

At lede efter mørke med en lommelygte

Avantgardefilmens ironiske nederlag og filmens statistiske sprog

– Daniel Skipper Rasmussen

I dag er filmlandskabet overordnet delt op i to fraktioner: en kulturkritisk og en naturalistisk. I begge fraktioner debatteres filmmediets evne til æstetisk modarbejdelse, altså til at udtrykke sig negativt, men på ganske forskellig vis. I den kulturkritiske fraktion findes Bertolt Brechts ikoniske fremmedgørelsesbegreb *verfremdung* samt dets sovjetiske analog *ostrannenie*, teoretiseret af Viktor Shklovsky i det tidlige 20. århundrede. Begge trækker tråde til Freuds begreb *das Unheimliche* og til musikalske termer, såsom *kontrapunkt* og *dissonans*. Disse begreber studeres positivt og funktionelt, forstået på den måde, at der ikke stilles spørgsmålstejn ved, hvorvidt disse termer, hvis rigtigt benyttet, kan bidrage til en bredere forståelse af filmsproget. Her er konklusionen tydelig: Filmens evne til at mutere og vride virkeligheden efter behag bekræfter og definerer dets evne til at sige nej. Den naturalistiske fløj og dens aktører har derimod siden 1980'erne været enige om en konklusion, der ved første øjekast synes at modsige og undergrave den kulturkritiske fløjs arbejde, nemlig

den, at filmsproget ikke kan sige nej: I modsætning til verbale sprog og formelle systemer, er det visuelle sprog ikke i stand til at udføre negative operationer på sig selv – det, der populært kaldes *negation*. Dermed ses det, at vi har at gøre med en spaltning i det filmvidenskabelige landskab, hvor forgreninger af negationsdebatten, nærmere end at konvergere, løber parallelt og ortogonalt til hinanden. Det væsentligste spørgsmål er så, hvorvidt graden af stumhed mellem de to fraktioner modsvarer graden af slægtskab mellem de to begreber. Hvis vi vil beskæftige os med legitimiteten af denne stumhed, må vi have for øje, at der ikke er en skillelinje i sigte mellem de to fraktioner, såfremt det kulturkritiske sæt af begreber – *verfremdung* og *ostrannenie* – kan holdes adskilt fra det naturalistiske begreb *negation*, enten i sin lingvistiske og/eller logiske form – i så fald taler de to fraktioner simpelthen om forskellige ting. Dette vil kunne forklare og retfærdiggøre den tendens, at de to fraktioner og deres tilhørende begreber kun sjældent, hvis nogensinde, føres ind på samme arena. På den anden side: Såfremt de to begreber står i et vist slægtskab, er der tale om en situation, hvor debatten om æstetisk modarbejdelse som helhed forsømmer at vedkende sig sine sår. Denne artikel vil foreslå en ny ramme for debatten med det formål at bringe de to fraktioner ind på samme kamparena. Denne nye ramme vil være statistikken. Før vi kan introducere denne, må vi dog spørge os selv, hvilket belæg der er for at studere *negation* som et filmisk fænomen.

Negationens æstetik

Ved en granskning af filmhistorien viser det sig, at det filmiske ønske om *negation* langt fra er så idiosynkratisk, som man kunne tænke sig. Mere præcist hører ønsket om *negation* til den ene halvdel af filmhistoriens dobbelte ansigt, dets Janushoved, hvis anden halvdel skuer mod det idealistiske ønske om fuldstændighed og perfektion. Ligesom

Janushovedets to ansigter ikke kan skilles ad, opretholdes filmhistoriens fremdrift af dets to ansigters gensidige umulighed for at leve adskilt. Altså: Mens umuligheden for realiseringen af den fotografiske mekanismes iboende ønske om perfektion, i dens kontinuerlige raffinering af dens teknologiske og narrative apparat, giver plads til det komplementære ønske om negation og selvdestruktion, gælder den omvendte logik også: at umuligheden af det komplementære, destruktive ønske giver rum til og legitimerer det klassiske ideal om harmoni og fuldstændighed. Den periode i filmhistorien, der fulgte i kølvandet på lydens ankomst i slut 1920'erne, indkapsler denne dualisme i et fint mikrokosmos. Her var det ikke et uvant dogme hos teoretikere, særligt de russiske af slagsen, at lyden aldrig måtte understøtte billedet, da dette blot ville resultere i redundans. Den praktiserende logik var simpel: Hvis du ser en skrigende kvinde, så lad hendes skrig være stumt; hvis hendes skrigende mund er fraværende i billedet, så lad os høre hendes skrig med fuld kraft – et dogme, som Jean-Marie Straub senere har formuleret på følgende vis: “A decor, or that which one calls the nature, must really vampirise the text, and must never, never illustrate it. There can be some points of contact, between a text and what one sees, but only points of contact.” Denne tidlige dialektiske logik mellem helhed og del, fravær og tilstedeværelse, blev dog hurtigt erstattet af det komplementære, positive mål: at bruge det nye auditive redskab til at perfektionere og imitere naturen på bedre vis end før. Disse to mål har vekselvirket med hinanden lige siden og således blev der i brudperioden mellem stumfilm og lydfilm inaugureret det måske første af filmmediets tunge Janushoveder. Ved en granskning af den æstetik, filmhistoriens diverse avantgardemiljøer har praktiseret, har det dog været klart, at negation, forstået som kontrapunkt og dissonans, udgør et utilstrækkeligt surrogat for mediets manglende evne til at inkorporere det mere fundamentale ønske om selvnegation i sit sprog.

Avantgardens melankoli, hvis denne eksisterer, er i denne optik et produkt af den bevægelse, hvor muligheden for modstand degenererer til dens modsætning, nemlig modstandens umulighed, en erkendelse, som i sin æstetik indser, at den filmiske institution ikke blot tåler kontradiktioner, men styrkes ved enhver kontradiktion. Denne tragikomiske nederlagsæstetik udgør i sig selv også et tema i filmhistorien. Raúl Ruiz udtrykker logikken på følgende måde i filmen *La Vocation Suspendue* (*The Suspended Vocation*, 1978), hvori interne og eksterne stridigheder i og mellem fraktioner af den katolske kirke spiddes: "The relation between a dispute and the institution it occurs in shows the institutions perfection – its digestive tract, its chemical aspect." Filmmediets perfektion er på samme vis givet ved, at det sæt af kontradiktioner, det måtte favne, internaliseres og assimileres og dermed blot udvider den trag, hvorved institutionen indtager sit materiale og styrker sit repertoire. Dette er den aktivistiske avantgardes fatalistiske ironi, en ironi, som udtrykkes på narrativ vis i Jean-Pierre Lajournades film *La Fin des Pyrénées* (1970), hvor den revolutionære hovedkarakter lider nederlag på nederlag for til sidst at indse, at hans forsøg på et sammenbrud af de institutioner, der indkapsler hans væren, blot ender med at styrke dem. Kultfiguren Guy Debord måtte nå samme triste konklusion efter et årti, hvor hans aktivistiske logik og selv-proklamerede forsøg på at nedbryde filmmediet viste sig som et komisk nederlag. I stedet udgav han hovedværket *La Société du Spectacle* (*The Society of the Spectacle*, 1967), som, uden dog at vedkende sig hertil, fungerer som en forklaring på, hvorfor hans tidlige revolutionære projekt ikke blev til meget andet end en dødfødt umulighed. Konklusionen hos Debord er, at den destruktive kunst fordømmes til, "not a negation of style, but the style of negation." Dette citat opstod således et par erkendelser senere end den fase, hvor Debord postulerede, at han slog filmmediet ihjel, fordi det var lettere end at

myrde forbipasserende. Hvad den tidlige Debord ikke vidste var, at Maya Deren antciperede den sene Debord med 30 år, her tydeliggjort af et citat fra 1944: "That which the surrealists labor and sweat to achieve, and end only by simulating, can be accomplished in full reality, by the atom bomb." Med ovenstående in mente, er det ikke unaturligt, at et studie i æstetisk modarbejdelse vil ende med at opridse en art atombombens æstetik, nærmere end en atombombning af æstetikken. Et sådant studie vil givetvis nævne Isidore Isou, manden, der startede Lettrist bevægelsen i 1950'ernes Frankrig. Som en slags subversiv aktion ridsede Isou i sin debutfilm *Traité de Bave et d'Eternité (Venom and Eternity, 1951)* ansigterne af autoriteter ud på filmstrimlen. Et sådant studie vil givetvis også nævne, at denne proces efterfølgende blev imiteret vidt og bredt, mest vellykket af Shuji Terayama i 1970'erne, hvor en serie kortfilm antydede et holistisk-æstetisk projekt med det primære mål at perfektionere en imitation af en destruktion af skærmen. Eksempelvis i *Keshigomu (The Eraser, 1977)*, hvor et viskelæder aktivt udvisker og deformerer billedet, mens filmstrimlen ruller. Denne viskelæderæstetik, hvor det enten er filmskaberens selv eller det kommunikerende, repræsentative billede, der søges negeret, i en art sørgmodig accept af dets begrænsninger, har spredt brede ringe i vandet. Det afsluttende billede i Sergei Parajanovs *Ashik Kerib (1987)* består af en hvid due, der har sat sig på et filmkamera uden for linsens rækkevidde. Selvom viskelæderæstetikken her måske er mere subtil og poetisk, er substansen uændret. Billedet etableres som et todimensionelt artefakt, der i sin hulhed fordrer selvkritik og peger mod en ansvarsfradragelse af enten den, der har skabt værket, eller af kameraets eller billedets egen autonomi.

Den kulturkritiske litteratur vil givetvis bruge ovenstående eksempler til at vise, at filmmediet bestemt kan sige nej – lyd kan undergrave billedet

og billedet kan undergrave sig selv, enten poetisk – som i Parajanovs tilfælde – eller destruktivt – som hos Terayama. Den naturalistiske fløj vil derimod fastholde, at intet af ovenstående er bevis for filmmediets evne til negation. Årsagen til, at viskelæderæstetikken, hvordan end den tager sig ud, ikke kan betegnes som en reel negation findes *netop* i den ironi, vi har beskrevet i ovenstående afsnit – den ironi, der siger, at en negation, idet den afbildes, bliver til dens modsætning – nemlig en positiv afbildning. Altså hænger den naturalistiske tese om negation sammen med den fatalistiske avantgardes ironi og nederlag. Lad os nu søge at forstå den naturalistiske tese mere dybdegående.

Den naturalistiske tese: Billeder kan ikke sige nej

Filosoffen Tim Crane formulerer den naturalistiske tese på følgende vis: “There is no way of simply using a picture alone to deny what it represents.” Ifølge Jerry Fodor udgør denne tese “the familiar objection to the picture theory of ideas: there is nothing in John’s not loving Mary for a picture to resemble.” Denne udbredte konklusion på spørgsmålet om, hvorvidt billeder kan sige nej, hænger uløseligt sammen med en anden konklusion, som findes hos den naturalistiske fløj, nemlig at billeder og film hverken kan defineres som et sprog eller et logisk system, og at det som følge heraf ikke blot er ude af stand til at udtrykke negative propositioner, men at det er ude af stand til at udtrykke samtlige typer af velformulerede propositioner. Her eksemplificeret ved Noël Carrols ord: “If negation is a natural part of language, then film cannot be a normal specimen of language, since it would appear to lack the means to say “no” in its putative vocabulary.” Logikken er, at kun velformulerede propositioner kan negeres, men eftersom et billede er en undefinerbar helhed, hvis kompositionelle opbygning ikke peger mod en konventionel dekomposition af dets helhed til dets dele, og eftersom dets dele ikke

er stabile figurative koncepter, kan det ikke udtrykke propositioner på traditionel vis. Kernen i det naturalistiske argument er altså toledet og kan formuleres således: 1) Et billede kan ikke *via afbildning alene* negere det, det udtrykker 2) Det, et billede udtrykker, er ikke en proposition, men en afbildning af en "tingenes tilstand". Udtrykker billedet, hvori ingen giraf afbildes propositionen: "Der er ingen giraf i dette billede"? Under alle omstændigheder vil denne negation ikke være *afbildet*. En film eller et billede er altid lig sig selv eller rettere: Det afbilder altid sig selv. Det er i denne argumentation væsentligt at bemærke to ting: a) Lakmusprøven for hvorvidt filmsproget er et sprog, beror principielt på dets lighed med verbale sprog b) Lakmusprøven for dets evne til at sige nej beror principielt på en lingvistisk eller logisk definition af negationsbegrebet. Det første skridt mod en kritik af den naturalistiske fløjs konklusion er at indse, at sådanne valg er præ-argumentative præmisser, som etablerer det, der ikke behøves at blive forklaret, og som derfor kun indgår latent i argumentrækken.

Hvis der herfra skal argumenteres for, at negationsdebatten er løbet af sporet, må man først observere, at konklusionen, at A altid afbilder A, som følger af den lingvistisk-logiske ramme, er triviell, og at erkendelsen af selvnegationens logiske umulighed – som slangen, der bider sin egen hale – er et paradoks, der er sjovt nok som tankeeksperiment, men som har svært ved at tilføre noget nyt til negationsdebatten. Vi må derfor søge andetsteds efter en sammenhæng, hvori en udforskning af fænomenet selvnegation åbner mod nye retninger. Vi er tæt på at kunne svare på spørgsmålet: Kan vi komme på et filmisk greb, som rent faktisk *afbilder* en negation? Mit argument er, at dette er muligt, hvis vi indfører begreberne *tid* og *variabel*. Dette skridt tager os væk fra logikken og lingvistikken og ind i statistikken. Ved at konceptualisere filmiske elementer som variable

– altså som størrelser, der er vel-definerede og generelle nok til, at de kan studeres over tid – kan vi tale om, at en given variabel kun findes i relation til dens instantieringer over tid, og at disse har mulighed for på rent metrisk vis at afvige fra hinanden på det parameter, variabelen måler på. Et eksempel er variabelen “skudlængde”. Alle dens instantieringer over tid, altså “skudlængder”, er ikke lig hinanden i metrisk forstand (her undtaget de tilfælde, hvor alle skudlængder i værket er ens, eller hvor værket består af et enkelt skud). Hvis naturalisternes argument er, at variabelen “tid” på et substantielt plan altid afbilder sig selv, er mit ærinde at tilføje, at tid forstået som en variabel godt kan afbilde sin egen negation, fordi negation her optræder i grader nærmere end som en binær-logisk operation. I dette perspektiv giver sætningen “jeg er ikke mig selv” mening udover dets paradoksale aspekt. Ved at anvende ovenstående tankegang til at revurdere Noël Carrolls argument i bogen *The Philosophy of Motion Pictures* (2008) om, at det at vise et billede af Napoleon næppe er ensbetydende med at sige, at Napoleon ikke er høj, får vi det resultat, at Napoleons højde kan siges at afbilde en partikulær instantiering af variabelen “højde,” og at denne variabel, som en funktion af denne partikulære afbildning, er mere eller mindre *selv-similær*, som det betegnes i statistisk terminologi. Ydermere bemærker vi, at en sådan model er nødvendig, hvis en seers kognitive apparat skal kunne trække figurativ information ud af dette partikulære aspekt af billedet, altså Napoleons højde(r). Såfremt Napoleons negerede højde vægtes højere i denne model end Napoleons egentlige højde, er den negative proposition den, der vægtes tungest. Årsagen er simpel: Hvis hjernen skal optimere sine modeller, vil den gøre klogt i at vægte afvigende datapunkter højere end datapunkter, der passer til hjernens modeller. Endeligt sørger dette kognitive bias for, at hjernen er mere tilbøjelig til at forme propositioner, når disse er negative.

Hvis vi altså anvender en statistisk vinkel, vil begrebet negation inkorporere sig som en fundamental komponent i filmsproget. En komplet, altså logisk, negation, lad os sige: relationen “levende <> død”, er i dette perspektiv ikke andet end den komplette regelmæssighed i deres betingede sandsynlighed, som i den virkelige verden er lig 0, og som her vil repræsentere den komplette afvigelse og dermed det komplette incitament til formningen af en negativ kognitiv repræsentation. Endeligt vil det næsten være redundant at argumentere for, at den anden fløjs begreber ligeledes kan indrømmes statistisk – thi begreber, såsom fremmedgørelse befinder sig allerede i det statistiske paradigme, qua dets fokus på afvigelser fra normalen. Det, der dog ikke er redundant, er at argumentere for – som vi har forsøgt ovenfor – at negation i sin lingvistiske og logiske form ikke er andet, end et ekstremt tilfælde af et større spektrum af statistisk (u)regelmæssighed og kan således, på linje med kulturkritiske termer, indordnes under denne ramme. Vi kan nu vende os mod et par populære metoder, som anvendes i den statistiske litteratur til at studere en variabels (læs: et signals) interne konsistens, og dermed dets tilbøjelighed til at skabe incitament til negative propositioner hos en observatør af signalet.

Negation som statistisk fænomen

Basis for den statistiske opfattelse af negation beror fortrinsvist på to observationer: 1) Signaler, såsom levende billeder, opnår ikke deres struktur ved at hengive sig til sproglige regler, men ved at udvise statistisk regelmæssighed, 2) Der findes evidens for, at hjernen er en statistisk forudsigelsesmekanisme. Lad os først betragte signalanalyse mere generelt, inden vi bevæger os mod signalanalyse specifikt i det kognitive paradigme. Det basale fundament for enhver signalanalyse er, at alle signaler er information, og at denne information kan beskrives

som et sæt af frekvenser, altså bølger. Et signal, der ligner sig selv over tid og rum kan vi betegne som et *fraktal-lignende signal*. Hvad der gør dette interessant i forhold til negation, er James E. Cuttings afsløring, at film i stigende grad, særligt siden 1950'erne, har udvist en sådan fraktal-lignende struktur i både skudlængde, billedaktivitet, og kontrastforhold i billedet. Hvis Cuttings analyser holder, betyder dette resultat blandt andet, at forholdet mellem skudlængder over tid i stigende grad er højt korreleret henover *alle* skudlængder – altså vil ensartede skudlængder tendere mod at finde sammen i bundter. Dette forbinder os og fører os nu tilbage til konceptet negation. En naturlig hypotese er, at kodning af signaler, der ikke følger denne struktur, vil skabe ubehag og kræve en større metabolisk aktivitet for modtageren af signalet. I computersprog betyder dette, at komplekse signaler har en lav *kompressibilitetsfaktor*, hvilket groft sagt betyder, at en afkodende mekanisme, såsom en computer eller en menneskelig hjerne, ikke kan finde en kort beskrivelse for det observerede fænomen. Mere generelt: Når din hjerne afkoder en film, er den konstant på udkig efter muligheder for at komprimere det signal, den modtager – altså søger den at finde den optimale kompressibilitetsfaktor. Forskellen på en traditionel computer og den menneskelige hjerne er, at den menneskelige hjerne, qua sin begrænsede båndlængde og kapacitet, ikke er for fin til at manipulere data i sin jagt på den korteste beskrivelse – eller til at ignorere information. Det primære kognitive princip er altså ikke at forudsige som så, men at reducere usikkerhed skabt af kognitivt svigt i forsøget på at finde den korteste forklarende mekanisme for de stimuli, der modtages.

Komprimerbarheden af filmiske sekvenser vil naturligvis fluktuere. På den ene side vil en observation af et filmisk signal, som nærmer sig en fraktal-lignende struktur betyde, at hjernen kan stole på, at de fortidige

strukturer vil replikere sig selv i fremtiden med en vis fejlmargen. Hjernen behøver her kun én model, nemlig den, der baserer sin model på al fortidig data. Fremtiden afhænger med andre ord deterministisk af fortiden. På den anden side: I tilfælde af miljømæssig usikkerhed via eksempelvis inkonsistente markører, vil hjernen operere med flere mulige sandsynlighedsmodeller for, hvilken mekanisme, der har generet den eller de observerede fænomener. Alternativt, i en art kognitiv dissonansreduktion, vil hjernen afskrive al negativ information og holde sig til én model, om end denne strategi ganske logisk kan blive kostelig i et langvarigt perspektiv.

Med ovenstående in mente, kan vi nu spørge: Hvad er det, der får os til at sige, at farven rød har noget at gøre med konceptet “passion”? Lad os tage et konkret eksempel: I Bergmans *Hvisken og Råb* (1971) dominerer den røde farve, hvilket vi kan forestille os i en given kognitiv model hos en given person afkodes som en visuel understøttelse af det passionerede, kvasi-seksuelle samspil mellem de kvindelige skuespillere. Redundansen mellem æstetikken og konceptet reducerer her mængden af information og gør det muligt for tilskueren at skabe en kort beskrivelse – to datapunkter kollapses til ét. Sammenhængen mellem et semantisk koncept og en æstetik er således ikke af logisk natur, men et kontingent produkt af evolution og kultur. Hvis Bergmans film havde været præget af farven grøn, kan man ifølge denne logik da tale om, at der er en logisk modsætning mellem konceptet “passion” og den grønne farve? Nej, og altså konklusionen, at ingen æstetik kan modsige en anden æstetik, men ikke desto mindre vil det være sværere for en tilskuer at skabe en kort beskrivelse af dette sammenfald. Man kan således argumentere for, at den grønne farve rent statistisk negerer konceptet passion, så længe den betingede sandsynlighed for deres samspil er ganske lav, givet en

kognitiv model. Såfremt denne irregularitet fremkommer løbende, vil dens irregularitet forsvinde og i stedet blive regulær. Hvis vi således bliver fremmedgjort af et samspil mellem den grønne farve og konceptet passion, hænger det sammen med, at en kognitiv model har svært ved at finde en kort deskription for grupperingen, og derfor fremsætter den negative proposition: "Farveskemaet er *ikke* rødt", nærmere end den positive proposition "farveskemaet er grønt." Som førnævnt tilskyndes skabelsen af den negative proposition i højere grad end den positive i det tilfælde, hvor kompressibiliteten af det komplekse signal er lav.

Et ekstremt tilfælde på en fraværelse af korrelation over tid i en given variabel, som ikke nødvendigvis legitimerer sig selv som en sandsynlig del af en model, er João César Monteiro's *O Ultimo Mergulho* (*The Last Dive*, 1991). I filmen støder tilskueren på en 13 minutter lang performance-sekvens, der kun er afbrudt af ét klip. Forud har filmen præsenteret en gennemsnitlig skudlængde på omtrent et minut. En tilskuer, som søger at minimere dissonans, vil forsøge at finde den model, som maksimerer sandsynligheden for de afvigende, observerede data, og altså komprimerer signalet og reducerer dets informationsteoretiske usikkerhed. Hvilken model kan forklare den statistiske afvigelse i filmen? En tilskuer, der hvert sekund igennem den lange scene baserer sin model på filmens hidtidige skudlængder, vil opleve kognitivt svigt og negation, idet variabelen i stigende grad vil opføre sig stokastisk, altså, uden at tage hensyn til sin fortid. Idet der ikke findes nogen nævneværdig korrelation mellem fortid og nutid, er der ingen enkelt model, der tilbyder sig for tilskueren. Der er støj i signalet. Som nævnt er det kun naturligt, at tilskuerens hjerne vil opstille mulige modeller efter devisen, at det sjældent er kløgtigt at samle alle æg i én kurv givet epistemisk usikkerhed. Altså: Én model udregner en sandsynlighed for skudlængden relativt

til en arthouse model, én anden til de hidtidige skudlængder, én tredje til den akkumulerende, tikkende skudlængde i det igangværende skud – og så videre. *Afstanden mellem disse modeller definerer den statistiske opfattelse af begrebet negation i vores forståelsesramme.* Vi konkluderer derfor følgende: Givet et komplekst filmisk miljø er den mest pålidelige evidens for en forklaring af de observerede fænomener ikke et enkelt sandsynlighedstal, men en probabilistisk ratio eller afstand mellem modeller. Dette definerer ultimativt negation i det filmiske billede.

At en æstetik ikke kan siges at have sandheds- eller -propositionsverdi, og at en farve dermed ikke kan siges at negere en anden farve, men dog kan være forskellig fra den, stiller os med det umiddelbare problem, at studiet af æstetisk modarbejdelse let bliver fløjdelt. Årsagen er, at kunst ikke er et fysisk kausalsystem, eller et formelt sprog, men et artefakt, som forsøger at simulere kausalitet via imitation af historiske regelmæssigheder og mønstre, som efterfølgende søges afkodet og komprimeret af hjernens statistiske apparat. Mens en af konsekvenserne ved denne observation er, at æstetik ikke kan siges at udvikle sig over tid i normativ forstand, åbner det dog op for at sammenføre den fløjdelte negationsdebat. Dette følger af, at negationsbegrebet som fundet i den binære logik ikke er kvantificerbar. I vores perspektiv, derimod, tages der højde for tyngden af enhver negation ved at formalisere negation som et spektrum af inkonsistens i en given relation over tid. Mit argument er, at denne nye mediespecifikke ramme kan føre den kulturkritiske og naturalistiske litteratur sammen, fordi den i sin sensitive mekanisme er enig i begge parter konklusioner: Denne mekanisme er enig med den naturalistiske litteratur i, at negation ikke kan nås via visuel, ikke-tidlig afbildning alene, og den er samtidigt enig med den kulturkritiske litteratur i, at filmsproget sagtens kan udføre negation, så længe vi vælger en passende

(læs: mediespecifik) begrebsdefinition. Således kan filmsproget sige nej, om end på sin egen måde, og i sit eget sprog – nemlig det statistiske.

“Det fortager sig, men det forsvinder aldrig.”

– László Krasznahorkai, *Modstandens Melankoli*

Daniel Skipper Rasmussen, cand.mag i Film- og medievidenskab ved Københavns Universitet og freelance filminstruktør og skribent.

Litteratur

Biederman, Irving. 1987. “Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding” i *Psychological Review*, vol. 94, no. 2 // **Blumson, Ben.** 2014. *Resemblance and Representation. An Essay in the Philosophy of Pictures.* Open Book Publishers: Cambridge // **Birkin, Guy.** 2010. *Aesthetic Complexity: Practice and Perception in Art and Design.* PhD Thesis: Nottingham Trent University // **Carroll, Noël.** 2008. *The Philosophy of Motion Pictures.* Blackwell Publishing. Oxford // **Charniak, Eugene.** 2016. *Language Modeling and Probability.* Brown University // **Crane, Tim.** 2009. “Is Perception a Propositional Attitude?” i *The Philosophical Quarterly. Volume 59. Issue 236* // **Cutting, James E.** 2018. “Temporal Fractals in Movies and Mind” i *Cognitive Research: Principles and Implications*, 3:8 // **Debord, Guy.** 1994 [1967]. *The Society of the Spectacle.* Zone Books // **Feldman, John.** 2016. “What are the True Statistics of the Environment?” i *Cognitive Science*, 2016 // **Fernandez, Dominic.** 2008. “Uncomfortable Images in Art and Nature” i *Perception*, no. 37 // **Fodor, Jerry.** 2005. *LOT 2: The Language of Thought Revisited.* Clarendon Press: Oxford // **Friston, Karl.** 2018. “Deep Temporal Models and Active Inference” i *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, No. 90 // **Gell-Mann,**

Murray. 2003. "Regularities and Randomness: Evolving Schemata in Science and the Arts" i (red.) A. Karlqvist et al. *Art and Complexity*. JAI Press: London // **Graham, Daniel J.** 2010. "Statistical Regularities in Art: Relations With Visual Coding and Perception" i *Vision Research*, no. 50 // **Deren, Maya.** 1946. *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. The Alicat Book Shop Press: New York // **Raymond, Jean-Louis** (red.). 2008. *Interviews with Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. ENSBA // **Sainsbury, R.M.** 2005. *Reference without Referents*. Clarendon Press: Oxford // **Vitányi, Paul.** 2008. *An Introduction to Kolmogorov Complexity and its Applications*. Springer: New York // **Worth, Sol.** 1984. "Pictures Can't Say Ain't" i Larry Gross (red.) *Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press.