

Kinoøjet siger:

«Jeg er maskinen som viser dig verden»

FILMESSAY: Filmen foregreb det moderne arbejdsliv og den moderne mediekultur præget af opmærksomhedsøkonomier, interaktivitet og mødetilstande. Men er vår tids billedunivers den globale kapitalismes kampplads for den permanente krig og kamp om selve vores opfattelse og hvordan vi ser? Og kommer reality-TV, eller filmer med mere «autentiske» dogmeregler mere i kontakt med en sand virkelighed – eller mærkes vi af en virkelighedsfølelse præget af underskud? I dag er *kinoøjet* begyndelsen på zyborgen, det transhumane menneske. Filmen bliver også en organiserings teknologi – det disciplinerede fabriksbesøg er blevet udskiftet med folks deltagelse i forbruger- og underholdningsprogrammer. Og i dag tales der om «perceptionsmanagement», hvor man i journalistik, krigsførelse, og information leder og organiserer direkte på folks opfattelse. Men samtidig er det muligt at nutidens billedkultur har et revolutionært politisk potentiale, ifølge vår essayist.



ALEXANDER CARNERA
Forfatter, København.

I vores stigende audiovisuelle kultur træder den fysiske verden tilbage. I oplevelsesøkonomien både producerer, konsumerer, drømmer, flygter og lever vi mere og mere i og gennem en såkaldt «virtuel verden» af billeder. Snart er ikke engang TV det centrale billedmedie; video, DVD, computerspil, mobiltelefoner og ikke mindst internettet udgør den store billedmæssige tilgang til virkeligheden. Billedet fascinerer og er med til at organisere vores opfattelse af verden. Da de to fly styrtede ind i World Trade Center gjorde den tyske komponist Stockhausen opmærksom på, at der var tale om et kunstværk, en symfoni. Vi brød os ikke om denne kommentar. En tragedie skal ikke æstetiseres, siger vi. Men hvad er den virkelige forskel på 11/9 og eksempelvis filmen *Blade Runner*? De fleste vil sige at filmen trods alt stadigvæk blot er en overflade der *erstatte* en bagvedliggende mere sand virkelighed. Men hvis verden er en film, er det ikke fordi vi bare har fået mange billedmedier, men fordi billeder selv er fysiske og påvirker vores åndsliv.

Deres kroppe er blevet trætte, tunge, opbrugte, neurotiske, tomt for vitalitet

På denne måde skulle 9/11 kunne fortælle os, at vi ikke blot lever i et univers af billeder der handler og reagerer på hinanden. Dette billedunivers er både fysisk og åndeligt, et billedhav der samtidig er en formering af fysiske påvirkninger, af intensiteter. Dermed er det den globale kapitalismes kampplads for den permanente krig og kamp om selve vores opfattelse og hvordan vi ser. Hvad betyder det når medietænkeren Marshall McLuhan hævdede at filmrullen er blevet det virkelige? Vi ser reality-TV, filmer hinanden med video og laver mere «autentiske» dogmeregler for filmproduktion i håb om at komme i kontakt med en mere sand virkelighed. Vi vedbliver dog at være mærket af en virkelighedsfølelse præget af underskud.

Som den franske filosof Gilles Deleuze skriver: «Den moderne kendsgerning er at vi ikke længere tror på denne verden. Vi tror ikke længere på de begivenheder der sker med os, kærlighed, død, som om de kun angik os halvt. Det er ikke os der laver film; det er verden som ser ud som en dårlig film.»¹ Ligesom amerikansk politik ligner europæisk politik en dårlig film. Overalt viser folks reaktioner at de har mistet tilliden ikke bare til politikerne, men til verden. Men årsagen til den manglende tro på verden, beror ifølge Deleuze på at vi ikke længere berøres af det som sker omkring os, vi er blevet affekt-mæssigt amputeret og blander os ikke længere med de kræfter der kunne åbne os for nye forbindelser til verden. At opdage intensive forbindelser mellem tingene, er i sig selv selvbekræftende og gør det umuligt at benægte virkeligheden. Hvis vores verden er som en Antonionifilm [italiensk filmin-

struktør] hvor hovedpersonernes hjerne ikke længere slår gnister, men har mistet deres opfindsomhed, er det fordi deres kroppe er blevet trætte, tunge, opbrugte, neurotiske, tomt for vitalitet. Det lyder som den europæiske krop. Vi lever i *skærmens tid*, men vi må ikke underlægge os den som en ideologi, som noget der i sig selv er undertrykkende.² Enhver der arbejder med teknologi må sætte dens virkninger i perspektiv. Netop filmens virkninger kan potentielt vores erfaring, sende vores sansninger ind i et andet kredsløb, forlænge dem og når den lykkes er filmkunst det *chok* der får tilskueren til at bekræfte en ny krop, en ny vitalitet, en dynamik, der bringer os tilbage i en berøring med verden; vi begynder atter at føle og tænke.

SIDEN OPLYSNINGSTIDEN har vi anskuet mennesket som det privilegerede udgangspunkt for oplysthed. Verden er mørk og mennesket kommer med lyset og oplyser verden. Den ofte glemte franske filosof Henri Bergson sagde derimod, at det er lyset der kommer fra verden – at verden er en stor billedvariation og dermed en stor biografsal der kaster sit lys i alle retninger. Deleuze viser, «at filmen udvisker den psykologiske distinktion mellem billedet som psykisk realitet og bevægelsen som fysisk realitet. Kinematografiske billeder er hverken evige positioner (som den antikke verdens former), eller bevægelsens ubevægelige klip, men bevægelige klip, der selv er i bevægelse – kaldt bevægelses-billeder.»³ Det afgørende er ikke at ting og mennesker bevæger sig i et billede, men at filmen ved hjælp af sin teknologi, sin acceleration (24 billeder i sekundet) er i stand til at skabe en selvstændig dynamik der bevares, som har sit eget liv. Billedbearbejdning og montage teknikker gav kameraet en større variation der overskred den subjektive perception og skabte en ikke-menneskelig erfaring. Det er denne billedbearbejdning der skaber det berømte «kinoøje», som er det øje der åbner det menneskelige øje, som potentielt det. Kameraøjet bliver i moderne video vidne til noget som vi ikke selv så derude. At genskabe det vi har optaget, rummer en bølge af øjeblikke vi aldrig selv besidder.

For den moderne forbrugers længsel er film ikke et «jeg ser», men et «jeg flyver»

I den russiske filminstruktør Zviga Vertovs *Man with the Movie Camera* fra 1929 oplever vi byen der vægner gennem kameraøjet, et kamera i kontinuerlig bevægelse. Der krydsklippes mellem transportmidler, butiksvinduer der rulles op, mennesker der stiger af og på toge, bevægelsen på pladser, svømmere, drikkeri på en bar, et fly der krydser lufrummet og en pludselig falden hen foran et ur. Der skabes en særlig intensiv rytme og vibration der river sig løs fra handlinger i rum og dermed en selvstændig organisering af det mobile liv. Byens syn er en særlig puls, en affekt – akkurat som Lefebvre der beskriver vandringer på Manhattan som en symfoni. Det afgørende for kinoøjet er ikke hvad vi visuelt ser, men det synsforhold situationerne skaber, de påvirkningsmuligheder det åbner op for.

For den moderne forbrugers længsel er film ikke et «jeg ser», men et «jeg flyver»,



© Jeanette Christensen. Tiden ligger alle år.

som videogruen Nam June Paik udtrykte det. Kinoøjet siger: «Jeg er maskinen som viser dig verden som jeg alene ser den. Jeg er for altid fri for menneskets ubevægelighed. Jeg er i uophørlig bevægelse. Jeg kravler under tingene, jeg klatrer på dem. Jeg befinder mig på hovedet af en galoperende hest. Jeg løber foran løbende soldater. Jeg kaster mig ned på ryggen. Jeg stiger op med flyvemaskiner. Jeg falder og jeg flyver sammen med faldende eller stige-kroppe gennem luften.»⁴ At «se» er også at berøres, at «se» er en taktile erfaring, som forstærkes med de teknologiske kompositionsmuligheder. Teknologi er brobygning mellem natur, krop og erfaring. Vertovs film er et studie i det som Paul Virno har kaldt «multitudens grammatik» fordi den er et studie i den moderne arbejder og forbrugers selvskabelse der bliver til i mødet med en bevægelig verden – hvor det ikke handler om det optiske men om den teknologiske organisering af det sociale liv, og en ny erfaring.

Man må i denne forstand «bedømme Hitler som filmmager...»

Kinoøjet er begyndelsen på zyborgen, det transhumane menneske. Vi må bemærke os maskinerne ved at åndeliggøre dem, tænke igennem dem med sigte på at kunne indpode et menneskeligt formål, som ikke tilhører dem, en dimension af frihed. Buster Keatons film frembragte en model for den menneskelige maskiniske natur. I modsætning til de film der bygger en stor verden op oppefra af overmenneskelige begivenheder der oplugner individet (de store episke film), tilhører Keatons film den lille mands forsøg på at gennemtrænge de store maskiner. I *Steamboat Bill junior* under stormen, hvor en hel bygningsfacade falder over ham og han derefter passere roligt gennem vinduet uden at fortrække en mine. «Keatons visdom er at han i *The Navigator* får et stort lokomotiv til at fungere [...] samt at undslippe baglæns fra helvedesmaskinen af en dampbåd i *Steamboat*.»⁵ Det er ikke bare abstrakt mekanik men åndelige automater, hvor Keaton på spinozistisk vis finder en frihed midt i de store farer.

PÅ SAMME TID SOM VERTOV udfoldede Sergei Eisenstein sin idé om film som total-kunst for masserne. Filmen blev opfattet som organisk enhed og ved at sammenklippe modsatte hændelser skulle filmen skabe syntetiserende chok. I *Panserkrydsneren Potemkin* ser vi først en nedskydning af strejkende arbejdere og i næste billede ophængte kvæg på slagterierne – filmen bliver en organiserings teknologi der kan udtrykke arbejdernes vilkår. Med krigen døde filmen som kunst. Anden verdenskrig og filmens kunst startede i Moskva, udplyndret. Der blev verden en film genem «de store politiske iscenesættelser – statspropaganda i form af folkeopstillinger, de første mennesketransporter i masse-målestok – har virkeliggjort den filmiske drøm under forhold, hvor gruen gennemtrængte alt. Hvor det eneste der var at se «bag billedet», var lejre, og hvor den eneste sammenkædning mellem kroppene var lidelser.» Man må i denne forstand, som Benjamin påpegede, «bedømme Hitler som filmmager...»⁶

Verden er fortsat med at være film, men hvordan? Den erfaringsmæssige udvinding af begærets skabende kraft har sådan set været konstant siden filmens fødsel. «Man spørger ikke længere: Hvad kan man se bag billedet? Heller ikke: Hvordan skal man bære sig ad med at se billedet selv? Men derimod: hvordan kommer man ind i det, hvordan glider man ind i det, eftersom ethvert billede i dag glider over i andre billeder, eftersom billedets baggrund allerede er et billede.»⁷

At hjernen er lærredet udnyttes i dag af de mange medieindustrier til at trække mennesket ind i en kulisse hvor magten under navn af kontrol (William Burroughs) virker direkte på tilskuers tanker- og følelsesliv. Det disciplinerede fabriksbesøg er blevet udskiftet med folks deltagelse i forbruger- og underholdningsprogrammer. At være til stede i studierne hvor programmer optages, at gøre sin egen bolig til et TV-studie i konsum-programmer, at få opfyldt sit begær om at være helt inde at røre ved kulissen, er et stort ønske i dag. «Den erhvervsrettede professionalisering af øjet, en verden af kontrollanter og kontrollerende som kommunikerer om, hvor meget de beundrer teknikken – teknik og atter teknik. Overalt er der kontaktlinser.»⁸ Hvad der er vigtigt er ikke at overbevise den offentlige mening om sandheden ud fra argumenter, men at skabe en fascination ved hjælp af billeder, forstærke billeders intensiteter overfor massen. «Der er ikke længere nogen skandale, alt performs mere eller mindre i lyset.»⁹

Der tales om «perceptionsmanagement», hvor man i journalistik, krigsførelse, og information leder og organiserer direkte på folks opfattelse. I denne performance bliver Bergsons idé om at vi lever i et univers af billeder der handler og reagerer på hinanden begribelig. Men dette billedunivers har ikke *erstatte* det virkelige. Pointen er snarere at universet af billeder har ophørt med at spille spillet som en tilsyneladende overflade (mediation) og nu åbent viser et felt for formering af intensiteter og affekter – en kampplads for den permanente krig hvis scene er perceptionen og opfattelsens terræn.¹⁰

Gestus bliver bærer af en åndelighed i vores livsførelse

FILM, TV, AVISER og magasiner opererer mindre som «medier» end som maskiner til produktion af ansigter. Ansigtsmæssiggørelse handler derfor om produktionen af en dominerende subjektivitet: påtvængelsen af en særlig fremtrædelsesform på kroppen og den efterfølgende internalisering heraf, som producerer subjektet. «Selv om hovedet, selv det menneskelige hoved, ikke nødvendigvis er et ansigt, produceres ansigtet dog indenfor menneskeheden, men det sker i kraft af en nødvendighed som ikke har at gøre med mennesker i almindelighed. [...] Det er ikke ansigtets individualitet, der tæller, men effektiviteten af den afkodning, som det tillader én at udføre.»¹¹ Ansigtigheden er en social produktion af ansigtet, og den markerer en ansigtsgørelse af hele kroppen. Der er kun grader af afvigelse i forhold til den *Hvide mands ansigt*.

Passet er en «maskine» fordi samfund overalt er ridet til af gateways og checkpoints. Det gælder ikke kun lufthavne, men også parkeringspladser, i TV, dresscodes og din performance som giver adgang eller ikke-adgang til de rigtige fora. Alt virker ud fra en binær logik: «du afviger eller du afviger ikke», og her er det lige gyldigt om du har dansk pas mv.

De sorte i Frankrigs forstæder har allerede fået brændemærket hele deres krop. Det er lige gyldigt hvad magten tænker eller har af intentioner. Den «dårlige film» af instrumentelle visuelle billeder pulserer allerede i dem og skaber kontrol.

Sammen med den officielle magt har også moderne virksomheder gjort verden til en film. Gennem medarbejderkurser, coaching etc. udvides filmen med et erhvervsrettet øje. Medarbejderne ser lederen på skærmen, eller rettere han mærker og berøres af hvordan der tales, hvordan gestikken skal falde, hvordan han skal sælge. Coaching on the screen handler om affektmodulation der tæmmer perceptionens eventyr ved at gøre videofremvisningen af lederen til den egentlige hjerne.

Filmen kan sanseliggøre tiden som en selvstændig kvalitet

Fra fascismen over Hollywood til moderne virksomhedsledelse er der en udvinding af begæret. Verden forbliver en dårlig film.

Hvis vores informationssamfund ligner en actionfilm er det fordi vi forudsætter, at det succesfulde menneske er den der er i stand til at møde de givne ting med en handling. De givne ting er nyttige og man behandler dem ud fra deres brugbarhed. Men at opfatte informationer som givne er en «bedragerisk skærm» og udtrykker det Deleuze kaldte «klicheernes fallit».

Når vi må udvide billedets status til en verden af *gestus* er det fordi, at filmen kan synliggøre handlinger der er bærere af en verden, som *åbner for en hel verden og dermed mulige forbindelser*. Gestus åbner sfæren for *ethos*, for menneskelige livsmuligheder og dermed for en etisk og politisk sfære.¹²

Film kan vise os en anden form for *viden* der beror på den type af handlinger, der ikke udtrykker middel for et mål, men hvor vores aktuelle liv og handling er mættet med *mulige handlinger*. I kraft af sin bevægelse, kan filmen noget som ingen anden kunst, nemlig sanseliggøre tiden som en selvstændig kvalitet, der forlener vores handlinger med en *viden*. Filmen kan vise os at informationer ikke bare er givne ting som vi kan reagere på, men at ting i verden både kan berøres og blive set, både indvirke på os, ligesom vi kan påvirke tingene: tingene er mættet med mulige handlinger, som Bergson sagde. Hvis politik er det muliges kunst der er gået tabt, har nutidens billedkultur med film og video et virkeligt revolutionært politisk potentiale – når den ikke forfalder til at gøre handling til middel for et mål, men ved gennem gestus og geberden at vise menneskets *vanskelighed* ved at kommunikere overhovedet. Som Juliane Moore der ikke længere kan lave en kage til sin mand i filmen *The Hours*, som ikke kan tale fordi hendes liv med manden er døden selv. Filmen bliver poli-

tisk fordi alle normale handlinger bryder sammen, al normal kommunikation giver ikke længere mening. Chaplins infame karakterer tilbyder os en kritik af samfundet fordi hans gentagne tics kommunikerer selve vanskeligheden ved at frembringe en meningsfuld verden for arbejderen på fabrikken, eller for de hjemløse børn – i *Moderne tider* og *I byens lys*. Film og video kan synliggøre de begivenheder hvor netop dette sammenbrud går op for personerne. De «bliver seende». Dette er chok der får os til at tænke. Kunsten fortæller os at der er et andet liv.

Filmen synliggør gennem gestus en verden af livsmuligheder. Det er ikke handling reduceret til nytte, men det er menneskets etiske væsen der synliggøres fordi vi i krop-pens spænding ser at der er noget vi frygter, håber, at en betydningsfuld begivenhed rører på sig. Billederne bliver affektive (berører os) og det er gennem denne berøring at vi kommer til større forståelse af tingene omkring os, de ting der sker. Det er disse gestus der er med til at genopfinde folket, det folk der ikke er identisk med en nation, en etnisk gruppe, et køn etc. Gestus er de mellemrum identitetspolitikken ikke kan absorbere, en ny «krop» der giver anledning til ny udveksling.¹³ Gestus bliver bærer af en åndelighed i vores livsførelse, der skaber en forbindelse mellem hukommelsens spændingstilstande, vores gradvise forandringsproces og en radikal frihedsmulighed.

Hos klassiske filmskabere som Andrej Tarkovskij og Luciano Visconti pulserer en rytme i og mellem billederne som et slags «tidspres» – en intensitet i tiden hvor handlinger forstås gennem deres stoflige kraft og ikke gennem deres redskab for en brugbarhed. Anden er en «tone af for sent» i f.eks. de sidste scener hvor Viscontis hovedperson Ashenbach kæmper sig gennem Venedigs gader i *Døden i Venedig*. I Tarkovskijs *Solaris* bliver oceanen en «tænkende substans» og universet er tidligt indfoldet i hver af personerne, hvor øer, søer og stof sanseliggør fortidens skikkelser og det endnu levende.¹⁴ «Tiden bliver en tilstand: Den flamme hvori menneskesjælens Salamander lever», som Tarkovskij selv skriver.¹⁵

Mens kapitalisme, forbrugssamfund og overvågning anvender det mere instrumentelle visuelle billede som objekt for viden og kontrol, bliver film, dokumentar og video politisk når den viser os et verdensteater af gestus, den menneskelige performance for de infame og denne verden er som fik sit gennembrud via Kafka og Becketts dramaer. © Diplo

1 Deleuze: Cinema 2. The Time-image. The Athlone Press. 1989. p. 171.
2 N. Bourriaud: *Relationel æstetik*. 2005. p. 74.
3 Agamben: «Noter om gestus» i *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi*. Klim 2005. p. 29.
4 Virilio: *Speed and Politics*. Semiotexte. p. 42.
5 Zaoui: *Spinoza: Kunstnere uten æstetik*. Agora. 2/3-2003. p. 98f.
6 Deleuze: *Forhandlinger*. Det lille forlag. 2006. p. 86.
7 *Ibid.* p. 88.
8 *Ibid.* p. 90.
9 T. Terranova: *Network Culture. Politics for the Information Age*. Pluto Press 2004. p. 141.
10 *Ibid.* p. 142.
11 Deleuze & Guattari: *Tusind Plateauer*. Kunsthøgskolens billedkunstskole. 2005. p. 215.
12 Agamben: «Noter om gestus». Op.cit. p. 30.
13 Laura Marks: *The Skin of the Film*. Duke University Press 2000. p. 35.
14 Niels Aage Nielsen: «Tarkovskij: Skulptur i Tiden». Kosmorama 1993.
15 Tarkovskij: *Sculpting in time*. Texas University Press. 1986. p. 57.