

# **Fra Arktis til Sydhavet: Nordisk Visuel Antropologi, 1975-2005<sup>1</sup>**

*Peter I. Crawford*

*Throughout most of its history, ethnographic film has, like ethnography itself, functioned as a representational practice in which the culture of the non-Westernized 'Other' has been treated as scientific datum subject to the gaze of Western ethnographic science.  
(Beattie, 2004, s. 5)*

Stilistisk brug af citater ved begyndelsen af en artikel tjener ofte til at understrege artikelforfatterens synspunkt eller budskab, til tider fordi den, der citeres, udtrykker sig mere præcist end artikelforfatteren selv. Skønt det kunne være tilfældet med det indledende citat af den australske filmforsker Kevin Beattie, som jeg langt hen ad vejen er enig med, er det nu snarere pointen her at argumentere for, at visuel antropologi og etnografisk film i de nordiske lande ikke har været særskilt kendetegnet ved reduktionen af den 'anden' til et videnskabeligt objekt, måske

---

<sup>1</sup> Dette arbejdspapir er en (egen) oversættelse og lettere omarbejdet udgave af en engelsk version, der med titlen 'From the Arctic to the Pacific – Nordic Visual Anthropology, 1975-2005' udgives i tidsskriftet Visual Anthropology Review, Special Issue on Europe (ed. by Peter Biella and Colette Piault), der udkommer i 2006. Tak til Ole Høiris for sproglige rettelser – ikke mindst med kommateringen – og kommentarer.

snarere tværtimod. Min pointe er således, at den visuelle antropologi siden sin opkomst i en nordisk sammenhæng har forsøgt at bygge bro mellem de, der fremstiller anderledesheden, og de 'andre', der fremstilles. Samfund af kategorien de 'andre' har ikke blot forsynet nordiske etnografer med informanter, men mange projekter, sandsynligvis flere end i andre vestlige visuelle antropologiske fagmiljøer, har været baseret på forsøg på at udvikle ægte samarbejde med lokale indfødte samfund, dvs. projekter, som ikke blot har tjent et antropologisk videnskabeligt formål, men som tillige har stilet efter at tilgodese lokalsamfundene på forskellig måde. Formålet med dette arbejdsblad er således at bidrage til en forståelse af, hvordan og hvorfor dette er tilfældet i et (fag)historisk perspektiv, der dækker perioden fra midt i 1970'erne til i dag. Dette gøres ved først at se på fremkomsten af den visuelle antropologi gennem stiftelsen af Nordic Anthropological Film Association (NAFA) og siden at behandle dels udviklingen af undervisning i etnografisk film, som specielt med visuel antropologi programmet ved Universitetet i Tromsø blev institutionaliseret, dels den måde hvorpå etnografisk film har været anvendt i to antropologiske forskningsprojekter i Stillehavet, hvor filmene i begge tilfælde blev produceret i et intenst samarbejde med lokalsamfundene.

### **Nordisk visuel antropologi: modningsårene**

At tage udgangspunkt i året 1975 er ikke nogen tilfældighed. Det var året, hvor NAFA blev stiftet af nogle få fremsynede antropologer, der kunne se, hvorledes etnografisk film kunne bruges konstruktivt i undervisning og forskning og i formidlingen af etnografien til et alment publikum. NAFA kunne således fejre sit 30-års jubilæum i 2005 og samtidig 25-års jubilæum for dets internationale filmfestivaler og konferencer, som med få undtagelser er blevet holdt årligt siden 1979. Jeg skal ikke her gå nærmere ind på NAFAs historie eller NAFAs bidrag til institutionaliseringen af den visuelle antropologi i Norden<sup>2</sup>, men snarere sætte dette ind i en sammenhæng ved at se på hvorledes den visuelle antropologi har bidraget til fagudviklingen generelt, og hvorledes fokus på lokalsamfundsniveauet var baseret på en generel antropologisk tendens i, hvad der her betegnes som den visuelle antropologis modningsår i en nordisk sammenhæng. Ved at tyvstjæle en del af titlen på en bog af den britiske visuelle antropolog Peter Loizos (1993) kan dette også betegnes som overgangen fra 'uskyld til selvbevidsthed'.

Der er to vigtige aspekter ved disse modningsår, som må forklares. For det første er antropologien som fagdisciplin på universiteterne et relativt nyt fænomen med et meget begrænset antal udøvere i forhold til situationen i f.eks. Storbritannien og U.S.A. Hvad man i dag kalder socialantropologi eller kulturanthropologi, eksisterede stort set ikke i Norden frem til slutningen af 1960'erne. På de

---

<sup>2</sup> Dette er blevet belyst i et antal publikationer, se f.eks. Crawford (1993), Ekström (1986; 1988) og Lappalainen (1986).

antropologi-institutter, der fandtes på nogle få ældre universiteter, var der meget få studerende indtil begyndelsen af 1980'erne<sup>3</sup>, og vi i Norden var først ved at få vore egne 'Margaret Mead' og 'Evans-Pritchard', dvs. få førende og internationalt respekterede forskere, der gjorde faget kendt uden for akademiske kredse med den norske antropolog Fredrik Barth som et godt eksempel. I Danmark havde etnografen Kaj Birket-Smith på sin vis udfyldt en sådan rolle tidligere, men det var inden den egentlige udvikling af det, vi i dag betegner som antropologi. Socialantropologien i Norden fik således en relativ sen fødsel, som i begyndelsen havde f.eks. den britiske strukturfunktionalistiske socialantropologi og den amerikanske kulturøkologi som fødselshjælpere. Dette var omkring et tiår før antropologien gennemgik en periode – i slutningen af 1970'erne – i hvilken der nærmest udviklede sig en skyttegravskrig mellem henholdsvis marxistisk og strukturalistisk antropologi, begge inspireret af tendenser i den franske etnologi. Den brede offentlighed kendte nærmest intet til faget, og folk ville dengang stirre måbende på én, hvis man sagde, at man beskæftigede sig med antropologi. Det begrænsede antal uddannede antropologer fik dengang stadig primært ansættelse i universiteternes og museernes elfenbenstårne. Meget har forandret sig siden.<sup>4</sup>

For det andet skete der i 1970'erne, ladet som de var med politik, interessante udviklinger med de nordiske landes egne 'indfødte' samfund. I en dansk sammenhæng drejede det sig om inuitterne i Grønland (eller eskimoerne, som de betegnedes på et tidspunkt, hvor begrebet politisk korrekthed endnu ikke rigtigt var på dagsordenen) og i en norsk, svensk og finsk sammenhæng om sameerne (eller 'lapperne', som var disse folks lige så politisk ukorrekte navn). Der er få, der vil være uenige i, at samspillet mellem kolonialismen og antropologien var afgørende for fagets udvikling, men forestillingen om, at kolonialismen spillede en stor rolle i de fremvoksende, egalitære nordiske velfærdssamfund, var ikke almindeligt udbredt før 1970'erne. Kolonialismen havde primært noget at gøre med, hvad Storbritannien, Frankrig, Nederlandene, Spanien og Portugal havde bedrevet rundt omkring på kloden og de effekter, det havde på lokale samfund og indfødte folk in Asien, Afrika og Latinamerika. De nordiske landes indfødte folks politiske situation og aktioner gjorde det nu pludselig klart, at de nordiske lande selv havde en kolonial fortid. National uafhængighed til de fleste tidligere kolonier i Syd gav det nye begreb 'post-kolonial' mening, men gjaldt det også i forhold til inuitterne og sameerne? Inuitterne i Grønland, støttet af nogle politiske partier i Danmark, vandt omsider retten til et såkaldt hjemmestyre i 1979 med en regeringsmodel, som senere blev til inspiration for

---

<sup>3</sup> Min egen udvikling siger noget om dette. Jeg begyndte at studere geografi og senere, i 1977, etnografi og socialantropologi ved Aarhus Universitet. Jeg afsluttede mine studier i 1985 som kandidat nummer 25 uddannet i Århus. Siden har hundredvis af studerende studeret antropologi ved de ledende universiteter i Norden i, hvad der på nydansk må betegnes som et veritabelt 'boom'.

<sup>4</sup> Universitetet i Tromsø må i dag betegnes som en af den visuelle antropologis højborg. Det blev først oprettet i 1972.

inuitter i Canada og andre indfødte grupper, bl.a. gennem Inuit Circumpolar Conference. Få år senere besluttede det grønlandske hjemmestyre at forlade Fællesmarkedet, det senere EU, og fortsatte et politisk liv uden for en europæisk traktat, som moderlandet Danmark fortsat var bundet af.

I det nordlige Norge blev en mere voldsom politisk kamp udkæmpet i forbindelse med planerne om et dæmningsprojekt ved Alta-floden.<sup>5</sup> Uanset kampens udfald medførte Alta begivenhederne, at samiske politiske rettigheder kom på dagsordenen i Norge, og i sidste ende resulterede det i, at et uafhængigt samisk parlament, Sametinget, blev godkendt af den norske regering i 1984 og oprettet i 1987. De finske samer havde haft deres eget parlament siden begyndelsen af 1970'erne, medens samerne i Sverige måtte vente med at få deres indtil begyndelsen af 1990'erne.

Ovenstående dækker således over to vigtige udviklinger i de nordiske landes visuelle antropologis modningsår: socialantropologiens relativt sene 'fødsel', og de nye politiske sammenhænge, de nordiske landes egne indfødte befolkninger indgik i med fokus på den koloniale fortid og på det nye såkaldte '4. verdens'-begreb<sup>6</sup>. Dertil kom yderligere, at det historisk faldt sammen med en almen politisering af intellektuelle miljøer og marxismens og strukturalismens indtog på universiteterne.

Grunden til, at denne korte analyse af den historiske sammenhæng overhovedet er relevant, er, at disse ting ud over interessen for etnografiske film og det 'visuelle' blev en del af bevidstheden hos de, som startede den visuelle antropologi i Norden. Dette kom i det kommende årti til udtryk i arbejdet med film, publikationer og ved festivaler/konferencer. Det arktiske område, specielt Grønland, blev således specialtema på en NAFA konference, der blev afholdt på Aarhus Universitet i 1984. Konferencen inkluderede et to-dages retrospektiv med film fra det arktiske område, herunder Knud Rasmussens *Palos Bruddefærd* (1937), en film der af mange ses som en dansk pendant til en af filmhistoriens helt store klassikere, Flahertys *Nanook of the North*. Temaet dukkede op igen, denne gang med fokus på samerne, ved NAFA's festival og konference i Tromsø i 1987. Der var på det tidspunkt en stigende interesse for såkaldte indfødte film, hvilket i begyndelsen betød film om indfødte samfund, men efterhånden mere kom til at betyde film, lavet af indfødte folk. Interessen for den 4. verden skabte en interesse for situationen blandt indfødte folk i andre dele af verden også. Harald Eidheim, en norsk antropolog som

---

<sup>5</sup> Hele forløbet havde visse lighedstræk med Kayapo indianeres kamp mod en hydroelektrisk dæmning ved Altamira i Brasilien. I den sammenhæng brugte indianerne videokameraet som et værktøj i kampen for at redde deres eksistensgrundlag og for at overleve politisk og kulturelt (se f.eks., Crawford 1995).

<sup>6</sup> Det er således nok ikke tilfældigt, at en af verdens førende NGO'er inden for området den 4. Verden og indfødte folks rettigheder, The International Work Group on Indigenous Affairs (IWGIA), har hovedkvarter i Norden (i København).

på daværende tidspunkt havde skrevet omfattende om samerne, tænkte tilbage på konferencen in Tromsø i 1987, da han med henvisning til den amerikanske dokumentarfilminstruktør David MacDougall<sup>7</sup> opremsede de måder, hvorpå indfødte ofte blev fremstillet på film:

(1) The 'noble savage' view; (2) the 'they are victims of modern society' view; and (3) 'They are aggressive political activists.' In addition, we should not forget that, among the dominant populations in the nation-states, there is also a widespread ignorance of the cultural individuality of the Fourth World peoples, in particular of their cultures seen as ideational systems. (Eidheim, 1993, s. 34)

I forlængelse af et seminar, afholdt på den Europæiske Filmhøjskole i Ebeltoft i 1993, blev der udgivet en bog i samarbejde med NAFA og Commission on Visual Anthropology (CVA) of the International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (Philipsen and Markussen, 1995), som yderligere understregede den nye interesse for film, lavet af indfødte folk, snarere end film om indfødte samfund.

I løbet af disse modningsår, hvor begrebet 'visuel antropologi' sjældent blev brugt, og hvor visuel antropologi eller etnografiske film næsten aldrig blev diskuteret teoretisk, var den eneste afgørende forskel på de, der beskæftigede sig med film, og de, der ikke gjorde det, slet og ret en interesse for filmmediet som sådant. Teoretisk betragtet var der således ikke de store forskelle på mange antropologers afvisning af positivismen, bortset fra at den tilsyneladende enten ledte dem i armene på marxismen eller på strukturalismen, noget der var helt uafhængig af deres interesse for 'film' eller det 'visuelle'. Interessen for etnografiske film blandt de få, der trods alt havde en sådan interesse, var primært baseret på interessen for et medium, der var forskelligt fra det skrevne ord i fremstillingen af anderledeshed og af andre kulturer, snarere end at det var en overvejelse over, hvad de teoretiske følger af at bruge et sådant medium eventuelt kunne være. Man fokuserede meget på filmens – specielt efterhånden den genre der går under betegnelsen 'observational'<sup>8</sup> – dokumentariske kvaliteter i formidlingen af etnografien til et alment publikum frem for på mediets potentiale som et 'nyt' forskningsværktøj, som kunne føre til nye måder at producere antropologisk erkendelse på.

---

<sup>7</sup> Som på daværende tidspunkt, sammen med Judith MacDougall, havde filmet blandt australske indfødte i flere år.

<sup>8</sup> 'Observational cinema' var et ofte brugt begreb i en britisk sammenhæng, hvor det beskrev tendenser inden for dokumentarfilmen, der gik ud på, så vidt det var muligt, i beskrivelsen af virkeligheden at bruge film uden manuskript og med nogle enkle regler, der langt hed ad vejen minder om de 'dogme' regler, vi i dag kender fra Lars von Trier og andres filmproduktion. I Frankrig dækkede begrebet 'cinéma vérité' over nogle tilsvarende tendenser, og i U.S.A. blev det til begrebet 'direct cinema'. Lidt misvisende har tendenserne ofte lidt under betegnelsen 'fluen på væggen'. Se i øvrigt Crawford (1992).

Hvad der kan betegnes som afslutningen på modningsårene, faldt mere eller mindre sammen med den såkaldte repræsentationskrisen eller -debats storhedstid i antropologien og samfundsvidenskaben i bred forstand. Det markerede de 'store fortællingers' sammenbrud, hvor marxismen og strukturalismen trådte i baggrunden, alt imens nye generationer af antropologer fødtes som 'historie-fortællere' i 'globaliseringens' postmoderne gryde. Skønt det næsten forekommer paradoksalt, betød det en stigende interesse for den etnografiske film, og grunden hertil var en forestilling om, at man (ligeså godt) kunne fortælle historier ved hjælp af visuelle virkemidler, hvad der igen baserede sig på en formodning om, at vi måske kunne opnå noget særligt i vores visuelle historiefortælling, noget som ikke var muligt med antropologiens klassiske virkemiddel, det skrevne ord. David MacDougall fremhæver i en kommentar til denne udvikling nogle træk, der synes at passe fint ind i en nordisk sammenhæng:

Anthropologists are now more conscious that they too are telling stories. But curiously, although ethnographic film-making has followed a parallel course, it does not seem to have done so notably under the inspiration of anthropology. The challenging of authorial certainties, of received stylistic conventions, the introduction of self-reflexivity, the moves towards sub-titling indigenous speech (allowing the inclusion of indigenous texts) all appear to have emerged from ethical and epistemological questions which documentary film-makers began asking themselves thirty years ago. It is probably true to say that ethnographic film-makers became sensitive to some of these textual implications independently of ethnographic writers. (MacDougall, 1992, p. 31)

Jeg fristes til at gå endnu længere end MacDougall og hævde, at nogle visuelle antropologer på grund af deres baggrund i dokumentarfilmens diskurs, semiotikken og medieteorien havde langt bedre forudsætninger end andre antropologer for at konfrontere nogle af repræsentations-debattens kompleksiteter. Alt dette stimulerede ikke bare en interesse for etnografiske film, men også for mere teoretiske diskussioner omkring hvad der i stigende grad blev betegnet som den visuelle antropologi, diskussioner som imidlertid i starten var hæmmet af en mangel – med nogle få undtagelser<sup>9</sup> – på litteratur på området. Det var ikke før modningsårene definitivt var ovre i begyndelsen af 1990'erne, at vi så udgivelsen af en hel serie af

---

<sup>9</sup> Jeg tænker selvfølgelig her primært på, hvad der er blevet betegnet som den visuelle antropologis 'bibel', *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, 1975), men også på Karl Heider's (1976) *Ethnographic Film*. Begge værker kunne min generation af visuelle antropologer næsten udenad. Manglen på litteratur betød, at man nærmest var 'tvunget' til at læse værker om f.eks. filmteori, dokumentarfilmens historie og filmfilosofi, der (kombineret med at se mange klassiske film inden for 'observational' film, 'direct cinema' og *cinema vérité*), som antydet af MacDougall, gav adgang til diskussioner af 'repræsentation' (uden nødvendigvis at bruge denne betegnelse), flere årtier før den egentlige repræsentationsdebat startede.

publikationer, hvoraf mange relaterede teoretiske diskussioner af den visuelle antropologi til repræsentationsdebatten.<sup>10</sup>

Det var ikke bare antallet af nye publikationer, der kendetegnede afslutningen på modningsårene, men også antallet af nordiske filmfolk som blev involveret i etnografisk filmproduktion. Med meget få undtagelser var der ingen professionelle filminstruktører med forbindelse til antropologiens verden i 1970'erne og 1980'erne. Men situationen forandrede sig derefter, og ved udgangen af 1990'erne havde et stort antal antropologistuderende gennemført praktiske og teoretiske kurser i etnografisk film. I starten foregik dette ofte på ad hoc kurser, som blev kørt af filmværksteder i de respektive nordiske lande eller, hvad der blev mere og mere almindeligt, ved at tage egentlige kompetencegivende kurser i udlandet.<sup>11</sup> I begyndelsen af 1990'erne var den visuelle antropologi således blevet etableret som en voksende underdisciplin. Et hastigt stigende antal film og publikationer blev produceret, NAFAs enestående etnografiske filmarkiv blev stadig brugt flittigt, om end det var i en overgangsperiode mellem 16mm film og video, og NAFAs årlige festivaler og konferencer havde opnået international anerkendelse. Hvad der stadig manglede i Norden, sammenlignet med andre områder i Vesten, var en institutionalisering i form af et mere permanent program eller center på universitetsniveau, hvilket fortsat tvang beslutsomme antropologistuderende til at søge de begrænsede muligheder i udlandet. En sådan institutionalisering, der lå hinsides NAFAs mere foreningsprægede format, skete nogle få år senere.

### **Nord møder Syd: Tromsø'skolen' eller 'Close Encounters of a Special Kind'**

*Jeg er ikke helt igennem filosof. Det vigtigste for mig er ikke indholdet i det, jeg skriver. Jeg forestiller mig min tekst som en film med forskellige sekvenser og forskellige karakterer, som går i dialog. Det er min investering og det er min fornøjelse.*

*(Fra interview med Jacques Derrida, Information, 28/5/2001)*

---

<sup>10</sup> Som antydnet i en tidligere note er det i en generel filmhistorisk sammenhæng muligvis endnu mere overraskende, at diskussionerne omkring etnografisk film og dokumentarfilm og disses renæssance under repræsentationsdebatten kom flere årtier før de tilsvarende diskussioner inden for fiktionfilmen, som blev ansporet af Lars von Triers og andres introduktion af dogmebegrebet. Dette er naturligvis en helt anden historie, men en af årsagerne er sikkert den teknologiske udvikling og den kendsgerning, at letvægts- og mere mobilt udstyr blev anvendt væsentligt tidligere i dokumentarfilm, både i celluloidfilmens æra og under fremkomsten af digital video.

<sup>11</sup> Siden begyndelsen af 1980'erne havde en del nordiske studerende således deltaget i tre-måneders kurser på filmskolen *Ateliers Varan* i Paris. Siden 1989 er gennemsnitligt 1 nordisk studerende blevet optaget årligt på det målrettede internationale master kursus, som tilbydes ved Granada Centre for Visual Anthropology ved universitetet i Manchester.

Lisbet Holtedahl, der er dansk antropolog, men har arbejdet i det nordlige Norge i mere en tredive år, har været en af pionerkræfterne i udviklingen af den visuelle antropologi i Norden i de ovenfor beskrevne modningsår. Hun har altid været draget af filmmediets potentiale i antropologisk forskning og har lavet eller bidraget til film, som har taget udgangspunkt i hendes egen forskning, siden starten på hendes karriere<sup>12</sup> uden at have nogen formel filmfaglig baggrund. Der er ingen tvivl om, at hendes egen investering i (og fornøjelse ved) brugen af etnografisk film i forskningen har været overordentlig vigtig for udviklingen af visuel antropologi-programmet (som nu hedder visuelle kulturstudier for at understrege det tværfaglige aspekt, der rækker ud over antropologiens faggrænser) ved verdens nordligste universitet i Tromsø.<sup>13</sup> Hun har været optaget af at forstå, hvad hun har beskrevet som perspektiv-begrebet ('concept of perspective' (Holtedahl, 1993, s. 39)), der i en simpel forstand kan forstås som en slags omformulering af Bronislaw Malinowskis berømte 'native's point of view', hvor dialogen mellem antropologen og de folk, hun arbejder med, stimulerer eller fremprovokerer en form for erkendelse, som ellers ville være gået tabt. Film(kameraet) kan her tjene som såvel igangsætter som optager, hvor begge er en del af den samme proces, hvorigennem 'nye' former for erkendelse potentielt kan produceres.<sup>14</sup>

Dialog må således ses som nøgleordet til en forståelse af, hvad det er, programmet, som nogle kalder Tromsø-'skolen', forsøger at opnå. Skønt det ikke udtrykkes direkte, er det min opfattelse, at Tromsø-programmets primære mål er at forstå, hvorledes dialog (som ikke er helt det samme som 'delt erkendelse') bidrager til produktionserkendelse gennem filmprocessen. Det er muligvis mere præcist at beskrive det som filmens medierende funktion med henvisning til Kirsten Hastrups søgen efter bevisets karakter i den antropologiske erkendelsesproces:

---

<sup>12</sup> Se f.eks. Holtedahl (1975).

<sup>13</sup> Hun var naturligvis ikke ene om dette, men samarbejdede med en række personer inden for den visuelle antropologi, specielt i udformningen af det internationale MA kursus der er blevet udbudt i mere end ti år. Terje Brantenberg fra Tromsø Museum var således aktivt involveret i projektudviklingsfasen, medens andre bidragsydere har inkluderet den amerikanske dokumentarfilminstruktør Judith MacDougall (som underviste i nogle år på kurset), Enrica Colusso og Rossella Ragazzi (to eminente europæiske filmeksperter), tre unge ph.d-studerende (Britt Kramvik, Bjørn Arntsen og Trond Waage), administrativ og teknisk ekspertise (hhv. Gøril Skotnes og Marit Gjeertsen) samt ikke mindst et stort antal kandidater og ph.d-studerende, hvoraf mange kom fra Cameroun og andre afrikanske lande, hvor Lisbet havde opbygget et netværk. Jeg skylder at tilføje, at min detaljerede viden herom skyldes, at jeg selv har været tilknyttet programmet på deltidsbasis i mere end fem år.

<sup>14</sup> Det er ikke noget tilfælde, at der er lighedspunkter med den franske antropolog og filminstruktør Jean Rouch's tanker om 'delt antropologi', og hvorledes kameraet kan 'provokere' sociale hændelser, idet Lisbet Holtedahl kendte Rouch (som døde i 2004) særdeles godt og udførte omfattende feltarbejde i Rouch's baggård, det frankofone Vestafrika.



In so far as anthropology is concerned with human knowledge, this knowledge is positioned. Understanding is an event, implying a human agent or a mediation by a subject. This subject is not a disengaged rational subject, even if we have been led to believe that this is so. Meaning cannot be flattened into reference: there is nothing to 'discover' that is not simultaneously defined. The distinction between fact and definition has collapsed. (Hastrup, 1995, p. 165)

Skønt dette citat på elegant vis kaster os tilbage i diskussionen om forholdet mellem fornuft og relativisme, er formålet her at understrege Tromsø-programmets fokus på, hvad vi kan betegne som erkendelsens iboende 'positioneret-hed' ('situatedness', som det ofte ses beskrevet på engelsk i nyere teoretiske diskussioner), eller det Hastrup beskriver som 'knowledge is positioned' ovenfor. De studerende i Tromsø 'tvinges' lige fra starten af deres studieforløb til ikke blot at reflektere over, at al erkendelse er positioneret<sup>15</sup>, men også at prøve det af i praksis f.eks. gennem praktiske filmøvelser i lokalsamfund i og omkring Tromsø. I hold på 2-3 studerende med forskellig kulturbaggrund oplever de studerende, hvad det vil sige at arbejde tværkulturelt med deres medstuderende bag kameraet og med personer fra lokalsamfundet foran kameraet, når der laves deres første øvelsesfilm. Når de laver deres afslutningsfilm, som formelt er en del af MA-specialet, arbejder de tæt sammen med lokalsamfundene, som regel i deres eget land, men ikke nødvendigvis der, hvor de normalt bor. Filosofien bag denne undervisning er at give en fornemmelse for, hvorledes forskellige perspektiver befrugter hinanden og frembringer en ny form for erkendelse. Filosofien beskrives mere detaljeret af Lisbet Høltedahl i hendes præsentation<sup>16</sup> af programmet ved Visuelle Kulturstudier som 'the visual way':

The communication is actively sought to generate shared knowledge, written, oral and visual, about human conditions, cultures and cultural expressions. Together with different social groups the students decide on the how/what/when to film everyday events. The filmed material is then used as a starting point for discussions between local populations and students. Through these discussions, the students are expected to identify whether their perceptions are compatible with their partners' perspectives and actions or not. When a student tries to tell a fisherman what s/he thinks happens and to show by imitation "correctly" what they do in a particular filmed situation, a unique possibility emerges. By receiving corrections and listening carefully to the fisherman's explanation of the filmed scenes, the student is offered a golden opportunity to understand the fisherman's way of thinking.

There will always be aspects of a meeting or, as in this case, – a fisherman's

---

<sup>15</sup> Tak til Kirsten Hastrup (pers. komm.) for at bekræfte at man på dansk kan sige at erkendelse er 'positioneret' ('knowledge is positioned')

<sup>16</sup> <http://uit.no/vcs/>

activity – that the student may not have understood properly. Thus the projection of filmed interaction gives a unique possibility to go into the depth of the processes of learning, which actually reflect the establishment of knowledge. The sharing of practical and theoretical knowledge is fundamental to social research. When the student, through filmed events and dialogue, discusses his understanding of a filmed social situation with the people of interest, a valuable relationship is developed and reciprocal trust is a potential outcome. The student will in this case get an opportunity to convey his analysis and findings to the people who opened their doors and gave him access to their lives.

Med udgangspunkt i epistemologien og filosofien ville man naturligvis være i stand til at udfordre denne forestilling om en 'sand' dialog, forstået som en udveksling mellem to ligeværdige parter, hvor der er en tendens til at ignorere magtrelationernes asymmetri. Og ydermere vil man kunne stille spørgsmål ved, om erkendelse (eller i det mindste bestemte former for erkendelse) er noget derude, som simpelthen blot venter på at blive afdækket af den frugtbare dialog. I sidste instans leder det til spørgsmålet om (specielt måske når det drejer sig om film), hvem der instruerer hvem? Selvom subjektet ikke er '... a disengaged rational subject', som Hastrup skriver ovenfor, betyder det ikke, at mødet med subjektet er baseret på en form for inter-subjektivitet, fritaget for hverken forskel eller hvad en sådan forskel måtte have af implikationer såsom den ulige adgang til magten, som er en iboende del af socialforskerens teknologi og viden. En sådan kritisk skepsis ville dog formentlig overse den (pædagogiske) pointe, der ligger i, at de studerende gennem den faktiske træning i kulturmøde opnår en forståelse for, hvorledes erkendelse er positioneret. Og dette gør dem igen i stand til selv at stille sådanne (selv)kritiske spørgsmål. Der er bestemt ingen tvivl om, at dette fokus har vist sig nyttigt, om end dette er mere synligt i de studerendes film end i deres skriftlige arbejder.<sup>17</sup>

Det 'møde', som Tromsø forsøger at udvikle, mellem studenterne og deres forskningssubjekter frembringer således, hvad vi kan beskrive som 'indirekte' erkendelse, og det har lighedspunkter med den sydafrikanske medieforsker Keyan Tomasellis (1996) semiotiske distinktion mellem Kants fænomenbegreb og Peirces phaneron-begreb. Tomaselli (1996, s. 55ff) bruger Peirces begreber phaneron og phaneroskopi til at underbygge sin analyse af det møde, hvori folks forskellige måder at skabe mening i deres respektive verdener modstilles, og han argumenterer for, at

---

<sup>17</sup> Igennem årene har studenterfilmene fra Tromsø haft stor succes og er blevet vist på talrige filmfestivaler i Norden og resten af verden. På festivaler med særskilte studenterfilmvisninger har Tromsøfilmene ofte været udvalgt og været blandt de bedste, såsom Siren Hopes *Living a Reel Life*, som vandt førsteprisen ved Göttingen International Ethnographic Film Festival i 2004. Kvaliteten understreges endnu mere af, at de klarer sig fortræffeligt på festivaler, der ikke er forbeholdt studenterfilm, hvilket var tilfældet med Abdoullahi Babas film *Cows are better than money*, der vandt den prestigefyldte *Prix Nanook-Jean Rouch* ved *Bilan du film ethnographique* i Paris i 2004.

begreberne bygger bro mellem subjektet og objektet og dermed overskrider det skel, der er et resultat af den kartesianske dualisme:

*Phaneroscopy*, hitherto largely ignored by media and film semioticians, is easier understood than the word looks to the reader. The term accounts for the encounters within which people make sense of their worlds. Each encounter entails several possible experiences between an interpreter and an event or situation. The phaneron – all that is present to the mind in such an encounter – pre-exists the sign. Signs, then, are the vehicle through which experience becomes intelligible. (Tomaselli, 1996, pp. 55-56)

Det ville række for vidt her at eksemplificere ideerne bagved Tromsø-programmet ved hjælp af Tomasellis termer, men der synes at eksistere en tæt forbindelse mellem den processuelle måde, hvorpå de studerende instrueres i at anvende film – der om noget er et tegnbasert medium – og Tomasellis fortolkning af Peirces phaneron og de dertil knyttede velkendte begreber om ikon, indeks og symbol. Dette triadiske forhold gør de studerende i stand til i deres filmarbejde at relatere seeren til det sete og samtidig kontekstualisere filminstruktørens egen position i denne proces (refleksivitet) som – hvis det lykkes – er tydelig for alle. Som Tomaselli påpeger (1996, s. 59), er phaneron-begrebet meget lig den amerikanske dokumentarfilm-instruktør John Marshalls begreb om 'slots', defineret som en '... mnemonic device to recover 'unseen content and reality' existing off-camera when making documentaries', dvs. forsyne filmen med en visualiseret kontekst til den filmiske 'tekst' (jvf. Crawford 1993, s. 68). Uanset om vi diskuterer erkendelsesproduktion i tilknytning til Tomasellis og Peirces phaneron-begreb, Marshalls 'slots' eller Hastrups erkendelse som værende positioneret, er det, når man laver film, et spørgsmål om at anvende relevante og passende såkaldte kontekstualiseringsstrategier, hvor de studerende lærer, hvordan man kan forbinde filmen som tekst til filmens kontekst som 'film' og til dens etnografiske kontekst, det samfund eller den kultur hvori filmen bliver lavet, eller med andre ord til såvel det filmiske som det filmede. Hvis det triadiske forhold fremstår klart, vil filmen være mættet med mening og betydning og være forståelig (skønt det kan være på forskellige niveauer) for dens variation af mulige seere.

Når vi diskuterer kontekstualiseringsstrategier, henviser vi ofte til måder, en film er gjort forståelige på over for publikum, f.eks. gennem undertekster, tale/narration eller plakater, dvs. ved brug af ord til at tydeliggøre filmens budskab. Det er min overbevisning, at mange Tromsø-films succes skyldes en evne til at løse kontekstualiseringsproblemet på en konstruktiv måde. Denne diskussion kræver også for megen plads til, at jeg her kan gå ind i et forsøg på omfattende at eksemplificere pointen, om ikke andet så fordi det vil være meget vanskeligt at vælge eksempler fra de mere end 80 (inklusive de første øvelsesfilm) studenterfilm, som er blevet

produceret, siden programmet startede i 1997. For at afslutte denne analyse af Tromsø-skolen vil jeg derfor begrænse mig til et enkelt eksempel fra en relativ ny film, den indonesiske visuelle antropolog Aryo Danusiris *Lukas' Moment*.<sup>18</sup>

Hovedpersonen Lukas tilhører det etniske mindretal Marind i Vest Papua. Filmens bredere empiriske kontekst karakteriseres af konflikten mellem Vest Papua og den indonesiske centralregering. Lukas kæmper ligesom mange andre lokale en hård kamp for at overleve, og han forsøger at starte sin egen mindre fiskerivirksomhed. En af de største vanskeligheder er de høje transportomkostninger, som hindrer salg på de lukrative markeder uden for lokalområdet. Hjulpet af sin onkel beslutter Lukas sig for at sende et parti fisk fra den lokale lufthavn. En tilfældig passager, som har sympati for de lokale marinderes sag, hjælper dem med at udskibe fisken til en rimelig pris. Dette første forsøg mislykkes imidlertid, og Lukas risikerer at miste alle sine penge. I en scene efter sekvensen fra lufthavnen sidder Lukas på gulvet inde i et hus. Han taler om det skete med filminstruktøren og nogle andre personer. Lukas afslutter en sætning, og pludselig er der fuldstændigt stille. I stedet for at slukke kameraet (eller klippe ved det punkt under redigeringen) lader Danusiri kameraet blive på Lukas i et medium til nærbillede. I mange film ville dette ikke være sket, fordi instruktøren (eller klipperen) utålmodigt ville være bekymret for seerens forventede utålmodighed. Der er ingen handling, der er meget stille, og det er en forholdsvis lang optagelse. Danusiri har imidlertid følt de kontekstuelle implikationer og fortsat med at optage uden at redigere det væk eller ned i den endelige film. Scenen er i al dens stilhed ladet med betydning og 'kontekst' og siger meget mere, end hvad ord ville være i stand til at udtrykke. Dette korte eksempel viser ikke blot, hvad valget af kontekstualiserings-strategier kan betyde (og at Danusiri og Tromsø-studerende er opmærksomme på dette), men er også et eksempel på, at film kan opnå noget, ord enten slet ikke kan opnå eller i det mindste kun kan opnå på meget vanskelig vis<sup>19</sup>, nemlig at gøre betydningen af stilhed forståelig for seeren.

Aryo Danusiris og mange andre Tromsø-studerendes bedrift er evnen til gennem film at 'finde' en historie frem for at 'fortælle' en historie.<sup>20</sup> At 'finde' en historie giver filmens aktører mere plads, hvor der med aktører i etnografiske film og

---

<sup>18</sup> Filmen blev færdig i begyndelsen af 2005 og er blevet vist på talrige festivaler i Europa og Asien. Filmen vandt den internationale studenterfilm pris ved Royal Anthropological Institutes film festival i Oxford i oktober 2005. Medlemmer af NAFA kan låne filmen mod et mindre gebyr fra NAFAs arkiv ([www.nafa.uib.no](http://www.nafa.uib.no)). Man kan også henvende sig direkte til instruktøren ([danusiri@ragam.org](mailto:danusiri@ragam.org)) i Jakarta.

<sup>19</sup> Jeg vil bestemt ikke udelukke, at man kan opnå noget lignende med f.eks. poesi, men taler her om akademisk skriftlig fremstilling.

<sup>20</sup> Se Crawford (2004) for en yderligere diskussion af forholdet mellem at 'finde' en historie og 'fortælle' en historie. Dette refererer dels til den australske filminstruktør Gary Kildeas ideer om såkaldt 'unforced story-telling' dels til den britiske filmklipper Dai Vaughans teorier om hhv. 'film as language' og 'film as record' (Vaughan 1992, s. 99).

dokumentarfilm henvises til 'rigtige' mennesker, som 'spiller' sig selv. Det drejer sig om at have tålmodigheden til at lade spontaniteten udfolde sig, hvorved filmen kan fremelske information, samtidig med at filmen genspejler det tætte forhold mellem instruktøren og de(n), der bliver filmet. Som Rossella Ragazzi pointerer, er det herved, at man kan opnå en høj grad af intimitet, som det ellers kan være uhyre vanskeligt at fange<sup>21</sup>:

In fact, in my experience, after many years of filming performances (in rituals as much as in theatre), as well as ordinary life events, the unforeseen moment when elicitation comes from the actors in the participatory observational mode, disarms the filmmaker in a positive way, creating an opportunity for response and making the filmmaker's ability of spontaneity visible as well. The reception of such moments, when the camera is running, are unique because the 'stage' becomes the place of a visible encounter, collision, or desire, which vanishes as soon as it appeared but which seems to be the reason why people film and accept to be filmed in such conditions of intimacy. (Ragazzi, 2006)

Det kulturmøde, Tromsøstuderende er uddannet til at tage del i, har således en speciel karakter, som jeg har brugt til at eksemplificere, hvorledes den visuelle antropologi i Norden altid har understreget et overordentligt tæt forhold til lokale samfund og aktører.

### **Fra Arktis til Sydhavet: To samarbejdsbaserede filmprojekter med Stillehavsfolk**

*For generations anthropologists have been descending on the Pacific Islands following the people closely to study their lives. After having enjoyed hospitality and generosity ... we leave the field and the people who ostensibly are the main reason and subject for our research. Back ... home ... our ... attention and research work tend to focus on the national and international anthropological community. This is where the material resulting from our stay ... can be transformed into symbolic capital for **our** purposes.*

*But what about the purposes of our former hosts and friends, those obliging people who made it all possible? What are their chances of reaping the fruits of the research? What are we doing to ensure their continued participation?*  
(Pinholt, 1998, p. 269-270)

---

<sup>21</sup> Medmindre man iscenesætter det, som det ville være tilfældet i fiktionsfilm, men selv der er det vanskeligt selv med de bedste skuespillere.

Som beskrevet ovenfor, har det tætte samarbejde mellem visuelle antropologer og lokalsamfund udgjort en integreret del af den visuelle antropologis udvikling i de nordiske lande i den periode, vi har kaldt modningsårene. Empirisk har der, som vi har set, været fokus på det arktiske område, men ikke udelukkende. Programmet i Tromsø har bl.a. gennem samarbejdsaftaler med forskellige videnskabelige institutioner i udviklingslandene udvidet det regionale perspektiv med talrige projekter i f.eks. Afrika. Interessen for det arktiske er imidlertid forblevet intakt, hvilket kan ses på såvel en række studenterfilm om samer i Nordskandinavien som film lavet i Sibirien om f.eks. khanti-folket.<sup>22</sup> Andre forskere og filmfolk har i bogstaveligste forstand arbejdet på den anden side af kloden. Som to afsluttende eksempler for udviklingen af den visuelle antropologi i Norden skal vi kort se på to uafhængige, men dog relaterede projekter fra Salomon Øerne i Stillehavet. Det ene projekt foregår under Edvard Hvidings (Universitetet i Bergen) antropologiske ledelse i Marovolagunen i landets Western Province, mens det andet projekt, The Reef Islands Ethnographic Film Project, oprindeligt tog udgangspunkt i den danske antropolog Jens Pinholts (Aarhus Universitet) langvarige feltarbejde i Temotuprovinsen.

Begge projekter kan ses som resultater af et langvarigt venskab mellem antropologerne og lokalsamfundenes befolkning, baseret på mange feltarbejdsperioder over en lang årrække. Hvad Marovoprojektet angår, ankom Edvard Hviding første gang til Marovolagunen som forskningsstuderende i 1986 for at dokumentere marine traditioner i et projekt, som var blevet startet af de lokale landsbyledere i et samarbejde med provinsregeringen og nationalregeringen (Hviding 1996, s. xviii). Det blev startskuddet til hans første egentlige feltarbejde, som varede i 1½ år. I løbet af denne periode opbyggede han et særligt tæt forhold til en landsby, Chea, hvor han udover nogle korte besøg udførte opfølgende feltarbejde 1989 og igen i 1991/92, inden han iværksatte selve filmprojektet i 1995/96. Det oprindelige projekts fokus på marin ressourceforvaltning havde stadig indflydelse på Hvidings arbejde, som imidlertid også omfattede mange andre aspekter af livet i Marovolagunen, som det kan ses beskrevet i hans monografi fra området (1996).

Jens Pinholt havde været i nærkontakt med i alt 13 landsbyer i Vaiakau og Fenualoa på Reef Øerne og hos nybyggerensamfundet Bekapoa på Temotu-provinsens hovedø Nendös nordkyst lige siden sit oprindelige feltarbejde mellem 1973 og 1975,

---

<sup>22</sup> Dette fokus på Arktis og på indfødte grupper i Sibirien eksisterede ikke kun i Tromsø. Den finske antropolog og filminstruktør Heimo Lappalainen, NAFAs tidligere generalsekretær som døde i en alt for ung alder i 1994, udførte felt- og filmarbejde over en mangeårig periode blandt evenki-folket i Sibirien. Resultatet blev trilogien Taiga Nomads, der fik premiere i 1992. Taiga nomade-serien, der former sig som en undersøgelse af et folk, der undergår voldsomme forandringer i dets livsbetingelser efter Sovjetunionens fald, er optaget i såkaldt 'observational' stil og er muligvis det mest succesfulde etnografiske filmprojekt nogensinde i Norden. Serien vandt talrige priser ved festivaler i hele verden og blev vist på fjernsyn i en del lande, noget der ikke ofte er etnografiske film forundt.

dvs. da landet stadig var et britisk protektorat. The Reef islands Ethnographic Film Project, som startede i 1994 i forbindelse med et fem ugers besøg af Pinholt og undertegnede, tog udgangspunkt i et lokalt ønske blandt to nabosamfund/kulturer – det ene papuansk (melanesisk) og det andet Pileni-polynesisk – om at dokumentere deres kulturelle traditioner (kaldet *kastom* på Solomon Pijin), om muligt ved anvendelse af et på stedet fuldstændigt nyt visuelt medium, som dengang spredtes hurtigt til alle afkroge af landet, videoen.

Det er ikke hensigten her at gå i detaljer omkring disse projekters etnografiske sammenhæng, men blot at skitsere nogle karakteristiske træk, som understreger anerkendelsen af behovet for at arbejde sammen med lokalsamfund gennem en slags 'dialogisk antropologi' (Pinholt 1998, s. 280), der ikke blot forsøger at indfange de lokales holdninger og meninger, men også forsøger at sikre, at lokalsamfundene direkte kan drage nytte af projekterne. Det at opnå en gensidig forståelse af, hvorledes et projekt kan være til nytte for begge parter, er ikke så ligetil, som det umiddelbart lyder. Det kræver grundige forhandlinger og genforhandlinger mellem antropologerne/filmfolkene og lokalsamfundene. Dette er meget tidskrævende. Det første fælles kendetegn ved de to projekter er da også, at de er baseret på et samarbejde mellem antropologerne og lokalsamfundene, der strækker sig over en meget lang periode, hhv. mere end tyve og mere end tredive år. Under 'normale' omstændigheder har etnografiske filmprojekter ikke rådighed over en sådan tidshorisont, skønt der er nogle slående undtagelser.<sup>23</sup> Tiden er nødvendig til dels at opbygge den krævede gensidige tillid dels at opnå en grundlæggende forståelse for, hvad der egentlig er på spil for de involverede parter, og hvordan dette kan forandre sig over tid.

Det andet fælles kendetegn er, at begge projekter blev til på baggrund af et udtrykt ønske fra lokalsamfundene snarere end en idé, som de blev påduttet af udenforstående. Lokalsamfundene ville dokumentere deres respektive traditionelle kulturformer og var meget bevidste om, at mange kulturtræk hurtigt var ved at uddø. Dette afspejles klart i de første filmiske resultater fra projekterne. Hvad angår Marovoprojektet, kommer det frem i filmen *Chea's kuarao: fishing with vines in the Marovo Lagoon* (Scott, Tollefsen and Hviding, 2001), der dokumenterer *kuarao* fiskeriet, dvs. kunsten at fiske med lianer, som et udtryk for en traditionel Chea kulturpraksis. Kulturbevarelsen kommer muligvis endnu tydeligere til udtryk i den første film fra projektet fra Reef Øerne, *Tuo Dolphins* (Crawford, Scott and Tollefsen, 2000), hvor en traditionel legende genopføres af de lokale landsbybeboere, som insisterede på, at denne rekonstruktion blev inkluderet i filmen.

---

<sup>23</sup> Det bedste eksempel overhovedet er muligvis John Marshall, som indtil sin død i april 2005 havde arbejdet i mere end 50 år sammen med !Kung San ('buskmænd') i Kalahariørkenen, hvilket har resulteret i en lang række film, der giver et enestående indblik i lokalbefolkningens skæbne over tid.

Som det tredje er det tilfældet med begge projekter, at det overordnede tema vedrører de omfattende forandringer i lokalsamfundet, som forårsages af globaliseringen og pengeøkonomiens fremmarch, noget der ofte sker på bekostning af den traditionelle kultur. Spændingsfeltet mellem det 'traditionelle' og det 'moderne' er et gennemgående tema i alle filmene, både de færdigproducerede og et stort antal planlagte film. Man kan sige, at lokalsamfundene og antropologerne/filmfolkene på de to projekter – ganske vist på lidt forskellige måder – forsøger at bruge film til at forstå, undersøge og dokumentere kulturel forandring og samtidig til at håndtere de sociale ændringer, der er et resultat deraf. Der er mange forskellige interesser i dette, hvilket bidrager til projekternes kompleksitet. I de film, der foreløbig er produceret, ses det måske mest tydeligt i *Alfred Melotu – the funeral of a paramount chief* (Crawford and Scott, 2003). Filmens hovedperson, Alfred Melotu, var en af de vigtigste initiativtagere til hele projektet. Hans grundlæggende tanke, som deltes med de andre 'big men', var utvivlsomt baseret på et dybfølt ønske om at bevare kulturen, specielt nogle af de gamle ritualer og ceremonier, ligesom han ønskede at fortælle historien om de berømte røde fjerruller (se Pinholt 2005). Det blev imidlertid efterhånden klart, at der var andre forhold af betydning, forhold der var tæt forbundne med politiske og økonomiske interesser. I filmen afdækkes to sådanne 'skjulte' aspekter. Det første fremgår af den måde, Alfred forsøger at fremtidssikre sin nærmeste familie på, idet han insisterer på at blive begravet på øen Fenualoas yderste nordlige spids, hvor han og familien boede, frem for på et specialgravsted for stormænd i nabolandsbyen, som traditionen ellers foreskrev. Hans grav ville symbolsk understrege enkens og den nærmeste families brugsret til området i en kultur, hvor der ikke eksisterer formel privat ejendomsret til jorden. Det andet, som Alfred gør klart i filmens afslutningssekvens efter at have fremvist 'sine' jordbesiddelser til filmholdet, var Alfreds vision om at udstille Reef Øerne for resten af verden i det håb, at det kunne promovere økonomisk udvikling for ham selv, hans familie og resten af øboerne ved f.eks. at introducere såkaldt økoturisme i området.<sup>24</sup> Alfred så dermed et klart 'udviklings'-potentiale i hele filmprojektet, skønt nogle af hans visioner formentlig har været temmelig urealistiske.

Som det fjerde lå der til grund for begge projekter nogle ideer om, hvorledes etnografisk film kunne forme sig som resultatet af egentlige partnerskaber mellem lokalsamfund og antropologer/filmhold og dermed i sidste instans nogle ideer om, hvem der kontrollerede projekterne og deres resultater. Det var specielt her,

---

<sup>24</sup> Alfred fremsatte – måske noget naivt – disse tanker i 1994. Med undtagelse af den mere hårdføre form for rygsækturisme vil enhver turismeudvikling være næsten dødfødt på grund af den helt uholdbare infrastruktur, regionen har. Der har været planer om at bygge en landingsbane på Reef Øerne i mere end tredive år, men det er endnu ikke sket. Alfred forestillede sig, at filmprojektet kunne hjælpe til at påpege disse problemer for omverdenen, ikke mindst de ansvarlige politikere, og han havde sammen med antropologen Jens Pinholt diskuteret muligheden af turismeudvikling som en sideeffekt af filmprojektet (se tillige Pinholt (2001) og Pinholt & Crawford (1999)).



grundige forhandlinger var påkrævet for begge projekters vedkommende. I Salomonøerne er dette ikke bare et spørgsmål om samarbejde og partnerskab med lokalsamfund, men indbefattede politisk og kulturel afklaring med såvel provinsregeringen som nationalregeringen. Ingen af projekterne ville have kunnet gennemføres, hvis det ikke havde været for den støtte, der kom fra provinsregeringerne og på det nationale plan gennem kulturministeriet. Salomonøernes nationalmuseum og ikke mindst dets direktør Lawrence A. Foanaota var således af stor betydning for at få tilladelserne på plads. Hvad angår projektet på Reef Øerne var det oprindeligt provinsregeringen, det var sværest at få med på ideen. Det er stadig uklart, hvorfor det var tilfældet, men den kendsgerning, at der er mange forskellige etniske grupper<sup>25</sup>, spiller sikkert en rolle, når man skal gennemføre projekter, der involverer nogle grupper og ikke andre. Det var faktisk ikke før premierministeren i Temotuprovinsen, Honourable Father John Ini Lapli, som er meget interesseret i kultur og kulturbevarelse, offentligt erklærede sin uforbeholdne støtte til projektet, at det kom i gang.<sup>26</sup> Samarbejdet i projektet på Reef Øerne var endvidere understøttet formelt og institutionelt gennem underskrivelse af en aftale, en såkaldt Memorandum of Understanding (MoU)<sup>27</sup>, som indeholdt en passus om, at copyright til det audio-visuelle materiale produceret i forbindelse med projektet tilhørte lokalsamfundene, og at det kun kunne offentliggøres efter deres udtrykte tilladelse. Dette kan synes som en ekstrem løsning af det alment etiske problem, om og i givet fald hvordan man skal 'returnere' materiale til de involverede samfund, et problem som længe har eksisteret i antropologien.

Endelig var det måske mest vigtige træk ved projekterne, når det drejer sig om lokalsamfundenes muligheder for i fremtiden selv at producere deres 'egne' etnografiske film, at træning blev en del af et overordnet projekt, hvor de to projekter gik sammen. Marovoprojektet og projektet i Reef Øerne udviklede således et tredje projekt kaldet 'The Use of Audiovisual Media in Cultural Documentation and Research in the Solomon Islands', hvor formålet var at uddanne folk lokalt og nationalt i brugen af audio-visuelle forsknings- og dokumentationsmetoder. Træningsaspektet indgik i den ovenfor beskrevne aftale for Reef Øerne. Dette tredje projekt, som modtog en del interesse fra forskellige donorer, organisationer og

---

<sup>25</sup> Der er mellem 80 og 100 forskellige etniske grupper i Salomonøerne, hvor befolkningen i følge den seneste folketælling (1999) udgør omkring 450.000 mennesker.

<sup>26</sup> Fader Joh Ini Lapli, som senere blev generalguvernør for Salomonøerne, holdt en lang tale, som blev transmitteret på Radio Temotu (Solomon Islands Broadcasting Corporation) i august 1996, hvor han med særskilt reference til filmprojektet understregede behovet for kulturbevarelse i provinsen.

<sup>27</sup> Aftalen blev indgået af tretten lokalsamfund/landsbyer, provinsregeringen i Temotu, nationalmuseet i Salomonøerne (som repræsenterede kulturministeriet), Aarhus Universitet, NAFA og antropologerne.

institutioner<sup>28</sup>, var planlagt som et samarbejde imellem antropologerne/filmholdene, deres respektive uddannelsesinstitutioner, nationalmuseet i Salomonøerne og kulturdepartementerne i provinsregeringerne såvel som nogle forskningsinstitutioner i Australien og Europa. Desværre blev dette projekt skrinlagt på ubestemt tid, da etnisk uro brød ud i Salomonøerne i 1998, men det nåede at gennemføre to mindre træningsforløb inden da. I forbindelse med et besøg i landet i 2005 blev det besluttet, at forsøge at finde midler til at videreføre planerne om træning af lokale ressourcepersoner og dermed forhåbentlig fortsætte det tætte samarbejde med lokalsamfund, som er blevet et af den nordiske visuelle antropologis særlige kendetegn.

### **Tilbage til fremtiden: Nordisk visuel antropologi og lokalsamfund**

Jeg håber, det er fremgået, hvorledes udviklingen af den visuelle antropologi i Norden lige siden modningsårene er blevet båret frem såvel af almene tendenser i antropologien og antropologisk teori som af et mere politisk fokus på indfødte folks skæbner rundt omkring i verden, her eksemplificeret gennem det arktiske område og Stillehavet og med en understregning af behovet for at arbejde tæt sammen med lokalsamfund. Dette fokus eksisterede længe før, 'politisk korrekthed' blev en del af de intellektuelles vokabularium, og jeg tror fuldt og fast på, at det i virkeligheden var baseret på en mere dybfølt og sand interesse i at 'dele' ansvaret for kulturforståelse og dokumentation med folk, som med henvisning til Beatties indledende citat alt for længe blot var blevet behandlet som '... scientific datum subject to the gaze of Western ethnographic science'. En af mine pointer har været at vise, hvorledes dette ligeså meget var baseret på diskussioner af etnografiske film som på mere almene antropologiske debatter. I tilknytning hertil finder vi et komplekst felt, vi kan rubricere under betegnelsen forskningsetik.<sup>29</sup>

Jeg føler, at den visuelle antropologi i Norden, som nu måske er ved at træde ind i sin bedste alder, har bidraget til at sætte etikken på dagsordenen ved at understrege nødvendigheden af at respektere de forhold – politiske og andre – som de folk, vi arbejder (sammen) med, er optaget af, uanset om dette måtte komplicere 'vores' arbejde som antropologer eller filmfolk. En del af historien, som naturligvis ikke slutter her, er hele spørgsmålet om adgang til og kontrol over de audio-visuelle medier, vi bruger. Fremkomsten af relativt billig digital video teknologi, som ydermere intet vejer, er nogenlunde nemt at bruge og har en fantastisk billedkvalitet,

---

<sup>28</sup> Der var udtrykt interesse for projektet fra f.eks. UNESCO og UNICEFs regionalkontorer for Stillehavsregionen samt opbakning fra forskningsinstitutioner som Research School of Asian and Pacific Studies og Centre for Cross-Cultural Research ved Australian National University, udover den fortsatte støtte fra universiteterne i Bergen og Århus.

<sup>29</sup> Det er forbavsende, så lidt der er skrevet om etiske problemstillinger i etnografisk filmproduktion og i antropologisk repræsentation i almenhed. Se dog Asch (1992) og Preloran (1987).

kan resultere i en del forandringer i den globaliserede medieverden. Et af vore ansvarsområder som visuelle antropologer, uanset om vi underviser studerende i Tromsø eller træner lokalbefolkninger i det arktiske område eller Stillehavet i at dokumentere deres egen kultur, er at sikre, at vi konstant når hinsides spørgsmålet om, hvilke knapper man skal trykke på, og i stedet diskuterer mere begrebslige aspekter af filmproduktion. Det er i den sammenhæng, jeg finder det nyttigt at diskutere forskellen på at 'finde en historie' og 'fortælle en historie' gennem brug af film, hvor førstnævntes demokratiske potentiale må overskygge sidstnævntes mere autoritative aspekter. Det kunne bidrage til udviklingen af et menneskeligt 'os', der potentielt overskrider det historiske (og antropologiske) skel mellem 'os' og 'dem'.

### Litteratur

Asch, Timothy (1992), 'The ethics of ethnographic film-making', In: Crawford, P.I. and D. Turton (eds.), *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, pp. 196-204.

Beattie, Keith (2004), *Documentary screens. Non-fiction film and television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Crawford, Peter I. (2004), 'Respect the moment! A retrospective of the cinematographic work of Gary Kildea', In: Runnel, Pille (ed.), *Film Festival of Nordic Anthropological Film Association, May 10-16<sup>th</sup>, 2004* (catalogue), Tartu: Estonian National Museum, pp. 75-91.

Crawford, Peter I. (1995), 'Nature and Advocacy in Ethnographic Film. The Case of Kayapó Imagery', In: Philipsen, H.H. and B. Markussen (eds.), *Advocacy and Indigenous Film-making*, Intervention no. 1, Højebjerg: Intervention Press, pp. 7-21.

Crawford, Peter I. (1993), 'The Nordic Eye – Ethnographic Film in the Nordic Countries', In Crawford, P.I. (Ed.), *The Nordic Eye*, Proceedings from NAFA 1, Højebjerg: Intervention Press.

Crawford, Peter I. (1992), 'Film as discourse: the invention of anthropological realities', In: Crawford, P.I. and D. Turton (eds.), *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, pp. 66-82.

Eidheim, Harald (1993), 'Making and watching anthropological film: Some armchair reflections', In: Crawford, P.I. (Ed.), *The Nordic Eye*, Proceedings from NAFA 1, Højebjerg: Intervention Press.

- Ekström, Knut (1988), 'Visual anthropology in the Nordic countries. A look into the present, the future and the past', In *Visual Anthropology*, 1 (2).
- Ekström, Knut (1986), 'Visual anthropology in the Nordic countries – An overview', In *Antropologiska Studier*, 40/41, pp. 39-45.
- Hastrup, Kirsten (1995), *A passage to anthropology. Between experience and theory*, London: Routledge.
- Heider, Karl (1976), *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press.
- Hockings, P. (ed.)(1975), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton.
- Holtedahl, Lisbet (n.d.), *The Visual Way*, <http://uit.no/vcs/about/>
- Holtedahl, Lisbet (1993), 'Communication problems in social research"', In Crawford, P.I. (Ed.), *The Nordic Eye*, Proceedings from NAFA 1, Høeibjerg: Intervention Press.
- Hviding, Edvard (1996), *Guardians of Marovo Lagoon. Practice, place, and politics in maritime Melanesia*, Pacific Islands Monograph Series 14, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lappalainen, Heimo (1986), 'Made in Finland!?', In *Catalogue of Festival dei Popoli 1986*, Florence.
- Loizos, Peter (1993), *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-1985*, Manchester: Manchester University Press.
- MacDougall, David (1992), 'Whose story is it?', In: Crawford, P.I. and Jan K. Simonsen (eds.), *Ethnographic Film, Aesthetics, and Narrative Traditions*, Proceedings from NAFA 2, Høeibjerg: Intervention Press.
- Philipsen, H.H. and B. Markussen (eds.), *Advocacy and Indigenous Film-making*, Intervention no. 1, Høeibjerg: Intervention Press.
- Pinholt, J. (2005), 'Når 'penge' er andet og mere end penge. Røde fjerruller på Reef Øerne', *Tidsskriftet Antropologi*, 49, pp. 33-43.
- Pinholt, Jens (2001), 'Alternativ turisme og udvikling i Reef Islands', In: *Den Ny Verden*, 4, pp. 93-108).

Pinholt, Jens (1998), 'Identity Construction as a Cooperative Project: Anthropological Film-making with the Vaiakau and Fenualoa Peoples, Reef Islands, Temotu Province, Solomon Islands', In: Wassmann, Jürg (ed.), *Pacific Answers to Western Hegemony. Cultural Practices of Identity Construction*, Oxford: Berg.

Pinholt, Jens and Peter I. Crawford (1999), 'Vi vil også filmes. Video, viden og kulturbevarelse i Sydhavet', *Humaniora*, vol. 14, nr. 3, pp. 15-20.

Preloran, Jorge (1987), 'Ethical and aesthetic concerns in ethnographic film', In: *Third World Affairs*, pp. 464-79.

Ragazzi, Rossella (2006), 'Memory, resistance and speaking the 'self'. Migrant children's accounts of a shifted place-time', In: Postma, Metje and P.I. Crawford (eds.), *Reflecting visual anthropology - using the camera in anthropological research*, Leiden & Højbjerg: CNWS-Press and Intervention Press.

Tomaselli, Keyan G. (1996), *Appropriating Images. The Semiotics of Visual Representation*, Højbjerg: Intervention Press.

Vaughan, Dai (1992), 'The aesthetics of ambiguity', In: Crawford, P.I. and D. Turton (eds.), *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, pp. 99-115.

## **Film**

BABA, ABDOULLAHI

2003 *Cows are better than money*. Tromsø: Visual Cultural Studies, 36 mins.

CRAWFORD, P. I. and R. SCOTT

2003 *Alfred Melotu – the funeral of a paramount chief*, Anthropologist: Jens Pinholt. Bergen: SOT-Film A/S, 43 mins.

CRAWFORD, P. I., R. SCOTT, AND T. TOLLEFSEN

2000 *Tuo Dolphins*, Anthropologist: Jens Pinholt. Bergen: SOT-Film A/S, 23 mins.

DANUSIRI, ARYO

2005 *Lukas' Moment*. Tromsø. Visual Cultural Studies, 60 mins.

HOLTEDAHL, L., D. WINGATE and A. EKMAN

1975 *Niger-Norge – kvinder, etnocentrisme og udvikling*. Oslo: Norwegian Government Film Office. Colour, 45 mins.

HOPE, SIREN

2003 *Living a reel life*. Tromsø: Visual Cultural Studies, 30 mins.

LAPPALAINEN, HEIMO

1992 *Taiga Nomads (Hundreds of homes, The Skills you passed on, The school and the village)*. Helsinki: Illume OY, 3 x 50 mins.

RASMUSSEN, K.

1937 *Wedding of Palo*. Black and white. 72 mins. Palladium Film, Copenhagen.

SCOTT, R., T. TOLLEFSEN AND E. HVIDING

2001 *Chea's kuarao: fishing with vines in the Marovo Lagoon*. Bergen: SOT-Film and The University of Bergen, 42 mins.