

# Om etno-grafisk film

## *Kunskapsteoretiska utgångspunkter och representationen av den Andra*

VERONICA STOEHREL

Att familjer kan ha svarta får är en mångbottnad kliché, dessvärre är den fullgott applicerbar på fenomenet etnografisk film – ett forskningsområde som man inte riktigt vill kännas vid, vare sig inom antropologi, filmvetenskap eller medie- och kommunikationsvetenskap: etnografiskt filmforskande framträder som en gråzon, något som finns ”emellan” ovan nämnda vetenskaper. För antropologerna är etnografisk film att liknas just vid det svarta fåret, något som endast accepteras för att det tillhör familjen. Denna motvillighet tar sig bland åtskilliga etnografer uttryck i åsikten att etnografi i form av rörliga bilder inte besitter samma fördjupningsmöjligheter som sin skriftliga motsvarighet inom etnografien. Bland filmvetarna väger etnografisk filmforskning inte heller särskilt tungt, mot att exempelvis forska om Bergman eller Kurazawa. Vidare betraktas TV och video av många forskare inom medie- och kommunikationsvetenskapen som relevanta medium att undersökas av disciplinen, dock ej den mediebesläktade filmen (!)<sup>1</sup>. Denna ovilja att kännas vid etnografisk film säger något om vårt samhälles syn på språk respektive bild, om åtskillnaden vi alltjämt gör mellan det estetiska och det kognitiva (postmodernismens uppluckrande entré till trots), samt om våra behov att sätta upp akademiska gränser, som skyddsmurar för våra forskaridentiteter och revir<sup>2</sup>. Att medieveterarna inte har intresserat sig mer för etnografisk/dokumentär film framstår som milt sagt förvånansvärt, i skenet av denna genres höga förekomst i TV-mediet, manifesterat i en uppsjö populariseringar av samhällsveten-

skaplig forskning. Dessa populariseringar är antingen att betrakta som produkter av enskilda TV-redaktioner – ibland sprungna ur kollaboreringar mellan producenter/filmteam och forskare – eller helt enkelt som produkter av frilansande filmare. Ett om möjligt ännu mindre utforskat område är receptionen av dessa TV-sända filmer. Den empiriska studie som antropologen Wilton Martinez gjorde av sina studenter samt Henrietta Mores teoretiska resonemang om filmerna av Trinh T. Minh-ha, utgör båda exempel på studier som lyfter fram komplexa problem kring relationen mellan form och reception, hos en publik som socialiserats i moderna västerländska koder av idag.

När jag började intressera mig för etnografisk film, fann jag snart att huvudparten av befintlig engelskspråklig litteratur, med kritisk granskning av etnografisk film som element i sin diskurs, har antropologer som författare<sup>3</sup>. Bill Nichols och Trinh T. Minh-ha utgör två av de få undantagen som bekräftar regeln: Bill Nichols är en teoretiskt tränad filmvetare, och den i Vietnam födda kvinnan Trinh T. Minh-ha är såväl teoretiker som filmmakare<sup>4</sup> – båda två omvandlades hos många antropologer till älskade hatobjekt, när de började ifrågasätta hela idén om bildens och filmens möjlighet att avbilda världen. Ett tredje undantag kan här ses i forskaren Catherine Russel – filmvetare och intresserad av experimentellt etnografisk film. Hon tycks dock inte ha upptäckts fullödigt av antropologerna än.

Ämnet etnografisk film visar sig vid en granskning företrädesvis ha studerats av forskare utan vare sig film- eller kommunikationsvetenskaplig bakgrund (det finns endast ett fåtal antropologer, som parallellt är utbildade i film). Förståeligt nog har detta många gånger kommit diskussionen att halta, när det gäller förståelse av hur mening skapas ge-

---

*Sektionen för hälsa och samhälle, Högskolan i Halmstad, Box 823, SE-301 18 Halmstad, veronica.stoehrel@hos.hh.se*

nom användandet av såväl dramaturgiska som tekniska aspekter, genom meningsskapandets såväl syntagmatiska som paradigmatiske dimensioner. Med andra ord, och utifrån ett medievetenskapligt perspektiv, är det lätt att sakna ett resonemang som knyter an det gestaltade till meningsteorier om bild och kunskapsteoretiska frågor.

I denna artikel diskuterar jag definitionen av etnografisk film, samt några metodologiska aspekter kring dess produktion, utifrån ett medie- och kommunikationsvetenskapligt perspektiv. Mitt intresse ligger här i relationen mellan filmens form, dess produktion, de kunskapsteoretiska utgångspunkter som dessa produktionsmetoder bygger på, samt i hur dessa förhållanden kan påverka publikens syn på den Andra.

Emellanåt kan det kännas tjatigt att poängtera vissa saker (som t ex att bilden inte kan avbilda verkligheten), och jag ber härmed om ursäkt till redan invigda i problematiken. Men eftersom en stor del av litteraturen om etnografisk film – explicit eller implicit – bygger på just dylika antaganden om avbildbarhet, känner jag mig tvungen att ta upp den frågan i repris.

## Den etnografiska filmens dilemma: återgivande och gestaltning

Etnografisk film, eller etno-grafisk film. To be or not to be – that is the question: Etnografins vara, eller icke vara.

Det har nu gått mer än tre decennier sedan etnografiska författare började ägna sig åt självkritiska reflektioner i form av diskussioner om representationens möjligheter respektive svårigheter. Dagens etnografi har dock inte lyckats frigöra sig från den implicita konflikten i berättelsen om den Andra – konflikten mellan återgivande och gestaltning.

Nya insikter har vunnits genom inflytandet från såväl postmodernismen som poststrukturalismen. Idag förespråkas nya tillvägagångssätt, som t ex anammanden av multiperspektivism, utsuddandet av gränser mellan subjekt och objekt, samt ökad reflexivitet om den egna författarrollen – några exempel på cirkulerande nyanseringsförsök: detta samtidigt som etnografer hävdar etnografins möjlighet att kunna förklara en ”extern social verklighet”, för att använda ett uttryck av Charlotte Aull Davies (1999). Nya schismer låter sig vidare speglas genom en etymologisk bild av begreppet ”etnografi”: från grekiskans *ethnos*, människor, och *graphikos*, konsten att representera tvådimensionellt. Redan vid

denna definition av begreppets härkomstformation framstår den tydliga spänningen i diskursen om etnografisk film, mellan det så kallade vetenskapliga och det konstnärliga, mellan det återgivande och det skapande – ett spänningsfält som kan gestaltas genom följande definition: ”Representation” av andra människor, den Andra människan, genom berättande rörliga bilder.

George Markus (1994) antyder att den skriftliga etnografen har kommit längre i sina strävanden än den visuella, att den skriftliga antropologin har vågat sig till en experimentell nivå, som vi inte finner inom den visuella<sup>5</sup>. Jag är delvis beredd att hålla med honom, men jag tror inte att problemet ligger i filmerna som sådana, utan snarare i vilken definition av etnografisk film vi anammar, inte minst i skenet av den uppseendeväckande seglivade idén – existerande hos några forskare än idag: idén om att man kan använda sig av film för att ”dokumentera verkligheten”.

Vid läsning av den hemsida där ”Human Studies Film Archives”<sup>6</sup> presenterar sina utgångspunkter, är det lätt att se konflikten som visuell antropologi befinner sig i: å ena sidan inbjuds läsaren att undersöka hur skilda antropologer *betraktar* andra kulturer, d v s – ett implicit erkännande av det komplicerade förhållandet mellan tecken och referent. Å andra sidan uppmanas antropologer att titta på deras filmarkiv för att lära sig *om* andra kulturer – således en kunskapsmässig återvändsgränd, vars bekräftelse leder till ett upplösande: antropologin kan inte frigöra sig från idén om att filmen kan dokumentera andra kulturer (eller subkulturer) då det skulle innebära självmord för den visuella grenen.

## Definitioner av etnografisk film

Litteraturen om etnografisk film erbjuder en rik variation av definitioner – från det att etnografiska filmer är sådana som görs av etnografer (!), till att etnografiska filmer är alla filmer som handlar om människor. Ett någorlunda mer systematiskt försök till en klassificering av etnografisk film görs av den spanska antropologen Elisenda Ardévol (2001).

Utifrån en deskriptiv snarare än en normativ utgångspunkt tar Ardévol upp sex kategorier av etnografisk film. Här nedan presenterar jag hennes fem första kategorier (punkt nr 6 i Ardévols kategorier bär klassificeringen ”övrig”, vilken jag i punktlistan nedan har utelämnat), och som jag kompletterar med fem stycken till. Dessa tio punkter utesluter naturligtvis inte varandra utan måste samtliga betraktas som möjliga analyskategorier.

1. Film som betraktas som historiskt dokument: filmmakaren försöker här fånga upp en grupp människors sätt att leva. Den har som syfte att dokumentera praxis, riter, osv, för framtiden.
2. Film betraktad som etnografiska data, dvs mer eller mindre som "anteckningar" inom ett större fältarbete.
3. Den etnografiska dokumentären: denna film definieras som den narrativa expositionen av en aspekt i en subkultur. Filmen är en produkt av ett fältarbete och den har som mål att överföra antropologisk kunskap till den allmänna publiken.
4. Dokumentärfilm med antropologisk inriktning: på samma sätt som den etnografiska dokumentären, använder sig också denna film av en narrativ exposition för att gestalta en aspekt av en subkultur. Till skillnad från den föregående, bygger den inte på fältarbete utan på historisk dokumentation och andra etnografiska metoder.
5. Sociodokumentär film: definieras som den film vilken genom narrativen gestaltar skilda människors liv i sina egna miljöer. Målet med denna film kan variera från att göra propaganda av något slag till att avslöja sociala missförhållanden.
6. Experimentellt etnografisk film: en film som gestaltar olika människor och olika händelser, platser eller teman, men som samtidigt ifrågasätter förhållandet mellan det vi ser och det som det sedda refererar till. Den ifrågasätter också några av etnografins huvudmetoder, som t ex deltagande observation, samt använder sig av ett bildspråk och en narrativ struktur som ifrågasätter en kategorisk åtskillnad mellan fakta och fiktion.
7. Filmade dagböcker: subjekt som gestaltar sina egna liv. Vanligt förekommande här är kvinnors berättelser. Syftet med dessa filmer kan variera, från rent privata till studiematerial i politiskt syfte.
8. Filmer som behandlar antropologiska teman genom en blandning av fakta och fiktion. I denna kategori ingår många av de så kallade kommersiella filmerna, som producerats för att visas i TV.
9. Fiktionsfilmer som behandlar antropologiska teman.
10. Film som producerats av minoritära grupper, exempelvis ursprungsbefolkningar eller ungdomsgrupper. Även här kan syftet variera, från dokumentering av den egna kulturen till visning för olika typer av makthavare och med ett politiskt syfte.

Att antropologin har utvidgat sina studieobjekt kan sättas i samband med globaliseringsprocesserna, samt de förändringar på samhällslig och kulturell nivå som globaliseringen har fört med sig. Dessa förändringar tar sig uttryck i en decentralisering av politik och ekonomi, bildandet av nya subkulturer (via t ex IT), ökad cirkulation av information och idéer (som en produkt av människors mobilitet och de nya teknologierna), heterogenisering av olika grupper och fragmentisering av kulturer, samt en nedbrytning av den gamla existerande enheten mellan kultur och territorium (Knauff, 1997; Abu-Lughod, 1995, Appadurai, 1995, osv.)

Antropologins studieobjekt är inte längre, och kan inte vara, slutna och avlägsna kulturer, utan ett globaliserat samhälle. Ur ett metodologiskt perspektiv har detta inneburit att den traditionella metoden i etnografiska studier – deltagande observation – inte längre kan tillskrivas samma betydelse som tidigare, eftersom den inte räcker till för att förklara komplicerade translokala förhållanden, eller, t ex: för att förklara de sociala förhållandena i produktionen av nya teknologier, eller produktionen av kunskap inom naturvetenskaplig forskning<sup>7</sup>. Som belysning har användningen av intervjuer och olika dokument ökat i betydelse idag. Hannertz (2001) påpekar t ex att en antropolog av vår samtid praktiskt taget kan skriva en etnografi utan att faktiskt ha varit på plats.

Detta är en fascinerande tanke att applicera på visuell etnografi: vi skulle kunna göra en etnografisk film – nästan utan att ha varit på vårt ämnes ursprungsplats! Vad kan då sägas återstå? Grunderna för det etnografiska arbetet har ifrågasatts – dels den deltagande observationen i egenskap av metod, men också idén om att etnografins undersökningsobjekt ska vara bestämda i plats och tid. Den experimentella skriftliga etnografien intresserar sig bl a för *processer* och *teman* snarare än platser, vilket arbeten som t ex de av Carolyn Nordstrom (1997) bevitnar<sup>8</sup>. Vi kan följaktligen göra en (etnografisk) film om t ex "vänskap", utan att låsa oss vid en speciell målgrupp, och utan att använda oss av deltagande observation.

Att sätta gränser för det vi kallar, eller inte kallar etnografisk film, är idag ingen enkel uppgift och kanske t o m meningslöst. Däremot tror jag att, i samma måtto som vi kan tala om bra och dåliga skriftliga etnografier, kan vi också tala om bra och dåliga etnografiska filmer. Frågor om t ex förhållandet mellan det deskriptiva och dess teoretiska relevans, samt möjligheterna till teoretisk generalisering, kan utgöra kriterium för en bedömning av sådant slag<sup>9</sup>.

## Kunskapsteoretiska antaganden och representationen av den Andra

Med ovan uppräknade definitionsspektra av etnografisk film i hågkomst, och med en tanke på svårigheterna i att finna en heltäckande definition, presenterar jag i det följande ett möjligt sätt att förstå förhållandet mellan de definitioner olika forskare föredrar, forskarnas kunskapsteoretiska antaganden, samt representationen av den Andra. Det är inte min avsikt att i denna text att beröra frågor som t ex, *Vem talar om den Andra?* Jag avser heller inte att diskutera omkända dramaturgiska och tekniska grepp, för anknytning till det ovan berörda förhållandet (dvs, stil, kunskapsteoretisk utgångspunkt, samt representationen av den Andra). Min avsikt är istället att introducera ett sätt att se på förhållandet mellan filmens metodologi (relationen teori-metod) och representationen av den Andra<sup>10</sup>.

De antropologer jag hänvisar till är både forskare och filmmakare – samtliga med någon film med sig i bagaget, vissa ett större antal, andra bara en. De resonemang och den kritik som jag framför här baserar sig alltså på antropologer som parallellt skapar filmer. Anledningen till att jag inte tar upp filmmakare utan antropologisk bakgrund, men som likväl har gjort etnografiska filmer, är att jag inte (bara) är ute efter att analysera filmerna de producerat, utan även deras *diskurs* om etnografisk film.

Det finns många fall där man producerar (etnografiska) filmer i samarbete mellan TV-arbetare och forskare, som exempelvis i TV-serien "Childhood" i USA. Barry Dornfeld (1998) gjorde t ex en etnografisk studie om produktionen av denna serie. Intressant i detta sammanhang är Dornfelds iakttagelser av skillnader mellan producenter och forskare (antropologer, medicinare, psykologer, sociologer och historiker), i samband med förhållandet underhållning-information: medan forskarna i sina utgångspunkter såg en klar dikotomi mellan dessa former ansåg producenterna/regissörerna att de kunde informera på ett underhållande sätt. Forskarna var måna om att göra en klar distinktion mellan vad de ansåg vara reellt, respektive vad de ansåg vara en konstruktion. Forskarna ville vidare använda sig av verbala förklaringar medan producenterna/regissörerna var mer benägna att berätta med bild, och därmed också att konstruera olika betydelser.

Dornfelds resultat ska dock inte läsas som en generell dikotomi mellan forskare och TV-producenter/regissörer. I det följande kommer jag att visa att så inte är fallet, att ordet *inom* är mer relevant än ordet *dikotomi*, att viktigare skillnader står att finna

*inom* forskargruppen, respektive *inom* filmmakargruppen.

För att nå förståelse av vilken definition skilda forskare anammar kan vi tillämpa en numera klassisk indelning inom medie- och kommunikationsvetenskap: synen på kommunikation som överföring av information respektive kommunikation som ritual (Carey, 1975). I litteraturen om etnografisk film kan man se en någorlunda tydlig indelning mellan följande led: å ena sidan forskare som ser etnografisk film som ett medel för överföring av information, och vars intresse ligger i den slutliga produktionen, och å andra sidan forskare som ser filmen som ett sätt för kulturen att bekräfta sig själv i tiden. Dessa sistnämnda forskare lägger tonvikten på kommunikationen som process. De förstnämnda i sin tur, vilka implicit betraktar kommunikation som överföring av information, brukar definiera etnografisk film som "historiska dokument" och "anteckningar" (punkt nr 1 och 2 i definitionsuppställningen ovan), medan de som ser filmerna mer som ritual använder sig av en rikare definitionsarsenal i sina beskrivningar av etnografisk film<sup>11</sup>.

I den förstnämnda av positionerna ovan – där kommunikation ses som överföring av information – söker forskaren/filmakaren nå en verifikation av sin hypotes, vilken han/hon tror sig kunna bekräfta med kameran, ungefär i stil med följande påstående: "Jag var där, jag såg det, och nu kan jag visa det för er". I denna position betraktas kameran som ett verktyg för att registrera och bevisa. Man ser inga semiotiska problem i förhållandet mellan tecken och referenten. De ikoniska bilderna tas för en historisk verklighet.

Dessa forskare/filmakare separerar ofta filmationsprocessen från interaktionen mellan film och publik. Det är inte ovanligt att i litteraturen hitta utsagor från antropologer som uttryckligen menar att deras filmer inte är gjorda för att kommunicera något till publiken, utan bara för att söka reda på skilda kulturella praxis. Begreppsapparaten i deras diskurser inbegriper ofta uttryck som att "samla in", "registrera", "objektivitet" osv.

Vissa forskare/filmare påstår vidare att vi, genom att se en film ett upprepat antal gånger, kan öka vår kunskap om de individer som filmen handlar om (se exempelvis Hocking, 1988) – ett tankesätt som bygger på tre antaganden:

1. Att kvantiteten (det antal gånger vi tittar på en film) bestämmer kvaliteten, dvs, förståelse av helheten.
2. Att filmen har fångat denna helhet.

3. Att bilden (i motsats till skriften?) på grund av sina ikoniska egenskaper, samtidigt motsvarar en historisk verklighet.

Från ett semiotiskt och kommunikationsvetenskapligt perspektiv är samtliga tre antaganden felaktiga. Som Nichols (1991) redan har visat är bilden endast bevis på att dess föremål har existerat – aldrig ett belägg för en historisk verklighet. Att betrakta data som bevis på verkligheten är något man knappast ens gör i de mest positivistiskt inriktade vetenskaperna. Att vissa forskare/filmare fortfarande betraktar filmade sekvenser som data/verklighet är något som jag finner svårt att förstå: den historiska verkligheten är aldrig given, utan vi kan bara förstå den genom våra tolkningar. Denna historiska verklighet består av en kontext, en dåtid och en framtid samt alla möjliga förhållanden, med andra människor och andra händelser i ett annat rum (plats). Tiden och (det frånvarande) rummet kan inte ”registreras” med kameran – de kan endast konstrueras genom dramaturgi, klipp och montage. Den registrerande kameran kan aldrig fånga helheten – så ej heller förmedla den för percipiering – oavsett hur många gånger vi tittar på det registrerade: den registrerande kameran väljer och utesluter, och med detta följer också publikens tolkningsmöjligheter. Den informationsinriktade forskaren/filmaren har ofta ett behavioristiskt intresse, exempelvis å la följande noteringar: vad människor gör, hur de gör det, samt vad de uttryckligen säger. Frågor som, förslagsvis, ”varför de gör det”, i meningen, ”vad har det för betydelse?” är inget som låter sig registreras via kameran blick<sup>12</sup>, och kan för vissa därmed måhända framstå som mindre intressant<sup>13</sup>.

För att bättre kunna analysera dialogerna i en film föreslår vidare antropologerna och tillika filmmakarna Timothy och Patsy Ash (1988) att vi ska skriva ner dem på papper. Idén baseras på antagandet om en korrespondens mellan den orala och den skriftliga kulturen, samt på antagandet att kommunikationen bara har en funktion, nämligen den referentiella. Cohan & Shires (1996) påminner oss dock om att språket – såväl det orala som det skriftliga – inte transkriberar betydelser (signification), utan symboliserar dem: det orala språkets sociala symbolism – av pauser, tonlägen och andra fonetiska egenskaper – går exempelvis förlorade i transkriberingen till skrift (Derrida, 1996). Fonologin, till skillnad från skriften, är dessutom en omedelbar och synkronisk erfarenhet. Denna erfarenhet försvinner i den skriftliga texten (ibid.).

Den andra gruppen forskare/filmmakare, de som ser kommunikationen som ritual, har emellertid inte

några hypoteser som utgångspunkt, och äger därmed möjlighet att ändra fokus mitt i filmationsprocessen. Denna förskjutning av fokus tar sig ofta uttryck i övergångar från t ex en persons handlingar, till denna persons interaktion med forskaren/filmmakaren själv.

Dessa forskare/filmmakare intresserar sig för kommunikationens vidare spektrum av funktioner – något som Jacobson förde upp i dagen redan för 40 år sedan – och försöker gestalta dem i bild. Detta gäller i såväl de filmade subjektens kommunikation sinsemellan som i forskarnas/filmmakarnas egna möten med subjekten, samt i forskarnas/filmmakarnas möte med sin publik. Dessa kommunikationsfunktioner är, i filmproduktionen: 1. den *referentiella*, och som syftar till tecknens indexikala förhållande till referenten; 2. den *emotiva*, som har att göra med sändarens känslor, subjektiviteter, osv; 3. den *poetiska*, vilken drar uppmärksamheten till förhållandet form-innehåll, och som, via sina olika konnotationer, öppnar eller sluter tolkningsmöjligheter; 4. den *fatiska* – belysande försök att etablera en social kontakt med mottagaren; 5. den *metalingvistiska*, vilken visar att mottagaren har förstått det som kommuniceras, och som, via användningen av intertextualiteten, skapar nya betydelser, och så; 6. den *konativa* – en funktion vilken kan beskrivas som den retoriska, didaktiska, och som försöker få lyssnaren/tittaren/läsaren att göra någonting. Dessa funktioner låter sig överlag dock inte registreras direkt in i kameran, de är betydelser som kräver konstruktion för att träda fram, manifesterat genom filmmakarnas val av dramaturgi, samt klippning och montering vid redigeringsbordet.

Kritiken från informationsinriktade forskare/filmare låter inte vänta på sig: att klippa och redigera är inte att registrera verkligheten, det är att manipulera och konstruera den. På frågan om hur man då ska gestalta kommunikationens övriga funktioner, de som står att frambringa utöver den referentiella, kommer svaret från informationshållet ganska enkelt och klart: det man inte ser ska man inte visa – en utgångspunkt som jag finner vara direkt farlig: att enbart visa den manifesta och materiella verkligheten bekräftar och reifierar den västerländska kropp-själ-dikotomin, befrämjar vouyerismen och en neokolonialistisk ”gaze”, den kamerablick som tycks ha följande att säga: ”Vi som kan och vet hur man gör visar för Er hur det Andra är”. Den informationsinriktade filmaren betraktar, klassificerar och definierar subjekten, men bebländar sig själv inte med dem – ett förhållningssätt vars andemening är en kolonialistisk spegling.

## Förkroppsligandets betydelse

Inom den skriftliga etnografin lyfter Thomas J. Csordas (1999) fram behovet av "embodiment" för förståelse av människans perceptuella erfarenheter samt relationer till omvärldens fält. De rituellt engagerade forskarna/filmarna – i jämförelse med sin informationsinriktade motsvarighet – intresserar sig för hur filmsubjekten inkorporerar sin omgivning, dess strömningar av makro- och mikroelement, med sina egna dynamiska kroppar, samtidigt som de vill ge publiken en potentialitet, att kunna uppleva film-subjektets verklighet i sina egna kroppar. Med ett dylikt förhållningssätt ges de materiella och subjektiva dimensionerna jämbördig vikt.

Den i Australien verksamme antropologen och filmmakaren David McDougal lutar sig mot Deleuze, Levi-Strauss och Philippe Descola<sup>14</sup> för att söka förklara förhållandet mellan den "materiella" och den "subjektiva" verkligheten i filmen.

Levi-Strauss/Descola gör här en trefaldig indelning av kunskapsformer: deskriptiv kunskap (etnografi), strukturell/relationell kunskap (etnologi), samt förklarande och teoretisk kunskap (antropologi)<sup>15</sup>. McDougal menar att i denna klassificering saknas en fjärde form av kunskap, nämligen den affektiva kunskapsdimensionen – den kunskap som bara erfarenheten kan ge oss. När Deleuze i sin tur talar om olika aspekter av filmade scener, refererar han till "bildens upplevelse" – vad den gör och hur den gestaltas (the perception image, the action image, the affection image). Enligt McDougal skulle Deleuzes funktioner kunna besitta förmågan att förklara den affektiva kunskapen:

But the interval (in the relation between perception-image and action-image) is not merely defined by the specialization of the two limit-facets, perceptive and active. There is in-between. Affection is what occupies the interval, what occupies it without filling it in or filling it up. It surges in the center of indetermination, that is to say in the subject, between a perception which is troubling in certain respects and a hesitant action. It is a coincidence of subject and object, or the way in which the subject perceives itself, or rather experiences itself or feels itself 'from the inside'. (Deleuze: 1986: 65, citerad i McDugall, 1998: 82)

Den förklarande och teoretiska kunskapen skulle kunna ges till åskådaren genom klipp och montage. Med Barbashs och Taylors (1997) ord kan vi säga att det intellektuella resonemanget i film sker via en implikation, snarare än utifrån verbala påståenden. Gestaltningen av hur vi *ser* det vi ser (perception) och när förståelse av dess betydelse (i termer om "användning"), samt "adjektivitet" (eller "rummet" med en annan begreppsapparat) som finns mellan perceptionen och användningen skulle ge oss möjligheten att nå kunskap genom erfarenhet.

För den rituellt inriktade forskaren/filmmakaren är således förkroppsligandet (the embodiment) genom subjektiv upplevelse (affection) en lika viktig del att gestalta som den materiella verkligheten. Men eftersom dessa subjektiva dimensioner inte kan "registreras" med blotta kamerans viga öga använder sig dessa filmmakare av filmens såväl tekniska som dramaturgiska möjligheter, för att audiovisuellt kunna gestalta dem. I motsats till den informations- och neokolonialistiskt inriktade filmmakaren blandar dessa filmare in sin egen subjektivitet i representationen av den Andra.

Produktionen av filmen separeras i detta vare sig från den färdiga produkten eller från den publikmässiga receptionens sida, vilka istället formar en transparent och icke skylbar enhet. Man skulle kunna tala om ett fenomenologiskt förfaringsätt i Heideggers mening: i denna form av produktion intresserar sig forskarna för att – såväl kroppsligt som själsligt och intellektuellt – söka förstå just dessa sfärer i det pro-filmiska, och förmedla insiktsprocessen till publiken på samma förståelsesätt.

## Sammanfattning

De kunskapsteoretiska antaganden olika forskare/filmmakare utgår ifrån påverkar de stilistiska grepp de använder sig av, vilket i sin tur påverkar gestaltningen av den aktuella Andra. Forskare/filmmakare som enbart betraktar filmen som ett medel för överföring av information hamnar i en så kallad neokolonialistisk gaze. Forskare/filmmakare som ser på etnografisk film som ritual har inte denna voyeuristiska och neokolonialistiska benägenhet – istället exponerar de sitt fulla spektrum av subjektivitet. Beroende på vilken utgångspunkt olika forskare/filmare har, anammar de olika definitioner av etnografisk film.

## Noter

1. När jag i fortsättningen använder mig av begreppet film syftar jag till samtliga filmformat som visas på TV, i form av såväl video- som storduksformat.
2. En av de möjliga förklaringarna till att filmvetenskapen tycks intressera sig mer för regissörer som Bergman och Kurazawa, framför filmmakare inom den etnografiska ådran, kan vara den antagna kreativa stilen i de förstas fall, i motsatts till det antagna avbildande i det andra.
3. Bland filmvetarna finns dock en hel del beskrivande, icke-kritisk litteratur, som behandlar ämnet ifråga.
4. Trinh T. Minh-ha har en MA i fransk litteratur och musik, en master i musikkomposition och en Ph.D i komparativ litteratur från Universitetet i Illinois. Hon har också studerat etnomusikologi med en vietnamesisk lärare vid Universitetet i Sorbonne-Paris.
5. Med stöd i Keit Cohen (1979) menar Markus att skönlitteratur från början av 1900-talet påverkades av filmmontaget. Detta kunde man se i dess multiperspektivism, simultanitet och icke linjära berättelser. Enligt Markus har samma överföring ägt rum inom den experimentella skriftliga etnografien av idag, genom dess strävan efter reflexivitet och dialog.
6. Detta är det gamla National Anthropological Filmcenter, som bl a Margaret Mead och Sol Worth grundade, samtidigt med "Society for the Anthropology of Visual Communication", 1975.
7. Ett exempel på att deltagande observation inte räcker till i studier av den sociala konstruktionen av vetenskapsproduktion hittar vi i Hugh Gustersons (1998) bok, *Nuclear Rites. A Weapons Laboratory at the end of the Cold War*. Gusterson menar att det är helt meningslöst att som antropolog sitta i ett laboratorium och observera hur forskarna gör sina experiment. Det viktiga för honom är att se hur dessa forskare konstruerar sina "regimes of truth", och i detta är språket och intervjuer de huvudsakliga verktygen.
8. Nordström har undersökt "våldet" utifrån sina erfarenheter i Moçambique. Under en period om sex år samtalande hon med människor vid sina olika besök i landet. Utifrån deras berättelser samt olika filosofers tankar om våld reflekterar hon över våldets uttryck, dess mening och konsekvenser för människors subjektivitet.
9. Här utgår jag från några av de kriterier för bedömning av skriftliga etnografier som Charlotte Aull Davies (1999) ställer upp. Detta betyder dock inte att dessa kriterier kan tillämpas på samma sätt inom skriftliga respektive filmade etnografier.
10. För frågor som, "Vem är det som talar?" samt tekniska och dramaturgiska grepp – se Stoeckel, 2003.
11. Att jag här koncentrerar mig på kommunikationen har att göra med att vi i dagens globaliserade och komplexa samhälle – flödande av redan kodad och tolkad information – inte kan studera produktionsförhållanden (tekniker, strategier, arbetsfördelning), distributionssystem, socialorganisation, konsumtions-

- mönster, familjestrukturer etcetera, såvida studiet inte sker genom just medierad information. Med detta menar jag inte att observationen inte förmår säga oss någonting, snarare att den måste kompletteras, och ibland helt ersättas, med metoder som involverar observationens egen kontext, såsom samtal, tolkning av dokument samt populärkulturella uttryck (kommunikation genom sånger, konst, hantverk, kroppslig ornamentering, ritualer etcetera).
12. Här behövs återigen montaget och andra dramaturgiska samt tekniska grepp, för att en dylik gestaltning ska låta göra sig.
  13. Heidegger (2000) påpekar t ex att det praktiskt taget inte existerar etnografiska filmer utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv.
  14. Descolas tolkning av Levi-Strauss.
  15. Denna indelning mellan antropologi och etnografi ifrågasätts idag, se t ex Davies (1999): hon ställer krav på förklaringar och teoretiska aspekter, även inom etnografien.

## Referenser

- Abu-Lughod, Lila (1995) "Writing against Culture: working in the present", i Fox, Richard (ed.) *Recapturing Anthropology*. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press.
- Appadurai, Perti (1995) *Researching Culture. Qualitative Method and Cultural Studies*. London: Sage.
- Ardévol, Elisenda (2001) "Donde está el cine etnográfico en España?", i Catalá, J.M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (coordinadores) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en Espana*. Madrid: Ocho y medio.
- Asch, Timothy and Patsy (1988) "Film in Anthropological Research", i Hocking, P. & Omori, Yasuhiro (eds) *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka National Museum of Ethnology.
- Barbash, Ilisa & Taylos, Lucien (1997) *Cross-Cultural Film-making. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Carey, James (1989) *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. London: Inwin-Hyman.
- Cohen, Keith (1979) *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press.
- Csordas, Thomas (1999) "The Body's Career in Anthropology", i Henrietta More, (ed.) *Anthropological Theory Today*. Malden, Mass: Polity Press.
- Davies, Charlotte Aull (1999) *Reflexive Ethnography*. London: Routledge.
- Derrida, Jaques (1996) "Semiology and Grammatology: Interview with Kristeva". i Copley, Paul (ed.) *The Communication Theory Reader*. London: Routledge.
- Dornfeld, Barry (1998) *Producing Public Culture*. Princeton. New Jersey: Princeton University Press.

- Gusterson, Hugh (1998) *Nuclear Rites. A Weapons Laboratory at the End of the Cold War*. Berkeley, Calif. : Univ. of California Press.
- Hannerz, Ulf (2001) Introduktion, i *Flera Fält i ett. Socialantropologer om transkulturella fältstudier*. Stockholm: Carlsson.
- Heider, Karl (2000) *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology Through Film*. Boston, Mass : Allyn and Bacon.
- Hockings, Paul (1988) "Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory", i Hocking, P. & Yasuhiro, Omori (eds) *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka National Museum of Ethnology.
- Knauff, B (1997) "Theoretical Currents in Late Modern Cultural Anthropology" I *Cultural Dynamics* 9 (3):277-300.
- Marcus, George (1994) "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", i Taylor, Lucien (ed) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. NY & London: Routledge.
- Martinez, Wilton (1992) "Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film spectatorship" in Crawford, P.I. & Turton, D. (eds) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Mc.Dougall, David (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Moore, Henrietta (1994) "Trinh.T. Minh.ha Observed: Anthropology and Others" i Taylor, Lucien (ed.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. NY & London: Routledge.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press
- Nordstrom, Carolyn (1997) *A Different Kind of War Story*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Russell, Catherine (1999) *Experimental Ethnography*. Duke: Duke University Press.
- Stoehrel,Veronica (2003) *Cine sobre gente, gente sobre cine*. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/libros/index.html>
- Trinh T. Minh-ha (1993) "The Totalizing Quest of Meaning", i Renov, Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. London: Routledge