

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Indledning</b>   | <b>3</b>  |
| Udvikling som en kulturel proces                              | 5         |
| Vestens forestillinger om ikke-Vesten                         | 8         |
| 'Den anden' i danske dokumentarfilm                           | 9         |
| Etnografisk film som analytisk fokus                          | 11        |
| <b>Specialets Opbygning</b>                                   | <b>12</b> |
| <b>Kulturel globalisering, magt og den kulturelle 'anden'</b> | <b>14</b> |
| Kulturelle flows og netværk                                   | 15        |
| Det konstruktionistiske kulturbegreb                          | 17        |
| <b>Michel Foucault</b>  | <b>18</b> |
| Magt/viden  | 19        |
| Panopticisme  | 21        |
| Det bekendende subjekt  | 22        |
| Identitetspolitik   | 23        |
| <b>Vestens repræsentationer af andre kulturer</b>             | <b>24</b> |
| Antropologiens blik på den etnografiske 'anden'               | 27        |
| Antropologi og kolonialisme                                   | 28        |
| <b>Etnografisk film</b>                                       | <b>32</b> |
| Den institutionelle diskurs                                   | 32        |
| Modaliteter i etnografisk film                                | 34        |
| <b>Etnografisk films historie</b>                             | <b>38</b> |
| Pionererne  | 38        |
| Robert Flaherty – Nanook of the North                         | 40        |
| Margaret Mead og Gregory Bateson                              | 41        |
| Jean Rouch – 'cinéma vérité'                                  | 43        |
| Jean Rouch - Les Maitres Fous                                 | 45        |
| Modtagelsen af Les Maitres Fous                               | 47        |
| Jean Rouch – 'shared anthropology' og 'ciné-trance'           | 50        |
| Worth og Adair – Navajo projektet                             | 54        |
| Den etnografiske film på tv                                   | 55        |
| <b>Delkonklusion: Fortællepositioner i etnografisk film</b>   | <b>57</b> |
| <b>Etnografisk film som diskursiv kategori</b>                | <b>60</b> |
| At komme om på den anden side                                 | 61        |

|   |            |
|---|------------|
| Etnotopia _____   | 63         |
| Trinh T Minh-ha _____   | 64         |
| Ydersiden ind, indersiden ud _____                                      | 67         |
| Opgøret med den vestlige diskurs om den kulturelle 'anden' _____        | 70         |
| "Surname Viet, Given Name Nam" _____                                    | 71         |
| <b>Delkonklusion: Et omslag i diskursen om 'den anden' _____</b>        | <b>78</b>  |
| <b><i>Myten om den etnografiske 'anden' _____</i></b>                   | <b>81</b>  |
| Magtbastionen 'den anden' _____   | 85         |
| <b><i>Konklusion _____</i></b>  | <b>88</b>  |
| <b><i>Epilog _____</i></b>  | <b>92</b>  |
| Ideen til filmen _____  | 93         |
| Kontrakten om filmen _____  | 94         |
| Repræsentationen forhandles – "ethno-showing" og "ethno-speaking" _____ | 95         |
| <b><i>Summary _____</i></b>   | <b>98</b>  |
| <b><i>Litteraturliste _____</i></b>                                     | <b>99</b>  |
| <b><i>Filmografi _____</i></b>  | <b>105</b> |

## Indledning

Globaliseringen – forstået som en proces, der omfatter en stadig stigende gensidig økonomisk, politisk, social og miljømæssig afhængighed mellem verdens lande – ses ofte som en af de væsentligste udfordringer for klodens kulturelle mangfoldighed. På den ene side hævdes det, at tættere kontakt og udveksling af mennesker og ideer på tværs af landegrænser kan føre til øget diversitet og bedre tværkulturel forståelse, men i samme åndedrag hævdes det ofte, at globaliseringen lægger pres på lokale kulturer og livsmønstre, som i nogle tilfælde er i fare for at forsvinde.

Medierne er centrale for denne proces. Gennem medierne når fjerne konflikter og katastrofer vores opmærksomhed, og gennem medierne får vi kendskab til andre folkeslags levevis; de gør mennesker og steder i verden mere forbundne og spiller derfor også en afgørende rolle for politiske processer. De distribuerer diskurser i det offentlige rum, og fungerer både som aktører og arenaer for konstruktionen af det sociale, de afspejler og influerer vores viden om verden, hvorfor de påvirker de betydninger, vi tilskriver os selv og andre. De kan afføde længsler, drømme og frygt, motivere folk til at indoptage eller afvise impulser udefra, flytte og lukke grænser.

I de seneste år er der forekommet en udtalt sammenkobling mellem udvikling, medier og kultur. Denne sammenkobling påpeger ikke blot væsentligheden i at udviklingslandene sikres mulighed for at kunne tage del i de processer medierne igangsætter af økonomiske grunde, men også fra et perspektiv, der vægter udviklingslandenes muligheder for at italesætte og værne om deres kulturelle særpræg. I Danidas udgivelse, *Kultur og Udvikling – Strategi og Retningslinier*, fra 2002, står der for eksempel følgende:

*”De nye informations- og kommunikationsteknologier åbner for en historisk set uovertruffen adgang til viden og global kommunikation. Det er af væsentlig betydning, at udviklingslandene bliver aktive deltagere i denne proces – ikke blot af økonomiske hensyn, men også for at sikre kulturel udveksling og dialog på tværs af kulturskel” (Danida 2002, 9).*

Dette speciale handler om mediernes indflydelse på de kulturelle globaliseringsprocesser. Ved at diskutere repræsentationsproblematikker i etnografiske film vil jeg sandsynliggøre, at der eksisterer bestemte vilkår for repræsentationer af andre kulturer, som på afgørende vis, influerer på den måde, vi konstruerer os selv og andre som subjekter gennem mediernes globale cirkulation af billeder.

De teorier, der er blevet fremsat om den kulturelle globaliserings karakter og effekter, har både indenfor kommunikationsstudier og udviklingsstudier bevæget sig fra overvejende at betragte globalisering som påvirkninger, der udgik fra et vestligt center til en ikke-vestlig periferi, mod teorier, der i højere grad har sat forskelsdynamikker, gruppeidentitet og det lokales tilegnelse af globale former i centrum (Appadurai 1990; Hannerz 1992; Spitulnik 1993; Thompson 1995). Globaliseringsforskere har i stigende grad inkorporeret begreber som hybridisering, kreolisering, transetnicitet, bindestregs-identiteter osv. til at beskrive effekterne af den måde, hvorpå *"forces from the various metropolises ... brought into new societies ... tend to become indigenized in one way or another"* (Appadurai 1990, 295). Med kommunikationsforskningens ord har globaliseringsstudier bevæget sig fra et afsenderorienteret perspektiv mod et receptionsorienteret perspektiv, hvor en stadig stigende anerkendelse af de måder, hvorpå kulturelle påvirkninger tilegnes lokalt, har fortrængt modeller, der betragtede kulturel globalisering som transmission af vestlige værdier til ikke-vestlige kulturer.

Frem for at undersøge, hvordan specifikke repræsentationer<sup>1</sup> reciperes og konsumeres lokalt, undersøger jeg med dette speciale, om der i selve den måde, kulturer bliver formidlet på, er noget, der udgør et problem for forståelsen af det kulturelt anderledes. Jeg problematiserer dermed to forhold: dels mediernes betydning for de kulturelle globaliseringsprocesser, dels forestillingen om den kulturelle 'anden' samt de problemer, der knytter sig til formidlingen af dette subjekt.

---

<sup>1</sup> Jeg bruger her begrebet repræsentation i betydningen beskrivelse, skildring, at stå for eller at symbolisere. Senere indkredser og problematiserer jeg min brug af repræsentationsbegrebet yderligere (se s.15-16).

## Udvikling som en kulturel proces

Min tilgang til at beskæftige mig med begreber som 'repræsentation' og 'betydning' er inspireret af teorier og analyser, der ofte forbindes med det felt, der har fået den brede betegnelse, kulturstudier. En sådan tilgang har længe været en integreret praksis indenfor kommunikationsforskningen, men har først i de senere år for alvor vundet indpas indenfor udviklingsforskningen. Ved at placere elementer af kulturteori og -analyse, som de kendes af kommunikationsforskningen, indenfor rammerne af udviklingsstudier bygger dette speciale bro mellem fagområder, der ofte tænkes adskilte. Min intention med dette er at medtænke kulturelle processer i globaliseringen, ikke blot som et vedhæng til politiske, økonomiske og strukturelle forandringsprocesser, men som centralt influerende processer, der opererer gennem netværk af kulturelle forudforståelser, værdiladninger og betydninger. Jeg betragter således udvikling i sig selv som en kulturel proces, der producerer og reproducere i repræsentationer. Dermed forstår jeg også udviklingsprocesser som forankrede i kommunikationsprocesser.

Men hvilken betydning har repræsentationen af 'den anden' set i et bredere perspektiv? Er den tilsyneladende manglende evne til at repræsentere en autentisk kulturel 'anden' overhovedet væsentlig for eksempel for økonomiske og politiske forhold?

Antropologen Arturo Escobar (1995) har eksplicit relateret problematikken vedrørende repræsentationen af 'den anden', til politisk og økonomisk udvikling. Han mener grundlæggende, at diskursen om udvikling og de strategier, der skulle føre til denne udvikling, har spillet fallit.

*"Instead of the kingdom of abundance promised by theorists and politicians in the 1950s, the discourse and strategy of development produced its opposite: massive underdevelopment and impoverishment, untold exploitation and oppression"*  
(Escobar 1995, 4).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Med dette citat, er det særligt 1950'ernes moderniseringsteori, som Escobar kritiserer. Han mener imidlertid ikke, at de alternative modeller for udvikling, der begyndte at blive fremsat i 1970'erne, har tilbudt nogen løsning på den krise, udviklingen har medført. Det er selve diskursen om udvikling, Escobar angriber: *"Even those who opposed the prevailing capitalist strategies were obliged to couch their critique*

Escobar demonstrerer udviklingsdiskursens repræsentationelle magt gennem en beskrivelse af den måde, fattigdom blev ”opdaget” og appliceret på den tredje verden som et definerende træk i perioden efter anden verdenskrig: *”Almost by fiat, two-thirds of the worlds peoples were transformed into poor subjects in 1948 when the World Bank defined as poor those countries with an annual per capita income below \$100”* (Escobar 1995, 24). Konsekvensen af denne handling var, ifølge Escobar, en forskansning af en økonomisk model af fattigdom, der implicit så det materielt ”rige” Vesten som det ønskværdige endemål for udvikling. De regioner af verden, der ikke levede op til dette billede af velstand, blev afbilledet som mangelfulde og derfor med et behov for udvikling.

Escobars argument er, at den tredje verden er konstitueret af den vestlige udviklingsdiskurs, da den blev defineret på baggrund af sine mangler (materiel overflod), set fra et vestligt perspektiv, i stedet for de værdier og mål for velfærd dens samfund selv måtte have haft. Fattigdom blev ene og alene gjort til et spørgsmål om utilstrækkelig indkomst, *”and if the problem was one of insufficient income. The solution was clearly economic growth”* (Escobar 1995, 24). Ifølge Escobar har de institutionelle netværk – eller ’udviklingsindustrien’ som han kalder dem – der siden er blevet indlejret i udviklingsdiskursen, således et problematisk grundlag. Dette grundlag mener Escobar manifesterer sig ved, at udvikling praktiseres gennem top-down, etnocentriske og teknokratiske processer, der behandler folk og kulturer som abstrakte størrelser (Escobar 1995, 44). Dette sker, fordi ’udviklingsindustrien’ er baseret på bestemte former for viden, der tages for givet på trods af, at de er undfanget indenfor en specifik vestlig modernitet (Escobar 1995, 45). Disse vidensformer implementeres gennem videnskab, teknologi, planlægning og styring, der fortrænger og marginaliserer andre måder at se verden på (Escobar 1995, 37). Escobars pointe er således, at den tredje verden eksisterer som en stereotyp<sup>3</sup> i ’udviklingsindustriens’ forestillingsverden. Denne stereotyp er produceret af og reproduceres konstant gennem udviklingsdiskursen, der fungerer som et magtfuldt repræsentationssystem for forestillinger om den tredje verden.

---

*in terms of the need for development, through concepts such as ’another development,’ ’participatory development,’ ’socialist development,’ and the like”* (Escobar 1995, 5).

<sup>3</sup> Jeg definerer dette begreb på s.23

Escobars sigte er at bringe udviklingsdiskursen ind i en post-udviklingsfase, hvor tredjeverdens-subjektet har stemme og magt i den vidensproduktion, der skal kendetegne et post-udviklingsperspektiv. Han søger efter en post-udviklingsdiskurs, som vil opstå udenfor og i modstand til den vestlige modernitet, og som således kan omfatte de vidensformer, livsformer og aspirationer udviklingsdiskursens objekter måtte have (Escobar 1995, 212-227). Dette rejser imidlertid spørgsmål om, hvad det er for vidensformer, livsformer og aspirationer, der kan danne grundlag for en sådan post-udvikling: Hvem kan italesætte dem? Hvordan kan de italesættes og hvordan kan dette ”ikke-udviklingsprojekt” – *”the re-making of The Third World”* – implementeres i praksis?

For Escobar er moderniteten domineret af en negativ kraft, der nedbryder forskelle gennem udbredelsen af kapitalistisk forankrede diskurser. Men, som blandt andet udviklingsforskeren Afonso Moreira (2000) har bemærket, kommer Escobars post-udviklingsperspektiv ikke ud over den udviklingsdiskurs, han kritiserer:

*“It (...) fully concurs with the basic rationality of development: that (‘Third World’) subjects have to face themselves as technical programmes in need of their own intervention; that (‘Third World’) subjects have to their awareness as to what social, economical, and cultural possibilities lie dormant in the sphere of their ‘community’. (...) Escobar ends up attempting to fulfil the impossible project of the Enlightenment: to oppose the present exclusively by means of reason, by elaborating a ”new theory of practice” (Ibid) which will be able to show how to overcome the problems of reason – through the use of more reason” (Moreira 2000, 15-16).*

Hvis man som Escobar således peger på lokale vidensformer, der eksisterer eksternt i udviklingsdiskursen, og som skal danne grundlag for politisk handling og dermed italesættes, forudsætter man, at en magtdeling mellem modernitetens ’tale’ og en anden ’tale’ er mulig. Tredjeverdens-subjektet skal kunne italesætte sig selv og sætte ord på den forskel, der skal gøres til grundlag for politisk handling i et post-udviklingsperspektiv. Risikoen ved en sådan tanke er imidlertid, at en værdimæssig fremhævelse af noget, der

italesættes som ikke-vestlige, lokale former for viden, kan nærme sig en romantisering og essentialisering af lokale videns- og væreformer. Hermed vendes de binære skel mellem globalt/lokalt og moderne/traditionelt blot på hovedet. Det lokale og traditionelle bliver den værdisatte, autentiske modvægt til en global modernitet som udelukkende ses i et negativt lys.

Selvom Escobars ideer om en magtforskubbelse i inklusionen af den tredje verden i udviklingsplanlægningen måske ikke bør udlægges så radikalt, at deres politiske konsekvenser fører til essentialiseringer af kultur, kaster de alligevel lys over den problematik, der omgærder repræsentationen af 'det andet' i dette speciale. Tredjeverdens-subjektet hos Escobar er på en gang det væsentligste og det mest problematiske element i hans bog. Det eksisterer i et forsvindingspunkt, hvor dets kulturelle autenticitet enten må gøres til udgangspunkt for en politisk og økonomisk udvikling eller forgå. Ved at realisere og værne om sine iboende kulturelle værdier skal det befri sig ud fra udviklingsdiskursens lænker, netop gennem udvikling.

### Vestens forestillinger om ikke-Vesten

Vestens forestillinger om ikke-Vesten er blevet undersøgt i talrige studier af litteratur, film, fotografier, reklamer, politiske skrifter osv.<sup>4</sup> Et af de mest kendte eksempler herpå er litteraturkritikeren Edward Saids analyse af Vestens forestillinger om Orienten i bogen *Orientalism* (1978). På baggrund af den franske filosof Michel Foucaults magtanalyse argumenterer Said for, at Vestens repræsentationer af Orienten havde den ideologiske funktion at fiksere orientaleren i et falsk billede på baggrund af sin forskellighed fra det vestlige subjekt. Denne repræsentation gjorde det ifølge Said muligt for Vesten at have magt over Orienten. Kulturteoretikeren Stuart Hall (1992) har argumenteret for, at det dominansforhold mellem Vesten og Orienten, som Said analyserer på afgørende vis blev konstitueret med europæernes "opdagelse" og erobring af "den nye verden". Gennem analyser af europæernes forestillinger om Amerika argumenterer Hall for, at Vestens

---

<sup>4</sup> En analyse med et dansk fokus kan findes i Pieterse (1994). Hanne Løngrens afsnit 'Populære stereotyper'.

billeder af 'andre' (Resten) historisk er blevet indskrevet centralt i produktionen og opretholdelsen af idéen om en vestlig identitet.

Analysen som Saida og Halls er blevet kritiseret for, at de påviser deres argument ved selektivt at inddrage eksempler, der understøtter deres teser, at de simplificerer komplekse forskelle, så Vesten og Orienten/Resten kommer til at fremstå som homogene monolitter uden forankring i virkelighedens nuancerede landskaber. Det må holdes i mente, at begreber som Vesten, Orienten og Resten dækker over mangeartede interne distinktioner mellem forskelle, men som Hall påpeger, er selve diskursen om 'Vesten og Resten' en simplificering i sig selv (på samme måde som orientalismediskursen):

*"It represents what are in fact very differentiated (the different European cultures) as homogeneous (the West). And it asserts that these different cultures are united by one thing: the fact that they are all different from the Rest. Similarly, the Rest, though different among themselves, are represented as the same in the sense that they are all different from the West" (Hall 1992, 280).*

Hvordan forholder det sig imidlertid, hvis vi søger ud over den åbenlyse produktion af kulturelle stereotyper og mod de forsøg, der er gjort på at repræsentere 'andre' i deres kompleksitet? Hvordan har for eksempel dokumentarfilmen med sine konventionelle forpligtelser på virkeligheden<sup>5</sup> repræsenteret 'den anden'? Har dokumentarfilm formået at komme nærmere en autentisk repræsentation af andre kulturer og således formået at være et bedre "vindue til virkelighedens verden"?

### 'Den anden' i danske dokumentarfilm

I en specialeafhandling fra Internationale Udviklingsstudier på Roskilde Universitetscenter fra 1998 analyserer Charlotte Mik-Meyer, hvordan repræsentationer af Afrika og afrikanere har ændret sig i danske dokumentarfilm fra 1940'erne til og med

---

<sup>5</sup> Det skal i denne sammenhæng understreges, at en adskillelse mellem fiktion og dokumentarfilm baseret på en adskillelse mellem fiktion og virkelighed er yderst problematisk, hvilket også vil fremgå af diskussionerne længere fremme i dette speciale. Jeg taler i denne henseende om den måde, dokumentarfilmen unægteligt ofte betragtes som forpligtet på og afhængig af "virkeligheden" i en anden grad end fiktionens film, der benytter sig af skuespillere, kulisser og fiktivt iscenesatte hændelser.

filmen *Kontinentet der sov over sig!* fra 1997. Mik-Meyer viser, hvordan man i 1960'erne forsøgte at gøre op med populærkulturens billeder af 'det vilde Afrika' gennem "*den positive, solidariske skildring af hverdagslivets og hverdagskulturens 'sande' Afrika*" (Mik-Meyer 1998, 73). Dette Afrikakodeks opererede med et egalitært menneskesyn, der først beskrev afrikanere, som elever på vej til at indtræde i det moderne samfund, og siden spaltedes i en diskurs om et Afrika, hvor afrikanere på den ene side var kendetegnet ved noget særligt afrikansk og på den anden side var kendetegnet ved at være ligesom os (Mik-Meyer 1998, 70-71). Herefter satte 1980ernes store sultkatastrofer i Etiopien og Sudan, flankeret af reportager om krig og nød, dagsorden for det billede af Afrika, der cirkulerede i de danske medier; et billede, der imidlertid begyndte at blive udfordret i 1990'erne, hvor Afrika skulle vises frem som mere og andet end et formørket, nødlidende, sultplaget og krigshærget kontinent.

Mik-Meyer argumenterer for, at Afrikakodekset efter mange journalisters mening var begyndt at føles omklamrende for den måde, hvorpå man kunne tale om Afrika. Kritiske journalister begyndte nu at stille spørgsmål, som længe havde været tabuiserede: Hvorfor bliver Afrika fattigere og fattigere? Er afrikanere dovne? Dette resulterede i et diskursivt skred. Unge afrikanere med vestlige uddannelser blev nu eksemplarisk holdt frem som dem, der skulle bære kontinentet frem i kamp mod traditionalisme og korruption. Men, argumenterer Mik-Meyer, selvom man prøvede at bryde med billederne af de nødlidende, krigende og sultende afrikanere reproducerede 'det positive Afrika billede', alligevel i sin bearbejdning af det mytestof, der havde konstitueret tidligere billeder af Afrika, nogle af de samme forestillinger; væsentligst af disse var forestillingen om 'fornyeren' – den der var ligesom os – og forestillingen om 'den afrikanske mentalitet' – det traditionelle og anderledes Afrika.

Mik-Meyer konkluderer således, at det billede danske dokumentarfilm har givet af Afrika og afrikanere ikke har formået at overskride grænsen mellem et 'os' og et 'dem', hvorved 'de' ultimativt er blevet reproduceret som stereotyper og som 'andre'. Imidlertid holder Mik-Meyer fast i, at repræsentationer er dynamiske og foranderlige, og hun argumenterer i forlængelse heraf for, at det væsentlige er at se på indholdet af repræsentationerne frem for at skælde ud på den adskillelse af et 'os' fra et 'dem', der ligger til grund for (mis)repræsentationerne. Denne adskillelse er for Mik-Meyer

naturaliseret, hvorfor hun mener, at de undertrykkende stereotyper, der prægede de tidligere koloniale dokumentarfilm fra og om Afrika er blevet udvandede og erstattet af mere korrekte billeder.

### Etnografisk film som analytisk fokus

Noget tyder på, at skellet mellem 'os' og 'dem' har betydning for den måde, andre kulturer kan italesættes. I det nedenstående undersøger jeg, hvordan sådanne italesættelser dannes gennem det, jeg vil kalde diskursen om den kulturelle 'anden'. Herefter diskuterer jeg, hvad denne diskurs betyder for mediebarne kulturelle globaliseringsprocesser. Det er således specifikt formidlingen af den kulturelle 'anden', der har min bevågenhed.

Genren, etnografisk film, har i særlig grad haft formidlingen af den kulturelle 'anden' til en vestlig seer som sit omdrejningspunkt. Dermed har den i sin essens både etableret adskillelsen af et 'os' fra et 'dem' samt forsøgt at overskride denne adskillelse. Betegnelsen etnografisk film har traditionelt været anvendt på dokumentarfilm, der omhandlede mennesker og forhold udenfor en umiddelbart genkendelig vestlig verden, og man har særligt indenfor antropologiske kredse forsøgt at tilskrive genren en evne til at kunne dokumentere og formidle indsigt i andre folkeslags livs verdener (Nichols 1994, 63). Som et resultat heraf, har der hersket stormfulde debatter om autenticitet og repræsentation; debatter der på forskellig vis tydeliggør de problemer, der spiller ind på den filmiske formidling af andre kulturer. Ved at kortlægge den måde, hvorpå diskursen om den kulturelle 'anden' gennem historien har manifesteret sig i forskellige film og formeksperimenter, bruger jeg genren som en særlig kritisk 'case' til at diskutere, hvilke muligheder medierne har for at repræsentere kulturelle 'andre'. Denne indsigt benytter jeg i anden omgang som springbræt til en diskussion af de kulturelle globaliseringsprocesser.

## **Specialets Opbygning**

### Kapitel 1: Kulturel globalisering, magt og den kulturelle 'anden'

Som det fremgår af det ovenstående, udfolder jeg i dette speciale en diskussion, der trækker på betydningstunge begreber. Nøglebegreberne for specialet er kulturel globalisering, repræsentation og magt, og i specialets første kapitel indkredser jeg min brug af disse begreber. Indledningsvist gør jeg rede for, hvordan forskellige teoriretninger har betragtet de kulturelle globaliseringsprocesser, og hvordan de med udgangspunkt i forskellige kulturbegreber har opstillet modeller for kulturel globalisering. Ved at positionere dette speciale i en konstruktionistisk tilgang til forholdet mellem repræsentation og betydning, er det muligt for mig at anskue repræsentationer af kulturer som en central faktor for globale udviklingsprocesser.

Michel Foucault har i sin magtanalytik bundet begreberne repræsentation og identitet sammen på en måde, der har givet rygstød til blandt andet Edward Saids og Stuart Halls kritik af Vestens repræsentationer af andre kulturer. Efter at have gjort rede for Foucaults begreber om magt, viden og diskurs, samt hans definition af magt/vidensformer som konstituerende for subjektet, viser jeg på baggrund af Stuart Hall, hvordan vestlige magt/vidensformer har konstitueret den kulturelle 'anden' som subjekt. Da jeg tilsigter en diskussion af vilkårene for dette subjekts mediering indenfor de kulturelle globaliseringsprocesser, undersøger jeg herefter, hvordan antropologien, der historisk har haft den kulturelle 'anden' som sit objekt, har italesat denne diskursive figur.

### Kapitel 2: Etnografisk film

I dette kapitel kortlægger jeg de repræsentationsproblematikker, der knytter sig til den filmiske skildring af den kulturelle 'anden', som de er kommet til udtryk indenfor genren etnografisk film. På baggrund af en diskussion om hvad etnografisk film er, og hvordan den som genre adskiller sig fra andre former for film, vil jeg argumentere for, at etnografisk film kan betragtes som en diskursiv kategori, der baserer sig på specifikke antropologiske og filmiske konventioner og derfor har resulteret i bestemte filmiske

repræsentationsformer. Herefter fremlægger jeg en række analytiske eksempler, der viser, hvordan de repræsentationsproblematikker, der knytter sig til at formidle om det kulturelt anderledes, er kommet til udtryk gennem den etnografiske films historie. Denne fremlæggelse har karakter af en kronologisk fortælling, der gør rede for den måde, etnografisk film parallelt med udviklinger indenfor antropologien og dokumentargenren har udviklet sig fra at have et uskyldigt forhold til sine repræsentationspraksisser mod en stigende grad af selvrefleksion.

I den sammenhæng lægger jeg særlig vægt på to filmmagere, da de, gennem deres respektive italesættelser af den kulturelle 'anden', markerer yderpositioner i diskursen om dette subjekt. Den første af disse filmmagere er franskmanden Jean Rouch, som i særlig grad manifesterer et forsøg på at overkomme subjekt/objekt forholdet mellem en vestlig observatør og en ikke-vestlig observeret på baggrund af en modernistisk identitetsopfattelse, som den kom til udtryk i kolonialismens opbrudstid. Den anden er filmmageren Trinh T. Minh-ha, der gennem sin filmteori og -praksis markerer sig som en postmoderne reaktion på det diskursive regime, Rouch er en af de fremmeste eksponenter for.

### Kapitel 3: Myten om den kulturelle 'anden'

I dette kapitel diskuterer jeg repræsentationsproblematikken vedrørende den kulturelle 'anden' i relation til de kulturelle globaliseringsprocesser. Dette gør jeg gennem en problematisering af medierne som et globalt panoptikon, der stiller 'andre' til skue for os. Ud fra dette perspektiv diskuterer jeg det identitetspolitiske spændingsfelt, der udspiller sig mellem antropologen Ulf Hannerz' figur, kosmopolitten og litteraturkritikeren Gayatri Spivaks spørgsmål "Can the Subaltern Speak?"

## Kulturel globalisering, magt og den kulturelle 'anden'

Indenfor udviklingsforskningen har globaliseringsdebatten indtil 1980'erne været præget af en diskussion mellem moderniseringsteoretikere på den ene side og afhængighedsteoretikere på den anden. I en forenklet fremstilling kan man sige, at begge skoler betragter globalisering som en homogeniserende proces, der indebærer en spredning af viden, kapital og kultur fra et vestligt center til Resten af verden, periferien. Uenigheden mellem dem handler om, hvorvidt dette er godt eller dårligt. Moderniseringsteoretikerne ser spredningen af vestlig livsstil, forbrugsmønstre samt politiske og sociale værdier som et udtryk for en voksende velstand og fremgang. Afhængighedsteoretikerne taler derimod om en McDonaldisering af verden som nedbryder periferiens kulturer, hvilket for dem at se, for det første er et tab i sig selv, og for det andet et udtryk for, at mennesker i den tredje verden bliver presset ind i en udbytende markedsøkonomi på Vestens betingelser.

Både moderniseringsteoretikerne og afhængighedsteoretikerne er i deres syn på den kulturelle globalisering blevet kritiseret for at opfatte kultur som afgrænsede, adskilte enheder. De to skolers argumenter for, at globaliseringen fører til en øget kulturel homogenisering, er afledt af en center-periferi model, hvor den vestlige kapitalistiske modernitets globaliserende kræfter gennembryder og absorberer perifere kulturer uden at tage hensyn til de måder, hvorpå periferien indoptager kulturelle påvirkninger på sine egne præmisser. Med kommunikationsforskningens termer kan man sige, at både modernitetsteorien og afhængighedsteorien ser påvirkningen fra den første til den tredje verden som en transmission af vestlig kultur fra Vesten til Resten af verden, hvor ikke-vestlige subjekter betragtes som passive modtagere.<sup>6</sup>

Homogeniseringstesen er blandt andet blevet udfordret af Immanuel Wallerstein (1974), som mener, at relationerne mellem center og periferi fører til konstruktionen af forskelle. Wallersteins arbejde handler om den historiske udvikling af verdensøkonomien og det internationale politiske system, og han understreger den ideologiske brug af kultur

---

<sup>6</sup> Indenfor medieforskningen har Cees Hamelink (1983) været en fortaler for forestillingen om en kulturel synkronisering på baggrund af en mediemæssig kulturimperialisme, hvor for eksempel amerikanske tv-serier, der flyder fra et vestligt center til en ikke-vestlig periferi, er med til at nedbryde periferiens kulturelle særpræg.

til at definere territoriale politiske kløfter. I sin analyse af den historiske ekspansion af verdenssystemet noterer han, hvordan denne ekspansion har involveret megen kulturel diffusion fra center til periferi. Den har haft til formål i periferien at skabe eliter, der er kulturelt adskilte fra masserne, og som er loyale overfor den centrale magt.<sup>7</sup> Imidlertid har disse påvirkninger ikke haft den tiltænkte effekt. I anden og tredje generation begynder eliterne i periferien at påberåbe sig lokale traditioner for at formulere nationalistiske alternativer til den fremmede dominans (Wallerstein i Hannerz 1992, 224). For Wallerstein er verdenssystemet dermed en kilde til produktionen af kulturel forskellighed, hvor kulturelle forskelle indenfor systemet ikke blot skal ses som et resultat af den måde, hvorpå nutiden er mærket af en fortid (hvor kulturel isolation og autonomi er større). Wallerstein mener, at kulturelle forskelle skabes af det pres, der er indlejret i verdenssystemet selv, og opfatter således kulturer som rumligt afgrænsede grupperinger.

### Kulturelle flows og netværk

Med Wallersteins anfægtelse af ideen om en verdensomspændende homogenisering i den kulturelle imperialismes navn står vi med to globaliseringstilgange til kultur. Den ene understreger differentieret kulturel produktion i partikulære lokaliteter baseret på erfaringer og interesser indenfor en altomfattende struktur af sociale relationer. Den anden understreger magtens globale kulturelle diffusion. Antropologen Ulf Hannerz (1992) har imidlertid pointeret, at det er nødvendigt at nuancere disse to tilgange ved at se på den måde, kulturelle 'flows' – meningsstrømme, ideologier og varer – organiseres på, globalt og lokalt. Han definerer fire rammer, der på forskellig vis interagerer og organiserer disse flows: staten, markedet, livsformer og bevægelse (Hannerz 1992, 223).

Ifølge Hannerz, taler Wallerstein og "fortalerne" for kulturimperialismen forbi hinanden, da de taler om henholdsvis statens og markedets måde at organisere kulturelle flows på. Hannerz mener, at begge tilgange peger på virkelige processer, men han understreger, at disse processer, med forskellig vægtning efter specifikke lokale forhold, er sideløbende. Hannerz pointe er imidlertid, at kultur findes overalt i samfundslivet som

---

<sup>7</sup> Med denne kulturelle diffusion taler Wallerstein om uddannelse, religion, sprog, teknologi og lovgivning.

meningsstrømme, der bæres af sociale relationer. Han mener derfor, at både den kulturimperialistiske idé om kulturel homogenisering såvel som Wallersteins idé om kulturel heterogenisering, er for optaget af centerets magt og efterlader for lidt plads til den måde livsformer og bevægelse spiller ind på den sociale organisering af kulturelle flows. De medtænker ikke, at det globale konstitueres gennem netværk, at der findes mange og til tider skiftende centre, såvel som de ikke tager højde for de måder, periferien adapterer, forhandler og modsætter sig kulturelle påvirkninger, og de måder, periferien ”taler tilbage” og påvirker centrene (Hannerz 1992, 226).

Periferiens relative autonomi skaber således samspil mellem det globale og det lokale, pointerer Hannerz. Set i dette lys genskaber og omformer periferien metropolens kultur på sin egen måde og ud fra egne forudsætninger. Når metropolens former indoptages af periferien er de ikke længere så let genkendelige: *”they become hybridized”*, påpeger Hannerz. Dette forhold gør sig også gældende i de kulturelle flows, der opstår, når mennesker bevæger sig rundt i verden, fysisk og gennem medierne, mener han. Disse bevægelser medfører lokale konstruktioner af betydninger i form af distinktioner mellem nye påvirkninger, og det, der betragtes som lokale livsformer. Hannerz beskriver for eksempel, hvordan han i sine første møder med Nigeria for årtier tilbage stødte på begreberne ‘beento’ og ‘bush’ som brugtes til at benævne sociale typer og adfærd. ‘Beento’ refererede til en person, der har været i England og derfor kunne kræve en privilegeret social rolle gennem sit kendskab til metropolens livsformer. ‘Bush’ blev derimod brugt om folk, der bar sig forkert ad – som et tilnavn for ignorant, landlig, usofistikeret og primitiv opførsel. Imidlertid, påpeger Hannerz, indgår sådanne sociale distinktioner også i klassespørgsmål, hvilket kan tilføje en særlig ambivalens til de kulturelle manifestationer mellem center og periferi. Synet på ‘beento’en’ fra Nigerias mindre privilegerede var således ikke altid sympatisk. Han kunne være beskrevet som arrogant, fjern, og uvenlig, eller som en tragisk figur, der havde mistet forbindelsen til ”hjemmet”, en figur hvis færdigheder ikke var praktiske, og hvis nye universalistiske moral ikke passede til de hårde nigerianske forhold. På samme måde kunne begrebet ‘bush’ bruges til at beskrive en form for nede-på-jorden-ærlighed og ikke-affekterethed. Betydningen af det transnationale kulturelle flow er således *”in the eye of the beholder (...)* what he sees, we generally know little about” (Hannerz 1992, 243).

Hvad medierne angår, peger Hannerz på det samme forhold:

*“There are those television antennae over the roofs of Kafanchan. ‘Charlie’s Angels’ are in town, and the Ewings of ‘Dallas’ as well. But they are not alone, and it is not obvious what they accomplish” (Hannerz 1992, 243).*

### Det konstruktionistiske kulturbegreb

Hannerz indvending overfor både ideen om kulturel homogenisering og ideen om kulturel heterogenisering er således baseret på en kritik af deres kulturbegreber, som han ikke mener kan begribe dynamikken af kulturelle strømninger, og ikke i tilstrækkelig grad anerkender de komplekse dimensioner af magt, der producerer og understøtter kulturel sammenhæng, uniformitet og distinktion. Aktuelle tilgange til kulturbegrebet har i stil med Hannerz knyttet det kulturelle til idéer om gruppeidentitet og netværk af repræsentationer, som konstruerer det sociale (Appadurai 1990; Hall 1997). Set fra dette perspektiv er det kulturelle i samme grad, som det er noget, der skaber social sammenhæng, også et bestredet felt. Det kulturelle ses her som produceret gennem forskelsdynamikker, der har sproglig karakter, og således knytter det kulturelle sig til repræsentationsbegrebet (Hall 1997, 4).

Appadurai (1990) har opstillet en globaliseringsmodel, der tager udgangspunkt i et konstruktivistisk repræsentationsbegreb, og som, jeg mener, udgør en god forståelsesramme for den diskussion jeg udfolder i dette speciale. Han karakteriserer globaliseringen som kulturelle strømme på tværs af ”landskaber” af mennesker, teknologier, kapital, medier og ideologier, hvor hans brug af ordet ”landskab” netop understreger karakteren af noget, der betragtes, og som ser forskelligt ud, alt efter hvor man befinder sig i det. Disse landskaber udgør byggestenene for det Appadurai kalder ”*Imagined worlds*”; de multiple verdener som er konstitueret af personers og grupper historisk situerede forestillinger (Appadurai 1990, 297). I disse forestillede verdener skabes spillerummene for menneskers liv på tværs af et globalt spænd, hvor det globale og det lokale indsætter sig i hinanden, argumenterer Appadurai. Da jeg netop undersøger, hvordan de repræsentationsproblematikker, der knytter sig til formidlingen af den

kulturelle 'anden', forholder sig til de kulturelle globaliseringsprocesser, kan min diskussion også tænkes som en undersøgelse af den måde, hvorpå det kulturelt anderledes sættes i spil indenfor Appadurais globaliseringsmodel.

Den konstruktionistiske forståelse af, at repræsentationer ikke blot afspejler en ydre virkelighed, men at de producerer betydning i sig selv, har som tidligere antydnet (se s. ##) en stærk forbindelse til Michel Foucaults definitioner af begreberne diskurs og magt/viden. Foucault var ikke blot interesseret i, hvordan betydninger blev produceret gennem repræsentationer, men også i de magtrelationer, der understøttede produktionen af betydninger og de processer, hvorigennem bestemte betydninger blev gjort "sande". Med min undersøgelse af de måder, hvorpå diskursen om den kulturelle 'anden' spiller ind på mediernes repræsentationer af andre kulturer, undersøger jeg, hvordan bestemte magt/vidensrelationer indsætter sig i de mediebarne kulturelle globaliseringsprocesser. Jeg vil derfor i det følgende gøre rede for Foucaults tænkning om diskurs, magt og viden.

## **Michel Foucault**

Filosoffen Hubert L. Dreyfus og antropologen Paul Rabinow har i deres bog *Michel Foucault - Beyond Structuralism and Hermeneutics* (1983), karakteriseret Foucaults projekt som et forsøg på at komme ud over det, han opfattede som grundlæggende problemer i henholdsvis strukturalismen og hermeneutikken, nemlig begge skolers naturalisering af et subjekt. Forenklet kan man sige, at strukturalismen forsøger at nå frem til erkendelser af universelle beskaffenheder af den menneskelige tanke (McHoul og Grace 1993, 1); et projekt, der for eksempel hos antropologen Claude Levi-Strauss handlede om at granske mytiske tekster fra forskellige kulturer for at bekræfte eller afkræfte eksistensen af sådanne dybtliggende strukturer. Hermeneutikken udledte derimod sin metode fra fænomenologien, hvor erkendelsen af den materielle verden sås som et produkt af den menneskelige bevidsthed og dens fortolkningsprocesser. I modsætning til strukturalismens objektive strukturer tillod hermeneutikken derfor fortolkningsmæssig diversitet og således et frit, mangfoldigt subjekt (McHoul og Grace 1993, 2).

For Foucault er vores forestillinger imidlertid hverken effekter af virkelige strukturer eller en bundlinje, hvorfra virkeligheden er konstrueret. Der findes hos ham ikke noget underliggende princip, som driver historien fremad. Derimod tænker Foucault historien usammenhængende og konstrueret gennem stridende former for viden. Han slår en streg over det dominerende subjekt/objekt problem i socialvidenskaberne og sætter epistemologien, vores viden om verden, lig ontologien, vores væren i verden. Hvad der kan tænkes, siges og gøres er således for Foucault forskelligt i relation til en given tid og et givent sted.

### Magt/viden

Ifølge Foucault er specifikke former for væren et udtryk for, hvordan bestemte former for magt og viden griber ind i livet gennem historisk situerede diskurser. Det første man skal gøre sig klart for at forstå Foucaults magt/viden-begreb, er, at det bygger på en anderledes forståelse af magt end mere traditionelle socio-politiske modeller. Magten hos Foucault er ikke noget, der kan have, gives eller deles. Den cirkulerer og er altid relationel. Dominans og undertrykkelse finder sted indenfor magtrelationer, men relationerne i sig selv må ses som åbne og foranderlige spil af kræfter, hvor magten optræder som en operationel størrelse.<sup>8</sup> Denne operationelle karakter udspiller sig på baggrund af en gensidig afhængighed mellem magt og viden, argumenterer Foucault. De to størrelser er uadskillelige – magten virker gennem viden og viden er altid konstituerende for en magtrelation – de implicerer og forudsætter hinanden, og vi vil i enhver social relation genfinde en dynamisk vekselvirkning mellem de to aspekter:

*“We should admit [...] that power produces knowledge (and not simply by encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation*

---

<sup>8</sup> Magten, hos Foucault, er således produktiv og ikke restriktiv. Han argumenterer et andet sted, at enhver magtrelation forudsætter frihed; hvis der ikke var frihed i en magtrelation ville der ikke være tale om en magtrelation. Frihed må således også betegnes som et grundlæggende vilkår for magtens virke. “...power relations are only possible insofar as the subjects are free. If one of them were completely at the other’s disposal and became his thing, an object on which he could wreak boundless and limitless violence, there wouldn’t be any relations of power” (Foucault 1994, 292).

*without the correlative constitution of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations” (Foucault 1975b, 27).*

Denne operationelle karakter af samspillet mellem magt og viden påvirker ifølge Foucault menneskelige kroppe og er strukturerende for den måde, vi oplever os selv og hinanden som sociale og kulturelle væsener. Ifølge Foucault er viden imidlertid altid historisk situeret og derfor må forskellige former for magt/viden også differentieres historisk. De afhænger af bestemte 'sandhedsregimer' der praktiseres og italesættes gennem diskurser. Foucault ser således samfundet som konstrueret af magtrelationer, der er kommet i stand gennem den måde, hvorpå vi gennem forskellige diskurser har produceret sandheder om os selv.

*”In any society, there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. There can be no possible exercise of power without a certain economy of discourses of truth, which operates through and on the basis of this association. We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth” (Foucault i McHoul & Grace 2002, 27).*

Ifølge Foucault er det sandhedsregime, vi bekender os til i moderniteten, videnskaben, og det, der kendetegner moderniteten som tilstand, er, at mennesket selv er blevet det primære objekt for viden.<sup>9</sup> Hermed er mennesket i moderniteten såvel subjekt som objekt for en vidensproces, der gennem cirkulation og udøvelse af magt producerer begreber, idéer og institutioner, hvorigennem subjekter i anden omgang fabrikeres

---

<sup>9</sup> Dette argument hos Foucault hænger sammen med, at han karakteriserer moderniteten ved, at magten her primært er optaget af administrationen af liv. Ifølge Foucault var den moderne stat i en helt anden grad end den feudale afhængig af populationens velbefindende, fremtidsudsigter og lykke. I modsætning til den feudale stats beherskelse af sine undersåtter måtte den moderne stat derfor investere i sin population, som gennem disciplinering skulle holdes sund, produktiv og føjelig. Livet som sådan blev det primære interventionsfelt for regeren og 'bio-magten' blev sat ind på selve det kropslige niveau.

(Klassisk og moderne samfundsteori 1996, 323). Ifølge Foucault foregår denne cirkulation og udøvelse af magt gennem specifikke teknikker: panopticismen og bekendelsen, og da jeg i dette speciale undersøger, hvordan specifikke former for magt/videns understøtter den måde, hvorpå mediemæssige repræsentationer af andre kulturer udspiller sig på, benytter jeg Foucaults idéer om panopticismen og bekendelsen som centrale analytiske værktøjer i denne sammenhæng.

### Panopticisme

Foucault argumenterer for, at der opstod en ny samfundsform i Europa i takt med, at magten blev optaget af administrationen af liv: overvågningssamfundet. Dette samfund var understøttet af en disciplinær magt, hvis fremkomst Foucault sporer gennem en analyse af den måde, afstraffelse af samfundets kriminelle gradvist ændrer sig fra synlige kropslige og offentlige afstraffelsesmetoder til indespærring og forsøg på at reformere den kriminelles "sjæl". Foucault beskriver den engelske filosof Jeremy Benthams opfindelse af 'panoptikon' som emblematiske for den disciplinære magts fremvækst og teknikker.

Panoptikon var en arkitektonisk opfindelse. Det var designet til udførelsen af procedurer, der kunne virke adfærdsendrende; til træning og rettelse af individer. Bygningsformen var egentlig tænkt som et fængsel men teknikkerne, som opererede i panoptikon, kunne overtages og bruges af enhver institution: Skoler, hospitaler, kaserner, psykiatriske institutioner, administrative enheder, bureaukratiske institutioner osv. Det panoptiske design bestod af en ringformet bygning med et tårn i midten. Rundt om tårnet lå separate celler, der grundet den cirkelformede arkitektur, alle kunne overvåges fra tårnet. Derimod måtte de indsatte i cellerne ikke have mulighed for at se, om der var nogen i tårnet, der rent faktisk overvågede dem. På denne måde ville de indsatte være adskilte og efterladte med en følelse af konstant at være under overvågning. Idéen var, at de indsatte ville få svært ved at organisere en opstand, og at de ville begynde at overvåge og disciplinere sig selv. Samtidig ville panoptikon kræve meget få ressourcer til overvågning af en stor gruppe indsatte.

Foucault anser denne panoptiske arkitektur som noget, der spredte sig i hele det sociale rum. Det panoptiske skema havde potentialet til at styrke de sociale kræfter, hvis magten, som skemaet muliggjorde, kunne udøves *“continuously on the very foundations of society, in the subtlest possible way, and if (...) it function[ed] outside [the] sudden, violent, discontinuous forms that are bound up with the exercise of sovereignty”* (Foucault 1975b, 208).

På denne måde kunne magten opdyrke samfundets ressourcer i stedet for at stække dem og panopticismen, som en ny magts fysik eller anatomi, kunne gennemsyre hele den sociale krop. Dens domæne ville være de utilpassede kroppe, dens mekanisme analysen af udbredelser, adskillelser, ligheder og forskelle, og dens instrumenter dem som synliggør, registrerer, differentierer og sammenligner (Foucault, 1975b, 208).

Panopticisme er således ikke en homogeniserende teknik men en individualiserende teknik, som er optaget af at undersøge og fremdrage partikulariteter. Som McHoul og Grace skriver i deres introduktion til Foucault: *“The intention might have been to produce regularity, but the effect was quite the opposite: a multiplicity of disparate and variegated identities”* (McHoul og Grace 2002, 68-70). Ved sin synliggørende effekt tillader panopticismen produktionen og undersøgelsen af skillelinjerne mellem det normale og det unormale. Den disciplinære magt, som virker indenfor det panoptiske skema, er således formuleret i forhold til specifikke normer i en social sammenhæng, og den fabrikkerer subjekter i relation til disse normer.

### Det bekendende subjekt

Ifølge Foucault antog viden om sex en afgørende betydning, som politisk emne, for et samfund, der var optaget af at administrere livsprocesser. Sex forbandt de to centre for reguleringen af liv, som den disciplinære magt var optaget af – disciplineringen af den fysiske krop og reguleringen af populationen som en levende organisme. Den teknik, der blev central for forholdet mellem magt og sex, blev bekendelsen. Bekendelsen, udbredte sig, ifølge Foucault, fra et religiøst skrifteritual til sekulære institutioner, og her tog den ny form. Fra at være en bekendelse af sandheden om den enkeltes seksualitet overfor Gud, handlede bekendelse nu om sandhed i forhold til videnskabelige diskurser.

På samme måde som den disciplinerende teknologi i panopticismen spreder den bekendende teknologi sig til hele den sociale krop og bliver emblematiske for den måde, hvorpå individer bekender "sandheden" om sig selv. Bekendelsen bliver således en teknik, der tilskriver individet betydning, men bekendelsen er også et ritual, der udfolder sig i en magtrelation. Man bekender til en tilhører, virkelig eller forestillet, som modtager og dømmer bekendelsen. Denne anden part er *"not simply the interlocutor but the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console, and reconcile. (...) The confession is a ritual of discourse ... a ritual in which the expression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it: it exonerates, redeems and purifies him; it unburdens him of his wrongs, liberates him, and promises him salvation"* (Foucault 1975b, 61-62).

Det bekendende styrker således den operationelle magt, som producerer begreber om det normale og det patologiske. Men hvor panopticismen repræsenterer en disciplinerende magtform, som stammer fra observationer og bedømmelser af de overvågede kroppe, repræsenterer bekendelsen individets selv-subjektivisering til de kategorier, der er produceret af specifikke former for magt/viden. Den er en diskursiv handling, som modificerer individets "indre" eller "sjæl" i forhold til en ydre "sandhed". Ved individets italesættelse af en "sandhed" om sig selv – dets bekendelse eller realisering af sit "indre" eller sin "sjæl" – indeholder bekendelsen således dels et løfte om subjektets frigørelse dels en proces af underkastelse, hvor subjektet accepterer den vidensmagt, der har produceret det som subjekt i første instans.

### Identitetspolitik

Sociale kategorier hos Foucault går således ikke forud for deres italesættelse. De produceres gennem diskurser på baggrund af magtrelationer, hvilket betyder at identiteter forhandles diskursivt, gennem den måde forskellige grupper tilskrives og tilskriver sig selv betydning. Foucault pointerer dermed, at identitetspolitiske kampe kan demokratisere identiteter ved at åbne diskursive rum for deres italesættelse, men de kan ikke nedbryde kategoriseringen som sådan. Ved fortsat at italesætte den diskurs, en

kategori er produceret gennem, er disse kampe indfanget i det samme sandhedsregime, som har affødt dem. Derfor er disse kampe ironisk nok med til at styrke netop dette sandhedsregime og dermed kategoriseringen i sig selv. Foucault pointerer, at man i forsøget på at demokratisere en identitet manifesterer sig selv som medlem af en specifik identitetskategori og dermed ikke sætter sig udenfor den magt, der i første omgang har gjort det muligt at italesætte eksistensen af en sådan kategori. En sådan modmagt, mener Foucault, indebærer i stedet processer af underkastelse, som støtter det normaliserende og subjektiverende blik, der opererer i diskursen.

Ved at se figuren den kulturelle 'anden' gennem den her fremstillede foucaultianske optik, fremstår der et billede af den repræsentationsproblematik, der spiller ind på dette subjekts italesættelse. Med udgangspunkt i Foucault vil jeg hævde, at den demokratisering, som for eksempel Mik-Meyer peger på, har fundet sted omkring den kulturelle 'anden', er et udtryk for, at der er blevet udkæmpet identitetspolitiske kampe, hvor denne 'anden' er blevet produceret som subjekt og mangfoldiggjort i nye identiteter. Set gennem Foucaults magtanalytik er denne historie om Vesten og Vestens 'andre' imidlertid skrevet med Vesten som omdrejningspunkt. Vesten har så at sige udgjort den normaliserende standard, som 'andre' er blevet set igennem. Hvis vi skal beskrive dette med Foucaults termer, betyder det, at fangevogterens blik i det panoptiske tårn – magtens øje – har været og fortsat er vestligt, og at den, der har stillet spørgsmålene og modtaget dem 'andens' bekendelser, kan identificeres som et vestligt subjekt.

### **Vestens repræsentationer af andre kulturer**

Som nævnt bygger både Halls og Saims analyser af Vestens repræsentationer af Resten/Orienten på Foucaults magtanalytik. Det væsentlige for de to forfattere er den måde, magten hos Foucault opererer gennem produktionen af viden – diskurser, som atter bliver strukturerende for praksis. Dette gør dem i stand til at vise, hvordan diskursive repræsentationer har central betydning for den måde, hvorpå Vesten har domineret Resten/Orienten.

Said mener, at essensen af orientalismen er *"the ineradicable distinction between Western superiority and oriental inferiority"* (Said i Hall 1992, 303), og Hall ser sit

projekt som en afsøgning af, hvordan denne stærke markering af forskel blev konstrueret (Hall, 1992, 303). Halls konklusion er, at Resten var nødvendig for den politiske, økonomiske og sociale formation af Vesten. Resten blev repræsenteret som den 'andethed', Vesten kunne positionere sig i forhold til, ikke blot som en fysisk virkelighed geografisk situeret udenfor Europa, men også i form af et anderledes subjekt, det vestlige subjekts 'anden'.

På samme måde som Said påpeger, at det var tilfældet med occidentens repræsentationer af Orienten, påpeger Hall, at Vesten repræsenterede Resten, ved at opstille den som sit spejlbillede og projicere sine egne kategorier over på den. Dette skete gennem en stereotypificerende dualisme (Hall 1992, 308), hvor komplekse forhold blev reduceret til ensidige beskrivelser og dernæst splittet i to halvdele – en god og en dårlig. Ifølge Hall beskrev europæerne således den nye verden som et sted, hvor de indfødte levede i en ren naturtilstand uden social organisering og civilt samfund. Disse beskrivelser virkede lokkende på nogle, der så den nye verden som et jordisk paradys, mens de for andre var et tegn på de indfødtes barbariske og fordærvede karakter. De indfødte i den nye verden blev således grundlæggende repræsenteret gennem diskursen om 'den vilde', argumenterer Hall; en figur, der var splittet i dualismen mellem det tiltrækkende og det frastødende. Man forestillede sig, at de indfødte levede tæt på naturen, hvorfor de ikke havde udviklet kultur og var 'uciviliserede'. På samme måde som de kunne optræde imødekommende overfor besøgende, kunne de også være fjendtlige og have krigslignende rivalisering med andre stammer (Hall 1992, 306).

Det er indlysende, at de tidlige repræsentationer af andre kulturer, som Hall beskriver her, med tiden er blevet nuancerede eller tilbageviste. Nogen ville hævde, at Vestens viden om 'andre' i dag er blevet løskøbt fra fantasiernes verden og derfor mere præcis, ligesom andre peger på, at det ensidige kommunikationsforhold Hall (og Said for sin del) undersøger – Vestens tale om 'de andre' – er brudt op, og 'de andre' er begyndt at repræsentere sig selv. Som jeg illustrerede med Mik-Meyers analyse af repræsentationen af Afrika i danske dokumentarfilm og med Escobars forsøg på at opstille en post-udviklingsdiskurs, er spørgsmålet om, hvem den 'anden' er, imidlertid fortsat aktuelt, når den materielle virkelighed med dens migrationsstrømme, ulige fordeling af velfærd osv. italesættes.

I forhold til min sammenskrivning af de kulturelle globaliseringsprocesser og repræsentationen af den kulturelle 'anden' er det interessante ved Halls konklusioner, at han viser en forbindelse mellem det vestlige subjekts relation til 'den anden' og udviklingen af den moderne sociologis – og således også udviklingsforskningens – forestillinger om modernitet. Ifølge Hall, definerede spørgsmålet om, hvad slags mennesker de indfødte var, idéen om en vestlig identitet, idet diskursen om 'den vilde' blev indskrevet i hjertet af vestlige former for viden. Denne diskursive figur, pointerer Hall, blev siden omdrejningspunktet for oplysningstidens refleksioner over beskaffenheden af social udvikling, hvorved oplysningstidens sociale videnskaber reproducerede mange af de stereotyper, som eksisterede i diskursen om 'Vesten og Resten'.<sup>10</sup> Den dominerende forestilling, der slog rod i videnskaben på denne tid, var at samfund kunne deles ind i stadier på den samme skala med vestlig civilisation, rationalitet og udvikling som endemålet for social fremgang, og det man diskuterede var, hvilke materielle og sociologiske faktorer, der drev samfund fremad på denne skala (Hall 1992, 312-314).<sup>11</sup> Med udviklingen af de sociale videnskaber i oplysningstiden blev Resten, således indskrevet centralt i moderniteten som dens absolutte 'anden', pointerer Hall:

*"Without the Rest (or its own internal 'others'), the West would not have been able to recognise and represent itself as the summit of human history. The figure*

---

<sup>10</sup> Hall påpeger for eksempel, at den franske oplysningsfilosof Jean-Jacques Rousseau (1749) mente, at der hos indianerne i Nordamerika eksisterede et idealsamfund, hvor det simple og usofistikerede menneske levede i en naturtilstand, uhæmmet af love, regeren, ejendomme og sociale skel. Ligeledes påpeger Hall, hvordan filosofen John Locke i 1600-tallet beskrev Amerika som et prisme, hvorigennem man kunne se mønstrene af den oprindelighed – uopdyrket, uudviklet og uciviliseret – hvorfra Europa havde udviklet sig.

<sup>11</sup> For en god ordens skyld skal det nævnes, at Hall fører sin analyse videre frem i tiden og viser, hvordan også Karl Marx' og Max Webers teorier om samfundets transition til kapitalisme og modernitet er understøttede af diskursen om 'Vesten og Resten'. Ifølge Hall organiserer både Marx og Weber deres argumenter gennem brede, simple, kontrasterede oppositioner, som afspejler de oppositioner mellem Vesten og Resten, det civiliserede og det uciviliserede, det udviklede og det tilbagestående, som kendetegner diskursen. (Hall 1992, 314-317). Hall pointerer at diskursen kommer til syne hos Marx i hans teori om samfundets progressive udvikling gennem forskellige subsistensformer og hans definition af det asiatiske samfund som en subsistensform hvor betingelserne for en kapitalistisk udvikling er fraværende. Dette samfund er klassificeret ved a) stagnation b) fravær af dynamisk klassekamp, og c) en dominerende og opsvulmet stat.). Hos Weber er det i hans modstilling mellem Islam og Vesteuropa, at diskursen viser sig, argumenterer Hall. Her er det a) asketiske former for religion b) rationelle love c) fri arbejdskraft og d) byers vækst, der skal medføre transitionen til kapitalisme og modernitet. Alt sammen forhold, som Weber ikke mente var tilstede i islamiske stater.

*of 'the Other', banished to the edge of the conceptual world and constructed as the absolute opposite, the negation, of everything which the West stood for, reappeared at the very centre of the discourse of civilization, refinement, modernity and development in the West. 'The Other' was the 'dark' side – forgotten, repressed and denied; the reverse image of enlightenment and modernity” (Hall 1992, 314).*

Udviklingsforskningen, der som en social videnskab har arvet mange af den tidlige sociologis idéer om sociale dynamikker, er således også understøttet af diskursen om 'Vesten og Resten'. Man behøver imidlertid ikke at dvæle længe ved disciplinens forskellige teoretiske knopskydninger for at få øje på den billedverden, som diskursen om 'Vesten og Resten' tilvejebragte. Man kan blot se på ordet, der i sig selv bygger på en metaforik om noget processuelt (oftest mellem noget tilbagestående og noget fremskredent). I min gennemgang af Escobar (se s.3-6), viste jeg således også, at enhver udviklingsstrategi for den tredje verden er spundet ind i oplysningstænkningens rationalitet om processer, der går fra at være ét til at blive noget andet. Spørgsmålet om hvem 'den anden' er, og dermed selvfølgelig spørgsmålet om, hvem vi selv er, er derfor fortsat centralt for enhver idé om menneskelig og samfundsmæssig udvikling. Det er imidlertid også et spørgsmål, jeg med gennemgangen af en række udvalgte etnografiske film vil vise, at vi ikke kan få svar på.

#### *Antropologiens blik på den etnografiske 'anden'*

Når jeg i dette speciale har valgt at beskæftige mig med etnografiske film, hænger det sammen med, at antropologien ofte har positioneret sig selv i modsætning til den verden af stereotyper, jeg har beskrevet ovenfor. Den har netop gjort krav på at ”kende den indfødte”, at kunne tilvejebringe en nuanceret forståelse af 'den anden', og dermed tilbagevise de fordomme, som diskursen om 'Vesten og Resten' har været så fuld af. I det følgende vil jeg imidlertid gøre rede for den måde, hvorpå også antropologien har været en del af dette vestlige hegemoni. Dette gør jeg ved at fremlægge den måde, hvorpå europæisk magt som diskurs og praksis for det første har været en del af den realitet,

antropologer forsøgte at forstå, og for det andet har været en del af den måde, de forsøgte at forstå den på.

### Antropologi og kolonialisme

Som det fremgår af det ovenstående, er problemet vedrørende repræsentationen af 'den anden' grundlæggende et spørgsmål om 'den andens' autenticitet. Hall og Said viser os, at dette ikke blot handler om 'den anden' som en figur i kunsten og litteraturen, men at repræsentationen af 'den anden' havde konkret betydning for den måde, man behandlede ham/hende på. Hall påpeger, hvordan 'den anden' allerede tidligt i historien var et administrativt problem: *"The question of how the natives and nations of the New World should be treated in the evolving colonial system was directly linked to the question of what sort of people and societies they were – which in turn depended on the West's knowledge of them, on how they were represented"* (Hall 1992, 309) Said peger ligeledes på dette aspekt, som selve orientalismediskursens funktion: *"Orientalismen er (...) en vestlig metode til at dominere, omstrukturere og få magt over Orienten. (...) Hvis man ikke undersøger orientalismen som diskurs, er det ikke muligt at forstå denne enormt systematiske disciplin, der gjorde det muligt for europæisk kultur at administrere – og endog producere – Orienten, politisk, sociologisk, militært, ideologisk, videnskabeligt og litterært efter oplysningstiden"* (Said 1978; [2002, 29])

Antropologerne Talal Asad (1991) og Adam Kuper (1996) har været med til at kaste lys over, hvordan antropologien, som en specifik disciplin, der skaber viden om 'den anden', er en del af denne diskurs.<sup>12</sup> Asad og Kuper er enige om, at antropologiens rolle for kolonialismen på det administrative plan har været relativt ubetydelig. De påpeger begge, at den rolle antropologer spillede for opretholdelsen af den imperialistiske dominans' strukturer for det meste var triviell. Den viden de producerede var ofte for esoterisk til regeringsbrug, og selv i de tilfælde, den var brugbar, var den ofte marginal i

---

<sup>12</sup> Asad og Kuper fokuserer begge på den britiske koloniale antropologi. Der er forskel på de roller, som hhv. den britiske, den franske og den tyske antropologi spillede for landenes koloniale projekter (Portugal producerede ingen antropologi) (Stocking 1987). Det interessante her er imidlertid antropologiens rolle som medierende "repræsentant" for 'den anden' på et diskursivt plan, hvorfor jeg mener, at det i denne sammenhæng er mindre relevant at fordybe sig i de historiske forskelle på samspillene mellem antropologi og kolonialisme i de enkelte kolonimagters specifikke tilfælde.

forhold til den store mængde af information, som rutinemæssigt blev akkumuleret af handlende, missionærer og administratorer.<sup>13</sup> Det samme forhold gjorde sig imidlertid ikke gældende for kolonialismens betydning for antropologien, mener både Asad og Kuper. De argumenterer begge for, at kolonialismen havde afgørende betydning for antropologien. Det var nemlig i kolonialismens verden, at antropologien opstod og udviklede sig som akademisk disciplin; i første omgang som en videnskab, der var optaget af at klassificere ikke-europæisk humanitet på måder, der var konsistente med det darwinistisk inspirerede Europas fortælling om evolution og det triumferende ”fremskridt” (Stocking 1987; Bowler 1989), og i anden omgang som en videnskab, der drog ud fra Europa til kolonierne for at observere og beskrive partikulariteten af ikke-europæiske samfunds ”traditionelle” kulturelle former og disse formers undertvingelse af en ”moderne” social forandring (Asad 1991, 314-315).

Denne beskrivelse af ’det traditionelle’ og ’det traditionelles’ forandring i en ’moderne retning’, hvad enten det blev set som positivt eller negativt, var således også forankret i repræsentationsproblematikken vedrørende ’den anden’ som subjekt. Asad beskriver, hvordan antropologiens problem i denne henseende var, at teoretisere ’stedet’ for de ikke-vestlige traditioner indenfor et kontemporært skema (Asad 1991, 316).<sup>14</sup> Han

---

<sup>13</sup> Kuper beskriver, hvordan britisk antropologi i sine tidlige dage forsøgte at præsentere sig selv som en videnskab, der kunne være brugbar for den koloniale administration for at opnå finansiel støtte (Kuper 1996, 95). Antropologerne forsøgte at overbevise den engelske administration om, at alle, der arbejdede i kolonierne, ville være bedre rustet til deres opgaver, hvis de vidste noget om de folk, de skulle have med at gøre. Imidlertid var det, ifølge Kuper, svært for antropologerne at overbevise det koloniale administrative system om, at de havde noget særligt at tilbyde i denne henseende (Kuper 1996, 99). På den anden side, argumenterer Kuper, viste antropologien dog heller ikke nogen egentlig interesse i at blive inddraget i administrationen af de koloniale subjekter. Den betragtede sig selv som en videnskab, hvis forpligtelse på teoretiske studier over sociale forhold stort set altid overskyggede eventuelle ønsker om at bidrage til ”policy-making”. Når man ser på de tekster, antropologerne producerede, mener Kuper, at de koloniale administratorers skeptiske indstilling til antropologien var til at forstå. Herefter fortsætter han: *Of course, intellectuals were appalled by [the administrators’] smugness, their arrogant assumption of omniscience, and their philistine opposition of the ‘Practical Man’ (as they liked to call themselves) to the scholar. But the anthropologists played into their hands, participating only grudgingly (as a rule) in the little studies dreamt up by the administrators, and accepting the view that they should not speak on matters of policy, not being ‘practical men’*” (Kuper 1996, 106). Resultatet af alt dette var ifølge Kuper, at antropologen ikke blev anset som meget andet end en kilde til information om specifikke og umiddelbare spørgsmål, som kun var anvendelige i tilfælde af, at man skulle vide noget om traditionelle måder at regulere ægteskaber, arvefølger og landbesiddelser på (Kuper 1996, 103).

<sup>14</sup> Han tager forbehold for de tilfælde, hvor ’det traditionelle’ er afbilledet som myter, der hjælper folk med at håndtere desorientering og modstå undertrykkelse. Sådanne repræsentationer, mener Asad, forstærker ofte forestillingen om, at traditioner må anses som funktionelt værdifulde, såfremt de har en ’empowerment-effekt’ for de svagt stillede. Dog kun fordi oplysningsprojektets universelle principper endnu ikke er fuldt realiserede (Asad 1991, 317).

påpeger, hvordan feltarbejdets ”stamfader”, Bronislaw Malinowski, *”either suppressed the presence of colonial powers and interests from his account of Trobriand life or represented them as essentially disintegrative of ”tradition”* (Asad 1991, 316),<sup>15</sup> og hvordan eftertiden har vist, at *”much of what appears ancient, integrated, and in need of preservation against the disruptive impact of modern social change is itself recently invented”* (Asad 1991, 316).

Kuper og Asad viser os således, at antropologien var affødt af og indlejret i diskursen om ‘den anden’, hvorfor den i radikal forstand reproducerede denne diskurs – og ved at reproducere sit eget genstandsfelt reproducerede den også sig selv som disciplin – og så fremdeles. I dag har antropologien naturligvis ændret form siden den koloniale (funktionalistiske) antropologi, som Kuper og Asad stiller for skud. Den har ”vendt øjnene indad” og, som Kuper og Asads eget eksempel forbilledligt viser, har den ofte været sin egen hårdeste kritiker. Man er således også begyndt at antropologisere den kulturelle karakter af det vestlige hegemoni og væksten af vestlig imperial magt (Asad 1991, 322). Asad understreger imidlertid i denne forbindelse, at han ikke mener, det er nok, at påpege at vestligt hegemoni ikke var monolitisk og at vestlig magt fremkaldte modstand: *”conventional political history of colonial times and places has always been a record of conflict: between different European interests, between different groups of non-Europeans, as well as between colonizers and colonized. We do not advance matters much if we simply repeat slogans about conflict and resistance in place of older slogans about repression and domination”* (Asad 1991, 322). Ifølge Asad må en antropologi om vestlig imperial magt i stedet forsøge at forstå de radikalt ændrede konfliktformer og det radikalt ændrede terræn, der kendetegner disse konflikter.

Som en konstruktiv vej frem fremhæver han antropologen Terence Turners (1991) beskrivelser af de ændringer, en gruppe amazon-indianere kaldet kayapoerne undergik, i den tid han (Turner) havde med dem at gøre. Turner beskriver, hvordan der blandt kayapoerne opstod en ny selvhævdelse omkring deres rituelle liv og en ny opfattelse af deres kollektive identitet overfor en hvid indtrængende magt. I stedet for at se sig selv som ”det autonome paradigme for humanitet” (Asad 1991, 323), begyndte kayapoerne at

---

<sup>15</sup> Malinowski opererede med en funktionalistisk kulturbegreb og så traditioner som det, der sikrede sammenhængen og kontinuiteten i et samfund som helhed. Hvis man ødelagde én, ødelagde man helheden og overlod den kollektive organisme til en langsom men sikker død (Asad 1991, 316).

repræsentere sig selv som del af en domineret etnisk gruppe (indianerne) involveret i politisk kamp med en dominerende etnisk gruppe (de hvide). Turner beskriver således, hvordan kayapotraditioner blev politiserede, og hvordan hans egen opfattelse af deres kultur blev ændret som konsekvens af hans engagement i deres kampe. Dette engagement kom gennem hans brug af audiovisuelle medier. Disse audiovisuelle medier blev i begyndelsen brugt i snævre dokumentariske henseender, men antog siden en kritisk rolle i kayapoernes kamp: *"The Kayapo have passed rapidly from the initial stage of conceiving video as a means of recording events to conceiving it as the event to be recorded, and more broadly, conceiving events and actions as subjects for video"* (Turner 1991, 307).

For Asad illustrerer Turners redegørelse for kayapoernes ændrede begreb om deres kultur – fra et lukket system af gensidigt refererende symboler og betydninger til kollektive identitetspraksisser, som er teknologisk repræsenterbare og retsmæssigt anfægtelige – vigtigheden af at inkludere de måder, hvorpå strid og konflikter i øget grad relaterer sig til retsmæssige former (selv når styrende magter forsøger at nægte deres legalitet). Derudover mener Asad, at Turners tekst problematiserer noget, som bør følges mere systematisk, nemlig, vestlige teknologiers rolle i transformationen af koloniale subjekter. *"Just as modern modes of locomotion (railways, motorcars, etc.) have altered concepts of time and space (Schivelbusch 1986), so Turner reminds us that modern modes of representation (e.g., film and video) have helped to reconstitute colonized subjectivities"* (Asad 1991, 323). Det er denne opfordring, jeg har taget op i dette speciale, gennem mit valg om på den ene side at undersøge, hvordan mediernes muligheder for at repræsentere den kulturelle 'anden' spiller ind på repræsentationen og dermed også konstitutionen af denne 'anden', og på den anden side, at bruge denne indsigt til at sige noget om mediernes betydning for de kulturelle globaliseringsprocesser.

## Etnografisk film

I det følgende vil jeg se på, hvordan repræsentationsproblematikken omkring 'den anden' er kommet til udtryk i etnografisk film for hermed at indkredse de problemstillinger, der knytter sig til vores oplevelser af 'andre' gennem mediernes repræsentationer.

Genren, etnografisk film, har været italesat fra to perspektiver. Det ene perspektiv har specielt været præget af antropologer og etnografiske filmmagere, der har forsøgt at afgrænse etnografisk film fra andre filmformer ved at opstille kriterier for, hvad de mener, kvalificerer en film til at være etnografisk. Fra dette perspektiv har man således, ud fra filmiske og antropologiske konventioner gradbøjet film som mere eller mindre etnografiske. Fra det andet perspektiv har man betragtet genren etnografisk film som en diskursiv kategori og et historisk fænomen, hvor filmmagere og antropologer ud fra nogle bestemte forestillinger og praksisser har skabt film om andre kulturer på bestemte måder.

Da jeg i dette speciale bruger etnografisk film til at diskutere, hvordan repræsentationer af 'andre' er gennemskrevet af magtrelationer, skriver jeg i forlængelse af det sidstnævnte perspektiv. Ved at se på etnografisk film som en diskursiv kategori, betragter jeg imidlertid netop den diskurs, som etnografiske filmmagere har defineret deres praksis igennem. Jeg vil derfor begynde med at ekspliciterer denne diskurs for herefter at gennemgå forskellige positioner indenfor den etnografiske films historie, som har markeret udviklingen af genren.

### Den institutionelle diskurs

I 1975 udkom antologien *Principles of Visual Anthropology*. Denne antologi var udgivet af en toneangivende sammenslutning af antropologer og filmmagere,<sup>16</sup> der beskæftigede sig med etnografisk film. Den var med udgiverens egne ord "*the first full treatment of the use of motion pictures and television in anthropological research and teaching*" (*Hockings 1975, V*), hvorfor den giver et billede af den måde, hvorpå

---

<sup>16</sup> Forordet til *Principles of Visual Anthropology* var for eksempel skrevet af en af feltets grundlæggere og største navne, antropologen Margaret Mead.

etnografisk film blev italesat som filmpraksis og forskningsfelt på dette tidspunkt, samt en oversigt over de film, man betragtede som genrens referenceramme.

I antologiens første artikel 'The History of Ethnographic film' definerer filmkonsulent og kuratoren fra Museum of Modern Art i New York, Emilie de Brigard etnografisk film som "*film that reveals cultural patterning*" (De Brigard 1975, 13). Hun tilføjer, at en sådan definition kan omfatte alle film, men at nogle imidlertid er mere "afslørende" end andre. Det forbliver udtalt i De Brigards artikel, hvad hun præcist mener, gør en film særligt afslørende med hensyn til det kulturelle. Alligevel argumenterer hun eksplicit for, at den etnografiske film i kraft af sin evne til at formidle indsigt i andre samfund kan gøre rigdommen af menneskelig forskellighed synlig for sit publikum. Dermed mener hun, at den kan være med til at skabe respekt for andre kulturer blandt magthaverne. Hun skriver:

*"The most exciting possibility of ethnographic film is to enable many who would not otherwise do so – amongst them. Those whose specialized knowledge directs men's affairs – to SEE, newly and richly, the range of patterns in the behavior of man"* (De Brigard 1975, 15).

I midten af halvfjerdserne var der imidlertid andre, der mere entydigt specificerede, hvad der gjorde etnografisk film i stand til at afsløre det kulturelle. Et godt eksempel herpå kan observeres i antropologen og filmmageren Karl Heiders bog *Ethnographic Film* (1976). Heiders bog var dels et forsøg på at definere etnografisk film som genre en gang for alle, dels en slags brugsanvisning til produktion af etnografiske film. Ifølge Heider skulle den etnografiske film enten fungere som oplysnings- og undervisningsfilm eller som studieobjekt for andre antropologer. Han definerede etnografisk film som "film, der afspejlede etnografisk forståelse" (Heider 1976, 8) og opstillede en række konventioner, som, han mente, kunne bruges til at planlægge og bedømme graden af en films etnografiske kvalitet.

Heider flyttede således fokus fra filmene over på en institutionel praksis. Han mente, at den etnografiske film kunne formidle korrekt indsigt i andre kulturelle verdener, ved på den ene side at være solidt forankret i længere tids feltarbejde og ved på den anden side at

benytte bestemte filmiske virkemidler frem for andre. Heider havde et strengt syn på forholdet mellem film og virkelighed. Han mente, at virkeligheden bedst lod sig repræsentere på film ved at overholde den filmiske realismes konventioner. Han opfattede selve filmmediet som uskyldigt, og mente i den forstand, at jo mere man mindskede den menneskelige indblanding i den filmiske registrering af det, der foregik foran linsen, jo nærmere kunne man komme en objektiv registrering af virkeligheden. For Heider var en films etnografiske kvalitet således et spørgsmål om, hvem der havde lavet den, hvordan den var blevet til, og hvordan der var redigeret i den virkelighed, der udspillede sig foran kameraet.<sup>17</sup>

Heiders forestilling om filmmediets evne til objektivt at registrere virkeligheden var i 1970'erne udbredt indenfor den fremspirende nye akademiske disciplin, visuel antropologi (Loizos 1993, 5-9). Det var en forestilling, der ikke lå langt fra de forestillinger, man havde om filmmediets forhold til virkeligheden, da mediet blev opfundet i slutningen af 1800-tallet. Set med nutidens øjne kan denne forestilling synes en smule naiv. Ikke desto mindre, mener jeg, at den stadig kan observeres, når dokumentarfilm på den ene eller den anden måde får bevågenhed i den offentlige debat. Et slående eksempel herpå kunne iagttages i debatten om, hvorvidt Michael Moores omdiskuterede film *Fahrenheit 9/11* overhovedet kunne betragtes som en dokumentarfilm eller man i stedet skulle opfatte den som en propagandafilm.

### Modaliteter i etnografisk film

Antropologen og filmmageren Peter Ian Crawford (1993) har argumenteret for, at relationen mellem en etnografisk film og dens publikum determineres af spændingsforholdet mellem den filmiske tekst på den ene side og dennes kontekst på den

---

<sup>17</sup> Heider udtrykte sin etnografiske filmteori i fire læresætninger: 1) Film skulle skabes på baggrund af længere tids observerende feltarbejde, 2) Specifik adfærd skulle relateres til kulturelle normer og portrætter af individer skulle i den sammenhæng opvejes mod den generelle kulturelle kontekst. 3) Ting og begivenheder skulle begribes i deres sociale og kulturelle kontekst, hvorfor en film skulle stræbe mod at vise 'hele kroppe', 'hele mennesker' og 'hele handlinger'. 4) Film skulle gøre mindst mulig brug af "virkelighedsforvrængende teknikker" (Heiders eget udtryk), såsom "*selective composition of shots, staging acted scenes, editing for continuity effect, and utilizing sound recorded in other contexts*" (Heider 1976, 7). Desuden mente han, at filmmageren skulle oplyse "*how much and to what degree reality was distorted*" (Heider 1976, 7).

anden, hvor konteksten dels udgøres af det, han kalder den etnografiske ”virkelighed”, dels af de vilkår, der gælder for produktionen og distributionen af etnografiske film (Crawford 1993, 35). Crawford’s argument er, at producenterne publikumsopfattelser, distributionskanalerne<sup>18</sup> og endeligt karakteren af den etnografiske ”virkelighed” determinerer, hvilke kontekstualiseringsstrategier forskellige etnografiske film benytter sig af.

Han skelner i den forbindelse mellem to filmmodaliteter<sup>19</sup>, *den utvetydige* og *den åbne*, hvor den utvetydige form skaber indsigt gennem forklaring (det begribelige) og den åbne form skaber indsigt gennem forståelse, som er sanseligt forankret. Ifølge Crawford benytter etnografiske film på tv ofte den utvetydige form. Den henvender sig til et massepublikum, og den benytter sig af eksplicite forklaringer i filmen selv, da den er produceret på baggrund af en forestilling om et publikum, som har brug for forklarende information; et tv-publikum, der for producenterne eksisterer som et anonymt statistisk aggregat med en utålmodig finger på fjernbetjeningen, og som derfor hele tiden må konstrueres (Crawford 1993, 42). Ifølge Crawford er det af denne grund karakteristisk for den utvetydige form, at den gennem anvendelsen af verbal information relaterer eksotiske billeder af det anderledes til en begrebsverden, som det formodes, at publikum genkender. Dette, mener han, gør den utvetydige form smalspektret og etnocentrisk.

I modsætning til den utvetydige form mener Crawford imidlertid, at film, der henvender sig til et mere undefineret eller et mere specialiseret publikum, med en vis kritisk antropologisk sans eller forhåndsviden om filmens etnografiske ”virkelighed”, ofte er karakteriseret ved en mere åben form. Den åbne form tilsigter i højere grad end den utvetydige form en sansning af en given kultur og dette giver efter Crawford’s mening

---

<sup>18</sup> For eksempel mener Crawford, at visninger på et stort lærred frem for visninger på tv giver en bedre mulighed for at indleve sig i den ”virkelighed”, filmens billeder refererer til.

<sup>19</sup> Crawford definerer ikke selv begrebet filmmodalitet nærmere, men jeg forstår det i forlængelse af filmtæoretikeren Bill Nichols’ identificering af dokumentarismens modaliteter som overordnede repræsentationsformer, der strukturerer de repræsentationspraksisser hvorigennem seeren gives adgang til filmens fremstilling af virkeligheden (henvisning, Nichols 1991, ##). Nichols skelner mellem seks modaliteter indenfor dokumentarfilmgenren: den poetiske, den forklarende/fortolkende (expository), den deltagende, den observerende, den interaktive, den refleksive og den performative. Disse repræsentationsformer opstiller han ved en identifikation af forskellige konventioner og teknikker, der er kommet til udtryk gennem dokumentarfilmens historie. Han understreger imidlertid, at de forskellige modaliteter kun skal ses som løse rammestrukturer, hvortil forskellige film og filmmagere kan forbindes, og at film, der identificeres med en bestemt modalitet, godt samtidig kan indeholde sekvenser, der er karakteriseret ved en af de andre modaliteter (Nichols 2001, kap. 6).

seeren en mere direkte adgang til den etnografiske ”virkelighed”. Han mener derfor, at den åbne form er bredspektret, da den opererer med åbne fortolkningsmuligheder og implicite forklaringer.

Crawford baserer sin skelnen mellem den åbne og den utvetydige modalitets formidlingspotentiale på en refleksion over det grundlæggende paradoks, der er indeholdt i etnografiens metode til at opnå viden om det kulturelle, deltagerobservationen. Denne refleksion overfører han på en skelnen mellem den skrevne etnografi og det visuelle. I stil med Heider sidestiller han det visuelle med oplevelse eller sansning, mens han mener, at den skrevne etnografis forklarende stil, der gør den etnocentrisk, ofte kommer til udtryk gennem dokumentarfilmens voice-over. Som Crawford beskriver deltagerobservation indebærer metoden to processer. For det første må etnografen nærme sig ‘den anden’ gennem en proces af ”*becoming*”. Dette muliggøres af deltagelsen i den etnografiske præsens og indebærer således et kulturelt nærvær. For det andet må etnografen, for at begribe, fortolke og formidle dette kulturelle nærvær, etablere et fravær gennem en proces af ”*othering*” – observation. Både den skrevne og den filmiske antropologi har ‘den anden’ som sit produkt, skriver Crawford, og der er således på et overordnet epistemologisk niveau fundamentale ligheder mellem den skrevne og den filmiske antropologi. Imidlertid mener han, at der er afgørende forskelle på deres konkrete repræsentationer, hvilket hænger sammen med hans skelnen mellem den epistemologiske karakter af henholdsvis det skrevne, forklarede og det visuelle, sanselige. Han skriver:

*”Filmediet må altid forsøge at opløse billedets placering af seeren ’på stedet’ og dets indbyggede nærvær for at indføje den kulturelle afstand, der er nødvendig for at virke fattelig og forklarende. Den skrevne antropologi må på den anden side altid kæmpe med den afstand, der til enhver tid følger med et digitaliseret sprogbrug, for at kunne nedbryde anderledesheden og bibringe læseren en fornemmelse af og sanselig forståelse for den anden kultur” (Crawford 1993, 38).*

Det problematiske i den utvetydige form opstår således for Crawford i de tilfælde, filmsproget bliver ”forstyrret” af et overflødigshorn af ord (Crawford 1993, 41). Han mener, at dette ”lukker” filmen og skaber en proces af *othering*, hvor seeren ikke har

mulighed for at opnå en sanselig etnografisk indsigt i det kulturelt anderledes. Imidlertid mener Crawford også, at der er en fare forbundet med den åbne form. Den kan føre til fejlfortolkninger og angst for det anderledes, hvis seeren ikke besidder de fornødne redskaber til at forstå det, der repræsenteres. Crawford mener derfor, at etnografiske film, i det omfang de ønsker at henvende sig til ”almindelige mennesker” (læs: folk uden en vis form for antropologisk indsigt) for eksempel på tv, nødvendigvis må benytte sig af kontekstualiseringsstrategier, der indebærer, at forklarende elementer er til stede i selve filmene. Han skriver:

*”eksotiske billeder fra fremmede himmelstrøg, uden behørig kontekstualiserende information, [kan] lede til alvorlige fejlfortolkninger, som i værste tilfælde medvirker til den stereotypificering og sætten i bås, der er kimen til angst for anderledesheden, og som kan føre til fremmedhad og racisme” (Crawford 1993, 40).*

Som det fremgår af det ovenstående italesætter Crawford den samme institutionelle diskurs om etnografisk film som Karl Heider og folkene bag *Principles of Visual Anthropology*. Det er en diskurs, som er præget af et syn på repræsentationen af det kulturelle ’andet’, som noget, der kan være til stede i mere eller mindre autentisk form, afhængig af de teknikker, der i formidlingen åbner og lukker for dets nærvær. Etnografiske film anses som potentielt demokratiserende, da de giver seerne indsigt i andre kulturers videns- og livsformer, og legitimiteten af den etnografiske film, handler således om, at studere menneskehedens alsidighed for at skabe rum for forståelse af andre kulturers særegenheder. Samtidig betragtes nærværet af det kulturelle ’andet’ imidlertid som en potentiel fare, da det kan forårsage en angst, der kan føre til fremmedhad hos seere, der risikerer at drage fejlslutninger, af det de ser. Seeren må derfor først trænes, dvs. beskyttes gennem forklarende kontekstualisering, der begrænser nærværet af det kulturelle ’andet’ og forankrer seeren sikkert i sin egen kultur. Det er så at sige en udrejse med returbillet.

## Etnografisk films historie

For at give en mere konkret forståelse af, hvordan repræsentationer af andre kulturer er blevet formgivet indenfor etnografisk film, beskriver jeg i det følgende nogle af de positioner, der er blevet fortalt fra gennem genrens historie. Dette vil jeg gøre gennem en analytisk kortlægning af film, der gør brug af forskellige formmæssige eksperimenter i den etnografiske films historie.

Den franske filmmager Jean Rouch vil have min særlige bevågenhed i denne gennemgang, fordi han på markant vis tydeliggør den poetik og politik, der omgærder skildringen af det kulturelle 'andet' på et tidspunkt, hvor et modernistisk syn på kultur kendetegner den måde, hvorpå repræsentationer af kulturelle 'andre' bliver produceret og problematiseret. Rouch bliver endvidere et springbræt til at diskutere senere forsøg på at omgås disse repræsentationsproblematikker, som set hos filmmageren, Trinh T. Minh-ha, der arbejder med en mere postmoderne repræsentation af 'den anden'.

### Pionererne

Det er nærliggende at betragte etnografisk film som en art oprindelig filmform, da der er blevet produceret film indenfor denne genre lige siden filmmediets og den moderne antropologis begyndelse. Som begrundelse for dette kunne man fremføre, at filmmediet altid har været et spejl, vi har brugt til se på os selv. Ved at projicere vores repræsentationer af verden op på lærredet har vi stillet verden til skue for bedre at kunne forstå vores placering i den. Figuren 'den anden', hvad enten dette var naboen eller et stammefolk i Afrika, har derfor altid været et centralt omdrejningspunkt for dokumentarfilmen, og de film, der i dag bliver regnet som de første egentlige dokumentarfilm, Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922) og John Griersons film fra 1920'ernes og 1930'ernes England, handler da også henholdsvis om inuitter og den engelske arbejderklasse (Nichols 2001, 84).

Amerikaneren Franz Boas anses ofte som den første antropolog, der systematisk begyndte at bruge fotografi og film i sit arbejde (Tomaselli 1996, 2). Hans samarbejde med fotografen O.C. Hastings går tilbage til 1894 og var drevet af en kritik af

videnskabens datidige evolutionære tankegang.<sup>20</sup> Boas ønskede gennem lange og detaljerede beskrivelser at vise, at værdier var relative, og argumenterede for, at antropologien kunne frigøre menneskets sind, fra den racisme, der for ham at se, var bundet til tidens fremherskende idéer om kultur som et biologisk ophav (Tomaselli 1996, 2-3). Det, der af mange bliver anset som den første etnografiske film, er imidlertid medicineren Félix-Louis Regnaults<sup>21</sup> optagelse fra 1895 af en Wolof kvinde, der lavede krukker. Det samme år foretog Lumières-brødrene den første offentlige filmfremvisning og gav dermed den kommercielle filmindustri sit startskud. Kort tid herefter blev Lumières-brødrenes cinematograf medbragt på videnskabelige ekspeditioner til Torres Strædet, Australien og Ny Guinea, hvor film og fotografier på trods af store tekniske vanskeligheder blev brugt til at dokumentere og ”indsamle” hverdagsliv, danse, ritualer og håndværk i felten (De Brigard 1975; Heider 1976; Tomaselli 1996; Griffiths 2002).

Det tunge og besværlige filmudstyr havde imidlertid på dette tidlige stade i begyndelsen af 1900-tallet svært ved at følge med det skred, der fandt sted indenfor antropologien. Fra at være en såkaldt lænestolsvidenskab, hvor antropologen sad på sit kontor og studerede kulturelle artefakter fra ”primitive samfund”, begyndte man i højere grad at interessere sig for psykologiske træk og sociale strukturer i disse samfund (De Brigard 1975, 17; Tomaselli 1996, 3). Dette skred resulterede i et nyt billede af etnografen som feltarbejder og deltagerobservatør; et billede, der manifesteredes endeligt med den polsk/britiske antropolog Bronislaw Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific* (1922), hvor deltagerobservationen blev knæsat som den antropologiske metode par excellence (Eriksen og Nielsen 2002, 74). Samtidig herskede der indenfor antropologiske kredse skepsis med hensyn til filmmediets anvendelighed som videnskabeligt værktøj, og disse to ting tilsammen, antropologernes skepsis og det besværlige udstyr, placerede i lang tid filmmediet på sidelinjen af den antropologiske videnskab og formidling (De Brigard 1975, 17).

---

<sup>20</sup> De sociale videnskaber havde på dette tidspunkt længe været præget af Darwinismen (Bowler 1989; Stocking 1987).

<sup>21</sup> Regnault var specialiseret i patologisk anatomi og var i den sammenhæng interesseret i antropologien (De Brigard 1975, 15).

Robert Flaherty – Nanook of the North



Som antydnet var dokumentarfilmen op mod 1930'erne blevet en etableret genre gennem dens tidlige repræsentanter som John Grierson og Robert Flaherty.<sup>22</sup> Flahertys film *Nanook of the North*, der handlede om inuitten Nanooks liv og kamp mod naturen, er af eftertiden blevet anset som en af de første egentlige dokumentarfilm på grund af dens banebrydende arbejde med det narrative forløb.<sup>23</sup> Grundet *Nanook of the North*'s genstandsfelt og de metoder, Flaherty udviklede for at optage den, har den ligeledes haft betydning for udviklingen af den etnografiske filmgenre. Imidlertid har mange hævdet at *Nanook of the North* ikke skal ses som en etnografisk film, da den eksplicit spiller på stereotypen om 'den noble vilde' og derfor er en sensationsfortælling, snarere end den giver etnografisk indsigt i de forhold, der på dette tidspunkt prægede inuitternes liv (Heider 1976; Tomaselli 1996; Rothman 1997). At mange alligevel regner den som en

---

<sup>22</sup> En tredje person der bør nævnes i denne sammenhæng er den russiske dokumentarist Dziga Vertov, der faktisk, tidligere end Grierson gjorde det i England, formåede at opnå regeringsstøtte til sin dokumentarfilmsproduktion i Sovjetunionen. Vertov forblev imidlertid en enegænger i den sovjetiske filmindustri, hvorimod Grierson formåede at tiltrække en skare af følgere omkring sig og på den måde få skabt en solid institutionel grobund for produktionen af dokumentarfilm (Nichols 2001, 84).

<sup>23</sup> *Nanook of the North* blev skabt på stumfilmens tid, men i stedet for at benytte en masse forklarende tekst, som mange af samtidens film gjorde, formåede Flaherty i højere grad at skabe fortællingen gennem billederne. En af Flahertys teknikker var at skabe visuelt suspense, ved at følge en handling som den udfoldede sig skridt for skridt. For eksempel ser vi Nanook trække i en line, der fører ned i et hul i isen. Vi følger nysgerrigt med i handlingen og den filmiske suspense brydes, da Nanook hiver en sæl op af hullet.

betydningsfuld etnografisk film, skyldes for det første, at Flaherty lod seeren identificere sig med et virkeligt, om end eksotisk, individ, et ”helt” menneske i skikkelse af Nanook. For det andet, at Flaherty som opdagelsesrejsende og mineingeniør tilbragte 11 år sammen med inuitterne i Hudson Bay, hvorfor Nanook of the North byggede på en stor indsigt i deres livsførelse, og for det tredje at Flaherty, som den første filmmager, forsøgte at gøre sine filmede subjekter til medproducenter ved at vise dem fremkaldte optagelser og lytte til deres kommentarer (Heider 1976, 20-24).<sup>24</sup>

Flahertys *Nanook of the North* har inspireret mange af eftertidens dokumentarister og etnografiske filmmagere, men den manifesterede nogle af de centrale problemer, der knytter sig til både dokumentarfilmens og antropologiens repræsentationer af andre kulturer. For eksempel måtte Flaherty rekonstruere eller iscenesætte flere scener for at han kunne filme dem. Blandt andet fik han inuitterne til at bygge igloer i dobbelt størrelse, så der var plads til filmudstyret, ligesom han fik Nanook og et par andre mænd til at gå på hvalrosjagt med harpun, en traditionel og farlig metode, som ikke længere praktiseredes, da inuitterne var kommet i besiddelse af geværer og ammunition. Sådanne friheder har fået eftertiden til at spørge, hvorvidt Flahertys film kan ses som gode dokumentarfilm, eller om de i for høj en grad er iscenesættelser med genklang i den samtidige populærkulturs eksotiseren af det anderledes. Filmforskeren William Rothman (1997) bemærker for eksempel i denne sammenhæng at: *“Flaherty tends to portray Nanook’s way of life as natural – unchanging, timeless, unthreatened, when in reality, the way of life portrayed in the film was not only threatened but was already succumbing to that threat (or, more accurately, that way of life never really existed, for no real way of life is unchanging, timeless, unthreatened)”* (Rothman 1997, 2).

### Margaret Mead og Gregory Bateson

1920’ernes og 1930’ernes dokumentarfilm satte for første gang siden Lumières-brødrenes fremvisninger omkring århundredeskiftet almindelige menneskers liv på

---

<sup>24</sup> Med hensyn til dette ‘indfødte feedback’ hersker der dog væsentlig tvivl om, hvad der er myte og hvad der er virkelighed. Mange anekdoter omkring tilblivelsen af *Nanook* beretter, at Flahertys fremvisninger blot var underholdende begivenheder, og ikke, som det af andre er blevet hævdet, havde reel indflydelse på filmens repræsentationer (Heider 1976, 23).

lærredet, og film var efterhånden blevet et afmystificeret medie. Hvor film indenfor antropologien indtil nu havde været en illustration og ikke en integreret del af forskningen, markerede det amerikanske antropologpar Gregory Bateson og Margaret Meads arbejder på Bali og Ny Guinea fra 1936-38 en ændring af dette forhold. Filmudstyret var blevet mindre som følge af det nye 16 mm. format, og det gjorde det lettere at optage under besværlige forhold.

Mead og Batesons ekstensive brug af film og fotografier i forskningen var dikteret af deres formål om at beskrive et folks etos (De Brigard 1975, 26). Denne vægning af det visuelle var *"directed primarily at recording the types of non-verbal behavior for which there existed neither vocabulary nor conceptualized methods of observation"* (Mead i De Brigard 1975, 26). Orienteringen mod den filmiske og fotografiske dokumentation var et forsøg på at imødekomme en kritik, som særligt Mead havde mødt, for at arbejde med "bløde" og uverificerbare data<sup>25</sup> (De Brigard 1975, 26). Film og fotografi skulle således illustrere eksistensen af specifikke kulturelle adfærdsmønstre, der senere kunne studeres (Heider 1976, 29). Mead og Batesons forskning handlede om forholdet mellem kultur og personlighed. De brugte deres film til at vise komplekse scener, som de mente bedre kunne præsenteres på film end beskrives i ord, og i den sammenhæng var de stærkt optagede af de metodiske komplikationer, der stod i vejen for en objektiv registrering af almindelig adfærd:

*"We tried to use the still and the moving picture cameras to get a record of Balinese behavior, and this is a very different matter from the preparation of a 'documentary' film or photographs. We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon the norms and then get the Balinese to go through these behaviors in suitable lighting"* (Bateson og Mead i De Brigard 1975, 27).

---

<sup>25</sup> Margaret Mead er blandt andet kendt for hendes komparative studier af børneopdragelse og familieliv på Bali og Ny Guinea.

### Jean Rouch – 'cinéma vérité'

Samtidig med Mead og Batesons arbejder, foretog den franske antropolog Marcel Griaule ekspeditioner til dogon-folket i Mali, hvor han også optog film. Det var imidlertid Griaules elev Jean Rouch, der kom til at tegne sig for det næste skred indenfor etnografisk film; et skred der gav genlyd i hele dokumentarfilmsgenren under overskriften, *cinéma vérité*.

Rouchs film fra Niger, Mali og Burkina Faso har kanoniseret ham som "*the 'Father' of African cinema*" (Tomaselli 1996, 4) og antropologen Paul Stoller har i sin bog om Rouch, *The Cinematic Griot* (1992), beskrevet, hvordan medlemmer af de songhay- og dogon-samfund, han arbejdede i, betragtede Rouch, som én, der gennem sine film, beskyttede og overleverede deres kulturelle arv til kommende generationer (Stoller 1992, 2-12). I modsætning til antropologer som Margaret Mead og Marcel Griaule, der på dette tidspunkt dominerede etnografisk film, var Rouch i højere grad filmmager og optaget af filmapparatets effekt på det filmede. Han mente ikke, at filmapparatets tilstedeværelse i konteksten kunne adskilles fra dets registrering af de ting, der foregik foran linsen. Som følge heraf var det den "sandhed", kameraet kunne fremprovokere gennem sin tilstedeværelse, der interesserede Rouch; en cinematisk sandhed – *cinéma vérité*.

Ifølge William Rothman var Rouch metodisk inspireret af Robert Flaherty. Fra Flaherty lærte Rouch om observation, subjekt-deltagelse og tålmodighed i optageprocessen, men det var særligt Vertovs metafor om 'kino-øjet' samt den europæiske surrealisme, der gav Rouch sin etnografiske filmteori, pointerer Rothman.<sup>26</sup> Rouch var kendt for at recitere Vertovs idéer om, at kamera og kameramand smeltede sammen i en maskine-organisme, der på overrumplende og uforvarende måder kunne filme livet: "*I am cinema-eye – I am mechanical eye. I, a machine, show you a world such as only a machine can see it*" (Vertov i Rothman 1997, 93). Rothman peger imidlertid på, at lighedspunkterne mellem Rouch og Vertov må tages med et gran salt. Ifølge Rothman adskiller de to sig skarpt fra hinanden, hvad angår deres kunstneriske

---

<sup>26</sup> Begrebet *cinéma vérité* lånte Rouch også fra Vertov, der allerede i 1920'erne havde formuleret begrebet 'Kino-pravda' (filmsandhed), i sine programmatisk skrifter af en filmteori (for en gennemgang af Vertovs filmteori jf. Kirstein 1998).

metode, rødder og visioner. For metodens vedkommende, argumenterer Rothman, brugte de ofte kameraet modsat hinanden. Selvom de begge opfattede kameraet som en forlængelse af kroppen, kom dette til udtryk på forskellige måder. Hos Vertov kunne kameraet foretage en ”fantastisk flugt”, hvis billeder senere kunne klippes sammen til en montage, der viste virkeligheden mere virkelig, end det mennesket kunne opfatte gennem sin fysiske eksistens. I sin fulde længde fortsattes citatet ovenfor derfor hos Vertov således:

*”From now on I will be liberated from immobility. I am in perpetual movement. I draw near to things, I move myself away from them, I travel toward the snout of a racing horse, I move through crowds at top speed, I precede soldiers on attack, I take off with airplanes, I flip over on my back, I fall down and stand back up as bodies fall down and stand back up” (Vertov i Rothman 1997, 93).*

I stedet for at lade kameraet følge Vertovs ”fantastiske flugt”, funderede Rouch kameraets kraft i den menneskelige krops afgrænsethed ved at bære det rundt på skulderen (Rothman 1997, 93) – noget der imidlertid af gode grunde heller ikke havde været muligt for Vertov, idet han lavede sine film, før 16 mm. kameraet og den bærbare båndoptager var opfundet. Ifølge Rothman er et væsentligt element i Rouchs cinéma vérité desuden, at han udviklede en ’one take/one sequence’ teknik baseret på, at film blev optaget som én sekvens og således klippet ”i kameraet”.<sup>27</sup> Alt skulle ses fra den fikserede linses perspektiv, uden brug af zoom, og kameraet var således en forlængelse af kameramandens krop i den forstand, at tingene blev set som tættere på eller længere væk, alt efter hvor kameraet befandt sig. Dette gjorde efter Rouchs mening filmen mere sand på sine egne præmisser: Den afveg fra det ”work of lies”, hvorved virkeligheden blev vævet sammen til en fiktion gennem udvalgte kameravinkler og klip, og den gjorde eksplicit opmærksom på kameraets tilstedeværelse som præmis for den filmiske virkelighed (Rothman 1997, 85-90).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Et filmmagasin varede på denne tid 10 minutter (Rothman 1997, 89).

<sup>28</sup> Rouch udviklede ’one take/one sequence’ teknikken i kølvandet på produktionen af hans mest kendte film *Chronique d’un été* (1960), der ofte ses som det centrifugale værk i cinéma vérité genren. Ifølge Rothman var ’one take/one sequence’ teknikken en yderligere undersøgelse af de refleksioner over film og

Derudover peger Rothman på, at Vertov var konstruktivist med et kommunistisk projekt om at konstruere en revolutionær virkelighed med sine film. "*Vertovs goal is to deny the constraints of being human*" (Rothman 1997, 93-94). Rouchs kunstneriske rødder var derimod surrealismen<sup>29</sup>, og det han kiggede efter var i lighed med surrealismen ofte en verden, der brød grænserne for det rationelle; en verden af åndebesættelser, det fantastiske, det uvisse og det overnaturlige. I modsætning til Vertov, pointerer Rothman, havde Rouchs projekt således også et Nietzscheansk aspekt: "*Rouch's goal is for us to become more fully human by acknowledging our humanity, by discovering- or rediscovering – the possibility of freedom within the limits of our condition as human*" (Rothman 1997, 94). Det var denne optagethed af den menneskelige humanitets virkelighed (frem for det menneskelige potentiale i en kommunistisk virkelighed, som det var for Vertov), der gjorde, at Rouch betragtede sine film som, det han kaldte 'shared anthropology'. Dette koncept vender jeg tilbage til, efter at have konkretiseret Rouch nærmere med en gennemgang af hans film *Les Maitres Fous* (1955).

### Jean Rouch - Les Maitres Fous

Rouchs producerede sine film i en tid, hvor mange af de europæiske landes kolonier i Afrika begyndte at få selvstændighed. Hans mest aktive periode var i 1960'erne, og selvom han først paradigmatisk slog sin 'one take/one sequence' teknik fast med filmen *Les Tambours d'avant: Turu et Bitti* (1971), formåede han allerede i 1955 for første gang at sætte et parisisk publikum på den anden ende med *Les Maitres Fous*, en film, der i sit forsøg på at skabe en ny indsigt i figuren 'den anden', for mig at se, er et afgørende vendepunkt, i den etnografiske films historie.

---

virkelighed, som *Chronique d'un été* indbefattede. ). I *Chronique d'un été* stiller Rouch og sociologen Edgar Morin en gruppe parisere spørgsmålet om de er lykkelige, hvorefter filmen kredser om den tilstand af tomhed, der for dem synes at karakterisere "*this strange tribe living in Paris*". I løbet af filmen reflekterer de to filmmagere sammen med filmens medvirkende eksplicit over forholdet mellem film og virkelighed.

<sup>29</sup> 'One take/one sequence' var således også en metode, der var tænkt som en art parallel til automatskriften (Rothman 1997, 93). Med sin inspiration fra surrealismen er Rouch desuden en del af en strømning i tidens franske antropologi (jf. Clifford 1988).



*Les Maitres Fous* handler om hauka-besættelseskulten, som florerede blandt songhay-migrantarbejdere fra Niger og Mali i det nuværende Ghanas hovedstad, Accra. Hauka-kulten er i mange studier blevet anset som en form for kulturel modstand mod den franske og engelske kolonimagt i området (Stoller 1992, 145), men ifølge Paul Stoller er kultens udfordrende optræden for mange medlemmer af songhay-samfundet imidlertid et udtryk for hauka-åndernes slægtskab med guddommelige kræfter (Stoller 1992, 145). I *Les Maitres Fous* viser Rouch, hvordan besatte medier bliver til guvernører, generaler, læger og andre personligheder fra den engelske koloniadministration, og som hauka-ånder opfører de et burlesk ritual over disse personligheders gestikulationer. Frådende om munden så spyttet hænger fra deres hager, marcherer de omkring med vilde øjne. De gør honnør, falder til jorden og springer op igen. De bliver enige om at ofre en hund til guderne og stimler sammen for grådigt at drikke det fossende blod. Besatte af overnaturlige kræfter er medierne i stand til at have hænderne i kogende vand og at brænde sig selv med fakler uden at tage skade. Disse kraftfulde scener kommenteres af Rouch i en voice-over på en nøgternt beskrivende facon, helt rensat for forklarende elementer. Rouch tager så at sige hauka-kultens stemme ”på sig”.

I filmens startscener etablerer Rouch den socio-kulturelle struktur, hauka-kulten er udsprunget af. Rouch skildrer Accra som en by præget af sammenstød mellem det traditionelle og det moderne og lader os forstå, at den udgør en radikalt anden verden for migrantarbejderne; en verden de må tilpasse sig, hvilket har affødt en religion ”not yet

*known to us*”, beretter Rouch. Herefter tager han os på en rejse fra byen ud på landet – fra det kendte til det ukendte – hvor vi bliver vidner til selve ceremonien. Næste morgen bringer Rouchs kamera os tilbage til Accra for at se, hvordan hauka-medierne har det i deres almindelige liv. Her oplever vi, at een er velanset kontoransat, og at en anden er soldat (han var under ceremonien blevet besat af en general). Andre af medierne er lommetyve og flaskerensere, mens andre igen er ansat ved Accras vandværker. De sidstnævnte er ved at grave en grøft foran sindssygehospitalet, og som afslutning på filmen spørger Rouch om *”these men of Africa have discovered through their new religion a cure for the dehumanization of modern society that causes the proliferation of mental disorders”* (Rouchs voice-over).

### Modtagelsen af *Les Maitres Fous*

Verden over beskyldte intellektuelle filmen for at være anstødelig. Man frygtede, at Rouchs afsindigt udseende sorte mænd, der med spyttet skummende om munden, drak blod og spiste hundekød, ville forstærke racistiske myter om ‘det mørke Afrika’ (Stoller 1992, 151). Den senegalesiske filminstruktør Blaise Senghor beretter for eksempel om, at han efter filmens premiere på vej ud af biografen havde fornemmelsen af, at folk kiggede forskrækket på ham og tænkte: *”Here’s another one who is going to eat a dog!”* (Stoller 1992, 151). Ifølge Stoller skammede Rouchs læremester, Marcel Griaule, sig over filmen og forlangte den destrueret. Flere afrikanske intellektuelle bakkede ham op, men Rouch var overbevist om, at han havde filmet noget ekstraordinært, som ikke måtte ødelægges. Han mente sågar, at Griaules raseri handlede om, at han ikke kunne lide, at afrikanerne latterliggjorde europæerne på denne måde (Stoller 1992, 151). Andre stemmer blandede sig imidlertid også i debatten og *Les Maitres Fous* vandt en førsteplads for bedste kortfilm ved filmfestivalen i Venedig i 1957. Her det hed sig, at Rouch *”in the image of his ‘maitres fous’ [...] is a possessed filmmaker who gives birth to a veritable magic dance whose effect is to capture the movement of the real”* (i Stoller 1992, 152). Kritikerne Michel Delahaye (1961) argumenterede for, at *Les Maitres Fous* var med til at besværgede det had europæere og afrikanere nærrede til hinanden (jf. Stoller 1992, 152), og ifølge Stoller var den begejstring, filmen vakte i europæiske cirkler, særligt knyttet til den

måde, Rouch krydsklippede scener af haukaerne med den britiske kolonimagts militærцерemonier.

Af frygt for racistiske fortolkninger af filmen blev den imidlertid fortsat fordømt af mange afrikanske intellektuelle.<sup>30</sup> Den hårdeste kritik af Rouchs film er da også kommet fra denne kant. I en samtale mellem Rouch og den senegalesiske forfatter og filmmand, Ousmane Sembène, spørger Rouch: *"I would like to know, why you don't like my purely ethnographic films – the one's that depict, for example, traditional life"*. Hertil svarer Sembène: *"Because you show it [traditional life] and you dwell on a reality without showing its evolution. What I reproach them for, as I reproach Africanists, is that you observe us like insects"* (i Stoller 1992, 152).

Det står klart at *Les Maitres Fous* delte vandene. Nogle påskønnede den for dens tekniske avancement, dens uimodståelige billeder og dens indtrængen i en verden, der sjældent oplevedes af europæere. Andre beklagede sig over filmens indhold med den begrundelse, at den underbyggede en racistisk eksoticisme, hvor afrikanere ses som vilde, der praktiserer en barbarisk religion fra en anden tid. Ifølge Stoller har mange antropologer klaget over, at *Les Maitres Fous* er underdetermineret og mangler etnografisk kontekstualisering for at udgøre et mere nuanceret portræt af dens anslåede religiøse og symbolske temaer, et kritikpunkt han selv tilskriver sig. I forhold til skabelsen af antropologisk viden, mener Stoller derfor også, at *Les Maitres Fous* er et væsentligt dokument, men stadig kun et bidrag til skrevne etnografier, der involverer dyberegående undersøgelser af songhay-besættelsesritualer og hauka-kultens historiske udvikling (Stoller 1992, 153). Som Stoller selv påpeger, var det imidlertid ikke Rouchs hensigt med *Les Maitres Fous* at give en bred etnografisk kontekstualisering af haukaens betydning for songhay-folket:

*"Les Maitres Fous is not an observational film that depicts its subject from eagle-eyed heights; rather, the filmmaker takes the viewer into the heart and soul of Songhay-possession. [...] One is unmistakably 'there', and Rouch documents the*

---

<sup>30</sup> Rouch var følsom over for denne frygt og sørgede for, at *Les Maitres Fous* kun blev smalt distribueret (Stoller 1992, 152).

*scene in such a way that the unmistakably there becomes the unforgettably there”*  
(Stoller 1992, 157-158).

Ifølge Stoller forsøgte Rouch netop at undgå forklaringsmodeller, som efter hans mening ville indskrive hauka-kulten i en vestlig forståelseshorison. I stedet forsøgte Rouch med *Les Maitres Fous* at etablere en moralsk uigennemskuelighed, som kunne provokere et vestligt publikum og udfordre det, han opfattede som en eurocentrisk forståelse af verden. Gennem sin skildring af hauka-ritualet viste Rouch ”det traditionelle Afrikas” afmagt og modmagt overfor det britiske kolonisystem, men han viste det på en måde, der udfordrede den arrogance, han mente, prægede tidens vestlige selvforståelse. Han ville vise, at der var noget, som ikke umiddelbart kunne forklares fra et vestligt perspektiv på verden, og at de mennesker, han filmede, havde deres egne måder, at håndtere den undertrykkelse kolonimagten udsatte dem for (Stoller 1992, 158). Rouch baserede derfor *Les Maitres Fous* på beskuerens indlevelse i et kulturelt nærvær frem for en forståelse af hauka-kulten som kulturelt fænomen gennem en distancerende forklaring.

Filmforskeren Arine Kirstein (1998) peger i sit speciale fra Film- og Medievidenskab ved Københavns Universitet på, at hauka-kultens optræden for Rouch var et udtryk for en dynamisk skabelse af en lokal sandhed (Kirstein 1998, 35). Ifølge Kirstein afspejlede ritualet ikke blot den modstand mod den etablerede orden, som hauka-kulten var motiveret af. Det indebar også karikerede fremstillinger af sorte mennesker. ”Både de sortes karikerede billeder af de hvide og de hvides karikerede billeder af de sorte synes at støde sammen i den rituelle trancetilstand”, argumenterer Kirstein. Hun mener derfor, at Rouch skildrer et tidsbillede, hvor virkeligheden fabuleres på baggrund af en mangfoldighed af nærværende kræfter, subjektive og objektive elementer, reale og imaginære, som er uløseligt forbundet (Kirstein 1998, 35).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Kirstein udfolder sin analyse med afsæt i den franske filosof Gilles Deleuzes indskriften af Rouchs film i det, han kalder tidsbilledet. Ifølge Deleuze er tidsbilledet en markør af det moderne verdensbillede, der karakteriseres ved det ”nietzscheansk proklamerede” fravær af gud – et udtryk der bliver særligt fremtrædende i modernistiske film efter anden verdenskrig. Fraværet af en endegyldig sandhed manifesterer sig i tidsbilledet ved, at distinktionen mellem det subjektive og det objektive ikke længere lader sig opretholde. Tidsbilledet fjerner sig således på flere måder fra det klassiske sandhedsideal, som forudsætter, at der kan sættes en klar skillelinje mellem en indre subjektivitet og en ydre objektivitet. Herved bliver skabelsen af virkelighed til fabulationsakter på baggrund af det, Deleuze kalder ”powers of

I Paul Stollers analyse af *Les Maitres Fous* hævder han afslutningsvist, at filmen har en kraft, som det er svært at afvise; en kraft som for Stoller hænger sammen med Rouchs ønske om at gøre *Les Maitres Fous* brutalt ærlig. Ifølge Stoller mente Rouch ikke, som det var tilfældet for mange af hans kritikere, at ”oprindelige folk” kun skulle portrætteres i et positivt lys. Stoller peger derfor på, at Rouch tvinger seeren mod en uigennemtrængelig rå skildring af samtidigheden i det observerede. Denne pointe underbygges efter Stollers mening af, at flere af de afrikanske kolleger, der først afviste *Les Maitres Fous*, i dag ser den som en af de fremmeste skildringer af kolonialismen i Afrika – en slags kolonialisme fra neden (Stoller 1992, 159).

*Jean Rouch – ‘shared anthropology’ og ‘ciné-trance’*

Rouchs *cinéma vérité* bliver ofte adskilt fra den samtidige amerikanske dokumentarfilmsbølge, der siden er blevet benævnt Direct Cinema<sup>32</sup> (Rothman 1997, 87). Inspireret af den nye mobile teknologi og muligheden af at optage synkronlyd udviklede Direct Cinema bevægelsen sig omkring idealet om at være ”en flue på væggen”. Det var således observationen af det levede liv, der var målet for filmene, og alt, hvad der hed interviews, voice-over, musik, lydeffekter, iscenesættelse osv., blev bandlyst (Nichols 2001, 110). Ifølge Rothman er adskillelsen mellem *cinéma vérité* og Direct Cinema ofte blevet tegnet op på baggrund af en forestilling om kameraets større eller mindre grad af deltagelse i den filmiske proces. *Verité* opfattes i sådanne adskillelser som dét, at filmmageren påvirker en pro-filmisk virkelighed, mens Direct opfattes som en renere form for observation, der afstår fra en sådan påvirkning (Rothman 1997, 87). Rothman gør imidlertid opmærksom på, at en sådan forskel ikke kan forekomme set fra Rouchs perspektiv. Ifølge Rouch er det nemlig kameraets blotte tilstedeværelse, der ”provokerer” folk til at afsløre en oprigtighed. Dette gør de automatisk ved at være enten komfortable eller utilpasse med kameraet, ved at træde ud af roller eller ind i roller. Der er derfor fra hans perspektiv ingen forskel på *vérité* og Direct.

---

*the false*” (Det er heri han indkapsler ideen om virkeligheden som en mangfoldighed af kræfter, hvor subjektive og objektive elementer, reale og imaginære er uløseligt forbundne) (Deleuze 1989, 147-155).

<sup>32</sup> De mest fremtrædende dokumentarister, der ofte nævnes i forbindelse med Direct Cinema bevægelsen er blandt andet Richard Leacock og D.A. Pennebaker.

På et andet plan, medgiver Rothman imidlertid, at adskillelsen mellem Direct, som ren observation, og vérité, som observation og deltagelse, har betydning. Her peger han på, den 'shared anthropology', der for Rouch var målet med hele hans projekt, nemlig dét, at Rouch og hans filmede subjekter ikke blot deltager i filmprocessen i fællesskab, men at filmresultatet, frem for at være et mål i sig selv, som det er det i en traditionel værkforståelse, deltager i et større foretagende; en fælles søgen efter viden, som skal afkolonisere det vestlige subjekt og befri det fra dets fremmedgørelse overfor sin egen natur (Rothman 1997, 94-108). Inspireret af Flaherty viser Rouch sine optagelser for sine subjekter og spørger ind til de ting, han ikke forstår, for bedre at kunne filme dem i fremtiden. Ved at lave film der afføder film, ønsker Rouch at være forløber for en revolutionerende antropologisk praksis, der i stedet for at afvise filmmediet, anerkender det, og som transformerer traditionel antropologi, til en disciplin, der anerkender det magiske, det mystiske, det fantastiske og det fabelagtige (Rothman 1997, 94). Ifølge Rothman er det således også Rouchs mål, at gøre antropologien tilgængelig for folk i præ-litterære samfund, så de ikke alene har tilgang til forskningsresultater, men også kan deltage i forskningen på måder, der når videre end den traditionelle informant-rolle. Rouchs ønske er således, at gøre kulturelle 'andre', de antropologiske studiers objekter, til subjekter, der studerer sig selv. Som Rothman påpeger, er Rouch imidlertid klar over, at denne proces medfører en forandring af den kulturelle 'anden':

*"The field changes the simple observer (...) he "ethno-looks," he "ethno-observes," he "ethno-thinks," and once they are sure of this strange regular visitor, those who come in contact with him go through a parallel change, they "ethno-show," they "ethno-speak," and ultimately, they "ethno-think" (Rothman 1997, 95).*

I indeværende sammenhæng er dette naturligvis et interessant perspektiv. Det afslører de former for magt/viden, der indskrives sig i Rouchs projekt, og som jeg har gjort til mit omdrejningspunkt for en diskussion af diskursen om den kulturelle 'anden' og de kulturelle globaliseringsprocesser. Rouch selv ser denne forandring som noget positivt: *"Knowledge is no longer a stolen secret, which is later devoured in Western*

*temples of knowledge... [it] is the result of an endless quest in which ethnographers and others walk a path which some of us call "shared anthropology" (Rouch i Rothman 1997, 95).* Som Rothman også pointerer, er der imidlertid en asymmetri i det forhold, der kendetegner Rouchs 'shared anthropology'. Selvom Rouch, ifølge Rothman aldrig eksplicit har anerkendt denne asymmetri og altid fastholdt, at processen var en fælles forfølgelse af viden mellem den observerende og 'den anden', er asymmetrien reflekteret i hans beskrivelse af den forandring, deltageren undergår i processen. Rothman skriver således om Rouchs 'shared anthropology':

*"From the point of view of the observer, the 'other' remains other; the conversation of "shared anthropology" is about the 'other,' not about the observer. The observer pursues knowledge about the way the 'other' thinks and lives, while the 'other' pursues knowledge about his or her own way of thinking and living. What for Rouch is anthropology is not anthropology at all for the Songhay and Dogon participants, but, rather, a pursuit of self-knowledge akin to philosophy. And what is philosophy for them is for him not philosophy at all, but, rather, a pursuit of anthropological knowledge, knowledge of the way 'others' think and live" (Rothman 1997, 105).*

Imidlertid skildrede Rouch ikke en tidløs eksotisk 'anden' ved, som Flaherty, at undertrykke de elementer, der pegede på denne 'andens' integration i det moderne. Rouchs subjekter var netop en del af det moderne, men på deres egen måde. De havde 'det andet' i sig. Rouchs vérité-begreb bliver her interessant, da det netop ikke handlede om at observere en ydre sandhed, men at kameraet skabte en situation, der var sand. 'Den andens' autenticitet lå således ikke begravet i en fjern fortid som skulle udstilles for beskueren på den måde Flaherty gjorde det. Autenticiteten var tilstede som nutid og manifesterede sig i kameraet gennem den måde, de filmede subjekter forholdt sig til dets tilstedeværelse.

Den bedste måde at eksemplificere denne pointe på er ved at inddrage *Les Tambours d'avant: Turu et Bitti*. Indenfor det ti minutter lange 'one-take', der udgør filmen, går Rouch med sit kamera på skulderen ind i en Songhay landsby, hvor der er et besættelses

ritual under optrin. Rouch fokuserer på danserne, som har ventet i timevis på at blive besat af de usynlige ånder og derefter på musikerne. Bedst som det ser ud til, at ingenting vil ske, drejer han igen kameraet mod danserne, hvis opførsel pludseligt ændrer sig. Det virker som om, denne ændring er fremskyndet af kameraets opmærksomhed. Overbevist om at det var hans filmning, der havde fremskyndet besættelsen, formulerede Rouch senere et essay<sup>33</sup>, hvori han forsøgte at forklare, hvordan dette var muligt. Hvordan kunne kameraets tilstedeværelse have denne effekt, ikke kun på medierne (som var besatte da kameraet filmede dem), men også på ånderne (som besatte dem på præcist dette tidspunkt)? (Rothman 1997, 90) Vi kan mene at disse ånder kun er forestillede og ikke virkelige, eller at medierne slet ikke var besatte, men spillede skuespil, påpeger Rouch. Dette forklarer imidlertid ikke, hvordan usynlige ånder kan være så forestillede, at et kamera kan provokere dem til at manifestere sig. Hvad tror medierne kameraet er, siden de forstår dets tilstedeværelse som noget, der kan provokere dem til at falde i trance, til at forlade sig selv og i deres forestilling tillade usynlige ånder at besætte deres kroppe, spørger Rouch (Rothman 1997, 90).

Ifølge Rouchs essay mener songhay-folket, at et medie bliver besat og falder i trance ved at en ånd vikler et blodigt dyreskind om mediets hoved, hvorved det fanger og beskytter mediets 'selv'. Ånden kan derefter indtage mediets krop, og når den forlader den igen løfter den dyreskindet og befri mediets fortrængte 'selv' (Rothman 1997, 91). Under filmningen af *Turu et Bitti* mener Rouch, at han selv faldt i trance – en 'ciné-trance' – der kan sammenlignes med den, der gjorde det muligt for medierne at blive besatte. Han blev noget andet end den person, han normalt er, han blev det Stoller i sin analyse af filmen kalder 'Rouch-the-camera', et væsen besat af at optage virkeligheden gennem kameraets tekniske formåen. Som 'Rouch-the-camera' gik han rundt mellem landsbyens beboere, men også mellem ånderne, der genkendte ham som en del af både deres og det synliges verden. Rouch forklarer således hændelsen med, at både ånderne og medierne øjensynligt ville have, at 'Rouch-the-camera' filmede besættelsesøjeblikket (Rothman 1997, 91).

---

<sup>33</sup> Essayet hedder 'On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker and the Ethnographer' (Rothman 1997, 90)

Gennem trancetilstanden bliver 'Rouch-the-camera' således et medie, hvori virkeligheden manifesterer sig. 'Kameramaskinen' fanger og beskytter filmmagerens 'selv' i verdens blodige skind. Den besætter hans krop, bliver ét med den, og tillader kameraets subjekter, hver især medier der er i stand til at blive besatte, samt de ånder der besætter dem, at besætte den trancefaldne filmmager. Han forlader så at sige sin krop, og lader 'den anden' som nutid tale gennem sig. På den måde er det heller ikke Rouchs umiddelbare bekymring, hvorvidt 'den anden' har forladt en fjern autentisk fortid eller ej, autenticiteten er det, der manifesterer sig i kameraet, men for Rouch *var* 'den anden' radikalt anderledes, og som jeg har vist, fik hans mangel på kontekstualisering ofte den konsekvens at 'den anden' i hans film fremstod som 'fremmed', én den vestlige seer havde svært ved at identificere sig med.

#### Worth og Adair – Navajo projektet

Fra Rouch kan vi trække en linje til et andet forsøg på i radikal forstand at fremvise verden, som den ser ud, set gennem 'den andens' øjne. I projektet "*Through Navajo Eyes*" (1966) forsøgte kommunikationsforskeren Sol Worth og antropologen John Adair at overføre Whorf-Sapirs lingvistiske semiologi på film som udtryksform. Whorf-Sapir mente, at strukturen af et sprog reflekterer og skaber den talendes verdenssyn, hvilket Worth og Adair mente også måtte gælde for film (Heider 1976, 43). De underviste derfor en gruppe navajo-indianere i at lave deres egne film om emner efter eget valg. Disse film blev senere analyseret i sammenligning med film lavet af amerikanske teenagere, og hensigten med dette var at undersøge strukturen af billederne for at nå til de kognitive processer, der lå bag skabelsen af en sådan struktur (De Brigard 1975, 31). Worth og Adairs hypotese var, at den måde, de to grupper ville redigere byggestenene af en film, ville være parallel med deres syn på verden; altså at en kulturel kode i filmene ville afsløre noget, der var særligt navajo.

Jeg har desværre ikke selv haft mulighed for at se filmene og kan derfor ikke udtale mig om dem på et analytisk plan. Imidlertid peger andres behandling af disse film på et interessant aspekt af diskursen om den kulturelle 'anden' og de identitetspolitikker, som omgærder denne figur.

Karl Heider påpeger, at det er svært at sige hvad og hvor meget af udtrykket i navajo-filmene, der kan tilskrives en særlig ”navajo-ness”. Desuden skriver han, at eksperimentet af nogle blev kritiseret for, at havde for store fejlkilder. Ifølge Heider blev det påpeget, at flere af de medvirkende havde set både Hollywood-film og fjernsyn, og derfor sandsynligvis var ”smittede” af bestemte konventionaliserede fortælleformer. Ligeledes mente nogle, at der med indlæringen af filmkundskaber fulgte en masse kulturelle kategorier, der ville gøre det umuligt for de implicerede navajo-indianere at repræsentere sig selv fyldestgørende (Heider 1976, 43).<sup>34</sup> Denne form for kritik synliggør problemet i diskursen om den kulturelle ’anden’, som en autentisk, afgrænset, kulturel enhed. Indenfor denne diskurs løber ’den anden’ en risiko for at ”forråde” sin autenticitet gennem kontakt med det, der opfattes som vestligt (Hollywood, tv og filmkameraer). Indenfor denne diskurs er ’den anden’ ikke autentisk ’anden’, så snart han eller hun bliver påvirket af ”det vestlige samfund”, så hvis hun begynder at bruge ”vores sprog”, repræsenterer hun ikke sig selv.

### Den etnografiske film på tv

Fra slutningen af 1950’erne begyndte antropologer omkring Harvard universitetet, at interessere sig for film som måde at dokumentere oprindelige folks levevis på inden de blev opslugt af moderniteten, men også som en måde at kommunikere deres antropologi videre på. På Harvard opererede blandt andet John Marshall, Robert Gardner, Timothy Ash og Napoleon Chagnon. De satte nye aftryk i den etnografiske films landskab med produktioner som *The Hunters* (1958), om san-folket i Kalahariørkenen, *Dead Birds* (1963), om dani-folket på Ny Guinea og *Yanomamö-serien* (1971) om yanomamö-indianerne i Amazonas. Disse film var kraftigt divergerende i deres udtryk, ikke mindst fordi, de var lavet med forskellige modtagere i sigte (Crawford 1993, 41). Ash og Chagnons yanomamö-film var tiltænkt studie- og undervisningsbrug og akkompagneret af monografier, der kunne fungere som ”facitlister” til filmenes billeder. *The Hunters* og

---

<sup>34</sup> Til dette skulle Worth i øvrigt have svaret, at “*film cameras need not be used only in the ways of the (...) societies that introduce them*” (Worth i Tomaselli 1996, 223).

Dead Birds tog derimod arven op efter Flaherty og arbejdede med narrative forløb, der indbød tilskuerne til identificere sig med specifikke individer.

I lighed med Flaherty præsenterede Marshall og Gardner et format, der havde en bred tiltrækningskraft uden for antropologiske kredse (De Brigard 1975, 35). De Brigard har peget på, at dette skyldtes, at deres film både havde visuel tiltrækningskraft (deres eksotiske billeder) samtidig med at de handlede om temaer, vestlige seere kunne forholde sig til; i Gardners tilfælde, døden, og i Marshalls tilfælde, menneskets kamp mod naturen (De Brigard 1975, 35). Med produktioner som *The Hunters* og *Dead Birds* begyndte etnografiske film for alvor at nærme sig et format, der var publikumsvenligt og derfor også egnet til tv.



Det var imidlertid i England, at den etnografiske film havde sin storhedstid på tv.<sup>35</sup> I 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne, sendte BBC og Granada Television serierne *Under the Sun* og *Dissapiering Worlds* i den bedste sendetid (Crawford 1993, 40). Indenfor tv'ets verden var det dog ikke videnskabelighed men "underholdningsværdi"<sup>36</sup>,

---

<sup>35</sup> Eksistensen af statsstyret "public service" tv i England frem for et liberaliseret tv-marked i USA har givetvis en del med dette at gøre. En anden årsag kunne være, at Englands historie som kolonimagt har aflejret en væsentlig offentlig interesse for fjerne, eksotiske kulturer på en anden måde end det har været tilfældet i USA.

<sup>36</sup> Jeg mener hermed ikke, at det var et krav til etnografisk film, at den skulle få folk til for eksempel at grine, men at det blev filmenes fremvisning af det spektakulære og det anderledes, der gjorde dem

der stillede kravene til den etnografiske films udseende. Som serienavnene antyder, handlede den etnografiske tv-film ofte om eksotiske, spektakulære kulturer, der fremstilledes som udryddelsestruede på grund af den udefra kommende civilisation. Udtryksformen var oftest præget af et realistisk billedsprog, mens en 'voice-of-god'-fortæller<sup>37</sup> og en antropolog, der fungerede som ekspert, gav seeren indsigt i en anderledes og forsvindende verden (Crawford 1993,40).<sup>38</sup>

### **Delkonklusion: Fortællepositioner i etnografisk film**

På dette tidspunkt i filmhistorien har den etnografiske film udkrystalliseret sig i forskellige positioner med hensyn til den filmiske dokumentation og formidling af andre kulturer. De tidlige pionerer omkring sidste århundredeskifte, var så at sige ligeglade med repræsentationen, fordi de på baggrund af datidens videnskab søgte at dokumentere andre kulturers materielle udtryk. Herfra kan vi etablere en tråd til andre film, der netop ud fra et videnskabeligt formål har forsøgt at benytte filmmediet som objektiv registrant af det kulturelle. Mead og Batesons optagelser tilhører denne kategori, da de i overvejende grad benyttede film som noteteknik for deres forskning og som bevisførelse for deres etnografiske monografier. Fra at være fokuseret på optagelser af danse, håndværk og hverdagsliv blev film hos Mead og Bateson anvendt som en teknologi, der kunne dokumentere de adfærdsformer, som vidnede om et kulturelt "aftryk" på individet. Kameraets observeren var dermed forankret i en etnografisk autoritet, der tilskrev optagelserne repræsentativitet efter deres evne til at illustrere de andres kulturelle univers.

Mead og Bateson samt deres tidligere forgængere observerede i videnskabens navn og forsøgte at registrere en autentisk kulturel 'anden', som de kunne fremlægge for et vestligt akademi. Magtrelationen er her entydig: 'Den anden' overvåges som objekt gennem et vestligt blik og defineres gennem dette blik konstituerede kategorier som

---

interessante for det brede tv-publikum og dermed kom til at strukturere deres udseende i stedet for snævre videnskabelige erkendelsesinteresser.

<sup>37</sup> En allestedsnærværende og alvidende fortællerstemme, der kun høres som voice-over.

<sup>38</sup> Det skal understreges, at det perspektiv jeg her giver på den etnografiske tv-film, er karikeret. Der er blevet vist mange nuancerede film på de to tv-serier, selvom jeg vil hævde at dette først bliver udpræget fra slutningen af 1980'erne, hvor mere komplekse udtryksformer finder vej ind i tv-mediet (et eksempel herpå kunne være Jean Lydall og Joanna Heads *Two Girls go Hunting* (1992), om kønsroller og bryllupsritualer blandt Hamar-folket i Etiopien).

kulturelt subjekt. Det sker på baggrund af handlinger, dette blik fæstner som kendetegnende og repræsentative for 'den andens' kulturelle væren.<sup>39</sup>

Den samme magtrelation mellem en vestlig fortæller og en ikke-vestlig 'anden', der udgør fortællingens genstand – dens objekt – så vi hos Flaherty, dog i en væsentlig anden fremstillingsform, da hans film talte til et biografpublikum frem for et videnskabeligt forum. Flahertys interesse var rettet mod tilskuerens indlevelse i inuitternes verden og ikke den "nøgterne" registrering, som Mead og Bateson samt deres tidligere forgængere havde benyttet sig af. Han etablerede identifikation mellem Nanook og tilskueren og "løj" ubekymret om inuitternes liv, både på en harmløs måde, som når det drejede sig om størrelsen på deres igloer, og på en mere graverende måde, som havde til formål at undertrykke de forandringer inuitternes kontakt med Resten af verden skabte for deres levevis. Flaherty benyttede en vis grad af subjekt-deltagelse i skabelsen af *Nanook of the North*, og han ønskede at give tilskueren et blik ind i en anden verden, men det egentlige resultat blev i højere grad informeret af tidens populære forestillinger om det primitive menneskes kamp mod naturen i en tidløs og isoleret anden virkelighed. 'Den anden' hos Flaherty er derfor objektiviseret og stereotyp. Magtrelationen er til at få øje på: 'den anden' italesættes gennem diskursen om 'den vilde' ud fra det vestlige subjekts forestillingsverden.

Fra Flaherty kan vi trække tråde til den etnografiske tv-film, som på samme måde repræsenterer eksotiske kulturer gennem en vestlig imaginær geografi om det kulturelle 'andets' eksistens "derude". Her handlede fortællingerne imidlertid om, hvordan disse oprindelige kulturer var truede af det moderne samfunds indtrængen, mens Flaherty i *Nanook of the North*, med henblik på at repræsentere imuitkulturen som en lukket anden verden, netop underspillede den måde Nanook og hans familie tilpassede sig det moderne samfund omkring dem.

Heroverfor står Rouchs forsøg på at skabe ligevægt i kontrollen over repræsentationen samt Worth og Adairs forsøg på helt at slette etnografens rolle som skaber af repræsentationen. Rouchs italesættelse af 'den anden' udspillede sig på baggrund af hans teorier om *cinéma vérité*, 'shared anthropology' og 'ciné-trance'.

---

<sup>39</sup> Tråden går herfra videre til Ash og Chagnons yanomamö-film, men for dette projekts formål er pointen slået fast.

Formålet med 'shared anthropology' var, at skabe viden om andre kulturer gennem deres egen deltagelse i produktionen af denne viden. Rouch skabte film, der affødte nye film i en stadig indkredsning af 'den andens' kulturelle autenticitet. Denne autenticitet, mente Rouch, skulle (og kunne) opleves som nærvær for tilskueren, hvorfor han arbejdede med nutidighedens tilstedeværelse i filmen frem for kontekstualiserende forklaringer, som han mente, atter ville kaste det filmiske indhold tilbage på eurocentriske forklaringer – en tæmning af 'det andet'. Repræsentationen af det kulturelle nærvær kunne imidlertid kun lade sig gøre, hvis filmmageren gled ind i en transcetilstand – ciné-trance – hvor 'det andet' ville genkende og bruge ham, som et element i sin egen verden og dermed lade sit kulturelle nærvær strømme gennem linsen – cinéma vérité. Rouch ville således give stemme til 'den anden' for at udfordre en eurocentrisk rationel forståelse af verden og dermed give plads til andre kulturer. Som Rothman påpegede, indebærer dette imidlertid en asymmetri i forholdet mellem etnografen og 'den anden', idet samtalen i 'shared anthropology' handler om 'den anden' og ikke om observatøren. Magtrelationen virker således på den måde, at 'den anden' konstruerer sig selv gennem en selvovervågning, der fjerner ham fra den autenticitet, Rouch søgte på andethedens præmisser. 'Den andens' kultur bliver ikke blot en levende integreret del af livet, men et resultat af 'den andens' etno-observans, etno-tale, etno-opførsel og etno-tankegang. Set gennem Rouchs teori om cinéma vérité er dette imidlertid underordnet. Autenticiteten i repræsentationen var for Rouch ikke et spørgsmål om, at kameraet skulle gengive en pro-filmisk, uberørt virkelighed. Ifølge hans opfattelse fandtes autenticiteten i den måde virkeligheden manifesterede sig gennem kameraets tilstedeværelse. 'Den anden' kan ifølge Rouch ikke forråde sig selv og blive uautentisk. På dette plan kan man derfor pege på, at Rouch gennem sin cinéma vérité formår at give 'den anden' stemme. Imidlertid foregår dette stadig på præmisserne af en panopticisme, hvor et vestligt blik konstruerer 'den anden' som kulturelt subjekt, og reproducerer diskursen om 'os' og 'dem'. Med udgangspunkt i Foucault kan vi således hævde at 'den anden' hos Rouch taler på Vestens præmisser.

Worth og Adairs overlevering af kameraet til 'den anden' kan ses som et forsøg på at fjerne antropologens rolle i repræsentationen. 'Den anden' skulle repræsentere sig selv og stille det perspektiv på verden til skue, som den udefrakommende filmmager ikke ville kunne repræsentere. Indenfor diskursen om det kulturelle som et autentisk nærvær blev

Worth og Adairs eksperiment imidlertid til et spørgsmål om, hvorvidt ”forsøgskaninerne” allerede var ”smittede” af vestlige udtryksformer, og hvorvidt der med selve indlæringen af kamera-teknikker også fulgte vestlige kulturelle koder. Spørgsmålet var, om de implicerede navajo-indianere havde mistet evnen til at fremstille deres kultur på autentisk vis, og om de overhovedet kunne fremstille en særlig ”navajo-ness” gennem film, som jo i bund og grund var et moderne vestligt medie. Italesættelsen af Worth og Adairs eksperiment indenfor denne diskurs tydeliggør dermed at diskursen om ’den anden’ som en autentisk, kulturel enhed ender med at forstumme ’den anden’.

### **Etnografisk film som diskursiv kategori**

Bill Nichols (1991, 1994) har beskæftiget sig med etnografisk film fra det eksterne perspektiv, jeg kort benævnte i indledningen til dette kapitel. Nichols interesse for den etnografiske film kan beskrives som en interesse for det ’blik’, dokumentarfilmen kaster på subjektet og i forlængelse heraf de etiske spørgsmål, der knytter sig til det at repræsentere det kulturelle gennem en adskillelse af et ’os’ og et ’dem’.

Ifølge Nichols havde den traditionelle vestlige etnografiske filmmager indtil 1980’erne en privilegeret fortællerposition, hvorfra han kunne repræsentere andre kulturer for medlemmer af sin egen (Nichols 1994, 63). I dag er billedet imidlertid præget af, at fortællerstemmerne og repræsentationsformerne er mangfoldiggjorte:

*”Ethnographic film no longer occupies a singular niche. Other voices call to us in forms and modes that blur the boundaries and genres that represent distinctions between fiction and documentary, politics and culture, here and there (...) The voice of the ethnographic filmmaker has become one voice among many” (Nichols 1994, 64).*

I lyset af dette skred efterlyser Nichols en debat om, hvad det betyder, at producere og analysere filmiske repræsentationer af andre kulturer. Han mener, at den institutionelle diskurs, som har omgærdet den etnografiske films søgen efter autenticitet, må betragtes som et udtryk for en vidensmagt, der slører sit eget sandhedsregime gennem

antropologiske og filmiske konventioner. Nichols påpeger, at ambitionerne om at repræsentere et 'dem' for et 'os' uundgåeligt ender i en imaginær geografi, som forsøger at stabilisere identiteterne af betragteren og det betragtede.<sup>40</sup> Nichols mener således, at vi må betragte etnografisk film som et historisk fænomen, der, gennem sin institutionelle tilknytning til antropologien og sin brug af specifikke filmiske udtryksformer, har forsøgt at tilskrive sine repræsentationer en særlig grad af autenticitet.

Nichols motivation for at diskutere de filmiske og antropologiske konventioner, der ligger bag den etnografiske films repræsentationer af det kulturelle 'andet', udspringer af to sammenhængende spørgsmål. For det første spørger han, hvordan vi kan se antropologiens aktiviteter som symptom på vores egen kulturelle situation? og for det andet spørger han, på hvilken måde dens repræsentationer har betydning for dem den repræsenterer (Nichols 1994, 65).

#### At komme om på den anden side

Nichols kritiserer det, han kalder den klassiske etnografiske fortælling for at kommunikere for meget "*mind to mind*" og for lidt "*to the belly*". 'Det anderledes' kan ikke forstås kognitivt, mener han. Det må begribes gennem kropslige erfaringer, der overskrider intellektuel forståelse, hvorfor han i stil med Crawford påpeger, at mere eksperimenterende etnografiske film netop har søgt det åbne og poetiske. Ifølge Nichols har dette betydet, at den etnografiske film i sine forsøg på at opnå en nytteværdi for sine repræsenterede subjekter, er strandet på to spørgsmål. Det ene handler om receptionen af film som en kropslig oplevelse. Det andet om de formeksperimenter, der er blevet foretaget indenfor etnografisk film siden 1960'ernes diskussioner:

1) "*How can we account for our bodily response to the sight of a film?*" (Nichols 1994, 78)

---

<sup>40</sup> Det kan argumenteres, at Nichols pointer om den etnografiske films repræsentationsformer kan udstrækkes til at gælde store dele af dokumentarfilmen som genre generelt. Nichols bruger etnografisk film som en kritisk "case" til at diskutere dokumentarfilmens repræsentationsproblematikker i relation til 'den anden' i bred forstand. Jeg indtager selv den samme position som Nichols ved at benytte analyser af repræsentationsproblematikker i etnografiske film som en indgang til at diskutere mediernes betydning for de kulturelle globaliseringsprocesser.

2) "... how can (...) dialogism, polyvocality, heteroglossia, and reflexivity avoid the fundamental rebuke of sustaining hierarchical relations and minimizing use-value to others when the questions, technologies, and strategies are so heavily of "our" own devising?" (Nichols 1994, 79)

Nichols pointe er, at repræsentationen af andre kulturer på film, på samme måde som antropologiens repræsentationer, er udspændt i et gensidigt fetichistisk forhold mellem forståelsen af det fremmede og ønsket om netop at gengive en oplevelse af denne fremmedhed i sig selv, dvs. mellem distance og nærvær (se også gennemgangen af Crawford s.32-35). Nichols beskriver det på denne måde:

*"The desire to know or possess, 'to tame and cook', is constantly juxtaposed to the desire for the experience of strangeness itself. The juxtaposition holds the other at the distance of fetishistic contemplation"* (Nichols 1994, 73).

Med Foucaults begreber kan etnografisk film i Nichols perspektiv forstås som et panoptisk blik. De overvåger 'det fremmede' og forsøger at kende dette fremmede ved at stille det til skue gennem filmiske virkemidler, som etablerer indlevelse og objektivitet, nærvær og distance. Disse virkemidler, argumenterer Nichols, er imidlertid konventioner, der stammer fra filmmagernes egen kulturkreds, hvilket gør, at etnografisk film fastholder seeren i en oscilleren mellem det genkendelige og 'det andet'. Hermed understøtter etnografisk film netop den imaginære sammenhæng, som Said kalder orientalisme og Hall kalder diskursen om 'Vesten og Resten'. Det reciperende 'selv' konstitueres i forhold til et kulturelt 'andet' 'selv'. Dette formulerer Nichols således:

*"Rather than seeking to make strangeness known, we seek to know strangeness (the mythos of travel enters here). By being held at a distance strangeness eludes full comprehension but supports an imaginary coherence, what Said would call Orientalism, what we might more generally call the self that constitutes itself through an imaginary geography"* (Nichols 1994, 74).

Ifølge Nichols er etnografisk film således dømt til at reproducere en ambivalens mellem det fremmede og det genkendelige. Den er dømt til at misrepræsentere det kulturelle 'andet'. Men i stedet for at erklære den etnografiske film "død", mener Nichols tværtimod, at vi skal søge denne ambivalens gennem en kreativ tilgang til den etnografiske films materiale. Nichols mener, at vi skal søge mod et 'etnotopia', hvor også 'de andre', der traditionelt har været repræsenteret som kilder til viden, deltager i produktionen af repræsentationer.

*"An ethnotopia would disperse experience and knowledge far beyond the binary, realist, canonic narratives of the classic ethnographer's tale. Rather than dismissing ethnographic film for failing to fulfill (generally unspecified) criteria of anthropological validation based on a conception of anthropology as science and professional discipline, we might push forward (...) toward an ethnotopia that will not abolish experience, the body and knowledge from the belly but affirm it"*  
(Nichols 1994, 75).

### Etnotopia

I det etnotopiske scenarium må hierarkiske strukturer, som er designet til at uddrage viden (interviewet, informanten, casestudiet), efter Nichols mening, vige for mere personligt deltagende møder, der gør en blanding af det personlige med det sociale og politiske uundgåelig. Gennem formeksperimenter bør etnografisk film således bevæge sig væk fra at tale "mind to mind" og i stedet søge en erfaringspolitik, der tager udgangspunkt i kroppen.

Ifølge Nichols vil 'andres' (selv)repræsentationer og formeksperimenter gøre en forskel; det vil måske ikke være tilstrækkeligt "to know difference differently" (Nichols 1994, 84), men det vil være repræsentationer, vi kan lære af, påpeger han. I særdeleshed mener han, at diskursen om 'den anden' vil blive udfordret af de stemmer, der taler fra mellemrummene mellem kulturer; og som i kraft af deres diaspora-karakter hverken kan fikseres 'her' eller 'der' og derfor udfordrer selve ideen om et 'vestligt' og et 'andet' 'selv':

*”To go beyond is to go outside. It is to discover other voices from other places that, as members of a diasporic or exiled community, frequently are neither here nor there in terms of fixed location, that brings the Third World into the First, that have undertaken their own experimentation with form to give voice to subjectivities, perspectives, and commitments that stem from other places and other experiences rather than to improve the existing ethnographic filmmaking tradition. These are voices from which we can learn” (Nichols 1994, 85).*

### Trinh T Minh-ha

En diasporafortælling, der efter Nichols mening er med til at skabe skred i diskursen om ’den anden’, og som manifesterer sig som en af de film, der åbner rum for ’den andens’ tale, er amerikansk/vietnamesiske filmmager og filmteoretiker Trinh T. Minh-ha’s film *Surname Viet, Given Name Nam* (1989). Heri udfordrer hun det vestlige blik på ’den anden’ ved at dekonstruere figuren ’den vietnamesiske kvinde’ og underminere autenticiteten af den dokumentariske realismes virkemidler.

I *Surname Viet, Given Name Nam* præsenteres tilskueren for billeder af vietnamesiske kvinder i en række forskellige sammenhænge. Filmen griber både tilbage i historien i form af arkivmateriale fra kolonitiden og Vietnam-krigen, men præsenterer os også for nutidens vietnamesiske kvinder, både dem, der emigrerede til USA, og dem, der blev tilbage efter den kommunistiske magtovertagelse. Eller gør den? For undervejs bliver tilskueren grundlæggende i tvivl om autenticiteten i præsentationen af de medvirkende kvinder. Trinh<sup>41</sup>’s film rykker ved nogen af de bærende piller for den dokumentariske realismes konventioner og underminerer forestillingen om den autentiske virkelighed som et nærvær, der kan repræsenteres filmisk.

Trinh er ophavskvinde til et dobbelt forfatterskab – et teoretisk og et filmisk – og det er netop med baggrund i hendes teoretiske position, at vi skal forstå Trinh’s ”filmiske stemme” i debatten om repræsentationen af ’den anden’. *Woman, Native, Other* (1989) er

---

<sup>41</sup> For en god orden skyld skal det nævnes at efternavnet står først på vietnamesisk. Jeg er således ikke på fornavn med Trinh T. Minh-ha.

titlen på en af hendes bøger, *Framer Framed* (1992) er en anden, og disse titler hentyder til den position, hun indtager. Trinh's projekt fremstår som en kritik af den vidensmagt, der efter hendes mening, producerer dels et tredjeverdens-subjekt som førsteverdens-subjektets 'anden', og dels kvinden som mandens 'anden'. Problemet for Trinh er overordnet, at hun som tredjeverdens-kvinde føler sig underlagt grundlæggende koloniale og maskuline vidensformer, og konsekvensen af dette, mener hun, er en andetgørende effekt på det, der ikke tilhører kategorien 'vestligt og maskulint'.<sup>42</sup> Det vestlige, maskuline blik har produceret subjekter, for eksempel tredjeverdens-kvinden, som kun kan italesættes gennem den selv samme diskurs, der har produceret dem (Trinh 1989, 48). Disse klassifikationer "dræber" med Trinh's ord det levede liv, og det er grunden til, at hun indleder sit korstog imod dem.

*"We set out here, she and I, to undo an anonymous, all-male, and predominantly white collective entity named he, and we wish to freeze him once in a while in his hegemonic variants. (...) Like any common living thing, I fear and reprove classification and the death it entails, and I will not allow its clutches to lock down on me, although I realize I can never lure myself into simply escaping it. The difference, as I sense it, is: naming, like a cast of the die, is just one step towards unnamning, a tool to render visible what he has carefully kept invisible in his manipulative blindness" (Trinh 1989, 48).*

Trinh er født i Vietnam, men uddannet, arbejdende og bosiddende i USA. Selvom hendes film ikke indskrives sig direkte i en decideret bevægelse<sup>43</sup>, har blandt andet den

---

<sup>42</sup> Selvom Trinh selv direkte bruger udtryk som for eksempel "den hvide mand", skal hendes begreber om det vestlige og det maskuline ikke forstås firkantet som geografi og køn. I hendes brug af begreberne skal vi forstå et diskursivt regime som vel at mærke godt kan italesættes af for eksempel en afrikansk kvinde. Dette diskursive regime konstituerer vidensformer hvorfra det for eksempel er muligt at tale om race, etnicitet, køn og seksualitet som naturlige størrelser.

<sup>43</sup> Ifølge Nichols er 1980'erne og 1990'erne i højere grad præget af en sameksistens af forskellige udtryksformer end det tidligere var tilfældet. Til forskel fra de mere paradigmatisk distinktioner mellem metoder og teknikker, der kom til udtryk for eksempel omkring Rouch's cinéma vérité og den amerikanske Direct Cinema bevægelse, eksisterer Trinh's film i en tid, hvor de i højere grad end tidligere er ét udtryk blandt mange. Den reflektive tilgang til forholdet mellem film og virkelighed, hvor filmmageren direkte begynder at henvende sig til seeren for at få denne til at reflektere over repræsentationsformen, frem for blot at reflektere over indholdet, placerer Nichols imidlertid som en tendens, der – med undtagelser – først for alvor slår igennem i 1980'erne.

amerikanske filmteoretiker Laura U. Marks (1994) argumenteret for, at Trinhs film kan placeres i den kategori, som Marks kalder den eksperimentelle diaspora film (Marks i Kirstein 1998, 47). Denne er karakteriseret ved at være en hybrid af dokumentar, fiktion og eksperimentelle genrer, og beror på personlige erfaringer med det at befinde sig i kulturel transition, hvor oplevelsen af denne transition resulterer i følelsen af en frembrydende, problematisk og processuel skabelse af identitet. Marks påpeger således også, at en fællesnævner for den eksperimentelle diaspora film er, at den er skabt i et stridbart forhold til de dominerende filmsprog, idet behovet for at opstille en ny relation mellem film og konstruktionen af race må betegnes som dens egentlige omdrejningspunkt. Dette manifesterer sig i et filmsprog, der ved at udfordre naturliggjorte kategorier forsøger at destabilisere disse og fremhæve det *mellemrum*<sup>44</sup>, hvor en ny erfaring kan bryde frem.

Kendetegnende for Trinhs film er netop, at de udfordrer de forestillinger og filmkonventioner, der normalt knyttes til den dokumentariske realisme, som vi også så Nichols angribe. En realisme, der efter hendes mening foregøgler autenticitet i sine repræsentationer, og dermed forårsager den subjektkonstitution, som hun ønsker at nedbryde. I Trinhs angreb ligger der dog også, som påpeget, en intention om at skabe ny betydning ved at gribe efter det formløse og utænkte. Som Trinh selv formulerer det, handler hendes filmpraksis om, hvordan det er muligt, ikke at tale *om*, men i stedet at tale *nærved* 'den anden' (Trinh 1999, 209-226). Kirstein påpeger i denne sammenhæng, at Trinhs projekt kan sammentænkes med feminismens skepsis overfor sproget som en realistisk repræsentationsform, idet hun i lighed hermed fremfører at "*language as a form of knowing will always provide you with your other*" (Trinh 1989, 53). Det var også denne parallel Nichols skitserede i sin kritik af den etnografiske films søgen efter en autentisk 'anden'.

---

<sup>44</sup> Trinh bruger begrebet "interstitial space". Ved dette begreb forstår jeg et diskursivt rum, der destabiliserer forestillinger om binære polariteter. (jf. også Bhabha 1994)

### Ydersiden ind, indersiden ud

For at skabe basis for en nærmere analyse af Trinh's filmiske greb, gør jeg i det følgende kort rede for hendes indvendinger mod de repræsentationspraksisser, som hun mener er problematiske i den dokumentariske realismes konstruktion af 'andethed'.

Ifølge Trinh er der sket et skift i den vestlige interesse for den ikke-vestlige 'anden'. Fra en nærmest anstødelig mangel på interesse i den ikke-vestlige 'andens' "indre liv" er dette nu blevet den centrale interesse for vestlige "eksperter", og formålet, som ofte hævdes af dem, der forsøger at eksponere et samfund for et andet, er, ifølge Trinh, "'to grasp the native's point of view" and "to realize his version of his world"' (Trinh 1991, 65).<sup>45</sup> I stil med Nichols argumenterer Trinh for, at forsøg på at repræsentere 'den anden' uundgåeligt omskrives af diskursive felter, der beror på en ideologi om sandhed og autenticitet, hvor form og indhold bestrides på grundlag af specifikke dualistiske tankeformer.

*"The injunction to see things from the native's point of view speaks for a definite ideology of truth and authenticity; it lies at the centre of every polemical discussion on 'reality' and its relation to 'beauty' and 'truth'. To raise the question of representing the Other is, therefore, to reopen endlessly the fundamental issue of science and art; documentary and fiction; universal and personal; objectivity and subjectivity; masculine and feminine; outsider and insider" (Trinh 1991, 65).*

Hermed bliver karakteren af det repræsenterede, som også Nichols fremhævede, bedømt i forhold til konventioner om hvem, der kan tale om hvad på hvilke måder. Skiftet fra en ydre tilgang til en "indre indsigt" har, ifølge Trinh, medført en legitimeret voyeurisme og subtil arrogance, der foregiver at "se ind i" eller at "eje" de andres sind (Trinh 1991, 65). I relation til film, mener hun, at dette typisk kommer til udtryk ved, at det, der vises, ikke er "*how I can see you, how you can see me, and how we are both*

---

<sup>45</sup> Trinh refererer i denne sætning til Bronislaw Malinowskis research mantra, i forbindelse med deltagerobservationen som metode.

*being perceived – the encounter – but how you see yourself and represent your own kind (at best, through conflicts) – the Fact by itself” (Trinh 1991, 65).*

Denne faktuelle autenticitet, skriver Trinh, beror i høj grad på 'den andens' ord og dermed på den magtmekanisme, Foucault identificerede som bekendelsen (se s.20-21). Det, at gøre et værk autentisk, afhænger således af at tydeliggøre 'den andens' deltagelse i skabelsen af sit eget billede. Men denne ”givne stemme”, argumenterer Trinh, er ikke den samme som den overordnede stemme, der giver filmen form. Den kompenserer i stedet ofte for en filmisk mangel, dvs. noget, der ikke lader sig repræsentere. Der er således konstitueret et magtforhold i repræsentationen, der reproducerer sig selv. Ifølge Trinh forudsætter forestillingen om en transmission eller oversættelse således opretholdelsen af det antropologiske paradigme om deltagerobservation, en metode, der på en gang placerer det undersøgende subjekt som del af og udenfor det undersøgte, og derfor i sit udgangspunkt er paradoksal. Hvis den, der står udenfor – *outsideren* – på denne måde skal erhverve sig indsigt i det, der er indenfor – *insideren*, kræver det ”*a form of (neo-)colonial interdependency*” (Trinh 1991, 68), der beror på informanter, som skal kunne tilvejebringe den information, som antropologen, filmmageren eller videnskabsmanden har brug for, dvs. en trænet *insider*.

*”the ideal Insider is the psychologically conflict-detecting and problem-solving subject who faithfully represents the Other for the Master, or comforts, more specifically, the Master’s self-other relationship in its enactment of power relations, gathering serviceable data, minding his/her own business territory, and yet offering the difference expected” (Trinh 1991, 68).*

I sådan en diskurs er det at give autentisk eller rigtig information derfor et geopolitisk spørgsmål, argumenterer Trinh. Det er en rumlig eller territorial politik, som afgør, hvem der retmæssigt kan repræsentere hvad. Selvom dette fra Trinhs perspektiv er et resultat af vestlige repræsentationspraksisser, påpeger hun, at det også er en diskurs, hvori ikke-vestlige har indtaget deres positioner for netop taktisk at kunne ”slå deres herrer på egen banehalvdel”. Ifølge Trinh konstruerer diskursen om 'andethed', de positioner, hvorfra subjekter kan tale i en fastlåst dualisme baseret på forskelle og ligheder.

*"The place of the native is always well-delimited. 'Correct' cultural filmmaking usually implies that Africans show Africa; Asians, Asia; and Euro-Americans, ... the World. Otherness has its laws and interdictions. Since "you can't take the bush from the black man," it is the bush that is consistently given back to him, and as things often turn out, it is also this very bush that the black man makes his exclusive territory" (Trinh 1991, 69).*

Det er på denne baggrund, at Trinh forsøger at etablere en kritisk filmteori, der kan udfordre de repræsentationspraksisser, hun mener, det vestlige etnografiske blik har etableret som konventionelle for dokumentarfilmsmediet. I hendes optik handler det ikke blot om at være i opposition til dominerende repræsentationer: *"this is akin to saying that a non-white view is desirable because it would help to fill in a hole that whites are now willing to leave more or less empty" (Trinh 1991, 72).* Det handler i højere grad om at eksponere de former (diskursen om 'den anden'), som disse repræsentationer konstrueres igennem: *"The question, rather, is that of tracking down and exposing the Voice of Power and Censorship whenever and in whichever side it appears" (Trinh 1991, 72).* Gennem en konstant underminering af forestillingerne om essentielle forskelle mellem kulturelt forskellige subjekter samt underminering af idéen om det dokumentariske som virkelighedsskildring, ønsker Trinh at åbne diskursive rum, der tillader 'den anden' en eksistens, der ikke reproducerer en subjekt-objekt, 'os/dem' dikotomi:

*"Essential difference allows those who rely on it to rest reassuringly on its gamut of fixed notions. Any mutation in identity, in essence, in regularity, and even in physical place poses a problem, if not a threat, in terms of classification and control. If you can't locate the other, how are you to locate yourself? (...) Furthermore, where should the dividing line between outsider and insider stop? How should it be defined?" (Trinh T. Minh-ha 1991, 73)*

### Opgøret med den vestlige diskurs om den kulturelle 'anden'

Trinh ønsker at give plads til en tænkning af identiteter som levende størrelser, i en konstant processuel skabelse, frem for at se dem som afsondrede essenser. I *Surname Viet, Given Name Nam* manifesterer Trinh sit ønske om at eksponere "the voice of power and censorship" på to måder. Dels benytter hun en nærmest Bertold Brecht'sk synliggørelse af billedets konstruerede natur med henblik på at dekonstruere de "naturlige" konventioner i dokumentarfilmen, dels forsøger hun, at underminere idéen om interviewet som indgang til autentisk viden om 'den andens' mentalitet.

*Surname Viet, Given Name Nam* kredser om diasporaidentiteten som en konstant brudflade, der udfordrer subjekt-objekt tænkningen i den vestlige metafysik<sup>46</sup>. Hermed forsøger Trinh at muliggøre en position, der på den ene side afsøger, hvad det vil sige at være kvinde fra den tredje verden assimileret i den vestlige verden, og på den anden side beskrive en sådan identitet uden at lade den strukturere af den hegemoniske diskurs' konstruktion af 'andethed'.

Med diasporafiguren som udtryk for mellemrummet fremhæver Trinh på et tematisk plan en multikulturel identitet, som et alment moderne eksistensvilkår. Den globale mobilitet, der har skabt diasporaens kulturelle rum, slører de genkendelige grænser mellem 'her' og 'der', center og periferi, koloni og metropol både i den vestlige verden og i den afkoloniserede tredje verden. Den multikulturelle identitet hos Trinh peger således ikke kun på en flertydig *farvet* identitet, men underminerer også tanken om den vestlige verden som homogen. Det multikulturelle betegner således ikke kun forskelle mellem forskellige kulturer, men også forskelle i én og samme kultur samt forskelle i det enkelte individ. Dermed skabes brudflader i forestillingen om 'det samme', hvorved occidenten må forholde sig til interne forskelle, frem for at lade den occidentale kulturs homogenitet bekræftes i forestillingen om en kulturel 'andethed' lokaliseret "derude" i den tredje verden.

Kirstein fremhæver i denne sammenhæng, at Trinhs arbejde med mellemrummet og hendes kritik af forestillingen om autenticitet og nærvær i metafysisk forstand, læner sig

---

<sup>46</sup> Idéen om en fuldstændig og ren tilstedeværelse i en kulturel identitet svarer ifølge Trinh til den vestlige metafysiks forestilling om det absolutte nærvær (i Kirstein 1998, 53).

op ad den franske filosof Jacques Derridas' forskelstænkning og *différance*-begreb. Derrida indsætter det anomale 'a' i 'difference' – *différance* – hvorved betydningen af begrebet udspiller sig mellem de to franske verber 'different' (være forskellig fra) og 'différé' (udsat, opsat, udskudt). Med neologismen, 'forskell-udsættelse', peger Derrida på, at enhver repræsentation ikke alene er en forskelssættelse, men også er en konstitution af betydningen, der altid indebærer et fravalg af betydning (Kirstein 1998, 54-55). Det er gennem dette levn af betydning, at Derridas dekonstruktivisme søger at synliggøre diskursive begrænsninger. Og det er denne 'Rest', som Trinh, ifølge Kirstein, forsøger, både tematisk og formalistisk, at synliggøre i sine film. Med foucaultianske termer kunne man sige, at Trinh forsøger at lægge en kompleksitet og lagdeling ind i (selv)repræsentationen af 'den anden'; en lagdeling, der slører denne figur på en måde så den ikke længere er mulig at overvåge i et panoptisk 'os/dem' skema. Det blik tilskueren vender mod sig selv gennem sin overvågning af det eksterne tilføjes et element af blindhed, som det er Trinh's hensigt skal udfolde en refleksion over subjektet som en konstruktion.

### "Surname Viet, Given Name Nam"

Der er to credo'er, Trinh ynder at bruge om sit eget projekt. Det ene er et Walter Benjamin citat: "*Nothing is poorer than the truth expressed as it is thought*"<sup>47</sup>, og det andet er hendes egen sætning: "*There is no such thing as a documentary*"<sup>48</sup>. *Surname Viet, Given Name Nam*'s komposition af skiftende billeder gør den nærmest til en kalejdoskopisk oplevelse. Filmens bombardement og komplekse sammenvævning af visuelle og auditive udtryk giver en kakofonisk tilgang til spørgsmål om historie, identitet og filmisk repræsentation. De betydninger tilskueren vil kunne skabe af *Surname Viet, Given Name Nam* har således ikke karakter af færdigpakkede størrelser, men er derimod åbne og ustabile.<sup>49</sup> Som sådan er *Surname Viet, Given Name Nam* også en meget krævende film. Den fordrer tilskuerens aktive engagement, da den ikke indeholder et

<sup>47</sup> Trinh citerer Benjamin fra *One-Way Street and Other Writings* (Trinh 1991, 29).

<sup>48</sup> Jeg har citeret Trinh fra Kirstein 1998, 58. Udtalelsen er fra et interview foretaget af Eva Hohenberger og trykt i filmmagasinet DOX (nr,11; sommer 1997).

<sup>49</sup> Trinh har selv udtalt om sin film, at den ikke er "*an object to look at but an articulation of images to consider*" (Trinh 1991, 115).

narrativt forløb i konventionel forstand, og da den konstant udfolder og nedbryder betydninger omkring den vietnamesiske kvindes identitet og den dokumentariske realismes konventioner. Den afholder tilskueren fra en tilfredsstillende af et umiddelbart meningsbegær men forsøger at bevidstgøre os om den vietnamesiske kvinde som en diskursiv figur og om vores tilgang til en forståelse af dette subjekt gennem dokumentarfilmens greb som en fikcionaliseret virkelighed.



Filmens åbningsscene placerer tilskueren i et poetisk univers, idet billedet viser tre vietnamesiske kvinder i traditionelle farvestrålende klædedragter udføre graciøse dansetrin. Scenen er afspillet i 'slow motion', og der er lagt en art susen ind på lydsporet, som er med til at give scenen et mystisk præg. Denne åbningsscene foldes derefter ud i en montage, der viser forskellige arkivbilleder af vietnamesiske kvinder – smukke kvinder, kampklædte kvinder – hvorefter vi ser en båd sejle op ad en flod til tonerne af en art folkesang: *"I am like a piece of silk floating in the midst of the market, knowing not into whose hands it will fall"*. Næste sekvens viser en sammenstilling af krigsbilleder, der hver især monteres som forskellige rubrikker på en ellers sort skærm; rammesatte, løsrevne og fremviste, netop som billeder indsat i en større sammenhæng – i større billeder – historien på den ene side og skærmen eller lærredet på den anden. Herefter klippes der til filmens første interviewscene. En kvinde sidder på gulvet i et rum og tilbereder et måltid vietnamesisk mad. Med mellemrum kigger hun sky frem for sig og

beretter om den vietnamesiske kvindes situation som hjemmets og mandens tjener i et land, hvor "lønningerne ikke længere slår til" (kvindens udtalelse). Hun taler engelsk med kraftig accent, men alligevel på et højt niveau, der synes at dissonere med hendes øjensynlige lave sociale stand. Interviewet rammesættes af kvindens indledende kommentar: *"In principle a foreigner is already a spy... Even a socialist... Or even you. We live in constant suspicion: between husband and wife, between parents and children... Suspicion is everywhere. There is no mutual trust"*. Denne kommentar kan være svær at udrede betydningen af, men spion-metaforen giver konnotationer til noget, der belures og tages bort i hemmelighed, og ved den direkte henvendelse til beskueren bliver man opmærksom på sig selv i denne rolle. Samtidig alluderes en mængde andre betydninger i sætningen om familierelationer, nationale relationer og politiske systemer. Beskuerens opmærksomhed henledes på, at der er noget på spil mellem kategorier af 'udenfor' og 'indenfor'. Flere andre sådanne forhold hentydes i interviewet, som klippes over til en montage af dansende kvinder, underlagt af en amerikansk voice-over, der oplæser et vietnamesisk digt: *"What is more beautiful than a lotus in a pond?"*, spørger digtet. *"Always near mud, it never smells of mud"* fortsætter det, og giver således en hentydning til en "skønhed på trods", noget der transformerer, eller dækker over noget andet.

Det næste klip viser kvinder, der meler ris. Den amerikanske voice-over reciterer en samtale, der røber en talemåde for ugifte bly vietnamesiske kvinder, når de kurtiseres; en talemåde, der viser deres mådehold, arbejdsomhed og dedikation til nationen: *He kept hold of her: "You try to run but I won't let you. Young woman, are you married yet?" And she replied: "Easy, young man, you're spilling my rice! Yes, I am with husband, his surname is Viet and his given name is Nam"*. Herefter forsætter filmen med endnu et interview, hvor der atter veksles mellem forskellige niveauer af udtalelser, konstituerende for filmens opbygning af den vietnamesiske kvindes identitet. Mens dækbillederne af kvinderne, der maler ris, stadig kører, får vi den første udtalelse om en nordvietnamesisk kvindes møde med kvinderne fra syd efter krigen. *"When I first met the women of the South, we looked at each other with distrust, if not with hostility. Slowly we started talking to each other. From distrust, we have come to dialogue. And this was a radical turn that changed my political understanding. Before, I learnt in the political courses that capitalism was the exploitation of man by man. Period."* Herefter ser vi den interviewede

kvinde i nærbillede, mens hun i den næste kommentar understreger sin pointe: *"A society that imposes on its people a single way of thinking, a single way of perceiving life, cannot be a human society."*

Atter foregår interviewet på et tøvende, velformuleret og stærkt accentpræget engelsk, hvilket giver det en følelse af kunstighed, og atter forekommer udtalelserne fra den nye interviewede kvinde løsrevne, abstrakte og flertydige. Kunne "kvinden fra syd" for eksempel også være kvindefiguren *"the southern woman"*, og dermed give citatet en forankring i globale uligheder? Og hentyder den næste sætning nødvendigvis til politisk ideologi i streng forstand? Kunstigheden i interviewsituationen begynder imidlertid nu at blive kraftigt understreget af kameraets bevægelser. Kameraet begynder at "gå på opdagelse" hen over kvindens krop, men i modsætning til den måde, hvorpå dette normalt foregår i dokumentargenren – for eksempel at der fokuseres på hænderne for at understrege en sindsstemning – er der noget påtaget og stileret over den måde, kameraet her afsøger kvinden. Langsomt bevæger det sig ned over kroppen, helt ned til fødderne og tilbage igen. Det flytter sig til siden, så det kun er halvdelen af ansigtet, der ses. Dernæst til den anden side; fokuserer på den talende mund osv. I sin overdrevne brug af disse metoder udstiller kameraet dem for beskueren. Det stærkt iscenesatte element i interviewsituationen understreges desuden af, at kvinden sidder på en simpel stol i et ellers tomt rum. Hun er placeret i et tableau på flad baggrund, som på en teaterscene, og det nærvær, der konventionelt set søges i det dokumentariske interview undermineres, gennem beskuerens fremmedgørelse fra den talende. Hun fremstår som iscenesat.



Således fortsætter *Surname Viet, Given Name Nam* sit vævende univers af kvindeskæbner, digte, krigsfotografier og arkivmateriale, indtil beskuerens indlevelse og bevågenhed omkring filmens stærkt iscenesatte karakter cirka en time inde i filmen for

alvor sættes på prøve. "Interview-offeret" går nu frem og tilbage i et tomt rum, ind og ud af kameraets synsvinkel – "af og på scenen" - fremførende en teoretiserende monolog. Kameraet synes langsomt og tøvende at forsøge at følge med, men tilbage står til sidst kun den bare hvide væg. Den amerikanske voice-over begynder nu at fundere over den dokumentariske form og interviewet som filmisk redskab: *"An antiquated device of documentary. Truth is selected, renewed, displaced and speech is always tactical (...) The more intimate the tone, the more successful the interview (...) Every question she and I come up with is more or less a copy of the question we have heard before. Even if the statement is original it sounds familiar, worn, threadbare.* Tilskueren er på dette tidspunkt revet ud af muligheden for en indlevelse i personernes historier og overvejelser gennem sin bevidsthed om repræsentationens fabrikation og konstruktion af autenticitet.

Trinhs synliggørelse af de dokumentariske redskaber er dog kun det ene element af hendes dekonstruktionistiske film. Man kunne argumentere for, at hun på dette plan ikke løfter sig ud over den kritik, der fik Rouch til at kalde de filmiske teknikker for "a work of lies". Film vil altid være film og aldrig virkelighed. Det er kun muligt at skabe billeder af virkeligheden; vi kan ikke duplikere den. Film var imidlertid hos Rouch lokale filmsandheder. For Rouch kan det filmiske vise virkeligheden mere virkelig end vi ellers ville opfatte den gennem teknologiens og filmmagerens tranceagtige optagelse af tingenes partikulære karakter. Her søger Trinh imidlertid at vise os det modsatte. For hende er virkeligheden gennemmedialiseret og konstrueret, hvorfor hun helt ønsker at nedbryde autenticitetsbegrebet. Hvor Rouch forsøger at give 'stemme' til den 'anden', mener Trinh, at vi må være kritiske overfor de vilkår, dette sker på.

Dette angrebepunkt for Trinh udfolder hun på det tematiske plan. I *Surname Viet, Given Name Nam's* første halvdel bliver vi introduceret for billeder og interviews med vietnamesiske kvinder i Vietnam. Vi lærer (med møje og besvær), at den vietnamesiske kvindes identitet er skabt gennem et patriarkalsk samfund, og at hele idéen om Vietnam som nation er skabt gennem områdets besættelser af kineserne, franskmændene og amerikanerne. I Trinhs film er den vietnamesiske kvinde således skabt gennem mindst to processer af betydningstilskrivelse: én i forhold til patriarkatet og én i forhold til konstruktionen af Vietnam som nation.

Det er med denne viden, at tilskueren inviteres til at se *Surname Viet, Given Name Nams* afsluttende repræsentation af de medvirkende kvinder. I vanlig dokumentarisk subjektframstilling viser filmen her de medvirkende vietnamesiske kvinder i deres eget liv – i USA vel at mærke! Kvinderne udtaler sig om deres holdninger til at *spille med* i filmen, og hvis ikke tilskueren blot bekræftes i sin mistanke finder hun nu ud af, at interviewene i filmens første del var iscenesatte. Først i rulleteksterne afsløres det dog, at alle filmens foregivne interviews af vietnamesiske kvinder i Vietnam i virkeligheden var 'scriptede' scener optaget i USA. De var alle komponeret af Trinh ud fra andre interviews foretaget af en anden med andre vietnamesiske kvinder. Ikke desto mindre bibeholder interviewene en vekselvirkning mellem noget, der er "virkeligt", og noget, der er medieret og iscenesat. Målet for Trinh er at nedbryde begge kategorier i deres møde med hinanden: *"by having the stage and the real together, what is brought out is the element of fiction in representation – the fictions of film caught up in the fictions of life"* (Trinh i Kirstein 1998, 71).

Den sidste del af filmen foregår som en konventionel montage af selekterede udtalelser, sekvenser og bidder af "ikke-iscenesatte dialoger", hvor vi oplever den vietnamesiske diaspora i USA. Trinh bruger flere scener til at vise, hvordan de medvirkende hele tiden befinder sig i brudflader og transitive tilstande, der udspilles på grundlag af forestillinger om, hvordan mennesker komponerer sig selv gennem deres egne forestillinger om tilhørsforhold, og gennem de 'blikke', hvormed vi fastfryser hinanden i disse kategorier. En sætning udtalt i en voice-over trækker dilemmaet op for tilskueren: *"But if I don't have roots, why have my roots made me suffer so?"*. Trinh giver os et "indblik" i, hvordan den vietnamesiske diaspora forsøger at opretholde sig selv som fællesskab gennem forhandlinger om deres kulturelle identitet, og vi ser, hvordan denne diaspora hele tiden udfordrer og udfordres af det levede liv i USA. For eksempel viser Trinh en scene, hvor en af de medvirkende holder foredrag for sin søns skoleklasse om den vietnamesiske kvindes traditionelle klædedragt, en scene, hvor det også fremgår, at denne klædedrags udseende gennem historien har været bestemt af mænd. Siden oplever vi en scene, hvor en ung "vietnamesisk" pige, der er anden generation af en migrant familie, fortæller sin amerikanske veninde og studiekammerat på Berkeley om udeblivelsen af hendes mors forventede forargelse over datterens røde

slangeskindebukser, og om hvordan datteren senere havde fundet skjorter med leopardtryk i moderens garderobe. På et senere tidspunkt i filmen lader Trinh os til gengæld overvære en vietnamesisk skønhedskonkurrence i USA. Konferencieren spørger vinderen (der er iført fuld ”traditionel mundering”) *”please tell us what characteristics of Vietnamese culture we should preserve in American society?”* Hertil svarer pigen: *”I think that, as far as women are concerned, we should preserve our Vietnamese heritage and the four virtues”*. (Vi hører siden, at disse dyder påbyder den vietnamesiske kvinde at være: *”skillful in her work, modest in her behavior, soft-spoken in her language”* og *”faultless in her principles”*).

Trinh forsøger også at synliggøre nogle af de måder, hvorpå diasporaens identitetsarbejde virker tilbage på den vietnamesiske nationale kontekst. Hun inddrager blandt andet kvindernes personlige grunde til at være med i filmen, at de gerne vil nuancere billedet af Vietnam – én mener at billeder af Vietnam altid er karikerede og oftest kun ser tingene fra det perspektiv, den nordvietnamesiske sag formåede at gøre dominerende, en anden ønsker på opfordring af en amerikansk ven at tale på vegne af undertrykte kvinder ”hjemme i Vietnam”. Omvendt gør Trinh også gennem sin brug af krigsfotos og andet arkivmateriale opmærksom på, hvordan den vietnamesiske kvinde i USA ofte italesættes i relation til de billeder, der bragte Vietnam ind i de amerikanske stuer under krigen.

De ”konventionelle” udtryk, der præger filmens anden del, har et kunstigt skær over sig efter den første dels dekonstruktion af det dokumentariske filmsprog. Trinh har så at sige ”trænet” seeren til at se bagom den dokumentariske realismes konventioner. Som jeg tidligere påviste, ”trænede” den klassiske etnografiske film, seeren til at danne forståelser af et kulturelt nærvær ved at indlemme det skildrede i diskursen om det fremmede og det genkendelige (se s.35). Trinh gør her det modsatte. Hun ”træner” seeren til at se diskurserne om autenticitet – i forhold til både det filmiske og det kulturelle – som magtkonstruktioner, der forsøger at fastfryse og dermed undertrykke ‘det andet’ i netop denne diskurs. Hun ”træner” seerens bevidsthed om, at et foregøglet nærvær altid indeholder et fravær. Nærværet er fiktion. Det er med denne bevidsthed, at tilskueren ser filmens anden del. Der er blevet tilføjet en distance til repræsentationens påberåbelse af autenticitet. Til slut sidder tilskueren tilbage med et væld af indtryk, der har aflejret en

poetik og en kompleksitet omkring den vietnamesiske kvindes identitet. På en og samme tid er vi blevet forført med et lokkende strejf af 'det andet' i form af femininitet og en art orientalisme, men samtidig gnaver en bevidsthed i os om, at dette 'andet' er en foranderlig konstruktion.

### **Delkonklusion: Et omslag i diskursen om 'den anden'**

Min intention med ovenstående gennemgang af *Surname Viet, Given Name Nam* har været at læse Trinh's filmiske- og teoretiske projekt som en modreaktion på den etnografiske films reproduktion af diskursen om det kulturelle som autenticitet og nærvær. Jeg mener, at det er i dette lys, vi bedst kan forstå Trinh's projekt. Hendes reflektive dokumentarfilm forsøger at gøre op med forestillingerne om, at 'den anden' kan gives stemme gennem observation og deltagelse; forestillinger der var hovedstrømninger indenfor dokumentargenren gennem 1960'erne og 1970'erne. Rouch's filmpraksis, der var understøttet af hans forestilling om et kulturelt 'andet' subjekt og hans forestilling om filmmediets evne til at repræsentere virkeligheden, usynliggjorde de magtrelationer, der indsatte sig i den. Kameraets provokation af virkeligheden havde den effekt, at de filmede subjekter begyndte at overvåge sig selv<sup>50</sup>, de etno-opførte-sig, så Rouch jo faktisk eksperimenterede med slet ikke at redigere sine film. Rouch's film var i deres tid med til at nuancere 'den anden' fra en status som historieløs 'vild' på den måde, vi så det hos Flaherty, men set fra Trinh's perspektiv – og dvs. gennem den magtanalyse, som også er min optik – fremstår Rouch's forsøg på at omgå subjekt/objekt relationen i sine film som en reproduktion af denne magtrelation, da den ikke kan give stemme til 'den anden' på 'den andens' egne præmisser. Heroverfor fremstiller Trinh subjektet som en mangfoldig størrelse, hvis tilstedeværelse og konstante transitive "tilbliven" udfordrer forestillingen om autenticitet og essens både i tilskuerens oplevelse af det filmede og i tilskuerens refleksion over sig selv. Hos Trinh indskrives vi i Foucault's panoptikon med bevidstheden om, at de betydninger, vi tilskriver os selv og andre, også konstituerer levn

---

<sup>50</sup> Foucault taler om den måde, hvorpå "*technologies of the self*" bliver kendetegnende for modernitetens usynlige disciplinering af subjektet (Foucault 1975a).

af betydninger. Der er således hele tiden noget, der undslipper (selv)overvågningen – noget, der undslipper magten, og bliver til ny modmagt.

Jeg læser Trinh's forsøg på at gøre op med diskursen om 'den anden' i *Surname Viet, Given Name Nam* som et dobbeltgreb, med hvilket hun på den ene side søger at gøre op med repræsentationshistoriens byrde, figuren 'den anden', og på den anden side søger at skabe plads til, at denne 'anden'/dette 'andet' kan bringes i tale.

Trinh udråber en protest mod de magtrelationer, der har konstitueret hende som 'anden', men det er en protest, der erkender umuligheden i at nulstille diskursen, og som derfor også gennem poetik og dekonstruktiv refleksivitet forsøger at skabe diskursivt rum til en ny form for repræsentation af 'andetheden'. Hos Trinh mener jeg, at denne 'andethed' søges manifesteret gennem de poetiske elementer, hun lægger ind i *Surname Viet, Given Name Nam*; poetiske elementer, der udtrykker mystik og atmosfære ved at bryde den dokumentariske realismes form, men som samtidig fremstilles som pastiche, da de netop *udstilles* som poetiske og således gør opmærksom på også deres specifikke form for konstruktion. På den ene side er vi hermed tilbage hos Rouch; i den situation hvor 'andetheden' har form af noget rationelt uforståeligt, noget vi måske kan fornemme gennem kropslig indlevelse, en form for kulturelt nærvær, men samtidig forsøger Trinh at vise os, at denne forestilling er en konstruktion i diskursen om 'det andet'.

Som Trinh eksponent for en radikal subjektposition i diskursen om 'den anden', mener jeg, at hendes filmsprog er med til at danne grundlag for det skred, der sker i opfattelsen af dokumentarfilmen gennem 1980'erne som en konsekvens af, at der i bredere forstand har dannet sig en mere kompleks problematisering af, hvad der kan forstås som dokumentarisme.

Ifølge Nichols begynder mange dokumentarfilm i 1980'erne for alvor at have det performative som strukturerende modalitet. Hermed peger han på, at dokumentarfilmen fra 1980'erne i højere grad end tidligere afviger fra realistiske repræsentationer af den historiske verden og på en selvbevidst måde bruger poetiske elementer, ukonventionelle narrative strukturer og mere subjektive repræsentationsformer. Vi ser således en tilbagevenden til en stærk instruktørtilstedeværelse, nu eksplicit i en form, hvor fortælleren tager ansvaret for sin repræsentation frem for at søge den legitimeret i forestillingen om en eksisterende ydre verden. Den performative dokumentar henvender

sig til os gennem det emotionelle og det ekspressive i stedet for at udpege en faktisk verden, som vi alle har tilfælles (Nichols 2001, 130-132).

## Myten om den etnografiske 'anden'

Medierne tillader kultur at blive globaliseret ved at neutralisere rumlige afstande (Meyrowitz 1985). Ulf Hannerz mener, at mediernes repræsentationer af mennesker og steder fra andre dele af verden gør os alle sammen en lille smule mere kosmopolitiske. Hermed mener han, at der er opstået et nyt subjekt, affødt af de kulturmøder, globaliseringen har medført: *"The cosmopolitan is a creature of the organization of diversity in world culture"* (Hannerz 1992, 252); et subjekt, der har indsigt og evne til at begå sig i andre kulturer. At være kosmopolit, mener Hannerz, indbefatter ikke blot, at man bevæger sig rundt i verden, men også en særlig metakulturel position. Ifølge Hannerz har kosmopolitten en intellektuel og æstetisk åbenhed overfor forskelligartede kulturelle erfaringer.<sup>51</sup> Derudover har hun personlige kompetencer til at leve sig ind i andre kulturer ved at lytte, se, fornemme og reflektere, såvel som hun har en opdyrket evne til at manøvrere med partikulære betydningssystemer. Man kan således være mere eller mindre kosmopolit, alt efter ens kompetencer til at leve sig ind i andre kulturer.

Imidlertid understreger Hannerz, at kompetence overfor fremmede kulturer også indebærer beherskelse, og i denne betragtning sætter han atter spørgsmålet om den kulturelle 'anden' i spil. Kosmopolittens forståelse er blevet udvidet, og lidt mere af verden er kommet under hendes kontrol. *"Yet there is a curious, apparently paradoxical interplay between mastery and surrender here"*, pointerer Hannerz. Dette paradoks i samspillet mellem beherskelse og overgivelse er parallel til det antropologiske paradoks vedrørende deltagerobservationen, og betyder efter Hannerz mening, at der er flere måder at være kosmopolit på. En form for kosmopolitisme kan bestå i, at individet kun "samler de ting op" fra andre kulturer, som passer hende. På den måde kan kosmopolitten strikke sit eget unikke perspektiv på verden sammen. I en anden form for kosmopolitisme forhandler kosmopolitten imidlertid ikke med den anden kultur for at fravriste den enkelte elementer, men accepterer den derimod som "en pakkelse". Kosmopolitisme bliver her til omskiftelighed (Hannerz 1992, 253).

---

<sup>51</sup> Hannerz pointerer i denne sammenhæng, at der kan ikke være nogen kosmopolitter, hvis ikke der også er repræsentanter for mere afgrænsede territoriale kulturer.

Det interessante ved kosmopolitten i denne sammenhæng er, at dette ”nye” subjekt problematiserer idéen om stabile kulturer eller med Hannerz ord, begrebet ’hjem’. Herom skriver Hannerz følgende:

*”Home should be taken-for-grantedness, but if [the cosmopolitan’s] perspectives have been irreversibly affected by the experience of the alien and the distant (...) there may be a feeling of detachment, perhaps irritation with those committed to the local common sense and unaware of its arbitrariness. Or perhaps the cosmopolitan makes ”home” as well one of his several sources of personal meaning, not so different from the others which are further away; or he is pleased with his ability to surrender to and master this one as well” (Hannerz 1992, 253-254).*

Den mulighed eksisterer imidlertid også, argumenterer Hannerz, at det kulturelle ’hjem’ bliver til en nostalgisk forestilling om en før-kosmopolitisk fortid, hvor tingene var simple og ligetil, et komfortabelt sted med kendte ansigter, hvor ens kompetencer er uanfægtede, og hvor man ikke behøver at bevise det, hverken for sig selv eller for andre. Den politiske og ideologiske kamp om at definere det kulturelle i national sammenhæng kan således også tænkes i forlængelse heraf. Set fra kosmopolittens perspektiv er det kulturelle ’hjem’ kendetegnet ved, at det er beboet af lokale, skriver Hannerz. Omvendt er kosmopolitten fra de lokales perspektiv en usædvanlig person, én, der ikke helt er ”én af os”, én, som det ikke er en selvfølge, at man kan stole på.<sup>52</sup> Ifølge Hannerz kan kosmopolitten således både være en trussel og en mediator. Han udgør en fare overfor ortodoksi, og han kan afbøde kulturchok ved at kanalisere det kosmopolitiske ind i det lokale. På den ene side er kosmopolitten således også gennem historien blevet anset som en fjende af statsapparater, som har forsøgt at udøve en hvis kontrol over menneskers

---

<sup>52</sup> Hannerz pointerer at, tillid i denne sammenhæng bliver et spørgsmål om, at etablere en forståelse på baggrund af formlen ”jeg ved, og jeg ved at du ved, og jeg ved at du ved at jeg ved”. Heraf også de mange diskussioner om filmmagerens etiske ansvar overfor de filmede subjekter indenfor dokumentarfilmsteori (jf. for eksempel Nichols 2001, kap. 1).

tanker.<sup>53</sup> På den anden side løber kosmopolitten som mægler eller entreprenør den risiko at trivialisere det fremmede:

*”there is a danger that (...) attempts to make the alien easily accessible only succeeds in trivializing it, and thereby betraying its nature and the character of the real firsthand encounter. Thus, in a way, the more purely cosmopolitan attitude may be to let separate things be separate” (Hannerz 1992, 254).*

Det har været min hensigt med dette speciale, med den etnografiske film som eksempel, at sandsynliggøre en pointe om, at det, der stilles til skue for os med mediernes produktion af billeder ”ude fra verden”, netop er myten om ‘den anden’ gennem produktionen af det vestlige subjekt som koloniasator. Hos Hannerz ser vi, hvordan den kulturelle globalisering har affødt et nyt subjekt, kosmopolitten, der i samme ombæring konstituerer subjektet, den lokale. Kosmopolitten og den lokale er således gensidigt konstituerende subjekter. De skaber hinanden gennem forestillingen om et kulturelt ’hjem’, som den lokale bebor, mens kosmopolitten navigerer mellem forskellige kulturelle påvirkninger. Hos Hannerz ser vi således også det kulturelle konstrueres på baggrund af forestillingen om den kulturelle ’anden’. Mit argument er således, at mediernes repræsentationer af verden ’derude’ producerer forestillinger om en verden ’herhjemme’, og denne dialektik iværksætter uundgåeligt identitetspolitiske kampe, hvorigennem vi konstituerer os selv og ’andre’ som kulturelle subjekter. Den kulturelle ’anden’, som kun kan italesættes på vilkår af en ambivalens mellem genkendelighed og eksotisme, ’det samme’ og ’det andet’, er den ’Rest’, der forsøges overvåget i det mediemæssige panoptikon.

Mediernes synliggørelse af kulturelle ’andre’ kan ses som et tegn på frisættelse, da den netop muliggør en udfordring og genskabelse af de kategoriseringer, der har været med til at opretholde undertrykkende forestillinger om specifikke subjekter. Indenfor Foucaults teori om pluraliserede subjekt-effekter, taler dette perspektiv for at ”blive” det, man er kategoriseret som (kvinde, sort, muslim, masai etc.) for dermed at naturalisere og

---

<sup>53</sup> Kategorien er i denne sammenhæng oftest blevet udvidet til at gælde alle, hvis horisonter kunne mistænkes for at inkludere idéer fra det ukontrollable ydre (Hannerz 1992, 254).

demokratisere denne kategori gennem udfordring af dens grænser. Synliggørelsen kan imidlertid også ses som en fortsat undertrykkelse, da den reproducer det normaliserende 'blik', der konstituerer subjektpositionerne, hvorfra der kan tales. Dette medfører enten et underskud eller et overskud af betydning i repræsentationen som uundgåeligt vil fremmedgøre den 'andethed', som ikke kan repræsenteres; en fremmedgørelse, der i anden omgang kan være medvirkende til en undertrykkelse af marginaliserede individer på samme måde, som vi så det i Saids identifikation af orientalismen og Halls identifikation af diskursen om 'Vesten og Resten'.

Med den etnografiske film som eksempel har jeg vist, at mediernes repræsentationer af kulturelle 'andre' altid vil være indlejret i diskursen om 'den anden' og dermed misrepræsenterer denne 'anden'. Den sydafrikanske medieteoriker Keyan Tomaselli synes at nærme sig det samme perspektiv, når han påpeger, at medierne rammesætter verden for os ved at stille den til skue i et frosset billede af det, der er. Virkeligheden er altid allerede repræsenteret for os.

*“We know that other people’s reality can only be represented, not experienced, yet the conventions of cinema serve to deny representation and offer direct access to reality for the viewer’ (Banks, 1990, p.30). This semiotic sleight of hand occurs because the appearance of subjects in ‘real life’ is already embedded in the cultural codes which both shape their behaviour external to the camera, and, indeed, in those of the camera itself. In other words, though a film entails at least a double encoding in decoding, audiences tend not to see either” (Tomaselli 1996, 52).*

Repræsentationen af andre menneskers virkelighed indeholder således mindst en dobbelt udviskning og overskrivelse af det kulturelle subjekt. Én i forhold til den virkelighed, der altid allerede er konstrueret for os og én i forhold til den måde, hvorpå vi forsøger at stille denne virkelighed til skue gennem filmiske greb. Så langt er jeg enig med Tomaselli. Imidlertid mener jeg, at hans forestilling om, at seeren ikke er bevidst om dette forhold – repræsentationens karakter – er problematisk. Spørgsmålet er, om ikke vi i dag er blevet så trænede læsere af medierne, at vi netop anerkender repræsentationen som

en præmis for vores oplevelse af os selv og andre. Sagt på en anden måde, at vi er klar over, at vi lever i en gennemmedialiseret "virkelighed", og at vi har affundet os med det, at vi oplever os selv som multikulturelle identiteter og kosmopolitter, og at kun de, der ikke har erkendt dette vilkår, og som konsekvens heraf føler globaliseringen som en trussel mod deres kulturelle identitet, står tilbage som ofre for den globale kulturelle udvikling.

I den kulturelle globalisering er kultur netop noget, der er til forhandling, hvorfor det skal være muligt at sætte ord på den, den skal kunne legitimeres overfor påvirkninger udefra og udvikle sig i takt med konstitutionen af subjekter, der søger ind i sig selv som programmer for udviklingsinterventioner. Som vi så det hos Turners kayapo-indianere, er kultur blevet noget, der i øget grad relaterer sig til retsmæssige former gennem synliggørelse af kollektive identitetspraksisser; identitetspraksisser der vel at mærke er teknologisk repræsenterbare og retsmæssigt anfægtelige, og derfor nødvendiggør italesættelsen af det kulturelle som noget, der enten er genkendeligt eller anderledes. Hannerz kosmopolit er derfor, for mig at se, et udtryk for at globaliseringen fabrikerer kulturelle subjekter, som reproduceres i et verdensomspændende mediemæssigt panoptikon.

### *Magtbastionen 'den anden'*

Min fremstilling af det diskursive felt, der er konstrueret omkring figuren 'den anden' har vist forskellige positioner i kampen om, hvordan man kan tale om, for eller nærved 'den anden'. En magtbastion indenfor dette felt har i særlig grad været tegnet af personligheder som Edward Said, Stuart Hall og Trinh T. Minh-ha,<sup>54</sup> hvis stemmer også i kraft af deres ståsted som "tredjeverdens-intellektuelle" har haft stor autoritet til at definere feltet. Med udgangspunkt i en poststrukturalistisk magtanalyse, har deres position været at italesætte 'den anden', ikke som et naturligt subjekt, der er blevet

---

<sup>54</sup> Den postkoloniale konstruktion af magtbastionen 'den anden', i postkolonialismens heterogenitet og pluralitet af forskellige stemmer, er selvfølgelig konstitueret af mange aktører. De tre, jeg her har nævnt, har været fremtrædende indenfor den akademiske verden, og det er ud fra dem, at jeg har fremstillet positionen i dette speciale. Der kunne imidlertid nævnes adskillige andre, der på forskellig vis har været med til at konsolidere denne subjektposition i diskursen om 'den anden', såvel som man kunne argumentere for, at magtbastionen 'den anden' i grundlæggende forstand er konstitueret som modmagt mod det koloniale 'blik'.

opdaget af det etnografiske blik, men som en konstruktion produceret gennem specifikke vestlige diskurser indenfor en imaginær geografi om 'Vesten og Resten'. Trinh T Minh-ha's credo: "There is no such thing as a documentary", konsoliderer denne position i relation til medieteknologiens produktion af billeder af 'andethed'. Disse er alle fiktive, fastslår hun med udsagnet.

En anden bannerfører på denne magtbastion, den indisk fødte Gayatri Chakravorty Spivak (1988), har imidlertid peget på faren i at udbrede Foucaults magtanalyse på forhold udenfor det vestliges sfære. Hun anerkender, at tredjeverdenssubjektet som diskursiv figur er konstitueret gennem epistemisk vold på baggrund af det subjektiverende 'blik', som er grundlæggende for moderne vidensproduktion. Imidlertid mener Spivak, at Foucaults teori om pluraliserede subjektseffekter er affødt af det europæiske oplysningsprojekt, hvorfor den selv indeholder og konserverer det vestlige subjekt – eller Vesten som subjekt:

*"The theory of pluralized 'subject-effects' gives an illusion of undermining subjective sovereignty while often providing a cover for this subject of knowledge. Although the history of Europe as subject is narrativized by the law, political economy, and ideology of the West, this concealed subject pretends it has "no geo-political determinations". The much publicized critique of the sovereign subject thus actually inaugurates a Subject" (Spivak 1988, 271-272).*

Ifølge Spivak er spillets regler allerede sat for den repræsentationspolitik, der kan finde sted i den globale arena, når 'andre' (i Spivaks begrebsverden 'the subaltern') ses på baggrund af den subjektiverende magt, som Foucault indsætter centralt i det europæiske oplysningsprojekt. Et sådant prisme situerer det agerende subjekt geopolitisk i Vesten, mener hun, og Foucaults teori, i sin problematisering af et stabilt subjekt, indeholder således selv et subjekt. "Can the subaltern speak?", spørger Spivak. Kan det 'tale', hvis det ved at 'tale' og hævde en kulturel identitet på disse præmisser blot genindskriver sig i en underordnet position i samfundet? Hvis talen bliver lig en etnocentrisk forlængelse af et vestligt logos; en totaliserende essentialistisk mytologi, som ikke tager højde for heterogeniteten bag den koloniserede kropspolitik?

Spivak argumenterer i denne henseende for, at der findes erfaringer i form af 'subjugated knowledges', udenfor det vestlige epistemes magt/vidensformer, og på samme måde som vi så det hos Trinh, er det også Spivaks projekt, at skabe plads til 'det andet' ved at udfordre, det, hun oplever, som en fortsat fabrikation af det undertrykte subjekt (the subaltern). Spivak illustrerer denne pointe ved at fremhæve den måde hvorpå, hun mener, tredjeverdens-kvinden er blevet konstitueret, som undertrykt indenfor sin egen kultur, af en vestlig imperialistisk diskurs. Hun eksemplificerer i denne sammenhæng, hvordan englændernes forbydelse af enkebrændinger i Indien, blev legitimeret gennem diskursen om "*white men saving brown women from brown men*", og således indebar en dobbelt overskrivelse af kvinden som subjekt – én i forhold til den indiske mand og én i forhold til det imperiale projekt. Denne diskurs, påpeger Spivak, var et udtryk for en simplificeret forståelse af en kulturel praksis, der i sin lokale sammenhæng fungerede på komplekse måder. Enkebrændingerne var et bestredet ritual blandt inderne selv (Spivak 1988, 296-297). Hermed konkluderer hun, at det, der lades tilbage i den fortsatte diskursive konstruktion omkring tredjeverdens-kvinden, ikke er en 'rest' af en oprindelig essens men nærmere en diskursiv kampplads, der er partikulært konstitueret:

*"Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the "third-world woman" caught between tradition and modernization" (Spivak 1988, 306; min understregning).*

## Konklusion

Jeg har med dette speciale givet et perspektiv på den måde, de repræsentationsproblematikker, der knytter sig til den filmiske formidling af den kulturelle 'anden', influerer de kulturelle globaliseringsprocesser. Dette har jeg gjort ved at se på formeksperimenter indenfor etnografisk film, der netop som genre har forsøgt at gøre kulturelle 'andre' til talende subjekter. I denne sammenhæng har jeg vist, hvordan etnografisk film som en institutionel diskurs har betragtet det kulturelle som noget, der kunne være til stede med en større eller mindre grad af nærvær i den filmiske formidling, hvor forholdet mellem nærvær og fravær indenfor denne forestilling handlede om de måder, hvorpå man justerede på etnografiske og filmiske praksisser. I denne sammenhæng anses både kameraets "rå registrering" og dets poetiske skildring som et værktøj til at placere seeren på stedet i et kulturelt 'andet' nærvær, mens forklarende kontekstualisering i udbredt grad opfattes som en tale til seerens intellekt, hvilket etablerer en distance til den kulturelle 'anden'. I de film, der blev lavet til videnskabelig brug, blev ethvert tegn på menneskelig indblanding i det observerende kameras registrering af virkeligheden foran linsen anset for problematisk. Her drejede det som om, i videst mulig forstand, at gengive en "pro-filmisk virkelighed" via dokumentarisk realisme. Denne filmpraksis kunne vi følge fra de helt tidlige etnografiske optagelser over Mead og Bateson til Ash og Chagnon. Filmformen var entydigt karakteriseret ved at 'den anden' fremstod som objekt, der skulle undersøges gennem vestlige kategorier.

Blandt de film, der eksplicit forsøgte at formidle en oplevelse og forståelse af 'den anden' til en vestlig seer, finder vi mere divergerende udtryk. Disse film har typisk været præget af narrative forløb og formmæssige eksperimenter. På den ene side finder vi her *Nanook of the North* og den senere etnografiske tv-film. Disse repræsenterer 'den anden' som et eksotisk individ, der enten som i *Nanook of the North*s tilfælde lever i en tidløs og afsondret verden, eller som i den etnografiske tv-film er truet på sin kulturelle identitet og eksistens af en udefra kommende moderne civilisation. I begge tilfælde kan man tale om at den kulturelle 'anden' fremstår som objekt italesat gennem en vestlig forestilling om den autentiske 'vilde'.

Jean Rouch præsenterede en modsætning i forhold til fortællingen om 'den anden' som kulturel autenticitet fanget i en disintegrerende nutid. Nok handlede Rouchs film om den 'anden' som 'anden' i forhold til det vestlige subjekt, hvis sind, Rouch mente, han kunne afkolonisere. Men Rouch mente endvidere, at han kunne give stemme til 'det andet' ved at indgå i en rituel transcendetilstand, der lod en filmisk virkelighed manifestere sig i kameraet. 'Den andens' autenticitet knyttede sig således til et kulturelt nærvær, der blev medieret til seeren, frem for en fjern kulturel fortid. Jeg har argumenteret for, at Rouch på et umiddelbart plan formåede at give stemme til den 'anden'. På et andet plan har jeg imidlertid argumenteret for at dette i radikal forstand ikke foregår på 'den andens' præmisser og at Rouch fastholder den 'anden' i positionen som 'anden', da han forsøger at tage 'andetheden' (eller nærmere hans forestilling om den) "på sig", hvorfor hans film bliver underdeterminerede. 'Den anden' kommer i Rouchs film derfor nemt til at fremstå som en radikal utilnærmelig 'anden', i stil med det subjekt, der blev italesat i forbindelse med Worth og Adairs navajo-projekt; et subjekt som aldrig vil kunne tale til os på vores præmisser uden at forråde sin kulturelle autenticitet.

Set fra 'den andens' perspektiv bliver den måde, hvorpå diskursen om den kulturelle 'anden' har understøttet den etnografiske film problematisk. Dens forsøg på at påberåbe sig autenticitet, i forhold til den virkelighed den skildrer, bliver et udtryk for en vestlig vidensmagt, der har etableret både de filmiske konventioner og den kulturelle virkelighed, kameraet angiveligt fremviser. Som Nichols påpegede, kan filmiske repræsentationer af andre kulturer, fordi de er indlejret i diskursen om den kulturelle 'anden' ikke undgå at reproducere ambivalensen mellem 'det genkendelige' og 'det fremmede'. Hvis vi fortsat indskriver 'den anden' i forestillingen om en tabt autenticitet, vil vi imidlertid forstumme dette subjekt og konstruere en dobbelt undertrykkelse, der fastlåser det som objekt.

Hvor Nichols ønsker sig et etnotopia, der gennem personlige, poetiske, refleksive og performative film skal tale forskellighedens sprog, fokuserer Trinh sin politiske og teoretiske filmvirke på, at tydeliggøre de filmiske virkemidler, der for hende at se, afslører den falskhed, der ligger i enhver repræsentation, og som i særlig grad påberåber sig autenticitet gennem den dokumentariske realismes konventioner. Man kan således hævde, at Trinh på ét niveau er ude i det samme projekt om at afkolonisere det vestlige

sind som Rouch. Forskellen på de to er imidlertid, at Rouch ser optimistisk på forholdet mellem film og virkelighed, hvor Trinh arbejder i en fuldstændig gennemmedialiseret virkelighed. Rouch finder således løsninger på de repræsentationelle problemer, så en partikulær (autentisk) ”virkelighed” fremmanes, mens Trinh fremhæver, at vores adgang til en sådan ”virkelighed” ikke alene består af en række fiktionsgreb, men at denne virkelighed i sig selv også er fikcionaliseret.

Men hvad betyder denne refleksion over forholdet mellem film og virkelighed for de kulturelle globaliseringsprocesser? På baggrund af Hannerz og Appadurai har jeg argumenteret for, at globale kulturelle strømme bevæges gennem de måder, hvorpå landskaber af mennesker, teknologi, kapital, medier og ideer betragtes og repræsenteres lokalt. Medierne fungerer således med Foucaults begreb som et panoptikon, gennem hvis fremstillinger af kulturelle forskelle og ligheder vi identificerer og positionerer os selv som kulturelle subjekter. Med udgangspunkt i Stuart Hall har jeg imidlertid argumenteret for, at det repræsentationssystem, som er strukturerende for mediernes skildringer af andre kulturer, er blevet konstitueret gennem den måde, vi i Europa historisk har indskrevet andre kulturer i vores eget selv billede. ’De andres’ anderledeshed blev internaliseret som en ’Rest’ i det vestlige subjekt, og forestillingerne om ’det andet’ opretholdt adskillelsen mellem det vestlige subjekt og et ikke-vestligt subjekt som en imaginær geografi, der understøttede en vestlig selvfølelse. Som det fremgår af den etnografiske films eksempel, indskrives dette vestlige subjekt på forskellige måder som henholdsvis forfatter og seer i mediernes fremstillinger af ’det kulturelle’. Medierne kan således bruges af forskellige forfattersubjekter som en arena til identitetspolitiske kampe, der bevæger repræsentationer af kultur mod det etnotopia af mangfoldiggjorte stemmer og repræsentationsformer, som Nichols ønsker sig. Som aktører i konstruktionen af kulturelle identiteter er mediernes billeder imidlertid dømt til at reproducere en ambivalens mellem det fremmede og det velkendte, og således dømt til at reproducere en adskillelse mellem et vestligt subjekt og en ikke-vestlig ’rest’.

Med mediernes produktion af billeder ’ude fra verden’ stilles myten om det kulturelt anderledes til skue for os. Gennem rollen som betragtere producerer vi os selv som kulturelle væsener, og bevidstgørelsen, som Trinh søger, om de magtrelationer, der ligger bag mediernes repræsentationer, ændrer ikke umiddelbart dette forhold. Vi har ingen

adgang til det underordnede subjekts mentalitet, det forsvinder i vores forsøg på, at stille de institutioner, hvorigennem det er blevet fabrikeret, til skue. Tilbage er kun diskursive kamppladser, hvor vi kan skabe performative repræsentationer, der konstituerer nye subjekter. Vi må derfor altid spørge hvem, de billeder vi ser, er produceret af og hvem de er produceret til.

## Epilog

Min motivation for at diskutere de repræsentationsproblematikker, der knytter sig til formidlingen af andre kulturer, hænger sammen med mine egne erfaringer som filmmager. I juli 2003 begyndte jeg at arbejde på en dokumentarfilm om identitetsdannelse blandt unge fra Alexandra township i Johannesburg; et projekt der blev mødt med både interesse og kritik, dernede såvel som herhjemme. Forbeholdene var mest udtalte i Sydafrika, hvor flere mennesker, både sorte og hvide, fattige og velstillede, ivrigt spurgte til mine motiver for at lave denne film. Hvorfor Sydafrika? Hvorfor laver du ikke en film om Danmark i stedet? Hvad er det, du gerne vil fortælle, og hvor skal det sendes? I flere tilfælde lod folk sågar mig vide, hvor trætte de var af, at Sydafrika var så overrendt af europæiske og amerikanske forskere, filmfolk og studerende, der alle ville observere ”det store sydafrikanske eksperiment” – genforhandlingen af sociale og kulturelle identiteter i det ”nye” post-apartheid system.



Dette speciale er således også et resultat af mit behov for at reflektere over den identitetspolitik, en film som denne uundgåeligt indgår i – nationalt i Sydafrika såvel som globalt. Min intention har været at tydeliggøre det geopolitiske rum, jeg, som filmmager, taler ind i og kan kritiseres ud fra, når jeg som europæer, dansker, hvid, vesterlænding,

mand osv. tager til Alexandra for at lave en film om identitetsdannelse blandt unge afrikanere. Jeg har ikke ønsket at forholde mig konkret til den stigmatisering<sup>55</sup>, som township-unge må forhandle deres identitet i forhold til. Derimod har jeg givet en kritisk diskussion af de paradokser, der opstår, når jeg er med til at cirkulere forestillinger om 'dem' gennem en film, der både skal skabe indlevelse og forståelse for 'deres' situation.

### Ideen til filmen

Alexandra har ry for at være en township præget af hård kriminalitet, et 'no-go' område for mennesker, der ikke har nogen relation til stedet, og i endnu højere grad et 'no-go' område for hvide. Det var i forbindelse med en oplevelse i 2002, at jeg først begyndte at barsle med idéen om en dokumentarfilm fra dette område. Jeg arbejdede på det tidspunkt på den sydafrikanske tv-serie "Soul City", og var i den sammenhæng endt til en fodboldkamp på Alexandra Stadium med en kollega, der kom fra bydelen. Med mit lyse ansigt vakte jeg en del opmærksomhed på tribunen, men da jeg var i godt selskab, lod jeg mig ikke mærke med det og sugede videre på min øl. Lidt efter vendte en mand i begyndelsen af fyrrerne sig om fra sædet foran og spurgte mig, hvad jeg egentlig lavede der. Da jeg tøvede en anelse, spurgte han, om jeg var journalist eller forsker, og tilføjede, at det jo var de eneste hvide, der kom i Alexandra. Han syntes egentlig hellere, at jeg skulle tage hjem, hvor jeg kom fra, for de havde ikke brug for mine historier her. En anelse fortørnet fik jeg fremstammet, at jeg var der med nogle venner fra mit arbejde, og jeg egentlig bare var kommet for at se lidt fodbold. Det blødte stemningen op, og inden længe skålede vi sammen, mens min nye ven fortalte om townshippens gode og dårlige sider. Der var mange problemer i Alexandra ikke mindst på grund af fattigdommen og den høje grad af kriminalitet, betroede han mig, men han var træt af, det ensidige billede medierne altid fremstillede af stedet. De fokuserede kun på problemerne, mente han. For ham var Alexandra lige så meget en bydel, der havde en stærk fællesskabsfølelse, en spændende multikulturel<sup>56</sup> identitet og en fantastisk 'vibe'; i Alexandra skete der noget til

---

<sup>55</sup> Opfattelser af, at de er dårligt uddannet, ansvarsløse, kriminelle, chauvinistiske, stærkt udsatte for at blive smittet med HIV osv.

<sup>56</sup> Alexandra township huser mange mennesker med forskellig etnisk og national baggrund. Mange af townshippens indbyggere er folk fra landet, der er rejst til byen for at arbejde. De kommer fra forskellige

forskel fra i forstæderne, hvor alle folk burede sig inde bag høje mure, og hvor ingen talte med hinanden. Desuden var han træt af, at de hvide, som kom til Alexandra, ofte bare tog deres billeder og lavede deres research uden at give noget tilbage. De tog jo bare væk og var mere interesserede i at pleje deres egen karriere end at gøre noget for Alexandra. Jeg undskyldte mig med, at "Soul City", som jeg arbejdede for, rent faktisk var startet på initiativ af nogle læger fra Alexandra Clinic, som mente, at folk gennem en tv-serie kunne lære noget om sundhed. Det var min måde at give tilbage på. Også den blev købt, og forbrødringen var intakt. Vi var 'together'.

To år senere vendte jeg tilbage med et videokamera. Jeg var sponsoreret af Danida, RUC og Det Danske Filminstitut på baggrund af et manuskript, der ville undersøge drømmene, konflikterne og sammenholdet blandt en gruppe barndomsvenner fra Alexandra, hvoraf nogle hang fast i fængselsdomme og bandekriminalitet, mens andre havde formået at få godt betalt arbejde og flytte ud af townshippen. Filmen skulle beskrive townshipungdommens bestræbelser på at finde sig tilrette i "det nye Sydafrika". Det var ikke min ambition at skabe en eksperimenterende dokumentar eller på banebrydende vis sige noget nyt om Sydafrika. Til gengæld ønskede jeg, at tegne et engagerende og nærværende portræt af et sted i stærkt oprud og rivende bevægelse. Filmen skulle forsøge både at vise det positive og det negative billede af forholdene for unge sorte i Sydafrika. Det positive, skrev jeg, handlede om racemæssig ligestilling og øgede muligheder, mens det negative handlede om fattigdom, kriminalitet, afmagt og uhyggelige HIV/AIDS-statistikker.

### Kontrakten om filmen

I mit manuskriptoplæg skulle min gamle kollega fra Soul City, Joe, være filmens ene hovedperson. Hans barndomsven Pancake, som havde siddet 6 år i fængsel, skulle være den anden. Joe indtog i mine forestillinger om projektet rollen, som den der var kommet ud af townshippen og havde formået at etablere sig som en del af den nye sorte middelklasse i Sydafrika. Pancake repræsenterede den, der var blevet tilbage, og som

---

etnisk dominerede områder. Desuden findes der i Alexandra store grupper af migranter, som er kommet til Johannesburg fra andre afrikanske lande for at tjene penge.

med en kriminel fortid havde svage fremtidsudsigter. Joe havde allerede indvilliget i at ”spille” med gennem vores kommunikation over e-mail, men da Pancake for det første ikke kunne kontaktes på den måde og for det andet skulle ”spille” rollen som ”sorteper”, regnede jeg med, at han ville blive noget sværere at overtale. Joe mente desuden, at det ville være væsentligt, at der enten ville være et konkret udbytte for Pancake i at være med i filmen (for eksempel i form af løn), eller at jeg gjorde det helt klart for ham, at der ikke var penge involveret, så han kunne tage sin beslutning på den betingelse.

Efter at have været sammen med drengene et par gange, hvor jeg kun overfladisk havde snakket om filmen for ligesom at lodde stemningen hos Pancake, etablerede vi et møde mellem os alle tre. Joe fungerede som mellemmand og forklarede Pancake om projektet. Han gjorde det klart, at jeg gerne ville vide noget om, hvordan det havde været at vokse op i Alexandra, og vide noget om Pancakes personlige erfaringer vedrørende kriminalitet og fængselsophold samt noget om hans fremtidsforestillinger og drømme. Joe forklarede, at det ville blive følelsesmæssigt krævende for Pancake, da jeg ville stille nærgående spørgsmål, og at der ikke var nogen penge involveret, så Pancake ville ikke få løn. Det var altså et spørgsmål om, hvorvidt han ville hjælpe mig med at realisere mit projekt eller ej. Hertil svarede Pancake, at vi alle søgte at blive til noget, og at han gerne ville hjælpe en som mig, der rent faktisk havde muligheden for at realisere sine drømme.

### *Repræsentationen forhandles – ”ethno-showing” og ”ethno-speaking”*

En af de første betæneligheder jeg diskuterede med min samarbejdspartner, Rasmus, opstod efter vores første aften i Alexandra. Vi havde fået vores første interview med Pancake i kassen, og han var nu blevet ivrig efter, at vi skulle møde nogle af de venner, han havde mødt i fængslet. Stemningen var høj, og der blev fortalt historier om livet bag tremmerne. Dubai, som ellers var den stille og forknytte af vennerne, var nu blevet varmet op til at fortælle nogle saftige historier, han kunne jo mærke, at vi gerne ville høre dem. I en fortrolig snak begyndte han at beskrive, hvordan det var at ”hijacke” biler og begå indbrud i folks huse, mens de selv var hjemme. *”Believe me, Janus. You don’t want to find yourself in that kind of situation. It is very, very, very bad! When we come we do whatever we want”*, forsikrede han mig med et indtrængende blik. Jeg fik en klar

fornemmelse af, at han forsøgte at teste, om hans drabelige historie holdt min interesse fanget, og om han måske havde held til at gøre mig en smule bange for ham. Jeg kan ikke benægte, at der var en vis effekt på begge planer, og jeg fortsatte da også nysgerrigt med at spørge ind til hans teknikker, tanker og følelser, når han var i den slags situationer. Dubai fortalte inspireret videre opmuntret af den interesse, jeg viste ham. Det er selvfølgelig gætværk fra min side, men min intuition sagde mig, at han følte sig spændende, fordi han var lidt farlig; et spor der ville være oplagt at forfølge i filmen. På vejen hjem blev jeg imidlertid lidt underlig til mode og begyndte at diskutere en foruroligende mistanke med Rasmus. Jeg havde en klar følelse af at Pancake og hans venner, hvor de i begyndelsen havde været meget tilbageholdende, nu var begyndt at ”markedsføre sig” på baggrund af den meget voldelige kriminalitet de begik. De vidste jo, at vi var interesserede og fascinerede af den del af deres liv, og som følge deraf gik der nærmest sport i at komme med de mest drabelige historier.

Dilemmaet bestod således i den taktik, vi skulle vælge overfor dem. Skulle vi være en anelse irettesættende, eller på anden måde fælde dom over de ting de sagde, med risiko for at vi så fik mindre at vide, eller ville vi ved mere eller mindre direkte at opfordre til at få serveret den slags historier være med til at fremprovokere et mere entydigt billede af drengene som kriminelle. Pancake havde jo for eksempel hele tiden travlt med at fortælle os, hvor dygtig han havde været i skolen, hvor god han var til Cricket, hvor meget han fortrød sin fortid og hvor meget han forsøgte at fremstå som et godt eksempel for kvarterets børn. Vi forsøgte naturligvis at balancere repræsentationen. På den ene side arbejdede vi med at nuancere billedet af Pancake og hans venner, så de ikke kom til at fremstå som en endimensionale gangster-typer, men trådte i karakter på baggrund af deres drømme og følelser. På den anden side ledte vi efter de ting, vi mente, kunne ses som årsager til kriminaliteten samtidig med, at vi forsøgte at skildre den måde den kom til udtryk uden at dreje filmen i en retning, der ville fremstille drengene som mere uskyldige, end vi syntes, de var.

Som tiden gik blev drengene bedre ’skuespillere’. De var nu klar over, hvad vi ledte efter og begyndte selv at ”udspille scener” og indlede diskussioner, når vi var i nærheden, for at vi skulle have mulighed for at få deres tanker og livsførelse med på bånd. Dette viste sig også ved, at interessekonflikten mellem de ting, vi mente, skulle med i filmen og

de ting, de var tilbageholdne med at vise os, blev mindre. For eksempel blev Pancake i løbet af optageperioden arresteret for at sælge stoffer. Vi var ikke tilstede, da det skete og ingen ville fortælle til kameraet, hvad der var hændt. Senere i forløbet havde Pancake imidlertid været for retten, og straks da han kom tilbage, inviterede han os til at filme, mens han beroligede sin mor om, at sagen var blevet udsat, og at en beskikket forsvarer ville kunne få tiltalen frafaldt, da politiet ikke havde fundet stofferne på ham personligt. For Pancake og de andre var det nu ikke længere et spørgsmål om, hvorvidt vi måtte repræsentere dem som kriminelle eller ej, men i stedet at vi fik en forståelse for, hvad der gjorde dem til det, de var. De var i gang med at forhandle deres identitet i filmen på baggrund af de spilleregler, vi ud fra vores interesse havde sat.

Filmen er i skrivende stund i klippebordet og jeg kan derfor ikke tale om dens endelige udformning. For eksempel ville det være spændende at analysere, hvorvidt og i givet fald på hvilke måder den kommer til at reproducere stereotype forestillinger om kriminelle unge i Sydafrikas townships. Ligeledes ville det være interessant at undersøge, om der vil være forskelle – og i så fald hvilke – på modtagelsen af denne film mellem forskellige grupper af modtagere indbyrdes i Sydafrika og evt. se dette i forhold til modtagere uden for Sydafrika.

## Summary

As a backdrop to discourses proclaiming the democratising and liberating effect of media on notions of cultural diversity, this thesis discusses how the problems of representation in relation to the figure of the cultural Other affects the production and perception of the representations of otherness circulating the globe through the media. This discussion is qualified by an exploration of the overt efforts within the genre of ethnographic film, to try and represent an authentic cultural Other through various filmic and anthropological conventions.

The thesis documents not only how the construction of the cultural Other has taken place within colonial and post-colonial discourses, but also how perceptions of the relation between film and “reality” have changed from early modernism to post-modernism. This is done through an interrogation of the experiments undertaken from the first ethnographic films made around the turn of the century, over classic examples of the integration of fieldwork methodologies and documentary techniques, to highly self-reflexive and experimental filmic expressions in the 1980’s and 1990’s.

From a post-structuralist perspective based on Michel Foucault’s notion of power/knowledge, I argue that the power-relations constructing the very idea of the cultural Other, as well as the conventions of anthropological methodologies and documentary filmmaking, reproduce and recast notions of Self and Other, ‘us’ and ‘them’, without ever being able to escape the discourse that constructed these ideas in the first place. Hence, the notions of Self and Other that are constantly reproduced through the global circulation of media images can be said to *produce* subjectivities and not liberate some abstract cultural Other.

Tapping my discussion into Gayatri Spivak’s fundamental question: “Can the subaltern speak?” I testify to her argument that the subaltern, within a foucauldian theory of pluralized subjectivities, is a displaced figure caught between the tradition and modernisation. Thus, the gaze that is equally reproducing and being reproduced by the notions of Self and Other, is the same gaze that uphold the discourse of development underpinning globalised geo- and bio politics.

## Litteraturliste

Andersen, Heine og Kaspersen, Lars Bo (ed): *Klassisk og moderne samfundsteori*, Hans Reitzels Forlag, 1996

Anderson, Benedict: *Imagined Communities*, Verso 1983, 7th impression 1996

Appadurai, Arjun: 'Disjuncture and Difference in the Global Economy', i Featherstone, M. (ed): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Sage, 1990

Asad, Talal: 'From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony' i Stocking, George W. (ed): *Colonial Situations – Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, (History of Anthropology vol. 7), The University of Wisconsin Press, 1991

Bank, Andrew: 'Anthropology and Portrait Photography – Gustav Fritsch's "Native's of South Africa", 1861 – 1862', i *Kronos – Journal of Cape History* nr. 27, 2001

Bhabha, Homi K.: 'DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation', i Bhabha, Homi K.: *Location of Culture*, Routledge, 1994

Bowler, Peter J.: *The Invention of Progress*, Blackwell 1989

Cameron, Kenneth M.: *Africa on Film – Beyond Black and White*, The Continuum Publishing Company, 1994

Chow, Rey: 'Where Have all the Natives Gone?' i Mongia, Padmini (ed): *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, London: Arnold, 1996

Clifford, James: *The Predicament of Culture – Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988

Crawford, Peter Ian: 'Tekst og kontekst i etnografiske film - eller - "To whom it may concern"', i *Mediekultur* nr. 21, 1993

De Brigard, Emilie: 'The History of the Ethnographic Film', i Hockings, Paul (ed): *Principles of Visual Anthropology*, Mouton & Co., 1975

Deleuze, Gilles: *Cinema 2 – The Time-Image*, The Athlone Press, 1989

Dreyfus, Hubert L. and Rabinow, Paul: *Michel Foucault - Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, 2nd ed., 1983

Eaton, Mick: *Anthropology – Reality – Cinema. The films of Jean Rouch*, BFI, 1979

- Elkington, Trevor G.: 'Teknologi og virkelighed – i teori og praksis', i *Kosmorama – Tidsskrift for filmkunst og filmkultur*, Nr. 229 – sommer 2002, DFI/Museum & Cinematek
- Eriksen, Thomas Hylland og Nielsen, Finn Sivert: *Til verdens ende og tilbake – antropologiens historie*, Fagbokforlaget, Bergen, 2002
- Escobar, Arturo: *Encountering Development – The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton University Press, 1995
- Feng, Peter X.: *Identities in Motion – Asian American Film and Video*, Duke University Press, 2002
- Foster, Gwendolyn Audrey: *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora – Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, Southern Illinois University Press, 1997
- Foucault, Michel (1975a): *Discipline and Punish - The Birth of the Prison*, (Éditions Gallimard 1975), Penguin Books, 1997
- Foucault, Michel: *Ethics – the essential works 1*, ed. Rabinow, Paul, The new press, Blackwell Publishers, 1994
- Foucault, Michel: 'The Eye of Power', i Gordon, Colin (ed), *Power/Knowledge - Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, The Harvester Press, 1980
- Foucault, Michel (1975b): *The History of Sexuality, vol.1*, (Éditions Gallimard 1975), Penguin Books, 1998
- Giffiths, Alison: *Wonderous Difference - Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture*, Columbia University Press, 2002
- Goffman, Erving: *Stigma*, (Prentice Hall Inc. 1963), Penguin Books, 1990
- Goffman, Erving: *The Representation of Self in Everyday Life*, (Anchor Books 1959), Penguin Books 1990
- Hall, Stuart (ed.): *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, 1997
- Hall, Stuart: 'The West and the Rest - Discourse and Power', i Hall, Stuart (ed) *Formations of Modernity*, Blackwell Publishers Ltd, 1992
- Hannerz, Ulf: *Cultural Complexity – Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia university Press, 1992

- Hannerz, Ulf: 'The Global Ecumene as a network of networks', i Kuper, Adam (ed): *Conceptualizing Society*, Routledge, 1992
- Haraway, Donna: 'Situated Knowledges', i *Simians, Cyborgs and Women*, Free Association Books, 1991
- Harrow, Kenneth W. (red.): *African Cinema – Postcolonial and Feminist Readings*, Africa world Press, Inc., 1999
- Hawkins, Joan: 'When Bad Girls Do French Theory - Deconstructing National Trauma in the Shadow of 9/11', [http://www.ctheory.net/text\\_file.asp?pick=308](http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=308), 2001
- Heede, Dag: *Det tomme menneske - Introduktion til Michel Foucault*, Museum Tusulanums forlag, 3. oplag, 2000
- Heider, Karl G.: *Ethnographic Film*, University of Texas Press, 1976, 6th printing 1990.
- Hockings, Paul (ed): *Principles of Visual Anthropology*, Mouton & Co., 1975
- Høgel, Jakob: 'Debatten der strandede – En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme', i *Kosmorama – Tidsskrift for filmkunst og filmkultur*, Nr. 229 – sommer 2002, DFI/Museum & Cinematek
- Jacobs, Sean: 'Reading Politics, Reading Media', i Wasserman, Herman and Jacobs, Sean (ed): *Shifting Selves - Post-Apartheid Essays on Mass Media, Culture and Identity*, Social Identities South Africa Series, Kwela Books, Cape Town, 2003
- Kaplan, E. Ann: *Looking for the Other – Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Routledge, 1997
- Kirstein, Arine: *Refleksive dokumentarfilm – filmiske refleksioner over film og virkelighed, 3 eksempler*, speciale, Institut for Film- og medievidenskab, Københavns Universitet, 1998
- Kuper, Adam: 'Anthropology and Colonialism', i Kuper, Adam *Anthropology and Anthropologists – The Modern British School*, Routledge, 3rd ed., 1996
- Larsen, Jane Møller: *Geo-politics of Sexuality – An analysis of films in development-intervention*, speciale, Internationale Udviklingsstudier, RUC, 2002
- Larsen, Peter Harms: *Faktion som udtryksmiddel*, Forlaget Amanda, 1990
- Loizos, Peter: *Innovation in ethnographic film – From innocence to self-consciousness, 1955 – 85*, Manchester University Press, 1993
- MacDougall, David: 'The Visual in Anthropology', i Morphy, Howard and Banks,

- MacDougall, David: *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, 1998
- Maharj, Sarat: 'Perfidious Fidelity' – The Untranslatability of the Other', i Fisher, Jean (ed): *Global Visions – Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, The Institute of International Visual Arts & Kala Press, 1994
- Martinussen, John Degenbol: *Samfund, Stat og Marked – En kritisk gennemgang af teorier om udvikling i den 3. verden*, Mellemlfolkeligt Samvirke, 1994
- McHoul, Alec og Grace, Wendy: *A Foucault Primer - Discourse Power and the Subject*, (Melbourne University Press 1993), Routledge 2002
- Mead, Margaret: 'Visual Anthropology in a Discipline of Words', i Hockings, Paul (ed): *Principles of Visual Anthropology*, Mouton & Co., 1975
- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place – The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, Oxford University Press, 1985
- Mik-Meyer, Charlotte: *Fantasiernes Afrika – en kulturkritisk analyse af "Kontinentet der sov over sig!"*, speciale, Internationale Udviklingsstudier, RUC, 1998
- Mitchell, Timothy: 'Egypt at the Exhibition', kapitel 1 i Mitchell, Timothy: *Colonising Egypt*, Cambridge University Press, 1988
- Moreira, Afonso C.G.: *Armed governmentalities : development and technocratic rationalities in Brazil*, Roskilde University, International Development Studies, 2000.
- Morphy, Howard and Banks, Marcus: 'Rethinking Visual Anthropology', i Morphy, Howard and Banks, Marcus (ed): *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University, 1997
- Mudimbe, V.Y.: *The Invention of Africa – Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, 1988
- Nichols, Bill: 'The ethnographers Tale', i Nichols, Bill: *Blurred Boundaries - Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, 1994
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001
- Nichols, Bill: *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991
- Nuttall, Sarah and Michael, Cheryl-Ann: 'Imagining the Present', i Nuttall, Sarah and Michael, Cheryl-Ann (ed): *Senses of Culture - South African Culture Studies*, Oxford University Press Southern Africa, 2000

- Oksiloff, Asenka: *Picturing the Primitive - Visual Culture, Ethnography and early German Cinema*, Palgrave, 2001
- Opala, Joseph A.: 'Ecstatic Renovation!': Street Art Celebrating Sierra Leone's 1992 Revolution', i *African Affairs* (1994), 93, 195-218
- Owens, Craig: 'The Discourse of Others', i *Beyond Recognition*, University of California Press, 1992
- Pieterse, Jan Nederveen: *Hvidt på Sort – Illustrerede fordomme, Mellempøkeligt* Samvirke, 1994
- Raditlhalo, Sam: 'Vanishing Cultures? – Authority, Authorising and representation in South African Photography', i *Kronos – Journal of Cape History* nr. 27, 2001
- Ronell, Avital: 'TraumaTV – Twelve Steps Beyond the Pleasure Principle', i Ronell, Avital: *Finitudes Score - Essays for the End of the Millennium*, University of Nebraska Press, 1994.
- Rothman, Williams: *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, 1997
- Said, Edward: *Orientalisme – Vestlige forestillinger om Orienten*, Roskilde Universitetsforlag 2002, oversat af John Botofte fra Said Edward, *Orientalism*, 1978
- Schech, Susanne and Haggis, Jane: *Culture and Development - A Critical Introduction*, Blackwell Publishers, 2000
- Sontag, Susan: *At betragte andres lidelser*, Tiderne skifter, 2003
- Spitulnik, Debra: 'Anthropology and Mass Media', i *Annual Review of Anthropology*, 22: 1993
- Spivak, Gayatri Chakravorty: 'Can the Subaltern Speak?', i Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence (ed.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan Education Ltd., 1988
- Stocking, George W.: *Victorian Anthropology*, The Free Press, New York, 1987
- Stoller, Paul: *The Cinematic Griot*, The University of Chicago Press, 1992
- Thompson, John B.: 'The Globalization of Communication', i *The Media and Modernity – A Social Theory of the Media*, Stanford Uni. Press, 1995
- Tomaselli, Keyan G.: *Appropriating Images – The Semiotics of Visual Representation*, Intervention Press, 1996

Tomaselli, Keyan G.: *The Cinema of Apartheid – Race and Class in South African Film*, Routledge 1989

Trinh T. Minh-Ha: *Cinema Interval*, Routledge NY, 1999

Trinh T. Minh-Ha: *Framer Framed*, Routledge NY, 1992

Trinh T. Minh-Ha: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989

Trinh T. Minh-Ha: *When The Moon Waxes Red – Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge NY, 1991

Turner, Terence: 'Representing, Resisting, Rethinking – Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness', i Stocking, George W. (ed): *Colonial Situations – Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, (History of Anthropology vol. 7), The University of Wisconsin Press, 1991

Wasserman, Herman and Jacobs, Sean (ed): *Shifting Selves - Post-Apartheid Essays on Mass Media, Culture and Identity*, Social Identities South Africa Series, Kwela Books, Cape Town, 2003

## Filmografi

*Childhood Rivalries in Bali and New Guinea*, Gregory Bateson and Margareth Mead, Character Formation in Different Cultures series, Bali, New Guinea / USA, 20 min., 1952

*Chronicle of a Summer*, Jean Rouch og Edgar Morin, Frankrig, 90 min., 1960

*Dead Birds*, Robert Gardner, Irian Jaya / USA, 83 min., 1963

*Forest of Bliss*, Robert Gardner, Indien / USA, 91 min., 1985

*Les Maitres Fous*, Jean Rouch, Ghana / Frankrig, 35 min., 1957

*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 55 min., 1922

*Reassemblage*, Trinh T. Minh-ha, Senegal / USA, 40 min., 1982

*Reed Dance*, Andrzej Fidyk, Polen / Swaziland, 70 min., 2001

*Shoot for the Contents*, Trinh T. Minh-Ha, 101 min., 1991

*Sur Name Viet, Given Name Nam*, Trinh T. Minh-Ha, 108 min., 1989

*Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, Jerry Leach, Trobriand Islands / Australia, 54 min., 1976

*The Ax Fight*, Timothy Ash og Napoleon Chagnon, The Yanomamö series, 30 min., Venezuela / USA, 1971

*The Feast*, Timothy Ash og Napoleon Chagnon, The Yanomamö series, 30 min., Venezuela / USA, 1971

*Two Girls go Hunting*, Jean Lydall, Etiopien / England, for BBC "Under the Sun", 1992

*The Kayapo*, Michael Beckham og Terence Turner for Granada Television "Disappearing World", 52 min., 1987

*The Nuer*, H. Harris, G. Briedenbach and R. Gardner, 1968

*The wild East*, Michael Haslund-Christensen, Mongoliet / Danmark, 54 min., 2002

*Under the Men's Tree*, David Macdougall, 1968