

Kinoøjet og den sociale montage

Carnera, Alexander; Janning, Finn

Document Version
Final published version

Publication date:
2004

License
CC BY-NC-ND

Citation for published version (APA):
Carnera, A., & Janning, F. (2004). *Kinoøjet og den sociale montage*. Department of Management, Politics and Philosophy, CBS. MPP Working Paper No. 7/2004

[Link to publication in CBS Research Portal](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us (research.lib@cbs.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 23. Apr. 2024



Kinoøjet og den sociale montage

Alexander Carnera & Finn Janning

WP 7/2004

MPP Working Paper No. 6/2004 ©
September 2004
ISBN: 87-91181-76-3
ISSN: 1396-2817

Department of Management, Politics and Philosophy

Copenhagen Business School

Blaagaardsgade 23B

DK-2200 Copenhagen N

Denmark

Phone: +45 38 15 36 30

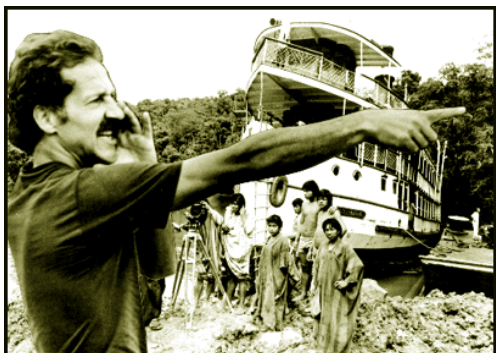
Fax: +45 38 15 36 35

www.mpp.cbs.dk

Kinoøjet og den sociale montage

Alexander Carnera & Finn Janning

Inst. For ledelse, politik og filosofi



Lad os betragte verden som en stor biografisal oplyst af billedprojektioner i alle retninger. Vi mangler blot et centralt lærred (kinoskærm), og det er egentlig derfor, der ikke findes noget øje hos hverken Gud eller menneske, som kan se det hele på én gang. I forhold til denne universelle variation er hjernen selv et billede, der får de andre billeder til at selektere i forhold til sig. Bergson fremhæver hvordan lyset kommer fra verden og bevægelsen kommer før de faste former. "Hjernen kan altså efter vor mening ikke være andet end en slags telefoncentral: dens rolle er at 'give forbindelsen' eller lade den vente. Den føjer intet til det, den modtager (..), hjernen ser ud til at være et instrument til analyse af den modtagne bevægelse og et instrument til udvælgelsen af den bevægelse der udføres"¹. Verden er ikke en mørk enhed der venter på at den subjektive bevidsthed begynder at lyse på den.

1. Filmfilosofi

Den ofte noget tarvelige filmteoris søgen efter strukturelle principper i filmen (psykoanalytiske, semiotik), ser filmen og billederne dels i lyset af virkeligheden som referent (analog) og dels i lyset af sproget som en given narrativ struktur. Men der er noget sært ufilmisk ved disse teoretiske stunts og selve *filmens betydningstilblivelse*, dens førsproglige råstof bliver tæmmet og suppleret med sproganalyser over selve filmbilledernes udsigelse. Det inspirerende ved Gilles Deleuzes filmfilosofi er, at han analyserer selve

filmens ontologiske udtryk uden at basere dette på filosofiske kategoriers gyldighed, men på kinematografiske manifestationer af store tanker. Det handler om at være loyal mod både filosofien som tankens skabende formåen og filmens visuelle substans samt det specifikt kinematografiske, dvs. de levende billeders *synlige* kvaliteter. At forankre sit syn og tanker i filmens visuelle substans. Der er tale om to skabende sociale praksisser: Den ene er filosofi som den praksis der skaber begreber og den anden er filmen der også skaber tanker gennem affekter og percepter. I resten af denne tekst forsøger vi at fremhæve vigtigheden af denne interferensens zone.²

I sin bog: *Time-Image. Cinema 2* fremhæver Deleuze: "Filmteori er ikke en teori "om" filmen, men om de begreber, filmen giver anledning til, der selv står i et forhold til andre praktikker; begrebernes praksis i almindelighed har intet privilegium over de andre, så lidt som noget objekt har det over andre."³ Med denne intervention bliver det muligt at bringe fornuften i overensstemmelse med verdens kød, med en materialitet, der ikke indeslutter verden, men gør den verdslig. Med filosofiens konfrontation med filmen har vi mulighed for at lære at tænke på andre måder. "Hjernen, det er filmlærredet", skriver Deleuze og vi skal se hvordan de levende billeder (film) tilbyder en måde at tænke det sociale i rum og tid der bryder med det euklidiske billede af bevægelse og varighed. Med dette syn på levende billeder bliver det at tænke såvel som livet sat på spil. Hvis man kan tale om filmens bliven-filosofi kan man tilmed tale om filmens bliven-ledelse og ledelsens bliven-film.

Trods flere forskellige filosofihistoriske inspirationer finder man i Bergsons filosofi den centrale inspiration, især dennes tanker om bevægelsen og tiden. Tid og bevægelse var for Bergson verdens irreduktible og stadige forandring, noget *absolut*, men filosofien og videnskaben har splittet forvandlinger op i rumlige kategorier, delelige, gentagelige og sammenhængende størrelser og i sidste ende gjort tiden til noget *relativt*. Hos Bergson er tiden en indre stoflighed, ikke en psykologi, men den *påvirkning* eller *affekt* som selvet påfører sig selv, en afficering af kroppen, der producere nye affekter og nye kroppe. Det er i denne forstand at tiden som en uforanderlig form, som ikke længere kan defineres som ren succession, fremtræder som *interioritetens* form. Bergson ser dette som grundlæggende for vor subjektivitet og filmen kan synliggøre denne tidslighedens indre, ikke ved at repræsentere den, men ved at krystallisere den i en sammentrækning og

udvidelse i de nærværende billeder selv. De levende billeders teknologi rummer et potentiale for selve skabelsen af subjektivitet. Den italienske kulturfilosof Maurizio Lazzarato gør opmærksom på, at vi ikke i dag må falde tilbage på McLuhans tese om, at billedteknologi blot er en ”protese for sansningen, for organer og for den menneskelige kapacitet”, men at den er et produkt af en *vilje til magt*, dvs. kroppes formåen til at skabe og producere affekter.⁴ Der er i dag mere end nogensinde brug for etableringen af en anden forbindelse mellem krop, billede og tænkning. Vi må eksponere og intensivere den indsigt, at erfaring, følelser og hukommelse er et produceret produkt, en *skabende formåen* – dvs. *en produktion af kroppe der afficeres og afficerer på nye eller andre måder*. En skabende forbindelse der rummer et alternativ til den konsumerende, der er underlagt kapitalismens værdiskabelse. Eric Allier har pegt på en krise for den aristoteliske tid som cirkulær bevægelse, tiden som måleenhed, interval eller tal. I den hypermoderne kapitalisme gør penge al bevægelse til kvantitet og fremmedgør dermed *selve bevægelsen*. Udfordringen består i at bruge informationssamfundets egne midler til at vise, at tiden ikke er underlagt kvantiteten og målestokkens regulerede bevægelse, men at den er gået af sine hængsler. Fra økonomiens potentielle tid som abstrakt målbar tid ledes vi frem mod et valg om at stille tidens problem på en anden måde. At forstå en social værdiskabende praksis handler om at forbinde tid og historie med den tredje dimension: subjektivitet, produktionen af subjektivitet. *Subjektet bliver tidens drama*: en uudtømmelig potentialitet der overskrider tiden som subjektets drama.⁵ En subjektivitet der ikke er vores egen, men tiden selv. Tiden er ikke længere en cirkel, men labyrinten som en ret linje og præcis dette gør den mere påtrængende og skræmmende.⁶

Vi må i forlængelse af Bergson eksponere forbindelsen mellem affektive kræfter, subjektivitet og varen. Denne indre tid er grundlæggende for måden vi føler og tænker, den er det sociale forudsætning, den er selve subjektiviteten, en frigørende kraft. Disse affektive kræfter udtrykker en potentialitet og passion hvor filmen har muligheden for at gøre denne passion konsistent. Som vi skal se er det denne potentialitet [formåen] der bryder med en forståelse af det sociale som en sammenhængende episk fortælling. Denne aldrig udtømmelige kraft, udtrykker en side ved hukommelsen, der bevarer sig selv udelukkende som forandring; ”vi skaber og vi rekonstruerer således uophørligt”, siger Bergson.⁷ Tiden er som varen, det åbne element, det, som forandrer sig og som aldrig

ophører med at forandre sin natur i et hvert passerende moment. Deleuze forfølger dette spor ved at analysere de levende billedudtryks forankring i den virkelige verdens bevægelsesformer, og de tankemæssige kræfter som billedsproget herved opnår i forhold til menneskelig bevidsthed. Kulturkritikken og filmteorien har haft en tendens til at betragte filmen og billedmediet som sociale produkter. De levende billeder dissekeres med henblik på at etablere deres kulturelle anatomi, og derfor finder man heller ikke andet end det alt for-menneskelige i dem. Deleuze betragter sine to filmbøger som en naturhistorie for de levende billeder, nærmere bestemt *billedernes råstof*. Hvordan lysmaterien og bevægeligheden bliver til tegn og tanker. I én henseende er de levende billeder ganske vist sociale produkter, men i en anden henseende er de råstof. Billederne har et element hvori de kan blive sprog. Dette element binder sig til en uformet virkelighed som billedsproget opstår af og i reaktion mod. Vi har alle siddet i biografmørket og ladet billedernes tanke-element flyde gennem vores hjerne og fornemmet hvilket stof billedudtrykket er gjort af. Men hvordan kan de levende billeders råstof give anledning til en kreativ skabelse af det sociale og være en kritik af den clichéfyldte billedvirkelighed vi lever i og en ensidig kapitalistisk-økonomisk kultur?

Det traditionelle udgangspunkt er at betragte filmen som et sprog, billederne som momenter i en fortælling. Herved går man glip af det særlige ved filmen; at filmen først og fremmest er bevægelse, der hverken kan reducere til billeder eller fortælling. Dette følger allerede af filmen, når den føres gennem fremviseren med 24 billeder (eller mere) i sekundet, 'snyder' øjets naturlige perceptions hastighed. Øjet identificerer ikke de enkelte billeder, men ser en automatisk bevægelse. Det handler om at vende problemstillingen om og betragte billedråstoffets bevægelsesfysik som det, der muliggør den fortællende film. Dermed bliver filmens tegn og sprog en effekt eller reaktion på et ikke-sprogligt råstof, der omformes. I modsætning til lingvistikken går billederne ikke restløst op i en betydningssystematik. *

Når vi taler om bevægelse må vi spørge hvad kameraet kan som den menneskelige bevidsthed ikke kan. Man kan sige at menneskets naturlige fænomenologiske perception er situationsbundet, kropsligt og rumligt. Kameraet er et 'kinematografisk øje' der kan springe frit mellem de mest forskellige objekter og synsvinkler, hvilket nedbryder

forestillingen om et naturligt fast punkt, som verden erfares fra. Kameraets finesser og teknik kan på en gang gengive den menneskelige perception og sætte sig udover denne. Den fænomenologiske tradition (Merleau-Ponty f. eks) forudsætter den fænomenale enhed, og at perceptionen altid har et betydeligt moment af genkendelse. Men det kinematografiske øje indsætter perceptionen som et ubestemt centrum og vi får et blik på et ubestemt blik. I Antonionis film *Den røde ørken* har blikket revet sig løs fra Monika Vittis psykologiske syn, der i stedet danner et ubestemt mentalt fernis, der installerer en flydende subjektivitet. Deleuze taler om kameraet som snart menneskeligt, snart amenneskeligt. De levende billeder nøjes ikke med at vise os billeder i bevægelse, men bevægelse *via* bevægelse. Filmen har udviklet sig fra, at billeder er sat i uniform bevægelse, og personer samt genstande bevæger sig i billedet, til at kameraet og indstillingerne selv bevæger sig, og til at billederne gennem montage og det mobile kamera etablerer en ny bevægelighed. Fra at være en mekanisk kopiering af genstandsverdenens bevægelser, begynder filmen at arbejde med bevægeligheden således at virkelighedens heterogene bevægelser bliver til et kreativt princip. Kameraet og montagen etablerer en uendelighed af vinkler og relationer imellem dels de genstande og personer, der er i billedet og dels i filmens helhedsforløb. En bevægelighed sættes fri og det er med den "blæk" filmen skriver sig selv. Filmens billeder bliver til tegn alt efter hvordan bevægelsen udfoldes i billedet, hvilke funktioner bevægelsen etablerer i det samlede billedforløb. At vi opholder os lidt ved denne 'tekniske' side, har at gøre med at bevægelse er en kvalitet i sig selv, at bevægelsen ikke går retsløst op i rumlige inddelinger, at verden åbner sig der, hvor der er bevægelse. Tanken har del i en uendelig bevægelse.⁸

2. Filmen og det sociale: Kinoøjet som krigsmaskine

I en kultur som den vestlige overvejende domineret af det visuelle og billedet, er selve ideen om æstetisk erfaring enten for lidt eller for meget, i den betydning at æstetisk erfaring nu overalt mætter samfundslivet og dagliglivet i almindelighed⁹. Man kan se billedets udvikling fra Sartres blik (Herre-knægt-forholdet) over Foucaults "blikkets bureaukratisering" og hen til postmoderniteten som Guy Dabord kaldte

"billedsamfundet"(Skuespilssamfundet), hvor billedet og varen går op i en højere enhed og hele samfundet koloniseres af billedet.¹⁰ Når billedet er blevet altomfattende, så er ikke blot æstetikens egenart gået tabt, også kunsten og det skabende arbejde synes en saga blot. Alle tre størrelser er assimileret i vareproduktionen; der findes ikke længere nogen praktisk kritik eller "udvendighed" i forhold til kapitalen, som kan mobilisere det skabende arbejde og den sociale produktion.

Filmens forhold til socialitet handler om dens mulighed for at producere en subjektivitet. Det centrale er at Deleuze i filmfilosofien forbinder tid med en magt-problematik. Der er tale om en skelnen mellem det aktuelle billede (den faktiske, fysiske verden vi ser i billederne) og det virtuelle billede (en mental, visionær hukommelse der stråler gennem det aktuelle og nærværende billede), hvor det aktuelle billede af fanget ind i, hvad Foucault ville kalde magtens diagrammer, mens det virtuelle billede ikke er, men netop udtrykker en modstand, en biopolitik. Filmfilosofien kan derfor betragtes som magtens mikrofysik for det audiovisuelle. Der findes en side ved magten som råstof, der ikke kan reduceres til viden, nemlig selve *skabelsen af subjektivitet*. Ideen er hvorledes man former sig selv som subjekt, dvs. bliver til "sig selv", idet den ydre verdens kræfter (passion) indfoldes. Denne indfoldning hos de gamle grækere skal ikke forstås som en underkastelse under en socialitet, men snarere, hvor en socialitet bliver til, idet individerne indfolder verden i sig som en fri-stil, et selv hvor det ydre er langt inde og det indre er langt ude.¹¹ Filmen producerer den stofflighed hvor selvet suger sin næring fra det ydre, en ren styrke, som er magtens råstof. De virtuelle billeder udtrykker et styrkefelt, en energikilde til en socialitet, der kun er socialitet fordi den rummer en biopolitik, dvs. en formåen til at skabe socialt liv der ikke fuldkomment er underlagt kontrollsamfundets vareudveksling.

Lazzarato taler om et potentiale ved at iagttage "Kinoøjets krigsmaskine mod Skuespilssamfundet", et potentiale der affødes af revolutionen indenfor montageteknikken og dens mulighed for at konstituere "et nyt øje" og en ny hjerne. Filmlærredet er hjernen og udviklingen i montageteknikken (sammenstillingen af bevægelse, lyd, klip, vinkler mv. i en organiseret framing) bliver derfor en måde at organisere lys og bevægelse på, der ikke længere udtrykker det menneskelige øje - ét menneskeligt perspektiv.¹² Montagen sammenstiller flere perspektiver og der etableres med Lazzaratos ord "en forbindelse

mellem før-sproglige (asignifikante) strømme og betegnende (signifikante) billedstrømme".¹³ Der sker en maskinel anordning (dispositiv) af lys og bevægelse der skaber sin egen *tidsmaterie*. Det er betydningen af bevægelsen fra det alt for menneskelige øje til filmøjets montage, der skaber sit eget vilkår for synlighed, vi må se nærmere på. Alternativet til det alt for menneskelige blik og ramme, er Vertovs "det ikke menneskelige øje som montage".¹⁴ Det er organiseringen af disse ydre kræfter der åbner op for subjektivitet. Kameraet befrier erfaring og tænkning fra den menneskelige person og krop for i stedet at eksponere "maskinøjet" og dets metamorfose. Det er disse erfaringsmutanter der muliggør andre synsmaskiner og tankemaskiner. Men i løbet af montage-teknikkens udvikling har den i lige så høj grad været brugt som propagandamaskine (Leni Riefenstal m.fl.) og derefter som en forbrugerbestemt masseaktivitet, hvor socialiteten og klassekampens nye virtuelle energier og kræfter reduceres til genkendelige former af instruktøren og dermed tilskueren. At masseaktivitet, paranoia og propagandamaskine ofte i dag ikke kan adskilles er senest blevet dokumenteret i Michael Moores film: *Bowling for Columbine*. I stedet for at forfalde til ressentiment, må vi bruge massekulturens råstof til at eksponere biografens elektriske opium, hvor biograføjet *åbner* øjet på ny! I stedet for et ideologisk teater bør vi betragte montagens konstitutive kræfter og dermed filmproduktionen og i forlængelse heraf biografens som en *fabrik*, hvor film ikke fortæller historier, men *synliggør historiers tilblivelse, dvs. tiden som kvalitet*. Montage-fabrikken er sted for produktionen af begivenheder, en ny organiserings- og produktionsproces af subjektivitet og det uforudsigelige dagliglivs potentialitet. I forhold til de alt for genkendelige former i kapitalens billedproduktion (Skuespilssamfundet), har filmforbindelsen mellem det "visuelle og auditive forbund mellem arbejderen og nationen, skabt en socialisering og tilegnelse af billedoplevelsen, hvor produktionens mål er at skabe andre former for kollektiv subjektivering."¹⁵ Filmøjet handler om at erobre et nyt rum mellem menneskene og den ganske visuelle verden. Det er denne uophørlige udveksling af begivenheder der yder modstand mod filmteatrets repræsentationer og økonomiens skuespilssamfund. Overgangen fra filmen som blot følellesporno eller ideologi til montage-teknikkens maskinelle forbindelser bliver afgørende for produktionen af denne sociale multitudine. Filmen er altså ikke blot masseaktivitet, men eksponere en *konstitutiv kraft*. De hybride hjerner producerer nye kroppe (andre affekter) og dermed nye mennesker. En anden natur

("A second nature"), en biopolitisk produktion af synlighed, hvor dansk Dogme blot er ét eksempel på denne filmens biopolitik. I Postfordismens økonomiske tidsalder hvor kroppen og åndens arbejde går hånd i hånd, og hvor liv og produktion ikke kan adskilles, må vi også revurdere forholdet mellem en arbejder og en kunstner. Arbejderen ser sit eget arbejde som et kunstværk. Filminstruktøren er ligeså entreprenant som en virksomhedsleder. Den svenske filminstruktør Roy Andersson opfatter sit filmstudie, hvor både designere, kulturiværksættere og marketingsfolk arbejder i Stockholm som en fabrik der producerer socialitet. Vi bør bide mærke i socialiseringen af det skabende arbejde.

Filmen som social krigsmaskine består derfor i, hinsides propaganda og æstetisk fremstilling, at gøre syns- affekt- og tankemaskinen til en konstitutiv proces for kollektive kroppe.¹⁶ Vi må her som Marx skelne mellem en revolte og en revolution. Revolten som en modstand indebærer ikke en forandring af statens repræsentationer, men en forandring af subjektivitet, af tilblivelse. De mest 'revolutionerende' film er derfor ofte de stille film der eksponere det sociale som modstand. Filmen *Hours* er et godt eksempel på dette. Ved hjælp af montageteknikken produceres subjektivitet ved at sammenstille tre personer fra tre forskellige årtier i det tyvende århundrede. Den krop der produceres – subjektivitet – kan ikke reduceres til én person, eller ét perspektiv, men der er tale om en organisering af passioner der gøres konsistent, dvs. vage forestillinger og fornemmelser gøres til tanker. De tre kvinder ER disse tanker. Det gælder Virginia Woolf [Nicole Kidman] der via romanfiguren Mrs. Dalloway producerer subjektiviteten for Juliane Moore og Meryl Streep i deres liv. Personerne i denne film bliver det Deleuze kalder 'seende', det sensomotoriske skema hvor der handles i forhold til en situation og hvor der er tale om en oplevelsesmæssig sammenhæng, er brudt fuldkommen sammen. *Hours* er en modstandsfilm der radikaliserer det som neorealismen indledte efter anden verdenskrig i dens forsøg på at skabe en ny realisme for det sociale.

Med neorealismen er handlingen blevet umulig, der sker en splittelse mellem handling og situation og fokus flyttes fra det sociale som ydre begivenhed til det sociale som forbundet med tidens problem. Tidsbilledet er karakteriseret ved at der sker en sensomotorisk blokering i billedet, hvorfor billedet ikke kan genkende sig selv. Efter især anden verdenskrig sker en ny måde at eksperimentere med at "se" verden på, en

eksperimentering med at organisere det sociale liv. I filmen *organiseres nu begivenheder* hvor det ikke længere er muligt at handle eller reagere¹⁷. Situationer med smerte eller skønhed bliver ubærlige eller umulige at understøtte; hændelser der er uforståelige eller som ikke indløser en beslutning, begynder at indtage filmens realisme. Når skemaet mellem handling og reaktion bryder sammen produceres en forandring både i perceptionen og affekternes natur. I *Hours* handler personerne ikke; de ER situationer som de ikke kan overskue. De bliver seende. Filmens krigsmaskine arbejder ligesom Wender og Jarmusch's film, uden et 'plot', men eksponere det sociale i et chok, en bliven-tanke, en undren, en prøvende meditatív varen. Ved at udfolde det sociale som en synliggørelse af begivenheder, er vi henlagt til en slags optisk læselighed i en tidsdimension.

I forhold til de forskellige lydige og optiske situationer der monteres, kan denne organisering af det sociale ikke længere begribes som sammenhængende dele af et forløb eller fortælling. Vi kan ikke længere skelne mellem fortid og nutid, sandt og falsk, virkelighed og drøm. Affekterne river sig løs fra en sammenhæng og bringer en passion tilbage til den såkaldt intellektuelle proces.¹⁸ I en triviél hverdagssituation fødes pludselig en *ren optisk situation*, noget som fuldkomment bryder med fortid og nutid, sammenhængende strukturer og drøm og virkelighed. Øjnene, maven, et virkeligt møde der folder kvindens liv. I *Hours* udfoldes en situation hvor moderen alias Juliane Moore kommer ud i køkkenet om morgenen og ser sin mand og sit barn sidde og spise morgenmad. Hun hører mandens ligegyldige tale og sprogtone, der derefter tager på arbejde. Mens hun er alene med sønnen laver hun en kage. I en gribende scene hvor hun kigger på sønnen der leger, på kagen og ned på sin gravide maver, ser hun, ligesom Da Sica hele sit livs elendighed. Tiden er her ikke en succession men den påvirkning eller affekt selv et påfører sig selv. Det, der sker, er, at hun lærer at se. Hun ser, en tanke fødes. Filmen synliggør denne tankehandling i tanken. Når aktørernes sensomotoriske perception bryder sammen, bliver personerne tilskuer til noget, der ikke fører til handling. Hovedpersonerne driver omkring, de er ligeglade med hvad der sker, de bliver tilskuere til sit eget liv. Deleuze skriver "at individet har vundet i indsigt hvad det har tabt i handling eller respons: det SER, på samme måde som tilskuerens problem bliver: 'hvad kan man se i dette billede' (og ikke længere 'hvad kommer vi til at se i næste billede').¹⁹" I modsætning til den klassiske narrative film adskiller neorealismen sig ved sine *rent optiske*

og lydlige situationer. Man kan tale om en ny race af tegn: synstegn og lydtegn, der synliggør selve betydningens tilblivelse. I den italienske og franske film (Resnais, Pasolini) er det dybdefokusteknikken og hos Tarkowsky ét langtrukket billede. Det optiske eller de lydlige situationer henviser ikke til noget enestående, de sigter snarere til en umulighed, en uforsonlighed eller ubønhørlighed, der er forbundet med dagligdagens almindeligheder. Det er denne tradition der leder frem til tidsbilledet, som ikke er et billede af tiden, men en slags visionær gennemlysning af en aktuel verden. Der gives en virtuel, ikke aktualiseret komponent i billederne, hvis udfoldelse har været holdt tilbage af den sensomotoriske forløbslogik. Det særlige ved tidsbilledet er, at den motor er brudt, der skulle føre fra det ene nærværende billede til det andet. Billedet bliver i stedet en ren potentialitet, en foldning, der i stedet for at udfolde billedet i enten den ene eller den anden dimension, fastholdes på det nærværende billedes (det samme) egen potentialitet. Framing i den sene montageteknik fremstiller en synlighed der sker i stoffets mellemrum, en "correlation of two images which are distant (and incommensurable from the viewpoint of our human perception)."²⁰ Tidskrystalliseringen synliggør en virkeligheden og verdens fødsel - en tilblivelse. Det er som når vi lukker vores øjne, falder hen og spørger hvad der sker når vi åbner dem igen? Det er ikke mig der åbner dem! Jeg ved endnu ikke hvem jeg er, jeg ved endnu ikke at det er mig der ser. At billedet er det der fødes *i midten*, en ny virkelighed kommer til live som et anonymt liv, der er umuligt at placere udenfor eller indenfor mig. Jean-Clet Martin skriver: "Images are floating souls, souls of the world that science knows precisely nothing about. That images rise up between spirit and matter, on a common surface, does not imply an empty identity..."²¹

Billedet indrammer ikke nutiden som virkelig ved at udfolde det i enten fortidens retning eller fremtiden, men går udenom nuet og kobler os direkte på begge tidsdimensioner - fortid og fremtid, det mentale og det faktiske, drøm og virkelighed – *på én gang i samme billede*: at fastholde det nærværende billede på dets eget *mulige billede*. Det er denne 'ekstra-realisme' der indvarsler en ny og mere sensibel måde at 'se' på, der inspirere til en anden ethos.

2.1. Framings og forførelse: Montagens organiserende komposition

Virksomhedens vision tilsiger den enkelte medarbejder *hvad* hun kan gøre og indenfor hvilken en ramme. Visionens ramme er et mulighedsrum for handlen hvor medarbejderen selv bestemmer *hvordan* dette hvad skal udfoldes. Den enkelte medarbejder kan illustreres ved hjælp af scener optaget med et håndholdt kamera der skaber en intensitet og intimitet gennem det direkte nærvær, tilstedeværelsen i begivenheden, men hvordan denne begivenhed skal begribes og hvad der sker bestemmer ledelsen. Gennem visionen monteres de enkelte medarbejdere sammen til ét manuskript, en socialitet. På samme vis som det sociale bliver til gennem sine transversale relationer, får filmen ligeledes sin samhørighed gennem klipningen og den efterfølgende montage. Lederen bliver som instruktøren den der endeligt bestemmer hvad der sker, ved at bestemme *hvordan* det bliver sagt.

Filmen modtager sin bevægelse fra klipningen. I klipningen udvælger og sammensætter instruktøren de væsentligste elementer af det forhåndenværende materiale, hvilket fik den italienske instruktør Pier Paolo Pasolini til at sammenligne klipningen af en film med døden. Det er i selve klipningen at meningen træder frem og skaber liv i helheden, gennem en montage, hvorved de ubevægelige *shots*, bliver sat i bevægelse gennem et mekanisk dispositiv nemlig: *framing*. Framing er en måde hvorpå lys og bevægelse organiseres ved at gruppere gestikker, handlinger, kroppe, dekorationer i et hele. Framing er således også en måde at organisere tanken, lyset og *måder vi ser tingene på*, måder vores opmærksomhed rettes på, som kendes fra Foucaults panoptikon hvor framing virker som et magt-dispositiv.

Framing kan man bedst forstå i relation til Bergsons tre teser om bevægelse: bevægelse som en determinering af et lukket system, hvor de enkelte immobile dele ikke kan konstituere bevægelse; en kvalitativ bevægelse imellem systemets dele og endelig bevægelse som en forandring af helheden eller som varen²². Bevægelse er en temporær relation og ikke en rumlig. På samme vis som Bergson opridser sine tre hypoteser præsenterer Deleuze sine tanker omkring billeder og dets tegn gennem tre teser: framing som et lukket hele, shot i relation til den bevægelse som udtrykkes og endelige montage

som udtryk for forandringen der sker i det hele. Ethvert af disse tre perspektiver på bevægelse, er styret af en reciprok relation mellem henholdsvis en relativ og en absolut bevægelse. At sætte en ramme bliver derved ikke en determinering, da rammen ikke definerer hvad noget er (essens), men derimod indrammer hvad der sker, hvordan det sker og hvor det sker.

”Determineringen af et lukket system, et relativt lukket system, der inkluderer alt hvad der er nærværende i billedet – sets, figurer og rekvisitter – kalder vi framing. Framing former derfor et set med mange dele, elementer der igen former sub-sets.”²³

Vi kan nu adskille det at sætte en frame fra selve montagen, idet framing skal forstås som en variation i de enkelte dele (billeder) hvorimod montagen er en *variation i helheden* – en absolut forvandling. Der hvor framing sætter en grænse, er det, det enkelte klip der skaber bevægelsen, selve fastsættelsen af framing som inddelt, sker ud fra fem variabler.²⁴ Den første variabel er mht. hvor meget information der er gengivet i billedet, rammen er både læselig såvel som synlig. Den anden pointe er framing som en rumlig afgrænsning hvorimod den tredje pointe er en opdeling i dele, som en progressiv transformation, f.eks. en udvidelse eller formindskelse af billedets intensitet i forbindelse med et billedligt skift fra hvidt til sort. Denne opdeling i mindre dele betyder at forandringerne er kvalitative og svære at dissekere, den gradvise bevægelse sikrer en deterritorialisering af rammens grænse.

”Settet kan ikke indeles i dele uden at ændre kvalitativt hver gang: det er hverken deleligt eller udeleligt, men ‘dividualt’. Det cinematografiske billede er altid inddelt. På denne måde sikrer framing en deterritorialisering af billedet.”²⁵

Rammen kan endvidere relateres til det mere optiske aspekt der handler om hvordan og hvorfra rammen sættes gennem kameraets zoomevne og horisontalvinkling. Spørgsmålet er om det visuelle billede rummer en læselig funktion udover den synlige, dette kan relateres til Umberto Ecos ideer i teksten *Det åbne værks poetik* og det spørgsmål han

stiller gennem Roland Barthes: "I denne henseende skulle litteraturen (men vi ville sige: ethvert kunstnerisk budskab), med andre ord betegne et ubestemt objekt på en bestemt måde."²⁶ Endelig er der den mest komplicerede form for ramme, som Deleuze kalder *out-of-field* [hors-champ], der hverken ses eller forstås, men alligevel er nærværende. Out-of-field definerer rammen ud fra to mobile aspekter: "når et set er fremet og derfor *set*, er der altid et større set eller et andet set, med hvilket det første former et større, som på skift kan blive *set*, gennem omstændigheder som fører til nye out-of-field."²⁷

Alle de indrammede set udgør en homogen form eller et plan af ubegrænsede bestanddele. Men dette plan skal ikke forstås som ét lukket hele, tværtimod er det en åben totalitet, idet framing sammenholder de enkelte dele i transversale baner, der giver de enkelte dele mulighed for at blive aktualiseret. Dette kan relateres til Bergsons begreb *élan vital*: "It is always a case of virtuality in the process of being actualized, (..), a totality in the process of dividing up"²⁸. Out-of-field er den gestus der lader ting træde frem og blive synlige på bekostning af noget som træder i baggrunden og helt fader ud, dette betyder også at out-of-field som begreb er forbeholdt bevægelsesbilledet.

Framing anvendes i det åbne og flydende for derigennem at skabe sig et overblik, f.eks. kan vi i relation til virksomheders rekruttering af medarbejdere anvende framing for føreren for at synliggøre den bevægelse der sker mellem en potentiel kandidat og en virksomhed. Når en potentiel kandidat er endt til en ansættelsessamtale skyldes dette ofte at virksomheden har formået at signalere og derved *ramme* noget ønskværdigt og genkendeligt hos kandidaten. Kandidaten er blevet forført.

Til selve ansættelsessamtalen anvender virksomheder ofte cases, som kandidaten skal forholde sig til, hvilket sker for at simulere virkeligheden. Det er den virkelighed virksomheden forventer at kandidaten skal agere i. Det er værd at påpege at det ikke er virksomhedens virkelighed som simuleres, men derimod kandidatens som kommende medarbejder. Ved at forskyde fokus fra virksomheden over til kandidaten bliver det nu kandidaten der optræder som for føreren. Gennem cases ønsker virksomheden at se kandidatens tidligere gjorde erfaringer udfoldet gennem en gentagelse heraf, under denne øvelse sker der derved en kvalitativ metamorfose hos kandidaten. Virksomhedens

framing, f.eks. forførelse gennem annoncering og ansættelsessamtale, medfører en ny framing hvorved kandidatens metamorfose bliver synlig som derved, igen, sætter en tredje framing, virksomhedens forholden sig hertil et cetera. Den ene bevægelses dimension forsvinder når en anden træder frem, som følgende får noget tredje til at emergere og blive synligt. Bevægelsen bliver som i filmen en del af helheden, i dette tilfælde kandidatens og virksomhedens skæringspunkter eller mødesteder og den fælles accept af hvordan det sete (hvad der skete i ansættelsessamtalen) skal forstås. Princippet er det samme som i montageprocessen, der ligeledes simulerer denne erkendelsesfunktion mellem sansning og erindring. Sansningen er gennemtrængt af erindringen, men erindringen bliver kun nærværende gennem metamorfosen, Bergson skriver "Vor opfattelses aktualitet består altså i dens aktualitet, i de bevægelser, der udtrykker den, og ikke i dens større styrke i forhold til erindringen; fortiden er kun idé, nutiden er ideen i bevægelse"²⁹.

Ved at anvende framing "forførelse" i forbindelse med rekruttering af medarbejdere bliver forførelsesbegrebet udvidet fra den klassiske litterære opfattelse heraf - f.eks. Choderlos de Laclos *Farlige Forbindelse*, der definerer forførelse, som kunsten at opnå kontakt med en anden, der ikke umiddelbart er interesseret - til noget, der kan fastholde udfordringer, transformation og kraft. I den klassiske litterære forførelse der er en ren æstetisk forførelse, der forfører gennem en smuk og fornøjelig oplevelse, som vi f.eks. finder den hos Don Juan og Johannes hos Kierkegaard, hvor det er selve processen mere end det egentlige resultat der er vigtigt. Dette er for virksomheder vanskeligt at kapere og anvende, da virksomhederne netop må fokusere på resultatet, hvilket ikke betyder at processen er ligegyldig, men forførelsen hos virksomheden ophører ikke, som hos Kierkegaard når Cordelia er indtaget.³⁰ Virksomheder må nødvendigvis nære et kraftigt ønske om at kunne fastholde den skabte interesse hos en forført kandidat, da en rekrutteringsproces er økonomisk dyr.³¹ Derfor er det nødvendigt at forførelsen i relation til annoncering og andre eksterne imagekampagner, som virksomhederne foretager, skal bevæge sig væk fra den rene æstetiske forførelse imod en epistemisk forførelse, altså en forførelse der skaber rum og mulighed for ny erkendelse ad infinitum. Sagt mere kort: virksomheder skal forføre gennem deres fastholdelse, en fastholdelse der inspirerer den enkelte medarbejder idet der hele tiden er mere tilstede (out-of-field) end hvad der umiddelbart kan defineres.

Vi har set at der i out-of-field altid er to aspekter på spil hhv. vekselvirkningen mellem det sete og det usete, men ved at frame kan en virksomhed formå at synliggøre dele af kandidatens erfaringer, som til gengæld usynliggør andre. Det er denne balance ansættelsessamtalen arbejder ud fra, hhv. kandidatens erfaringer og ønsker overfor virksomhedens ønsker og muligheder. Samtidig åbnes der i interaktionen op for et andet niveau, en varen der er immanent i det sociale og derved ikke længere er specifik forbeholdt den givne ansættelsessamtale, dette kunne f.eks. være kandidatens og virksomhedens fælles tilblivelse - heraf den epistemiske forførelse.

Sammenklipningen af de enkelte bevægelsesbilleder til ét hele og ideen bag, udskiller Deleuze gennem fire montage skoler: den organiske montage fra klassisk amerikansk film, den dialektiske montage fra sovjetiske film, den ekstensive montage fra den impressionistiske franske film og endelig den intensive montage fra den tyske ekspressionistiske film. Ansættelsessamtalen varsler ligeledes det sensomotoriske sammenbrud i filmen som leder over i tidsbilledet, hvorfor man kan tale om ansættelsessamtalens utænkte elementer, som både tilhører den og ikke tilhører den. Deleuze påpeger at det gennem krystalbilledet bliver muligt at fastholde det nærværende billede (samtalen) på dets eget mulige billede (indfrielsen af drømme, muligheder etc.). Der sker hermed et konstruktivt brud på det kronologiske forløb som underlægger bevægelsen i et før, nu og et efter, således, at det nærværende og det potentielle begge er indeholdt i nu'ets indre varen, hvilket blev illustreret gennem Bergson og anvendelsen af cases i ansættelsessamtaler. Ansættelsessamtalen bliver en begivenhed i den forstand, at den samtidig er, en sameksistens af nutiden og fortiden, der åbner op for en anden fremtid.

3. Herzog: Filminstruktøren som biopolitisk entreprenør



Med den skabende films tidskrystallisation skabes affektive kræfter, en ny "energitype", som Lazzarato kalder det. Denne aktivitet i billedteknologi implicerer en ny selvstændig kraft der indvarsler en ny tid for økonomi, ledelse og samfund. Det er ikke længere informationen eller billedet som sådan der er i centrum i kapitalens strategi, men arkitekturen af kunde-producent – et arrangement hvor kundens egen produktion af opmærksomhed, intensitet (f. eks til en koncert), går ind i det værdiskabende kredsløb. Økonomien må søge sin merværdi ikke i 'hardwaren' men i produktionen af kræfters konsistens, dvs. i en 'opmærksomhedsøkonomi', hvor produktet ikke blot er varens standardisering, men i en innovativ kraft. I centrum er ikke produktet men de affekter og virkninger det skaber og dermed påvirkninger af selvet. Vi må derfor studere det af Marx identificerede 'levende arbejde' i former der vedrører det genetiske, det kreative og det differentielle aspekt. Centralt for en nuværende forståelse af det kreative og skabende arbejde er, på hvilken måde de affektive kræfter og produktionen af subjektivitet, træder ind i centrum i den kapitalistiske værdiskabelse. Det er denne maskinelle subjektivitet der er værdiskabelsens egentlige råstof.³² Dette arrangement af menneske-maskin produktion kommer til udtryk indenfor virksomhedsproduktion, vidensinstitutioner, kunstprojekter, der består dels af menneskelige arbejdsstrømme, vidensstrømme, semiotiske strømme samt affektive strømme, sansemæssige og kollektive strømme. Værdiproduktion lader sig ikke kun beskrive ud fra menneskelige arbejdskomponenter, men baserer sig i højere grad på maskinelle, affektive begærskræfter og begærproduktioner. Fabriksmurene er revet ned, og produktionssteder findes overalt i de integrerede sociale og institutionelle rum.

Det er i dag muligt at benævne kunstneren som biopolitisk leder eller som vi her foretrækker, entreprenør. Det synes ikke frugtbart at reducere kunstneren til det isolerede geni og ej heller er ideen om "auteur", som den psykologisk og juridiske identificerbare instans (Foucault) adækvat for kunstnerisk aktivitet. Kunstnere agerer i højere grad entreprenant. Endvidere er der i virksomheder en række arbejdsprocesser udført af

ingeniører, designere m.fl. som har kunstnerisk (eller kreativ) karakter. Lazzarato har skabt begrebet "kunstneringeniøren", der som et maskinelt begreb, sammensætter to typer af processer og intensiteter, der ikke kan reduceres til et individ eller identificeres til en bestemt type af arbejde.³³ Der er tale om et dispositiv for subjektiveringskomponenter, der peger på subjektivitet som en begivenhedsbestemt produktion, der forbinder den kreative proces med affekternes modulation. Det er de forandrede vilkår for arbejde der skaber et nyt mulighedsrum for innovation.

Den tyske filminstruktør Werner Herzog har fra starten af sit virke inkarneret denne sammensatte fabrik. Han stiftede fra helt ung sit eget produktionsselskab og har stået for ledelsen af samtlige involverede arbejdsdele i sine produktioner, men producerede som en 'kunstneringeniør' snarere end en auteur.³⁴ I Herzogs tilfælde er "the auteur less an abstraction than an assemblage of material quirks and physical moves [...] which perhaps unwillingly, parody the very pose of an auteur."³⁵ Deleuze skriver: "Each film-maker is a movement in himself"³⁶. Hvad er det for en bevægelse der producerer Herzog og hans film? Han betegner selv sit forhold til film som "atletisk og vitalt".³⁷ Men det er frem for alt "kampen" [the combat] og ikke [the judgement] "dommen", der udgør det konsistensplan hvormed Herzog som instruktør producerer subjektivitet.³⁸ Kampen er ikke en krig men de affekter og kræfter der forbinder sig og fordobler sig under produktionen [optagelsen]. I denne instruktion handler det ikke om at være stærk og dominerende som i krig, men om at komponere en serie af kvaliteter, kræfter og affekter, der skal mætte karakteren og fortællingen med Liv. Som filmleder brugte Herzog skuespilleren Kinskis raseriudbrud (som der var mindst ét af om dagen) produktivt: Han lod ham rase ud og insisterede derefter øjeblikkeligt på at lade kameraet rulle for derved at frembringe maksimal intensitet, men i en rolig distance (og derfor skræmmende). Det lykkedes Herzog at frembringe denne særlige Nietzscheanske 'distancens pathos', der udtrykker kampens aspekt ved karakteren, f. eks hovedpersonen i Fitzcarraldo ved samme navn, der ønsker at sætte en opera op midt i junglen. Dokumentarfilmen om Fitzcarraldo viser, at ligeså aggressiv og vanskelig Kinski var, ligeså usædvanlig rolig var Herzog til at håndtere konflikter under optagelsen. Om det at instruere siger han: "When I am directing I feel like a football coach who has given his team tactics for the whole game but knows that it is vital the players react to any unexpected situations. Knowing how to use the space around

me really was my only quality as a low-class footballer.”³⁹ Herzog har hverken tillid til filmstudier, der er uden miljø og hvor man kun møder folk man har betalt for at være der, eller storyboards: “I never [...] storyboard the action. Coincidences always happen if you keep our mind open, while storyboards remain the instruments of cowards who do not trust in their own imagination and who are the slaves of a matrix.”⁴⁰

I forholdet mellem instruktion og manuskript benytter Herzog sig af det Pasolini har kaldt ”den indirekte tale”. Filmen hviler ikke på en underliggende fortælling (en sand fortælling), der udtrykker personernes psykologi, men som en ”kreativ fabulering”, som kendes fra myter og religioner, men som også kan anvendes på dramaet og filmen.⁴¹ Bergson har beskrevet en sådan fabulerende funktion i menneskets åndsliv som noget andet end indbildningskraftens åndsevne.⁴² Bergson understreger at der i fabuleringens åndelige aktivitet ikke blot skabes fantasi (fantasmer, opfindelser, kunstværker) og den er ej heller psykologisk og den omhandler hverken erindringer eller perceptioner; dens frembringelser overskrider derimod sanserne og følelsernes verden ved at koncentrere og fuldstændig mætte hvert eneste element i sin frembringelse med Liv – forstået som en stadig tilblivelse, der undslipper fiktionens former og tilstande. Om de græske guder skriver Bergson: ”I det antikke Grækenland derimod, har hver eneste gud sin egen fysiognomi og karakter, sin egen historie. Han går og kommer, han handler også udenfor udøvelsen af sin specielle funktion. Man fortæller om hans bedrifter og skildrer hans indgriben i vore affærer. Han er åben for alle kunstnerens og digterens fantasier. Han ville, for at sige det mere nøjagtig, være en person i en roman, hvis det ikke var fordi han var i besiddelse af en kraft større end menneskenes og det privilegium, i hvert fald i visse tilfælde, kan bryde naturlovenes regelmæssighed.”⁴³ Det er denne fabulering der udgør den skabende kraft i Herzogs filmproduktion, som et elementært livsudtryk, som en skabende biopolitisk produktion af subjektivitet og dermed social og politisk værdi. Herzog anvender fabuleringen som en kraft og formåen, en modus, hvor påvirkninger på kroppen og selvet bliver den eneste vej til virkeligheden. Fortællingens indhold er de kvaliteter og affekter som karakterens modi (fabuleringen) producerer. Afgørende er ikke en skelnen mellem fiktion og virkelighed, men snarere disse værensmåders bliven-virkelig. Det har fra starten af for Herzog handlet om at gøre fiktionen til en fantasme, til en kraft der biopolitisk producere folket både skuespilleren og karakteren, dvs. de aktive affekter der danner nye

tilblivelser, andre tilstande – en fri indirekte kreativ fabulering skaber "ways of seeing".⁴⁴ *Signs of Life*, Herzogs første film, blev optaget "as if there were no history of film preceding it."⁴⁵ I *Fatamogana* droppede han historien for i stedet at udforske filmen i dens vækkelse, dens tilblivelse. "I never look for stories to tell, rather they assail me [...] I want to investigate film as the first awakening".⁴⁶ Optagelserne af *Aguirre* og *Fitzcarraldo* handlede om at producere udtryk og potentielle kræfter, hvis visionære styrke henter sit stof i denne entreprenante materialisme. Det er i den indirekte tale at et film-team, dvs. skuespillere og kameramænd kan udtrykke instruktørens/lederens visioner, give dem kraft, give dem liv. "Subjectivity in Herzog is in fact nothing other than the *effect* of a resistance to signification, and especially to language as transparency. Communication in his films is impersonal: more like lifting luggage onto a train than exchanging information."⁴⁷ Herzog-Kinski-arrangementet udgør en zone, i hvilken der udveksles skabende energier, der indfolder et udenfor. I sin dokumentar om Kinski og deres forhold *Mein Liebster Feind*, siger Herzog: "Together I can mobilize his energy [Kinski], bring his energy to life". Men hos Herzog foregår denne udveksling i ligeså høj grad med landskabet, med dyreløde eller ørkenlandskaber, hvor et indre flow skaber en særlig rytme og intensitet, der får selv fuglelyde i slutningen af *Aguirre* til at virke som en illusion. Mennesker er kun interessante når de udveksles med ikke-menneskelige kræfter og Herzog ser ikke nogen forskel på at instruere landskaber i forhold til mennesker og dyr. Man erindrer sig at Herzog i *Herz aus Glass* hypnotiserede sine skuespillere for at producere en særlig intensitet og i *Aguirre Der Zorn Gottes* havde han kun råd til 8 skuespillere hvoraf næsten halvdelen gik til Kinskis løn, men Herzog konfronterede samtlige skuespillere inklusiv sig selv med "et udenfor" – en dobbel tilblivelse af både aktive og reaktive kræfter: Indianeren må *blive*-indianer, Kinski må *blive*-skør, munken der fortæller historien må *blive*-hellig og i *Fitzcarraldo* må Kinski *blive*-koloniatør-skør-opdagelsesrejsende og indianer i ét! I den biopolitiske produktion er fiktionen (fortællingen) ikke en model men en magt og formåen; selv Herzog må blive en anden. Om filmen *Woyzeck* der er taget i lange take uden klip skriver Herzog om sin instruktion af sine skuespillere: "What made the whole approach exciting is that the film space is created not by cuts and the camera's movement but wholly by the actors, by the *force* of their performances and their use of the space around them. Look at the scene where *Woyzeck* tries to flee from the drum major: he heads directly into the lens of the camera and at the last moment is pulled back. In a shot like that Kinski creates a space far

beyond that of the camera; he is showing that there is a whole world behind, around *and* in front of the camera. You feel he is crawling desperately towards you, even into you.”⁴⁸

Som filminstruktør har Herzog imidlertid givet begrebet ”visionær” en ny entreprenant betydning. Det er visionernes kræfter og proces der binder hans film sammen; hans specielle ekspressionisme er visionær i den betydning, at den transformerer menneskelig fantasi og intellekt til at føle, sanse og tænke på nye måder. Det er aldrig et spørgsmål om et menneskeligt perspektiv, men om at udtrykke vilkårene for synet – tidskrystallisationen. Det er et spørgsmål om at udtrykke den serie af kvaliteter og affekter der monterer visionen. Den biopolitiske filmentreprenør opererer med det som Deleuze har kaldt ”den indirekte vision”.⁴⁹ Vi kan lære af Herzog fordi han gør det visionære materielt snarere end spirituelt eller subjektivt; det handler om selve *processen* for visionen. Dette ses tydeligt i *Herz aus Glass* (1976), hvor rubinglasset udleder sin magt for samfundet, ved at udgøre en grænse for menneskelig viden der kommer til udtryk i en fysisk stoflig verden, der fjerner troen på et transcendent register.

Som filminstruktør er Herzog blevet beskyldt for uansvarlighed ved at, som det siges, ”at udnytte psykisk svage personer til opfyldelsen af egne formål”. Man kan derimod med Zielinski hævde, at Herzog har været med til at forbinde forestillingen om ansvarlighed med en kunstnerisk skabelse, løsrevet fra moralitet. Bruno S. der levede på psykisk anstalt der Herzog hentede ham ind til hovedrollen i *Kasper Hauser* og Fini Straubinger, den døvstumme og blinde, der spillede hovedrollen i *Land of Silence and Darkness*, eksponerede en radikal værdighed, som Herzog synliggjorde i sine film og han giver udtryk for at kunsten må eksponere denne modus (vi kalder psykisk mærkelig) som liv, som positive kræfter, vi kan lære umådeligt af.⁵⁰

Vor analyse giver en taksonomi for billedsamfund i en integreret verdenskapitalisme:

Skuespilssamfundet	Billedsamfundet som fabrik
Økonomi: Varen som billede-reproduktion	Økonomi: Kinoøjet som krigsmaskine
Virksomhed: Social enhed	Virksomhed: Social montage
Ledelse: Økonomisk entreprenør	Ledelse: Biopolitisk entreprenør

Det er ikke et spørgsmål om enten-eller: en dynamisk virksomhed må eksponere begge, men dens motor bør være den biopolitiske produktion og den sociale montage.

4. Kunst og ledelse: Troen på denne verden

De dynamiske virksomheder synes spændt ud mellem et økonomisk og et biopolitisk entreprenant virke, hvor det levende arbejdes aktivitet er kilden til værdi. Økonomien er dermed direkte konfronteret med livet selv, som givet og eksponeret som potentialitet. Arbejdets aktivitet er kroppen som en absolut potentia. Denne krop hvis vitalitet der kan fremvises som 'ressource', 'evne'. 'kapacitet', 'mulighed' og 'potentialitet', kan anvendes og udnyttes men ikke begribes ud fra kapitalen selv. Opmærksomhedsøkonomien som biopolitisk krop er det liv som ikke kan være, men kun blive, eftersom tilblivelse er værens modalitet. Hvis denne kilde blot fryses fast i bytteværdiens objektiveret arbejde og økonomi, har den allerede ophørt med at eksistere. Hvordan kan virksomheder i sin praksis og i sit forhold til en bredere socialitet fastholde og markere en ethos? Her handler det ikke bare om etik som ideologi (idealisme) men snarere i materialistisk forstand at spørge til hvad det vil sige at genvinde en tro (overbevisning) på denne verden. At vores forbrugsvaner og værdier netop ofte ikke udtrykker en tro på denne verden, men en flugt i det hinsidige, som ses i flugten fra virkeligheden ind i massemediernes og ideologiernes totaliseringer. Heraf følger bl.a. at produktudvikling, ideer og visioner, lever i et uigennemsigtigt væv med livsstilskampagner, sundhedsforestillinger og ikke mindst en uophørlig produktion af identiteter, der har mistet sit skabende potentiale og materialitet i og for denne verden. Med massemediernes totalisering og markedsføring skabes abstrakte identiteter, og hvis verden er kommet til at ligne en dårlig film, er det netop fordi båndet mellem mennesket og verden er brudt sammen. Fremtidens virksomhed må medvirke til at skabe ikke personen eller massen, men *individualiseringen* af disse, dvs. bidrage med en biopolitisk produktion hvor produktionen af ting, subjektivitet og socialitet er forbundet med kroppen og aktive affekter. Vi skal ikke opfatte kroppen som en hindring for forståelse, som man ofte hører, men som den eneste vej til at forbinde mennesket med verden. Hvis ikke vi kan appropriere menneskets historisk fiktive forudsætninger, må disse

fiktioner igen gøres skabende og produktive. Virksomheden må blive filmens svar på neorealismen:

“Tro henviser ikke længere til en tro på en anden eller transformeret verden. Mennesket er i verden som var han i en ren optisk-lydlig situation. Den reaktion mennesket ikke længere besidder kan kun erstattes af troen. Kun en tro på verden kan atter forbinde mennesket med det som han ser og hører. Film må filme ikke verden, men troen på denne verden, vores eneste forbindelse.”⁵¹

Om kravet til denne tro skriver Deleuze:

”Fordi pointen er at genopdage og gendanne en tro på denne verden, før eller hinsides ordene [...] Sikkert er det at en tro ikke længere er en tro på en anden verden, eller en transformeret verden. Det handler ganske enkelt om en tro på kroppen. At give sprog til kroppen og til det formål, at nå kroppen før diskursen, før ordene, før tingene navngives: det ’første navn’ og selv endda før det første navn.”⁵²

Visioner og ideer kan udtrykke en tro på denne verden, såfremt denne tro bringes tilbage til en kropslig sansning og sensibilitet, kort sagt en tro på kødet. Den biopolitiske produktion af værdier, forestillinger og socialitet er singulære innovationer, en produktion der gennemtrænger kødet, begæret og den singulære produktion af fælles passioner. Virksomhedens tro på denne verden hænger sammen med en skabelse af en intensiv materialitet:

“Vi må tro på kroppen, men som en tro på livets kim/spire, den sæd der spalter brostenene, som er blevet bevaret og som lever videre i de hellige slør eller i mumiens forbindinger, og som er vidne til livet, til denne verden som den er. Vi behøver en etik eller en tro, som får de skøre til at le; det er ikke et behov for at tro på noget andet, men

et behov for at tro på denne verden, en verden de skøre er en del af.”⁵³

Det er påvirkninger på kroppen der tvinger os til at føle og tænke på andre måder. Det er kroppen der vækker tanken ved at tvinge de obskure zoner ind i sensibilitetens tvingende formåen til at vække tanken. Kroppen afslører noget der ikke længere kan kommunikeres, den sikre genkendelse og massemediernes identificeringsmekanismer; kroppen giver os adgang til livets passager, det ufærdige, det som ikke er fikseret i kontrolsamfundets marketingslogik. Det er som Daney skriver: ”ikke længere et spørgsmål om hvad der er bag ved denne scenografi, men snarere: kan jeg fastholde mit blik på det jeg ser? Og som udfolder sig i ét take.”⁵⁴ Det, jeg ikke desto mindre ser ved at fastholde mit syn, er det uudholdelige, det ubønhørlige, det ubegribelige, og her vender sensibiliteten tilbage i en skabende vækkelse for denne verden. *

En måde hvorpå virksomheder forsøger at skabe en tiltro til denne verden er gennem coachrollen, der udspringer af det manglende 'plot' i det sociale, og den deraf sociale venten forstået således at der ikke er én rigtig måde at gøre tingene på. Dette medfører et stigende behov for feedback, på samme vis som Herzog ridser et plan op for sine skuespillere, skal lederen ligeledes sætte rammer. Usikkerheden som frarøver medarbejderen overblikket skal erstattes af en tiltro og det er dette coachen forsøger ved at skabe en ramme for feedback i en given kontekst. Feedback'en skal være specifik i relation til en konkret situation for at eventuelle tiltag kan blive realiserbare. Coaching er en påmindelse om medarbejderens umiddelbare handlinger, set i relation til *hvad* vedkommende kan og i samspillene dialog kan coachen og den coachede komme frem til den bedste mulige løsning i en given situation, et nyt *hvad* formet i *hvordans* lys. Coachen fungerer som en slags fødselshjælper der følger arbejdsprocessen og de forandringer der sker på nært hold. Det er ideen at coaching, som i Platons *sokratisk dialog*, skal lytte til det sagte (og det gjorte) og tage dette seriøst for at skabe mening, coachen skal ”*se sagen an*” og ”*bringe diskussionen på rette vej*” gennem hvad og hvordan spørgsmål således

at der skabes en kongruens mellem tanke og liv.⁵⁵ Arbejdet skal blive et selvdannelsesprojekt, hvor medarbejderen er ved at blive til, gennem sit arbejde. Medarbejderen bliver på denne måde sin egen instruktør, skabt i både visionens og coachens større billede der begge tilfører mening til medarbejderen ved at sammenklippe (montere) ét fælles billede af hvad verden er. Helheden er immanent tilstede som en del ved siden af delen, og dette er medarbejderen en del af, så længe han eller hun vælger at tro herpå eller med en parafrase fra Herzog: det er vigtigt at tro på egen imagination og bevare et åbent sind, for ikke at ende som en slave af matrixen.

¹ Henri Bergson, *Stof og hukommelse*, p. 42. De store tænkere, Munksgaard, 1991.

² Se Deleuze & Guattari: *Hvad er filosofi?* Gyldendal 1996. p. 20 og p. 151.

³ Deleuze: *Cinema 2. Time-Imag.* The Athlone Press 1989. p.280.

⁴ Lazzarato: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus.* B_books. 2002. p. 15.

⁵ Eric Alliez: *Capital Times.* Tales from the conquest of time. University of Minnesota Press. 1986. Introduktion xix.

⁶ Deleuze: "Om fire poetiske formuleringer som skulle kunne resymere Kants filosofi" i AGORA. Nr. 2-3/2000 Oslo. p. 46-47.

⁷ Henri Bergson, *Stof og hukommelse.* Op.cit. p. 104.

⁸ Ibid. p. 1991.

⁹ Den norske forfatter Jan Kjærstad har i sin monstrøse romantrilogi: *Forførelsen, Erobreren og Opdageren* skrevet om tv-journalisten Jonas Wergeland, der med tv-programmet 'At tænke stort' formår at forføre det norske folk. Jonas Wergeland er et billedmenneske, nærmest analfabet, hvorved Kjærstad på fornem vis bedriver hvad Guattari og Deleuze ville kalde minoritetslitteratur, dvs. noget der producere nye muligheder for 'the people to come'. Gennem tv-programmet portrætterer Wergeland kendte afdøde norske personer, men han kopierer ikke deres liv, derimod fortæller han "en anden historie" ved at producere nyt liv i det der netop er, ved at blive noget andet.

¹⁰ Se Guy Dabord: *Skuespilsamfundet.* Rhodos. 1972.

¹¹ Der tænkes på stoikernes begreb *enkrateia*; en selvomsorg som praktik for det frie menneske, der kræver tålmodighed, venten og gentagelse, der producere en selvkonstitution; For en uddybning Se Alexander Carnera og Bent Meier Sørensen: "At smile på operationsbordet – Den biopolitiske entreprenør". I *DISTINKTION.* NR 6., 2003.

¹² Central står Vertovs analyse af 'erfaring' der overskrider perceptionen og bringer den tilbage til materialiteten og produktionen. Menneskets handlinger, passioner og liv er selv et stykke udmejslet natur. Vertov undersøgte det skabende ved menneske-maskin kompositionen. Se Deleuze: *Cinema 1. The Movement-Image.* Op.cit. p. 39.

¹³ Lazzarato: Op.cit. p. 65. Lazzarato peger på et den nyeste videoteknologi muliggør en ny radikal billedforståelse i forhold til filmteknologi, idet videomaskinen mere direkte eksperimenterende konfrontere hjernens svingninger ved at producere en ny videoteknologisk erfaring, i hvilken energimaterien består i elektromagnetiske bølger, rene svingninger som billederne frembringer. Lazzaratos pointe er at denne produktion skaber en anden sammentrukket erfaring. "Das Videobild ist eine modulationskontraktion des Fliessens der Lichtströme. Niche der Erinnerung determiniert diese Beziehung in der Maschine, sondern das technologische dispositiv." p. 71.

¹⁴ Zourabichvili: „The Eye of Montage“ in Flaxman. Ed. *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Film.* University of Minnesota Press 2000. p. 146

¹⁵ Lazzarato: Op.cit. p. 121.

¹⁶ Begrebet maskine henviser derfor til et "arrangement" af intensiteter og strømme, der producerer nærhedszoner og forbindelser mellem mindst to elementer. Der findes intet aktuelt eksisterende liv udenfor maskinforbindelserne; vores forestillinger og perceptioner har vi kun som *effekter* af maskinforbindelser: øjet

forbindes med lyset, hjernen forbindes med sansningen, munden forbindes med sproget. Betragter vi passet maskinelt, er det afgørende ikke, hvad vi gør eller sanser, men *hvordan maskinen fungerer*. Se Deleuze & Guattari: *Thousand plateaus*. 1988.

¹⁷ Men derimod kolliderer med praksis hvorved en given kompetences omsættelighed foldes ud i mødet med en opgave. Se J.Lave & E.Wenger, *Situated learning*, Cambridge University Press, 1991. Bogens tese er, at vi lærer ved at gøre således at læring bliver en slags eksistens modus, en tilblivelse i virksomhedens forskellige praksisfællesskaber.

¹⁸ Scenen med Juliane Moore i *Hours* er næsten identisk med den berømte scene i *De Sicas* smukke sekvens: "den unge tjenestepige træder ind i køkkenet om morgenen, hun udfører et par mekaniske, kedsommelige gestikker, gør lidt rent, verfer myrene væk fra et springvand, tager kaffekværneren frem, strækker sin fod frem for at lukke døren med sine tær. Og hendes øjne møder sin gravide kvindes mave, og det er som om al elendigheden i verden netop nu bliver født; Se Deleuze: *Time-Image*. Op.cit. p. 2.

¹⁹ Deleuze: *Cinema 2. Time-Image*. Op.cit. p. 273.

²⁰ Ibid. p. 82.

²¹ Jean-Clet Martin: "Of Images and Worlds. Toward a Geology of the Cinema." in Flaxman. Ed. *The Brain is the Screen*. Op.cit. p. 81.

²² Henri Bergson, *Stof og hukommelse*. Op.cit. kap. 4.

²³ Deleuze: *Cinema 1. Movement-Image*. The Athlone Press 1984. p. 12.

²⁴ Deleuze: Ibid. *Cinema 1*, p. 12-16.

²⁵ Deleuze: Ibid. *Cinema 1*, p. 14-15.

²⁶ Umberto Eco: *Det åbne værks poetik*, p. 123. i *Æstetiske teorier*, en antologi ved Jørgen Dehs, Odense universitetsforlag 1995.

²⁷ Deleuze: Ibid. *Cinema 1*, p. 16.

²⁸ Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Zone Books 1991, p. 94.

²⁹ Henri Bergson, *Stof og hukommelse*. Op.cit. p. 80.

³⁰ "Dog nu er det forbi, og jeg ønsker aldrig mere at see hende. Naar er Pige har bortgivet Alt, da er hun svag, da har hun tabt Alt; thi Uskyld er hos Manden et negativt Moment, hos Qvinden er det hendes Væsens Gehalt(..). Jeg ønsker ikke at mindes om mit Forhold til hende; hun har tabt Duften," Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*. B. 1. Gyldendal Paperbacks, p. 410, 1994 [oprindeligt 1843]

³¹ Beregninger foretaget i den rådgivende ingeniørvirksomhed NNE – Novo Nordisk Engineering A/S har vist at rekruttering af en medarbejder koster mellem 400.000-1.000.000 kroner. Fra annonceringsfasen til medarbejderen er fortrolig med arbejdsformen og stemningen for derved at kunne udfolde sine faglige og sociale evner. Medarbejderen udvikler både sig selv og virksomheden gennem sit arbejde, hvorved beløbet er at betragte som en investering.

³² Lazzarato: *Videophilosophie*. Op.cit. p. 148.

³³ Ibid. p. 151.

³⁴ Når skuespillere (især Klaus Kinski) truede med at efterlade optagelserne og projektet, sagde han at "filmen var vigtigere end os to personer".

³⁵ Timothy Corrigan: "Producing Herzog: from a body of images" in *The films of Werner Herzog*. Methuen 1986. p.6. Se også Herzog on Herzog. Op.cit. p. 140.

³⁶ Deleuze: *Time-Image*. Op.cit. p. 221.

³⁷ *Herzog on Herzog*. Ed. Paul Cronin. Faber and Faber. London 2002, kap. 4 "Athletics and Aesthetics".

³⁸ Om denne distinktion, se Deleuze: "To have done with Judgement" i *Essays Critical Clinical*. Verso. 1998. p. 132.

³⁹ Herzog on Herzog. Op.cit p. 102.

⁴⁰ Ibid. p. 104.

⁴¹ Se Bergson: *De to kilder for moral og religion*. Servolibris. Oslo 1967. p. 96 og p. 176.

⁴² Bergson: Ibid. p. 175.

⁴³ Deleuze: *Time-Image*. Op.cit. p. 81.

⁴⁴ Ibid. p. 149.

⁴⁵ Herzog on Herzog. Op.cit. p. 42.

⁴⁶ Ibid. p. 47.

⁴⁷ Thomas Elsaesser: "An anthropologist's eye: Where the Green Ants Dream" in *The films of Werner Herzog*. Op.cit. p. 144.

⁴⁸ Herzog on Herzog. Op.cit. p. 161.

⁴⁹ Deleuze: Op.cit. p. 183.

⁵⁰ Herzog on Herzog. Op.cit. p. 69.

⁵¹ Deleuze: *Cinema 2. Time-Image*. The Athlone Press 1986. p. 172.

⁵² Ibid. p. 173.

⁵³ Ibid. p. 173.

⁵⁴ Ibid. p. 176.

⁵⁵ Se Platon, *Gorgias*, Gyldendal, 1977, f.eks. p. 19 og 38.