



Copenhagen Free University #12

Nummer 1 og nummer 2 og nulpunktet

Jean-Luc Godard mellem film, video og kunstproduktion.

TV bør ikke ses som et medie for ekspresion, men for transmission.

– Jean-Luc Godard, 1962.¹

På TV er der aldrig tale om projektion. Der findes kun *refusion* – du henvises til din stol eller din seng. I film er du altid *projiceret*, men skal stadig beslutte hvad du vil være. På TV er der blot en transmission af et eller andet. At projicere er noget særligt ved film...

– Jean-Luc Godard, 1996.²

Hvorfor altid kun en film, en skærm?

– Jean-Luc Godard, 1968.³

Når Jean-Luc Godards værk diskuteres i forbindelse med billedkunst, er det oftest i forbindelse med popkunst, og den (gensidige) indflydelse popkunsten havde på Godards produktion i 1960'erne. Siden 1968, hvis ikke før, har Godards dekonstruktion af filmsproget – hans sætten spørgsmålstejn ved billedets betydning(er) og repræsentationsformer, dog bevæget sig langt ud over popkunstens appropriationer og modstillinger af populærkulturelle billeder. Lige siden hans første TV-produktion, *Le Gai Savoir*, har Godards arbejde ikke kun omhandlet billedets politik, men også spørgsmål om produktions- og distributionsforhold, selvrefleksion og subjektivitet. Spørgsmål som førte Godard væk fra filmen som kontekst over mod TV og senere video som medium og særegen produktionsform. Og som det vil være dette essays primære anliggende, kan væsentligheden af disse ændringer og arbejdsformer ikke undervurderes i forhold til udviklingen af, hvad vi idag forstår som videokunst.

Pop og politik

Popkunsten i 1960'erne, såsom Ed Ruscha, Robert Rauschenberg og Andy Warhols malerier, undersøgte populærkulturens billeder, indoptagelsen af dem i dagliglivet, og hvorledes de er medvirkende til dannelsen af subjektivitet og politik. Det gjorde sig også gældende i Godards film fra samme periode, der fokuserede på hvorledes popkulturelle billeder og klichéer bliver vævet sammen med vores daglige liv, på de historier og begær som vi skaber ud af dette (*Une Femme Mariée*, 1964, *Masculin Féminin*, 1965, og *Made in USA*, 1966).

Hvor Hollywoodfilmens populistiske narrative teknikker var udgangspunktet for Godards tidlige genrebevidste (og refleksive) film, begyndte popelementer og billeder i sig selv at blive en del af fortællingen i disse film fra midten af 1960'erne. Således spejler den gifte kvinde sin egen krop – og især sine tanker om få større bryster – i reklamer for undertøj i samtidige dameblade, og de unge elskende i *Masculin Féminin* spejler deres idéer om politik og køn i popmusik og –billeder, alt imens de forsøger at "være med i den film, vi selv ønskede at lave, eller mere hemmeligt, sandsynligvis, som vi ønskede at leve", hvorimod heltinden i *Made in USA* synes at have bevæget sig endnu længere ud i en imaginær lavkulturel demi-monde – et filmisk popkunst scenarie hvor alle synes blot at være et silketrykt billede.⁴

Det var i disse film, at Godard begyndte at inkorporere ord – ikke blot som mellemtekster i filmen – men som tegn eller billeder i sig selv. En interesse for semiotik og forholdet mellem ord og billede som siden hen skulle få en fremtrædende plads i 1980'ernes neo-popkunst. Godard benyttede popkulturelle billeder som kontraster til hinanden og til andre billeder, og ikke mindst som et middel til at bryde filmens kontinuerlige narration op i forvirrende og modstridende tegn og tegnsystemer. Billederne var *konfliktuelle*, og skulle i lige så høj grad standse narrationen som føre den videre. Brugen af popbilleder gik således også langt videre end modernistiske, post-pop diskussioner om (u)mulige dikotomier mellem 'høj'- og 'lav'kultur. Den konflikt Godard beskæftige sig med, var derimod en krise i selve den filmiske repræsentation specifikt og i billedets ideologi generelt. Godard var altid skeptisk overfor filmiske konventioner, måske overfor filmen som sådan, og i slutningen af 1960'erne begyndte han systematisk at dekonstruere, obstruere og destruere filmiske konventioner i sine film, for til slut helt at forlade filmen og dens narrative konventioner til fordel for TV og video. Denne filmens krise, ja ligefrem dens 'endeligt' var over det hele i film som *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, *La Chinoise*, 1967, *Weekend*, 1967, og *One Plus One*, 1968. I disse biograf film ses sociologi, semiotik og revolutionær politik anvendt i en total dekonstruktion af det spektakulære, af narrative filmiske konventioner og deres tilhørende affirmative politiske ideologier. Filmens endeligt er ikke kun illustreret ved de Maoistiske revolutionæres handlinger i *La Chinoise* eller den borgerlige ordens sammenbrud og efterfølgende anarki og kannibalisme i *Weekend*, men er også bogstaveliggjort i filmenes slutninger. Allerede en film som *Made in USA* sluttede med et nærbillede af en bog med titlen "Gauche, Année Zéro" (Venstreføjens år nul), hvor filmens slutning skulle ses som begyndelsen på noget, som i en revolution. Derfor endte *La Chinoise* også med ordbilledet "ENDEN PÅ EN BEGYNDELSE" og *Weekend* med "ENDEN PÅ HISTORIEN – FILMENS ENDELIGT".

Godard bevægede sig således væk fra narrativ film over mod 'minimal' film, og fra film som underholdning og skuespil mod film som et politisk-kritisk værktøj. Hvis, som Guy Debord så berømt har formuleret det, "Skuespillet er kapitalen

der har nået den grad af akkumulation, at den bliver billede”, så må den kritiske, politiske film også reflektere og i sidste ende forkaste filmen som skuespil.⁵ Den må bevæge sig fra billeder som spektakulær kapital til det spektakulære billedes politik. *Weekend* og *One Plus One* synes da også begge med deres lange scener og distante kameravinkler at bevæge sig på een gang mod både det spektakulære og dets ophør. I sidstnævnte synes der eksempelvis at være en vis ambivalens i forhold til den afbillede popgruppe: Er optagelserne af Rolling Stones under en pladeindspilning et billede på revolutionen på vej, eller en afsløring af popsangens velplanerede (vare)produktion?⁶ Det er kendetegnende at *One Plus One* udelukkende er *proces*, eller måske ligefrem *praksis*, idet vi ser Rolling Stones der langsomt og møjsommeligt arbejder på 'Sympathy for the Devil', uden at vi nogensinde hører den endelige version af dette berømte nummer. Vi er vidne til processen, noget ufærdigt, ligesom revolutionen selv, og ikke til en færdigformet repræsentation, et endeligt og totaliserende repræsentationssystem. Det er ikke længere nok, som Godards efterfølgende filmkollektiv Dziga Vertov-gruppen, formulerede det "at lave politisk film, men [derimod] at lave film politisk".⁷

tvideopolitik

For at nå frem til en sådan politisk film, må man bevæge sig fra det spektakulære, og konsummeringen heraf, mod en refleksion og kritik af sådanne billeder. Man må iværksætte en ny relation mellem beskuer og billede (mao. filmiske konventioner), der omskærer det dobbelte bånd mellem beskuelse og konsummering. Man må spørge til, hvem der taler gennem (populærkulturelle) billeder og hvem som adresseres. Der er sådanne spørgsmål, som ligger til grund for Godards første tv-produktion *Le Gai Savoir*, (som var bestilt af, men aldrig sendt på fransk tv). Som den ene af filmens hovedpersoner siger, "må man i hvert billede finde en metode, og denne metodes diskurs. I hvert billede må man vide, hvem der taler". I denne tv-film bryder Godard totalt med enhver idé om narration, og præsenterer istedet en essayistisk film om billedproduktion, ideologikritik, beskuerrollen og magtrelationer.⁸ To personer mødes – meget sigende – i et tv-studie om natten for at diskutere og analysere billeder. Filmen igennem præsenteres vi dels for de to personer og deres diskussioner, dels for billederne, de diskuterer, samt for en montage af billeder, lyd, voice-overs og endog overskrivninger (tekst skrevet henover billederne, som var de skrevet på selve skærmen). I deres interne dialog forsøger de to personer systematisk at dekonstruere filmen, dens billeder og lydspor i et forsøg på, at "vende tilbage til nul". For at kunne opnå en ny begyndelse, må man først forstå og nedbryde den gamle orden. Til dette formål lægger hovedpersonerne, på bedste marxistiske vis, en treårs plan: "Det første år vil vi indsamle billeder og lyde og eksperimentere. Det andet år vil vi kritisere det hele: opløse dem, reducere dem, erstatte dem og rekonponere dem. Det tredje år vil vi forsøge os med nogle små modeller for en genfødt film".

Det er slående, hvorledes denne fremadskuende treårsplan samtidig er en opsummering af Godard's eget filmiske arbejde i det foregående tiår. Således kan hans tidlige parafraaser over filmiske genrer som gangsterfilm (*A bout de Souffle*, 1960), agentfilm (*Le Petit Soldat*, 1960), musicals (*Une Femme est une femme*, 1961), melodrama (*Vivre sa vie*, 1962) og krigsfilm (*Les Carabinieres*, 1963) ses som netop en "indsaml[ing af] billeder og lyde og eksperimenterer", ligesom hans før nævnte produktion fra midt-1960'erne kan ses som en kritik af disse indsamlede billeder og lyde, som foreslået til det andet år. Endelig kan den såkaldte 'Dziga Vertov-gruppen periode', der blev indvarslet med *Le Gai Savoir* ses som virkeliggørelsen af det tredje år. Det er kendetegnende, at filmen slutter med en voice-over af Godard selv, instruktørens stemme, der bekendtgør at "dette ikke er den film, der bør laves, men en film som viser, hvis man skulle lave en film, at en sådan må følge nogle af de veje, som er vist her". Denne film er således ikke så meget 'en film' som et forsøg på at vende tilbage til nulpunktet for film, et værk som på een gang ser tilbage i en ideologikritisk dekonstruktion af billeder, og frem mod skabelsen af nye, revolutionære kampbilleder og beskuermodeller. Godard begyndte med denne film ikke blot at stille spørgsmål til selve den billedproduktion der er involveret i film, dvs. de politiske implikationer i dette repræsentationssystem, men også – parallelt – til cirkulationen og distributionen af billeder. Vi kan måske derfor, for nu at parafrasere Godard selv, tale om en kamp på to fronter: produktion og distribution (af billeder). *Le Gai Savoir* er naturligvis, omend den adresserer og problematiserer filmiske spørgsmål, ikke nogen biografilm, men tværtimod en tv-film. På en måde bliver tv (og senere video) for Godard løsningen på de politiske problemer, som han ser ved filmen som sådan (dvs. filmen som udtryk for billedgjort kapital).

Alene i sin kontekst, fjernsynet, arbejder *Le Gai Savoir* med et andet forhold mellem beskuer og billede end biografens; Godards så på dette tidspunkt tv som et *refleksivt* medie, som et medie der kunne reflektere og dekonstruere filmsprogets magt. På et så tidligt tidspunkt som i 1962 udtrykte Godard, i et interview i *Cahiers du Cinéma*, et ønske om at arbejde med fjernsyn, ikke for at lave film, men derimod reportage, essayistik, nyheder, sport osv.: alle de formater som tilsyneladende præsenterer virkeligheden, modsat film som tilsyneladende *repræsenterer* virkeligheden. Ifølge Godard er filmmediet ikke, i modsætning til tvmediet, et værktøj for (kunstnerisk) *ekspression*, men for *transmission*. I en helt central bog om Godards arbejde med fjernsyn, understreger filmhistorikeren Colin McCabe at "...såfremt Godard betragter fjernsyn som et væsentligt medie, betragter han det ikke, som så mange andre, som værende det samme medie som film. Tværtom, forhindrer hans insistensen på vigtigheden af teknologiske institutioner enhver accept af ideer om 'kommunikationsmidler'. For selvom film og fjernsyn deler behandlingen af lyd, billede og udtryk, så er institutionerne og teknologien, formerne og publikummet meget forskellige".⁹



There was a landscape,
and we put a factory in it.



Sometimes, it hurts.

Fjernsyn er ikke film, men det anvender filmiske virkemidler. På grund af disse delte virkemidler kan fjernsyn og film også reflekteres i hinanden; begges betingelser og meningsdannelser kan synliggøres. Dette er tilfældet med de Dziga Vertov-gruppe tv-produktioner som fulgte: *British Sounds* 1969, *Pravda*, 1969, *Luttet in Italia*, 1970, og *Vladimir et Rosa*, 1971. Disse film behandlede alle revolutionær politisk kamp, og forsøgte at anvende mediet som en analyse af billede og lyd ud fra en marxistisk, materialistisk dialektik. Således viser åbningsscenen i den præcist betitlede *British Sounds* et samleband på en fabrik, med dubbed metallisk industriel støj og to forskellige voice-overs! Som sådan er *British Sounds* ikke så væsensforskellig fra Godards anden 'britiske' film, føromtalt *One Plus One*, med dennes lange lange takes, politiske slogans og fokus på produktionsprocesser. Vi er blot vidne til en flytning af den samme (klasse)kamp fra en arena eller kontekst til en anden, fra film til fjernsyn. Eller til åbningen af en anden front, om man vil. Det bør dog bemærkes, at selv om Godard tænkte på fjernsyn som kontekst på dette tidspunkt, skød han stadig film, og var endnu ikke begyndt at bruge videobånd.

Som det fremgår af MacCabe, skulle Godard dog snart uddybe sine ideer om fjernsynet og dets forskel fra filmen, såvel kontekstuel som fænomenologisk. Dette skete i 1970'erne i samarbejdet med Anne-Marie Mieville i produktionsselskabet *Sonimage*. I deres fælles 'Refleksionsprincipper', lavet i forbindelse med deres forslag til konstruktionen af en post-kolonial tv-station og sendeflade i Mozambique, beskriver de forskellen på de to arenaer og synsmåder som følger: "A. I biografen er man mange (sammen) for at være alene foran lærredet. B. I en lejlighed med tv-forbindelse er man alene for at være mange (sammen) foran skærmen".¹⁰ Dermed bliver de forskellige beskuelsesformer også meget klare: vi har at gøre med to fundamentalt forskellige offentlige rum, og det er herudfra at forskellen i filmsprog, eller rettere, programmering i de to sfærer bør analyseres. Hvor filmen, biograf rummet, er et sted hvor man går hen for at være alene sammen med andre, hvor man deler en oplevelse og næsten hemmelig forbindelse, hvor man bliver del af en bestemt gruppe med bestemte værdier og endog overbevisninger, er man altid allerede socialiseret og stratificeret som tilhørende een bestemt kategori – familien – når man er mange alene foran tv-skærmene. Når fjernsynet adresserer forskellige grupper i samfundet, gør det det gennem *tid* fremfor *rum*. Når vi går i biografen går vi et bestemt sted hen, til en særlig biograf med en særlig profil som tiltaler vores præferencer, eller vi går til den nærmeste biograf som dermed tilhører vores lokalsamfund. I modsætning hertil adresserer fjernsynet forskellige grupper gennem forskellige tidspunkter; familieprogrammer vises i primetime, og specielle segmenter adresseres enten tidligere eller senere. På denne måde marginaliserer fjernsynet gennem sine tidsinddelinger også altid alle andre værdier end familieorienterede værdier, hvorimod biografen opdeler rumligt. Man kunne f.eks. heller ikke i 1970'erne finde nogen af Godards nye politiske film i større 'mainstream' biografkomplekser, men måtte derimod lede efter dem, i perifære og nedslidte

'kunst'filmsbiografer. Ligeledes endte de fleste af Godards tv-film også med *ikke* at blive vist på fjernsynet, og hans senere tv-serier fra slutningen af dekadens, som blev vist, blev naturligvis heller ikke sendt i primetime. Hvor biografen er et offentligt rum der kategoriserer og fordeler publikum rumligt, og endog geografisk udover byrummet, tager fjernsynet, så at sige, tid på vores adfærd.¹¹

Vi kan således tale om forskelle i beskuerposition inden for fjernsyn og film i rumlige termer og i form af offentlige sfærer. I form af et beskuerens rum og et filmisk rum, begreber der var helt centrale i Godards særlige form for 'videopolitik', og som bestemt stadig er det i vore dages videokunst (omend ikke altid lige reflekteret). Da Godard indledte *Sonimage* med Anne-Marie Mieville, begyndte de helt bevidst at anvende video såvel som film, og man kan fremføre at de anvendte disse medier strategisk i forhold til forskellige rum og offentligheder.¹² Deres første samarbejdsprojekt, *Ici et ailleurs*, 1974, var en nyredigering af gammelt filmmateriale som Godard havde skudt sammen med Gorin i 1970 i Palæstina. I denne nyredigering fokuserede Godard og Mieville på relationen mellem materiale fra 'andetsteds', og hvorledes dette materiale kunne præsenteres og opleves i et 'her', det samtidige Frankrig, på fjernsynet. *Ici et ailleurs* fokuserede på relationen mellem forskellige steder, som de præsenteres i hjemmets private sfære gennem fjernsynet. Eller: gennem en specifik visuel indramning og adskillelse mellem begivenheder og steder.

Rummets politik

Tv-mediets indflydelse på privatsfæren – defineret som mange der er alene for at være mange sammen foran skærmen – bliver således udgangspunktet for *Sonimages* første egentlige videoproduktion, *Numero Deux*, 1975. Selvom *Numero Deux* blev præsenteret som en biograffilm, var den optaget på video, og senere overført til film. Filmens omdrejningspunkt er tv-mediets indflydelse på en arbejderklasse families dagligliv, såvel direkte som indirekte. Direkte ved at vise familien sidde og se fjernsyn (som i *Ici et ailleurs*), og indirekte gennem brugen af video til at vise de mest intime detaljer af deres liv (mens de tager bad, er på toiletet, har sex eller onanerer). Kameraet er konstant påtrængende, som vi kender fra tv-dokumentarer og doku-soaps, skuespillerene i filmen er da også amatører, omend scenerne rent faktisk er fiktive og instruerede. Men selve videomediet, dets indramning og materielle karakter, giver os fornemmelsen af, at se noget virkeligt, hvilket understreges af de faste kamera positioner og indstillinger, der giver mindelser om spion- og/eller overvågningskameraer – virkemidler som iøvrigt senere er blevet genbrugt i biograffilm som Atom Egoyans *Family Viewing*, 1987, og Steven Soderberghs *Sex, Lies and Videotapes*, 1989. Videobåndet synes næsten umiddelbart at indikere det private, det reelle og ligefrem noget amatør-agtigt. Video er et privat medie, og det er som sådant, at det anvendes i *Sonimage* produktioner som *Numero Deux*, de senere videonoter over egentlige filmproduktioner og ikke mindst i *Soft and Hard*, 1986, naturligvis

(som en slags efterfølger til *Numero Deux*). Denne private karakter ved videobåndet kan vi også genfinde i nutidige former såsom tv-programmer med seernes hjemmevideoer, pornografi og endelig bestemte former for kunstvideo (både videoer med dokumentation af performance og i såkaldte "video-dagbøger" eller andre selvbiografiske projekter).

Som det fremgår af titlen, *Numero Deux* (nummer to), bevæger Godard (og Mieville) sig med denne film fremad fra 'nulpunktet', og selvom Godard påstod, at filmen var en nummer to, fordi den var en genindspilning af hans første film, *A bout de souffle*, er det åbenbart, at brugen af video markerer et radikalt skift i Godards værk i forhold til en tænkning om rum og synspraksis. I deres dialogbog, *Speaking about Godard*, diskuterer instruktøren Harun Farocki og teoretikeren Kaja Silverman den betydning, brugen af video i har for udformningen af *Numero Deux*. I filmen ser vi ofte to videomonitører i billedet samtidigt, filmet på 35mm, hvilket resulterer i to forskellige billeder der er indrammet af et stort sort felt. Farocki bemærker, hvorledes denne idé stammer fra selve redigeringsprocessen, idet man med video, i modsætning til film, redigerer på to skærme samtidigt. Silverman følger op med at bemærke hvorledes denne samtidighed er central i *Numero Deux*, hvor vi ikke blot ser eet billede efter et andet, som det er filmens fænomenologi, men derimod flere billeder af gangen, simultant. Således refererer titlen også til forholdet mellem film og video, med video som "nummer to".¹³ Til bemærkelsen af eksistensen af to billeder inden for samme (generelle) ramme, kan vi tilføje, at man dermed også oplever flere rum samtidigt. Et fænomen som vi genfinder i videoinstallationer, der ofte benytter sig af flere skærme og/eller projektioner, dvs. flere billeder, som knyttes sammen via et samtidighedsprincip. Et princip som naturligvis også er centralt for den form for videoinstallationer, der benytter sig af den direkte transmission af billeder, såsom Dan Grahams seminale videoinstallationer fra midten af 1970'erne, dvs. samtidige med *Numero Deux*. Her finder vi en konstant forhandling af beskuerrelationerne i form af tidslighed, kropslig tilstedeværelse og beskuerposition i Grahams brug af live transmission, delay og spejling i et værk som *Past Continuous Past(s)*, 1974. Beskuerrelationer gøres relationelle og relative, præcis som det er tilfældet med *Numero Deux*.¹⁴

Det er åbenbart, at *Numero Deux*, i det mindste på det formelle plan, minder meget om en affilmet videoinstallation med adskillelige monitører, eller for den sags skyld projektioner, der lyser op i det mørklagte rum. Godard havde tidligere talt meget positivt om Andy Warhols *The Chelsea Girls*, 1966, en film som netop anvendte to samtidige projektioner fremfor eet opdelt billede til at vise to billeder, to narrationer og to rumligheder.¹⁵ Godard havde også selv tidligere flirtet med ideen om to samtidige historier, om fordobling, da han i 1966 optog *Made in USA* og *Deux ou trois choses que je sais d'elle* samtidigt. Han overvejede – ifølge eget udsagn – faktisk at filmene skulle vises samtidigt, ikke

som dobbelt projektion, men som een filmrulle fra hver vist efter hinanden (et princip som også strukturerede *The Chelsea Girls*, hvor rækkefølgen af de enkelte ruller i begge projektioner tilsyneladende skulle være tilfældig).¹⁶ Selvom Godard aldrig skulle forsøge sig med flere projektioner, forstod han – gennem videoens redigerings- og præsenteringsmuligheder – at det var muligt at arbejde med flere, simultane rumligheder; at det var muligt at dekonstruere filmens centraliserede, ideale perspektiv gennem en rumliggørelse af scenerne og adskillelige mulige udsigtspunkter. En rumliggørelse der kunne udvide instruktørens self-refleksivitet og –kritik såvel som beskuerenes bevidsthed om billedproduktions ideologi og deres placering i forhold til dem.

Fænomenologisk set giver videoinstallationer mulighed for en udvidelse af denne idé om rumlighed som (selv)refleksion og (auto)kritik. Med videoinstallationer kan vi opleve et filmisk rum som helt bogstaveligt omringer beskueren, og som gennem multi-screen projektioner kan fremvise adskillelige synspunkter samtidigt. Den franske kunst- og filmteoretiker Jean-Christophe Royoux har beskrevet, hvad han kalder ”rumliggørelsen af historien” i nutidig videokunst (såvel som i eksperimenterende film), og hvorledes anvendelsen af et loop har forandret vores forståelse af narrativitet og linearitet i filmen, og istedet ”indkranser et tomt rum gennem repetitionen af den samme bevægelse, som skaber en scene der til tider opsluger beskuerens tilstedeværelse og samtidigt holder afstand” i et forsøg på at nærme sig såvel beskuerens rum som tid.¹⁷ Royoux har meget præcist kaldt dette en udvidelse af filmens felt til ”udstillingens scenerum” – en rumliggørelse af filmen der helt bogstaveligt inkluderer beskuerens rum.¹⁸ Dette aspekt kan ses hos i videoinstallationer hos en række nutidige kunstnere, såsom Chantal Ackerman, Eija Liisa Ahtila, Matthew Buckingham, James Coleman, Stan Douglas, Christoph Girardet, Douglas Gordon, Susan Hiller, Pierre Huyghe, Joachim Koester, Steve McQuinn, Jane & Louise Wilson, Sam Taylor-Wood og mange flere. I sådanne praksisser har vi både at gøre med refleksion og udvidelse af filmiske metoder for fortælling og rumliggørelse, dvs. deres måder at adressere på.¹⁹ Men videoinstallationer rumliggør ikke blot filmen, men – gennem denne rumlighed, mulige multiplificering og loopning – *fordobler* også filmens effekt. Der er tale om en fordobling af sceneriet, eller en dobbelt scene, om man vil: iscenesættelsen af (et) rum på skærmen og (et) rum off-screen i det faktiske, omgivende udstillingsrum. Alt foregår nu to gange, og i dobbelt forstand: når der f.eks. er ubevægelighed på skærmen bliver denne stilhed gentaget senere i loopet, men den bliver også spejlet i beskuerens nogle gange samtidige, andre gange ikke, tilsvarende ubevægelighed i rummet. Det samme gælder når der er bevægelse og interaktion på skærmen, denne fordobles ligeledes i såvel loop som beskuerens (mulige) adfærd. I et sådant udvidet filmisk felt har vi at gøre med et infinitivt antal af fordoblinger; dobbelt ubevægelighed og dobbelt bevægelse, *on screen* og *off screen*.

Videosyn

Udforskningen af beskuerens rum, og ikke mindst intentionalitet, kan på mange måder siges, at have været en alt afgørende præmis, ja, nærmest besættelse, for postkonceptuelle kunstpraksisser efter 1960erne såsom performance, video og installation. En kunstner fra samme generation som Godard, Robert Smithson, beskæftigede sig med temaer som tid, rumligheder og relationen mellem steder. Smithson skrev om biografrummet og dets beskuerrelation i artiklen 'A Cinematic Atopia' fra 1971. Heri citerede han endog Godard, og fremsatte en kritik af hvorledes det "at gå i biografen resulterer i en ubevægeliggørelse af kroppen", og foreslog hvordan dette kunne kritiseres gennem enten a) en sløring af filmen på lærredet og/eller b) konstrueringen af en anderledes arkitektur for biografen.²⁰ Dette skulle være en arkitektur, som gjorde beskueren opmærksom på sin kropslige tilstedeværelse i rummet fremfor at forsøge at få een til at glemme den. Den tidlige videokunst, som bl.a. udsprang af minimalismen og performancekunsten, fulgte netop denne linje, og fokuserede på det fysiske rum fremfor den filmiske narration. Loop, live projektion, spejlinger og hvad der kan kaldes video-arkitektur var fokus i tidlige videoinstallationer af kunstnere som alle havde baggrund i minimalisme og performance, såsom Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham, Joan Jonas, Les Levine, Bruce Nauman og Yvonne Rainer. I en ganske tidlig oversigtsartikel om videokunst, skriver Rosalind Krauss, at der synes at være to fremherskende anvendelser af videomediet inden for billedkunsten. Begge former forholder sig primært med kroppen, enten kunstnerens eller beskuerens: "Uanset hvilken krop som er valgt til lejligheden, så er der en anden præmis som altid er tilstede. I modsætning til andre visuelle kunstformer er video i stand til at optage og afspille samtidigt – producerende direkte feedback. Kroppen er således til stede, som var den centreret mellem to maskiner som åbner og lukker en parentes. Den første af disse er kameraet, den anden monitoren der re-projicerer den optrædendes krop med et spejls umiddelbarhed."²¹

Derfor bør vi måske tale om en tredje beskuelsesform i det "udstillingens scene-rum", som videokunsten indikerer; en beskuelsesform som er væsensforskellig fra både film og fjernsyn. Videoinstallation kan således defineres gennem en række eksklusioner: hverken film eller fjernsyn. Installationen er snarere et medie der tillader refleksion over disse former og deres beskuelsesformer. Udviklingen af videokunsten siden 1970erne har dog ført til et skift fra performance-baserede værker over imod a) en refleksiv modus, og b) en subjektiv modus. Begge former som ivoirigt kan findes i Godards videoarbejder fra samme periode. På den ene side blev video brugt til at vise intime, private rum og private, idiosynkratiske observationer i videofilm som *Soft and Hard*, 1986, *Lettre à Freddy Buache*, 1982, og endog *Historie(s) du Cinema* tv-serien, 1989-98, men på den anden side er det klart, at disse videoer ikke er autonome og selv-centrerede, men derimod relationelt bundet til filmmediet selv, i en refleksion heraf. De er i lige

dele bundet til privatsfæren og filmen (som offentligt rum). De omhandler repræsentation og billedets magt, og de reflekterer filmens funktion og praksis: I *Soft and Hard* har Godard og Mieville en samtale om deres samarbejde og interne magtrelationer, *Lettre à Freddy Buache* er et videobrev til en filmkritiker og *Historie(s) du Cinema* er på een gang en (yderst personlig) historie om filmen og dens endeligt. Således er Godards arbejde med video, og dets forhold til filmen – dens historier, diskurser, billedideologier, beskuerforhold osv., også væsentlige i en læsning af nutidige videoinstallationer der arbejder med en strukturel analyse og spatialisering af filmrummet som beskrevet ovenfor. Godards video-arbejder er ligeledes væsentlige i en forståelse af de politiske implikationer i nutidige, tilsyneladende private anvendelser af videomediet i såvel billedkunsten som andetsteds (ja, det personlige er stadig politisk).

I *Numero Deux* viser Godard og Mieville ikke kun en (fiktiv) arbejderklasses privatliv, men også det produktionsapparat som anvendes til at repræsentere dem. Filmen reflekterer både sin egen produktion og repræsentation gennem (gen)filmingen af de 'oprindelige' videobånd, afspillet på monitorerne, indrammet af mørke på filmværkstedet, og – endnu vigtigere – ved at filmen indledes og sluttes med optagelser af Godard i produktionsstudiet, i redigeringsrummet. Dette er ikke kun resultatet af en *de riguer* selv-kritik og –reflektion, men af en meget mere omfattende refleksion. Godard situerer sig selv som arbejder og filmstudiet som en fabrik i en parallel til arbejderfamilien i filmen. Herved etablerer han også en ny forståelse af filmstudiet som produktionssted, og for filminstruktørens, eller filmarbejderens, om man vil, sociale placering. Det studie, som vi ser er da også rent faktisk købt for filmens forskud, hvilket var muligt da filmen var meget billigere end budgetteret, idet de fleste optagelser var foretaget på video og ikke den noget dyrere film. Det vi er vidne til, er således *Sonimages* nye *modus operandi*; en flytning fra centrum – Paris – helt bogstaveligt, men også i overført betydning fra institutionen *Film* til nye produktions-, distributions- og præsentationsformer; *video*. *Sonimage* forsøger, med andre ord, virkelig at gå 'tilbage til nulpunktet' i form af produktion og distribution, hvorfra der så kan etableres nye billeder og nye relationer mellem producenter og konsumenter af billeder; en model som siden er blevet brugt i såkaldt 'alternative' videoproducenter som *Dogfilm* i Berlin og *Paper Tiger TV* i New York. En radikal re-orientering som fører til et skift fra filmen som institution og central arena over mod (hjemme)videoens marginale, ikke-markedsorienterede verden. Præcis det sted hvor vi også finder kunstvideoen. En kunstvideo har oftest begrænset distribution og budget, men disse begrænsninger i både real og symbolsk kapital viser sig, paradoksalt nok, også at skabe rum for en anden produktionsform, der er mindre begrænset af netop kapitalens krav. Et princip om mindre produktionsenheder der for *Sonimage* var lig med skiftet fra Paris til Grenoble – fra centrum til periferi – og fra film til video. Dette princip skaber også færre begrænsninger, og derigennem muligheden for andre produktionsformer og tilhørende diskurser hvor såvel filmens som fjernsynets centrale magt, kulturelle kapital og tilhørende syntaks kan

reflekteres på ny, og sågar rumliggøres via videoinstallationen. Et filmisk rum som er omkring dig, ikke foran dig, der indebærer bevægelse, ikke stilstand, og som gennem multi-projektion kan give adskillelige synspunkter samtidigt.

Det skal dog understreges at Godard ikke regner video for projekterbar, men netop lavet til den lille skærm fremfor det store lærred. Dette har ikke kun at gøre med ideerne om det intime og private (samt, naturligvis, det ind- og påtrængende), men også med selve vidoebåndets materielle karakter. I et interview om *Historie(s) du Cinema* fra 1996, gør Godard det meget klart, at han foretrækker at dette værk vises på fjernsynet fremfor i biografen, eftersom tv *refuserer* fremfor *projicerer*. Med video er der netop muligheden for at undgå det spektakulære, hvorfor man også må formode, at Godard finder en stor del af vor tids videokunst ulogisk, og arbejdende imod sin egen ontologi med de mange store, biograflignende projektioner, som hos f.eks. de filmisk optagede videokunstnere Douglas Gordon og Pierre Huyghe. Ved at placere *sin* filmhistorie på den lille skærm, tv'et, fremfor biografrummet, debaserer Godard helt bogstaveligt filmhistorien. Ved dette skift i format mister filmen sin storhed, og fremfor at blive forført af billederne, bliver vi distanceret fra dem, hvorved vi kan analysere og forstå deres betydninger og historier – hvilket netop var formålet med Godards første tv-film, *Le Gai Savoir*. I modsætning til film giver video ikke billederne skin eller ligefrem aura, men debaserer og demystifiserer dem nærmere. Hvor filmen altid netop var magisk – Bergmans 'laterna magica' og Orson Welles der optrådte som tryllekunstner i *F for Fake* – er videoen derimod gemen, dagligdags. Den er et lavkulturelt medie, og som sådan perfekt for daglige optagelser og overvejelser, det banale, amatørfilm, pornografi osv. Og det er et perfekt middel til debasering af filmen, til at opnå 'filmens endeligt'.

Noter:

1. Citeret efter Toby Mussman (Red.), Jean-Luc Godard, Dutton: New York, 1968, p. 118.
2. Jean-Luc Godard, Interviews, University Press of Mississippi: Jackson, 1998, p. 192.
3. Jean-Luc Godard, Interviews, University Press of Mississippi: Jackson, 1998, P. 23.
4. Således sammenligner de fleste kritikere i 1960'erne da også Godards filmiske teknikker med Rauschenberg og Warhols brug af silketryksteknikken. Godards appropriationer af filmiske klicheer – pigen, pistolen og smøgen – bliver i samtiden set som parallelle til med den tilsyneladende tilfældige måde, hvorpå f.eks. Rauschenberg sætter løsrevne billeder og tegn sammen i sine silketryksarbejder. Endvidere synes der at være en parallel mellem Rauschenberg og Warhols flade kompositioner og den fladhed som man finder i Godards personskildring, der er løsrevet fra enhver psykologisk forklaring, men derimod udelukkende indrammet af filmiske konventioner. Se f.eks. Richard Rouds bog, Jean-Luc Godard, Secker and Warburg: London, 1968.
5. Guy Debord, Skuespilsamfundet, Rhodos: København 1972, p. 23.
6. Ifølge James Roy Macbean er Godard kritisk over for the Rolling Stones og tidens rockmusik i det hele taget for ikke at være nok involveret i den revolution som de har muligheden for at initiere, idet de ikke er involveret i klassekampen over retten til produktionsmidlerne, men udelukkende i tegnværdi, i æstetiske og formelle spørgsmål. Se James Roy MacBean, Film and Revolution, Indiana University Press: Bloomington, 1980, p. 95.
7. Citeret efter Colin MacCabe, Godard: Images, Sounds, Politics, BFI/Macmillan: London, 1980, p. 19.
8. I deres dialogbog, Speaking about Godard, placerer Kaja Silverman og Harun Farocki med rette Le Gai Savori i konteksten 'maj 1968', dvs. studenteroprøret i Paris. Filmen skal ses i en revolutionær sammenhæng, som udtryk for noget imaginært: forsøget på at returnere til nulpunktet, til en ny begyndelse: år nul. Filmen er et forsøg på at indfange dette øjeblik, og forsøger at nå frem til det gennem en billedanalyse, der trækker på Michel Foucaults samtidige Ordene og Tingene, og peger således på hvordan vi ikke blot taler gennem billeder, men også bliver (til)talt gennem billeder. Derfor er Le Gai Savori at ansue som såvel en dekonstruktion som en artikulation.. Kaja Silverman & Harun Farocki, Speaking about Godard, NYU Press: New York, 1998, primært pp. 113 & 127.
9. MacCabe, p. 138.
10. MacCabe, p. 139.
11. Fjernsynet opdeler ikke kun i tid, men også i rum. Udbredelsen af tv-apparatet er således samtidigt med udflytningen af mellemlaget fra byerne til forstæderne i 1950'ernes USA. Man kan med en vis ret ansue tv-mediet som et udtryk for forstadslivet sociale organisering, i modsætning til biografen som er et udpræget urbant rum. Fjernsynets rumlige opdeling, hvor man er alene for at være sammen med mange, følger ganske nøjagtigt forstadens produktion af rum med dens endeløse række af enfamiliehuse, individuelle, men ens arkitektur, grundplan, garage, have + hæk og indretning i det hele taget.
12. Godards berøgtede interview med Woody Allen, forevigtet i videoen Meetin' WA, sætter han ikke blot spørgsmålstegn ved auteurrollen, men undersøger også fjernsynets indflydelse på filmen – videoen kan ses som ikke blot en dekonstruktion og latterliggørelse af Allens filmsprog, men også som et eksempel på det kain og Abel-lignende forhold mellem video og film som foreslås i Sauve qui peut, med Godard i rollen som en endog meget villig Kain over for Allens noget ufrivillige Abel. Således benytter Godard nederdrægtigt musikken og mellemteksterne fra Hannah and Her Sisters til at strukturere videoen, ligesom han konstant skifter mellem engelsk og fransk, både for at forvirre Allen, og for at afspejle det diskursive forhold mellem video og film. Denne metode, at anvende video reflesivt i forhold til film, kan også ses i de af Godards videoer som direkte kommenter biograffilmene Passion, Je vous salue, Marie og Sauve que peut.
13. Silverman og Farocki, pp. 141-3.

14. Dan Grahams arbejder har også en parallel til Godard og Mieville's undersøgelse af fjernsyn og beskuerforhold, både da Graham foreslog at sætte skærme op uden for forstadshuse som viste signalet inde fra tv'et, sådan at det private offentliggøres, og da han foreslog oprettelsen af lokale, alternative kabeltv-stationer baserede på refleksion, deltagelse og live transmissionen af flere synspunkter på en gang.

15. Parallelerne mellem Godard og Warhols arbejder går naturligvis meget videre end de åbenlyse referencer til populærkulturens tegnsystemer, og kan også ses i Warhols filmproduktion, hvor det performative element privilegieres over egentligt skuespil, hvilket indikerer en ikke helt ulig dobbelthed af fascination og problematisering af Hollywoodfilmen hos dem begge. Begge forsøger de i deres film at dekode Hollywoods filmiske konventioner og omforme dem til et nyt politisk filmsprog (hhv. marxistisk og seksual-politisk).

16. Processen, hvormed to film kunne optages samtidigt, den ene efter præcis drejebog og planlægning, den anden spontant og næsten improviseret, er bl.a. blevet beskrevet af James Monaco. Ifølge Monaco er Godard citeret for, kun halvt i spøg, at have foreslået at de to film skulle vises samtidigt, måske endog med en filmrulle fra hver efter hinanden. Dette peger åbenlyst på en interesse for strukturel film, for de materielle forhold omkring både produktionen og præsentationen af film. Se James Monaco, *The New Wave*, Oxford University Press: New York/Oxford, 1976, p. 173.

17. Jean-Christophe Royoux, 'The Conflict of Communications', in Stan Douglas, katalog, Centre Georges Pompidou: Paris, 1994, p. 59.

18. Royoux, p. 61.

19. En afdækning af dette emne ligger naturligvis uden for dette essays rækkevidde, men en kritisk analyse af nutidige billedkunstneres brug af filmen i videoinstallation er mere påkrævet end nogensinde, på et tidspunkt hvor videoinstallationen er blevet en form fremfor en metode, og en form forholdsvis ukritisk kan overtage det abstrakte maleris position som spektakulær, salonfæhig kunst. Det bør undersøges hvorledes sådanne spejlinger og approprieringer af filmen foretages, og i hvilken grad disse afspejlinger skaber en ren kopi og/eller differentielle refleksioner, og hvordan sådanne distanceringer og reverseringer istandsættes, og til hvilke formål. Med andre ord, består udfordringen i at analysere hvornår og hvordan videoinstallationer frembringer nye narrationer og et nyt (meta)sprog fremfor blot at appropriere og æstetisere filmsproget gennem et simpelt skift i kontekst fra biografrum til kunstrum, eller hvad man kunne kalde repetitioner uden differens...

20. Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press: Berkeley/Los Angeles, 1996, p. 138

21. Rosalind Krauss, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', in Gregory Battcock (Red.), *New Artists Video*, Dutton: New York 1978, p. 45.

Number One and Number Two and point Zero

– Jean-Luc Godard between Film, Video and Art.

Television should be considered not as a means of expression but of transmission
– Jean-Luc Godard, 1962.¹

On TV there is no projection. There is a *rejection* – you are rejected in your armchair or on your bed. In pictures you are *projected*, but you still have to decide what to be.
In TV there is just transmission of something. It's peculiar to cinema to project...
– Jean-Luc Godard, 1996.²

Why always one movie, one screen?
– Jean-Luc Godard, 1968.³

Considerations of Jean-Luc Godard's work in connection to visual art has usually taken their point of departure in the influence of Pop Art on Godard's work (and vice versa). However, since at least 1968, Godard's deconstruction of cinematic language, his questioning of the meaning(s) of images and representational systems, has gone far beyond the realm of Pop Art and its appropriations and juxtapositions of popular images. Since his first work for television, *Le Gai Savoir*, Godard's work has not only dealt with the politics of images, but also with issues of production and distribution, self-reflexivity and subjectivity. Issues which led Godard from the arena of cinema to television and later video as medium and mode of production *in itself*. And as it is the concern of this essay, the importance of these changes and issues cannot not be underestimated in regards to developments in contemporary artvideo.

Pop and politics

Just as pop art of the 1960s explored the influence of popular images and the consumption hereof in daily life as well as the formulation of subjectivities and politics (the paintings of Ed Ruscha, Robert Rauschenberg and Andy Warhol), Godard's films of the 1960s explored the modern day conflation of media images, private subjectivities and stories (*Une Femme Mariée*, *Masculin Féminin* and *Made in USA*). Whereas Hollywood's populist narrative cinema formed a blueprint for Godard's early genre-conscious films, popular images themselves became part of the narrative in these films. Thus, the married woman mirrors her own body and thoughts about breast enlargements in current magazine adverts for women's accessories (lingerie, lipstick etc.), and the young lovers of *Masculin*

Féminin reflect their ideas about politics and gender in pop music and images, trying to inhabit the film "we all wanted to make or – more secretly, no doubt – that we wanted to live", whereas the heroine of *Made in USA* seems to have ventured even further into an imaginary demi-monde of pulp fiction; a filmic pop art landscape where everybody seems merely a silk-screened image.⁴

It is in these films Godard started incorporating words not just as titles within the film, but as signs or even images in themselves, marking his interest in semiotics and the relationship between word and image which became so important for neo-pop art of the 1980s. Godard used different pop images to contrast each other; to contrast or circumvent the narrative in a confusion and/or clashing of conflicting signs and sign systems. An usage of images which went beyond modernist post-pop arguments on the so-called high and low culture dichotomy. Rather, Godard was dealing with a crisis in cinematic representation in particular and the ideologies of images in general. Always doubtful of filmic conventions, perhaps even of Cinema itself, by the late 60s Godard began to deconstruct, avoid and finally abandon cinema and its narrative as well as representational conventions. Film language was deconstructed, and eventually Godard abandoned the medium itself in favor of television and video. The crisis – or even the "end" – of Cinema was all over Godard's subsequent cinema releases: *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *La Chinoise*, *Weekend* and *One Plus One*. In these films sociology, semiotics and revolutionary politics are employed in a deconstruction of spectacular, narrative cinematic conventions and their inherent political ideologies. The death of Cinema is spelled out not only in the revolutionary acts of the Maoists of *La Chinoise* or the collapsing of orderly, bourgeois society into anarchy in *Weekend*, but is literally articulated in the endings of the films. Already *Made in USA* ended with an image of a book entitled "Gauche, Année Zéro" (year zero of the left) – the end as the beginning of something, as in revolution itself. Accordingly, *La Chinoise* ended with the title "END OF A BEGINNING" and *Weekend* with "END OF STORY – END OF CINEMA".

Godard was clearly not only moving away from narrative cinema toward "minimal" cinema, but also away from the Cinema as spectacle toward cinema as a political-critical medium. If, in the famous words of Guy Debord, "the spectacle is capital accumulated to the point where it becomes image", the critical, political film must necessarily reflect and ultimately discard with cinema as spectacle.⁵ It must move from images as spectacular capital to spectacular politics of images. *Weekend* and *One Plus One* with their long takes and long-shots move at once towards spectacle as well as towards its demise. In the latter film, for instance, there seems to be an unresolved ambivalence toward to the images of the pop group: Are the shots of The Rolling Stones at work a representation of the revolution as a work-in-progress, or an exposé of the cynical, well planned production stages of a pop song?⁶ Significantly, *One Plus One* is *only* process,

NUMERO 2/ ESSAI TITRES

NUMBER TWO/TEST TITLES



or perhaps even only *practice*, since we see the Stones working meticulously and slowly on the completion of "Sympathy for the Devil", but we never hear the infamous tune in its finished version. We are dealing with a work-in-progress, like the revolution itself, and not a finished representational work, not a totalizing system of representation. It is, in the words of the Godard's later Dziga Vertov group, not enough to "make political films but to make films politically".⁷

Tvideopolitics

In order to achieve such a political cinema, one must thus move from the spectacle and its consumership of images towards a reflection and criticism of these images, forging a new relationship between the viewer and the images (i.e. cinematic conventions) which defaces the double-bind between spectatorship and consumership. One must ask who is talking through (popular) images, and who is addressed. Those are questions which were at the center of Godard's seminal first television work, *Le Gai Savoir* (commissioned, but never shown on French television). One of the protagonist states that "in each image one must find a method, and the discourse of that method. In each image, one must know who is speaking". Godard breaks with any notion of narrative, and instead presents an essayistic film about images, ideology, spectatorship and power.⁸ Two persons meet, significantly, in a television studio at night to discuss and analyze images. During the course of the film we are presented with both the speakers in real time as well as with the images and a confluence of images, sounds, voice-overs and even write-overs (words written on the images, as if written on the screen). In their dialogue, the speakers are systematically breaking down cinema, its images and sounds, in an effort to "return to zero". To have a new beginning, a revolution, one must first understand and overturn the old order of things. And in true Marxist fashion, the protagonists of *Le Gai Savior* lay down a three-year plan to this end: "The first year we collect images and sounds and experiment. The second year we criticize all that: decompose them, reduce them, substitute for them, and recompose them. The third year we attempt some small models of reborn film".

Interestingly, the proposed three-year plan of *Le Gai Savoir* is in a way also a summary of Godard's own work with cinema in the preceding decade. That is, his early genre exercises over gangster films (*A bout de souffle*), spy-flicks (*Le Petit Soldat*), musicals (*Une Femme est une femme*), war pictures (*Les Carabiniers*) and so on, can be seen exactly as "collect[ing] images and sounds and experiment[ing]", his above mentioned mid-60s work as a critique of these collected images and sounds, decomposing, reducing, substituting and recomposing them as suggested in the second year, and finally the "Dziga Vertov Group period" heralded by *Le Gai Savoir* as an illustration of the third year. Significantly, the film itself ends with a voice-over by Godard himself, stating that "this is not the film which must be made, but shows how, if one is making a film, that film must follow some of the paths indicated here". This film is rather,

then, the *return to zero*; a work looking at once backwards in an ideological deconstruction of images, and forward to the creation of new, revolutionary images of struggle and models of spectatorship. But with *Le Gai Savoir*, Godard not only began questioning the images themselves (and their political implications), that is, their systems of representations, but also – in parallel to this effort – the distribution and production systems of images. We could, perhaps, to paraphrase Godard on Godard, talk of a struggle on two fronts: production and distribution of images. *Le Gai Savoir* was, of course - even though it addresses and reflects questions of cinema - not a cinematic film, but a film made for television. In a way, television (and later) video became the solution to the political problematics of cinema (that is, with cinema as a representation of capital).

In its context alone, television, *Le Gai Savoir* is dealing with a different relationship between viewer and image, and Godard's idea at this point was to use television as a *reflexive* medium: A medium that could reflect and deconstruct the language and power of cinema. As early as 1962, in an interview in *Cahiers du Cinéma*, Godard expressed an interest in working for television, but not doing films, but rather reportage, essays, news, sports etc. – that is, all the formats which seem to present reality, as opposed to the feature film which *represents* reality. According to Godard, Television is – as opposed to Cinema - not a vehicle for (artistic) expression, but for *transmission*. In an important study of Godard's work for television, Colin MacCabe stresses that "...if Godard regards television as important, he does not, as so many do, regard it as the same medium as film. Indeed his insistence on the importance of institutions and technology prevents any acceptance of the notion of a 'medium of communication'. If the matters of expression, sound and image, are common to film and television, the institutions and technology, the forms and the audience are very different."⁹

Television is not Cinema, but it uses cinematic devices. In their shared features television and cinema can be reflected in each other – making the meanings and terms of both more visible. This is the case of *Le Gai Savoir* and the Dziga Vertov Group works for television that followed; *British Sounds*, *Pravda*, *Luttes in Italia* and *Vladimir et Rosa*. They all dealt with political struggle in revolutionary terms, setting forth film as analyses of images/sounds as Marxist dialectical materialism. Thus, the opening sequence of the aptly titled *British Sounds* shows a factory assembly line with overdubbed, metallic industrial noise and two different voice-overs! In this respect, *British Sounds* is not that different from Godard's other "British" film, *One Plus One*, with its long takes, political sloganeering and emphasis on the processes of production. It would seem that we are merely talking about the movement of the same (class) struggle to a different arena or context, from Cinema to Television. An opening of a second front, if you will. It should also be noted that even though Godard was now thinking in terms of television as the context for his work, he was at this point still shooting on film, not yet employing videotapes.

As MacCabe explains, Godard was soon to expand on his ideas on television and its difference to cinema both contextually and phenomenological, in his 70s work with Anne-Marie Mieville in the Sonimage production company. In their "Principles of reflection" made as a proposal for the construction of post-colonial television in Mozambique, they state the difference between the two arenas as follows: "A. in a cinema people are many (together) to be alone in front of the screen. B. In an apartment linked to a TV aerial people are alone to be many (together) in front of the screen".¹⁰ The difference in modes of spectatorship becomes very clear indeed – we are dealing with two fundamentally different public spheres, and from this difference the difference in film language, or rather, programming in the two spheres should be analyzed: Where Cinema is a place we go to be alone with others, sharing a similar experience; secretly bonding, becoming part of a specific group with specific shared values and even beliefs, we are always already socialized and specified as belonging to a particular category, the family, when being many to be alone in front of the television screen. And when television addresses different groups of society, it is through a *time* rather than *space* division. When going to the cinema we go to a specific moviehouse with a specific profile, a certain kind of programming that caters to our taste, or we go to within a close proximity of us. Contrarily, television addresses different groups through different timeslots; family viewing for prime time, and more "specialized segments" are addressed specifically either earlier or later. In this sense, television always marginalizes all other values than family values through its time division, whereas cinema will distinguish through space divisions. For instance, you would not have found any of Godard's political films in large "mainstream" Cineplexes, but – if at all – in rundown arthouses. Likewise Godard's television films ended up not being shown on television at all, and his later TV-series of the late 70s which were broadcasted, were not shown in primetime. Where Cinema is a public sphere that divides its constituencies spatially, geographically into different parts of a city, television runs the clock on behavior, so to speak.¹¹

We can talk of the difference in spectatorship in Television and Cinema in spatial terms, and in terms of public spheres. In terms of the space of the spectator, and in terms of the filmic space – terms that are indeed crucial to Godard's particular brand of "tvideopolitics", and certainly to contemporary Video Art (albeit, not always consciously). When Godard formed the Sonimage workshop with Anne-Marie Mieville, they deliberately started using video as well as film, and it can be argued that they have used these different mediums specifically in terms of different spaces and public spheres.¹² Their first joint project, *Ici et ailleurs* (1974), was a revisitation of old film footage shot in Palestine by Godard and Gorin in 1970. However, in their reediting of this material Godard and Mieville focused on the relation between the documentary material from "elsewhere", and how this type of material is presented to the public "here" (in France) as "other"



You, you, you!



There was a factory and
we put a landscape around it.

through television. *Ici et ailleurs* focused on the relation between different places as presented in the private sphere at home through television. – Or, through a specific televisual framing and division of events and places.

The politics of space

The influence of television on the private sphere, defined as many being alone to be many in front of the screen, becomes the centerpoint of Sonimage's first actual videowork, *Numero Deux*, that was shot on video, later to be transferred to film and presented (i.e. projected) as a cinema release. This film centers around the influence of television on the domestic life of a working class family, both directly by showing the family watching television (as in *Ici et ailleurs*), but also indirectly by using video to film the family at their most private (bathing, having sex, masturbating etc.). The manner is intrusive, as known from television documentaries and docu-soaps, even though we are here dealing with staged and acted scenes. But the materiality of video gives us a feeling of watching something very private and real – a device later used in such feature films as Atom Egoyan's *Family Viewing* and Stephen Soderbergh's *Sex, Lies and Videotapes* – and all the shots are stationary, as if taken from spy- and/or surveillance cameras. The videotape seems to immediately indicate the private sphere, the real and even amateurish. Video is the medium of privacy, as is clear in its use in such Sonimage productions as *Numero Deux*, the later sketch films relating to specific cinema releases and of course *Soft and Hard* (a sequel of sorts to *Numero Deux*), but also in television programs with home videos, pornography and a certain brand of contemporary artvideo (both those documenting performances as well as autobiographical "video diary" projects).

As indicated by the title, *Numero Deux* (Number Two), Godard (and Mieville) is clearly moving forward from "point zero" with this film. Although Godard claimed the film to be "number two", because it was a remake of his debut, *Breathless*, it is evident that the use of video in this film signals a major change in Godard's work and its thinking about spaces and viewing practices. In *Speaking about Godard*, Harun Farocki and Kaja Silverman discuss how the use of video is crucial to the production of *Numero Deux*. In the film we often see two video monitors at once, refilmed on 35 mm, resulting in the images being framed by a large field of black. Farocki notes how this idea derives from the editing process of video itself which – opposed to film editing – is done on two monitors simultaneously. Silverman continues that this simultaneity is at the core of *Numero Deux*, where we do not just see one image after another, as is the phenomenology of film, but more images at once. The title thus also refers to the relationship between film and video, video being "number two".¹³ By noting the existence of two or more images at once within one (general) frame, one might add that we are also seeing more spaces at once. A feature that is also the case in much video installation work, which often centers around multiple screens and/or projections, that is, a mass

of images, employing a principle of simultaneity. The principle of simultaneity is, naturally, also at stake video installations using direct, live transmission of images.

It is obvious, that *Numero Deux* is in fact close to multiple screen projections, and, superficially at least, resembles a filmed video installation with multiple monitors (or, for that matter, projections) enclosed in darkness. Godard had earlier spoken positively about Andy Warhol's *The Chelsea Girls*, a film which indeed employed two simultaneous projections rather than a split screen to project two images, two timelines and two spatialities.¹⁴ Also, Godard had earlier worked on the notion of two storylines – of doubling - when he was shooting *Made in USA* and *Deux ou trois choses que je sais d'elle* simultaneously in 1966. He even went as far as to suggest that they be screened simultaneously, though not as a double projection, but as alternating reels (a principle also employed in *The Chelsea Girls*, where the reels apparently didn't have any fixed order).¹⁵ Even though Godard never actually used multiple projections, he realized – through the editing and presentation possibilities offered by video – that it was possible to work with several, simultaneous spatialities; that it was possible to deconstruct Cinema's centralizing, ideal perspective through a spatialization of the scenes and multiple, possible points of view. – A spatialization which could enhance both the filmmakers self-reflexivity and auto-critique as well as the spectators consciousness of the ideologies of the images and their placement in relation to them.

Video installation offers - phenomenological speaking - the possibility of an expansion of this idea of spatiality as (self-) reflexivity and (auto-)critique. In videoinstallation we are experiencing a space for filmic production that can literally surround the viewer, and through the use of multiple projections provide several points of view simultaneously. The French theorist Jean-Christophe Royoux has talked of "the spatialization of the story" in contemporary video work (as well as in experimental cinema), and has described how the use of the videoloop has changed the notion of narrativity and linearity in film, and instead "circumscribe an empty space through the repetition of the same movement, creating a stage that at times absorbs the viewer's presence and then again maintains a distance" in an attempt to approach the space *and* time of the spectator.¹⁶ Royoux has succinctly termed this an expansion of cinema to the "stage of exhibition" – that is a spatialization of film to literally includes the space of the spectator.¹⁷ This aspect can be found in installations of contemporary (video) artists such as Chantal Ackerman, Eija Liisa Ahtila, Matthew Buckingham, James Coleman, Stan Douglas, Christoph Girardet, Douglas Gordon, Susan Hiller, Pierre Huyghe, Joachim Koester, Steve McQuinn, Jane & Louise Wilson, Sam Taylor-Wood and many others. In their installations we are dealing with both a reflection and expansion of the cinematographic methods for storytelling and spatialization, of their mode of address. ¹⁸ Video installations not only spatialize, but also, through this spatialization and possible multiplication and

looping, *doubles* the effects of film. There is a doubling of the scenery, a double stage, if you will: a staging of (a) space on screen and a staging of (a) space off screen in the actual exhibition space. Everything happens twice, and in a double sense: when there is stillness on the screen it is repeated later in time, but also mirrored in the possible, sometimes simultaneous, sometimes not, stillness of the spectator in the exhibition space. And where there is movement on the screen, it is likewise doubled by both the loop and the behavior of the spectator. In this *expanded field of Cinema* we have an infinite number of doubles; double stillness and double movement, on screen and off screen.

Video-spectatorship

The space and involvement of the spectator has in many ways been the all-encompassing obsession of post-minimalist art practices such as performance, video and installation art since the 1960s. Robert Smithson, an artist contemporary to Godard, worked with issues of time, spatialities and the relation between places (or, rather, sites). He wrote of Cinema, space and spectatorship in an article entitled "A Cinematic Atopia" (1971) – in which he even quotes Godard – a critique of how "going to the cinema results in an immobilization of the body" The suggestions he makes for changing this were: a) a blurring of the films on the screen, and b) constructing a different architecture for the cinema.¹⁹ – An architecture that made the spectator aware of his or her bodily presence in the space rather than forgetting it. Early video art which developed from performance and minimalism did indeed primarily investigate physical space as opposed to narrative cinema. Loops, live projections, mirrorings and what can be termed video-architecture was the focus of early video installations by artists emerging from minimalism and/or performance, such as Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham, Joan Jonas, Les Levine, Bruce Nauman and Yvonne Rainer. In an early overview, Rosalind Krauss concluded that there seemed to be two dominant ways of using video in art, both dealing with the body (either that of the artist/performer or that the spectator). –"And no matter whose body has been selected for the occasion, there is a further condition that is always present. Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are opening and closing a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which reprojects the performer's image with the immediacy of a mirror".

Perhaps we are dealing, then, with a third mode of spectatorship in "the stage of exhibition" indicated by video installation, a mode different from both Cinema and Television, and must therefore define (art)video installations through a set of exclusions: neither cinema nor television. It is rather a medium which allows for a reflection of those formats and modes of spectatorship. However, the development of Video Art since the late early 70s, shows a shift from

performance-based works towards a) an reflexive mode, and b) a subjective mode. – Both of which can also be found in Godard's videowork from the same period. On the one hand, he not only used video as means of showing private spaces, but also for private musings as in *Soft and Hard* (1986), *Lettre à Freddy Buache* (1982) and even the on-going *Historie(s) du Cinema* TV-series (1989–). But it is important to note, that these videotapes not are ends in themselves, but relational to the fields of Cinema as well as to the private sphere. They all talk of representation and the power of images, and reflect on the practice and function of cinema: In *Soft and Hard*, Godard and Mieville talk about their work and internal power relations, *Lettre a Freddy Buache* addresses a film critic, and the *Historie(s) du Cinema* series is of course at once a (very personal) history of cinema as well as musings on its demise. In this sense, Godard's video work and its relation to Cinema (its histories, modes of discourse, ideologies of images, fixings of spectatorships etc.) are important in reading the current video installation work concerned with structural analysis and spatialization of cinema as mentioned above, as well as it is important in an understanding of the political implications in apparently private usages of video, be they artistic or otherwise. (Yes, the personal is still political).

In *Numero Deux*, Godard and Mieville not only shows the private life of a (fictive) working class family, but also the apparatus of production used to represent them. The film reflects its own production and representation both by refilming the actual videotapes playing on monitors, framed by the darkness of the big moviescreen, and – crucially – by beginning and ending with footage of Godard in the production studio; the editing room. This is not only an effect of auto-critique and self-reflection of the process and production of the film, but also a much more expansive reflection. Godard situates himself as worker and the studio as factory-like mirroring the lives of the working class family, and doing so he also establishes a new sense of place for the production of the film and the social standing of the filmmaker (or -worker, if you will). The studio we see is actually one bought for the advance of the film itself, which was of course much cheaper to make than budgeted, since it was shot on video and not on film footage. We are thus seeing the new arena for Sonimage's activities; away from the center, Paris, literally, but also away from the high institution of Cinema to a new site of production, distribution and presentation. Thus, Sonimage indeed tries to "get back to zero" in terms of production and distribution, and from there create new images and new relations between producers and viewers of images, a model often used in later "alternative" video production units (for instance, Dogfilm, Berlin). – A re-orientation that leads to a shift from the institution and central public arena of Cinema towards the marginal, unmarketable world of (home) video. A place, where we also find most artvideo. Whereas most artvideo has limited distribution and limited budgets available, this lack of actual and symbolic capital paradoxically also makes space for a different mode of production that is less restricted by the demands and constraints of capital. A principle of smallness

ushering by Sonimage and their movement from film to video, from Paris to Grenoble, from center to margin. These lack of constraints can also hold the potentials for a different mode of production and discourse where the syntax and power of Cinema and television can indeed be reflected and in terms of video installations, even "spatialized". A space for filmic production that around you, not in front of you, that requires movement not immobilization and that through multiple projections can provide several points of view simultaneously.

However, it should be noted that Godard does not consider video as "projectable", but made for small monitors rather than big screens. This is not only related to the notion of privacy and intimacy (and of course intrusion) but also to the actual material of videotape itself. When talking about *Historie(s) du Cinema* in a 1996 interview, Godard clearly states that he prefers it on TV rather than as a video projection, since TV *rejects* rather than *projects*. So by placing his history of Cinema on the small screen rather than the big screen, Godard also literally debases the history of cinema. It loses its grandeur, and rather than being seduced by its images we are distanced from them in order to analyze and understand their meanings – as was indeed the idea with *Le Gai Savoir* as a television film. Contrary to film, video does not supply aura to the images, but debases and demystifies them. Where film was always magic – the "laterna magica" of Bergman, Orson Welles ironically posing as a magician in *F for Fake* – video is common, everyday. It is a "low" medium, and as such perfect for everyday recordings and musings, diaries, home-movies, pornography and so on. And it is perfect for debasing Cinema, for achieving the "end of cinema".

Notes:

1. Quoted from *Jean-Luc Godard*, Toby Mussman (ed.), (Dutton: New York, 1968), p 118.
2. *Jean-Luc Godard Interviews*, David Sterritt (ed), (University of Mississippi Press: Jackson, 1998), p. 192.
3. Sterritt, p.23.
4. Indeed, most of Godard's contemporary commentators in the 1960s compare Godard's cinematic techniques to those of Rauschenberg and Warhol's silk-screen paintings. Godard's appropriations of cinematic clichés - the girl, the gun, the gangster - are seen parallel with the seemingly random, thrown together images on one of Rauschenberg's silkscreened canvasses. And, apparently, there is a corollary between Rauschenberg and Warhol's flatbed compositions and the flatness of Godard's early characters, removed as they are from any psychological framing, and existing only through to cinematic conventions. See, among others Richard Roud's book, *Jean-Luc Godard*, (Secker and Warburg' London, 1968).
5. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, (Zone Books: New York 1994), p.12.
6. In James Roy MacBean's study, *Film and Revolution*, Godard is quoted as being critical of the Rolling Stones and contemporary rock for not being involved in the revolution it has the possibility

to begin, since it is not involved in class struggle or control over the means of production, but only in aesthetic and formal concerns. Perhaps Godard's filming of the Rolling Stones in the studio is a suggestion of how art should take control over the means of production? See James Ray MacBane, *Film and Revolution*, (Indiana University Press: Bloomington, 1975), P. 9.

7 Quoted from Cohn MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, (Indiana University Press: Bloomington, 1980), p. 19.

8. In their dialogue, *Speaking about Godard*, Kaja Silverman and Harun Farocki, rightly situate *Le Gai Savoir* in the context of the student uprisings in Paris, May 1968, and place the film within a revolutionary tradition of imagining a return to zero and a new beginning, a year one. While the film is an effort to seize this moment, it also constructs it through an analysis of images. And drawing on Foucault's seminal work, *The Order of Things*, we not only speak

through images, but are also spoken through images. In this sense *Le Gai Savoir* is both a deconstruction and an articulation. See Kaja Silverman and Harun Farocki, *Speaking about Godard*, (NYU Press: New York, 1998), pp. 113 and 127 specifically.

9. MacCabe, p. 138.

10. MacCabe, p. 139.

11. Television's divisionary effects are not only temporal, but also spatial. The fact that the historical advent of television coincided with the large exodus from the cities to the suburbs in the 1950s USA must be added to this equation. To put it briefly, and bluntly, television is a suburban culture as opposed to cinema, which exists as an urban cultural praxis. The spatial division of television, that is, alone to be many as opposed to being many to be alone, follows the spatial lay-out of suburbia with its row of individual, but

similar houses and lawns.

12. Godard's infamous interview with Woody Allen, *Meetin' WA*, not only questions issues of authorship, but also the influence of television on film, and Godard's videotape can be seen as not only a deconstruction and ridicule of Allen's cinema, but also as an example of the Cain and Abel-like relationship between film and video as proposed in the feature film *Sauve qui peut*, with Godard taking on the part of a too-willing Cain as opposed to Allen's involuntary Abel. Thus, Godard jokingly uses the music and inter-titles from Allen's contemporary *Hannah and Her Sisters* to structure the interview, as well as constantly shifting language from English to French, not only to throw off Allen, but also to mirror the discursive relationship between video and film. This idea of using video to reflect and discuss the power of Cinema is also at work in Godard's short videos that directly relate to his own feature films *Passion*, *Je vous salue, Marie* and *Sauve qui peut*.

13. Silverman and Farocki, pp. 141-143.

14. Graham's work also parallels Godard's in his investigation of television and spectatorship, both when he proposes setting up screens outside suburban houses transmitting the TV signal from inside, thus making the private viewed publicly, and when Graham directly proposes the establishment of new alternative local cable television stations based on reflection, participation and the live receiving of several actual points of view.

15. The corollaries between Godard and Warhol's work naturally extends beyond the obvious references to the signs of pop culture, and can also be seen in Warhol's use of film, where performativity is privileged over acting proper, indicating a similar fascination and problematization of Hollywood in both Godard's and Warhol's film. Both filmmakers obviously deconstruct Hollywood conventions and try to establish a new filmic language that corresponds to a new politics (Marxist and sexual, respectively).

16. The process of filming two films simultaneously, one meticulously and thoroughly scripted, and the other fast and loose has been described by James Monaco, among others. Monaco states that Godard, only half-jokingly, suggested that the two films should be screened together, perhaps even with one roll of one film following one from the other. This obviously suggests an interest in the mate-

rial conditions of both production and presentation of film. See James Monaco, *The New Wave*, (The Oxford University Press, New York, 1976), P. 173.

17. Jean-Christophe Royoux, 'The Conflict of Communications', in *Stan Douglas*, exh. cat., (Centre Georges Pompidou Paris, 1994), p.59

18. Royoux, p.61.

19. It is beyond the scope of this essay, but a critical enquiry should be made on the mirroring and appropriation of Cinema and its conventions of storytelling in contemporary video art, and whether this mirroring creates a mere copy and/or a distancing reflection, as well as how such distancings and reversals are achieved and to what ends. In other words, when are video installations bringing forth new narratives and constructing new (meta) languages, and not only appropriating Cinema and making it appear different though a simple shift of context from the film world to the art world, repetitions without differences.

20. Robert Smithson, *The Collected Writings*, (University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1996), p. 138.

Credits

Text by Simon Sheikh 2003

The English version of the text has previously been published in *I said I love. That is the promise. - The tvideo politics of Jean-Luc Godard*, oe/B_Books, 2003

The images are taken from the film *Numero Deux* by Jean-Luc Godard, 1975

Published by Copenhagen Free University / Henriette Heise & Jakob Jakobsen, 2006

Supported by the Danish Arts Council's Committee for Visual Arts.

Læssøesgade 3, 4th floor
DK-2200 Copenhagen N

www.copenhagenfreeuniversity.dk

ISSN 1601-4014

