

Sandhed, autenticitet og samarbejde i kulturernes nære periferi

Lars Henningsen



Carmin Chuint rækker hånden frem og tager et foto i sin hånd. Hun betragter billedet opmærksomt, giver sig tid og vender og drejer papiret; et portræt, som med stor sandsynlighed er det eneste billede, der findes af Carmin.

Carmin er shuarindianer og er en del af slægten Chuint. Hun bor ved den grusvej, der i midten af 80'erne blev banet igennem den vidtstrakte jungle mellem Macas og Puyo. Landsbyen hedder Uunt Chiwi- as, og næved løber den brede Rio Pastaza, der langt inde i kontinentet slutter sig til Amazonfloden.

Carmin ser sig selv ... hun genkender sig selv og synes at tænke: "Jeg er både her og dér." To børn ses også i fotoet. De står og trykker sig tæt ind til hendes hofter. Eftermiddagslyset netop dén eftermiddag i oktober 1992 kaster bløde skygger hen over personer – og bagtæppe!

Billedet er nemlig konstrueret. Det grå tæppe, jeg havde udspændt mellem to bambuspæle, var en del af intense iscenesættelser mellem alle familiemedlemmerne, Carmin og mig som dokumentarist.



Både *genkendelighed* og *konstruktion* udgjorde en uventet del af mit ophold hos shuarindianerne. Resultatet blev dokumentarfilmen *Iscenesætter*. Den korte film på fem minutter tematiserer fundamentale spørgsmål i vores aktiviteter med kameraer.

Dette arbejdsnotat fokuserer på spørgsmål om, hvilke særlige kvaliteter visuelle medier tilføjer vores arbejde med virkelighedsskildring. Afsættet her er netop spændingsfeltet mellem genkendelighed og konstruktion, sådan som det er skitseret i den indledende situation med shuarkvinden Carmin.

Arbejdsnotatet introducerer tillige et dokumentarisk perspektiv, hvor samarbejdsrelationer og involvering udgør vigtige omdrejningspunkter.

Opmærksomheden gælder det, mennesker gør individuelt og sammen for at skabe mening og sammenhæng.

Diskussionen om dokumentarfilm synes at bekræfte, at overvejelser om sådanne tematikker er relevante. Nogle dokumentarfilm kritiseres for at være iscenesatte, og de anses derfor at være utroværdige. Baggrunden for dette finder vi måske i en opfattelse af, at fiktions- og faktagenrer udgør ganske adskilte størrelser. Men hvad distinktionen går ud på, og hvordan krydsfeltet mellem dem kan se ud, er sjældent klart.

Kontaktform og overenskomst mellem dokumentarist og medvirkende udgør en anden tilbagevendende tematik. Gængse – og dog vigtige – spørgsmål vedrører fx aftaler parterne imellem og håndtering af forholdet mellem privathed og offentlighed.

Jeg vil i arbejdsnotatet primært diskutere, hvordan dokumentaristen investerer sin egen person i et projekt – eller spørgsmålet kan nærmere lyde: Hvilken betydning har relationen mellem dokumentarist og medvirkende for filmprojektets autenticitet og sandhedsværdi?

Under alle omstændigheder er dokumentarfilmgenrerne væsentlige og interessante at beskæftige i al deres store bredde. Jeg håber, følgende kan give et bidrag til nuancering af overvejelserne.

Synkron optagelser



Situationen, hvor Carmin rækker ud efter fotografiet og betragter det, viser, at vi har med *konstruktion* at gøre på flere planer. Medvirkende og dokumentarist beskæftiger sig med valg, intention og skabende processer.

Sammen konstruerede vi billedudtryk i fotografi og video foran det grå tæppe. Ønsker til personlig fremtræden udgjorde afgørende dele af optagelserne. Statusforhold og relationer blev grundigt understøttet og undersøgt denne eftermiddag. Indianerbillederne var arrangerede og iscenesatte i et tæt socialt rum. Vi skabte fortællinger om, hvordan vi var, og hvordan vi tilstræbte at være.

Samtidig med en sådan konstruerende indsats har vi som nævnt også med *genkendelse* at gøre. Lys, skygge og former fra motiverne finder vej gennem linserne og sætter aftryk på kameraernes chips – eller på de lysfølsomme filmmaterialer. Vi ser spor efter gen-

stande, situationer og personer.

Optagelsesforløbet ved det grå tæppe rummer imidlertid flere overraskende erfaringer. Jungleindianerne og jeg brugte synkront tre forskellige kameratyper. Dvs. polaroidkamera, sort-hvid-negativfilm samt video.

Polaroidfotografierne viste en ret begrænset farveskala, og nærmest intet i billedfladen var skarpt. Familiemedlemmerne syntes her at virke forsigtige og mistrøstige. På de fintkornede og skarpe sort-hvide optagelser fremstod de selvsamme personer som uudgrundelige og stolte naturfolk. Videooptagelserne gav derimod en oplevelse af pjatteri og uhøjtideligt familiefotografi.

Foto- og videooptagelser skildrer synkront de samme mennesker i helt samme forløb en dag i junglen. Og dog fremtræder de helt forskelligt på billederne.

Kameraets egenskaber, når det gælder om at skabe genkendelighed og spor fra omverdenen, ser ud til at være en af mange afgørende faktorer, når

vi skildrer verden. Erfaringen er her, at forskelligt udstyr bidrager til at skabe forskellige resultater.

Dobbelte billeder

Optagelserne hos Chuints og filmen *Isenesætter* aktiverer i høj grad overvejelser om, hvad vi forstår ved "sande" billeder og beretninger. Ifølge kunsthistorikeren Rune Gade er der tale om en *iscenesættelsens sandhed*, hvor billedernes tilblivelsesprocesser og konstruktioner er åbenbare. Han spørger:

"Kan billeder fortælle om virkeligheden på en sand måde? En måde som yder hver detalje i en bestemt begivenhed retfærdighed, som gengiver alt i en situation, som det *virkelig* var?"

Et svar er iflg. Rune Gade: "Skaberen af billederne kan indbygge analysen af dem allerede i deres tilblivelse. Han eller hun kan spille med åbne kort. (...) Derved opstår der billeder som stiller deres egen konstruktion til skue, billeder som åbenlyst peger på deres egen iscenesættelse."

Om Chuints brug af kameraer og inddragelsen af hele tre kameraer sammenfatter Rune Gade:

"Der fortælles ikke længere om indianerne. Indianerne fortæller om sig selv. De er ikke længere passive genstande for en udefrakommendes beskrivelse, men aktive medskabere af deres egen fortælling. (...) Fortællingen bliver først sand, når den bekender sin egen konstruktion."



I dokumentarfilmen *Isenesætter* sker dette ved, at vi ser, hvordan de medvirkende arrangerer sig, skaber opstillinger og fotograferer. De reagerer på polaroidbillederne, der langsomt toner frem. Optagelserne forstærker forventninger og nye processer. De forskellige kameraperspektiver og divergerende billedudtryk spænder ben for forventninger om en entydig dokumentarisk skildring.

Det er således et gennemgående fokus i dette arbejdsnotat, at der udfolder sig en aktiv og kreativ fælles indsats både under optagelser, og når vi ser film og fotos efterlods. Vi føjer til, digter videre, skaber nye billeder og forestillinger på livlig vis. Det er en fornøjelse. Vi *kan* næsten ikke andet end at tilføje nye konstruktioner, når film toner frem på skærmen, eller et lille stykke fotopapir rækkes frem mod os. Nøglefænomener er optagelsernes dob-

belte karakter – eller interessante ustabilitet, om man vil – og samspillet omkring kameraet. Tematikkerne blev en rød tråd for udviklingen af den dokumentariske tilgang og praksis *Imagine Reality* i årene efter besøget i 1992. Det skete på rejser udenlands såvel som i helt hverdagslige kulturelle sammenhænge i Danmark.

Kamera og dokumentarist i kulturelle randområder

Vi befinder os på gulvet under skolebordene på SFO-stuen Blåhvalen, og der lyder et råb:



”Åh nej, den sorte laserkanon, åh nej, flygt. Angrib! Hænderne op, store rumskib, angrib, jeg er hr. Pindsvin, og der er ingen, der kan klare mig. Åh nej, jeg blev bange!”
 ”Emil, er det den her, der er rumskibet?”
 ”Ja.”
 Jeg peger ind i linsen på videokameraet og laver nogle laserlignende lyde.

Min voksenkrop har besvær med at følge en leg, hvor Emil på syv år og den lille plasticfigur, hr. Pindsvin, er på farefuld færd mellem stolene og under borde. Det grå linoleumsgulv ser ud som en uendelig ørken, der inviterer til opdagelse, indtagelse og fortælling. Min ryg værker, jeg sidder skiftevis på hug og kravler af sted på alle fire. Emil improviserer en fortælling om en rumrejse, og i legen ligner kameraets linse et vindue i et frygtindgydende rumskibdesign.

I flere lignende projekter medbragte jeg et kamera i min deltagelse i børns leg, som udfoldede sig fx i kælderskakter, i legehuse, i buskadser, ved computerspil – og under skoleborde. Nogle af resultaterne blev: *Den gale professor*, *En dronnings skæbne* og *Myren Gertrud og andre lege og fortællinger* samt *Fisken i hængekøjen* og *andre tegnefilm*. En samlende overskrift lyder sådan: *Børnekultur – medielege*.

Her filmede børn og jeg, vi foretog gennemsyn af optagelser umiddelbart i gulvhøjde på legestederne, mit forredigeringsarbejde vekslede med feedback og kommentar, eller børnene foretog selv redigering. Udtryk og mønstre i dette omfattende legekulturelle grundlag overses meget ofte, og kvalitetene er selvsagt udfordrende at skildre.

Kamera og håndholdt mikrofon gav i sig selv mange stærkt igangsættende muligheder. Kendte positurer, ageren omkring udstyret, stemmeføring, fortællinger fra medier og programflader udgjorde et solidt råmateriale til legene.



Børnegruppernes erfaringer med elektroniske massemedier og film indgik direkte i projekterne. De intense omfortolkninger af film- og medieoplevelser skete i et komplekst og uforudsigeligt rihzom af kulturelle praksisser. Et særligt kendetegn for børns legekulturer er aktive transformationer og kombinationer af alskens populærkulturelle tilbud. Dvs. at børnene ikke blot imiterer indtrykkene, men at de derimod produktivt omformer dem til nye udtryk.

For eksempel transformerer Emil ikke blot det grå gulv og et plasticpindsvin til legekulturelle udtryk. På raffineret og direkte vis kommenterer han også selve det dokumentariske arbejde, idet han gør kamera og situation til en del af fortællingen.

Min dokumentariske indsats havde ikke til hensigt i ubemærkethed at indfange et aftryk – eller spor – af alle udfoldelserne i børnehøjde. Derimod var der tale om et tilbud til en vitalisering af leg og fortælling. Udstyret, optagelserne og mit engagement og min tilstedeværelse over lang tid indgik som en del af de lokale legetraditioner. I en sådan tilgang og praksis skete der det, at jeg både skildrede, deltog i og forstærkede dele af børnekulturerne. Jeg tilbød en brugbar og skabende dokumentarisk position, der var åben for forhandling og forandring.

I en vis forstand skete udvekslingerne i en art legens dogmefilmæstetik, hvad angår fx ageren i meningsfyldte helheder og kontinuerlige handlingsforløb; kameraføring, kroppe, bevægelser og fortælling udgjorde ét hele. Jeg kunne som dokumentarist indimellem være en del af dette. Min rolle som voksen var selvfølgelig asymmetrisk i forhold til børnegruppen. Men det kunne ske, at legens intensitet for en tid omfavnede os alle.

De deltagende børn markerede dog ofte en klar bevidsthed om konstruktionens muligheder i visuelle medier. Børnene så oftest på optagelserne som netop optagelser og billeder - og ikke som en ufiltreret virkelighed, der blev genereret af et kamera.

Pointen er her, at dokumentarist og udstyr *kan* være en del af leg og fortælling. Nøglen består ikke i at operere med et ”enten – eller”, når det gælder genkendelse og konstruktion, men at udvikle relationer mellem medvirkende og dokumentarist, hvor billedernes dobbelte kvaliteter kan underkastes undersøgelse og forvandling.

Vejen tilbage – vejanlægget gennem junglen



Kameraer af forskellig slags var igen med i min bagage ved et besøg hos shuarindianerslægten Chuint i 2008. En række forandringer mødte mig. Carmin Chuint var flyttet, fik jeg at vide. Måske hun stadig gemmer polaroidfotoet i en lomme eller kjolefold?

Oplevelsen af ”tid” var nu gennemgribende. På vejen rasede busser og lastbiler med op til 100 km i timen. Og så, lige ved siden af – på stier, i skyggen foran hytterne og på rødbrune rydninger – var tempoet et helt, helt andet: slentren med redskaber, børn der tumlede efter en bold, og voksne der udvekslede synspunkter i timelange middagspauser.

Medlemmer af Chuintslægten udtalte med god grund deres stærke bekymring over det farlige, nyetablerede vejanlæg, hvor effektive vejbump aldeles manglede i projekteringen. Fælles var vores undren og forskrækkelse over den trafikale situation. Resultatet

blev et direkte, handlingsorienteret og fælles dokumentationsforløb samt videoen *Vejbump*.

På mindre en uge skete optagelser, klip, gennemsyn og distribution. Vi - billedkunstneren Grete Aagaard og jeg - udarbejdede et lille oplag dvd'er til lokalt brug, og produktionen fandt næsten øjeblikkeligt vej til en tvudsendelse i regionen, hvor diskussionen om fremskridt, veje og trafikproblemer viste sig at være en ganske etableret tematik.

Et fokus for *Imagine Reality* er sådanne former for social intervention, hvor opmærksomheden retter sig mod samarbejdets karakter samt de kommunikationsformer, der gælder - eller som strides indbyrdes - i givne sociale sammenhænge. Hvis dialogen og mødet taler for det, bidrager vi med tilføjelser, fx udstyr, færdigheder, andre billedbegreber eller ”blot” deltagelse og spørgsmål.

Nogle af drengene i 10-11-års alderen medvirkede som forsigtige og årvågne observatører ved vejen og gav tegn, når et køretøj nærmede sig Uunt Chiwias i rasende fart. Videooptagelsernes kvaliteter af *genkendelse* var helt afgørende her. De fastlagde at: ”Det er sådan, det sker!”

Mange udsagn fra de lokale deltagere lød sådan: ”Ingen biler sænker farten ved de gulmalede markeringer på vejen. Ingen bilister respekterer, at asfalten deler landsbyen, og at beboerne krydser over vejen for at ordne alle mulige daglige gøremål.”

Det, vi oplevede, var en ny asynkron verden, hvor begreber om hastighed, tid og trafik prægede vores oplevelser og tanker.

Billeder i fælles livsfortælling

Fænomenet ”tid” blev også en del af besøget på helt anden vis. Der var gået hen ved 20 år siden første besøg. Så lang tid havde billeder været et fælles omdrejningspunkt for Chuintslægten og mig som dokumentarist.



Foto og video bidrog nu med vægtige vidnesbyrd om mennesker, lyde og steder. En del kunne genkendes, en hel del var væk ... næsten forsvundet i et massivt kulturelt opbrud. Optagelserne gav rig anledning til samtale og eftertanke.

Fotoprint og flimrende billeder på tv-skærme indgår nu i konstruktionen af slægtens identitet, og styrker fortællingerne om, hvem vi er. Dette gælder både for de medvirkende indianere og os gæster fra Danmark.

Det lange kontaktforsøg til jungleindianerne i Ecuador udgør på sin egen måde en parallel til min deltagelse i børnegruppernes lege i Danmark. Både børn og indianere tilskrives ofte kvaliteter af "oprindelig og ægthed". Forventninger og forestillinger om livet i de "kulturelle reservater" sniger sig let og umærkeligt ind på livet af os.

Vi kan spørge: Hvem skaber begreber og ideer om en kultur? Dette arbejdsnotat peger på, at samarbejdende dokumentariske forløb kan bidrage til grupper og individers aktive konstruktion, hvad angår identitet og selvopfattelse. Hvad der udgør den "nære periferi" afhænger af, hvem der vælger perspektiv.

Oplevelser og produktioner i såvel Uunt Chiwias som i SFO'ens kulturelle randomåder rejste en række nye spørgsmål. Fx: hvori består de gode grunde til at koble netop relationer og virkelighedsskildring? Finder vi – eller skaber vi – her særlige kvaliteter af autenticitet?

Relationel æstetik – sociale mellemrum

Vejen går nu til den aktuelle samtidskunstscene og kunsthistorikeren Nicolas Bourriauds tanker om mellem menneskelige relationer. Netop dette perspektiv har inspireret den dokumentariske idé og praksis *Imagine Reality*.

Nicolas Bourriauds nøglebegreb er *relationel æstetik*. Denne vinkel på kunstnerisk arbejde tematiser både individers og grupperes livsbetingelser. Men der er ikke tale om en art sociologisk studie. Kunstneren involverer sig derimod. De sociale udvekslingsformer er i fokus. Det vil sige, der er kontakt mellem kunstner og medvirkende, men også mellem medvirkende i det hele taget.

Kunstretningen kan opfattes som en kritik af det etablerede kunstsyn, hvor værket og kunstneren (samt kunstinstitutionerne) udgør en slags hele. Tværtimod kobles kunst og virkelighed. Der arbejdes på og i en perforeret grænseflade mellem kunstens sfære og det levende hverdagsliv. Opmærksomheden gælder mere social interaktion end hævdelser af et autonomt og symbolsk kunstnerisk rum.

Vi kan tale om etableringen af et socialt mellemrum. Der udfolder sig en alternativ social praksis for en tid. Fx kan magtforhold, socialt liv og sociale konventioner, tilsyneladende gængse kommunikationsformer mv. underkastes undersøgelse og bearbejdning.

I nogle typer projekter, der placerer sig i denne tilgang, skaber kunstnere og deltagere mening sammen i en fælles produktivitet. Her tager det mellem menneskelige møde form, og der sker udformning af et resultat.

Forløbet kan placere sig parallelt med eller pege på andre udvekslingsformer. Det vil fx sige, at der arbejdes med medieudtryk, som *ligner* andre kommunikative udtryk, men som rummer en særlig intention. Et projekt kan så at sige snige sig ind i etablerede og konventionelle medieformer.

Det gjaldt videoen *Vejbump* – eller som denne trafikpolitiske kritik fra Uunt Chiwias blev kaldt lokalt: *¿Por qué no hay rompevelocidades?* (*Hvorfor er der ikke vejbump?*).

Videoen blev vist på lokal-tv i Macas. Men den var ikke lavet til lokal-tv eller som lokal-tv. Også selvom den i dele af sin form "lagde sig op ad" mange tv-indslag på de kanter.

De spørgsmål, der karakteriserede vores møde med beboerne i Uunt Chiwias, var for eksempel: Hvordan opfattede og oplevede værter og gæster den nye asfaltvej? Hvilke forestillinger og forventninger forbandt de – og vi – med det at bringe den lokale erfaring ud i en offentlighed?

Vi ser her to dimensioner, hvor kunstretningen, en relationel æstetik, og dokumentarfilmarbejde synes at kunne kobles sammen. Dels gælder det *samarbejdets form*: et socialt mellemrum, hvor roller og muligheder sættes i spil. Dels handler det tillige om *handling*. Det vil sige, at fx udvalgte kommunikationsformer støtter et indhold, der er betydningsfuldt for såvel medvirkende som dokumentarist.

Identiteter i spil – en del af dokumentarfilmen



Hvordan kan disse kvaliteter - relationelle udvekslinger og påtrængende problemfelter – tænkes at indgå i dokumentarfilmprojekter? Jeg inddrager her to film fra det nyere danske dokumentarfilmfelt, der kan belyse muligheder og begrænsninger.

Filmen *Ønskebørn* af Birgitte Stærmose udgør en særegen radikalitet. Produktionen tager udgangspunkt i efterkrigstidens Kosovo. I samarbejde med en lokal albansk-talende instruktør interviewede hun 11 børn og anvendte her kun lydoptager. Børnene fortalte om deres tragiske oplevelser og tab under krigen.

De individuelle beretninger udgjorde grundlaget for manuskriptet, men i filmen fortæller børnene ikke deres egen historie. Der bliver byttet mellem børnene. De tableauagtige og intense indstillinger synes at pege hen mod universelle størrelser som den fortvivlelse og håbløshed, der præger livet i konfliktens kølvand.

filmguide.dk spørger til Birgitte Stærmoses metode, hvor børnenes udsagn er bearbejdet og tilrettelagt af hende. Hendes svar er: "Enhver dokumentar er i forvejen en personlig fortolkning af de ting, man ser. Jeg har aldrig været interesseret i at lave en klassisk dokumentarfilm. Jeg ønskede at komponere billeder ud fra mine observationer, og da monologerne er baseret på ægte historier, kan jeg sagtens forsvare filmen."

Et vigtigt spørgsmål i forbindelse med ærindet i dette arbejdsnotat er imidlertid, hvilken personlig effekt ombytningen af beretninger har for netop de medvirkende? Hvordan tog tilblivelsesprocesserne omkring monologerne sig ud: Hvordan blev de udvalgt, kunne børnene børn supplere med informationer, kunne de ønske en bestemt monolog til filmoptagelsen, var der gennemsyn sammen med instruktøren etc.?

Pointen er her, at det at bytte billede og monolog netop ikke gør en film som *Ønskebørn* mindre dokumentarisk eller autentisk. Det er tydeliggørelsen af intentionen og muligheden for, at de medvirkende kan integrere film og proces i deres liv, der gør den interessant at diskutere under dette afsnits overskrift "Identiteter i spil – en del af dokumentarfilmen".

Gavegivning – ved enden af rejsen

I *Smiling in a Warzone* (af Simone Aaberg Kærn og Magnus Bejmar) følger vi beretningen om en udveksling mellem to kvinder. Kameraet er med i cockpittet i det spinkle fly, som letter fra en sjællandsk græsmark og trænger gennem militære flyveforbudszoner og iskolde bjergpas på sin vej til Kabul.

Radarsystemerne åbner op, lokale piloter, der nærmest ligner godmodige gedehyrder, tager imod på dybt tilfrosne og forladte landingspladser, og



de anviser den mindst livsfarligste flyverute over bjerge, hvis tynde luft knapt kan bære sportsflyet.

Et lille fly på den blå himmel. Dét er frihed, og det forstår selv den mest forhærdede militære radaroperatør og forfrosne pilot i bjergene. Vi er vidner til en spændende flight-movie og ser frem til, hvad der sker ved rejseens mål.

Udvekslingen i Kabul lykkes – og alligevel ikke helt – ved afslutningen af en lang og dygtigt gennemført flyvning. Den unge pige dér, Fayal, som gerne vil være pilot, modtager gaven: en virkelig introduktion til det at flyve. Hun tager fat i styrepinden på Simone Kærns fly ... og styrer flyet. Men Fayal er samtidig bundet af den sociale kontekst. Hun bakker ud undervejs i mødet. Onklen bestemmer i sidste ende.



Gavegivningen ramler ind i et komplekst socialt felt. Dette peger på vigtigheden af en overenskomst om et indhold, som ønskes undersøgt og belyst både af den lokale kontekst og af dokumentaristen. Det kan være en sag, et spørgsmål eller et behov, som parterne eksplicit forholder sig til i det mellem menneskelige møde.

I de tidlige projekter i børns legekulturer udgjorde det fælles og udtalte fokus *legen*. I forhold til det etniske, indianske mindretal i den mishandlede jungle i Uunt Chiwias gjaldt det den nyanlagte vej. Og parallelt hermed skete – og sker der – en fælles refleksion over tid og ændrede livsformer og de billeder, som afspejler dette.

Fælles handling – reformulering af erfaringer

Projekterne under overskriften *Børnekultur – medielege* var karakteriseret af, at de medvirkende filmede og redigerede. Desuden indgik flere kameraer, hvor krydsklipning formidlede lagene af konstruktion. Resultatet var bl.a. ”bag-om-filmen”-produktioner og sekvenser, som viste kompleksiteten i legen. Vi gjorde aldrig brug af speak, der fremførte generelle og ”udefrakommende”-betragtninger om de medvirkendes lege og fortællinger. Jfr. Rune Gade så vi en ”iscenesættelsens sandhed” i fravalgene af sådanne filmiske virkemidler.



I aktuelle initiativer i regi af *Imagine Reality* centrerer opmærksomheden sig nu mere om at støtte og udvikle fælles forestillinger. Her kan den dokumentariske virksomhed forstås som et undersøgende og meningsgivende dialogisk rum, hvori indgår fænomener som visualitet, tid, erindring, rekonstruktion og handling.

Et storskaleret dokumentarisk projekt, der rummer og belyser disse kvaliteter, er *The Battle of Orgreave* (af Jeremy Deller og Mike Figgis). Efter en omfattende research iværksatte kunstneren Jeremy Deller en genskabelse af den dag i 1984, hvor minearbejdere lagde rygge til kniplernes slag. Politi og strejkende mødtes igen. De samme mænd, det samme sted. Mændene stod nu på græsmarken bag minebyen Orgreave – og de øve-

de sig. De gjorde (næsten helt) det samme som for 15 år siden.

Rekonstruktionen skete, mens publikum, hjælpere, hornorkestre, stuntinstruktører og heste indgik som en del af forløbet. Dokumentarfilmholdene var tæt på, inde imellem mændene og faretruende tæt på det beredne politi, der fór frem mellem de strejkende. "Det værste var lyden," erindrer en af minearbejderne på et filmklip. Han taler om lyden fra de knipler, politifolkene voldsomt bankede mod skjoldene.

Projektet indebar en reformulering - og dermed en kritik - af de tv- og avisreportager og billeder, der karakteriserede konflikten mellem minearbejdere og Thatchers offensive politik i 80'ernes England.

Derudover - og ikke mindst - havde projektet som intention at iværksætte en art socialt healende rekonstruktion af det ulykkelige klimaks, nemlig slaget ved minarbejderbyen, hvor de aktionerende oprindeligt fik grundigt bank af politifolkene.

Rekonstruktion og dokumentarisk forløb syntes at falde heldigt ud. Missionen: at projektet skulle gøre en positiv forskel for de kæmpende på græsmarken og deres familier, blev fulgt til ende.

Dog giver dokumentarfilmen fra *Orgreave* vel ikke et definitivt talerør til de egentlige hovedpersoner, nemlig minearbejderne og politifolkene? Mikrofonen rækkes mod mere overordnede aktører og deres politiske udsagn. Hos disse mennesker var begivenhederne også skelsættende og medførte personlige tab og brud. Men arbejderne med stenen og politimanden med kniplen og deres erfaringer bliver kørt en anelse ud på sidelinien blandt de mange ord i de afsluttende filmsekvenser.

Om at dokumentere det usynlige

Sluttelig vil jeg inddrage erfaringer fra et *Imagine Reality*-projekt, hvor begreber om erindring, rekonstruktion og handling i høj grad også indtog fokus.

Hvor omdrejningspunktet i *The Battle of Orgreave* er reformulering af fx en fælles identitet som arbejderklasse, gælder opmærksomheden nu i højere grad et individuelt perspektiv på identitet og genkælbelsesprocesser.

Udgangspunktet var en fortælling om et produkt, nemlig æsken med guldkorn, som de fleste børn har spist ved morgenbordet. Men fortællingen om opfindelsen, "kanonen", der kunne skyde guldkorn fra sig i store mængder, er ukendt for de fleste.

Handlingen udfolder sig under Anden Verdenskrig og frem til midten af 50'erne. Vi følger de dramatiske og ret utrolige begivenheder, der udspillede sig omkring den helt særlige maskine. Opfinderens søn, Knud Rasmussen, er filmens fortæller. Han voksede op på den lille fabrik, der blev bygget omkring 'kanonen', nemlig Lystruphøve Puff Corn Fabrik.

En stor udfordring i den filmiske proces bestod i at visualisere genstande og begivenheder. Fortælleren og jeg byggede sammen modeller, tegnede og filmede. Vi genskabte og rekonstruerede situationer og begivenheder. Det dokumentariske forløb tog dermed karakter af en fælles opdagelsesrejse, hvor kameraet indgik som et redskab i det at finde og billedliggøre beretningen om den enestående opfindelse. Resultatet blev filmen *Opfindelsen. Fortællinger om en kanon*.

Beretningen om guldkornene bidrager også til overvejelser om autenticitet i dokumentarfilm. I og med at der ikke fandtes fx rester af "kanonen" eller produktionssteder, baserede projektet sig ikke på spor og genkendelige effekter. Filmen kunne med andre ord ikke føre *bevis* for fortællingens sandhed.





Spændingsfeltet mellem genkendelse og konstruktion ser ud til at blive helt skævvredet i et dokumentarisk projekt som dette. Det *hele* er konstruktion! Vi ser for det meste optagelser af papmodeller, tegninger, modeljernbaner og vore ekskursionsforløb til specielle locations. Hvad kan publikum så regne med? Hvori består etableringen af sandhed og troværdighed?

Vi stoler dog på den fremstilling, som fortæller og dokumentarist skaber. Vi kan *forestille* os det. I en sådan tilgang til dokumentarfilm *kan* det lade sig gøre at vise noget af det, som ikke findes mere, og en del af det, som (formentlig) er sket.

Der er således ikke tale om en historisk reenactment, ej heller er der tale om en filmatisering af fortællingen om "guldkorns-kanonen", hvor skuespillere leverer en indsats på settet og derefter går hjem. Pointen er her, at et dokumentarfilmforløb af denne karakter så at sige har en virkelig betydning for de medvirkende, både fortælleren og dokumentaristen. Der er – som jeg skriver i indledningen af notatet – tale om en synsvinkel, hvor "menneskers forståelse af deres liv, fælles forestillinger og handlinger er i fokus". Et projekt under denne tilgang giver mulighed for, at de medvirkende ser deres livshistorie i et nyt lys.

Kontakt og et godt samarbejde omkring udstyret indebærer dermed noget andet end blot en facilitering af optagelserne og instruktørens intentioner, men indgår derimod som en del af dokumentarfilmens ærinde og indhold.

Det skete i projektet *Opfindelsen*. Filmens fortæller bearbejdede oplevelser og erindringer, sådan som de tog sig ud for en lille dreng, der hjalp til, når "guldkorns-kanonen" skulle affyres og sække med guldkorn skulle læsses på den lokale jernbane. Tillige skete der en udveksling mellem fortæller og dokumentarist, en kontakt der berigede begge parter og havde perspektiv ud over selve optageforløbet.

Hvordan skaber vi virkeligheden?

Carmin Chuint indledte dette arbejdsnotat ved nænsomt at vende portrættet. Situationen gav en åbning til mit ærinde om at introducere et dokumentarisk perspektiv, hvor samarbejdsrelationer og involvering udgør vigtige omdrejningspunkter.

Foruden – håber jeg – flere relevante nedslag i dokumentarfilmprojekter har jeg inddraget to positioner af teoretisk karakter for at belyse mine pointer. Hvad har de bidraget med i notatet?

I kortform lyder denne kobling sådan: *Det dobbelte billede* tager udgangspunkt i mediespecifikke kvaliteter: Kameraer – og vores brug af dem – kan generere et udgangspunkt for fascinerende og fundamentale spændingsfelter og spørgsmål mellem genkendelse og konstruktion, der aldrig besvares eller forløses endeligt.

Kunstretningen *relationel æstetik* tilbyder et perspektiv på sociale samspil, som de kan tage sig ud omkring et kamera. Denne tilgang peger på begreber og praksisser, der har med udveksling, fælles produktion og fælles vigtige indhold at gøre.

Arbejdsnotatet introducerer et dokumentarisk perspektiv, hvor – jfr. indledningen – "opmærksomheden gælder det, mennesker gør individuelt og sammen for at skabe mening og sammenhæng".

En central pointe er, at billeder, autenticitet og kvaliteter af sandhed skabes dokumentarist og medvirkende imellem. I denne del af det dokumentariske felt synes fx begreberne om det dobbelte billede og kunstretningen relationel æstetik at kunne bidrage med væsentlige perspektiver.

Dokumentarfilm udgør et væsentligt tilbud for moderne mennesker, når det gælder spørgsmål om identitet og virkelighedsopfattelse. Altså: Hvordan skildrer vi virkeligheden – eller nærmere, hvordan *skaber* vi virkeligheden?

Genren opfordrer i sin ustyrlige bredde til fortsatte overvejelser om autenticitet og sandhed. Vi afvejer og forhandler til stadighed forholdet mellem genkendelse og konstruktion. Her finder vi sandheden. Noget af den.



Uunt Chivias, Ecuador, 24.10.08

Baggrund og fakta

Referencer

Om *billeder og billedprocesser* se: Rune Gade: "Iscenesættelsens sandhed" (1999) i: *Iscenesætter*, ledsagehæfte til videoen *Iscenesætter*. www.zipzap.dk

Om *det dobbelte billede, genkendelse, spor og konstruktion* se: Lars Kiel Bertelsen *Fotografiets grå mytologi. Historier på kanten af et medie*. Politisk Revy/Rævens Sorte Bibliotek (2000)

Om *relationel æstetik* se: Peter Brix Søndergaard: "Relationel æstetik: Connecting people?" i: Henrik Kaare Nielsen og Finn Horn (red.) *Kritik som deltagelse*. Forlaget Klim (2006)

Om *rekonstruktion og kollektiv refleksivitet* se: Lars Henningsen "Virtuel fortid, nu, fremtid. Antropologen Richard Schechners model og begreb for kollektiv refleksivitet og "restored behavior" i: *Display. Refleksivitet - intersubjektivitet – visualitet. Tidsskrift for børne- og ungdomskultur* nr. 48. (2005).

Om *samarbejde og kontaktformer i visuel antropolog* se: Lars Henningsen "Viden og visualitet i postmoderne opbrud. Sociologen Sarah Pinks udvikling af et "reflective approach" i kulturstudier" i: *Display. Refleksivitet - intersubjektivitet – visualitet. Tidsskrift for Børne- og ungdomskultur* nr. 48 (2005).

Om *relationer, visuelle medier og pædagogik* se: Lars Henningsen "Fortællende visuelle medier – introduktion og perspektiv", i: *Dansk, kultur og kommunikation. Et pædagogisk perspektiv*. Akademisk Forlag (2011).

Dvd *Børnekultur - medielege (1991 – 2002)* se: *Display. Refleksivitet - intersubjektivitet – visualitet. Tidsskrift for Børne- og ungdomskultur nr. 48 (2005)*

Film

Smiling in a Warzone af Simone Aaberg Kærn og Magnus Bejmar, se fx: www.dfi.dk

Ønskebørn af Birgitte Stærmose, søg fx på www.film.guide.dk

The Battle of Orgreave af Jeremy Deller og Mike Figgis, se fx: www.artangel.org.uk
Artiklen "Slaget ved Orgreave – på ny" af Lars Henningsen indgår i nyhedsbrev fra *Imagine Reality* efterår 2008.

Om følgende film, se yderligere: www.zipzap.dk

Isenesætter

Fisken i hængekøjen og andre tegnefilm

Den gale professor og En dronningens skæbne

Myren Gertrud og andre lege og fortællinger

Opfindelsen. Fortællinger om en kanon

Om projektet *Vejbump! / ¿Porqué no hay rompevelocidades?*, se dvd og artikler i: *Tidsskrift for børne- og ungdom nr. 53, Billedbevægelser, 2008.*

Fotos

I forb. m. arbejdsnotatet ses fotos og videostills fra Uunt Chiwias, Ecuador 1992 og 2008, *Børnekultur – Medielege* samt *Opfindelsen. Fortællinger om en kanon.*

Der er givet tilladelse til anvendelse af pressefotos fra: Alphaville Pictures Copenhagen Aps - (*Ønskebørn*). Cosmo Film (*Smiling in a Warzone*). Foto: Magnus Bejmar - (*Smiling in a Warzone*). KW, Berlin - (*The Battle of Orgreave*).

Imagine Reality - en dokumentarisk synsvinkel og praksis

I samarbejde med filmskabere, antropologer, kunstnere, designere og undervisere har Lars Henningsen udviklet idé og synsvinkel for *Imagine Reality*. Referencer er især børns legekulturer, mundtlig fortælling, nyere billedpædagogik, samtidskunstformer i området intervention og social kunst samt visuel antropologi. Projekterne udfolder sig i krydsfelter af film, fotografi, dialog, tekst og handling.

Nyeste initiativ: *Convicciones – Overbevisninger*, Ecuador -11/-12. Et involverende kunst- og dokumentarfilmprojekt, der udfoldte sig i samarbejde med tre dedikerede ecuadorianere.

Producent for Imagine Reality og Zip Zap Video

KKArt, Kongensgade 60, 2. sal, 5000 Odense

Kontakt

larshenningsen@kkart.dk