



Paul Virilio

Film, Krig og Perception

Introduktion til Paul Virilios filmhistoriske betragtninger

Filmen er afslutningen hvor de dominerende filosofier og kunstarter forvirres og fortaber sig, en slags oprindelig forening af den menneskelige sjæl med motor-sjælens sprog.
(Paul Virilio)

Den franske byplanlægger og hastighedsfilosof Paul Virilio (f. 1932) har med sin særlige analytiske disciplin, den såkaldte dromologi, opnået stor udbredelse i de senere år. Det skyldes ikke mindst at Virilios tidligere forestillinger om den informations-teknologiske udvikling har vist sig at være ganske dækkende for udviklingen i 1990'erne. Dromologien, eller læren om hastigheden [af dromos (gr.): hastighed], beskriver ifølge Virilio, den kraft som fremfor alt driver den teknologiske udvikling. En kraft hvis oprindelse primært skal søges i den militære udviklingshistorie, men som påvirker både det urbane, det politiske og det kulturelle felt—herunder filmen. Når dromologien i dag er blevet så vigtig, er det netop fordi vi ikke længere omgiver os med relative hastigheder, såsom postvogne, toge, biler, flyvemaskiner eller filmens billed-

motor. I stedet præges verden af absolutte hastigheder, hvor den direkte data- og billedtransmission gennem globale netværk, satellitforbindelser, kabel-tv, computernet osv. overføres ved lysets hastighed.

Virilios lære kan altså udbredes til en række analytiske felter, og der er en tendens til, at forskellige discipliner tager Virilio til indtægt på hver deres område. Man kan således se Virilio fremhævet som militærhistoriker, urbanist, arkitekt, teknikfilosof eller filmhistoriker. I det følgende vil der netop blive fokuseret på Virilios analyse af filmmediet. Skønt filmen således optræder som primus inter pares i nærværende fremstilling, bør det altså ikke glemmes, at filmen kun udgør en del af Virilios interessefelt. Deri ligger både styrken og svagheden i Virilios analyse.

Når dette forbehold er taget, bør det fremhæves, at filmen indtager en vigtig plads i Virilios forfatterskab. Filmen er formodentlig det medie, som Virilio vender mest vedholdende tilbage til i sine forskellige analyser, og filmen er foreløbig det eneste medie, som Virilio har helliget en hel bog. Alligevel indtager analysen af filmen ofte en

lidt perifer position i omtalen af Virilios forfatterskab. Et svar herpå kunne hænge sammen med følgende forhold. På den ene side er det vanskeligt at integrere Virilios uortodokse tilgang til mediet inden for filmvidenskabens traditionelle discipliner. Det er med andre ord ikke nemt at operationalisere Virilios tankegang i en filmanalytisk og filmhistorisk sammenhæng. Det skal medgives, at Virilios egen fragmenterede stil og noget redundante forfatterskab selv bærer en del af ansvaret. Virilios essayistiske form er ikke altid befordrende for en systematisk fremstilling.

På den anden side fokuseres der ofte ensidigt på Virilios tværmediale analyse af filmen, hvormed den specifikke filmiske kontekst brydes. Dermed læses filmmediet ofte blot som symptom på en mere generel udvikling, f.eks. filmen som billede på en imateriel og luminøs arkitektur eller som indstifter af den medieskabte billedverden. Filmen reduceres således til en tendens eller til et teknologisk stadie mellem dette og hint, uden blik for mediets egne udviklingslinjer og vilkår, hvilket til tider gør omtalen af Virilio unuanceret og uvedkommende i en mere filmvidenskabelig sammenhæng.

Det følgende er et forsøg på at råde bod herpå. Ved at inddrage forskellige sider af Virilios forfatterskab håber vi at nå frem til en mere systematisk redegørelse for Virilios analyse af filmen. Fremstillingen falder i to dele. I første omgang beskrives Virilios analyse af sammenhængen mellem perception og krig. Dette tema udgør kernen i Virilios forfatterskab—ikke mindst i behandlingen af filmmediet. I anden omgang redegøres der mere eksplicit for Virilios betragtninger vedrørende sammenhængen mellem filmens historie på den ene side og visualitetens samt perceptionsteknologiens historie på den anden side.

Vi har derfor set bort fra den side i

Virilios analyse, der vedrører filmens plads og funktion i byens rum. En analyse som ganske vist indtager en central plads i Virilios forfatterskab og som fremhæver biografens status i det 20. århundredes urbane arkitektur og æstetik. Vi underskylder os med det forhold, at området allerede er blevet rigt analyseret i den hjemlige Virilio reception, hvor det til tider har overskygget de mere filmhistoriske og æstetiske betragtninger (Virilio 1994). Derudover udgør filmens socio-urbane status ikke en strengt nødvendig forudsætning for at behandle de perceptuelle og billedæstetiske mekanismer som ligger indlejret i Virilios analyse af det filmiske apparaturs historiske udvikling.

Krig er film. Krigen kan betragtes som den samlende faktor i Virilios forfatterskab.

Virilio fremhæver ofte, at han er et barn af krigen—født i 1932 og opvokset i et sønderbombet Nantes. Dernæst følger filmen som et betydningsfuldt fænomen i Virilios selvforståelse: “Krigen var mit universitet. Alt er opstået derfra. Og tilsyneladende også fra filmen” (Virilio 1997). Det kan derfor dårligt overraske, at Virilios studie af filmen, nødvendigvis måtte blive en undersøgelse af mediets nære tilknytning til krigen og det militære rum. Dette sker med bogen *Guerre et cinéma, Logistique de la perception* fra 1984.

Bogen udkommer små ti år efter, at Virilio med *Bunkerens Arkæologi* har afsluttet sit første indledende studie af det militære rums karakter. Her fremsætter Virilio tre vigtige påstande: at krigens funktion falder sammen med øjets funktion; at udviklingen i krigens rum er bestemt af hastigheden; og at bunkeren mindre er et monument på krigen af i går end et billede på fremtidens konflikter, hvis kendetegn bliver: “total krig, risici overalt, farens øjeblikkelighed, den store sammenblanding af det militære og det ci-

vile, konflikten homogenisering” (Virilio 1991: 45). Med den sidste udlægning af bunkeren er vi samtidig blevet præsenteret for Virilios særlige analytiske metode; en slags ‘fremtids-arkæologi’, hvor Virilio graver i den umiddelbare fortids fænomener for at kunne udsige noget om den nære fremtid. Det er den samme metode, som Virilio anlægger på filmen, der bliver en slags arkæologisk felt for udforskningen af visualitetens natur i det 20. årh.

I *Guerre et cinéma* fortsætter Virilio undersøgelsen fra sit tidligere studie, blot med udgangspunkt i den intime sammenblanding mellem den militære teknologi og det kinematografiske apparatur. Virilios hensigt er således at “undersøge den systematiske brug af filmens teknik i det tyvende århundredes konflikter” (1989a: 1). Det er, som Virilio selv påpeger, en tilgang som aldrig er taget i anvendelse før. En tilgang som medfører, at det hverken er filmens æstetik eller historie som interesser Virilio, men den ‘osmose’, som hersker mellem filmen og den industrielle krigsførelse (1989a: 58).

Den okulære krigsmaskine. Virilios eksempler på denne ‘osmose’ strækker sig fra deciderede sammenfald mellem krigens og filmens funktion, til ligheder der mere synes at operere på analogiens plan. Den argumenterende kraft bag Virilios tese svinger således fra det overbevisende til det nærmest anekdotiske. Blandt de mest iøjnefaldende eksempler på Virilios sammenkædning er selvfølgelig Etienne-Jules Mareys krono-fotografiske riffel, som var skabt efter inspiration fra revolverens principper, hvilket gjorde det muligt på samme tid at følge/sigte og optage/skyde billeder af et objekt i bevægelse. Flere af sammenfaldene mellem film og krig har således rod i filmens fotografiske fortid, bl.a. Nadars første fotografi fra en luftballon (1854) som er

en direkte forløber for den militære luftobservation.

Imidlertid sætter Virilio den oprindelige sammenhæng mellem krig og film til den russisk-japanske krig i 1904, skønt både Krim-krigen og den amerikanske borgerkrig opviser eksempler på sammenhængen mellem krig og fotografi. Men i den russisk-japanske krig benyttes søgelyset for første gang, og indikerer dermed den overordnede sammenhæng, Virilio ønsker at belyse: sammenhængen mellem krig, synliggørelse, lys og fotografi. Som Virilio påpeger, repræsenterer dette søgelys sammenhængen mellem observation og destruktion, dvs. den “dødelige harmoni” mellem øje og våben, som accelererer i takt med den teknologiske udvikling (1989a: 68f). Virilio dokumenterer således, hvordan kameraet erstatter maskingeværet på første verdenskrigs militære observationsfly, da de to instrumenters strukturelle funktion og håndtering er sammenfaldende¹. Anden verdenskrigs “flying fortresses” er på tilsvarende vis en blanding af bombefly og rekognosceringsfly. Krigens luftobservation illustrerer, at det direkte syn hører fortidige konflikter til, og at den militære perception i det 20 årh. altovervejende bygger på kameraobservation. Dette fører til Virilios overraskende, men vigtige påstand: at det militære mål med tiden er blevet som en film-location og slagmarken som en film (1989a: 11).

Virilios påstand tager udgangspunkt i luftrekognosceringens funktion under første verdenskrig, hvor de landskabsmæssige forandringer og deformationer var så voldsomme, at luftfotografiets registrering var en forudsætning for at kunne orientere sig i et udsluttet landskab uden kendemærker. Den tidligere slagmarks homogene rum er således blevet erstattet af en ny spatialitet bestående af heterogene felter. Virilio hævder på den baggrund, at første verdenskrig skabte

en grundlæggende ændring af synet som ikke længere bygger på et sammenhængende rum, men forudsætter en kinematografisk strukturering af tiden: "luftvåbnets voldsomme kinematiske opløsning af rummets kontinuum (...) sprængte i bogstavelig forstand synets tidligere homogenitet og erstattede det med de perceptuelle felters heterogenitet" (1989: 20). I *Synsmaskinen* gentager Virilio betydningen af krigens omvæltning af den perceptuelle struktur, og betegner 1914 som "den apokalyptiske uorden, der ramte perceptionen" (1989b: 34).

Første verdenskrig repræsenterer en milepæl i krigens historie, fordi den bevæger sig mod en medieret krig. Med skyttegrave, camouflageteknik og granatkastere blev den fysiske konfrontation mellem soldater delvis afløst af distance og usynlighed. Det var ikke længere muligt at forlade sig på den direkte perception, hvilket medførte behovet for perceptionsteknologiske forstærkninger såsom den fotografiske rekonstruktion af slagmarken. En begyndende dematerialisering af synet tager dermed fat. Denne udvikling accelererer med den post-positionelle krigsførelse, som i endnu højere grad bygger på en filmisk forståelse af virkeligheden. Den industrielle krig beror ikke længere på positionel besiddelse og spatial sammenhæng, men på et informationelt overblik og en temporal enhed hvis logik imiterer editeringpultens principper. Virilio kan derfor anføre, at krigsmaskinen samtidig er en observationsmaskine; at der ved siden af den militære krigsmaskine altid har eksisteret en okular krigsmaskine, som har søgt at udvide den militære perception og optik.

Slagmarkens historie er for Virilio således også historien om det perceptuelle felts ændringer, idet krigen bygger på en tilegnelse af det perceptuelle felts immaterialitet (1989:7). Denne tilegnelse retter sig både udad og indad. Udad mod det perceptuelle

felt som berører fronten, slagmarken samt krigens logistiske forudsætninger. Indad i den forstand at beherskelsen af det perceptuelle felt på hjemmefronten (propaganda) er en afgørende bestanddel af krigen. Filmteknologiens særlige perception og repræsentation har frem til de elektroniske mediers fremkomst været den mest effektive teknologi i begge henseender.

Perceptionens logistik. Listen over krigens og filmens teknologiske sammenfald er foruroligende lang, men det vigtige er den strukturelle lighed, at både film og krig handler om at afdække et visuelt felt. Øjets funktions falder således sammen med våbenets funktion, som Virilio allerede hævder i *Bunker Arkæologi*. Sammenhængen mellem perception (film) og krig ser Virilio symboliseret i sigtelinjen som repræsenterer en ny perceptiv tro, der ikke længere bygger på synets tilknytning til kroppens inkarnerede principper, men reducerer virkelighedens tredimensionalitet til en todimensional fremtræden². Sigtelinjen foregriber således den automatiske perception—dvs. en perception uden menneskelig indblanding—i form af forskellige 'synsmaskiner' og 'synsproteser', hvoraf fotografiet og filmen var blandt de første (1989a: 2, 1989b: 34). Den mekaniske perception (filmen) kan derfor betragtes som en videreførelse af våbenets sigtelinje, og samtidig kan fremtidens perceptionsteknologi ses som en fortsættelse af den militære film. Den perceptive tros historie udvikler sig således fra en passiv optik til en aktiv optik; fra Galileis tidligste linser til højteknologiens sporings- og overvågningsoptik, som ikke blot forstærker, men aktivt overtager og erstatter synet (1989: 2ff).

Den mekaniske og automatiske perception er baseret på billeder. Behovet for at synliggøre gennem forskellige synsproteser

medfører, at billedet efterhånden bliver vigtigere end objektet. I en militær sammenhæng giver det sig udslag i at perception er ligeså vigtig som ammunition, og at det militære hovedkvarter er blevet en slags billedcentral, hvor billeder og data behandles i real tid³. Denne databehandling og forudbe-
regning viser dog, at visualiseringen ikke blot er et redskab for at se, men også for at *forudse*. Dermed er vi fremme ved en begyndende sammensmeltning af det aktuelle (at se) og det potentielle (at forudse), et tema som får større og større plads i Virilios forfatterskab. For Virilio vil udviklingen således føre mod en slags billedkrig, mod den ultimative illumination: "som vil tillade alt at være kendt, i ethvert øjeblik og ethvert sted" (1989: 4). For skønt den militære teknologi retter sig mod en ydre verden, så retter spørgsmålet om styrke sig om den informationelle sandsynlighed, og denne sandsynlighed er ved at blive opslugt i den moderne krigsførelses visuelle bedrageri. I dag synes krigens resultater således mindre at skyldes ildkraft end detektions- og transmissionsudstyr (1989a: 76ff). Bliver krigen til en form for informationel vildførelse i et elektro-optisk rum, hvor kontakten til omverden alene formidles gennem billedet—da bliver erobringen af det militære rum i sin ultimative udformning en erobring af billedet, hvilket er Virilios underliggende tese. Den militære brug af billedet illustrerer således også en generel udvikling, nemlig billedets altdominerende betydning mod slutningen af dette århundrede—en udvikling filmen har været med til at bane.

Virilios filmhistorie. Skønt Virilio hævder kun at være interesseret i filmens teknik som kinematisme (1997, 1988: 145), kan den 'dromoskopiske' analyse af filmmediet dog ikke undgå at operere med nogle indre udviklingslinjer og dermed en indirekte

filmhistorisk læsning. Virilio synes således at operere med tre cæsurer eller snit i filmens historie. Som andre generelle filmhistorier berører Virilios periodiske inddeling en blanding af teknologiske, æstetiske samt institutionelle afgrænsninger. Udgangspunktet er dog tro mod den overordnede tese om filmens og den militære tekniks osmose.

Det militære mål er blevet en filmlocation og slagmarken en film, hævder Virilio. Udviklingen i filmens æstetik og krigens logistik minder således om hinanden—bare forskudt. Under Napoleonskrigene ændrer det militære rum sig fra en synlig og visuelt overskuelig slagmark til at indbefatte et enormt off-screen rum, hvor der gives ordre vedrørende handlinger uden for synsfeltet. Den tidlige slagmark—dvs. for den 'logistiske kollaps', som var følgen af 1812-felttoget mod Rusland—svarer til Griffiths filmiske konstruktion, hvor feltherrens (kameraøjets) syn kan rummes i ét veldefineret blik (1989a: 59). I *Birth of a Nation* (1914) filmer Griffith den store slagscene med et fast kamera fra en tilbagetrukket position. Ganske vist rykker kameraet tættere på og viser prægnante scener i mindre udsnit, f.eks. "the little colonel"s heroiske indsats. Men inden da er vi blevet præsenteret for en række supertotaler og establishing shots, som fastholder slagets gang i et veldefineret og homogent rum. Griffith formår dermed at skabe en kunstig eller illusionær temporal sammenhæng ved hjælp af en virkelig sammenhæng i rum, dvs. en reel spatial homogenitet.

En sådan sammenhæng kender vi fra filmens kammerspil, og Virilio nævner i den forbindelse Dreyers *Du skal ære din Hustru* (1925), som netop blev optaget i en to-værelses lejlighed på Christianshavn. Teknikken stammer fra den tyske kammerspilstradition som indstiftedes nogle år forinden med filmen *Hintertreppe* (1921), hvor handlingens

tidsmæssige struktur ligeledes er organiseret omkring ét spatialt udgangspunkt: i dette tilfælde en simpel bagtrappe.

Da Griffith ankom til fronten mod slutningen af første verdenskrig for at optage en propagandafilm, forekom krigens nye vilkår ham umulige. Han var vant til at optage gammeldags slagscener, og ifølge Virilio skulle Griffith have været “meget skuffet over slagmarkens virkelighed” (1989a: 15). Når den nye krig forekom Griffith afilmisk, var det netop fordi den spatiale identitet havde mistet sin betydning. Der er ikke længere tale om et homogent struktureret rum, hvor omkring filmens tidslige struktur kan drejes. Fjenden og slagmarken er med første verdenskrigs distancerede krigsførelse blevet udvisket, er usynlig, og synet har dermed mistet sin direkte kvalitet. Der opstår en uvirkeliggørelse—en derealisering samt dematerialisering—af syn og rum. Denne tilstand peger indirekte hen på den omvendte proces af kammerspillet: at opbygge det filmiske univers omkring en temporal og ikke en spatial enhed. En sådan kopernikansk vending af cinematografien—dvs. at skabe spatial sammenhæng ved hjælp af filmisk tid—var stadig en stor mental udfordring. Den forudsatte en forståelse af den filmiske hastighed og mobilitet inden for rammerne af en forældet rumkonception (1989a: 13ff).

Filmens dromoskopi. For Virilio udgør Pastrones *Cabiria* (1912) en mere tidssvarende forståelse af filmmediet—og historien er som bekendt, at Griffith blev forbløffet over *Cabrias* tekniske formåen sammenlignet med *Birth of a Nation*. Pastrone delte ifølge Virilio futuristernes fascination af teknikken og dynamikken. Virilio fremhæver flere steder futurismens betydning, og det er værd at bemærke, at futurismen var den første af det 20. århundredes kunstretning-

er, som tog det nye filmmedie alvorligt. Pastrone interesserede sig mere for dimensionelle manipulationer af rum og dybde end for en statisk visualitet. Filmen bryder dermed fotografiets stationære afbildning af bevægelsen, og deler tværimod farten med det bevægelige objekt. Dette forhold havde filmen tilfælles med futurismen som i Marinettis “dromoskopi” netop hylder fartens skønhed på bekostning af et immobilet skønhedsideal (racerbilen frem for Nike fra Samothrake), en tanke som videreføres i Marinettis senere ‘aeroskopi’. Futurismens dynamik er samtidig krigens dynamik (“Vi vil glorificere krigen” erklærer Marinetti i futurismens første manifest), og mobilitet frem for stasis, samt tid over rum, er to udviklingstendenser som kendetegner både den militære og cinematografiske udvikling.

Griffith tog ved lære af *Cabiria* og futurismen, og *Intolerance* (1916) var i sin teknik mere dynamisk. Men Virilio vender sig mod to andre instruktører, som for alvor udvikler det filmiske rums dynamik på linje med det militære rum. Først og fremmest er Abel Gance optaget af at skabe “den underlige oplevelse af fire-dimensionalt allestedsnærvær som ophæver tid og rum”. Denne ophævelse er netop karakteristisk for både filmens og krigens rum, og det er på baggrund af Gances udtalelse, at Virilio fremsætter sin tese: “*Krig er film og film er krig*” (1989a: 26). I *Napoleon* (1927) ser vi netop Gances forsøg på at skabe et fire-dimensionalt allestedsnærvær, gennem arbejdet med et tre-delt lærred og gennem en nærmest avantgardistisk sammensmeltning af forskellige cinematografiske teknikker (jvf. filmens indledende sneboldkamp). I længden kunne den civile udnyttelse af den cinematografiske kraft (Gance) dog ikke følge med den militære udvikling, dvs. kunne ikke overhale krigens “alt-gennemtrængende dynamik”, et væddeløb som filmen taber til

militæret.

Til og med Gances storhedstid, dvs. til lydens gennembrud omkring 1930, kan vi se en parallel udvikling i filmens og krigens perceptuelle forudsætninger, forstået som organisering af rum samt distribution af syn. Der er altså tale om strukturelle ligheder i anvendelsen af den militære og den cinematografiske teknik, sammenfattet i begrebet om perceptionens logistik. Når filmen efter Gance bliver til en "fattig relation for det militær-industrielle samfund", er årsagen delvis, at Gances mobilitet og ekstreme udnyttelse af den cinematografiske teknik i retning af et dynamisk univers, udgør en slags grænsetilfælde. Virilio selv hæfter sig ikke herved, men det er berettiget at spørge, om filmens spatiale og tidslige udvikling kunne følge med krigens dynamik uden at måtte opgive enhver forestilling om narrativ sammenhæng. Hvis filmen ubegrænset skulle følge den militære dynamik, ville filmen ende i den rene 'pyroteknik', sådan som Eisenstein f.eks. anklagede Vertov for—med andre ord blive til en evig 'a-centreret' perception som netop ikke lever op til den fortællende films krav. Vertov er for Virilio netop et eksempel på en instruktør som efter krigen går ind i produktionen af propaganda- og avantgarde-film, hvor han fortsætter en billedforståelse og billedpraksis, der stammer fra krigens erfaringer.

En anden filmretning, som følger delvis trop med den militær-videnskabelige udvikling, synes Virilio at finde i surrealismen. Den militære udvikling går netop i retning af formernes afvigelse fra deres fysiske repræsentation, hvilket Virilio genfinder i avantgarden og i dette tilfælde i surrealismen, hvis søgen efter en adækvat visualisering af en 'surréalité' ligeledes skaber et perceptuelt felt som afviger kraftigt fra en normal repræsentation.

Eisenstein er den anden instruktør Virilio

henviser til, da rummet hos Eisenstein tjener som afsæt for en slags visuel kollision, hvorigennem den filmiske fremdrift opstår. Rummet bliver en øvelsesplads for frembringelsen af nye energier og en ny dynamik, og for Virilio bliver filmen derfor en metafor, et billede på en udvikling som indkapsler det militære rum (1989a: 27). I montage-teorien opereres der netop ikke med et homogent rum. Betydningen opstår først i kollisionen af forskellige (heterogene) perceptuelle felter. Filmene bringer således krigens rum (og erfaring) ind i det civile samfund, på samme måde som militærindustriens produkter og teknikker overføres på civilsamfundet, fremfor alt gennem transport- og kommunikationsmidler såsom f.eks. radio og flytrafik. Krigens mobilitet, samt kronologiske og spatiale brud bliver således en tilstand ført videre i fredstid.

Synets instrumentalisering. I *Synsma-skinen* skriver Virilio endnu et afsnit til filmens historie. Det opstår i forbindelse med visualitetens stigende instrumentalisering, som fører til en række sammenfald mellem den fotografiske teknik i det militære rum og den æstetiske udvikling i filmhistorien. Som udgangspunkt påviser Virilio, hvordan den visuelle subjektivitet tenderer mod at forsvinde i teknikken, sådan som vi kender det fra f.eks. videoovervågningsudstyret. Her skabes et helt nyt synsmateriale baseret på det udifferentierede, dvs. løst fra enhver intentionel synlighed som karakteriserer den inkarnerede perception. Også filmen kendetegnes af en slags teknologisk intentionelitet, der ved hjælp af forskellige teknikker som irisåbning, fokus, belysning osv. netop søger at differentiere den mekaniske perceptions registreringer. Med det udifferentierede synsmateriale er vi derimod nået frem til et vendepunkt i repræsentationens historie; nemlig den totale instrumentale-

ring, hvor den traditionelle kunsts *simulering* er erstattet med et syn som *substituerer*, hvilket for Virilio: “i mindre grad [er] *afslutningen på en kunststart (...)* end det er endepunktet for repræsentationsteknikkernes ubønhørlige udvikling af den militære, videnskabelige og politimæssige instrumentalisering gennem århundreder” (Virilio 1989b: 95).

Virilio vender sig i første omgang mod fotografiet som eksemplificerer denne udvikling. Fotografiet bør betragtes som en hybrid af nye teknikker og af tidligere repræsentationsformer, men hvis mekanisme samlet set bevæger sig mod en højere grad af instrumentalisering. Den amerikanske fotograf Edward Steichen tjener som eksempel på denne udvikling, og er en figur Virilio ofte vender tilbage til (1989a, 1989b, 1991b). Steichen var stiftende medlem af *Photo-Secession*—en amerikansk kunstfotografisk gruppe—og boede op til første verdenskrig i Frankrig, hvor han var optaget af europæisk malerkunst, særligt impressionismen. Under første verdenskrig bliver Steichen leder af den amerikanske luftobservation, hvilket efterfølgende ændrer radikalt på Steichens stil. På baggrund af krigens erfaringer opgiver han både maleriet og den fotografiske piktoralisme og bliver i stedet reklamefotograf.

For Virilio eksemplificerer Steichen en generel udvikling væk fra fotografiets hybride form af tidligere repræsentationsformer (f.eks. piktoralismen i fotografiet) mod den mekaniske perception. Steichens figur illustrerer, hvorledes den mekaniske perception tvinger det subjektive syn mod: “en forsvindingens æstetik, der er affødt af hidtil ukendte grænser, som nu påtvinges det subjektive syn af perceptions- og repræsentationsmådernes instrumentelle fordobling” (1989b: 99).

Den mekaniske og automatiske percep-

tionsteknik fordobler synlighedens register og konkurrerer efterhånden om overtaget med tidligere perceptionsformer. Der er i den sammenhæng, vi skal forstå begrebsparret simulation-substitution. I modsætning til en anden af den billedskabte virkeligheds teoretikere—Jean Baudrillard—hævder Virilio nemlig ikke, at virkeligheden erstattes af en omfattende simulation, hvor objektsystemet derealiseres igennem sin egen tegnværdi. For Virilio er der derimod tale om, at billederne substituerer, dvs. erstatter vores perceptuelle relation med verden. Virilio er altså uenig med Baudrillard på dette centrale punkt og hævder, at i takt med synsfordoblingen opstår der en virkelighedsfordobling. Virkeligheden spaltes i to, en aktuel og en virtuel verden—hvilket for Virilio betegner indgangen til en stereo-virkelighed (1994b, 1995b). Det er i den forstand billederne indgår i “forsvindingens æstetik”; de fjerner mennesket fra verden, gør verden fraværende. Genstandsverdens stabile fremtrædelser erstattes af den ustabile billedstrøms evige forsvinding, sådan som vi kender det fra filmens 24 billeder i sekundet: “Med biografene, med kinematografien, øjebliksbilledet og sekvensteknikken starter forsvindingens æstetik, dvs. at tingene nu er desto mere præsentable som de flygter afsted og undslipper bevidstheden” (1988: 143).

Virilio synes på baggrund af f.eks. Steichens eksempel at mene, at medierne fortsætter når og hvor krigen stopper. Dvs. de overtager krigens funktion gennem deres bidrag til perceptionens logistik. Set i relation til *Bunker arkæologi* er Virilios bredere pointe, at vi med den totale krigs ophør opnår den totale fred, som dog blot er den Rene Krig ført med nye midler, dvs. blot ført ind i det civile samfund. Som Wilbur påpeger, så synes prisen for denne fred netop at være, at det civile samfund spindes

ind i den kybernetisering som den globale militærindustri skaber (Wilbur 1997). Et vigtigt element er i den sammenhæng instrumentaliseringen af blikket, som filmen—frem til de elektroniske mediers fremkomst—har været den fremmeste repræsentant for. Filmens særegne perceptionsform har skabt en cinematografisk gestaltning af verden. Deri ligger den latente kybernetisering af synet, som peger frem mod et maskintilpasset perspektiv i synsmaskinens tidsalder (1988: 141).

Perceptionens logistik skal således forstås bredt og kan måske bedst betegnes som en 'distribution af synlighed'. Perceptionens logistik udgøres således af et omfattende felt der inkluderer både massemedierne samt den rene militære observation. Sammenblandingen ses bl.a. i den funktion som fraklip fra nyhedsfilmen opnår i den fortællende film. Disse fraklip repræsenterer et nyt synsmateriale, som filmindustrien kan genbruge—hvilket bekræfter Virilios tese om, at filmen sælger en vare på linje med andre industrier, en vare som blot udgøres af synlighedens immaterialitet.

Derved kan Virilio benytte samme analytiske fremgang over for filmmediet som blev taget i anvendelse med fotografiet. Filmen er en hybrid med forbindelser til "alle de gamle perceptions-, refleksions- og repræsentationsmåder", men—som på linje med fotografiet—går i retning af en højere grad af instrumentalisering. Dette illustreres netop med henvisning til de dokumentariske fraklip—som mestendels stammer fra den militære propaganda—der overgår fiktionens special effects i både autenticitet og virkning. Nyhedsfilmens autentiske visualisering fører til kravet om realisme i fiktionen, hvorved dokumentarismens instrumentalisering af blikket får betydning for filmæstetikken, primært i neorealismen. Kravet til den foregivne objektivitet som do-

kumentarismen postulerer, fører til et brud med det eksplicit illusionære til fordel for en illusionær objektivitet. Virilio illustrerer udviklingen med henvisning til Renoir, som netop fordrede samme autenticitet i filmen som "i livet". Men først og fremmest vender Virilio sig mod Rossellini, for hvem kunsten er en død æstetik, som intet har med virkeligheden at gøre. *Roma, città aperta* (1945) illustrerer netop ønsket om en slags nyhedsfiktion, hvor "Filmskaberens skal indsamle det størst mulige antal data, for han skaber et helhedsbillede" (1989b: 103).

Dermed er vi fremme ved Virilios filmhistoriske udlægning: neorealismen repræsenterer en del af en større strømning, nemlig dokumentarismens/propagandaens 'overgangszon' fra illusion til virkelighed, fra virtualitet til aktualitet, fra kunnen til gøren (1989b: 103). For så vidt gentager Virilio en påstand som allerede Bazin fremsatte: "Siden Anden Verdenskrig har vi overværet en endelig tilbagevenden til dokumentarisk autenticitet (...). I dag kræver publikum, at hvad det ser, skal være troværdigt" (Bazin 1967: 155). Men Virilio går i sin analyse et stykke videre, og betoner spørgsmålet om dokumentarismens implicite instrumentalisering:

Ved at gå tilbage til sin kerne (teknisk, videnskabelig) under dække af objektivitet, frigør filmen sig fra en kunst, som stimulerer, og den bryder med en evne til sansemæssig perception, som i filmskuespillet stadig beror på grader, på naturen, valøren, fortidens kunstneriske erfaring og på tilskuerens hukommelse og fantasi. (104)

Dermed har filmhistorien bevæget sig frem imod illusionen om øjeblikkeligheds-virkning: "illusionen om at være der og se tingene ske (...). ved at aktualisere en mulig

verden” (104). *Roma, città aperta* er selvfølgelig et indlysende eksempel, og repræsenterer dermed overgangen fra en sanselig til en mere instrumentel perception, der både bekræfter den dødelige harmoni mellem film og krig, samt udviklingen mod et perceptionsteknologisk allestedsnærvær.

Den overeksponerede virkelighed.

Foreløbig sidste snit i filmens historie lægger Virilio med eksplosionen i de elektroniske medier, hvor filmens rolle mister en del af sin betydning, ikke blot sociokulturelt, men også i den militært teknologiske udvikling. Udgangspunktet er det spektakel som omgiver udviklingen af perceptionsteknologien i det urbane rum. Virilio opererer med en tre-delt udvikling: fra antikkens og renæssancens ‘teater-byer’ (Athen, Rom, Venedig) til det 20. århundredes *cinecitta* (Hollywood, Cinecittà, Nürnberg) og frem til tidens *telecitta* (1989b: 126). Dog taler Virilio i *Guerre et Cinéma* endnu ikke om *telecitta*, men om en æra af transpolitisk pan-cinema med “et fuldstændig filmisk syn på verden” (1989a: 66). Imidlertid er pointen den samme, og nyhedskanaler som CNN illustrerer udviklingen. Disse kanaler distribuerer ikke længere nyhedsstof, men ‘synets råmateriale’. Teknologiens filmiske syn på verden er med andre ord blevet til selve synet. Teknologien iscenesætter verden, sådan som vi oplever det med brugen af videokamera, lysarkitektur, virtuel virkelighed osv.

Denne udvikling peger frem imod den traditionelle films forsvinden. Der er ikke længere behov for, og ej heller er det længere muligt at benytte filmens ekstraordinære teknik eller kvalitet som drejer “tusinde film-publikum ind til en eneste tilskuer” (1989a: 67). Den filmiske gestaltning af verden er blevet erstattet af det, vi kunne kalde en tele-skopisk gestaltning som forlø-

ber i real tid. Dermed har perceptionens logistik endnu engang skiftet karakter. Virilio undersøger således den klassiske film i perioden frem til 1970’erne, hvor filmen er gennemsyret af den industrielle krigsførelse. Men udviklingen mod et post-industrielt IT-samfund synes at ændre vilkårene for filmen. Det gør det tydeligt, at Virilio i udpræget grad eksaminerer bevægelsesbilledet, og at beskrivelsen af forholdet mellem perceptionens logistik og cinematografien afspejler udviklingstendenser i filmens bevægelsesbillede (Deleuze 1989: 165). Bevægelsesbilledet er netop Deleuzes betegnelse for det klassiske filmbillede, som organiserer bevægelsen i forhold til en kvantitativ rum-tid, en slags billedlogistik organiseret omkring bevægelsens dynamik.

Afgrænses Virilios filmhistoriske projekt således af bevægelsesbilledet, rejser der sig en række spørgsmål. Er det for det første ensbetydende med, at tidsbilledet—som opstår i takt med bevægelsesbilledets forfald—repræsenterer en radikal anden udnyttelse af den cinematografiske teknik? Tidsbilledet distribuerer synet i henhold til tiden, dvs. helhedens varen—og ikke i henhold til bevægelsen, dvs. relationerne mellem objekter. Man bør hæfte sig ved, at både Virilio og Deleuze opfatter billedet som en måde at tænke verden på (Virilio 1994b, Deleuze 1983: xiv). Billedets funktion svarer i så henseende til tænkningens begrebsliggørelse. Bevægelsesbilledet og tidsbilledet kan altså betragtes som forskellige måder at tænke forholdet mellem tid, rum og perception, og spørgsmålet er, om ikke tidsbilledet netop repræsenterer en udfordring og et alternativ til perceptionens logistik.

For det andet må man spørge, hvordan filmen reagerer på de elektroniske mediers teknologi. På dette felt er Virilio mindre fæmælt, og han fremkommer med nogle interessante udkast til en analyse af hybrididen

mellem filmens og de simultane mediers æstetik.

Det simultanes æstetik. Der hersker for Virilio en afgørende forskel mellem film og tv. Filmen er beslægtet med fotografiet som det udspringer af, men adskiller sig fra ved at operere i tid. Fjernsyn er derimod beslægtet med den virtuelle virkelighed, idet det foregriber kyberrummet, der opererer i real-tid (Virilio 1994b). På den baggrund opererer Virilio med to begrebspar. Når film og tv intet har til fælles, er det fordi filmens relation til tid og rum er organiseret omkring *intervallet*; afstanden mellem forskellige rum—hvorimod tv's tidslighed åbenbares i *interfacen*, dvs. berøringsfladen mellem adskilte rum. Filmen opererer stadig med en spatio-temporal distance, som er suspenderet i de elektroniske mediers simultane øjeblikkelighed.

Virilio har i et video-interview med den canadiske filminstruktør Atom Egoyan stillet et par spørgsmål som netop indikerer, hvordan de elektroniske perceptions-teknologier kan få indflydelse på filmmediets æstetiske udtryk. Måske vi således øjner et nyt kapitel i filmens historie, som vedrører filmens status i en verden præget af videoteknologiens synsfordobling. Virilio hæfter sig særligt ved integrationen af videobilledet, som i Egoyans univers optræder på både et diegetisk og et udsigelsesmæssigt plan. Virilios spørgsmål kredser derfor om videoens plads i den filmiske repræsentation. For Virilio synes Egoyan således at være en slags videokunster, en "cine-videast", der blot har valgt at benytte video-signalets interface i et cinematografisk rum. Egoyan skaber dermed et særligt filmisk rum som ikke kan føres tilbage til filmen. Hans film tematiserer en tilstand, hvor genstande, lokaliteter samt personer først opnår identitet gennem (video)kameraets linse—

ikke så meget fordi kameraet fastholder og bevarer, som fordi det frembyder den ramme og den kontekst som situerer deres eksistens. For Egoyan konstituerer denne afgørende forskel overgangen fra en gammel til en mere tidssvarende opfattelse af kameraets og billedets rolle (Egoyan: 105ff).

Med Egoyans integration af videobilledet i filmens repræsentation nedbrydes det perspektiv som er nedarvet fra renæssancen og erstattes med et nyt perspektiv som bygger på videoteknikkens 'realtids'-transmission. Derved opnår genstandene en helt ny vægt, som opstår med videobilledets simultane blik. Det betyder for Virilio, at filmen ikke så meget udspiller sig i filmen selv, men i de omgivelser og mentale rum som ligger *bag* filmen, i det nye øjeblikkeligheds perspektiv som videoens indtræden i det filmiske rum har konstitueret. Et rum som stadig er indlejret i filmens fiktive og diegetiske univers, men som altså peger udover den traditionelle films dramaturgiske rum. For Virilio repræsenterer Egoyan dermed det første vellykkede forsøg på at nedbryde film lærredets dimension—dét, som Gance så ihærdigt søgte i *Napoleon*.

Virilio og filmen. Virilios 'filmhistorie' er både nyfortolkende og syntetiserende på grænsen til det forenkende. På den ene side adskiller Virilios historiske snit sig ikke fra almindelig filmhistorisk praksis. Udviklingen frem til lydens dominans, neorealismens æstetiske brud samt filmindustriens institutionelle omvæltninger har længe været filmhistoriske fikspunkter. På den anden side er Virilios dromoskopiske analyse af mediet, der så eksplicit sætter filmen i forbindelse med udviklingen i det militære rum, naturligvis en nyskabelse. Dette fører til en ofte uventet optik på det filmhistoriske materiale. F.eks. betragter vi normalt

neorealismen som en humanistisk vending i filmkunsten og kan med Bazin beskrive dybdefokusteknikken som et 'demokratisk' alternativ. Fra Virilios teknologiske perspektiv er det modsatte tilsyneladende på spil. En begyndende instrumentalisering af filmens perception, hvis logiske konsekvens er afslutningen på en subjektbaseret perception og dermed en kunststarts repræsentationsform.

Efter endt læsning af Virilio har den klassiske films teknik mistet den rest af uskyld som eventuelt var tilbage. I den forstand indskriver Virilio sig i traditionen fra Benjamin, Kracauer og Adorno (samt Horkheimer). I sidstnævntes essays om "Kulturindustri" kan man f.eks. læse: "Teknisk rationalitet er i dag identisk med selve herredømmets rationalitet (...) Biler, bomber og film holder det hele sammen (...). Indtil videre har kulturindustriens teknik kun drevet det til standardisering og serieproduktion og ofret det, hvorved værkets logik adskilte sig fra samfundssystemets" (1993: 180-81). Bortset fra retorikken minder det unægteligt en del om Virilio.

Og dog er Virilios perspektiv og projekt ikke det samme som den kritiske teori. Virilios analyse retter sig primært mod teknologien, uden at denne skal reduceres til noget rent teknisk. Vi kan med Heidegger sige, at "teknikkens væsen på ingen måde [er] noget teknisk" (1973: 75). Filmens teknik afdækker derimod en særlig organisering samt distribution af visualiteten. Industrialiseringen af synet har reduceret perceptionen til noget bestilbart der falbydes som en vare—konsumtionens nye immaterialitet—, hvorved perceptionen i sidste ende afdækkes som en bestand. Filmens historie er således også en fortælling om blikkets historie i det 20. århundrede. I den forstand er Virilios analyse yderst konsistent, idet både æstetiske og institutionelle æn-

dringer kan føres tilbage til dette perceptuelle udspring. Ender Virilios analyse således med at bekræfte Adornos opfattelse af filmens standardisering, er det fordi filmmediet er uløseligt forbundet med standardiseringen/instrumentaliseringen af perceptionens logistik.

Spørgsmålet er, hvordan vi skal forholde os til Virilios filmhistoriske betragtninger. Enten kan vi afvise Virilios tese og hævde, at den fatale sammenhæng mellem krigens og cinematografiens teknologi bygger på urimelige analogier og sammenstillinger, der gør projektet filmhistorisk uanvendeligt. Eller vi kan opfatte et sådant anvendeligheds perspektiv som en urimelig fordring af en (film)historisk fremstilling, og i stedet betragte Virilios analyse som en ny måde at tænke filmen på. At belyse filmen gennem krigens og den militære teknologis optik tvinger os med andre ord til at gentænke forholdet mellem filmmediets perceptions-teknologi og filmbilledets visualitet.

Hvad man end vælger, har Virilio givet en ny version af filmmediets udvikling og fremlagt et nyt bud på forståelsen af den klassiske film samt det klassiske bevægelsesbillede fra Griffith til Coppola. I tilgift udgør Virilios begrebsapparat måske grundlaget for en teori om filmbilledets plads og funktion i den elektro-optiske tidsalder. Fortsætter udviklingen som hidtil, hvor nye perceptions- og repræsentationsteknologier konstant redefinerer visualitetens natur—skønt filmmediet idag indtager en mere ydmyg position som aftager, snarere end som producent af disse teknologier—, vil Virilio formodentlig vise sig både relevant og anvendelig i analysen af de levende billeders medier.

Noter

1) Barnouw beretter om en episode under anden verdenskrig, hvor en russisk kameramand forlader sit kamera for at overtage flyets maskingevær og skyder et forfølgende tysk fly ned. Barnouw: *Documentary, a History of the Nonfiction Film* (New York: Oxford UP, 1993) s. 154.

2) Begrebet om den perceptive tro er et lån fra Merleau-Ponty. Se Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 1992) s. 297 samt *The Visible and the Invisible* (Northwestern University Press, 1968) hvor kap. 1 & 2 begge udgør en undersøgelse af den 'perceptive tro'.

3) Det militære hovedkvarter går idag ofte under betegnelsen "3Ci" eller "C³I" for kontrol, kommando, kommunikation og informationssystemer (Virilio 1989:1, se også Virilio 1994: 100).

Litteratur

Bazin, André: *What is Cinema?*, Berkeley: University of California Press 1967.

Deleuze, Gilles: *The Movement-image*, London: Athlone Press 1985.

Deleuze, Gilles: *The Time-image*, London: Athlone Press 1989.

Egoyan, Atom (u.å.): "Video Letters", *Atom Egoyan* (D. Reviere, red.). Paris: Éditions Dis Voir.

Heidegger, Martin: *Oikos og Techne*, "spørgsmålet om teknikken" og andre essays. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag 1973.

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno, T.W.: *Oplysningens dialektik*. København: Gyldendal 1993.

Virilio, Paul: "Paul Virilio", *Samtaler med franske filosoffer* (Rötzer, red.), København: Akademisk forlag 1988.

Virilio, Paul (1989a): *War and Cinema, the Logistics of Perception*, London: Verso 1989 (opr. udg. 1984).

Virilio, Paul (1989b): *Synsmaskinen*, Kø-

benhavn: Politisk Revy 1989 (opr. udg. 1988).

Virilio, Paul (1991a): *Bunker Archeology*, Paris: Les Éditions du Demi-Cercle 1991 (opr. udg. 1975).

Virilio, Paul (1991b): *The Aesthetics of Disappearance*, New York: Semiotext 1991 (opr. udg. 1980).

Virilio, Paul (1991c): *The Lost Dimension*, New York: Semiotext 1991 (opr. udg. 1984).

Virilio, Paul (1994a): *Paul Virilio, krigen, byen og det politiske*, (N. Brügger, & H.N. Petersen, red.). København: Politisk Revy 1994.

Virilio, Paul (1994b): "Cyberwar, God and Television: Interview with Paul Virilio", *Ctheory*, [http.//www.Ctheory.com](http://www.Ctheory.com)

Virilio, Paul (1995a): *The Art of the Motor*, University of Minnesota Press 1995 (opr. udg. 1993).

Virilio, Paul (1995b): "Speed and Information: Cyberspace Alarm!", *Ctheory*. [http.//www.Ctheory.com](http://www.Ctheory.com)

Virilio, Paul (1997): "Interview with Paul Virilio", *Speed vol. 1,4*. [http.//www.Speed.com](http://www.Speed.com)

Wilbur, S. (1997): "Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema, and the End of the Political State", *Speed vol. 1,4*. [http.//www.Speed.com](http://www.Speed.com)