere seg i et nettverk av kunnskap, vil forhindre destruktive handlinger. I Fullers introduksjon til *Expanded cinema* skriver han “As each successive child is born, it comes into a cosmic consciousness in which its (consciousness) is confronted with less misinformation than yesterday and with more reliable information than yesterday”¹²⁶ Kosmisk bevissthet aspirerer til et *cinematisk uttrykk* hinsides biologiske begrensninger. Et *cinematisk uttrykk* hvor utgangspunktet er utveksling av informasjon mellom bevisstheter adskilt fra en biologisk væren Gene Youngblood skriver “We must expand our horizons beyond the point of infinity. We must move from oceanic consciousness to cosmic consciousness.”¹²⁷ Gjennom *kosmisk cinema* finner Youngblood frem til den ultimate ekspansjonen av det *cinematisk uttrykket* og en form for idealtilstand for bevegelige bilder.

Expanded cinema bærer preg av å være sterkt inspirert både av marxistisk teori og metode. Youngblood leser *cinema* som et kulturelt fenomen som gjennomgår en serie paradigmatisk skifter.¹²⁸ Det sentrale er, slik jeg leser det, ikke nødvendigvis de bestemte termene han tillegger de enkelte stadiene *cinema* vil gjennomgå, men hva han legger til grunne for denne bevegelsen gjennom historien. Youngblood anser det sentrale ved bevegelige bilder å være dens egenskap til å uttrykke den menneskelige bevisstheten. Videre mener Youngblood i *Expanded cinema* å ha frembrakt et estetisk verktøy som gjør det mulig å utforske ulike nivåer av bevissthet. Et verktøy eller en tilnærming til *cinema* som åpner opp for undersøkelsen av erfaringer som overskrider en tradisjonell *cinema*. Youngblood har gitt dette konseptuelle verktøyet eller denne bestemte anskulesesformen betegnelsen; *synaesthetic cinema*.

¹²⁴ Fuller, Buckminster “Introduction” I Youngblood, *Expanded cinema* 1970, s.27

¹²⁵ Ibid., 31

¹²⁶ Fuller, Buckminster “Introduction” i Youngblood, *Expanded cinema*; s.31

¹²⁷ Ibid., s. 135

¹²⁸ Ibid., s. 42; s. 76; s. 135

Gene Youngbloods Synaesthetic cinema

“ *Synaesthetic cinema is the only aesthetic language suited to the post-industrial, post-literate, man-made environment with its multidimensional simulsensory network of information sources. It's the only aesthetic tool that even approaches the reality continuum of conscious existence in the nonuniform, nonlinear, nonconnected electronic atmosphere* ”
Gene Youngblood¹²⁹

Synaesthetic, oversatt her til *synestetikk*, er en klassifiserende betegnelse for erfaringer relatert til *synaesthesia*, *no. synastesis*.¹³⁰ Begrepet har en tilsvarende betydning som det mer allment brukte *synesthetic*, *no. synastikk*, brukt under medisinske forklaringer, men benyttes om erfaringer av *synesthesia* nært knyttet opp til estetiske erfaringer. Det er ikke tilfeldig at Youngblood bruker denne enkle omskrivningen. For Youngblood representerer *synaesthetic cinema*, oversatt her til *synestetisk cinema*, et estetisk verktøy til å tilnærme seg betingelsene for bevissthet på.¹³¹ Et verktøy til å fremstille de estetiske betraktningene som gjøres gjeldende i det Youngblood beskriver som en ny tidsalder. En tidsalder kjennetegnet av endringer i menneskets erfaringer av tid og rom.¹³² En tidsalder som avkrever et nytt estetisk språk, en ny estetikk. En estetikk tilpasset de ”*postlitterære, postindustrielle menneskeskapte omgivelsene*” hvor ”*multidimensjonale, simultansensoriske*” erfaringer gjøres gjeldende¹³³. Youngbloods visjonære og utopiske beskrivelse av sin samtid gjør at begrepene står i fare for å sluke hverandre, så før disse kompliserte erfaringsmodellene undersøkes nærmere; *hva er egentlig synaesthetic cinema og hvordan kan Youngbloods bruk av begrepet forstås?*

Synestesi er utledet av de greske ordene *σύν*, til sammen, og *αἴσθησις*, sanseerfaring, og indikerer sammenfallende sanseerfaringer.¹³⁴ Betegnelsen brukes eksempelvis i tilfeller hvor bevegelige bilder erfares som lyd eller, mer alminnelig, i tilfeller hvor tall eller bokstaver også oppleves i farger. Medisinsk forklares synestetiske erfaringer som nevrologiske fenomener hvor en sansefølelse leder til en automatisk, ufrivillig erkjennelse innen et annet sansemønster. Synestetiske fenomener fungerer som simultane synteser av flere erfaringer og bærer i seg indikasjoner på at det eksisterer et potensial i det menneskelige

¹²⁹ Ibid., s. 77

¹³⁰ Robertson, Lynn & Noam Sagic, “*Synesthesia: perspectives from cognitive neurosciences*”, (New York: Oxford University Press, 2004), s. 3 -11

¹³¹ Youngblood, 1970, s.77

¹³² Ibid, s.79

¹³³ Ibid s.77

¹³⁴ Robertson og Sagic, 2004, s. 5

sanseapparatet vi ikke har utforsket, at vår bevissthet behersker egenskaper vi ennå ikke har lært å ta i bruk. I *Synesthesia: perspectives from cognitive neurosciences* pekes det på hvordan vi innen de kognitive vitenskapene er i ferd med å endre perspektivet på synestetiske erfaringer fra problemer til potensialer.¹³⁵ Synestetiske erfaringer overskrider tradisjonelle epistemologiske kategorier og utvider nødvendigvis hvilke erkjennelser vi legger til grunn for en rasjonell utlegning av vår omverden.

I en kunsthistorisk kontekst ble synestesi først trukket frem av Futuristene som gjorde betegnelsen til en sentral del av sin terminologi¹³⁶ Synestesi bryter ned grensene mellom ulike sanseerfaringer, eksempelvis mellom syn, lyd og berøring, og utgjorde en dekkende analogi for det futuristiske prosjektet. Futurismen vektla overskridelse av språklige så vel som kulturelle kategorier, promoterte arbeider mellom adskilte faglige disipliner og vektla behovet for å integrere kunst med avansert teknologi¹³⁷. I så måte er det ikke unaturlig at Youngblood velger å ta i bruk et begrep fra Futurismen. Det finnes store likhetstrekk mellom Youngbloods terminologi og futuristenes begrepsbruk. På mange måter tilsvarer *expanded cinema* sin betydning for 60-tallets avantgarde rollen Futurismen hadde for den opprinnelige avantgarden. Futurismens fokus på synestesi etterfulgte en kritikk av det statiske ved de tradisjonelle kunstformene. Futurismen etterstrebet et estetisk språk som synliggjorde simultane erfaringer, temporalitet og fysisk bevegelse. Et estetisk språk med vekt på bevegelse. Et redskap som kunne synliggjør hvordan på et punkt alle sanser går opp i en høyere enhet. En tilstand der bevisstheten ikke lenger evner å skille mellom de ulike sanseinntrykkene¹³⁸ Forståelig nok var futuristene opptatt av filmmediet, den nye teknologien som ga det tidligere statiske billedmediet temporalitet, muliggjorde bevegelige bilder, men betegnelsen *synaesthetic cinema* ble utformet av Youngblood.¹³⁹

Youngblood skriver "*In the language of synaesthetics we have our structural paradigm.*"¹⁴⁰ Med et strukturelt paradigme mener Youngblood et begrepsapparat, en språklig overbygning, som gjør det mulig og utforske sentrale egenskaper ved paradigmet vi opererer innenfor, ved den tiden vi lever i. Det å vektlegge et begrepsapparat fundert i en synestetisk betraktningssmåte muliggjør, eller frembringer, en bestemt tilnærming til *expanded*

¹³⁵ Ibid., s. 12

¹³⁶ Bois, Yve Allan "1909" I Foster et.al , *Art since 1900*, 2004, s. 90-92; Ottinger, Didier (red.), *Futurism*, (London: Tate Publishing, 2009), s.52 -57

¹³⁷ Ibid; s.91

¹³⁸ F. T. Marinetti, 'Destruction of Syntax - Imagination without Strings - Words-Freedom', in *Futurism & Futurisms*, Exhibition Catalogue, Pontus Hulten editor, (Milan: Bompiani, 1986), pp. 516—519.

¹³⁹ Youngblood, 1970, s.76;" "*The new cinema has emerged as the only aesthetic language to match the environment in which we live. Emerging with it is a major paradigm... I call it synaesthetic cinema.*"

¹⁴⁰ Ibid., s. 135

cinema. *Synestetisk cinema* er slik Youngblood tar i bruk betegnelsen en idiomatisk konstruksjon som betegner bruken av et synestetisk begrepsapparat ved produksjon eller betraktning av *cinema*. Og videre *Synaesthetic cinema* er et idiomatisk konsept som anskueliggjør det Youngblood anser er de sentrale estetiske kvalitetene ved *expanded cinema*.

Synestetikk kan leses som en sammenstilning av *synestesi* og *estetikk* eller rent konkret, av det greske ordet *syn*, *no. samtidig*, og Alexander Baumgartens bruk av betegnelsen *aesthetic*; et begrep som igjen er en utledning av det greske begrepet *αἴσθησις*, *aisthesis/askesis*, å motta, føle, sanse¹⁴¹ Estetikk, slik det finner sitt uttrykk hos Baumgarten, er en betegnelse for domsavleggelser basert i sensoriske erfaringer. Baumgarten skilte mellom individuelle smaksdommer basert i sansene og bedømmelser, evalueringer, basert i intellektet. Baumgarten anså at smaksdommene oppstod som et direkte utslag av bestemte perseptuelle fornemmelser. Videre at estetikk er læren eller viten om perseptuelle erfaringer. Det synestetiske innebærer at flere ulike persepter sammenfaller eller går opp i hverandre. Bevisstheten organiserer ikke lenger perseptene slik det er forventet at den skal gjøre. Eller snarere; de konseptene som skal gi uttrykk til våre erfaringer passer ikke til de erfaringene som gjøres. *Synestetikk* indikerer overskridelser av bestemte modeller vi har etablert for å organisere sanseintrykk. Hvordan kan dette forstås?

Vi vurderer vår omverden gjennom våre erfaringer og opplevelser, videre uttrykker vi våre vurderinger gjennom bevisste formuleringer. I sin mest grunnleggende form kan estetikk forstås som konseptualiseringen, begrepsliggjøringen av sanseerfaringene. Ofte erfarer vi først konsepter og begreper i det de kommer til uttrykk i en ekstern språkdrakt, men allerede i bevisstheten, gjennom anskuelsesformen, omdannes ytre fenomener til bestemte betraktninger. Følelser, bilder og konsepter formes i bevisstheten uten at de nødvendigvis kommer til uttrykk i et eksternalisert uttrykk. *Synestetikk* kan forstås som en samtidig estetisk formgivning. Et strukturelt uttrykk, et tegnsystem dannet forut for sin materielle form. En simultan, syntetisk, erfaringsunfangelse. Synestetiske betraktninger er ikke nødvendigvis domsavleggelser, men snarere syntetiske erfaringer som oppstår i samspillet mellom mennesket og dets omgivelser. En slik lesning kan fremstå som en konstruksjon, og de omfattende filosofiske problemstillingene som reiser seg ved en slik konstruksjon er det ikke nødvendigvis mulig å finne dekning for i Youngbloods tekst. Men *synestetisk cinema* er

¹⁴¹ Om Baumgarten eksempelvis i Herwitz, Daniel *Aesthetics: Key concepts in philosophy*, (London: Continuum, 2008); s. 21 -25

snarere enn å være dypere fundert i en filosofisk diskurs et hjelpemiddel. Et hjelpemiddel, et estetisk verktøy, som muliggjør betraktninger tidligere skjult.

Youngblood skriver "*Through synaesthetic cinema man attempts to express a total phenomenon, his own consciousness*"¹⁴² *Synestetisk cinema* uttrykker bevissthet som et totalt fenomen, komplekst og sammensatt, bestående av underbevissthet, sansefølelser og dynamiske motsetninger, ikke ennå tilgjengelig for en fullstendig gjennom rasjonalisert utlegning. Ikke tilgjengelig selv for nyere nevrobiologisk analyse.¹⁴³ Dette er ikke *cinematiske avlesninger* av omverden, men *cinematiske ytringer* av samspillet mellom en verden av fenomener og et indre refleksjonsplan.

Youngblood peker til to ulike former for *synestetisk cinema*, et skille han henter fra tidlige eksperimenter i russisk film, Pudovkins synkretiske montasjer og Eisenstein kryssklippede monteringer.¹⁴⁴ Begge tidlige eksempler på synestetisk film. Youngblood foretrekker Pudovkins bildemetamorfoser fremfor Eisensteins kryssklippinger.¹⁴⁵ En synestetisk film som beveger seg lik en fri hendelsesstrøm, som en flytende bevegelig kollasj og ikke en restrukturert narrasjon som deler opp virkeligheten i en rekke små fragmenter.

En synkretistisk montasje er å forstå som en forening av ulike plan som ikke naturlig hører sammen.¹⁴⁶ Synkretisme kan forstås som syntesen av motstridende trossystemer og tankesett, forsoningen mellom uensartede former og uttrykk. For Youngblood danner begrepet en naturlig forlengelse av de tanker han uttrykker gjennom *synestetiske cinema*. Youngblood innleder kapitlet *Syncretism and Metamorphosis: Montage as collage* "*The harmonic opposites of synaesthetic cinema are apprehended through syncretistic vision*"¹⁴⁷

Syncretistic vision kan forstås som blikkets, synets, evne til å organisere omgivelsene som helhet. *Synestetisk cinema* er således en naturlig forlengelse av de egenskapene som gjøres gjeldende gjennom vårt sanseapparat, ved synet. Han referer til kunstteoretikeren Herbert Ehrenzweig beskrivelse av synkretisme som barnets egenskap til å samle en total struktur, til å oppleve sine omgivelser som en helhet, fremfor å analysere den ned til enkelte elementer.¹⁴⁸ Barnet desiffrerer ikke sine omgivelser ned til partikulære erfaringer, men går

¹⁴² Youngblood, 1970, s.84-86

¹⁴³ Ibid., s. 124

¹⁴⁴ Ibid., s. 85

¹⁴⁵ Ibid. s.86

¹⁴⁶ Parr, Adrian "Introduction" *I Drain. online mag* 5.utg (Nov. 2007), (http://www.drainmag.com/index_nov.htm) (27.4.2010)

¹⁴⁷ Youngblood, 1970, s. 91

¹⁴⁸ Youngblood, 1970, s.85 "*The child's capacity to comprehend a total structure rather than analyzing single elements... he does not differentiate the identity of a shape by watching its details one by one, but goes straight for the whole.*"

direkte for helheten.¹⁴⁹ *En synestetisk cinema* etablerer en syntese en sammensmeltning, mellom mennesket og dets omgivelser. Bildene gjenskaper, repliserer, erfaringer av hendelsesstrømmen mennesket befinner seg i. Fenomener og betraktninger går opp i en høyere ontologisk enhet.

Stan Brakhage sine filmer er blant de mest kjente eksemplene på det Youngblood karakteriserer som *synestetisk cinema*.¹⁵⁰ Youngblood trekker i tillegg frem Pat O'Neill, John Schofill, Ronald Nemeth og Michael Snow som eksempler på filmer som resemblerer Brakhage arbeid. I tillegg bruker han begrepet om filmer som uforsker, overskrider, kjønn og seksuelle barrierer, lik finner sted eksempelvis i, Andy Warhol og Carolee Schneemans arbeider. Sammensmeltninger og syntetiske overskridelser av kjønn kan anses å være en naturlig forlengelse av ”*syntetiserende erfaringer av harmoniske motsetninger*” som Youngblood definerer synestetiske filmer som¹⁵¹. I nyere tid ser vi at *synestetisk film* lik andre former for *expanded cinema* integreres i filmer som bruker et mer konvensjonelt filmspråk lik eksempelvis Julian Schnabels *The butterfly and the diving bell*, Darren Aronofskis *Requim for a dream* og Richard Kellys *Donnie Darko*.¹⁵²

Avslutningsvis en kort oppsummerende refleksjon over oppgavens første del;

Expanded cinema er en betegnelse som mangler et kort og konsist innhold. Det eksisterer en ustrakt variasjon i anvendelsen av betegnelsen, men et fellestrekk ved den varierte begrepsbruken er fokuset på arbeider som utfordrer eller overskrider de tekniske og formale konvensjonene forbundet med det tradisjonelle filmmediet. Gene Youngblood antologi trekker også veksel på arbeider av en slik karakter, men forsøker, slik jeg oppfatter det, å gi betegnelsen *expanded cinema* et innhold som strekker seg langt utover teknisk og formal eksperimentering med filmmediet.

Expanded cinema kan, slik jeg leser Youngblood, forstås som et forsøk på å anlegge et radikalt nytt perspektiv på bevegelige bilder. Et perspektiv, eller en måte å forholde seg til bevegelige bilder på, som ikke begrenses av en spesiell periode, av bestemte former for medier eller teknologi, men som tar utgangspunkt i menneskets forsøk på å gjøre gjeldende sin natur - sine opplevelser og perseptuelle erfaringer - gjennom bruken av bevegelige

¹⁴⁹

¹⁵⁰ Ill. 9a, 9b, 9c

¹⁵¹ s. 81, Ibid

¹⁵² Powell, Anna “Altered Body maps and the cinematic sensorium” i *Deleuze: Altered states Film* av Anna Powell, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007)

bilder.¹⁵³ Youngblood flytter således fokuset vekk fra den bakenforliggende teknologien og over mot mennesket. Han setter søkelyset på hvordan mennesket lar sine betraktninger, sine refleksjoner og sitt bestemte syn på omverden komme til uttrykk gjennom teknologien. De nye mediene og den nye teknologien er ikke seg selv overskridende, men er med på å realisere menneskets mulighet til å fremvise sine innerste tanker, sine følelser og sin estetiske iakttagelse av omverden. Den nye teknologien, mener Youngblood, skaper en formidlingsform som overskrider våre tradisjonelle måter å kommunisere på.¹⁵⁴

Expanded cinema er således et uttrykk for de endringene og transformasjonene som fremkommer av samspillet mellom mennesket og den nye teknologien. *Cinema* er ikke lenger et begrep primært fundert i den bestemte teknologien som frembringer bevegelige bilder, men i de teorier, tanker, refleksjoner og anskuelsesformer som finner sin form i den dynamiske utvekslingen som finner sted mellom mennesket og teknologien. *Cinema* slik Youngblood bruker betegnelsen kan omtales som en ytre dialog med en indre stemme, et eksternt språklig uttrykk nært forbundet med en indre tegnsetting.¹⁵⁵

I *cinema* utformes, slik Youngblood ser det, bestemte språklige tegn og det Youngblood etterspør i sin antologi er individer – vitenskapsmenn og billedkunstnere – som kan virkeliggjøre det potensialet som gradvis gjøres gjeldende gjennom den nye teknologien. Individer hvis arbeid ”*represent expanded cinema in its widest meaning: an attempt to approximate mind forms*”¹⁵⁶ Den neste delen av oppgaven vil behandle et par av de personene Youngblood mener gir uttrykk til *cinema* i dens videste betydning.

¹⁵³ Youngblood, 1970, s. 54: “We’ve seen the need for new concepts regarding the nature of existence; yet concepts are expanded or constricted in direct relation to the relevancy of prevailing languages. In a world where change is the only constant, it’s obvious we can’t afford to rely on traditional cinematic language.”

¹⁵⁴ Ibid., s. 348

¹⁵⁵ Comer, Stuart (red.), *Film&Video Art*, London: Tate Publishing, 2009, s. 9

¹⁵⁶ Ibid., s. 222

DEL 2 Stan VanDerBeek og Stan Brakhage: To uttrykk for expanded cinema

”There's no conflict in harmonic opposites. Nor is there anything that might be called linkage. There is only a space-time continuum, a mosaic simultaneity”

Gene Youngblood¹⁵⁷

I oppgavens andre del drøftes Gene Youngbloods perspektiv på *cinema* opp mot to sentrale aktører for utviklingen av eksperimentell film og *cinematisk kunst*. Stan VanDerBeek og Stan Brakhage representerer, på hver sitt vis, de tanker og ideer som var med på å frembringe mangfoldet og variasjonene av bevegelige bilder som kom til uttrykk under 60-tallet. Deres omfattende og varierte produksjon av filmbasert kunst samt deres skriftlige og teoretiske arbeider var sentrale bidrag til debatten om hvilken rolle bevegelige bilders skulle tilkjenne innen kunstfeltet spesielt og samfunnet generelt.

Stan VanDerBeek har, inntil nylig, vært tilkjenne en marginal posisjon i kunsthistoriske fremstillinger med fokus på perioden rundt 1960, men det siste tiåret kan det virke som interessen har økt. Flere utstillinger med fokus på hans arbeider har funnet sted, han har blitt innkjøpt blant annet gjennom *Tate Moderns* nye offensive satsning på bevegelige bilder og, kanskje viktigere, vært gjort gjenstand for flere akademiske arbeider, i tillegg til at flere forskningsmidler har blitt avsatt i den hensikt å skape en bredere forståelse for hans arbeid.¹⁵⁸ En av grunnene til at VanDerBeek ikke har hatt en sentral posisjon kan være fordi flere av arbeidene hans var storskala installasjoner og det vi i dag ville omtale som relasjonelle arbeider - situasjonsbetingede utforskninger av samspillet mellom tilskuer og medium - arbeider det mangler tilfredsstillende dokumentasjon på og som derfor ganske enkelt ikke har vært tilgjengelig.¹⁵⁹ En annen årsak kan være forbundet med at VanDerBeek hadde en klar sosial og politisk agenda nedfelt i sine kunstneriske så vel som teoretiske arbeider. En agenda fundert i et bestemt politisk syn som tydelig reflekteres i arbeidene hans og som gjør at fokuset - i de kunstteoretiske arbeidene hvor han har blitt inkludert - gjerne rettes mot hans politiske ståsted som igjen gjerne oppfattes som tidsbundet og kanskje

¹⁵⁷ Youngblood, 1970, s. 86

¹⁵⁸ Særlig har det New York baserte galleiet Guild&Greyshkul som var aktivt fra 2003-2009 vært av betydning for presentasjonen av hans arbeider og synliggjøringen av hans historiske posisjon. Tate Modern viste 25 mai 2008 programmet Past-Potential-Future hvor Stan VanDerBeeks historiske posisjon ble debattert i tillegg. Hans arbeid Poemfields #2 ble vist som er innkjøpt til samlingen. Tate har over de siste årene gjort flere kjøp av hans arbeider. Av forskningsprogram er særlig *Where is Stan VanDerBeek?* initiert av UMBC (*University of Maryland*), hvor han var ansvarlig for Department of Visual art de siste 15 leveårene, vært av betydning.

¹⁵⁹ Bartlett, “Expanded Cinema, Social Imagistics, and the Fourth Avant-garde of Stan Vanderbeek”, 2009

overdrevet polemisk¹⁶⁰ Dette igjen har ført til at de estetiske kvalitetene ved hans arbeider har blitt tilkjennegitt manglende oppmerksomhet.¹⁶¹

Youngblood påpeker også - og indirekte kritiserer - hvordan VanDerBeeks agenda tidvis kan virke påtvunget og ikke nødvendigvis underbygges av hans arbeider.¹⁶² Viktigere for Youngblood og denne oppgavens tematikk er derimot VanDerBeeks interesse for teknologien som ligger bak det *cinematiske uttrykket* og hans eksperimentelle utforskning av *cinematiske erfaringer*. I samarbeid med vitenskapelig fagpersonell – ofte gjennom programmer finansiert av selskapene som utviklet ny teknologi – forsøkte VanDerBeek å utforske muligheten ved den nye teknologien til å utvikle estetiske betraktningsmodeller.¹⁶³ Videre var VanDerBeek begeistret for potensialet i bevegelige bilder som en kanal til å utveksle informasjon Bevegelige bilder muliggjorde, slik han så det, kommunikasjon over etablerte skillelinjer. Det være seg rent konkrete skillelinjer som faglige og geografiske, men også metafysiske skiller som det mellom individer, mellom et jeg og en du - mellom en individuell og kollektivt forankret bevissthet - samt den terminologiske distinksjonen som opprettholder et slikt skille. Youngblood siterer Vanderbeek ”...we’re fooling around on the outer edges of our own sensibilities. The new technology will open higher levelse of psychic communication and neurological referencing”¹⁶⁴ VanDerBeek mente bevegelige bilder i første omgang kunne utløse et ideoende potensiale i mennesket til å kommunisere mer direkte, mer intuitivt. Videre mente han *bevegelige bilder* frembrakte arenaer eller erfaringsrammer hvor skillet mellom mennesker gradvis ville viskes ut og åpne for en alternativ utveksling av erfaringer.

VanDerBeek vektla hvordan den *cinematiske arena* var et felt med et helt egenartet potensial for utveksling av informasjon. Gjennom sine eksperimentelle arkitektoniske modeller forsøkte han å gjøre den *cinematiske arenaen* om til et kollektivt erfarings felleskap. Et arnested for en kollektiv bevissthetsfære hvor spesifikke erfaringer skulle kunne gjøres gjeldende.

Stan Brakhage sin posisjon skiller seg fra VanDerBeeks mer marginaliserte rolle i historiske fremstillinger. Brakhage blir stadig vekk omtalt som en av de mest sentrale alternative filmskaperne i det forrige århundre og han tilkjennegis en stadig mer sentral rolle

¹⁶⁰ Et syn som kommer til uttrykk eksempelvis i Leighton (ed.), *Art and the Moving image*, 2008, s.50

¹⁶¹ Bartlett, 2008, s. 271

¹⁶² Youngblood, 1970, s. 246-250; s. 348-351

¹⁶³ Ibid., s. 350

¹⁶⁴ Ibid., s. 349-351

også i kunsthistoriske fremstillinger.¹⁶⁵ En av grunnene til dette kan være at Brakhage arbeidet innen et medium som har gjort at de fleste av hans arbeider i ettertid har vært tilgjengelig. En annen årsak at Brakhage arbeidet innen et uttrykk som gikk i direkte dialog med rådende diskusjoner innen kunstfeltet. Hans arbeider innen filmmediet overførte diskusjoner fra maleriet - eksempelvis diskusjoner knyttet til betegnelsen abstrakt ekspresjonisme- og var med på å legitimere filmmediets posisjon innen billedkunstfeltet.¹⁶⁶ Fokuset på filmmediets estetiske kvaliteter førte til at hans arbeider spesielt og bevegelige bilder mer generelt ble viet en gradvis økende interesse og anerkjennelse fra kunstfeltets ulike institusjoner.

Ulikhetene mellom VanDerBeek og Brakhage stoppet ikke der. Mens VanDerBeeks arbeider både var genre og medieoverskridende forholdt Brakhage seg konsekvent til filmmediet. Mens VanDerBeek nærmest som en kulturell entreprenør fabulerte om og organiserte store kollektive mønstringer var fokuset i Brakhage arbeider, i perioden fra sent 50-tall til midten av 70-tallet, utforskningen av hans nærmeste familie. Brakhage representerer heller ikke en teknologisk overskridelse av konvensjonelle *cinematisk strategier* og faller utenfor enkelte av de innledende definisjonene av *expanded cinema*. Han er ikke en del av George Maciunas fluxuskart og hans arbeider er heller ikke inkludert i Duncan Whites diagram.¹⁶⁷ Allikevel vil jeg argumentere for at Stan Brakhage sine arbeider tydeligere virkeliggjør de estetiske kvalitetene ved det bestemte perspektivet på bevegelige bilder Gene Youngblood etablerer i *Expanded cinema*. Brakhage representerer *cinema* som noe som strekker seg langt forbi teknologien, et *cinematisk uttrykk* som tilstreber en annen virkelighet eller en annen avlesning av den kjente virkeligheten. I Stan Brakhage arbeider finner Youngbloods tanker om et bevissthets overskridende uttrykk en konkret form. En form og et stilistisk ideal som påvirket hele hans grunnleggende perspektiv på *cinema*.

Stan VanDerBeek og Stan Brakhage arbeider viser variasjonene og ulikhetene i de uttrykkene Youngblood velger å legge inn under betegnelsen *expanded cinema*. Samtidig som de uttrykker motsetninger bærer de i seg fellestrekk som indikerer det egenartede ved Youngbloods bruk av betegnelsen. Youngblood fremsetter et visjonært perspektiv på *cinema*. Hans fokus er ikke på den bestemte teknologien som frembringer bildene, men på samspillet mellom mennesker og teknologi. *Cinema* er en bestemt anskelsesform, en erfaringskategori,

¹⁶⁵ Sitney, P Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. 3 utg. New York: Oxford university press, 2002, s.155-231

¹⁶⁶ Ibid., s. 160

¹⁶⁷ Ref. Ill.1 og Ill.2

hvor bestemt erfaringer av omverden gjøres gjeldende. I *Expanded cinema* antyder Youngblood at ny teknologi og nye medier vil aktivere et hittil ubrukt potensial i det *cinematiske uttrykket*. Det vil etableres en ny forståelse av det *cinematiske erfaringsfeltet*. VanDerBeek og Brakhage representerer to koordinater i det komplekse og mangefasseterte feltet Youngblood omtaler som *cinema*. Et mosaisk felt hvor det er helt nødvendig å finne frem til enkelte koordinater som gir et perspektiv for å erfare helheten.

2.1: Stan VanDerBeek - Culture: Intercom&Expanded Cinema

I følge Mark Bartlett er begrepet *expanded cinema* formet av Stan VanDerBeek og lanseres første gang i hans manifest "*Culture: Intercom&Expanded Cinema – a proposal and manifest*"¹⁶⁸. Begrepet fremsettes av VanDerBeek som en kategorisk betegnelse for en rekke ulike tilnærminger til bevegelige bilder. "*Movie murals*", "*Ethos-cinema*", "*Newsreels of dreams*", "*Feedback*" og "*Image libraries*" er ulike betegnelser på nye modeller eller medier som behandler bevegelige bilder.¹⁶⁹ Modeller og medier som samles av VanDerBeek under en bredere felles kategori, *expanded cinema*. Det refereres ikke direkte til begrepet *expanded cinema* utenom i tittelen på manifestet, men implisitt kan *expanded cinema* forstås som a) den nye informasjonsteknologien som muliggjør behandling av visuell informasjon i en rekke ulike former, både allerede utviklede og tiltenkte¹⁷⁰, b) den utvidelsen eller endringen som inntreffer, på et individuelt så vel som et kollektivt plan, i møtet med ny visuell informasjon¹⁷¹, c) den utøvende formen for billedbehandling som fremkommer som et resultat av b)¹⁷² eller d) det sentrale formålet for alle aktivitetene VanDerBeek etterspør i sitt manifest, *et ikke-verbalt, globalt tilgjengelig billedspråk*.¹⁷³

¹⁶⁸ Bartlett, Mark, *The politics of media in Stan VanDerBeeks Poemfields*, (Sagepub: Animation: an interdisciplinary journal now 2008, vol 3) s.268

¹⁶⁹ VanDerBeek, Stan, "Culture: Intercom and Expanded cinema – a proposal and manifest", *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1 (Våren, 1966), 38-48; Dette er når VanDerBeek lanserer sitt manifest betegnelser som ikke er innarbeidet i filmspråklig terminologi og enkelte av betegnelse har heller ikke siden blitt det. *Newsreels of dreams* eksempelvis er navnet på et arbeid av VanDerBeek fra 1963-64 som visualiserer en slags kollektiv bevissthetsstrøm basert i kolasjer frembrakt av bilder fra filmviser og nyhetsmedier. Arbeidets promoterer i manifestet som et begrep for et medium som presenterer slike erfaringer, men har altså ikke fått denne betydningen utover i VanDerBeeks manifest.

¹⁷⁰ VanDerBeek, 1966, s.38-48

¹⁷¹ VanDerBeek, 1966, s.48 "If an individual is exposed to an overwhelming information experience, it might be possible to re-order the structure of motion pictures as we know them"

¹⁷² VanDerBeek, 1966, S.48 "Cinema would become a "performing" art and image library"

¹⁷³ VanDerBeek, 1966, s.45 "It is imperative that (we) invent a non verbal international language...a picture-language based on motion pictures"

VanDerBeeks fokus ligger på informasjonsutveksling. Visuell informasjon muliggjør kommunikasjon på tvers av språklige barrierer, på tvers av sosiale og kulturelle klasser.¹⁷⁴ ”The development of a nonverbal international picture language that makes use of cinema and other imagetransmission systems is of utmost importance in the consistent crises of world peace”¹⁷⁵ *Expanded cinema* fremsettes som en appell fra Vanderbeek om å ta i bruk de utvidede mulighetene gjort tilgjengelig gjennom ny informasjonsteknologi. Teknologiske innovasjoner endrer de bakenforliggende betingelsene for *cinema*. Bevegelige bilder er ikke lenger avhengig av å fremvises i en bestemt kontekst. Teknologiske innovasjoner gir utvidede muligheter for fremvisning av bevegelige bilder og er med på å alternere vår forståelse av den *cinematisk* konteksten.

Ny teknologi tydeliggjør slik VanDerBeek oppfatter det også hva som er det sentrale ved *cinematisk* medier. Det er ikke reproduksjonen av bevegelse, av temporalitet, men egenskapen av å kunne utveksle synlig informasjon.¹⁷⁶ VanDerBeek vektlegger at *cinema* først og fremst er en arena for utveksling av erfaringer. Det er en arena eller et rom hvor felles erfaringer gjøres gjeldende og *cinematisk* erfaringer utveksles over geografiske og kulturelle grenser, på tvers av tid og rom. Den *cinematisk* konteksten er et bestemt betrakningsfelt hvor språklige og kulturelle motsetninger anskueliggjøres og hvor alternative former for kommunikasjon gjøres gjeldende. Mark Bartlett mener VanDerBeek fremstiller kunst – *cinema* - som bryter ned kunstige språkgrenser mellom mennesker og i så måte bærer i seg et grunnleggende sosialt prosjekt.¹⁷⁷

I manifestet lanseres begrepet ”*Culture-Intercom*” som en utopisk modell for å organisere bilder gjennom maksimal utnyttelse av datidens informasjonsteknologi.¹⁷⁸ VanDerBeek ser for seg informasjonsutveksling via telexmaskiner, televisjon, videosyntetisering og annen teknologi som muliggjør simultan overføring av informasjon mellom kulturelle sentere eller kinosaler. Steder omtalt som *cinematisk* arenaer koblet sammen i nettverk. Kretsløpet til et tradisjonelt intercomanlegg skulle komme til uttrykk på en global skala. VanDerBeeks *Culture: Intercom* fremstår som en bemerkelsesverdig konseptuell fremstilling av kommunikasjonsverktøy – lik billedutvekslingstjenester og sosiale nettmedier - vi i vår samtid gjør bruk av daglig. Kanskje enda mer bemerkelsesverdig er hvordan han i manifestet forsøker å utvikle primitive modeller av det grafiske brukersnittet

¹⁷⁴ Bartlett, 2008; s.270

¹⁷⁵ VanDerBeek, 1966, s. 39

¹⁷⁶ Ibid., s. 44

¹⁷⁷ Bartlett, 2008, s.274

¹⁷⁸ Vanderbeek, 1965, ”My concept (*culture-intercom*) is in effect the maximum use of the information devices that we now have at our disposal... s.48,

som utgjør den sentrale presentasjonsflaten til dagens software. Et ikonbasert billedspråk eller en visuell symbolverden bestående av en til dels hyperkompleks, men intuitiv hermeneutikk. Gjennomslaget for de tanker VanDerBeek, og siden Youngblood, fremsetter har gjerne en så omfattende og selvfølgelig plass i vår tid at deres visjonære tilnærming kan føre til at den konkrete betydningen av deres teorier forsvinner.

Sentralt i VanDerBeeks tekst er ønsket om å finne frem til kommunikasjonsmetoder som bryter ned det dialektiske skillet mellom bilde og tekst.¹⁷⁹ Som han sier er den sentrale betingelsen for en funksjonell *Culture: Intercom* et syntetisk operativt billedspråk.¹⁸⁰ Et språk som bryter ned de illusoriske skillelinjene mellom de enkelte kunstdisiplinene, mellom bilde og tekst, mellom kunst og vitenskap. For Vanderbeek fremstår *cinema* som den sentrale arenaen hvor grenseoverskridende kulturelle fellesskap kan dannes og nye modeller for informasjonsutveksling utvikles.¹⁸¹ Men, med tanke på hvor nært hans tanker ligger den erfaringen av bevegelige bilder vi gjør oss i vår hverdag gjennom bruken av portable medier som bærbare datamaskiner og annen skjermbasert teknologi, hvilket *cinematisk språk* er det VanDerBeek oppmuntret til?

Han ser for seg *cinema* som en performativ, aktiv handling¹⁸². Offentlig organiserte billedarkiver gjøres tilgjengelig til aktiv behandling fra spesifikke performative agenter/kunstnere/produsenter. VanDerBeek fremsetter i manifestet og senere i sitt virke som kunstner og teoretiker konkrete forslag til organiseringen av sine utopiske teoremer.¹⁸³ Han utvikler sosiale arenaer hvor film vises utenfor tradisjonelle rammer; arenaer hvor bevegelige bilder utgjør en sentral del av omgivelsene og hvor en rekke ulike prosjekterte billedplan pågår samtidig. Bilder som frembringer informasjon både av rent sensorisk karakter så vel som meningsbærende innslag av eksempelvis politisk karakter. *Expanded cinema* er hos VanDerBeek et uttrykk for en helt spesifikk performativ kunstform. *Cinema* er ikke lenger kun de 24 billedrutene som etterfølger hverandre i fremviseren - den lysstrømmen som projiseres på lerretet - *cinema* er den interaktive informasjonsutvesklingen som finner sted mellom mennesker.

¹⁷⁹ Ibid., s. 41

¹⁸⁰ Ibid., s. 45

¹⁸¹ Vanderbeek, Stan. "Re: Vision". *American Scholar*, (Vår 1966), s. 338

¹⁸² Ibid., s. 345

¹⁸³ Movie Drome, som det pekes til i denne oppgaven er et eksempel. Et annet er det svært omfattende *Violence sonata*. Et forsøk på å lage et tilnærmet orkestralt arbeid av bevegelige bilder, basert i kombinasjoner av simultane unnfangelser og arkivmateriale. Overført via TV som en serie arbeider med ulikt innhold. To eksempler hvor VanDerBeek forsøker å overskride rådende betingelser for visning av bevegelige bilder og der han som kunstner eller filmskaper utfører handlinger hvor han direkte interagerer med bildene.

VanDerBeek implementerer et aktivt betrakterplan i sine arbeider. Slik han oppfatter det er ikke bevegelige bilder passive erfaringer, men et resultat av aktive handlinger¹⁸⁴. VanDerBeek søker mot et billedspråk som ikke skiller symboler og ideer fra erfaringer. Gjennom erfaringene – i VanDerBeeks konseptuelle arbeider uttrykt som aktive performative handlinger - produseres bildenes symboler og ideer. Han ser for seg *cinema* som et erfaringsplan uløselige forbundet med subjektive oppdagelser.¹⁸⁵

Cinema er en oppdagelsesreise, aktiv utforskning av underliggende språklige tegn, tegn som trer frem og gjøres tilgjengelig ved betraktning. Aktivt vender betrakteren seg mot den språklige kodeksen nedfelt i bildene, fortolker koden og gjør bildene til sine egne.

Den *cinematisk kontekst* er i så måte ikke et visningsrom for et eksternt frembrakt informasjonsplan, men en arena for å utvikle erfaringer. *Cinema* oppstår først i øyeblikket det skjulte potensialet i de bevegelige bildene kommer til overflaten. Så lenge bevegelige bilder ikke er gjort gjeldende ved betraktning, men kun er projisert på lerretet, er det egentlig mulig å forstå de som noe mer en teknologi? *Cinema* kan forstås som en spesifikk sensorisk handling som oppstår i det mennesket interagerer med teknologien som frembringer de bevegelige bildene.

I VanDerBeeks manifest fremsettes et ønske om et utvidet filmbegrep.¹⁸⁶ Film, inntil videokameraets inntreden kan primært forstås som 24 enkeltstående billedruter føyd sammen til et sammenhengende hele. En omdannelse av partikulære fryste øyeblikk til en sammenhengende lineær bevegelse.¹⁸⁷ VanDerBeeks tanker om *expanded cinema* indikerer en utvidelse av det tradisjonelle filmspråket. Han integrerer selv en rekke ulike billedmedier i sitt uttrykk og fremhever hvordan kildene til et *cinematisk språk* finnes vel så mye i andre visuelle medier som i filmmediets utgangspunkt; fotografiet. Vanderbeek opplever den totale mengden av billedmateriale - bilder som finnes i arkiver, polaroidfotografier solgt på badestrender - som et uartikulert språk, et språk hvis bestemte struktur ikke har blitt gjort gjeldende. Et språk som det, i ly av marxistisk retorikk, er nødvendig å frarøve det rådende maktapparatet og realisere.¹⁸⁸

VanDerBeek trekker veksel på en sentral distinksjon mellom det fotografiske mediet og bevegelige bilder. Den fryste billedrammen - det arkiverte bildet - blir gjort aktivt ved en

¹⁸⁴ Ibid., s. 337

¹⁸⁵ Ibid., s. 337

¹⁸⁶ VanDerBeek, 1966, s. 45

¹⁸⁷ Mulvey, Laura. *Death 24xa second*. London: Reaktion books, 2006, s.32

¹⁸⁸ McIntyre, Steven "Theoretical perspectives on Expanded cinema", *Senses of cinema*, nr.46, 2008, s.2

bestemt artikulering fremsatt av en aktiv operativ bevissthet. Menneskets bevissthet fungerer som den bakenforliggende årsaken til de fryste billedrammenes bevegelser. Det er forståelsen og bruken av bilder ikke den mekaniske reproduksjonen av virkeligheten - for å bruke Walter Benjamins ord - som er den sentrale kilden til den nye tidens språk¹⁸⁹. *Expanded cinema* er, for å peke tilbake til denne oppgavens firedelte lesning av VanDerBeeks manifest, en aktiv etablering av et nytt billedspråk. Et billedspråk som samsvarer med menneskets bevissthet og ikke baserer seg på kulturelle begrensninger nedfelt i et mer tradisjonelt filmspråk

Stan Vanderbeek fremsetter *expanded cinema* som en deklarasjon for en ny måte å forholde seg til bevegelige bilder på og denne tilnærmingen til bevegelige bilder blir en sentral inspirasjonskilde for Gene Youngbloods antologi.

Expanded Cinema: MovieDrome and Poemfields

I 1966 intervjuer Gene Youngblood Stan VanDerBeek på innsiden av hans *MovieDrome* (ill.5) reist i Stony Point noen mil nord for New York City og i bruk i perioden 1963-65.¹⁹⁰ *MovieDrome* var Vanderbeeks forsøk på å omsette teorien han frontet i sitt manifest i praksis. Inspirert av Buckminster Fullers geodesiske domer anla han en arena hvor publikum lå horisontalt, mens et mangfold av bilder fløt ut over den sfæriske hvelvningen som utgjorde domene. Bildene - fotografier, avbildede collager, bevegelige bilder – ble fremvist ved hjelp av et varierende antall filmprojektorer og lysbildefremvisere tilpasset arbeidene som ble fremstilt. Disse sammensatte multiprojeksjonene skulle erstatte det singulære og endimensjonale ved den tradisjonelle filmfremvisningen i kinosalen.¹⁹¹

MovieDrome ble bygd som et kombinert studio og visningsrom for VanDerBeeks egne arbeider, men andre kunstnere ble invitert til å delta, arbeide og fremvise arbeidene sine.¹⁹² Betegnelsen spiller både på den arkitektoniske *domen* samt tanken om at dette var en arena hvor bildene skulle løpe kontinuerlig, i en endeløs uavbrutt strøm lik formen på en gammel gresk *dromus*. Dette var ikke en arena hvor kun høykulturelle estetiske produkter skulle få innpass, men samtlige aspekter av menneskets visuelle kultur. Gjennom å fremvise, klippe og lime, kombinere og transformere ulikt billedmateriale var ønsket å gi et inntrykk av

¹⁸⁹ Benajmin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1936]* overs. J.A. Underwood (London: Penguin, 2008)

¹⁹⁰ Youngblood, 1970, s.246

¹⁹¹ Claus, Jürgen "Stan VanDerBeek: An Early Space Art Pioneer" i *Leonardo*, vol. 36, nr. 3, 2003, s. 229

¹⁹² Utfyllende informasjon om Stan VanDerBeeks *Movie Drome* finnes på:
http://www.guildgreyskul.com/VanDerBeek/PDF/moviedromefinal_PDF_LORES.pdf (oppført 10.5.2010)

den enorme variasjonen av visuelle uttrykk som fantes i samfunnet. Slik det står skrevet i et presseskriv fra 1966 brukte VanDerBeek fremviserne til å frembringe simultane billedstrømmer, pulserende strobelyknende effekter og motstridende bevegelsesstrømmer og han kombinerte billedstrømmene med lydspor fra politiske taler, intervjuer, nyhetssendinger, støy og fuglekvisper fra det omkringliggende landskapet. Den totale effekten frembrakte en instruktiv og organisk syntese av det mangfoldet av bilder som utgjorde samtiden med alle dens daglige svakheter, konflikter, gleder og opplevelser. VanDerBeeks visjon var til syvende og sist å overskride tradisjonelle måter å avlese omverden på og gjennom *MovieDrome* gi uttrykk til en kosmisk refleksjonsramme Som Jurgen Claus sier det i artikkelen *Stan VanDerBeek: an early space art pioneer* ” *His intention went far beyond the building itself and moved into the surrounding biosphere, the cosmos, the brain and even extraterrestrial intelligence.*”¹⁹³

Den 24 år gamle Youngblood forteller entusiastisk om renesansemannen Vanderbeek, multikunstneren, teoretikeren og vitenskapsmannen, med ønsket om å koble sammen teknologi og kunst, med evnen til å kombinere vitenskapelig og kunstnerisk praksis¹⁹⁴. På skjermen foran dem flimrer en av Vanderbeeks computerfilmer (*ill. 6*); en i en serie filmer gjort som et samarbeidsprosjekt med teknikker Kenneth Knowlton ved Bell Telephone Laboratories. I disse filmene bruker Vanderbeek Knowltons kunnskap om språklig programmering av datamaskiner til å frembringe bestemte visuelle mønstre. Enkle former fremsetter bestemte tegn gjennom programmeringen av et bestemt fargekart. For eksempel inneholder en av filmene en visuell pastisj hvor ordet FILM går over skjermen i fluoriserende farger og store fonter. Visuell informasjon som i dag fremstår som primitiv og tidsbundet betegnes av Youngblood som ”*revolusjonerende*” og ”*tegn av fremtiden*”.¹⁹⁵ Som VanDerBeek skriver i sitt manifest: ”*The purpose and effect of such image flow is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels*”¹⁹⁶ Det bakenforliggende språket - bruken av et bestemt tegnsystem under dataprogrammering – gir, i arbeidene som kommer ut av samarbeidet med Knowlton, form til bevegelig visuell informasjon. Den epistemologiske frembringelsen av språket - av en bestemt språklig uttrykk - vises i et primitivt

¹⁹³ Claus, 2003, S.229

¹⁹⁴ Youngblood, 1970, s. 246

¹⁹⁵ Youngblood, 1970, s. 246

¹⁹⁶ VanDerBeek, s. 66, s. 46

formalt uttrykk. VanDerBeek og Knowlton forsøker å etablere en visuell analogi over de prosessene som oppstår i hjernen ved dannelsen av et språklig konsept. De forsøker å synliggjøre hvordan bevisstheten opptrer under konstruksjonen av et språklig tegn. De selv representerer en aktiv performativ handling som gjennom nitid planlegging - som utformingen og bruken av datateknologi avkrevde på denne tiden – fremsetter – lik tilfellet kan sies å være ved den bevisste artikuleringen av språklige konsepter - et svært enkelt og samtidig uhyre komplekst uttrykk tegnet FILM

VanDerBeek siteres i intervjuet med Youngblood: "*The mind is a computer not railroad tracks. Human intelligence functions on the order of a hundred-thousand decisions per second.*"¹⁹⁷ VanDerBeek og Knowltons samarbeid er også i utvidet forstand et forsøk på å vise kompleksiteten under konstruksjon av et *cinematisk språk*. Gjennom å fremvise den språklige artikuleringen av en bestemt betegnelse *FILM* i et primitivt estetisk formspråk forsøker VanDerBeek å konseptualisere den bevisste prosessen som frembringer *bevegelige bilder*.

Cinema er ikke en lineær prosess som finner sitt uttrykk i en sømløs vev av fryste øyeblikk, slik VanDerBeek forstår det, men en simultan syntese av en rekke ulike tanker og refleksjoner.¹⁹⁸ VanDerBeek lik Youngblood anser cinema å være en synkretistisk vev, et mosaisk teppe hvor hundre tusen minuskulære prosesser inntreffer i det samme øyeblikket.¹⁹⁹ Med bakgrunn i dette vil jeg hevde at *Poemfields IV*, som verket de betrakter heter, fremstår for Youngblood og VanDerBeek som en direkte avlesning av bevissthetens språkdannelse

Poemfields var en serie på 8 arbeider som VanDerBeek utviklet i samarbeid med Knowlton i perioden fra 1964-1967(ill 5) VanDerBeek anvendte samarbeidet med Knowlton til å implementere ideene fra sine teoretiske arbeider og konseptuelle forestillinger i et nytt materiale, et nytt medium.²⁰⁰ I manifestet uttrykker han at kunstnere må uttrykke sine forestillinger, nedtegne sine bilder og avlegge sine budskap i høyteknologiske medier for å reversere forholdet mellom vitenskapelige og kunstnerisk praksis, for å bestride den hierarkiske orden mellom de to disiplinene.²⁰¹ *Poemfields* og samarbeidet med Knowlton ga VanDerBeek muligheten til en slik handling. Verkene VanDerBeek og Knowlton frembrakte

¹⁹⁷ Youngblood, 1970, s. 247

¹⁹⁸ VanDerBeek, 1966b, 337

¹⁹⁹ Youngblood, 1970, s.247; "*It appears this brain capacity was a prime motive in the production of the Poem Fields, whose micro-patterns seem to permutate in a constant process of metamorphosis which could very likely include a hundredthousand minuscule changes each second.*"

²⁰⁰ Bartlett, 2008, s. 278,

²⁰¹ VanDerBeek, 1966, s. 40

er programmerte billedlandskap. Bilder som er frembrakt ved å skrive inn, programmere, de elektriske signalene som danner overflaten av en tvskjerm. Det vi som tilskuere mottar som bildesignaler. Dette var nye metoder, metoder som i dag er selvfølgelig, men som i 1964 verken hadde en selvfølgelig forankring i kunst eller medieteoritiske arbeider. VanDerBeek forsøker gjennom *Poemfields* å artikulere den bestemte handlingen som finner sted i det man programmerer et bilde. Metoden han legger til grunne for disse arbeidene er ikke film, animasjon eller andre kjente tilnærminger til bevegelige bilder, men en metode han omtaler som ”*image-writing*”²⁰².

Han ønsket å finne frem til handlinger, eller den nye teknologien muliggjorde handlinger, hvor bildene kunne skrives. En metode han trodde ville få større betydning enn både film og video så vel som bruken av TV og som de siste tiårene vel har visst at ble tilfellet. Digitale dataprogrammerte bilder finnes i dag innenfor alle medier og alle kanaler, antageligvis i et større antall enn filmatiske avfotograferinger av virkeligheten. Bevegelige bilder er ikke i dag mekaniske reproduksjoner av virkeligheten, men bilder som skapes i den menneskelige bevissthet.²⁰³

De programmerte bildene Knowlton og VanDerBeek frembrakte ble først oversendt til tvskjermer, som siden ble avfilmet stoppteknisk ved bruk av filmfotografi. Etter å ha blitt klippet og redigert om ble de programmerte bildene nå i form av filmmediet avslutningsvis prosjektert til lerretet. De bevegelige bildene som i siste instans fremvises på lerretet fremviser variable kombinasjoner over det forhåndsprogrammerte materialet. VanDerBeek ønsket å frembringe et element av tilfeldighet i avfotograferingen og klippeprosessen for dermed å skape dialog mellom ulike språkssystemer. Ved å frembringe en syntese av forhåndsprogrammerte og tilfeldige billedkombinasjoner skapte han en dialektisk overskridelse også av sine egne determinerte valg.

Bildene fremstår for Youngblood som ”*komplekse todimensjonale geometrier*”²⁰⁴ Et rektangulært felt bestående av stringent anordnede kvadrater utgjør bildets flate. Store geometriske kubiske mønstre, enorme kvadratisk formede ujevne pixler beveger seg over lerretet. Og gjennom variasjoner i farger dannes ulike mønstre, oppstår ord i de variable fargeflatene. Enkelt ord - eller grupper av ord - blinker, funkler og forsvinner lik temporære isolerte øyeblikk. Deres mening er fylt av deres midlertidige nærvær og ord som *Life*, *Ticks*, *Clock* fremstår mer som sensoriske betraktninger enn bærere av et spesifikt meningsinnhold.

²⁰² VanDerBeek, 1966; s. 46

²⁰³ Dette er et utsagn som minner om tanker fremmet i eksempelvis Hofstadter, Douglas ”*On video feedback*” i ”*I am a strange loop*” (Basic Books, 2007), s.65-73

²⁰⁴ Youngblood, 1970, s. 314

Nå 50 år etter at de første av Knowlton/VanDerBeeks *Poemfields* ble utviklet, vil disse arbeidene lik mange andre arbeider som fokuserer på teknologiske nyvinninger naturligvis kunne oppleves tidsbundne og primitive. Mark Bartlett omtaler de som ”*gorgeous computer animations..a form of textual and visual communication unique to new technology*”.²⁰⁵ Utover deres estetiske kvaliteter er dette arbeider som forsøker å uttrykke de vesentlige egenskapene ved den nye teknologien og de nye mediene. De fremstår som dynamiske avlesninger av teknologiens spesifikke kvaliteter der den kreative skapende handlingen effektuerer mediets egenart. I så måte forlenger VanDerBeeks arbeider modernismens grunnteser, men fremfor å konseptualisere det estetisk egenartede ved ny teknologi, er hans sentrale ønske gjennom sine arbeider å realisere det kommunikative anslaget han anser ligger potensielt tilstede i medier frembrakt av ny teknologi.

Vanderbeek, dobbelt så gammel som Youngblood når ovennevnte intervju ble gjennomført, hadde allerede tidlig eksperimentert med filmmediet som animatør på begynnelsen av 50 tallet.²⁰⁶ Eksperimenter som kan sies å være tidlige eksempler på *expanded cinema*. Animasjoner som glir over i film; bruk av filmspråklige hjelpemidler som forskyvninger i tid og narrative brudd der ulike fortellerløp fyller inn den animerte og filmatiske handlingen. Senere når Vanderbeek klarere nærmet seg en kunstteoretisk diskurs – gjennom tekster og egne arbeider og senere i form av sin læring ved Black Mountain College - begynte han med mer direkte eksperimenter på de språklige modellene som lå bak de bevegelige bildene. Hans fokus på bevegelige bilder som en kanal for kommunikasjon og bildenes bakenforliggende språklige struktur blir etter hvert mer fremtredende. Da han lanserte begrepet *expanded cinema* kan det sies også å være en personlig overbygning for i sitt arbeid skape overskridende form for visuell kommunikasjon.²⁰⁷

Vanderbeek fremmer i sitt manifest en debatt om forbindelsen mellom det språklige budskapet nedfelt i bevegelige bilder og fremvisningsformatets egenskap til å videreformidle det språklige budskapet. Dette gjør han blant annet ved å fremsette alternative visningsmodeller, utvikle alternative arenaer for utveksling av *cinematisk informasjon* og

²⁰⁵ Bartlett, 2008, s. 278

²⁰⁶ Renan, Sheldon ”Stan VanDerBeek” I *An Introduction to the American Underground Film*, (E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1967) s. 184-190

²⁰⁷ Ibid., s. 189

gjennom teoretisk å argumentere for en utvidelse av det *cinematiske feltet*.²⁰⁸ VanDerBeeks arbeid har særlig blitt knyttet til hans intermediale konseptuelle modeller for fremvisning - sentrale bidrag til den historiske forståelsen av *expanded cinema* - men som denne oppgaven forsøker vise ligger kanskje utgangspunktet for også disse arbeidene i studier av det språklige fundamentet for *bevegelige bilder*

Gene Youngbloods antologi *Expanded cinema* er åpenbart inspirert av VanDerBeeks eksperimentelle tilnærming til *bevegelige bilder*. Youngbloods tanker og teorier - om samspillet mellom teknologi og kunst, om den dynamiske utvekslingen mellom medium og kunstner; hans perspektiv på kunstnerisk aktivitet og deltakelse; hans refleksjoner over nye mediers informative egenskaper; overskridelser av faglige og sosiale skillelinjer - er visjoner og ideer som løper gjennom VanDerBeeks arbeid. Visjoner som fungerer som direkte anslag til Youngbloods utvidede perspektiv på *cinema*. Ideer som kommer til uttrykk i hans innledende betraktninger fra *Expanded cinema*: ”*I'm writing at the end of the era of cinema as we've known it, the beginning of an era of image-exchange between man and man*”²⁰⁹ eller ”*man is conditioned by his environment and that "environment"for contemporary man is the intermedia network*”.²¹⁰

Tidvis kan Youngbloods antologi oppleves som en direkte arvtaker til visjonene Vanderbeek fremsetter på vegne av den nye teknologien. De uttrykker en liknende fascinasjon over potensialet i de nye mediene for fremvisning av bevegelige bilder. Deres visjonære forhold til *cinema* ligner. De har en felles visjon om å frembringe en arena som ikke bare fremviser bevegelige bilder, men som utveksler bevegelige bilder. En arena hvor det forekommer et synergetisk samspill mellom medier og mennesker. De gir begge uttrykk for at endringene ved filmmediet ikke bare er et resultat av et teknologisk skifte, men et resultat av grunnleggende egenskaper ved bevegelige bilder. Samtidig finnes det i Youngbloods tekst en kritikk av begrensninger som ligger i VanDerBeeks kunstnerskap og hans der tilhørende snevre bruk av begrepet *expanded cinema*. Vanderbeeks fokus ligger primært på de sosiale virkningene av nye medier. Ny teknologi skaper nye muligheter og åpner et iboende potensial i *bevegelige bilder* for å kommunisere ideer, opplevelser og videre avlevere et bestemt budskap. VanDerBeeks fokus er hvordan den nye kommunikasjonsteknologien muliggjør

²⁰⁸ Bartlett, 1965, s.46

²⁰⁹ Youngblood, 1970., s. 47

²¹⁰ Ibid., s. 52

kommunikasjon av et helt tydelig sosialt og politisk budskap.²¹¹ Youngbloods fokus ligger på formidlingsformene per se. Det er som et resultat av dette ikke tilfeldig at Youngblood fokuserer på hans *Poemfields*. Arbeider som hovedsakelig forholder seg til en estetisk diskurs.

Youngbloods fokus ligger også på mulighetene til kommunikasjon som oppstår ved bruk av ny teknologi, men han er mindre opptatt av sosiale og politiske hensyn og vender fokuset mot menneskets erfaring.²¹² Slik han oppfatter det realiserer nyere *cinematisk teknologi* erfaringer tidligere skjult. Gjennom å utveksle informasjon ved ny teknologi utveksler vi samtidig informasjon gjennom modeller vår bevissthet ikke tidligere har erfart. I så måte utvider de nye informasjonskanalene våre egenskaper til å utveksle erfaringer. Vår bevissthet skifter karakter som et resultat av endringene i teknologien.²¹³

Youngblood anlegger et bestemt perspektiv på VanDerBeeks arbeider. Gjennom å reformulere enkelte av VanDerBeeks tanker finner Youngblood frem til eksempler og sitater som underbygger hans egne tanker og visjoner for *expanded cinema*. I så måte er det allerede et tidlig paradigmatisk skifte under utviklingen av betegnelsen *expanded cinema* som finner sted i møtet mellom VanDerBeek og Youngblood. I en slik sammenheng vil jeg påpeke at den bestemte lesningen av VanDerBeek som ligger til grunne for denne oppgaven således også er et utslag av det bestemte perspektivet Youngbloods anlegger på VanDerBeeks arbeid.

Expanded cinema: Sosial bevissthet, Kollektiv bevissthet

It's a tremendous urgent unconscious need to realize that we can't really see each other face to face. We only see each other through the subconsciousness of some other system.

(VanDerBeek intervjuet av Youngblood)²¹⁴

Cinema er et tegnsystem som muliggjør kommunikasjon på et annet nivå enn det som finner sted gjennom bruk av tradisjonelle skrift og talespråk. Det er en grunnleggende forutsetning for å akseptere de påstandene VanDerBeek og Youngblood fremmer.

Youngblood skriver "*the videosphere transcends telepathy*"²¹⁵ *Og videre; Cinema* er en kraftfull forlengelse av det menneskelige nervesystemet²¹⁶. Lik det menneskelige

²¹¹ Newsrells of dreams og Violence sonata, lik mange andre av hans kollasjbaserte arbeider bærer preg av det.

²¹² Youngblood, 1970, s. 250-252

²¹³ Wasson, Haidee "The networked screen: Moving images, Materiality and the Aesthetics of size" i Marchessault, Janine & Susan Lord (red.), "*Fluid Screens, Expanded Cinema*", (Toronto: University of Toronto Press, 2007); s.74-96

²¹⁴ Youngblood, 1970, s. 351

²¹⁵ Ibid., s. 260

nervesystemet fungerer som en analog forlengelse av hjernen fungerer *cinema* som en analogi forlengelse av det menneskelige nervesystemet. *Cinema* er, slik Youngblood ser det, en direkte forlengelse av det menneskelige sanseapparatet. *Cinema* transenderer telepati og muliggjør direkte kommunikasjon mellom menneskelig bevisstheter. Kommunikasjon som fremsettes forut for språklige barrierer og terminologiske skillelinjer.

Mediet film har av flere blitt beskrevet som et teknologisk hjelpemiddel særlig egnet til utforskningen av bevissthet²¹⁷ Også Youngblood og VanDerBeek anser filmmediet å være knyttet direkte til utforskningen av bevissthet, men de går begge videre. Gjennom ikke primært å fokusere på film, men bevegelige bilder i en utvidet kontekst, karakteriserer de egenskapene ved *cinematiske medier* som ”*bevissthetsutvidende*”²¹⁸ eller ”*bevissthetsendrende*”²¹⁹.

Mark Bartlett karakteriserer VanDerBeeks prosjekt som ”*nothing less than changing social consciousness through a radical conception of the then emerging information and communication technologies*”²²⁰ VanDerBeek retter sin oppmerksomhet mot sosiale prosesser, mot bevisstheten som vokser frem ved kollektive erfaringer, felles erfaringer og gjennom felles formler og uttrykk. *Cinema* blir en arena hvor kollektive erfaringer gjøres gjeldende. Bartlett beskriver hvordan VanDerBeeks i sitt arbeid gir uttrykk for at filmmediet i like stor grad er avhengig av romlige, spatiale kvaliteter som temporalitet og mobilitet.²²¹ Ved å gi rom, skape arenaer og modeller, hvor felles erfaringer av bevegelige bilder kunne gjøres gjeldende utvidet VanDerBeek forståelsen av hva visningsrommet *cinema* kunne være. Ved å utvide de spatiale egenskapene ved *cinema* overskred VanDerBeek samtidig opplevelsen av hvilke erfaringer som kunne gjøres gjeldende ved arbeid med *cinematiske uttrykk*.

Den *cinematiske erfaringen* er basert på fellesskapet, på tilstedeværelsen i en spesifikk romlig kontekst. Det teoretiske og praktiske utgangspunktet for dette fellesskapet er det relasjonelle samspillet mellom mennesket og mediet. Den dynamiske utvekslingen i mørket har alltid vært en del av kinoopplevelsens mystikk. Den gjennomritualiserte erfaringen bærer

²¹⁶ Han behandler dette blant annet i kapittelet ”*Image Exchange and Post Mass audience age*” i *Expanded cinema*, 1970; s.128-135

²¹⁷ Særlig filosofiske diskurser som trekker veksler på Husserl, Merleau-Ponty og Deleuze vektlegger dette, mens det også fremmes av sentrale filmteoretikere som Bazin og Kracauer. For en utdypende antologi over temaet henvises til Shaw, Spencer *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, (London: McFarland, 2008) som det tidligere er referert til i oppgaven.

²¹⁸ Youngblood, 1970; s.26

²¹⁹ VanDerBeek, 1966; s.46

²²⁰ Barlett, 2008, s. 269

²²¹ Bartlett, 2008, s.279

i seg en rekke relasjonelle utvekslinger som ikke ville kunne finne sted i en individualisert betraktersituasjon.

VanDerBeek forsøker i sine arbeider å finne frem til konseptuelle modeller hvor de relasjonelle kvalitetene ved betraktningen av bevegelige bilder kunne rendyrkes. Når Nicolas Bourriaud tretti år senere definerer begrepet relasjonell estetikk som "*a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space*"²²² er det nærliggende å tenke på VanDerBeeks visjoner. Den *cinematiske konteksten* er for VanDerBeek en bestemt relasjonell sfære som muliggjør en bestemt form for utveksling av informasjon.²²³

Det er mulig å si VanDerBeek utviklet tidlige eksempler relasjonelle estetiske sfærer. Rommet eller arenaen hvor hans multiproeksjoner ble fremvist frembrakte en egen estetisk erfaring som slik Youngblood påpeker det "*express not ideas but group consciousness*"²²⁴ Det Youngblood viser til er hvordan VanDerBeeks presentasjoner av bevegelige bilder skapte egne fellesskap. Disse forestillingene var kollektivistiske sfærer hvor utvekslingen av informasjon ikke fremstod som en individuell fortolkning av fremvist informasjon, men ved at fremstilte fenomener frembrakte opplevelser som resonerte i kollektive erfaringer og skapte felles forestillinger. VanDerBeeks ønske var å bryte gjennom til et "*unconscious level, to reach for the emotional denominator of all men, the nonverbal basis of human life*"²²⁵ Han ønsket å snakke direkte til det sensoriske, til det følelsesmessige. Det å finne frem til et språk som befant seg forut for de tradisjonelle begrensningene nedfelt i menneskelige språkssystemer fant uttrykk i VanDerBeeks forsøk på å frembringe kollektive erfaringer.²²⁶ I det visuelle språket til bevegelige bilder fant VanDerBeek et referensielt tegnsystem som brøt ned språklige barrierer og muliggjorde kommunikasjon for et utvidet fellesskap i et felles rom. Filmmediet, skriver Spencer Shaw, danner rom som allerede har avvirket det enestående individuelle, det opptrer og erfares gjennom fellesskapets former og er et grunnleggende kollektivt medium²²⁷ Bartlett beskriver VanDerBeeks utviklingen av konseptuelle *cinematiske kontekster* som forsøk på å anlegge "*a new image matrix*"²²⁸ *Cinematiske arenaer* hvor nye parallelle erfaringsplan skulle kunne oppstå.

²²² Bourriaud, Nicolas, *Relational aesthetics*, (Paris: Les Presse Du Reel, 1998), s. 113

²²³ VanDerBeek, 1966b, s. 337

²²⁴ Youngblood, 1970, s. 387

²²⁵ VanDerBeek, 1966, s. 41

²²⁶ VanDerBeek hadde i flere av sine arbeider bilder av psykologen Carl Jung hvor han figurerte som en slags formidler av den frie flyten av bilder.

²²⁷ Shaw, 2008, s. 87

²²⁸ Bartlett, 2008, s. 28

Youngblood var også entusiastisk ovenfor filmens sosiale og kollektive egenskaper, men for Youngblood bærer bevegelige bilder også i seg en helt egen bevissthet.²²⁹ En erfaringsramme som befinner seg utenfor begrensede kategorier som individ og kollektiv, subjekt og objekt. Kollektive opplevelser lik de VanDerBeek utvikler bærer i seg overskridelser som inspirerer Youngbloods tanker og teorier, selv om Youngblood var til dels kritisk ovenfor VanDerBeeks noe ensidige fokus på sosiokulturelle effekter. Det disse opplevelsene viser er hvordan den *cinematiske erfaringen* er fundert i en felles opplevelse av bevissthet. Det som uttrykkes på skjermen er utslag av enkeltmenneskets erfaringer, men kommer til uttrykk gjennom kollektive erfaringer og nedfester seg i felles bevissthet. I den *cinematiske erfaringen* flyter nødvendigvis den individuelt forankrede bevisstheten over i - eller sammen med - en felles utvidet kollektiv anskelsesform. De bevegelige bildene oppfattes simultant, syntetisk, på et individuelt og kollektivt plan. Likeledes frembringer *cinematiske erfaringer* på samme tid individuelle og kollektive erfaringer. *Cinema "affects our idea of consciousness as an individual experience"*.²³⁰

Youngblood stiller spørsmål ved hvorvidt det er relevant å snakke om individuelle sanseinntrykk.²³¹ Er det ikke slik at store deler av hver enkelt sin bevissthet befinner seg på utsiden av den biologiske kroppen, i en sfære som ikke er forbundet primært med individuelt forankrede erfaringer, men i teknologiske uttrykk og lagringsmedier. Er ikke dette individuelt avviklet informasjon, erfaringer vi gjør gjeldende på vegne av en gruppe mennesker? Hvorvidt er det relevant å snakke om en individuelt forankret bevissthet i det hele tatt? Er det andre egenskaper en bevissthet som gjøres gjeldende i hjernen?

Kanskje Stan Brakhage med sitt sterke subjektive uttrykk kan gi en tilsvar til enkelte av disse problemstillingene.

²²⁹ Youngblood, 1970, s. 157-159

²³⁰ Youngbloo, 1989, s. 30

²³¹ Youngblood, 1970, s. 113

2.2: Stan Brakhage - Nature: Art of Vision²³² & expanded cinema

“Negate Technique, for film, like America, has not been discovered yet (...) it is something of becoming”

Stan Brakhage “The camera eye”²³³

“Expanded cinema isn’t a movie at all. Like life itself it’s a process of becoming”

Gene Youngblood “Expanded cinema”²³⁴

Stan Brakhage tilnærmet seg *expanded cinema* nærmest diametralt motsatt av VanDerBeek. Han avviste det sensasjonelle og spektakulære ved den nye teknologien og tok i liten grad i bruk nye medier, men forholdt seg, inntil han gikk bort i 2003, til de grunnleggende visuelle betingelsene ved filmmediet. For Brakhage lå utvidelsen av det *cinematisk*e i utforskningen av filmmediets uoppdagede potensial. Fremfor å eksperimentere med nye medier forholdt han seg primært til utvalgte filmformat – hovedsakelig rimelige materialer som 8 og 16 mm, men ved enkelte tilfeller også mer uortodokse format som IMAX film, 70 mm og polyvison. I løpet av sin karriere utviklet han en svært omfangsrik produksjon, opp mot 400 filmer, hvor hans egenartede og personlige tilnærming til filmmediet kom til uttrykk. I tillegg ga han uttrykk for sine ideer og estetiske anskuelser gjennom en omfattende rekke teoretiske publikasjoner.²³⁵

I følge Gene Youngblood utfordret Brakhage de konvensjonelle retningslinjene for produksjon av bevegelige bilder.²³⁶ Gjennom å manipulere teknologien fremsatte han visuelle alternativer til den rådende *cinematisk*e estetikken. Han søkte mot en eksperimentell, lekende og intuitiv tilnærming til bevegelige bilder; og ved å alternere selve tilnærmingen til teknologien skapte Brakhage en høyst egenartet, dyptgripende visuell estetikk. Et estetisk uttrykk som over de neste tiårene skulle influere bevegelige bilder og intermedial kunst og etter hvert også musikkvideoer og den tradisjonelle spillefilmen.

Sentralt i Brakhage arbeid var utforskningen av det dynamiske samspillet mellom øyet og kameraet, mellom skapelse og betraktning, aktivering og registrering. Ved å ta

²³² *Art of Vision* er tittelen Brakhage ga til den 3 timer lengre utvidede versjonen av Dog Star Man. Her utelot for øvrig Brakhage den siste sekvensen og ga filmen et enda mindre syklisk preg. Filmen pekte heller mot et uendelig antall utvidelser.

²³³ Brakhage, Stan “The Camera Eye”, I McPherson, Bruce (red.) “*Essential Brakhage: Selected writing on Filmmaking by Stan Brakhage*” (Kingston, NY: McPherson & Co. 2001), s.212

²³⁴ Youngblood, 1970, s.56

²³⁵ Stan Brakhage anses som en av de mest sentrale eksperimentelle filmskaperne i moderne tid. Sentrale biografiske arbeider er eks. James, David, *Stan Brakhage: Filmmaker*, (Temple University Press, 2005), Clark, Dan *Brakhage* (Film-makers' Cinematheque, 1966) og Fred Campers online samling <http://www.fredcamper.com/Film/BrakhageL.html> (oppført 15.4.10)

²³⁶ Youngblood, 1970, s. 86

utgangspunkt i sitt eget sanseapparat, gjennom å reflektere over egne sanseinntrykk, søkte han å unngå et regelstyrt, determinert filmteknisk språk. Slik Brakhage oppfattet det var det presumptivt realistiske fotografiske bildet i seg selv en formal regelstyrt illusjon.²³⁷ Filmmediet var eksempelvis styrt av regler for perspektiv og kamerainnstillinger, for lyssetting og bruk av bestemte linser. Selve den tekniske bruken av filmmediet, og videre de formale konvensjonene som ble tillagt bildets komposisjon, var slik Brakhage så det fundert i prinsipper og tilnæringsmetoder hentet fra andre kunstarter, fra litteraturen og maleriet. P Adams Sitney gir en passende karakteristikk av Brakhages tanker om samspillet mellom øyet og film:

*“The heart of Brakhage's theory is the notion of cinema as the imitation of the act of seeing, which includes simultaneously the perpetually scanning eyes, the visual imagination and memory, and the phosphenes which are most distinct when the eyes are closed. For him, the act of making a film intensifies and makes conscious this perpetual process of vision.”*²³⁸

Det Sitney beskriver er Brakhage opplevelse av *cinema* som et uttrykk for visuell erfaring. Ifølge Sitney mener Brakhage *cinema* imiterer den aktive synsprosessen. Det fører til at erfaringer oppstår ved bruk av *cinematisk teknologi* liknende de erfaringene vi gjør ved betraktning av omverden. *Cinematisk teknologi* gjenskaper menneskets visuelle nærvær i verden. For Brakhage intensifiserer skapelsen av *cinema* det perseptuelle nærværet i verden. Gjennom arbeidet med filmkameraet utvikler han en utvidet bevissthet om erfaringene gjort gjeldende ved visuelle sanseinntrykk.

Sitney omtaler videre den erkjennelsesprosessen som finner sted – den bestemte opplevelsen av bevisst nærvær – ved arbeidet med film²³⁹. På samme tid som skapelsen av film aktivt er en oppdagelse av omgivelsene i nåtid vekkes erfaringer fra fortiden og tanker om fremtiden – minner og forestillingsverdener – til live. Simultant aktiveres to eller tre temporale erfaringsplan. En intensifert erfaring av nærværet i nåtid opptrer samtidig med erfaringer fra fortid og forestillinger om fremtid. Arbeidet med filmkameraet, for Brakhage, skaper således syntetiske gjennomslag av flere erfaringsplan. Filmmediet aktiverer spesifikke erkjennelsesprosesser og for Brakhage er arbeidet med mediet et forsøk på å synliggjøre den totale mengden av erfaringer som gjøres gjeldende.

²³⁷ Brakhage, Stan, *Brakhage Scrapbook. Collected writings 1964-80*, (New York, Dokumenttexte, 1982), s.16

²³⁸ Sitney, P. Adams “Stan Brakhage” s. 138-139 i Thomas and Shrimpton (red.), *International Dictionary of Film and Filmmakers*, (London: St James pr, 2 utg, 1996)

²³⁹ Ibid., s.149

Men er dette egenskaper spesifikt knyttet til mediet film eller er Brakhages behandling av filmkameraet karakteristisk for arbeid med bevegelige bilder generelt?

Filmmediet fanger og gjør gjeldende bilder av nåtid, men arbeidet med filmmediet aktiverer ikke nødvendigvis erfaringer av nåtid i filmskaperen. I bevisstheten organiseres arbeidet med filmkameraet på en bestemt måte. De visuelle inntrykkene som gjøres gjeldende på filmen, på nitrocellulosen, er ikke nødvendigvis de bildene som behandler i bevisstheten? Minner fra liknende situasjoner eller tanker på hvordan linsen bør korrigeres for at bildet skal stemme overens med en tiltenkt visuell estetikk kan overskygge erfaringene i nåtid. Slik jeg oppfatter det er det den bestemte erfaringen av hvordan bevisstheten opptrer ved arbeidet med filmkameraet Brakhage forsøker å beskrive. En erfaring jeg tror det er mulig å overføre på bevegelige bilder i sin helhet. Og her kommer man svært nært innpå det jeg oppfatter er Youngbloods bestemte perspektiv på *cinema*. *Cinema* er måten bevisstheten opptrer i arbeidet med bevegelige bilder

Ved å utforske de visuelle variasjonene øyet produserer - variasjonene som oppstår i vårt visuelle sanseapparat - stilte Brakhage spørsmål ved hva som utgjør vilkårene for bevegelige bilder. I hvilken grad kan teknologien gjenskape vår normale betraktning og hva unnslipper vårt sanseapparat ved bruk av den? Hva endres, hva oppstår, hva blir nytt?

I følge Youngblood restrukturerer Brakhage blikket i sine filmer²⁴⁰. Hvorved han mener filmene frembringer tanker og ideer om hvordan vi anvender våre synsevner, får oss til å reflektere over vårt visuelle sanseapparat.²⁴¹ Brakhage trekker i sine notater, gjennom sine metaforer og analogier, veksler på det uskolerte sanseapparatet hos barnet. Hvordan er blikket hos barnet før det lærer å tenke gjennom språklige symboler og vendinger?²⁴² Disse tankene gjenfinner man i hans arbeid med filmmediet. Gjennom bevegelige bilder søker han å gjenfinne en visuell tilnærming til omgivelsene hvor språklige, strukturelle valg ennå ikke er implementert.

Filmkameraet blir et verktøy som invokerer fortidige sanseerfaringer. Erfaringer av fenomener gjort gjeldende som barn vekkes til live. Samtidig opererer filmkameraet som en del av nåtiden hvor det supplerer sanseapparatet med ytterligere en sensorisk dimensjon. Hos

²⁴⁰ Youngblood, 1970, s.90

²⁴¹ Ibid., s. 93

²⁴² Ibid., s. 90

Brakhage opptrer filmkameraet som den syvende sansen hvor differansen mellom ulike erfaringsplan opphører å eksistere. Hvor tilbakeblikket og spekulasjoner om fremtiden smelter sammen med erfaringer gjort gjeldende i øyeblikket.

For at denne syntetiske sammensmeltningen av ulike erfaringsplan skal finne sted under arbeidet med filmkameraet, skriver Brakhage, er det nødvendig å negere alle tilegnende ideer og teorier om det filmtekniske språket²⁴³. For å finne frem til filmmediets sanne natur er det nødvendig å vike fra bestemte tekniske konvensjoner, fra filmspråklige lover og regler.²⁴⁴

*“There's no conflict in harmonic opposites. Nor is there anything that might be called linkage. There is only a space-time continuum, a mosaic simultaneity. Although composed of discrete elements it is conceived and edited as one continuous perceptual experience”*²⁴⁵

Youngblood skriver at handlingen i Brakhage filmer på samme tid kan erfares som et helt livsløp som erfaringen av et øyeblikk²⁴⁶. Ved betraktningen av filmene erfarer vi som tilskuere flyktige glimt av bevisstheten til filmskaperen. En erfaring av tid ikke ennå omdannet til et objektivt uttrykk, lik et språklig tegn, som reflekterer hans subjektive tidserfaringer. Slike handlingsløp skaper erfaringer gjennom bevegelige bilder som bryter med konvensjonelle erfaringer av lineær tid. Minner vekkes til live, kjensgjerninger gjort gjeldende i en tid forut for språklige begreper og tekniske modeller åpner seg. Gjennom filmkameraet organiserer vi, filmskaper som tilskuer, omgivelsene på nytt, gjenoppdager og gjenforteller tiden. Aspekter av underbevisstheten kommer til syne og gjør seg gjeldende i bildene. Tiden bobler frem og tilbake, tiden er ikke realistisk i en konvensjonell forstand. Tiden unnfanges ikke av et passivt registrerende kamera. Det er ikke en tid som bare beveger seg mekanisk fremover, billedrute for billedrute. Tiden er en syntese av underbevisste assosiasjoner, refleksjoner over erfaringer fra fortid, av sanseintrykk og momentære flyktige erkjennelser i nåtid.

Et tradisjonelt filmspråk kjennetegnes av dets modell for å organisere tiden²⁴⁷. Fragmenter av lineære tidsforløp organiseres gjennom klipptekniske monteringer til en narrativ helhet. De enkelte fragmentene er fremsatt som montasjer over fotograferte øyeblikk.

²⁴³ Brakhage, Stan. “*Metaphors on vision / by Brakhage*” i Film Culture. No. 30, Fall. 1963. Her fra Braudy, Leo og Marshal Cohen, *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University press 6.utg, 2004), s. 199- 206: s. 201

²⁴⁴ Ibid., s. 201

²⁴⁵ Youngblood., 1970, s. 86

²⁴⁶ Ibid., s. 85

²⁴⁷ Aumont et. Al. “*Aesthetics of Film*”, (Texas: University of Texas, 1992); s.46

Og gjennom måte tiden kommer til uttrykk som en illusjon. Erfaringen av bevegelighet gjort gjeldende gjennom et optisk bedrag. En sensorisk overskridelse der det relasjonelle samspillet mellom synet og bevisstheten frembringer en bestemt illusjon.

Brakhage negerer det tradisjonelle filmspråket.²⁴⁸ Han søker mot vesenstrekk ikke umiddelbart tilgjengelig ved arbeidet med filmmediet. I filmkameraet etableres en syntetisk forbindelse mellom filmkaperen og omgivelsene²⁴⁹. En utveksling av informasjon finner sted. Omgivelsene og mennesket går opp i en alternert utvidet form. Bilder og bevegelser utvikler et alternativt bevissthetsplan som ikke er en objektiv avspeilning av fenomenene i omgivelsene og heller ikke repliserer menneskets betraktning.

De bevegelige bildene gjensker – repliserer - erfaringer av samtidige hendelser. Hendelser som reflekterer omgivelsenes nåtid. Men filmskaperens nåtid korresponderer ikke nødvendigvis med omgivelsene. Tankene, bevisstheten, beveger seg springende mellom tidligere erfaringer og samtidige. Sensoriske innslag av omgivelsene i nåtid smelter sammen med lignende erfaringer gjort ved et tidligere tidspunkt. Som Youngblood beskriver, adskilte elementer går over i en kontinuerlig utspillende perseptuell erfaringsutveksling.²⁵⁰ Det *cinematisk språket* i motsetning til et tradisjonelt filmspråk baserer sine klipptekniske grep og redigeringsvalg i harmoniske syntetiske motsetninger.

En tradisjonell realistisk filmestetikk belager seg på et utsnitt av erkjennelsen, av at omgivelsene slik de unnfanges av kameraet og reproduseres til filmmediet er reelle utsitt av omverden. Kameraet innhenter omgivelsene objektivt og skaper bilder som gjengir virkeligheten slik den er. Brakhage negerer en slik tanke. Han søker mot en hyperrealisme hvor alle aspekter av det menneskelige erkjennelsesapparatet smelter sammen med erfaringene av omverden og kommer til uttrykk i et *cinematisk uttrykk*²⁵¹. Et uttrykk som slik han oppfatter det er langt mer realistisk enn den tradisjonelle filmestetikken.²⁵²

Brakhage faller på utsiden av mer tradisjonelle definisjoner av *expanded cinema*. Det at han ofte settes i sammenheng med betegnelsen kan først og fremst forstås på bakgrunn av at Gene Youngblood inkluderte hans arbeider i sin antologi. Selv om Brakhage var inneforstått med betegnelsen, så han på seg selv først og fremst som en filmskaper.²⁵³ Hans

²⁴⁸ Brakhage, 2004, s. 203

²⁴⁹ Ganguly, Suranjan "Stan Brakhage –The 60th birthday interview" i Winston Dixon & Audrey Foster (ed.) *Experimental cinema –the Film Reader* (New York: Routledge, 2002), s.139-162

²⁵⁰ Youngblood, 1970, s. 86

²⁵¹ Brakhage, 1982, s.27

²⁵² Ganguly, 2002; s. 149

²⁵³ Ibid., s. 152

arbeider fungerer ofte i forlengelsen av filmteoretiske diskusjoner og hans overskridelser av tradisjonelle praksis hadde et mer evolusjonært anstrøk enn de radikale overskridelsene ved VanDerBeeks arbeider. Allikevel representerer Brakhage filmbaserte arbeider, slik jeg ser det, en tilnærming til bevegelige bilder som i sterkere grad en VanDerBeek resemblerer Youngbloods bestemte perspektiv på *cinema*.

Brakhage arbeider aspirerer lik VanDerBeek til en radikal omskrivning den *cinematiske konteksten*. Ikke gjennom å påvirke de produksjonstekniske rammene for fremstilling og avspilling av bevegelige bilder, men ved å rette søkelyset mot teknologien vi arbeider med under realiseringen av bevegelige bilder. Der igjennom synliggjorde Brakhage de bevisste erfarings prosessene i aktivitet under arbeidet med visuelle inntrykk. Brakhage forsøkte å finne frem til et estetisk uttrykk som befinner seg forut for språklige konstruksjoner.²⁵⁴ Ved kilden til refleksjon. Film og andre former for bevegelige bilder må, slik Brakhage ser det, ta utgangspunkt i menneskets betraktning²⁵⁵. Gjennom bevegelige bilder gjør vi våre vurderinger og overveielser synlige for omverden. Brakhage forsøker gjennom kameraet å vise hvordan menneskets betraktningsformer uttrykker seg, hvordan våre anskuelser og erfaringer av omverden tar form. Hvordan vi gjør verden gjeldende gjennom bestemte vurderinger av den.

Stan Brakhage: Metaphors of Vision

Lik VanDerBeek gir Brakhage uttrykk for sin visjon om en ny *cinematisk* kunstform gjennom en tekst som tar formen av et manifest. *Metaphors of vision* ble først offentliggjort i magasinet *Film Culture* i 1963, to år før VanDerBeek lanserte sitt prosjekt, i en spesial utgave designet spesielt av George Maciunas.²⁵⁶ *Film Culture* ble etablert av Jonas og hans bror Albert Mekas i 1955. Jonas Mekas var, utover å være filmskaper selv, sentral for samlingen og synliggjøringen av det eksperimentelle amerikanske filmmiljøet ved inngangen til 60-tallet. *Film Culture* samt Mekas faste spalte *Movie Journal* i Village Voice var sentrale informasjonskanaler der den uavhengige amerikanske filmen ble viet oppmerksomhet og fikk komme til orde på egne premisser. Såvel George Maciunas diagram (*bildeeks.2*), VanDerBeeks manifest og som nevnt Brakhage tekst ble først trykket i *Film Culture*. Jonas Mekas omtaler selv Brakhage filmer i sin innflytelsesrike artikkel *Notes on the New american*

²⁵⁴ Ibid., s. 157

²⁵⁵ Brakhage, 1982, s. 87

²⁵⁶ "A Conversation between Jonas Mekas and Stan Brakhage" for artikkel i Vogue Magazine. (New York, 3.november). Her tilgjengelig via *Logos OnlineJournal*, Utg. 2.2, (Våren 2003); http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.htm (oppført 5.5.10)

cinema som ”abstrakte estetiske erfaringer (hvor) minner passerer som glimt”²⁵⁷ Mekas beskrivelse kjennetegner andre beskrivelser av Brakhage arbeid hvor karakteristikken av filmen tar opp i seg dens poetiske kvaliteter. En beskrivelse som også passer til Brakhage skriftlige arbeider, som gjerne tar form av notater og utdrag, hvor personlige metaforer og allegorier skaper klangbunnen for mer kritiske utlegninger. Brakhage arbeider, hans filmer så vel som hans skrifter, er fundert i personlige erfaringer. Innledningen til Brakhage artikkel/manifest setter ord på denne individuelt forankrede personlige filmfilosofien.

Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, and eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the “beginning was the word”²⁵⁸

I dette innledende avsnittet til *Metaphors of Vision* fremsetter Brakhage, slik jeg ser det, forestillingen om en helt ny form for *cinema*. Basert på et *språk* som eksisterer i forkant av menneskeskapt lover og regler, før spesifikke begrepsmessige kategorier og språklige dekreter er nedfelt.²⁵⁹ Brakhage forestilling vekker til live tanker om et *cinematisk språk* som opptrer i forkant av andre erfaringer, i en sfære der det ikke tidligere har funnets noe. Det syv sider lange manifestet er delt i to, der en innledende del betegner tidstilstanden og kaller billedkunstnere til kamp. Til kamp for en ny måte å erfare alle aspekter av omverden.²⁶⁰ Til kamp for å utforske og anvende potensialet i tilgjengelige visuelle språklige verktøy.²⁶¹ Den andre delen, under overskriften *Camera Eye*, gir uttrykk til kameraets egenskaper. Brakhage beskriver det iboende potensialet i kameraet, i bevegelige bilder og det fantastiske verktøyet mennesket råder over gjennom øyet.²⁶²

Her utforskes abstrakte forestillinger, hallusinasjoner og indre visjoner. Brakhage forsøker å gi uttrykk til kompleksiteten i erfaringer som gjøres gjeldende ved visuelle sanseinntrykk.²⁶³ Han søker mot et billedspråk som tar utgangspunkt i menneskets naturlige

²⁵⁷ Mekas Jonas “*The Experimental film in America*” s.21-27 i Sitney, P.Adams, *Film culture reader*, (New York: Cooper square press, 2000)

²⁵⁸ Stan Brakhage, 2004, s.201

²⁵⁹ *Ibid.*, s.199

²⁶⁰ *Ibid.*, s.200

²⁶¹ *Ibid.*, s.200

²⁶² *Ibid.*, s.201

²⁶³ *Ibid.*, s.202

erkjennelse av omgivelsene.²⁶⁴ Filmmédiet, den moderne kommersialiserte filmindustrien, har skapt bestemte erfaringsmodeller som tilslører potensialet i vårt sanseapparat og hindrer oss i en fri naturlig bruk av bevegelige bilder.²⁶⁵

Ved å spytte på linsen eller ødelegge fokussensoren - gjennom aktivt manipulere den bestående teknologien - kan naturlige sensoriske inntrykk gis uttrykk.²⁶⁶ I første omgang er Brakhage talsmann for et billedspråk som samsvarer mer med vår måte å erfare omgivelsene på. Han ønsker vi kan tilpasse og korrigere teknologien slik at bildene vi frembringer korresponderer med vår måte å erfare omverden. Han refererer til de tidlige stadiene av impresjonismen hvor synliggjøringen og avsløringen av den bakenforliggende teknologien - penselen, lerretet – var et virkemiddel.²⁶⁷ Videre vektla impresjonistene erfaringene av lyset og forsøkte å uttrykke hvordan bevegelse utgjorde en sentral del av menneskelig persepsjon, trekk som også står sentralt hos Brakhage. *Metaphors of vision* er en appell for å frembringe et intuitivt samspill mellom kunstner og teknikk/teknologi, uavhengig av bestemte konvensjoner og prinsipper. Et forsøk på å tilrettelegge for at redskapet – filmkameraet slik tilfellet var med malekosten – står som en direkte forlengelse av menneskelige sanser.

Brakhage mener samspillet mellom mennesket og kameraet åpner for slike intuitive betraktninger²⁶⁸. Videre mener han bruken av kameraet åpner for nye sensoriske erfaringer. Ved å bruke kameraet i naturlig samspill med omgivelsen uten et forutbestemt manus, med bestemte behov og målsetninger kan man fostre et mer naturlig *cinematisk språk*.

Man kan over- og underekspone bilder eller legge ulike varianter av filtre over linsen: filtre av malte glass som ikke i utgangspunktet er produsert for filmkameraet; eller ta i bruk omgivelsenes naturlige filtre: tåke, regnskyll, ubalansert lys, neonskilt med nevrotiske fargetemperaturer; man kan filme en time etter soloppgang eller en time rett før solnedgang, disse magiske periodene, som Brakhage omtaler de ”*hvor filmlaboratoriene ikke garanterer at de vil kunne gi tilbake et velfungerende produkt*”.²⁶⁹ Interessant nok til å nevne; tiåret etter anses nettopp disse periodene på døgnet å frembringe filmens magiske time grunnet i mer lyssensitive filmruller med muligheten til å fange lyset. Teknologien transformerer den gjeldende ordlyden. Kort fortalt; ved å bryte med det forutinntatte fremsetter Brakhage en

²⁶⁴ Ibid., s.203

²⁶⁵ Ibid., s.203

²⁶⁶ Ibid., s.201

²⁶⁷ Ibid., s.201

²⁶⁸ Ibid., s.202

²⁶⁹ Ibid., s.204

rekke ideer for eksperimentell bruk av filmmediet, ideer som over de neste tiårene gradvis inkorporeres i bruken av teknologien og etter hvert også i mer konvensjonelle filmer.

Et sentralt aspekt ved teksten er observasjoner over og metaforer for lys. Lysets egenart, samspillet mellom lyset og kameralinsen og det omfattende spillet i glass, i konvekse og konkave linser, i fotosensitive celler og elektroniske impulser. Erfaringer som samlet er med på i siste instans å frembringe lyset slik det gjøres gjeldende for vår erfaring. Brakhage påpeker i sin innledende ovasjon til teknologien – en ovasjon som i like mengder beundrer og kritiserer hvordan teknologien først og fremst er et hinder, en obstruksjon, mot en absolutt realisme – at kameraet hindrer lyset i dets bevegelse mot øyet.²⁷⁰ Det er slik film og fotografi unnfanges, ved et redskap, et speilskap, som blokkerer lys. Brakhage stiller spørsmål ved hvorfor dette erfares, eller omtales, som realisme, som en avspeilning av virkeligheten? Jo, ved at kameraet opptrer som, forsøksvis kopierer, øyet. Kameraet eksisterer lik øyet, kameraet er aktivt lik øyet. Men slik Brakhage beskriver er det en illusorisk realisme som dyrkes.²⁷¹ Kameraet er et øye som etterstreber denne verden, lik spedbarnet imiterer det sin omverden. Vi har ikke ennå tatt inn over oss kameraets eksistens. Det at kameraet, teknologien, er i ferd med å gjøre verden gjeldende. At det ikke er en statisk eksistens. Lukket i bestemte regler og mønstre, men avhengig av å erfare omgivelsene i ly av sin egenart. Først i det vi frembringer bevegelige bilder som reflekterer denne teknologiens tilblivende tilstedeværelse skaper vi ifølge Brakhage et realistisk uttrykk.

I disse betraktningene ligger kimen til det jeg leser som Brakhage tanker om et *cinematisk språk*. Det er et bestemt uttrykk Brakhage er på leting etter hvor kameraet og den *cinematisk teknologi* ikke er fristilt fra menneskelige refleksjoner. Et språk hvor filmskaperen – billedkunstneren - ikke passivt registrerer omgivelsene ved sine verktøy, men i aktivt samspill med sine instrumenter utvikler bestemte erfaringer av omgivelsene.

Brakhager viser potensialet i *cinematisk teknologi*, han viser hvordan våre erfaringer dekonstrueres, omdannes, utvikles, ekspanderer gjennom bruk av nye medier. Youngblood skiver “*Brakhage is ... presenting us with images orchestrated in such a way that a new reality arises out of them*” (Youngblood, 1970, s.88) Youngbloods utsagn gjelder også for Brakhage teoretiske arbeider. I hans teoretiske arbeider antydes og beskrives problemstillinger som følger hans senere virke som filmskaper og er med på å influere hans ideer om bevegelige bilder som en betrakningsmodell som frembringer bevissthet, en arena, en operasjonssal, et aktivitetssenter, hvor myriader av bevissthetserfaringer kan gjøres

²⁷⁰ Ibid., s.203

²⁷¹ Brakhage, 1982, s.19

gjeldende.²⁷² Her fremsetter han metaforer som gjør det mulig å erfare omgivelsen med nye øyne.

Kontraster, motsetninger, fremsettes for å frembringe en reel dynamikk mellom billedskaper og billedmedium I Brakhage manifest er *cinema* forankret i dette perseptuelle spillet. Et slikt billedspråk fremstår som en skapende aktiverende aktivitet og minner om grunnleggende tanker for hvordan bevissthet opererer. Metaforer lik de Brakhage fremsetter reiser et bestemt epistemologisk spørsmål; hva utgjør den opprinnelige, naturlige korrelasjonen mellom bildet bevegelige bilder og verden; hvordan kan dette dynamiske samspillet gis uttrykk?

Brakhage intensjon var å filme ikke verden selv, men den handlingen som fant sted gjennom å betrakte verden. Hans filmer var i stor grad uten lyd, stumfilmer, ment å betraktes som visjoner, som innblikk i selve erfaringen av det visuelle.

Når du som tilskuer ser disse filmene, ønsker Brakhage at du skal se nærmere, ”*look closer*”, se på det å se.²⁷³ Brakhage filmer er ikke *cinema* hvor metaforene brukes for å knytte bildene sammen, for å flette sammen en helhetlig narrasjon, men et uttrykk for den grunnleggende *cinematiske* metaforen: visuell persepsjon.

Hvordan finner så disse tankene uttrykk i bevegelige bilder? Hvilket billedspråk er det Brakhage tar i bruk og hvordan oppleves disse bildene? Den neste delen av oppgaven vil beskrive noen assosiasjoner fra noen få koordinater, billedutsnitt, i Stan Brakhage sitt opus magnum *Dog Star Man (bildeeks.2a)* Dette er ikke ment som en nærlesning av Brakhage arbeid. Det vil heller ikke fremsettes en bredere deskriptiv utlegning av verket. Snarere enn å være fundert i en dypere kunsthistorisk analyse er dette en forsøk på å gi enkelte glimt av den rike assosiative og sensorisk forankrede strømmen det er mulig å oppleve ved betraktning av Brakhage bilder.

²⁷² Brakhage, Stan “*Film at Wit's End: Eight Avant-Garde Filmmakers*”, (Boulder: McPherson, 1991), s. 12

²⁷³ *Ibid.*, s.116

Stan Brakhages Dog Star Man: Prelude

Dog Star Man ferdigstilles i 1964, men har når den presenteres i sin helhet, allerede vært en kjent del av eksperimentell amerikansk *cinema* i flere år.²⁷⁴ Filmen er sammensatt av fem kortere sekvenser, et preludium og fire deler, hvis innhold hadde blitt gjort gjeldende gjennom enkeltvisninger og bredere kjent gjennom en tiltagende hyllest i blant annet *Film Culture*.²⁷⁵ Filmen er skutt på 16 mm., kombinerer fargefilm med sorthvitt og er i sin helhet uten lyd. Som for andre stumfilmer er det tilsatt lydspor ved en rekke anledninger, eksempelvis her i Norge ved Lasse Marhaug og Andreas Meland i 2005, men er fra Brakhage side ment å betraktes uten lyd.²⁷⁶

Filmen er blitt beskrevet som ”*et kompendium over uortodokse filmteknikker*”²⁷⁷ og ”*en film som kan transformere bevissthetens strukturelle sammenstilling av syn, persepsjon og følelse*”²⁷⁸. Filmens enkle narrative handling er bygd over en mann bærende på en øks, spilt av Brakhage, og en hund i det de strever seg opp over en fjellside for der å felle et dødt tre. Brakhage har selv beskrevet den skapende prosessen:

*I thought it would be a little, simple film on a woodsman, myself as the woodsman, the wood-gatherer," but "it ended up as . . . an exploration of the whole history of man. I mean, as I climb this hill the images suggest in many ways, metaphorically and in other ways, the history of man himself and his endeavor, and the meaning of whatever it is he does and makes.*²⁷⁹

Om filmen har narrative forankringspunkt er den ikke fundert i den narrative forestillingen. *Dog Star Man* er en visuell fremstilling av menneskets sensoriske utforskning av verden. Kjappe kryssklipninger, varierende lyssetting, mengder av ulike fargeinnslag tegner verden slik den formes av øyet. Filmen er en analogi over den sensoriske skapelsen av verden. Skapelsen slik den fremstår som unik for hvert enkelt menneske. Selv om utgangspunktet er Brakhage høyst personlige bruk av filmkameraet og fokuset for handlingen er sentrert rundt bilder av Brakhage selv skisserer filmen erfaringer som overskrider det rent personlige. Subjektive utlegninger av omverden fremstår som forsøk på å finne frem til et

²⁷⁴ Se filmografi for utfyllende verksbeskrivelse

²⁷⁵ Eksempelvis i McClure, Michael, "Dog Star Man : The First 16mm Epic," *Film Culture* (New York), no. 29, Summer 1963, samt gjennom en rekke mindre notiser og henvisninger blant annet i Jonas Mekas ledere.

²⁷⁶ Andreas Meland / Lasse Marhaug "Brakhage", CD, (Oslo: Mektronikk, 2005),

²⁷⁷ Wees, William C., "Visual Renewal in Stan Brakhage's Dog Star Man," in *Atropos (Montreal)*, vol. 1, no. 2, Spring 1979.

²⁷⁸ Camper, Fred "The Art of Vision" *Film Culture*, nr. 46, Autumn 1967, s.2

²⁷⁹ Brakhage, 1982, s. 115

visuelt språk som muliggjør avtegningen av universale erfaringer. Hans metafor over menneskehetens historie kan også leses som en analogi for det enkelte menneskets historie. Historien slik den finner sin form gjennom menneskets perseptuelle nærvær i verden.

Brakhage film avkrever en friere form. Dette er ikke bilder som nødvendigvis søker å analyseres ned til minste detalj, men snarere ønsker å fremstå som affektive bidrag til intuitive erfaringer.

En tilblivende verden fylles av tegn – Dog Star Man

Dog Star Man innledes ved at glimt av lys bryter inn til en vekslende verden som langsomt fylles av punkter med tegn; mens et virvlende, bevegelig kamera fanger utydelige former og lyssegmenter (*ill.8a*) Flammer eller rødlige farger blafrer og brenner ut. Sprekker og rift i emulsjonen på filmens celluloid resemblerer en verden som gradvis trer frem og gjøres synlig. Uavbrutte flater av filmatisk tekstur fører sammen et bearbeidet medium med den omkringliggende verden. Filmmediets sentrale faktor, lyset, smelter sammen med lysets virkning på naturen. Film og natur glir frem og tilbake over hverandre i et aktivt, men uavklart, årsaks og virkningsforhold. Senere, i utvidelsen av *Dog Star Man*, i delene som etterfølger preludiet, avfilmet sprukket leire, is som krakelerer, skyer som bryter over himmelhvelvningen trekker veksel på disse tidlige bildene, bringer tilbake erfaringen av riftene på mediet.

Denne refleksive dobbelheten; spillet mellom et aktivt virkende kamera som fremsetter fenomener og et passivt registrerende kamera som registrerer eksterne fenomener danner vilkårene for Brakhage estetiske univers. Filmen trer frem og blir en del av sine omgivelser, samtidig som det bakenforstående kameraet gjøres til gjenstand for lignende betraktninger som landskapet det avtegner. I dette filmatiske landskapet avtegner Brakhage forholdet mellom det filmatiske universet og det omkringliggende antatte naturlige univers.

Samtidig finner en transformativ overgang sted. En overgang der bildets natur gradvis går over i den omkringliggende naturen, og der den sensoriske erfaringen av mediet gradvis integreres i erfaringen av landskapet. Erfaringen av teknologien som et fenomenologisk verktøy skaper en gradvis forskyvning mot en ny mulighet for betraktning, en ny verden trer frem. En verden av tilsynekomst. En verden som fylles av liv.

En annen sekvens av hvit lys viser kameraets dobbelthet på lignende vis (*ref.9b*)

En rask rekke av overlappende bilder danner en skimrende vegg av lysvekslinger. Her gjenspeiler filmen øyets erfaring av ytre lyskilder. Lysets egenskaper endres ved at en plutselig flom av sollys langsomt blir til glitrende punkter fra en distansert kilde, kameraet trekker seg ut og viser at solen reflektert i linsen nå kun avspeiles i snøen. Kameraet går fra å være lyset til å vise lyset mens det faller mot bakken. Avtrykk av et glidende kamera i *slowmotion* lar glødende gatelykter danne inntykk av gnistrende frost. (ill. 8b) Den indre erfaringen av landskapet tar opp i seg erfaringen av det ytre landskapet og de to erfaringene glir i bildet over i hverandre.

Filmen utfolder seg gjennom en serie av forbindelser mellom et materielt makrokosmos og et menneskelig mikrokosmos. Bindeleddet mellom disse eksterne og interne verdenene løper som røde tråder gjennom filmens billedmontasjer.

Kameraøyet, rastløst, konstant i bevegelse responderer hurtig til disse affektive vekslingene. Flytende solskinn skyller inn over et kamera som nærmest lik et pustende vesen lener seg tilbake og avdempet lar det hende i *slowmotion*. Når solnedgangen gløder i snøen forårsaker det flakking over linsen som fester seg til filmen. Celluloidens materielle egenart berøres av intensiteten i lyskilden. Det følede, sensoriske kameraet trer inn og blir en naturlig del av den perseptuelle erfaringen av verden. Rundstener, bobler og celler flettes sammen i den klipptekniske postproduksjonen og gir opplevelsen av at kameraet puster. Men et viktigere estetisk virkemiddel i denne sammenheng er hvordan filmmediet/celluloiden gir indikasjoner på en materiell åndedrett gjennom samspillet med øyet. Bruken av grå/grønne ledere gir øyet hvile fra det fysiske bombardementet av bilder og fremstår samtidig som en skjerm for ettervirkninger av projeksjonen produsert av den repetitive flimringen over retina. Mediet virker som en direkte utvidelse av øyet, balanserer og utvikler øyet, gir det muligheten til å eksternalisere indre erfaringer. Tilskuerens øye projiserer pretekstualisert stimuli tilbake på skjermens blanke flater og deltar direkte i filmens bevegelse, filmens tilsynekomst og tilstedeværelse i verden.

Flere projeksjonsplan opptrer simultant. Flere parallelle tidsløp opptrer simultant. Sensoriske erfaringer fra ulike tidsplan innhenter hverandre, overlapper, og går over i hverandre. Poetiske analogier glir over omgivelsene, minner glir over i og former erfaringen av naturen.

En tredje innstilling. En statisk måne ligger over en rekke av rask avspilte bilder, for raske til at øyet/hjernen kan fange de.(ill. 8c) Bilder av en naken mann trer gradvis frem. Liggende i en snøfylt skog, endeløst stirrende mot den overhengende månen. - Brakhage selv,

filmet av hans kone Jane. Hans hår og ansikt, ikke lenger gjenkjennelig på grunn av ekstreme nærbilder, og gradvis glir ansiktets runde form over i bildet av månen. De repliserer hverandre og blir uatskillelige. En solstråle eller flamme slikker inn over bildet og lynende glimt av en kvinnes kjønnsår – hans kone Jane nå, filmet av Brakhage selv – kan skilles ut. Kameraet glir inn og ut av bildene. Bildet oser av damp og virker svimmelt. Hvem er filmskaperen? Er det kameraet selv som opptrer skapende? Er det kameraet som opplever scenene som dampende svimle?

Den flammende solen, observert gjennom en heksagonal prismatisk linse pulserer med rytmen til et hjerte. Ettersom horisonten gradvis trekker vekk, dens halvbue formede silhuett er reflektert i innskjæringer og kutt på celluloiden, sirkulært formede kretser gjennomsyrrer gradvis alle aspekter av det til det kollapser, går i stykker.

Kameraet duver opp og ned, slår seg til siden og spinner i 360 graders sirkler ettersom menneskets indre perseptuelle verdenen smelter sammen med den ytre materielle verden i en slags høyere unison tilblivelse.

Teksturen til de bevegelige bildene, den sammensatte sanselige billedflaten, som gjøres gjeldende gjennom *Dog Star Man* synliggjør egenskapene ved Brakhage *cinematisk* bilder til å fremkalle andre sensoriske erfaringer. Brakhage søker mot et billedspråk som bryter med det konvensjonelle filmspråket, et språk som "*does not respond to everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception*"²⁸⁰ Brakhage vil vekk fra et bestemt språk, en bestemt bruk av teknologi, bestemte billedutsnitt, bestemte tagninger. Han peker mot et språk som ikke frembringer en bestemt effekt i betrakteren, men som skaper ulike affekter i hver enkelt betrakter. Brakhage bryter med et tradisjonelt filmspråk for å skape et sensorisk nærvær. En syntese mellom betrakter og medium hvor et forutbestemt regelverk legges til side. Youngblood skriver "*Approximately midway through Dog Star Man...images take on wholly new meanings... We stop mentally labeling images and concentrate instead on the syneesthetic flow of color, shape, and motion.*"²⁸¹

Youngblood indikerer i *Expanded cinema* at vi gjennom erfaringene gjort i filmen endrer eller stopper å knytte våre erfaringer til bestemte begrep og betegnelser. Bestemte språklige kategoriseringer faller fra og vi, som betraktere, begynner å konsentrere oss på den synestetiske sammensmeltningen mellom farger, former og bevegelser. I stedet for å

²⁸⁰ Brakhage, 1963, s.3

²⁸¹ Youngblood, 1970, s. 90

gjenkjenne erfaringer overlevert oss gjennom språket, faller språket fra og fokuset ved den *cinematisk* betraktningen flyttes mot sensoriske og fenomenologiske opplevelser. Det er ikke lenger analytisk gjenkjennelse, men kroppslig tilstedeværelse som er det sentrale

Slik antydnet i oppgavens andre del er Brakhage *Dog Star Man* Youngbloods sentrale eksempel på *synestetisk cinema*. *Dog Star Man* fungerer som et arnested, et laboratorium, hvor tekniske virkemidler, estetiske utprøvnings, opplevelser og hendelser utforskes. Den enkle narrative utlegningen filmen fremviser - mannens kamp oppetter fjellsiden for å felle et tre, for å frembringe ved til sin familie, for å skape ild, lys og varme – indikerer en svært enkel historie samtidig som kompleksiteten muliggjør mer universelle fortolkninger. De fem delene som danner den fullstendige filmen kan oppleves som en overveldende eksperimentell utforskning av syntetiserende erfaringer. Eksperimentelle utforskninger, som i dag nærmere 50 år etter at filmene ble laget fortsatt kan virke overveldende og fremmede i forhold til et konvensjonelt *cinematisk uttrykk*. Tradisjonelle overføringer mellom bevegelige bilder og betrakter, ønsket om å analysere bildene, finne frem til en konkret narrativ utlegning, til gjenkjennelige motiver, blir forsøkt satt til side. I stedet er ønsket at betrakteren skal forlate sine innlærte, innstuderte tilnærminger til bildene for å gjenfinne en ikke analytisk, erfaringsbart opplevelse. De bevegelige bildene, Brakhage sine filmer, hans *cinema* forsøker å gi mennesket opplevelser hvor betraktningen ikke hindres av konvensjoner, men får bevege seg i fri utveksling med fargene og formene i bildene. Fred Camper beskriver hvordan filmen fører lys, bilder, farger og bevegelser sammen til en egenartet uavklart opplevelse²⁸². En opplevelse som indikerer tilblivelsen av et kommende, ikke ennå eksisterende bildeunivers.²⁸³ Bildene er ikke bare mekaniske gjengivelser av bestemte tanker. Bildene er tanker i seg selv. Bildet er ikke formet som et endelig uttrykk for videre spekulative analyser, bildene muliggjør en ikke normativ opplevelse.

Opplevelsen er sentral for erfaringen av Brakhage filmer. Filmens hovedformål er ikke å anlegge bestemte fortellinger, men å gi opplevelser. Filmene er ikke historiske fremstillinger, men opplevelser som frembringer affeksjoner, gjerne uavklarte, utydelige. Opplevelser som er lik sansefornemmelser. Film som er lik sensoriske fornemmelser av omkringliggende fenomener.

Det er som om bildet blir til mens vi erfarer det.

²⁸² Camper, Fred ” Three Myths About Brakhage”, (*Logos OnlineJournal*, Utg. 2.2, Våren 2003) Tilgjengelig på <http://www.logosjournal.com/camper.htm> (oppført 5.5.10)

²⁸³ Ibid.

Konklusjon og avsluttende refleksjoner

“Introspective observation is what we have to rely on first and foremost and always. The word introspection need hardly be defined -it means, of course, the looking into our own minds and reporting what we discover. Everyone agrees that we there discover states of consciousness”

William James, 1890²⁸⁴

Hva oppdager vi når vi ser inn i vårt eget sinn? Hvilken oppdagelsesreise er det vi legger ut på når vi forsøker å fremstille det vi ser?

For avslutningsvis og igjen å trekke veksler på William James *Principles of psychology* – lik Gene Youngblood gjorde idet han knyttet Stan VanDerBeeks betegnelse *Expanded Cinema* til utvidelsen og utviklingen av ikke bare teknologi, men også bevissthet - innleder jeg disse oppsummerende refleksjonene med et av de mest kjente sitatene fra James arbeid. Utgitt omtrent samtidig med brødrene Lumières tidlige eksperimenter med Eastman Kodaks fleksible filmruller har hans tanker vært med oss omtrent like lenge som vi har kunnet erfare bevegelige bilder. For William James var det ikke tvil; ved å se innover i vårt eget sinn ville vi erfare bevissthetens mange fasetter. Men hva betyr egentlig det å se inn i vårt eget sinn? Hvem ser inn til hva? Endrer det at vi ser i seg selv det vi kan se? Ødelegger fremstillingen det vi forsøker å fremstille? Er det bevissthetens mange stadier vi oppdager og hva er egentlig bevissthetens mange stadier?

Gjennom å lese Gene Youngbloods tekst åpner gjerne flere spørsmål seg enn det som besvares. Det er en bok som kanskje inspirerer mer enn den konkluderer. Det mest innlysende svaret på denne oppgavens innledende spørsmål - hvilket perspektiv anlegger Gene Youngblood på *cinema*? – vil derfor muligens være at han anlegger et inspirerende perspektiv. Youngbloods bestemte tilnærming til bevegelige bilder, hans særegne terminologi, de visjonære ideene og de ubesvarte spørsmålene antologien reiser, har over de siste 40 årene fungert som en inspirasjonskilde for arbeider innen en rekke ulike fagfelt.²⁸⁵ I Youngbloods tekst ligger det således sporer til klarere å kunne forstå også trekk i utviklingen av bestemte filmteoretiske og filmfilosofiske arbeider gjort gjeldende over de siste tiårene.²⁸⁶ I denne oppgaven har jeg forsøkt å undersøke hva ved Youngbloods visjonære perspektiv som

²⁸⁴ James, William, *The principles of psychology* [1890], (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990): s. 186

²⁸⁵ Marchessault og Lord, 2007, s. 7-10

²⁸⁶ Ibid., s. 13

skaper disse inspirerende ringvirkningene. Har jeg så evnet å gi uttrykk til dette visjonære perspektivet?

Cinema er, slik Youngblood formulerer det, en bestemt erfaringsform. En bestemt modell, metode eller anskuelsesform for å gjøre omverden gjeldende. *Cinema* muliggjør erfaringer som ikke ellers ville vært tilgjengelig for den menneskelige erkjennelsen og utvider i så måte den menneskelige erkjennelsen. *Cinema* gir mennesket muligheten til å fremstille eksterne visuelle uttrykk over sensoriske inntrykk og refleksive forestillinger gjort gjeldende på et indre plan. Det er en erfaringsform som har potensialet i seg til å overskride skillet mellom et subjektivt erfaringsplan og en objektiv erfaringsflate. *Cinema* fremstiller det subjektive erfaringsplanet og gjør det tilgjengelig, synlig, erfarbart for en tredje persons analytiske undersøkelse. *Cinema* er et redskap, et verktøy, som best kan sammenlignes med stetoskopet. Et redskap som fungerer i direkte dialog med menneskets biologi. Et introspektivt verktøy som rettet mot bevisstheten muliggjør den typen observasjoner William James etterspør.

Eller; *cinema* har dette potensialet. Og det er dette potensialet Gene Youngblood er på leting etter i tekstene som danner *Expanded cinema*.

I oppgaven argumenterer jeg for at dette poenget utgjør en helt sentral del av Youngbloods tekst. Youngblood anser *cinema* å være en prosess, en erfaring i ferd med å realiseres. At *cinema* ikke er endelig, men en værensform i sin utfoldelse er vesentlig for det bestemte perspektivet Youngblood anlegger på *cinema* og av stor betydning for det egenartede begrepsapparatet han tar i bruk. Youngblood fremsetter en visjon for bruken av *cinema*. Dette gjør Youngblood ved å etablere en bestemt terminologi fundert i film og kunstteori, men med innslag av betegnelser fra eksempelvis psykologi, bevissthetsfilosofi og fenomenologi.

Cinema er således, forstått i lys av Youngbloods tekst, en betegnelse som beveger seg langt utover begrepets betydning på norsk og som overskrider bruken av begrepet også i engelsk språkdrakt. Og *Expanded cinema* er et forsøk fra Youngblood på å utvide den terminologien vi legger til grunne for vår forståelse av bevegelige bilder. Gjennom å finne frem til en rekke konsepter som beskriver den egenartede måten vi forholder oss til bevegelige bilder på utvider Youngblood perspektivet på hva *cinema* er og hva det har potensial til å være.

Hvordan har jeg så funnet frem til dette perspektivet og kan min bestemte lesning av Youngbloods arbeid forsvares i ly av oppgavens utforming?

Oppgaven ble innledet med en lengre drøftning av betegnelsen *expanded cinema* hvor en rekke ulike tilnærminger til begrepet ble fremsatt. Arbeidet med denne delen av oppgaven kom først og fremst som et resultat av problemer som oppstod ved lesningen av Youngbloods tekst. De første gangene jeg leste gjennom Youngbloods *Expanded cinema* ble jeg inspirert av hvor nært teksten stod nyere filmteori og hvor sterkt nærværet av estetiske betrakningsmodeller var i teksten. På det tidspunktet antok jeg at videre fordypninger i nyere tekst og teori knyttet til *expanded cinema* ville hjelpe meg videre mot bedre funderte og mer presise utlegninger av det jeg anså være estetiske betraktninger i Youngbloods tekst. Det viste seg å bli en lang omvei. *Expanded cinema* ble brukt på veldig mange andre måter enn det som ble presentert i Youngbloods tekst. Mengden alternative definisjoner og den ulikartede begrepsbruken var så omfattende at mine videre fordypninger i prinsippet gjorde det vanskeligere å etablere en forståelse for Youngbloods allerede i utgangspunktet uensartede terminologi.

Den innledende delen av oppgaven viser et utdrag modeller og definisjoner denne fordypningen frembrakte. I stedet for å fremvise en radikalt ulik begrepsbruk enn Youngbloods egen, bruker jeg den historiske og teoretiske undersøkelsen til å klargjøre betingelsene for Youngbloods bestemte perspektiv på cinema og hans bestemte bruk av betegnelsen *expanded cinema*. I så måte kan det argumenteres for at oppgaven mangler en mer kritisk motsats til Youngbloods visjonære perspektiv, men slik jeg ser det var det av større betydning å finne frem til et godt nok fundament for bedre å kunne redegjøre for Youngbloods begrepsbruk.

Oppgavens innledende del går over i en nærmere undersøkelse av Youngbloods egne bruk av betegnelsen *expanded cinema*. I arbeidet med Youngblood vektlegger jeg en nærmere undersøkelse av hans bestemte historiske betrakningsmodell. *Expanded cinema* indikerer en overskridelse, en utvidelse, en overgang fra et stadium til et annet og det var derfor, slik jeg så det, av betydning å trekke frem den historiske metoden Youngblood la til grunn for sin tekst. *Expanded cinema* som en historisk kategori ble drøftet i oppgavens innledning delen og i arbeidet med Youngblood tas tråden opp fra denne drøftningen. Uten å konkludere hvorvidt Youngbloods metode fortsatt er relevant forsøker jeg å vise hvordan Youngblood fremsetter en rekke ulike historiske betrakningskategorier. Både marxistisk retorikk - hans bruk av paradigme; psykologi - hans bruk av oseanisk bevissthet og teologi - hans bruk av betegnelsen kosmisk bevissthet forankrer Youngbloods tekst i ideen om at *cinema* gjennomgår bestemte

evolusjonære utviklingsstadier. Dette underliggende historiske perspektivet påvirker slik jeg oppfatter det sentrale trekk ved Youngbloods tekst og terminologi. *Expanded cinema* er fundert i tanken på at *cinema* transformers gjennom ulike utviklingsstadier. Dette påvirker også det radikale grepet Youngblood gjennomfører i teksten i det han kobler *cinema* til bevissthet.

I dag er dette kanskje en selvfølge og heller ikke i 1970 var en slik betraktningsmodell nødvendigvis radikal. Innen psykologi, fenomenologi og bevissthetsfilosofi som Youngblood trekker veksler på hadde det i flere tiår versert teorier som brukte bevegelige bilder som en analogi for menneskets bevissthet.²⁸⁷ Det radikale ved Youngbloods arbeid er heller hans måte å inkludere disse teoriene i en film og kunstteoretisk diskurs. Youngblood vender debatten om bevegelige bilder vekk fra de estetiske egenskapene ved mediene og mot menneskets egne estetiske anskuelsesformer. Ved å legge våre sensoriske erfaringer til grunne for vårt arbeid med teknologien opplever vi helt egenartede overskridelser Erfaringer som ikke er tilgjengelig utenfor den *cinematisk konteksten*. Erfaringer Youngblood mener bringer oss nærmere vår egen menneskelighet.²⁸⁸

Denne syntesen av bevissthet og bevegelige bilder fører over til det som kanskje er Youngblood mest radikale perspektiv på *cinema*. Slik jeg leser Youngblood mener han at det i *cinema* - gjennom bevegelige bilder, i en *cinematisk kontekst* - oppstår overskridelser i menneskets perseptuelle erkjennelse av omverden. Youngblood skriver avslutningsvis i *Expanded cinema* "Today when one speaks of cinema one implies a metamorphosis in human perception"²⁸⁹ Youngblood bruker betegnelsen *synestetisk cinema* for å synliggjøre de tilfellene hvor denne transformasjonen i den menneskelige persepsjonen inntreffer.

Expanded cinema er således ikke kun en utvidelse av de teknologiske rammebetingelsene for utviklingen av bevegelige bilder, men en utvidelse av menneskets perseptuelle erfaringsramme. *Expanded cinema* transformerer menneskets modeller for å gjøre omverden forståelig. Mennesket erfarer stadig større deler av omverden gjennom bevegelige bilder. Erfaringer som, slik Youngblood uttrykker det, gradvis endrer vårt perseptuelle erfaringsapparat. Youngblood ser for seg et *cinematisk uttrykk* – *synestetisk cinema* - som avdekker og åpenbarer nye estetiske erfaringer.²⁹⁰ *Cinema* fungerer ikke lenger som en reproduksjon av en ytre realitet, men en synestetisk overføring mellom et indre og et ytre erfaringslandskap. Gjennom *cinema* oppløses det uharmoniske - og muligens fiktive -

²⁸⁷ Shaw, 2008, s. 6-7; Blackmore, 2003, s. 80, 116, 213

²⁸⁸ Youngblood, 1970, s. 415

²⁸⁹ Ibid., s. 415

²⁹⁰ Ibid., s. 130

skillet mellom indre menneskelig refleksjon og ytre sanseinntrykk.²⁹¹ Lik barnet de første levemånedene befinner seg i en tilstand uten en tydelig etablert identitet oppløser den *cinematiske konteksten* også de absolutte grensene mellom egoet og omverden. I den *cinematiske konteksten* etablerer bevissthet forbindelser til andre identiteter, man går opp i rollene som utspilles, den absolutte ukrenkelige identiteten viskes ut.

Expanded cinema har i de fleste sammenhenger blitt knyttet opp til tekniske overskridelser av det tradisjonelle filmmediet. I mitt arbeid med *Youngblood* har jeg erfart at selv om de tekniske overskridelsene av tradisjonelle medier og teknikker har utgjort en sentral del av *Expanded cinema* finnes kanskje bakgrunnen for disse overskridelsene ikke i mediet og teknologien selv, men i menneskets søken etter gradvis å skape bevegelige bilder som samsvarer med de erfaringene vi gjør oss av verden.

Refleksjoner over *Youngbloods* bestemte terminologi åpner *cinema* som et betraktningfelt for en rekke nye problemstillinger. Og antologien *Expanded cinema* er i stor grad *Youngbloods* egne refleksjoner rundt denne typen problemstillinger. Enkelte arbeider åpner disse refleksjonene i større grad enn andre. Oppgavens andre del har derfor vært en nærmere undersøkelse av den bestemte lesningen *Youngblood* nedlegger i møtet med to sentrale kunstnerskap fra perioden rundt 1970 og videre et forsøk fra min side på å se i hvilken grad disse arbeidene responderer til den lesningen av *Youngbloods* tekst jeg har nedlagt i oppgavens første del.

Hva er det så som kan motivere valget av Stan VanDerBeek og Stan Brakhage og på hvilke måte forteller de noe eget om *Youngbloods* verk?

Stan VanDerBeek og Stan Brakhage arbeider fremstår så radikalt forskjellige at det i seg selv gjør *Youngbloods* bestemte valg av nettopp disse to kunstnerskapene interessant. Mens VanDerBeek jobbet i det store formatet ved multiprojeksjoner og komplekse kollektive installasjoner arbeidet Brakhage stort sett alene. Enten med filmkameraet eller i klipperommet hvor han konsentrert betraktet hver enkelt filmramme. Mens VanDerBeek samarbeidet med store kommersielle bedrifter i eksperimentell utforskning av den nyeste teknologien, kjennetegnes Brakhage av hans arbeid med tradisjonell celluloidfilm, gjerne av rimeligste og enkleste sort. Allikevel har de en rekke fellestrekk som kommer frem under *Youngbloods* arbeid med dem. Eksempelvis anser de begge bevegelige bilder å være et særlig egnet verktøy

²⁹¹ Ibid., s. 78-81

for utforskning og formidling av menneskelige erfaringer og begge utviklet de arbeider som overskred tradisjonelle tilnærminger til bevegelige bilder.

Bruce Elder skiver om Brakhage i den essayistiske biografien *Stan Brakhage: Filmmaker*: "A tension that permeated Brakhage filmmaking is that between the image conceived as representing the content of consciousness and the image conceived as a form that embodies the energies of a greater field of being"²⁹² Elder gir et bilde som også uttrykker hvordan Brakhage og VanDerBeek kan arbeide med så vidt forskjellige virkemidler, men gi uttrykk til mange av de samme ideene. Og kanskje forteller han noe om det uavklarte og mangefaseterte både i uttrykk og begrepsbruk når det kommer til *expanded cinema*?

Stan Brakhage megetsigende, abstrakte og sensorisk stimulerende filmer er på samme tid svært personlige som de uttrykker et universelt budskap. Ved å vektlegge sine egne erfaringer frembringer Brakhage bilder som i sin natur er åpne for alle, frie for fortolkning, uttrykk for kollektive erfaringer. I Stan VanDerBeeks *MovieDrome* finnes det likeså ikke noe absolutt skille mellom individuelle og kollektive betraktninger, mellom indre og ytre bilder. Mens Brakhage arbeid er et forsøk på å gjengi den individuelle bevissthet, forsøker VanDerBeek å fremsette en konseptuel avtegning av fellesskapets bevissthet. Et eller annet sted i denne dynamiske utvekslingen mellom individuelle og kollektive bevissthetserfaringer oppstår et felleskap mellom deres arbeider. Og der dette fellesskapet oppstår begynner Youngblood sin undersøkelse av *expanded cinema*.

Expanded cinema dekker en mengde ulike uttrykk med en distinkt egenart. Enkelte arbeider er et utslag av teknologisk eksperimentering, andre bærer i seg et høyst egenartet estetisk uttrykk. Men alle disse tilsynelatende adskilte uttrykkene avgir, for å bruke Elders bilde, energi til et langt mer komplekst felt.

Dette feltet er *cinema* og førti år etter at Youngblood fremsatte sine visjonære betraktninger er det et felt som hurtig ekspanderer.

Etter nærmere 120 år med cinematisk teknologi har vi utviklet en større forståelse for potensialet i bevegelige bilder?

²⁹² Elder, R. Bruce, "Brakhage: Poesis", James, David E. (red.), *Stan Brakhage: Filmmaker*, Philadelphia: Temple University Press, 2005: s. 88 -107

Gradvis har teknologien forbedret mulighetene til å gjenskape et virkelighetsnært avtrykk av en ytre realitet. Et stadig høyere oppløselig bilde og stadig forbedrede rammer for fremvisning har gjort at erfaringer tidligere skjult for øyet, erfaringer tidligere ikke tilgjengelig for vårt genetisk kodede sanseapparat, har blitt mulig å erfare. Ny teknologi og nye medier gjør at stadig flere utveksler sine erfaringer gjennom bilder fremfor kompliserte språklige modeller, opplevelser tas opp via håndholdte kameraer integrert i teknologien vi omgir oss med til daglig og legges direkte ut for kollektiv betraktning via sosiale nettverkstjenester. Våre handlinger, erfaringer og opplevelser kan om ønskelig avleses simultant av den delen av vår verden som måtte interessere seg. Vi har utviklet kommunikasjonsformer som overskrider mange av de ideene Youngblood, VanDerBeek, Brakhage og andre sentrale for utformingen av betegnelsen *expanded cinema* var med å gi liv. Men, er vi nærmere utopien Youngblood varslet?

Hvorvidt har det billedspråket vi har utviklet egenskapene til å gi liv til våre erfaringer, våre fantasier, vår innbillingskraft? Gir vi liv til flere fasetter av vår bevissthet? Opplever vi i større grad at vi mestrer å gjenskape våre erfaringer gjennom den nye billedteknologien? Opplever vi en dypere refleksjon av våre tanker og sanseintrykk? Av vår bevissthet?

Å lese Youngblood i dag, 40 år etter at arbeidet ble utgitt, åpner for spørsmålet om det kun er den ytre realiteten som har blitt gjort gjenstand for utvidede betraktninger gjennom den nye teknologien mens vi - et eller annet sted langs veien - har mistet evnen, ønsket eller visjonen om å kunne utvide våre egne betraktninger ved hjelp av *cinema*.

Utgangspunktet for Gene Youngbloods *Expanded cinema* er ønsket om å finne frem til et billedspråk som gjengir virkeligheten i alle dets fasetter. Spørsmålet er kanskje om vi har mistet det estetiske utgangspunktet i vår higen etter å gjengi virkeligheten. Kanskje er det et behov for på nytt å vende tilbake til spørsmål og problemstillinger av typen William James reiste i sin tekst for 120 år siden. I den *cinematiske* barndommen, de bevegelige bildenes spede begynnelse.

Bibliografi

Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. New York: e.p Dutton&co, 1970

Vanderbeek, Stan. "Culture: Intercom and Expanded Cinema, A Proposal and Manifesto". *Tulane drama review*, vol 11, nr.1 (Høst 1966): s.38-48

Brakhage, Stan. "Metaphors on vision / by Brakhage". *Film Culture*, nr. 30 (Høst 1963)

Aitken, Doug. *Broken Screen, Expanding the image*. New York: D-A-P, 2006

Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie og Marc Vernet. *Aesthetics of Film*. Texas: University of Texas, 1992

Baker, George. "Photography's expanded field". *October 114*, MIT Press (2006): s.120-140

Bartlett, Mark. "The Politics of media in Stan VanDerBeeks Poemfields", *Animation*, Vol. 3, Nr. 3, (2008): s. 266-287

Benajmin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1936]*. Overs. J.A. Underwood. London: Penguin, 2008

Bourriaud, Nicolas, *Relational aesthetics*, Paris: Les Presse Du Reel, 1998

Brakhage, Stan. *Brakhage Scrapbook: Collected writings 1964-80*. New York: Dokumenttexte, 1982

Brakhage, Stan. *Films at Wits End: Eight avant-garde filmmakers [1989]*. New York: McPherson, 2001

Braudy, Leo og Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism*. 6.utg. New York: Oxford university press, 2004

Campany, David (red.). *The Cinematic*, London: Whitechapel/MIT Press, 2007

Chardin, Teilhard de. *Toward de Future [1973]*. Boston: Mariner Books, 2001

- Clark, Dan. *Brakhage*. New York: Film-Makers' Cinematheque, 1966.
- Claus, Jürgen. "Stan VanDerBeek: An Early Space Art Pioneer". *Leonardo*, vol. 36, nr. 3, 2003: s.229
- Collingwood, R G. *Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938
- Comer, Stuart (red.) *Film&Video Art*. London: Tate Publishing, 2009
- Cytowic, Richard E. *The man who tasted shapes*. Boston: MiT Press, 2003
- Grøgaard, Stian, Marit Paasche, George Morgenstern og Ragnar B. Myklebust (red.). *An eye for time*. Oslo: Unipax, 2004.
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari. *What is Philosophy*. Paris: Columbi press, 1994
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois og Benjamin H. D. Buchloh: *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Flaxman, Gregory (red.). *The brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of cinema*. Minnesota: Regents of UoM, 2000.
- Foster, Gwendolyn og Wheeler Dixon. *Experimental Cinema:The Film Reader*. London: Routledge, 2002
- Hatfield, Jackie. *Expanded cinema: Proto, Post-Photo*. I *Experimental film & video* (red. Jackie Hatfield) Hertfordshire: John Libbey Publishing, 2006: s. 237-246
- Herwitz, Daniel *Aesthetics: Key concepts in philosophy*,(London: Continuum, 2008)
- Hofstadter, Douglas "On video feedback" i "I am a strange loop" (Basic Books, 2007), s.65-73
- Iles, Chrissie (red.). *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* New York: Whitney Museum of American Art Books, 2001
- Isaacs, Bruce. *Toward a New Film Aesthetic*. New York: Continuum, 2008
- James, David E. (red.): *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- James, David. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, New Jersey, 1989
- Krauss, Rosalind. *Passages In modern sculpture*. Boston: MiT press, 1977
- Krauss, Rosalind. "Reinventing the medium". I *James Coleman* (red. George Baker) Cambridge: MIT Press, 2003.

- Krauss, Rosalind "Sculpture in the expanded field". I *The Originality of the Avant-Garde & other modernist myths*, Cambridge Mass: MIT Press 1985
- Krauss, Rosalind. "The story of the eye". *New Literary History*. Vol. 21, Nr. 2, (Vinter, 1990), s. 283-298
- Leighton, Tanya (red.) *Art and The Moving image*. London; Tate Publishing, 2008
- Le Grice, Malcolm, *Experimental cinema in the digital age*. London: British Film Institute, 2001
- Le Grice, Malcolm. *Abstract film and beyond*. London : Studio Vista, 1977
- Marchessault, Janine & Susan Lord (red.). *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2007
- Malovich, Lev. *The language of new media theory*. New York: MIT Press, 2002
- Marinetti, F. T., Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna og Giacomo Bvalla: "The futurist Cinema". Trykket i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*. F.T. Marinetti. (Overs. R. W. Flint og A. A. Coppotelli). Los Angeles: Sun and Moon Classics, 1991: s.139
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Over. Colin Smith (London: Routledge, 2005)
- Metz, Christian. *Language and Film*. De Hauge: Mouton, 1974
- McClure, Michael."Dog Star Man : The First 16mm Epic" *Film Culture*. nr. 29, (Sommer, 1963)
- McPherson, Bruce (ed.). *Selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*. New York: Documenttext, 2001
- Mulvey, Laura. *Death 24xa second*. London: Reaktion books, 2006
- Ottinger, Didier (red.). *Futurism*. London: Tate Publishing, 2009
- Powell, Anna. *Deleuze: Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007
- Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1967: s. 184-190
- Robertson, Lynn og Noam Sagic. *Synesthesia: perspectives from cognitive neurosciences*. New York: Oxford University Press, 2004
- Rush, Michael. *Video Art*. London: Thames&Hudson, 2003

Shaw, Spencer. *Film Consciousness: from phenomenology to Deleuze*. London: MacFarland and Company, 2008

Scheperdson, K.J, Philip Simpson og Andrew Utterson (red.) *Film theory: Critical concepts in media and cultural studies IV*. London: Routledge, 2004

Sitney, P Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. 3 utg. New York: Oxford university press, 2002

Sitney, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–1978*. 2 utg. New York, 1979.

Sitney, P.Adams. *Film culture reader*. New York: Cooper square press, 2000

Thomas and Shrimpton (red.). *International Dictionary of Film and Filmmakers*. London: St james pr, 2 utg, 1996.

Youngblood, Gene. "Cinema and the code". *Leonardo. Supplemental Issue*, vol. 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH '89 Art Show, (1989), s.27-30.

Vanderbeek, Stan. "Re: Vision". *American Scholar*, (vår, 1966), s. 335 -340

White, Duncan. "BEYOND THE FRAME: Expanded Cinema - Mapping Expanded Cinema". *Vertigo magazine*, Vol.4 Nr.3 (Vår/ Sommer 2009)

White, Duncan, David Curtis, Al Rees og Steven Ball. *Expanded cinema: Time, Space and Narrative in Live Film and Video*. (London: Central St.Martins, 2010) [Forventet publisert Juni 2010.]

Wees, William C. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, California: University of California Press, 1992

Wees, William C. "Visual Renewal in Stan Brakhage's Dog Star Man" *Atropos (Montreal)*, vol. 1, nr. 2, (Vår 1979)

Willis, Holly. *Short Cuts*. London: Wallflower Press, 200

Elektroniske kilder

Export, Valie. "Expanded cinema as expanded reality". *Senses of cinema*, E-journal. Nr 28 (September-Oktober, 2003),

http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html

(oppsøkt 5.5.2010)

Camper, Fred. "Three myths about Stan Brakhage" *Logos Online Journal*, Vol.2, Nr. 2, (vår, 2003), <http://www.logosjournal.com/camper.htm> (oppsøkt 5.5.2010)

Hatfield, Jackie. "Expanded Cinema and Narrative: Some Reasons for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity". *MFJ Hidden Currents* Nr. 39/40 (vinter 2003), <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ39/hatfieldpage.html> (oppsøkt 5.5.2010)

McIntyre, Steve "Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the "Cruel" Performance Practice of Dirk de Bruyn", *Senses of Cinema*, E-Journal, Nr.46, (2008)

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/08/46/dirk-de-bruyn.html>

Parr, Adrian "Introduction" I *Drain. online mag* 5.utg (Nov. 2007) ,

(http://www.drainmag.com/index_nov.htm) (27.4.2010)

Youngblood, Gene. "Hardware: The Videosphere". *Show Magazine* (Juli 1970),

http://www.radicalsoftware.org/volume1nr1/pdf/VOLUME1NR1_0003.pdf (oppført 4.5.10)

White, Duncan. "Expanded Cinema and the Culture of Communication in the 1970" Introduksjon til foredrag. Seminar: *British Culture and Society in the 1970s*, University of Portsmouth (1-3 juli 2008)

<http://www.1970sproject.co.uk/events/abstracts/white-d.pdf> (oppsøkt 15.4.2010)

Seminar: *Expanded cinema: Activating the space of reception*. Tate Modern (april 17-19 2010)

Bartlett, Mark. "Expanded Cinema, Social Imagistics, and the Fourth Avant-garde of Stan Vanderbeek". http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_1_MB.html (oppført 15.4.2010)

White, Duncan. "Degree Zero: Narration and Narrativity in Expanded Cinema"

http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_1-DW.html (oppsøkt 15.4.2010)

Paneldebatt. "Expanded cinema: activating the space of reception: Day 3 Discussions"

http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Discussions_-_CITKSF.html

(Oppsøkt 25.4.10).

http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_1-DW.html (oppsøkt 15.4.2010)

<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm> (oppsøkt 15.4.2010)

<http://www.studycollection.co.uk/expanded/index.html> (oppsøkt 15.4.2010)
<http://channel.tate.org.uk/media/40730390001> (oppsøkt 15.4.2010)

Utfyllende informasjon om, artikler og bildeeksempler på arbeider av Stan VanDerBeek finnes på:

<http://www.guildgreyshkul.com/VanDerBeek/SVB-re.html> (oppsøkt 10.5.2010)

Filmografi

Dog Star Man (1964) Brakhage

Produksjon: Farge og svart/hvit, 16mm; stillfilm; 75 min. (24 r.p.s.); premiere 1964. Filmen er satt sammen av fem deler som ble vist adskilt før de ble bundet sammen i den komplette versjonen av *Dog Star Man*; delene er: *Prelude* (26–1/2 min., 1961), *Part 1* (31 min., 1962), *Part 2* (6–1/2 min., 1963), *Part 3* (8 min., 1964), and *Part 4* (7 min., 1964). Produsent, fotografi, and redigering: Stan Brakhage. Assistert av Jane Brakhage.

Tilgjengelig: *Brakhage: an anthology*. Region 1. Criterion: 2003

*

Poemfields (1966-1969) Stan VanDerBeek

Poemfield er en serie på 8 filmer. Alle filmene er animerte computerbilder/grafisk animasjonsfilm

Produksjon: farge, 16mm, lyd;, 10 min.

Filmen er en del av en serie på 8 filmer ved navnet

Produsent: Kenneth Knowlton og Stan VanDerBeek

Poemfield No. 1 (1965) 16mm, 5 min, sort/hvitt, lyd.

Poemfield No. 2 (1966) 16mm, 6 min, fargesatt: Brown & Olvey, lyd.

Poemfield No. 3 (ukjent dato) 16mm, 10 min, fargesatt: Brown & Olvey, lyd.

Poemfield No. 4 (ukjent dato) 16mm, 10 min, fargesatt: Brown & Olvey, lyd

Poemfield No. 5 (ukjent dato) 16mm, 7 min, fargesatt: Brown & Olvey, lyd.

Poemfield No. 6 (ukjent dato) 16mm, loop/ingen tid, farge, lyd.

Poemfield No. 7 (ukjent dato) 16mm, 5 min, fargesatt: Brown & Olvey, lyd: John Cage

Poemfield No. 8 (ukjent dato) 16mm, 1 min, fargesatt: Stan VanDerBeek, lyd.

Tilgjengelig: *Poemfields #2* finnes i Tate Moderns samling.

Nettversjon: http://www.ubu.com/film/vanderbeek_poem.html (oppsøkt 10.5.2010)

*

Newreel of dreams (1963-64) Stan VanDerBeek

<http://www.lightcone.org/en/film-1502-newsreel-of-dreams-1-2.html> (oppsøkt 10.5.10)

Violence Sonata (1970) Stan VanDerBeek

<http://openvault.wgbh.org/ntw/MLA000126/index.html> (10.5.10)

Illustrasjonsliste

Illustrasjon 1:

Illustrasjon 2: Duncan Whites History of Expanded Cinema diagram

Illustrasjon 3: George Maciunas Expanded arts diagram

Illustrasjon 4: Utdrag fra Gene Youngbloods Expanded cinema

Illustrasjon 5: Stan VanDerBeek MovieDrome

Illustrasjon 6: Stan VanDerBeek Poemfields

Illustrasjon 7: Stan Brakhage / Stan Brakhage i Dog Star Man

Bildeeksempel 8a: Utdrag fra Dog Star Man: 0.43 – 1.39

Bildeeksempel 8b: Utdrag fra Dog Star Man: 5.58 – 6.14

Bildeeksempel 8c: Utdrag Dog Star Man: 6.32 – 6.53