

I FRIT FALD

HITO STEYERL

ET TANKEEKSPERIMENT OM VERTIKALT PERSPEKTIV

Forestil dig, at du falder. Men der findes ingen fast grund* under dig.

Mange nutidige filosoffer har påpeget, at samtiden kendetegnes af grundløshed som et fremherskende vilkår.² Vi kan ikke forvente noget stabilt grundlag, hvorpå metafysiske påstande eller politiske myter kan funderes. I bedste fald står vi over for midlertidige, betingede og halve forsøg på at skabe et grundlag. Men hvis der ikke gives noget stabilt grundlag for vores sociale liv eller filosofiske efterstræbelser, må konsekvensen være en permanent, eller i det mindste tilbagevendende, tilstand af frit fald for såvel subjekter som objekter. Hvorfor lægger vi ikke mærke til det?

Mens du falder, vil det paradoksalt nok føles som om, du svæver – eller overhovedet ikke bevæger

dig. At falde er relationelt: Hvis der ikke er noget at falde imod, vil du måske slet ikke være opmærksom på, at du falder. Hvis der ikke findes nogen jord, er tyngdekraften måske svag, og du vil føle dig vægtløs. Objekter bliver hængende i luften, hvis du giver slip på dem. Hele samfund omkring dig falder måske med dig. Og det kan endda føles som perfekt stilstand – som om historie og tid er ophørt, og du end ikke husker, at tiden nogensinde gik.

Når du falder, vil din orienteringssans måske begynde at spille dig et puds. Horisonten dirrer i en forvirring af sammenfaldende linjer, og måske mister du fornemmelsen af, hvad der er op og ned, før og efter, dig selv og din egen afgrænsning. Piloter har berettet om, hvordan frit fald kan udløse en forveksling mellem selvet og flyet. Under faldet opfatter folk sig selv som ting, mens tingene vil opfattes som mennesker. Traditionelle måder at se og føle på splintres. Enhver sans for balance går i opløsning. Perspektiverne fordrejes og mandedobles. Nye former for visualitet opstår.

Denne desorientering skyldes til dels tabet af en stabil horisontlinje. Og med tabet af en horisont følger også afskeden med et bestemt orienteringsparadigme, der igennem moderniteten har betinget begreberne om subjekt og objekt, tid og rum. Under faldet splintres horisontlinjerne, de hvirvles rundt og overlejrer sig på hinanden.

EN KORT HISTORIE OM HORIZONTEN

Vores evne til at orientere os i rum og tid har ændret sig dramatisk i de seneste år, foranlediget af nye teknologier inden for overvågning, sporing og *targetting*. Et af symptomerne på denne overgang er luftfotoets store betydning: oversigtsbilleder, Google Maps, satellitbilleder. Vi vænner os i stigende grad til at se med det, der engang blev kaldt *God's eye view*. På den anden side bemærker vi også, at det visualitetsparadigme, der længe dominerede vores

* Igennem essayet udfolder Hito Steyerl et rigt ordspil på det engelske *ground*. På dansk har vi forsøgt at tilpasse de enkeltvise oversættelser, så den pågældende betydning bliver bevaret, men også mest muligt kredser om ordet 'grund'. (Oversætterens anmærkning)

² Eksempler på såkaldt *anti- og post-foundational* filosofi findes i forordet til Oliver Marcharts indførende bind *Post-Foundational Political Thought: Political difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau* (1997), Edinburgh University Press, s. 1-10. Kort fortalt er de heri fremsatte tanker; at ideen om et [givent] og stabilt metafysisk grundlag afvises, og de tager Heideggerianske metaforer om afgrund og grund som deres udgangspunkt – ligeså vel fraværet af grundlag. Ernesto Laclau beskriver opfattelsen af det uforudsigelige og grundløshed som en positiv oplevelse af frihed

synsfelt, nemlig *linearperspektivet*, har forsvindende betydning. Dets stabile og enkelte øjepunkt bliver suppleret med (og ofte erstattet af) adskillige perspektiver, overlappende grænseflader, forvrængede flugtlinjer og divergerende forsvindingspunkter. Kunne det tænkes, at disse forandringer var relateret til grundløsheden og det permanente fald?

Lad os i første omgang træde et skridt tilbage og overveje horisontens afgørende rolle. Vores traditionelle orienteringssans – og hermed moderne forståelser af tid og rum – er baseret på en stabil linje: horisontlinjen. Denne linjes stabilitet beror på beskuerens stabilitet, idet denne forestilles at befinde sig på fast grund af en art; for eksempel en kyst eller en båd – et grundlag, som man kan forestille sig som stabilt, også selvom det ikke er det.

Horisontlinjen var ekstremt vigtig for søfarten. Den definerede grænserne for kommunikation og forståelse. Hinsides horisonten fandtes der kun stilhed. Inden for horisonten kunne ting komme til syne. Men horisonten kunne også bruges til at beregne ens egen position og forholdet til ens omgivelser, destinationer eller ambitioner.

Den tidlige søfartsnavigation bestod af gestik og kropslige positioner, der relaterede til horisonten. 'In early days, [Arab navigators] used one or two fingers width a thumb and little finger on an outstretched arm, or an arrow held at arm's length to sight the horizon at the lower end and Polaris at the upper.'³ Vinklen mellem horisonten og Nordstjernen gav således informationer om, hvilken breddegrad man befandt sig på. Denne målemetode var kendt som at *sigte*, *skyde* eller *stedlinjemetoden*. På den måde kunne man omtrentligt fastslå sin position.

Instrumenter som astrolabiet, kvadranten og sekstanten forbedrede orienteringen ved hjælp af horisonten og stjernerne. En af

³ Peter Ifland (2000): 'The History of the Sextant', <http://www.mat.uc.pt/~helios/Mestre/Novemb00/H61iflan.htm>

de største hindringer ved teknikken var, at den grund sømændene stod på, i udgangspunktet aldrig var stabil. Den stabile horisont forblev en projektion, indtil man omsider opfandt kunstige horisonter for at skabe en illusion om stabilitet.

Ved at bruge horisonten til at beregne deres position blev søfarene i stand til at orientere sig, hvilket dermed muliggjorde kolonialisme og udbredelsen af et globalt, kapitalistisk marked. Men horisonten var også et afgørende redskab i forhold til konstruktionen af de optiske paradigmer, der viste sig at være definerende for moderniteten, hvoraf det vigtigste paradigme var det såkaldte linearperspektiv.

Helt tilbage i 1028 skrev Abu Ali al-Hasan ibn al-Haytham, også kendt som Alhazen (965-1040), en bog om visuel teori, *Kitab al-Manazir*. Efter år 1200 blev den gjort tilgængelig i Europa og afledte talrige eksperimenter udi visuel produktion mellem det trettende og fjortende århundrede, som kulminerede med udviklingen af linearperspektivet.

I Duccios *Den sidste nadver* (1308-1311) kan man stadigvæk se flere forsvindingspunkter. Rummets perspektiver forenes ikke på en horisontlinje, og linjerne gennemskærer heller ikke hinanden i et enkelt forsvindingspunkt. Men i *Den profanerede hostie* (1465-69) af Paolo Uccello, som var en af de ivrigste foregangsmænd i udviklingen af linearperspektivet, rettes perspektivet ind, så linjerne smelter sammen i et enkelt forsvindingspunkt, der definerer en virtuel horisont i øjets synsfelt.

Linearperspektivet bygger på en række afgørende negationer: For det første ser man typisk bort fra jordklodens krumning. Horisonten opfattes som en abstrakt, lige linje, hvorpå alle vandrette flader konvergerer. Som den tysk-amerikanske kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892-1968) argumenterer for, etablerer konstruktionen af linearperspektivet dertil en enøjlet og ubevægelig beskuers blik

⁴ Erwin Panofsky: 'Die Perspektive als symbolische Form' i *Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze II*, red. Wolfgang Kemp et al., 1998, Akademie-Verlag, s. 664-758

⁵ Walter Benjamin, 1969: 'Theses on the Philosophy of History' i *Illuminations*, overs. H. Zohn, Schocken Books, s. 261

som norm – og dette blik antages tilmed at være naturligt, videnskabeligt og objektivt. Linearperspektivet bygger således på en abstraktion og svarer ikke til nogen subjektiv perception.⁴ I stedet udregnes med linearperspektivet et matematisk, plant, uendeligt, bestandigt og homogent rum, der får rang af virkelighed. Linearperspektiv giver illusionen om et kvasi-naturligt blik på det, der er 'udenfor', som om billedfladen er et vindue, der vender ud mod den 'virkelige' verden. Dette er også den bogstavelige betydning af det latinske *perspectiva*: at se igennem.

Et rum defineret ud fra linearperspektiv er beregneligt, navigerbart og forudsigeligt. Det gør det muligt at beregne fremtidige risici, som kan forventes og derfor også håndteres. Konsekvensen er, at linearperspektivet ikke blot forvandler rummet, men også introducerer forestillingen om lineær tid og muliggør dermed matematisk forudsigelse og lineær progression. Det er det andet og netop tidslige aspekt ved perspektivet: blikket ind i en beregnelig fremtid. Som den tyske kulturkritiker Walter Benjamin (1892-1940) argumenterer for, kan tid være ligeså ensartet og tomt som rum.⁵ Og for at alle disse beregninger kan fungere, bliver vi nødt til at forestille os en beskuer, der står på fast grund og kigger ud mod et forsvindingspunkt på en lige men rent faktisk kunstig horisont.

Men linearperspektivet har også en ambivalent effekt på beskueren. I det hele paradigmet konvergerer i det ene af beskuerens øjne, sættes beskueren i centrum i det verdensbillede, der bliver etableret. Beskueren spejler sig i forsvindingspunktet og bliver dermed konstrueret af det. Forsvindingspunktet giver iagttageren en krop og en position. Men på den anden side bliver beskuerens særstatus også undermineret af formodningen om, at synsfeltet følger videnskabelige love. Mens man styrker subjektet ved at gøre det til midtpunkt, så undergraver linearperspektivet også beskuerens individualitet ved at underkaste subjektet antagelser om objektive gengivelsesstrategier.

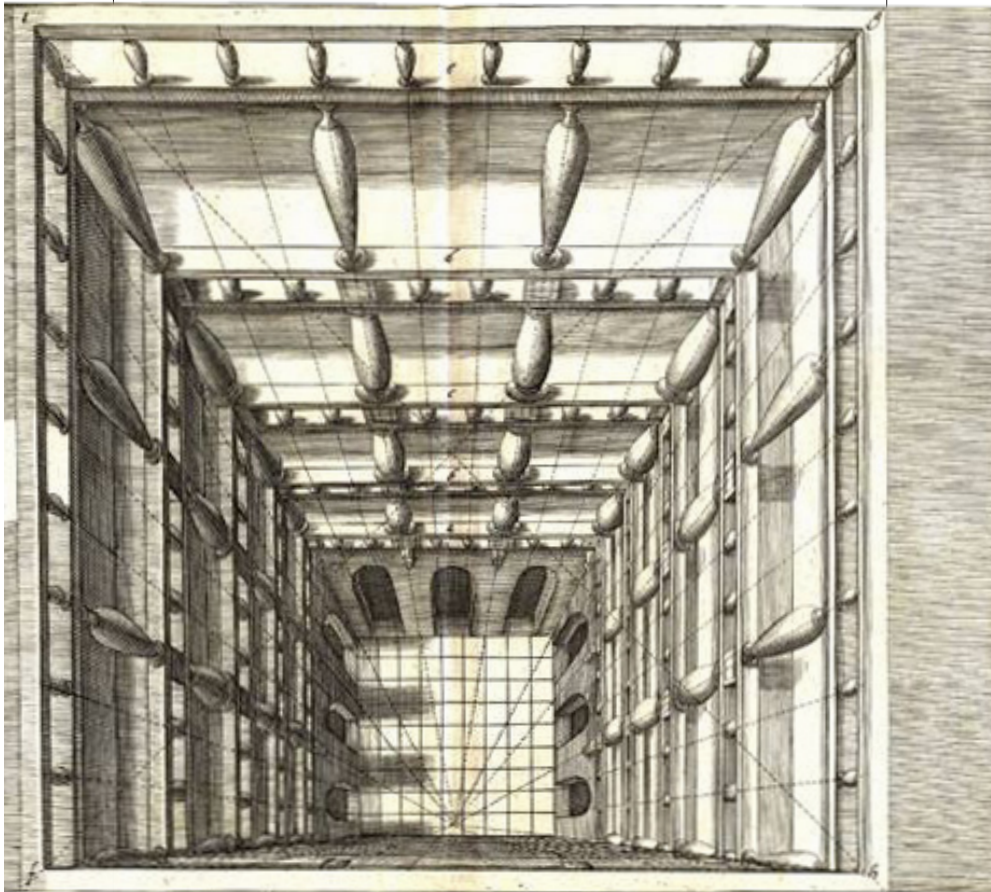
Selvfølgelig blev genopfindelsen af subjektet, tid og rum endnu et sæt værktøj, der gjorde vestlig dominans mulig, samt herredømmet over dets begreber – ligeså vel som det er den måde standarderne for repræsentation, tid og rum defineres på nu. Alle disse bestanddele viser sig i Uccellos sekstavlede maleri, *Den profanerede hostie*. På den første tavle sælger en kvinde en hostie til en jødisk købmand, som på den anden tavle forsøger at 'vanhellige' den. Som straf ender den jødiske købmand på bålet. Sammen med sin kone og sine to små børn er han bundet til en pæl, hvor de parallelle perspektivlinjer konvergerer, som var den et sigtekorn. Uccellos altermalerier går forud for den spanske udstødelse af jøder og muslimer i 1492, det samme år som Christopher Columbus' ekspedition til de vestindiske øer.⁶ I malerierne bliver linearperspektivet en ramme for religiøs og racemæssig propaganda samt de ugeringer, der fulgte heraf. Dette såkaldt videnskabelige verdensbillede bidrog til at sætte standarder, der kunne bruges til at stemple folk som anderledes og hermed legitimere erobringer af deres territorium eller herredømme over dem.

På den anden side lægger linearperspektiv også kimen til sin egen undergang. Dets dragende videnskabelighed og objektivistiske indstilling skabte et universelt krav om sandfærdige repræsentationer, hvormed mere partikulært orienterede verdensbilleder undergraves, også selvom kravet virkede halvhjertet og kom lidt for sent. På den måde blev linearperspektivet taget til gidsel af den sandhed, som det så overbevisende selv havde fremsat. Sammen med dets sandhedskrav blev der med andre ord sået en dyb mistillid allerede ved paradigmets indstiftelse.

LINEARPERSPEKTIVETS UNDERGANG

Imidlertid er situationen nu anderledes. Vi lader til at befinde os i overgangen til et eller flere nye, visuelle paradigmer. Linearpers-

⁶ Etienne Balibar og Immanuel Wallerstein, 1991: *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso



Jan Vredeman de Vries:
Perspective 39, 1614

pektivet suppleres af andre typer blikke i en sådan grad, at vi nok må konkludere, at dets status som det dominerende visuelle paradigme er forandret.

Overgangen var allerede tydelig inden for malerkunsten i det nittende århundrede. Især viser ét værk omstændighederne for denne overgang: *The Slave Ship* (1840) af J.M.W. Turner. Scenen i maleriet skildrer en virkelig hændelse: Da kaptajnen på et slaveskib finder ud af, at hans forsikring kun dækker slaver, der er mistet til søs, og altså ikke dem, der er døde, eller blevet syge ombord, beordrer han, at alle døende eller syge slaver blev smidt overbord. Turners maleri foreviger det øjeblik, hvor slaverne begynder at synke.

Hvis man overhovedet kan skelne den, så er horisontlinjen skrå, krum og urolig. Beskueren har mistet sin stabile position. Der er ingen parallellinjer, der kan konvergere i ét forsvindingspunkt. Solen midt i kompositionen mangedobles i refleksionerne. Beskueren er rystet, forskudt, ved siden af sig selv ved synet af slaverne, der ikke blot synker, men hvis kroppe tilmed er reduceret til fragmenter – kropsdele, der fortæres af hajer og er blotte former under vandoverfladen. Ved synet af resultatet af kolonialisme og slaveri må linearperspektivet – den centrale synsvinkel, beherskelsens, kontrollens og subjektivitetens position – opgives, og perspektivet begynder i stedet at tippe og vælte, hvorved selve idéen om tid og rum som systematiske konstruktioner trækkes med ned. Idéen om en beregnelig og forudsigelig fremtid viser en morderisk side igennem forsikringen, der forhindrer økonomisk tab ved at inspirere til koldblodigt mord. Rummet opløser sig i et kaos på det uforudsigelige havs ustabile og upålidelige overflade.

Turner var ikke sen til at eksperimentere med bevægelige perspektiver. Sagnet går, at han var fastbundet til en skibsmast på en overfart fra Dover til Calais med det udtrykkelige formål at se

horisonten ændre sig. I 1843 eller 1844 stak han hovedet ud af vinduet på et kørende tog i nøjagtig ni minutter, hvorfra resultatet blev et maleri kaldet *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railroad* (1844). I det fortoner linearperspektivet i baggrunden. Der er ingen billedskarphed, intet forsvindingspunkt og intet klart udsyn til fortiden eller fremtiden. Igen er beskuerens eget perspektiv mere interessant, eftersom han må dingle i luften på ydersiden af togskinneerne på vej over en jernbanebro. Der lader ikke til at være nogen fast grund under hans antagelige position. Måske hænger han i disen, svævende over et fraværende grundlag.

I begge Turners malerier er horisonten sløret, på hæld, og alligevel ikke fornægtet. Malerierne modsætter sig ikke dens eksistens helt og aldeles, men de gengiver den som utilgængelig for beskuerens perception. Spørgsmålet om horisontens stabilitet bliver, så at sige, bragt op. Perspektiverne indtager mobile øjepunkter, og selv inden for en fælles horisont bliver kommunikationen slået fra. Man kan sige, at de synkende slavers nedadgående bevægelse påvirker malerens synsfelt, idet han flår det væk fra en position af vished og underkaster det tyngdekraft, bevægelse og suget fra et bundløst hav.

ACCELERATION

I det 20. århundrede fortsatte afviklingen af linearperspektivet yderligere på en række områder. Biograffilmen supplerer fotografiet ved at udtrykke forskellige tidslige dimensioner. Montagen bliver det perfekte greb til at destabilisere beskuerens perspektiv og nedbryde den lineære tid. Malerkunsten afviser i høj grad repræsentationen og nedbryder linearperspektivet inden for kubismen, collage og forskellige former for abstrakt kunst. Tid og rum bliver revurderet via kvantefysik og relativitetsteori, samtidig med at den menneskelige perception af omverdenen forandres

som følge af krig, reklameindustrien og samlebåndsteknikken. Med opfindelsen af diverse luftfartøjer øges risikoen for at falde, styrtdykke og ikke mindst styrte ned med et fly. Heraf – og i særdeleshed også efter udforskningen af det ydre rum – følger en udvikling af nye kortlægningsteknikker og perspektiver, hvilket især kan ses i det stigende antal billeder fra luften. Mens alle disse forandringer kan afskrives som typiske kendetegn for moderniteten, vil man i de seneste år have oplevet en visuel kultur, der er oversvømmet af militærets og underholdningsindustriens billeder og perspektiver fra oven.

Luftfarten udvider kommunikationshorisonten, og flyene fungerer som kameraer i luften, der tilvejebringer baggrundsbillederne til luftkortperspektivet. Ligeledes skaber droner nye muligheder inden for overvågning, sporing og drab. Men der er også travlt i underholdningsbranchen, især i 3D-biografen, hvor man udnytter de nye muligheder inden for luftperspektivet til at iscenesætte svimlende dyk ud over afgrunden. Man kan næsten påstå, at 3D og konstruktionen af imaginære vertikale verdener – et verdenssyn man kender fra computerspil – er essentielle for hinanden. Desuden bliver de uomgængelige hierarkier inden for billedmateriale intensiveret af 3D-teknologien på dens vej mod den nye visualitet. Som den tyske filmteoretiker Thomas Elsaesser (f. 1943) har argumenteret, vil et hardwaremiljø, der kan integrere både militær-, overvågnings- og underholdningsprogrammer, skabe nye markeder inden for både hardware- og softwareproduktion.⁷

I en fascinerende tekst analyserer den israelske arkitekt Eyal Weizman (f. 1970) vertikalitet inden for politisk arkitektur og illustrerer herved den rumlige vending inden for suverænitæt og overvågning, der er kommet som følge af en vertikal 3D-suverænitæt.⁸ Han argumenterer, at geopolitisk magt engang var fordelt på kort-lignende overflader, hvorpå landegrænser blev optegnet og forsvaret. I dag foretages magtfordelingen tiltagende ud fra en vertikal dimension – Weizman inddrager selv den israelske besættelse

⁷ Det følgende citat af Elsaesser kan betragtes som skemaet for nærværende artikel, hvis inspiration kommer fra en uformel samtale med forfatteren:

'This means that stereoscopic images and the 3-D movie are part of the new paradigm, which is turning our information society into a control society and our visual culture into a surveillance culture. The movie industry, civil society and the military sector are all united in this surveillance paradigm, which, as part of a historic process, seeks to replace 'monocular vision,' the way of seeing that has defined Western thought and action for the last 500 years. It is this means of seeing that gave rise to a wide range of innovations like panel painting, colonial seafaring and Cartesian philosophy, as well as the whole concept of projecting ideas, risks, chances and courses of action into the future. Flight simulators and other types of military technology are part of a new effort to introduce 3-D as the standard means of perception – but the development goes even further to include surveillance. This encompasses an entire catalog of movements and behaviors, all of which are intrinsically connected to the monitoring, steering and observation of ongoing processes, and which delegate or outsource what was once referred to as introspection, self-awareness and personal responsibility.'

Thomas Elsaesser: 'The Dimension of Depth and Objects Rushing Towards Us. Or: The Tail that Wags the Dog. A Discourse on Digital 3-D Cinema'

⁸ Eyal Weizman (2002): 'The Politics of Verticality': https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jsp

⁹ Achille Mbembe, 2003: 'Neocropolitics' i *Public Culture* vol. 15, nr. 1, s. 29

af Palæstina som eksempel, men der findes også mange andre udemærkede eksempler. Med vertikal suverænitæt deler man arealer ind i horisontale lag og skelner derved ikke kun luftrummet fra jorden, men også jorden fra undergrunden, og man inddeler luftrummet i flere lag. Forskellige samfundslag bliver opdelt og adskilt fra hinanden på en y-akse, hvilket flerdobler antallet af områder med konflikter og vold. Som filosofen Achille Mbembe (f. 1957) skriver:

Occupation of the skies therefore acquires a critical importance, since most of the policing is done from the air. Various other technologies are mobilized to this effect: sensors aboard unmanned air vehicles (UAVs), aerial reconnaissance jets, early warning Hawkeye planes, assault helicopters, an Earth-observation satellite, techniques of *hologrammatization*.⁹

FRIT FALD

Men hvordan kan vi kæde denne ustandselige overvågning, inddeling og gengivelse af jorden sammen med den filosofiske antagelse om, at der i nutidens samfund ikke findes noget grundlag i traditionel forstand? Hvordan kan disse luftrepræsentationer – hvori det privilegerede subjekt kendetegnes ved at have et grundlag – kobles til hypotesen om, at vi i øjeblikket befinder os i en tilstand af frit fald?

Svaret er simpelt: Mange af disse luftfotos, 3D-styrt, Google Maps og overvågningspanoramaer viser i virkeligheden ikke en stabil grund. I stedet skaber de en forestilling om, at stabil grund overhovedet eksisterer. Denne virtuelle faste grund opstiller med tilbagevirkende kraft et perspektiv, hvor en distanceret og overlegen beskuer, der trygt svæver rundt oppe i luften, både har overblik og kan overvåge. På samme måde som linearperspektivet etablerede en imaginær stabil beskuer og horisont, etablerer perspektivet fra oven en imaginær svævende betragter og et imaginært stabilt grundlag.

Dette opstiller en ny visuel normalitet – en ny subjektivitet godt pakket ind i overvågningsteknologi og skærbaseret distraktion.¹⁰ Man kan måske konkludere, at dette faktisk er en radikaliser- ing – og ikke en overvindelse – af linearperspektivets paradigme. Herved forværres den tidligere distinktion mellem objekt og sub- jekt, og bliver til den overlegnes ensrettede blik på den underlegne; et højststående blik der kun ser ned på andre. Oveni skaber denne forskydning af perspektivet et kropsløst og fjernkontrolleret blik, der er outsourcet til maskiner og andre objekter.¹¹ Som fænomen blev blikket allerede betydeligt mere mobilt og mekaniseret, da fotografiet blev opfundet, men nyere teknologi har gjort det upar- tiske og fjerne blik i stand til at være omfattende og alvidende helt op til et punkt, hvor det virker voldsomt påtrængende – ligeså militaristisk som det er pornografisk, ligeså intenst som det er om- fattende, både mikro - og makroskopisk.¹²

VERTIKALITETENS POLITIK

Udsigten ovenfra er den perfekte metonymi til at beskrive den mere generelle vertikale tendens, der er opstået inden for klasserelationer som effekt af en intensiveret klassekamp fra oven – set igennem linserne og på skærmene i militær-, underholdnings- og informationsindustriene.¹³ Det er et proxy-perspektiv, der projekterer vrangforestillinger om stabilitet, tryghed og ekstrem kontrol på et tapet af udvidet 3D-suverænitet. Men hvis de nye perspektiver ovenfra genskaber samfundet som byer i frit fald ud over afgrunden og ødelagte besættelsesområder, der oven i købet bliver overvåget biopolitisk, så lægger de måske også – ligesom li- nearperspektivet gjorde – kimen til deres egen undergang.

Linearperspektivet så sit endeligt, da de synkende slavekroppe drev mod havets bund, og ligeledes ser mange mennesker luftper- spektivets simulerede grundlag som et illusorisk orienteringsred- skab i en tid, hvor horisonterne i realiteten er blevet ødelagt. Tiden

¹⁰ Dieter Roelstraete og Jen- nifer Allen har begge beskrevet denne nye normalitet ud fra forskellige perspektiver i meget gode tekster: Dieter Roelstraete, 2010: '(Jena Re- visited) Ten Tentative Tenets' i *e-flux journal*, issue 16; og Jennifer Allen, 2010: 'That Eye, The Sky' i *Frieze* 132

¹¹ Lisa Parks, 2005: *Cultures in Orbit: Satellites and the Televi- sional*, Duke University Press

¹² Steyerl indsætter en fod- note i originalversionen, hvori hun bevæger sig ud på et sidespor og argumenterer, at det svævende kameraper- spektiv rent faktisk tilhører en død mand. Af hensyn til plads og læsevenlighed har vi valgt at henvise til – og vil også anbefale – at læse originalartiklen, hvis man er mere interesseret i denne sidebemærkning (o.a.)

¹³ Parafrase over Elsaessers begreb om *military-surveil- lance-entertainment complex*

er gået af led, og mens vi ubemærket hvirvler gennem luften i frit fald, ved vi ikke længere, om vi er objekter eller subjekter.¹⁴

Men hvis vi accepterer denne multiplikation af horisonter og perspektiver samt deres ikkelineære tendenser, kan disse nye værktøjer også hjælpe os til at forstå og måske forandre den nutidige tilstand af abstraktion og desorientering. Den nyeste 3D-animationsteknologi inkorporerer adskillige perspektiver, der bevidst er manipuleret, for derved at skabe et multifokalt og ikkelineært billedsprog.¹⁵ Filmisk rum bliver på alle tænkelige måder fordrejet og organiseret ud fra heterogene, bølgede og sammensatte perspektiver. Fotografiets tyranni, forbandet af linsens påståede indeksikale forhold til virkeligheden, har banet vej for hyperrealistiske repræsentationer – ikke af rum som de faktisk er, men af rum som vi selv vil forme dem – på godt og ondt. Man behøver ikke dyre digitale renderinger; en collage på en simpel *green screen* kan rumme uendelige kubistiske perspektiver og usandsynlige sammenkædninger af både tid og rum.

Biograffilmen har omsider indhentet de repræsentationsfriheder, der længe har gjort sig gældende inden for malerkunsten samt avantgarde og eksperimenterende filmkunst. I takt med at filmiske fremstillinger fusionerer med praksisser inden for grafisk design, tegning og collage, river filmen sig løs fra de definerede perspektiver og billeddimensioner, der hidtil normaliserede og begrænsede de filmiske visioner. Selvom man kunne argumentere for, at montagen var det første skridt mod en frigørelse fra det filmiske linearperspektiv – og at dette også var skyld i den ambivalente modtagelse af montage-teorien – er det først nu blevet muligt at skabe nye og forskellige former for rumlige visioner. Det samme kan man sige om multiskærmpjektioner, der skaber en dynamisk position for beskueren ved at udfolde og sprede perspektivet samt de mulige synsvinkler. Beskuerpositionen er ikke længere samlet i

¹⁴ Ud fra antagelsen om at der ikke findes nogen fast grund, vil selv folk på hierarkiets bund blive ved med at falde

¹⁵ Disse teknikker er blandt andet beskrevet i Manesh Agrawala, Denis Zorin, and Tamara Munzer, 2000: 'Artistic multiprojection rendering' i *Proceedings of the Eurographics Workshop on Rendering Techniques*, ed. Bernard Peroche og Holly E. Rusgmaier, Springer-Verlag, s. 125-136. Steyerl præsenterer i sin fodnote en lang kildeliste, som også er blevet forkortet af hensyn til plads. Igen vil vi anbefale originalartiklen, hvis man er mere interesseret (o.a.)

et enkelt synsfelt, men beskueren er nærmere dissocieret og overvældet, og inddrages ufrivilligt i indholdsproduktionen. Denne slags projektorum fremstiller aldrig en enkelt, fælles horisont. Derimod kræves der en flertallig betragterrolle, der bliver dannet og gendannet på baggrund af publikummængdens udtalte meninger, som hele tiden fornyes.¹⁶

Inden for mange af disse nye visualiteter viser det sig, at det, der før lod til at være et hjælpeløst fald i afgrunden, faktisk er en ny repræsentationsfrihed. Dette kan måske hjælpe os til at overkomme den sidste implicite antagelse i dette tankeeksperiment: Ideen om, at vi overhovedet har brug for et grundlag. I den tyske kulturkritiker Theodor W. Adornos (1903-1969) diskussion af 'det svimlende' håner han filosofiens besættelse af jorden og oprindelsen med en filosofi om tilhørsforhold, hvor det 'at høre til' tydeligvis er omsluttet af en voldsom frygt for det grundløse og bundløse. 'Det svimlende' er ikke, ifølge Adorno, panikken ved at opleve et sikkert grundlag, der svigter én, men han mener derimod:

A cognition that is to bear fruit will throw itself to the objects *fond perdu* [without hope]. The vertigo which this causes is an *index veri*; the shock of inclusiveness, the negative as which it cannot help appearing in the frame-covered, never-changing realm, is true for untruth only.¹⁷

Et fald mod objekter uden forbehold, hvor man omfavner en verden, der består af kræfter og materier uden nogen oprindelig stabilitet, og pludselig får et chok ved at se åbenheden: En frihed der er rædselsvækkende, yderst antiterritorial og altid allerede ukendt. At falde betyder både ødelæggelse og død, men samtidig også kærlighed og opgivelse, lidenskab og overgivelse, forfald og katastrofe. At falde er korruption såvel som frigørelse, en tilstand, der gør mennesker til ting og vice versa.¹⁸ Det finder sted i en åbning, vi kan vælge at udholde eller nyde, omfavne eller lide under, eller blot acceptere som en ny virkelighed.

¹⁶ Hito Steyerl, 2009: 'Is a Museum a Factory?' i e-flux journal, issue 7

¹⁷ Theodor W. Adorno, 1972: *Negative Dialectics*, overs. E. B. Ashton, Continuum, s. 43

¹⁸ Med udgangspunkt i Gil Leungs tanker i artiklen, 'After Before Now: Notes on 'In Free Fall''

Afslutningsvis lærer perspektivet fra det frie fald os at betragte et socialt og politisk drømmeland, der består af radikaliseret klassekamp ovenfra; en kamp der sætter skarpt fokus på de ufattelige sociale uligheder. Men at falde behøver ikke kun at betyde en 'falden fra hinanden'. Det kan også være 'en falden på plads'. Ved at forholde sig til de smuldrende fremtidsperspektiver, der sætter os tilbage i vores uudholdelige nutid, indser vi måske, at det sted, vi falder imod, ikke længere er en stabil eller fast grund. Der findes ingen løfter om fællesskab, men i stedet er der konstant skiftende fundamentet.

Oversat fra engelsk af
KULTURO.

Oprindeligt udgivet under titlen 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective' i *e-flux journal*, nr. 24, april 2011 (www.e-flux.com/journal/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective). Artiklen er senere trykt i publikationen Hito Steyerl, 2012: *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press

HITO STEYERL

(f. 1966) Tysk kunstner, filmskaber og forfatter. Underviser i nye medier på Universität der Künste, Berlin og har en Ph.d. i filosofi fra kunstakademiet i Wien. Steyerl har skrevet flere artikler til *e-flux journal*, som også er blevet udgivet på Sternberg Press, senest i antologien *Too Much World: The Films of Hito Steyerl* (2014). Dertil har hun udstillet i det meste af verden, blandt andet på ICA i London og ved Venedig Biennalen i 2013. Modtog i 2010 New:Vision-prisen på CPH:DOX for filmen *In Free Fall*, der tematisk er forbundet med artiklen, vi her bringer i dansk oversettelse.