



Til venstre: *Serious Games I-IV* (2009-10). Over: Harun Farocki.

Essaymesteren Farocki

Harun Farocki. Hva kan dagens filmskapere lære av en tysker som har laget eksperimentell film siden 60-tallet, i dag professor på Kunstakademiet i Wien? Vi møtte ham på festival i Lisboa.



TRULS LIE
Filmregissør og -kritiker.

Jeg er på DocLisboa i Portugal for andre år på rad, men denne gang av en enkelt grunn: å intervju den kjente tyske filmskaperen Harun Farocki. Ved siden av Jean-Luc Godard og Chris Marker, er han kanskje en av verdens mest kjente filmmessayister fra forrige århundre.

På forhånd fikk jeg beskjed om at et intervju var umulig. Først forteller hans agent at han ikke gir intervjuer. Jeg forsøker igjen, festivalen kontakter Farocki direkte, men svaret er nei. Jeg drar likevel. Etter en filmvisning fotfølger jeg ham. På trappen utenfor går han med på et intervju, etter at jeg forklarte ham at jeg var der på grunn av ham.

Farocki (67) har laget rundt 90 eksperimentelle filmer og installasjoner for kino, tv og gallerier. Han er akkurat for tiden aktuell i New York med en større soloutstilling på Museum of Modern Art (MoMa) med tittelen *Harun Farocki: Images of War (at a Distance)*. I likhet med hans masterclass og utstilling i Lisboa, er utstillingen knyttet til den firedelte videoinstallasjonen *Serious Games I-IV* (2009-10), som tar opp bruken av dataspilltrening for soldater og andre dataspillentusiaster.

Farocki på scenen under sin masterclass, snakker engelsk med tysk aksent, men virker noe åndsfraværende til spørsmålene fra salen. Begynner han å gå lei av å reise rundt og kommentere arbeidene sine, som om de ikke kommenterte seg selv? Arbeidene er jo ofte selv kommentarer, ofte med en refleksiv montasje eller fortellerstemme.

I 1969 laget Farocki kortfilmen *Inextinguishable Fire*, der han framfører en monolog om napalm, hvor håpløst det er å slukke det brennende kjemikalet. Han stumper sigaretten på underarmen sin, mens han forklarer at denne varmen er ingenting mot napalm. Han sier at napalm må bekjempes i fabrikkene, der den produseres, hos Dow Chemical. Filmen ble laget på samme tid som Farocki ble kastet ut av Det tyske filmakademiet i Berlin, sammen med Holger Meins som senere ble en sentral skikkelse i Rote Armee Fraktion. På samme filmskole gikk han i klasse med Ulrike Meinhof.

I 1975 lager han den viktige filmen *Images of the World and the Inscriptions of War*. Her retter han søkelyset mot volden i mediene, det den franske kulturkritikeren Paul Virilio kaller *terroristestetikk*: Den optiske stimulansen dataoperatørene i krigsmaskineriet har (for eksempel med dagens droner) og den stimulansen publikum verden over får via tv-skjermene. Blir vi som observatører medskyldige i volden?

DE GLEMTE KRIGENE

Hvor mye kritisk teori kan man legge inn i en film, tenker jeg før intervjuet med Farocki. *Images of the World* har blitt beskrevet av teoretikeren Nora M. Alter¹ som et forsøk på

å vise det som ligger bakenfor det synlige, nemlig de økonomiske bestemmelsene, den politiske økonomiens puslespill av bilder. I kampen mot det politisk ubevisste må man intervenere overfor kulturproduktene eller deres artefakter for å avkle dagens samfunnsmessige symbolske handlinger, mener Alter.

Kan film virkelig framkalle en slik refleksjon eller avledning? Kan film tydeliggjøre filmmediet som kulturell artefakt, kan essayfilmen mellom dokumentar og fiksjon være så selvreflekterende eller politisk? I stedet for å spørre Farocki direkte, åpner jeg med å spørre om et politisk budskap i filmen knyttet til andre verdenskrig, det at de allierte ikke bombet konsentrasjonsleirene selv om de hadde bilder av dem. Og leder spørsmålet opp til i dag: Hva Farocki tenker om Libya, der NATO ikke hadde bilder av de omtalte massakrene av landets borgere, men likevel valgte å bombe?

– Jeg tok for meg de historiske posisjonene i den filmen, slik som kulturkritikeren Günther Anders snakket om å hindre atom-bombene i å komme til Tyskland: Under krigen kunne de ha hindret at den giftige gassen ble transportert til leirene. Men når det gjelder humanitære intervensjoner, så var selvfølgelig heller ikke andre verdenskrigs «hjelpere» uten egeninteresse, akkurat som i dag. I dag er de glemte krigene plutselig tilbake på grunn av humanitære årsaker.

EN NØDVENDIG SJANGER

Jeg er altså på festival DocLisboa. Inntrykkene fra Farockis retrospektive serie fremmer tanker og bilder. Eksempelvis *Videograms of a Revolution* (1992), en montasje av arkivopptak fra revolusjonen i Romania i 1989. Demonstranter okkuperte tv-stasjonen i Bucuresti og sendte kontinuerlig i 120 timer. Tv-studioet ble nærmest et historisk sted for oppfattelsen av hva som skjedde. Ved å samle en rekke opptak, lager Farocki et tidsforløp fra Ceausescu holder festtale til befolkningen der han lover å øke grunnlønnen med noen promille, fram til han og kona Elena ligger skutt på bakken. Videoopptakene følger fra starten de revolusjonære fra innsiden, med egen kameramann og famlende erklæringer om det nye som skal komme. Farocki er som filmskaper mest aktiv i klipperommet med arkivopptakene han får tak i. Hva med det kjente bildet av diktatorparet etter henrettelsen i 1989?

– Vi jobbet en del med disse billige videoopptakene. Sannsynligvis ble paret henrettet mens kamera vendte seg bort, hvor så opprørssoldatene blir bedt om å late som de skyter dem. Kamera panorerer så over til de allerede døde kroppene. Det er jo svært umenneskelig å skulle filme selve henrettelsen. Men verden trengte bildene som bevis på at diktaturet var over.

Ja, hva tenker vi egentlig om bildene vi ser i nyhetsmedia, om bildene av Gaddafis lik som nylig gikk verden over? Gir essayfilmen den nødvendige kritiske meditasjonen? Essayfilmen er en møteplass mellom dokumentar, avantgardefilm, kunstfilm og fiksjon. I likhet med tekstessayet, søker den å være

ubestemt, og dens innerste formale kjennetegn er det kjettetske – den bøyer seg ikke for noen regler. Essayfilmen er i dag en mer eller mindre definierbar sjanger, kjennetegnet av noen stikkord: Det subjektive, tematiske, uformelle, paradoksale, åpne og formløse.

Farocki kalte allerede i 1983 som redaktør av tidsskriftet *Filmkritik* essayfilmen en nødvendig sjanger.

– Jeg er ikke sikker på om det er en god betegnelse. Jeg brukte det en gang for å fortelle produsenter og media at jeg laget noe annet enn dokumentar, men i dag er 'dokumentar' et vel så godt uttrykk, dokumentarer som søker komplekse situasjoner. Men spesielt for essayfilmen er tekstens autonomi og det tekstlige budskapet. Dessuten forsøker jeg fremdeles å være personlig og subjektiv. Vi trenger bare ikke betegnelser som 'essay-film'. Jeg ønsker å opptre i andre format-rykk, der jeg både kan være nærværende og fraværende samtidig. Man kan være personlig uten å se eller høre personen, men jeg tror fremdeles mye på hva Adorno definerte som et essay, det at man starter direkte i temaet man har interesse for, i stedet for å begynne systematisk med Adam og Eva og først senere å komme til temaet.

KUNSTNERISK FLAUT

Farocki lager smale filmer. Er han opptatt av å ha et publikum?

– Jeg er ikke redd for publikum. På en måte er mine films sosiale mønstre tilgjengelig for alle. Du trenger ikke spesialkunnskap eller studier i filosofi for å forstå dem. Men de vises ofte i spesielle sammenhenger, så de har ikke så stort publikum. Mitt publikum befinner seg gjerne i andre land. De kritiserer det jeg gjør, eller lager tekster eller nye bilder ut fra det jeg har laget. Jeg får mye respons. Er det ikke det kommunikasjon handler om?

Farockis filmer er intellektuelle, de er laget for hodet, ikke følelsene. Finnes det en grense for hvor mye teori eller argumenter en film kan inneholde før budskapet går tapt?

– Jo, men den intellektuelle formen er ikke et valg jeg har tatt. Jeg kan ikke gjøre det på noen annen måte. I tilbakeblikk har jeg funnet ut at jeg ikke har talent for andre uttrykk. Mye jeg har gjort er kunstnerisk flaut for meg, så det unngår jeg nå. Og det å skulle lage et persondrevet drama er ukjent for meg, det ville få meg til å falle av, miste helheten. Jeg vet når jeg når en grense. Det følelsesmessige er ikke noe for meg. Hva hjelper det å vise at det er forferdelig å være i krig? I noen situasjoner er følelser på sin plass, men man trenger ikke la seg drive av det.

De nyeste filmene til Farocki er ofte laget for installasjoner, som *Serious Games I-IV*. Disse har annen form enn filmmessayet. Kommentarsporet er utelatt og det tekstlige er lite synlig. Er tiden der han brukte filosofiske tekstreferanser til filosofer over?

– Kanskje jeg kommer tilbake til det. Du skal vite at den gang for tretti år siden så diskuterte vår lille minoritet av filmskapere ofte de etiske aspektene til det vi laget,

men ingen skrev eller reflekterte på alvor. I Tyskland dreide det seg for ofte om sosialrealismen i Østblokken, romantiske ideer om representasjon og virkelighet. Det var nok ikke på langt nær noen teoretisk inspirerende periode. I dag finnes det kulturstudier med filmteori på de fleste universiteter. Dermed er tekstteori noe som ligger implisitt i bakgrunnen. Du trenger ikke være så eksplisitt på dette i filmer lenger.

FRIGJØRENDE TEKNOLOGI

Farocki problematiserer det seinkapitalistiske samfunnet. Via film tydeliggjør han kapitalismens logikk. Hans arbeid ved klippebordet er bemerkelsesverdig, spesielt med alt arkivmaterialet, via andres bilder. Over lang tid fikk han dessuten ingen økonomisk støtte i Tyskland og Europa, for å spare penger brukte han materiale fra kommersielle jobboppdrag. Han gjør også det Walter Benjamin kalte «forfatteren som produsent», der bildekritikk ikke er mulig uten å bruke, lage, og produsere kritiske bilder. Det sies om Farocki at han arbeider som en maskin, men opererer som en kunstner. Virkeligheten, hva nå det måtte være, er i utgangspunktet et dokument for Farocki, eller kanskje mer et monument sett som et arkiv. Han lar bildene vi er vant til – nyhetsbilder, reklame og dataanimasjon – tre fram i et annet lys for å vise oss hvilken makt de har over oss.

Det er noe som skurrer med hans gamle venstreintellektuelle Europa, inspirert av teknologikritiske tenkere som Heidegger og Adorno. Er mekaniseringen, kontrollen og instrumentaliseringen av mennesket, virkelig så umenneskeliggjørende som de påstår? Samplingkultur, webdesign, chatting, folks utbredte manipulering, programmering og utveksling av bilder og tegn er i dag nærmest blitt egne kreative språk. Teknologi blir her like mye frigjørende som undertrykkende. Jeg spør det gamle ikonet bak de tykke sorte brillene om denne nye estetikken. Som professor fra Kunstakademiet i Wien svarer han på tiltale:

– Ja, jeg det har nok oppstått en ny type litteraritet. Dessuten har undervisningen om dette blitt langt mer interessant. For tretti år siden hadde vi nesten ikke tilgang til filmopptakene, i dag kan du nærmest klippe med et videokamera, kjøre sakte opptak, spole tilbake, lage utdrag mens du filmer. Men kortfilmene på YouTube finner sjelden veien til en filmfestival, de er som oftest studentmoro, og dessuten ikke så avanserte, men mer hurtiglagede musikk og poesi. Filmen er ennå ikke så utviklet. Men du har rett, det skjer fantastiske ting med ny teknologi.

Hva med kreativiteten for 30-40 år siden, med Godard og Marker, tiden som har inspirert senere filmskapere?

– Det var ikke akkurat tusen Godard-er den gang! Samtidig skal vi huske at Godard nærmest på egenhånd skapte mellom fem og ti nye filmsjangere.

© norske LMD. truls@film.as

1 Nora M. Alter, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images», *New German Critique*, nummer 68, 1996.