



The Video Diary of Ricardo Lopez

Den intime dokumentar

“Kysser du mig bare, fordi der er kamera på?”
Dorte Høeg Brask til sin kæreste i *Min elskede* (2002).

af Anne Jerslev

I de senere år har vi på dokumentarscenen kunnet se en lang række eksempler på film- og videoprojekter lavet af yngre kunstnere, hvor instruktøren fremfor at vende sit kamera ud i verden vender det mod sig selv i en række eftersøgninger af brikker til den helt personlige historie. Det er første persons fortællinger, der har betroelsens, bekendelsens eller den intime afslørings karakter. Det er film, hvor den

klassiske opfattelse af, at dokumentarens objekt ligger uden for den selv, bliver udfordret. Det er endvidere film, hvor den klassiske dokumentariske mistænkeliggørelsesproblemstilling - eller genrens iboende paradoks - eliminerer kameraet den sandhed som det søger? - bliver vendt på hovedet af filmskaberne selv, og hvor den filmede virkelighed ofte ikke havde eksisteret, hvis filmprojektet ikke havde eksis-

steret. F.eks. siger Sami Saif om sit *Family*-projekt i et interview, at "Jeg havde brug for filmen for at turde opsøge min far. Ellers var jeg ikke gået i gang nu. Det hjalp at have en praktisk ramme - en film - som tvang mig til at fortsætte, når jeg havde mest lyst til at løbe skrigende bort" (Christensen 2001). Kameraet bliver her en integreret del af instruktørens krop (også selv om Saif ikke selv filmer, men har overladt dette arbejde til kæresten Phie Ambo); kameraet følger ikke instruktøren, det er instruktøren.

Det nære, det konkrete, det personlige.

Det drejer sig om at "sætte mig selv derud, hvor jeg plejer at sætte andre" med dokumentarfilmskaberen Dorte Høeg Brasks ord. (1) Eller som instruktørens mand kærligt-humoristisk siger til parrets lille søn i Ida Holten Ebbesens *Mine storesøstres lillesøster* (2002): "Jamen, *din mor* har ikke tid. Hun laver film om sig selv". Det er i meget omfattende forstand sådan, at den filmende og det filmede falder sammen. Instruktørernes udforskning af det private rum inkluderer deres egen person, som på forskellig vis indskrives i filmene selv: som en nærværende, usikker, søgende stemme, der ikke er en traditionel voice-over, men som f.eks. af og til kan gå i dialog med sin egen on-screen persona, som et meget tilstedeværende kamera, der hele tiden gør opmærksom på den krop, der står bag det og endelig som en fysisk tilstedeværende person, som forhandler hele projektet, dvs. både det der skal siges og filmprojektets intime karakter som sådan.

De intime dokumentarfilm har altså også det til fælles, at de formelt arbejder med forskellige former for *nærhedsstrategier*, der skal minimere distancen mellem filmen og dens publikum: ved tidsligt at

etablere fornemmelser af nu - f.eks. ved at bruge en dagbogsform og en voice-over, der taler i præsens - ved hjælp af den gennemgående brug af private fotografier og ved hjælp af en fotografisk stil, der for det første prioriterer nær- og halvnærbilleder og for det andet gør opmærksom på kameraets tilstedeværelse og dermed på det processuelle, på tilblivelsen. Der er i flere af filmene - også i dem der primært handler om fortiden - en stærk fornemmelse af nu, af tilblivelse, at værket skaber sig for øjnene af os. Således kunne man sige, at det karakteriserer dem alle, at de iscenesætter et processuelt, et bestandigt tilblivende selv igennem selve den proces, som filmarbejdet og det at filme dette selv er. (2)

I forskellige modaliteter: den humoristiske, den vrede, den melankolske, den desperate, skriver den nye intime dokumentar historier om jeg'et og familien, om de brud, de savn, de huller som instruktøren oftest selv er en del af og har mærket på sin krop. Der er tale om subjektive bestræbelser på at finde spor i, hvad Michael Renov (1989) kalder for "the activity of self-inscription", og som Jon Dovey (2000) kalder "the narrative performance of self". Den intime dokumentar viser oftest, at dette visuelle spor-arbejde er både svært og smerteligt, og at endegyldige sandheder er umulige, ligesom den viser, at det selv der fortælles forbliver skrøbeligt og uafklaret. Ikke mindst viser den, at det ikke kan færdiggøres; at skrive jeg'et med billedpenen er et arbejde uden slutning og uden egentlig forløsning. Instruktørerne er ofte ude i et afklarelsens ærinde, som de ikke fuldfører, et udforsknings ærinde hvis resultat er uklart. Udforskningen, ikke konklusionen er det vigtige - der er altid et ubesvaret "hvad så?" tilbage. Filmene er blot et ufærdigt

led i en stadig pågående selverkendelsesproces. Mediet står ikke mellem instruktøren og virkeligheden, det er virkeligheden.

På dansk tv's DR2 har vi i foråret 2002 kunnet se seks danske kvindelige filminstruktørers personlige dokumentarer under overskriften "Min...": Pernille Rose Grønkjær *Min morfar forfra*, Mikala Kroghs *Min fars valg*, Mariella Harpelund Jensens *Min nærige lillebror*, Ida Holten Ebbesens *Mine søstres lillesøster*, Katrine Windfelds *Min søn, min mand, min far* og Dorte Høeg Brasks *Min elskede*. TV2 viste efteråret 2001 Thomas Heurlins *Dømt til at være far*, der handler om instruktørens forsøg på at etablere en relation til den voksne datter, hvis eksistens han først ikke kendte til, og som han derefter i en række år ikke ville kendes ved. På biograflærredet kunne vi samme efterår se Sami Saifs *Family*, og i 2001 kom også Jeppe Røndes *Søn*.

I både *Family* og *Søn* er instruktøren på jagt efter sin forsvundne far. I begge film rejser de søgende sønner ud for at komme tilbage i deres eget liv og konstruere en sammenhæng, de ikke hidtil har kunnet finde. Sami rejser med sin kæreste Phie og et kamera til Yemen for at finde sin far, der med store omkostninger til følge forlod familien, da Sami var lille. Sami har en meget traumatisk familiebaggrund med sig i bagagen. Storebroderen Thomas har begået selvmord, og moderen er død af druk. Men filmen ender med en form for afklaring - ikke fordi Sami bliver genforenet med sin far, men fordi han finder sin halvbror og dennes familie og får frigjort noget af sin energi fra drømmen om genforeningen med faderen. Jeppe rejser i *Søn* tilbage til Jylland, hvor han boede sammen med sin far til denne døde, da Jeppe var syv år, for at få noget mere at vide om

denne far. Jeppe's far var alkoholiker, og undervejs finder instruktøren ud af, at faderen også havde været narkoman - en velbevaret familiehemmelighed. Han bliver i sin eftersøgning konfronteret med sin fars familie, ikke mindst sin fortrængende og distancerede farmor, samtidig med at filmen med sin brug af familiefotos og småfilmsoptagelser er et nænsomt portræt af den unge far, som Jeppe huskede ham; en far der også var en utilpasset voksen, og som dreng havde savnet kærlighed og opmærksomhed. De mange fotos af Jeppe Røndes far bliver på en gang erindringsbilleder og billeder der taler på en anden måde om faderen end hans familie. Hvor de mener, at det nok var godt, faderen døde, bruger sønnen billeder til at påpege det smukke liv, der også var i faderen.

Min ...-seriens projekter er intime og eksistentielle på en mindre dramatisk måde end *Family* og *Søn*. De seks instruktører reflekterer over forhold til søskende (*Mine storesøstres lillesøster*, *Min nærige lillebror*), og til kærester eller fædre (*Min fars valg*, *Min søn, min mand, min far* og *Min elskede*) eller over mødet mellem mennesker (*Min morfar forfra*). Samtidig er det film, hvori instruktørerne sætter sig selv på spil både i forhold til deres egen familie og i forhold til publikum. Ida Holten Ebbesen sætter f.eks. sine storesøster-tvillinger stævne sammen med deres familier for at diskutere sin relation til dem. Kathrine Windfeld laver selvironisk og humoristisk selvafslørende et portræt af to meget forskellige temperamenter - kæresten og hende selv - uden at sætte sit eget dominerende temperament under en skæppe, når hun både skal have gennemført sit filmprojekt og motiveret den ubegejstrede kæreste til at flytte til en større lejlighed. Og i Dorte Høeg Brasks

film om den svære kærlighed siger hun et sted til sin kæreste, at hun gerne vil lave en film om kærlighed, som vidste hun ikke helt hvad hun er i færd med. Hun afslutter et projekt, hun laver en film, men uden tilsyneladende i første omgang at vide, at den slutter med, at hun bliver forladt.

Uden for Danmark lavede svenske Linda Västrik i 1998 *Pappa och jag*, som er en søgen efter en eksistentiel, biologisk sandhed, nemlig at få svar på spørgsmålet, om instruktørens far virkelig er hendes far. Linda insisterer på at få foretaget en DNA-test, der skal bevidne slægtskabsforholdet, og denne viser sig at bekræfte dette. Men filmen slutter med, at faderen nu problematiserer dokumentets validitet. Han har kun fået en kopi af det, siger han i telefonen, så hvordan kan han stole på resultatet - efterladende en afmægtigt grædende datter talende i telefon med sin mor i filmens slutbillede. Som en svensk-engelsk co-produktion kom også i 1998 den ti minutter lange engelsksprogede, overvejende animerede *Silence* (Sylvie Bringas og Orly Yadin), hvor den midaldrende jøde Tana Ross fortæller om som barn at være blevet interneret i Theresienstadt og derefter komme til Sverige og dér af sin svenske familie blive rådet til at glemme og forholdt muligheden for at fortælle (3). På Berlinfestivalen i 2002 vistes endvidere den norske *Alt om min far*, hvor Even Benested portrætterer sin landskendte transvestit lægefar og forsøger at afdække de konsekvenser faderens udleven sin kønsidentitet har haft for hans familie, og fra Finland Anu Kuivalainen, som i sin film *Orpojen joulu* (1994, Jul i det fjerne) rejser til en lille fjern by for at opsøge den far, hun aldrig har truffet.

Udenfor de nordiske lande findes en lang række eksempler fra de senere år, fra

Sadie Bennings video(dagbogs)værker igennem 1990'erne, der med sine mange tekstlag og manipulationer med selve videomaterialet tydeligt peger tilbage på den intime dokumentars rødder i avantgardefilmens appropriation af home-movien, over den engelske billedkunstner Richard Billingham's nære fluen-på-væggen home movie-agtige *Fishtank* (1998), der på en gang nænsomt og brutalt viser scener fra hans families liv, snapshotagtige liveoptagelser af hans slidte mor og far og hans bror i en nedslidt lejlighed i det engelske Midlands, til canadieren Laurence Greens *Reconstruction* (1995) om sommerminder fra barndommen i slutningen af 1960'erne og starten af 1970'erne, om hans søster og en fatal familiehemmelighed, amerikaneren Alan Berliners film om sin slægt, der nok er mere biografiske end selvbiografiske (f.eks. *Nobody's Business* fra 1996 om instruktørens far og *Intimate Stranger* (1992) om bedstefaderen), Ross McElwees *Time Indefinite* (1993) om liv og død i instruktørens familie, om hans fars død og hans kones graviditet og fødsel af deres fælles barn, men også film der i 1990'erne udforsker den sorte amerikanske identitet gennem familiehistorien (*Finding Christa* 1991 (Camille Billops og James Hatch) og *In Search of Our Fathers* 1992 (Marco Williams)). Der er altså ikke mindst mange fædre på spil i disse film. (4)

Den intime dokumentar kan inddeles i tre forskellige typer, der dog indbyrdes ikke er klart afgrænselige. For det første en stor gruppe af registrerende og undersøgende familiefilm, hvori instruktørens familie er direkte aktører (*Fishtank*, *Time Indefinite*, *Min...*-serien, *Family*, *Pappa och Jag*, *Søn*, *Dømt til at være far*, *Nobody's Business*). De indeholder ofte et terapeutisk element (i *Dømt til at være far* og *Min*

søn, min mand, min far ser man instruktøren i en terapeutisk samtale), og i alle filmene indgår et spændingsforhold mellem før og nu som et dynamisk og dramatisk moment. Men filmene vægter inddragelsen af nu'et og konstruktionen af simultanitet, af tilblivelse forskelligt. De vægter iscenesættelsen af det affektive indhold, der er forskelligt i alle filmene, ligesom de vægter henholdsvis det registrerende og det undersøgende element forskelligt. Både *Pappa och jag, Søn, Family, Mine storesøstres lillesøster, Min elskede og Min søn, min mand, min far* iscenesætter således et sammenfald af tema og proces, af tilblivelse. Men hvor f.eks. jagten på faderen efterhånden træder i baggrunden i *Family*, forbliver omdrejningspunktet i *Søn* mysteriet fra fortiden - instruktørens far og hans skæbne frem mod det som sønnen, i modsætning til sin familie, kun kan forstå som faderens alt for tidlige død. I nogle af filmene er instruktøren eksplicit på jagt efter manglende brikker i sin forhistorie (f.eks. *Family* og *Søn*), i andre af filmene, som f.eks. *Time Indefinite* og *Fishtank*, inddrages fortiden meget mere indirekte. Endelig kan man sige, at film som *Pappa och Jag* og *Dømt til at være far* først og fremmest beskæftiger sig med håndteringen af et stykke fortid og eftervirkningerne af et stykke fortid i nutiden. Pernille Rose Grønkjær har kaldt sin *Min...-film* for *Min morfar forfra*, og titlen er emblematiske for disse film. Grønkjærs film handler om instruktøren, der er på sommerferiebiltur i Jylland med sin morfar. De snakker om ham, og efterhånden snakker de også om hende. Filmen er et portræt af Pernille Grønkjærs morfar, men den er også et selvportræt, og titlen siger i sig selv noget om det filmiske projekt både i denne og i de andre intime dokumentarer: Det personlige udgangs-

punkt ('Min'), familieportrættet ('Min morfar') og det at se på et hjørne af virkeligheden igen, det processuelle og sammenfaldet og sammenbindingen mellem nutid og fortid ('forfra').

Den anden type intime dokumentar er videodagbogen. Her retter instruktøren eller dagbogsholderen i ganske bogstavelig forstand kameraet mod sig selv og betror sig direkte til kameraet. De talendes ansigter eller dele af deres krop er i billedrammen meget af tiden, med mindre de lader kameraet afsøge det rum, de befinder sig i. Vi ser dem tale, vi ser deres kroppe, vi ser dem stoppe kameraet. I videodagbøger kan et liv dokumenteres i sin nøgne ensomhed som i *The Video Diary of Ricardo Lopez*. Videodagbøger har endvidere været et tv-format for amatører i 1990'erne, men formen har også været benyttet kunstnerisk bevidst af video- og filmkunstnere som Lynn Hershman og Sadie Benning.

Den tredje type er endelig den erindrende selvbiografiske familiefilm. Foruden *Reconstruction* kan nævnes *Silence*, der ligeledes sammenfatter en historie, hvis brikker bevidst er blevet forholdt den erindrende, og canadieren Elida Schogts personlige dokumentar om Holocaust *Zyklon Portrait* (1999). I modsætning til eksemplerne på både den registrerende og eftersøgende familiefilm og videodagbogen kendetegner det den erindrende familiefilm, at den også inddrager den store historie. Den tavshed, *Silence* refererer til, er oplevelsen af Anden Verdenskrig, mens *Zyklon* refererer til den gas, der blev brugt i gaskamrene, og i *Reconstruction* fungerer månelandingen i 1969 som resonansbund for Greens familiehistorie. Men i hvert fald i *Reconstruction* bliver den store historie underordnet den lille. Mange af filmene benytter sig af privat erindringsmateri-

ale - familiefotografier og smalfilm- eller videooptagelser (home-movies); disse film kommer altså også til at handle om erindrings materiale, der som underfulde ledsagebilleder både spiller med og mod den historie, som instruktør-jeg'et fortæller.

Den intime dokumentar drejer sig om forholdet mellem det personlige før og nu som et spændingsforhold. Den drejer sig om konstruktionen af selv; men filmene indenfor hver af disse subgenrer indskriver instruktøren forskelligt. Det var et krav i *Min ...*-konceptet, at instruktøren både skulle kunne ses og høres i filmene og både være fortæller og aktør; her er altså tale om en omfattende kropsliggørelse af instruktørjeg'et. I *Fishtanks* cinéma vérité-agtige stil ses instruktøren aldrig, men han høres af og til på lydsiden, ligesom det ultranære, håndholdte kamera hele tiden gør opmærksom på hans tilstedeværelse. I *Søn* er instruktøren alene tilstede som voice-over og på familiefotografier og -film; det samme gælder *Reconstruction*, hvor instruktøren en enkelt gang bliver kropsliggjort inde i filmen på et familiefoto. I disse to film er instruktøren altså minimalt visuelt tilstede, samtidig med at hans tilstedeværelse er tydelig. I *Family, Pappa och jag* og *Dømt til at være far* er instruktøren hovedperson i familiedramaet, mens Ross McElwee i *Time Indefinite* både er bag og foran kameraet, både voice-over og den der taler til kameraet, således at McElwees voice-over og hans på lærredet kropsliggjorte tale også kommer til at indgå i dialog med hinanden. Endelig kropsliggøres Even Benestad i *Alt om min far* på en helt femte måde, som den, der interviewer og argumenterer med faderen, og som den der sætter i scene, men også den, der bliver sat i scene som filmende og som den, der i inter-

viewlignende situationer reflekterer over processen og indledningsvis gør det tydeligt, at han måske har et andet projekt med filmen end faderen. Således understreger Even Benestad, at dette filmiske projekt ikke bare er et forsøg på at forstå en historie om en barndom med en far, der insisterede på at leve som transvestit, men også en fortsat gennemspilning af en magtrelation mellem far og søn: "Dette bliver ikke let", siger Even Benestad, "jeg tror ikke, han vil have, jeg fortæller, hvordan min verden er, og hvordan jeg opfatter hans verden; jeg tror han vil trumfe sin verden igennem og fortælle, at han trods alt havde ret". I sidste ende bliver det derfor op til tilskueren at tage stilling til dette forhold: Hviken historie kom filmen til at fortælle, hvis sandhed er det - om nogens.

Den intime dokumentar er eksempel på det, som Bill Nichols i *Blurred Boundaries* kalder for den kropsligt forankrede erfaring ("embodied knowledge") som særligt for dokumentarfilmen i de senere år. Det dokumentariske udsagn er kendetegnet ved at være specifikt i stedet for generelt, konkret og bundet til den umiddelbare erfaring i stedet for abstrakt, lokalt i stedet for globalt, med en udsigelse der er forankret i en konkret sansende krop og ikke lokaliseret i en ikke-kropsliggjort overordnet instans (Nichols 1995: 6). Den personlige historie har ikke eksempelkarakter eller bliver set som illustration af et mere alment abstrakt forhold. Den kan være tænkt sådan, og det almene kan ligge som en kunstnerisk intention i filmen. Er dette tilfældet, er dette et spørgsmål om oplevelsen af filmen, ikke om en tekstligt indskrevet udsigelse.

Der er i det hele taget en tendens til at den traditionelle ædruelige referentialitet nedtones (den traditionelle dokumentarfilms ædruelighedsdiskurs, "discourse of

sobriety”, som Nichols kalder det i sin første bog om dokumentarfilmen, *Representing Reality* fra 1991). Benestad bruger dramatiseringer, men især Sami Saifs film benytter sig hæmningsløst - kunne man sige - af fiktionsgreb som musikunderlægning, symbolske billeder som genkommende billeder af himlen og bevidst iscenesatte sekvenser. *Family* bærer således også tydeligt præg af den *performativitet*, som Bill Nichols (1995) siger karakteriserer den nye dokumentarfilm, hvor det indeksikale aspekt, den referentielle kvalitet nedtones, hvor grænserne mellem fiktion og virkelighed opløses, hvor der lægges stor vægt på det affektive, og hvor netop de reflektive teknikker ikke skal gøre opmærksom på tekstens egne strategier og procedurer, men formidler den intensitet og subjektivitet der ligger i scenerne - således har Sami Saif udtalt at han fremfor at vente på øjeblikket så hellere vil skabe det selv. (5)

Richard Billingham har også sagt om sine arbejder, at “I just want to move the viewer as much as possible” (Movin 2000) (6). Den personlige dokumentar vil ikke fremsætte et argument om verden; den vil ikke fremstille, men snarere *stille frem*, brikker til en selvbiografisk fortælling, billeder af søgende mennesker, indskrivninger af selv. Der er ikke nødvendigvis analyse, der er ingen absolut sandhed, men en indeksikal pegen, der især i *Fishtanks* home movie “post-vérité” vérité-stil er meget tydelig: dette er dem, dette er min familie, dette er mig eller en del af mig. Det er film, der pendler i et felt mellem *realitet* og *repræsentation* (7), mellem den tilsyneladende ufiltrerede indeksikale pegen og den æstetiske bevidsthed. Den intime dokumentar synes således indbegrebet af Bill Nichols’ karakteristik af, hvordan virkeligheden iscenesættes i disse år:

Traditionelt har ordet dokumentarfilm angivet fylde og fuldendelse, viden og kendsgerning, forklaringer på den sociale verden og dens motiverende mekanismer. For nylig er dokumentarfilm dog begyndt at angive ufuldendthed og usikkerhed, erindring og indtryk, billeder fra personlige verdener og deres subjektive konstruktion. Et skift af epistemologiske proportioner er sket. Det, der tæller som viden, er ikke mere hvad det engang var. Det sammenhængende, kontrollerende jeg, som kunne gøre verden og andre personer til genstand for granskning, er nu selv genstand for granskning. Spaltet (bestående af forskellige subjektiviteter), splittet (bevidst/ubevidst), belagt (aflejrede spor af fortidige jeg’er og forudgående erfaringer), det er svært at afgøre, hvad et sådant jeg véd, og hvad vi ved om det. Historie og erindring flettes sammen; mening og handling i fortid og nutid afhænger klart af hinanden. Dokumentar og fiktion, social aktør og social ‘anden’, viden og tvivl, koncept og erfaring deler grænser som uvægerligt udviskes. (Nichols 1995:1).

Jeg kunne også have kaldt disse intime dokumentarfilm for personlige dokumentarfilm. Jeg kunne - med Jim Lane (1993) - have kaldt dem selvbiografiske, al den stund instruktørerne alle beskæftiger sig med deres egen historie, hvadenten denne direkte eller indirekte er filmens centrum. (8) Eller jeg kunne med Michael Renov (1999) benævne filmenes projekt *domestic ethnography*, det hjemliges etnografi, for at fremhæve at de er selvbiografiske, men også mere end det, at de er biografiske men også mindre end det, at undersøgelsen af de andre - familiehistorien eller den manglende familiehistorie - samtidig fungerer som et redskab til selv-undersøgelse. Ved at sætte fokus på den nære anden kan instruktøren også fokusere på sig selv i en slags pas de deux mellem ‘self’ og ‘other’, som Renov formulerer det.

Med den sigende titel *The Real Returns* gør Jane M. Gaines i indledningen til sin og Michael Renovs antologi *Collecting Visible Evidence* fra 1999 opmærksom på, at den etnografiske film har været nødt til at gentænke forholdet mellem dokumen-

tarfilmskaberens som udforskeren og hans eller hendes objekt som det udforskede for at komme ud over den indbyggede etnocentristiske os-dem ubalance. For den etnografiske films nybølge har én måde at undgå denne faldgrube på været at søge sit undersøgelsesfelt i de nære omgivelser. Ja, så nære mener Renov, at det etnografiske studie ligesåvel kan begynde hjemme - derfor *domestic ethnography*. (9)

Jeg foretrækker den lidt mindre besværlige betegnelse den intime dokumentar for at gøre opmærksom på, at min interesse er den helt snævre, film om filmmageren og hans eller hendes familie, men også at selvbiografisk ikke nødvendigvis er dækkende. Der er i dag en udbredt tendens til at tale i første person, og mange dokumentarfilm fra de sidste 10-15 år inddrager instruktøren selv uden af den grund at have det intime familierum som scene. Det gælder f.eks. film som Marlon Riggs' *Tongues United* (1989), Michael Moores *Roger and Me* (1989) - denne kalder Jim Lane (1993) ganske vist for selvbiografisk - Ross Mc Elwees *Sherman's March* (1985), Dennis O'Rourkes *The Good Woman of Bangkok* (1991) og i forlængelse af dennes selvindskrivningsmetode den svenske multikunstner Pål Hollenders *Pelle Polis* (1999) og *Buy Bye Beauty* (2001), endelig - tildels - Molly Dineens *Geri* (1999) (10).

Jeg vil kigge nærmere på nogle af de nye intime dokumentarfilm lavet af yngre instruktører, men samtidig understrege, at denne dokumentargenre ikke er ny. Det er film, der, som jeg skal vende tilbage til, har rødder i strømninger indenfor den amerikanske 1950'er og 1960'er-filmavantgardes appropriering af home-movien og i 1960'ernes undergrundsfilm og "independent" eller "free cinema", hvor intime momenter i instruktørens private liv også

er i det visuelle center. Brian Winston ser dette overlap eller det, at flere avantgarde-filminstruktører drejede deres arbejder i en mere traditionel dokumentarisk retning, som et udslag af, at det efter introduktionen af det første billige bærbare videoudstyr i slutningen af 1960'erne var blevet muligt at optage lyd synkront. Stan Brakhage er et eksempel herpå; Robert Frank er et andet eksempel på en instruktør, der har lavet intime dokumentarfilm siden slutningen af 1960'erne; det er således ingen tilfældighed, at det er Frank, der har skrevet bag på Richard Billingshams udgivelse af sine familiefotos *Ray's a Laugh*. Endelig har 1970'ernes politisering af det private liv, slagordene om at 'offentliggøre det private' og den stigende selvbevidsthed hos kvinder og sorte i den vestlige verden i samme periode affødt en række af, hvad John Stuart Katz (1978) har kaldt for autobiografiske dokumentarer. Så de nye intime film genoptager tidligere bestræbelser, mere end at de kan siges at være noget nyt på filmscenen. Brian Winston citerer Kit Carson, manuskriptforfatter på 'fake' dagbogs-dokumentaren *David Holtzman's Diary* fra 1968 for at sige, at "Truthmovies are just beginning" (Winston 1995: 203), og det skulle han i en vis forstand få ret i, når sandhedsspørgsmålet knyttes til de intime skildringer og det personlige udgangspunkt.

Gensidighed, processualitet og Pappa och jag. Michael Renov skriver i sin artikel i *Collecting Visible Evidence* (1999), at hvad han kalder for "shared camera", det at kameraet gives fra den filmende til den filmede person, er en hyppig gestus i den intime dokumentar. Renov ser dette som udtryk for en gensidighed, der ligger i den nære sammenhæng mellem de involverede, men også som et udtryk for, at den

intime dokumentar giver afkald på den kontrol og autoritet, som traditionelt har været dokumentarfilminstruktøren til del - det er et forhold som bekræftes af Dorte Høeg Brask, der om *Min elskede* siger: "Når nogen vil sige, at vi går for tæt på, tror jeg, det er fordi, de tror, at de implicerede ikke kender konsekvenserne. Men vi kan stå inde for konsekvenserne" (i Petersen 2002). Omend jeg ikke skal lægge den meget inspirerende dokumentarfilmteoretiker meninger i pennen, som han ikke har, og omend jeg ikke skal betvivle filminstruktørens ord, er gensidigheden i det intime projekt dog ofte mere kompliceret end som så. Mange intime dokumentarer tematiserer simpelthen gensidighed som et vedvarende forhandlingsspørgsmål. Den intime dokumentar garanterer altså ikke automatisk gensidighed (jf. Katz & Katz 1988). Forhandlingen kan på den anden side bruges som en retorisk gestus, således at denne konflikt også bliver en del af pointen i flere af filmene. Filmene bliver lavet færdig trods protesterne. De eksisterer selvsagt som værker, men de indskrevne indvendinger mod projektet fra et familiemedlem er samtidig med til at skabe fornemmelsen af nærvær og autenticitet.

Gensidigheden kan være etableret på grundlag af meget forskellige og modsætningsfyldte motiver og i flere tilfælde rejser den færdige film frivilligt eller ufrivilligt overfor tilskueren spørgsmålet, om de involveredes ligelige samtykke, ligesom flere af filmene direkte lader de portrætterede udtrykke deres manglende lyst til at deltage i projektet og deres kamp med instruktøren. Det gælder bl.a. Linda Västriks *Pappa och jag*, der starter med en indstilling af faderen, der sidder på en sofa med en blok i hænderne og spørger til knapperne på kameraet. Da Linda i den

næste indstilling stiller sit indledende spørgsmål om, hvor faderen kommer fra, svarer denne ved at sige, at han allerførst vil stille hende et par spørgsmål. Noget tilsvarende kan ses i Alan Berliners *Nobody's Business* (1996), der starter med at faderen modvilligt spørger, hvor lang tid dette skal tage. Han udtrykker flere gange, at sønnen bliver for indiskret i sine spørgsmål til faderens liv, og i øvrigt mener han, at han selv er uden interesse: "I'm just an ordinary guy, I was in the army, I got married, raised a family, had my own business, that's all, nothing to make a picture about" (11). Denne diskussion vendes genrebevidst og humoristisk om i *Family*, der starter med at instruktøren iscenesætter sig selv som den modvillige part i det projekt, som han selv har sat igang, men som han ikke har lyst til at sætte i gang. Han skal på folkeregistret, men det vil han ikke - han vil hellere på stranden: "Det er dig, der har besluttet dig for, at du vil lave den her film, det er ikke mig. Og det er en ubehagelig ting at skulle lave for dig", siger kæresten og kamerakvinden Phie Ambo off screen - det er det første vi hører om filmens projekt; filmen skal handle om en fremtid, som instruktøren selv skal sætte igang. Scenen er meget morsom, fordi Sami kommer med den ene søgte undskyldning efter den anden. Men den performer også samtidig en elegant reflektiv gestus gennem den personlige problematik; det dokumentariske projekt handler her om at dokumentere et forhold i virkeligheden, der først bliver til gennem det selvsamme projekt. Filmen synes at implodere, folde sig ind i sig selv, inden den overhovedet har kunnet foldes ud.

Et lidt anderledes eksempel på det samme finder vi i Dorte Høeg Brasks *Min elskede*, der også flere gange understreger det processuelle. "Er du i gang med at lave

en film?”, spørger kæresten på et tidspunkt, og lidt senere “du ved ikke, om det bliver til en film?”. Ligesom Sami Saif vil lave en film om at finde sin far, men i stedet finder sin yemenitiske bror, vil Dorte Høeg Brask lave en film om kærlighed, men mister kontrollen over dette projekt. “Det blev filmen der blev bestemmende for historien”, siger hun (i Petersen 2002); som hos Sami Saif og Jeppe Rønde kommer autenticiteten til at ligge i det forhold, at virkeligheden skriver drejebogen. Dette bliver da også understreget af voice-over'en, der taler i nutid, som var den talt ind simultant med optagelsen af billederne, som vidste den ikke mere eller bedre.

På mange måder fremstår den intime dokumentar derfor som en ‘skrøbelig’ form for tekst, der ved hjælp af forskellige retoriske greb iscenesætter virkeligheden som styrende materialet frem for instruktøren, samtidig med at denne hele tiden er visuelt og auditivt tilstede. Den intime dokumentar ophæver afstanden mellem proces og produkt, og derved stiller den også grundlæggende spørgsmålet om, hvordan man kan forstå dokumentarfilmen som storgener i dag. Richard Billingham har ligefrem sagt om sit arbejde med *Fishtank*, at “I never set out to make a documentary” (Movin 2000). Førstepersonstalen som autenticitetens stemme kan følges af tydelige iscenesættelser og fiktionsgreb som i *Family* og i *Alt om min far* - i den sidste bruges rekonstruktioner for at skabe suspense og symbolske illustrationer af en drøm, som faderen fortæller om, og i Linda Västrik *Pappa och jag* kolliderer forskellen mellem filmende og filmet fuldstændig i instruktørens aggressive insisteren på at få den modvillige fader til at indrømme familielighed og familieskab. I en vis forstand kunne man hævde, at *Pappa och jag* over-

hovedet udforsker - eller man kunne måske ligefrem sige overskrider - denne dokumentarforms grænser: Hvad sker der, når det at leve sit liv bliver så svært, så at det at filme det bliver næsten umuligt? Hvornår går også teksten i stykker, fordi den historie, som skal laves ikke kan skrives? *Pappa och jag* er flere gange på nippet til at gå i stykker. Er den intime dokumentar en slags selvets inskription, da fremstilles denne proces her som næsten umulig. *Pappa och jag* er ydermere den mest klautrofobiske af de tekster, jeg har nævnt. Den synes bevidst at forsøge at drive klautrofobien derud, hvor der ikke mere er billeder. Kun i et par korte glimt hører vi kameramanden (Lindas kæreste) på lydside; der er ingen voice-over, ingen familiefotos, kun en far, en mor og en datter på kollisionskurs med sit projekt. (12)

Umiddelbart kunne man sige om *Pappa och jag*, at den overskrider grænsen mellem det personlige og det private. Hvad skal vi som tilskuere med den unge kvindes raseri og desperation, hendes konfrontation med en ekstremt distanceret far, der mere og mere får karakter af kollision, en hæmningsløs inddragelse af hendes moder i et projekt, som moderen ikke er specielt interesseret i - og som denne benævner en *frenetisk* søgen kontakt med faderen - en barnlig insisteren på at bebrejde moderen at denne ikke tidligere har gjort noget, at hun har svigtet sin datter, at moderen og faderen skal se hinanden for Lindas skyld? En personlig hævnakt i forhold til en far, der ikke vil have noget med hende at gøre? Jo, måske nok. Men *Pappa och jag* er samtidig en fuldstændig konsekvent iscenesættelse af smerte, ensomhed og sårethed. Den formår at gestalte en formel hudløshed, der kryber ind under huden på tilskueren og i sjældnen grad skaber en direkte relation til

denne. Det er en film, der lægger sin smerte blot i en form, der synes at ophæve afstanden mellem den, der taler, og det, der tales om, i et meget bogstaveligt kollaps af udsigelsesposition, hvor instruktøren tilsyneladende mister grebet om sin position bag kameraet, men heller ikke kan finde ud af at være foran det.

Pappa och jag er radikalt identitets-søgende. Formelt synes filmen at sige, at når der ikke er nogen pappa, er der heller ikke noget jag. Selve billedliggørelsen, Linda Västriks objektiveren sig selv i visuel form foran sit eget kamera, bliver den eksistentielle nødvendighed, det der skal eliminere den fornemmelse af uvirkelighed, som hun græder ud i en af scenerne med moderen. Bestræbelsen i *Pappa och jag* synes helt fundamentalt at være at gøre Linda Västriks til et billede, så hun kan se, at hun findes; repræsentationen bliver et bevis på, at hun er til i verden. Filmen skal i sidste ende dokumentere hendes eksistens for hende selv - dokumentere hendes egen væren til i verden ved at dokumentere familietilhørsforholdet. I den forstand kunne man sige, at *Pappa och jag* radikaliserer det identitetsprojekt, der ligger i *Family*; filmen fremstår som et projekt og en kamp om selve livet.

Når jeg siger, at det virker som om instruktøren hverken kan finde ud af at være foran eller bag kameraet, så kan dette ses som et meget bevidst æstetisk valg, som en bevidst iscenesættelse af et kollaps, som samtidig eliminerer afstanden mellem film og publikum. Det udfordrende ved denne på den ene side vældigt hysteriske film er, at den på den anden side samtidig er vældigt kontrolleret og vældigt gennemtænkt. Når jeg endvidere siger, at filmens eksistentielle drama ligger i at gøre repræsentationen til et bevis på

virkeligheden - Linda må blive til billede for at blive til - så er pointen, at dette drama fremstår så indtrængende, fordi filmens iscenesættelse foretager den modsatte bevægelse. Den trænger det repræsentationelle aspekt så langt tilbage, som den kan. I modsætning til *Family* arbejder iscenesættelsen på at eliminere sig selv som iscenesættelse. Hvor kunststykket i *Family* er den åbenlyse dramatiske narrativisering af det dokumentariske materiale, er det i *Pappa och jag* at formidle en fornemmelse af hudløshed i en kunstnerisk form, der tilsyneladende går over gevind.

Filmen understreger gang på gang Lindas mangel på kontrol. Hun trækker igen og igen det korteste strå i forhold til faderen, hun græder afmægtigt, hun skælder ud, hun kræver (hvad faderen, med rette synes det, bebrejder hende). Hun er kort sagt i næsten samfulde 40 minutter helt ude af den. Og filmens formsprog understøtter dette. Linda er ofte ved at falde ud af billedet; hun er placeret for tæt på kameraet, nede i et hjørne eller ude i siden. I filmens prolog ser man hende således fra siden i et ultranærbillede, som en svag vidvinkel linse har forvrænget en smule, og hendes næse og noget af panden falder udenfor venstre billedkant. Samtidig fortæller hun, at moderen og faderen blev skilt, da hun var fire, at hun indtil hun var tolv år forsøgte at få kontakt med faderen, men at hun derefter opgav, fordi han aldrig svarede på hendes henvendelser; de disharmoniske billedkompositioner formidler således stærkt filmens eksistentielle desperation.

Men en lang række træk vidner samtidig om en kontrolleret kunstnerisk intention. For det første er filmen optaget over et helt år, fra maj 1997 til maj 1998. For det andet er flere af de skæve billeder, der skal

angive Lindas stemning, også stramt komponerede, f.eks. i filmens anden sekvens hvor den oprevne Linda fra sin fars lejlighed ringer til sin mor for at bede hende om at være med til at løse dette faderskabsproblem, der er "kjernepunktet i alting og allting handler om mig och dej och papa". Hun sidder i højre side af billedet med telefonrøret i venstre arm og græder over sin far, helt tæt på kameraet, hvis vinkel er svagt frøperspektivisk, og da hun på et tidspunkt flytter sin højre arm, ses i den fjerne baggrund af billedet faderen, der står i sit badeværelse og omhyggeligt reder sit hår.

Ligeledes er filmens første optagelser i al deres enkelthed en stramt styret introduktion til hele den eksistentielle problemstilling og dens klaustrofobiske fremstillingsform. Linda har placeret sin far i en sofa og vil interviewe ham om, hvem han er, men han vender rollerne om og spørger til hendes yndlingsinstruktører. Hun svarer Fassbinder, men da han derefter vil have flere navne, spørger hun ham lidt utålmodigt, om hun må stille ham sine spørgsmål, til hvilket han svarer: "Jo, men jeg vil også veta hvem jag svarer". Det er din datter du svarer, ingen anden, replicerer instruktøren. I en umiddelbart efterfølgende scene placerer hun sig ved siden af sin far i sofaen og beder ham kigge ind i kameralinsen, således at han ved selvsyn kan konstatere familieligheden. Han indvender, at han ikke kan se noget, det er jo bare en linse; men Linda svarer, at det vil han kunne senere, hvor han vil kunne se ligheden på en skærm - hvis han ikke tror det. Linda Västriks insisterer på, at sandheden findes i billederne, at den kan dokumenteres i en visuel lighed og som et resultat af en videnskabelig test; filmen skal således være bevismateriale ligesom det dokument, den skal føre frem til. Men

hun har gjort regning uden vært. I hvert fald forholder faderen hende bekræftelsen af den sandhed, som i filmens slutning er objektiveret i et officielt dokument.

Filmens træk er heroverfor at etablere tilskueren i rollen som vidne. Ved at placere Linda og hendes far ved siden af hinanden med front mod os inviterer hun tilskueren til at sammenligne de to mennesker, der sidder på sofaen, og dermed bære vidne til rimeligheden i postulatet om den ydre familielighed - på trods af instruktørens emotionelle urimeligheder i øvrigt. Endelig knytter filmen alene den følelsesmæssige autenticitet til Lindas smerte, mens faderen vedvarende fremstilles som distanceret og følelseskold. Man ser ham fælde en tåre over en melankolsk sang. Men senere ser man Lindas mor se de samme optagelser på video og vredt konstatere, at han spiller.

Om ikke andet kommer filmens sandhed til at ligge i Västriks smerte. Til trods for at filmen slutter med at vise, at beviset på faderskabet ikke bringer lettelse eller forløsning til Linda, til trods for at faderen endnu en gang har afvist hende, er det således i sidste ende måske alligevel Linda Västriks, der har trukket i trådene - i det mindste i sin films tråde. Hun orkestrerer sine billeder suverænt, samtidig med at filmen narrativt giver det modsatte indtryk. Og dog alligevel. Hun iscenesætter sig selv i en form, der er så hudløs og selvudleverende, så at den næsten kan kaldes masochistisk, så spørgsmålet bliver, om filmens radikale iscenesættelse af sammenfaldet mellem subjekt og objekt, mellem instruktøren og hendes genstand, i sidste ende fremstår som et kunstnerisk dokument om smerte, om ensomhed og om svigt eller som en frenetisk udageren af et privat hævnprojekt, en affektiv udladning der ikke bliver et møde med en tilskuer, men

blot lukker sig om sig selv. Således er *Pappa och jag* et tidstypisk udtryk i den forstand, at det lægger op til et møde mellem film og tilskuer; det etablerer en kommunikationssituation mere end noget andet. (13)

Den intime dokumentar fremstår som en ofte ganske porøs tekst. Som tekstform er den typisk for sin tid, idet den fremhæver værket som proces, som ikke-værk eller som værk der forbliver ufærdigt, i færd med at blive til, placeret i et vedvarende nu, i tilblivelse og ofte i direkte interaktion med tilskueren. Tilblivelse skal naturligvis ikke forstås i samme forstand som for performative værker på kunsts scenen, der ofte kun eksisterer i deres tilblivelsesøjeblik, for der er tale om færdige film med en afgrænset udstrækning i tid, der vises på tv, på festivaler og i biograferne, og som udgives i videoform. Men når Sami Saif starter sin film med at udtrykke sit ubehag ved at skulle i gang med den selvsamme film, når Linda Västrik har svært ved at fastholde sig selv indenfor billedrammen, når Even Benestad og flere af de andre instruktører reflekterer over det projekt de er igang med, når Kathrine Windfeld lader sin kæreste sige til sig i *Min søn, min mand, min far*, at "når ikke du får din vilje umiddelbart, så skal der laves en film om det", så er der tale om en betydningsmættet gestus. Filmene gør reflektivt opmærksom på denne partikulære, konkrete og subjektive betydningsproduktion, og de gør opmærksom på, hvordan de på en gang afbilder og producerer den personlige virkelighed. *Pappa och jag* er på mange måder et af de klareste eksempler på, hvordan kunsten taler direkte til os i dag og fylder os med en oplevelse af virkelighed - virkeligheden på spil og som tilblivelse tilbyder sig til os som affektive møder, som direkte udveksling i nu'et.

Fishtank - et familie billede. På bagsiden af Richard Billingham's fotobog *Ray's a Laugh* fra 1996 skriver Robert Frank:

Flash into the face of Mom and Dad. A British family-album so cool that I can see and hear what goes on between the frames. No room for judgment or morality... Reality and no pretence. Richard Billingham is the son and he knows - his family.

En af de mest eksponerede kunstnere i de sidste ca. fem år har været englænderen Richard Billingham. I 1996 udgav han *Ray's a Laugh*, hans fotografier af familien, som oprindeligt var tænkt som forlæg for malerier. I 1997 blev familiefotografierne udstillet på *Sensation*, en samleudstilling af Saatchi Galleris værker af ung engelsk kunst på Royal Academy i London, og Billingham blev 'the talk of the town' på grund af fotografierne af sin fattige og forsumpede familie. Han har i de seneste år lavet flere videoer med familien som motiv; framegrabs i serier fra videoerne, teksturmættede nær- og ultranærbilleder af Ray først og fremmest, er desuden blevet brugt i en reklamekampagne for den franske designer Agnès B. Billingham har efter familie billederne bl.a. lavet fotos af mennesketomme landskaber og tømte byscenerier.

Ray's a Laugh består af en række krasse billeder af Billingham's familie uden anden tekst end bogens bagsidetekst. De slidte og uskønne kroppe, moderens fedme og dårlige tænder som åbenbares, når hun skælder Ray ud, og faderens skægstubbe og tandløse mund afsløres i de tætte billeder og det nådesløse blitzlys, hvis genskin på væggen ses i flere af billederne, det slidte og snavsede hjem, sovsepletterne på tøjet, blodpletterne i ansigtet, de ufattelige mængder nips og de stormønstrede tæpper, de billige møbler, overalt husdyr, hvis



Fishtank

røde øjne også afspejler fotografens tilstedeværelse. Men også en form for melankolsk poesi som tilføres den krasse realisme af et enkelt grovkornet, støvet fotografi taget ud ad et vindue, et foto af Ray fordybet i sig selv eller et ekstremt uskarpt og grovkornet billede af Ray, der sidder på sin seng. Billingham har sagt om sine fotos, at "Jeg ønsker at lave vedkommende billeder, ikke patroniserende, som man ofte ser i de her socialrealistiske film, hvor der ikke findes nogen indlevelse" (Madsen 2000). Men præcis denne intention er også baggrunden for at billederne frem-

træder så stærkt og blev oplevet som så kontroversielle. De er frataget socialrealismens analyserende filter; de er uden en overskuende optik, der lægger en tidlig og rumlig distance ind i billederne, men peger indeksalt på øjeblikkets nærvær og nærhed. Det samme gør *Fishtank*.

Fishtank (1998) er sat i gang af kunstorganisationen Artangel i et samarbejde med BBC. Den portrætterer i oftest nære og ultranære indstillinger og langsomme panoreringer faderen, moderen og broderen, og motiverne genkendes fra *Ray's a Laugh*. Formen er impressionistisk, stilen

er påfaldende og fremhævet, en home-movie agtig cinéma vérité stil - rystede, håndholdte, ganske ofte uskarpe billeder, skæve vinkler, hyppig manipulation af skarphedsindstillingen, hyppige ind- og udzoomninger for at finde det rette billedudsnit, en autofokus der kører frem og tilbage (14). I indledningsteksten med afsenderen "Richard Billingham 1998", hedder det "This film is about my father Raymond, my mother Elizabeth and younger brother Jason. They live in a flat in the West Midlands". Men *Fishtank* er samtidig også en film om Billingham selv, som er ekstremt nærværende, selv om man aldrig ser ham i billedrammen, men kun af og til hører ham på lydsiden. Han griner, han siger noget til sin bror, han skarphedsindstiller, han zoomer, han vender kameraet, så loft bliver gulv. Han er et nærværende fravær, der også gennem de mange ultranære og uskarpe billeder indskriver sig i filmen som et medlem af familien. Billingham er ikke på distance. Han er ikke interesseret i at opretholde en dokumentarisk afstand, men bliver på sæt og vis hele tiden fortabt i sit materiale, fortabt i den kropslighed som hans billeder er besat af, som kameraet ikke kan komme tæt nok på, og som synes at være hans indgang til forældrene. Det virker, som om kameraet nogen gange næsten ånder i takt med familiemedlemmerne, f.eks. i et ultranærbillede af broderens næse og ene øje, hvor autofokus'en kører frem og tilbage, som skiftede kameraet mellem skarphed og uskarphed i takt med et hjertes banken eller åndedrættet.

Ikke desto mindre er filmen, som fotografierne i *Ray's a Laugh*, også gennemsynret af en formel bestræbelse. Nærbillederne af et glas eller en flaske, som lyset falder i, bliver til smukke, næsten abstrakte former af lys, hovedet af moderens kæle-

dyr, slangen, står frem som en brunlig uskarp silhouet på en hvidlig baggrund, eller et ultranærbillede af broderens hage på en mørk baggrund bliver til rene former, anelsesfuldt poetiske figurationer, en nær panorering henover nips og ting bliver til et orgie af klare farver. Når kameraet zoomer ud fra en blålig skinnen og til sidst viser moderens profil farvet blå af lyset fra tv'et, er der tale om et stilistisk, grafisk match, ja de mange ultranærbilleder af hudens dybe og urene porer og hændernes forfald i et poetisk sollys, af farver og former på tv-billederne, som moderen kigger på, skaber en æstetisk abstraktion, fordi referentialiteten forsvinder i videobilledets grovkornede tekstur til fordel for en abstraktion, der ikke desto mindre er nærværende og taktil. Som tilskuere kommer vi så nær kroppes og tings overflader og materialitet, så at vi næsten synes at kunne røre ved dem, samtidig med at de mange formelle abstraktioner også holder dem på distance. Således kan man se avantgardefilmens aftryk af homemovien i *Fishtank*, først og fremmest i en række af Stan Brakhages lyriske film helt tilbage fra slutningen af 1950'erne og frem gennem 1970'erne (Sitney 1979).

I sin bog om den amerikanske avantgarde fra slutningen af 1940'erne siger Sitney om den lyriske film, at den

postulerer, at filmskaberens bag kameraet er filmens første-person hovedperson. Filmens billeder er det, han ser, filmet på en sådan måde, at vi aldrig glemmer hans tilstedeværelse, og vi ved hvordan han reagerer på det, han ser. I den lyriske form er der ikke længere en helt, i stedet er lærredet fyldt med bevægelse, og den bevægelse, skabt både af kameraet og klipningen, genlyder af forestillingen om en mand der ser. Som tilskuere ser vi denne mands intense oplevelse af synsprocessen. (Sitney 1979: 142).

Også i *Fishtank* er der tale om en mand, der ser, og der er tale om et personligt blik - sønnen der kigger på sin familie der

samtidig er kunstneren, der forsøger at formgive et materiale. Der er også tale om en optagethed af det cinematografiske grundelementer, lys og bevægelse og skabelsen af både et sanseligt konkret rum og et æstetisk udtryk. Men *Fishtank* synes ikke på samme vis som hos avantgardefolkene at ville udforske det filmiske blik som filmsproglig størrelse og den ekspliciterede personlige vision som oppositionelt eller kunstpolitisk element. Billingham's film forsøger bagom de socialrealistiske motiver at formidle direkte nærvær i optagesituationen og stemninger knyttet til forældrene, lejligheden, tingene, det hverdagslige og ordinære. Således lægger filmen sig også op ad den nutidige *snapshotæstetik* og det fototeoretiker Mette Sandbye i sin beskrivelse af den fotografiske *snapshotæstetik* kalder for *det tautologiske*, "en gentagende beskrivelse af det virkelige fremfor en fortolkende repræsentation af det" (Sandbye 2000: 14). Der er billederne af Raymond, Elizabeth og Jason, der er tilstedeværelsen af Richard Billingham selv, der er i øvrigt ingen overordnet, redigerende mening eller moral, og hvad det skal dreje sig om er op til seerne.

Fishtank er på en gang familieportræt og selvportræt; Billingham selv er på en gang i billedet og udenfor billedet. Filmens billeder er optaget over 2-3 år, og vi ser i næsten klaustrofobiske nærbilleder scener fra familiens hverdagslige liv, den fede mor der ordner sit ansigt, spiser muslinger og spiller Playstation, den alkoholiserede fader der fodrer sine fisk, skændes med moderen, forsøger at rejse sig fra en stol, og broderen Jason, der fanger fluer eller ligger på sin seng, forældrene med armene om hinanden på sengen.

Filmen går på mange måder nådesløst tæt på forældrene. Dens blik er på en gang

nøgternt og kærligt; den er en fysisk fangen kropsligt forfald i kameraet - porerne i huden, de sorte tænder eller munden uden tænder. Men igennem de nærgående billeder knytter Billingham også forbindelse mellem sig selv og sin familie. Igenem ultranærbillederne næsten kærtegner han sin far (kameraet bevæger sig tæt op over faderens hårtjavser, som var det en hånd der strøg faderen over håret), og igennem nærbillederne gør han opmærksom på tilhørsforholdet til sin familie. Kroppen kommer før det sociale. Kropsligheden bliver næsten til Richard Billingham's Proust'ske madeleinekage, hans port til fornemmelsen af dengang han var fysisk tæt på forældrene, samtidig med at denne fornemmelse kun kan etableres gennem den tautologiske gestus. *Fishtank* er netop i høj grad en film om tid.

Billingham siger om fotografierne i *Ray's a Laugh*, at de egentlig er billeder, han har haft i sit hoved, "billeder som har lagret sig i min erindring" (Madsen 2000). Det snapshotagtige nu i fotografierne, som *Fishtanks* form i høj grad fremhæver, er altså alligevel også det før, som snapshotæstetikken tilbageholder. I slutningen af filmen panorerer kameraet hen over en række familiefotos i et fotoalbum, snapshots af moderen som yngre og smukkere - flere af dem taget i offentlige fotomaskiner - snapshots af forældrene som yngre, billeder af den unge mor med sin (ældste?) søn. Samtidig ser man et par gange hen over fotoene det blinkende genskær fra den røde lampe på videokameraet, den lampe der lyser, når båndet er ved at løbe ud. Tilsammen giver den røde lampes lysen og de gamle sort-hvide og farvebilleder en fornemmelse af *memento mori* og peger på *vanitas* stilleben'et (15), der ofte ses som en melankolsk form, der peger på tidens uundgælige gang, tidens irreversi-

bilitet og de konsekvenser for materien - nedbrydningen af kroppene, det organiske - som finder sted som følge af tidens gang. Man kan se Billingham's formfuldendte film som et sådant *stilleben*, en film der, samtidig med at dens cinéma vérité teknik peger på nu'et - fluen-på-væggen dokumentarismen som filmen selv refererer til i sin første sekvens, hvor Jason dræber fluer, ligesom vi gentagne gange ser billeder af fluer på væggen! - så også handler om tid, der er gået, ja, moderens sorte, ormstukne tænder peger direkte på stilleben'ets nedbrydningssymbolik. *Fishtank* understreger - som andre af de intime film - at nu også altid indeholder før. Nu'et er tilstedeværelse, men det er også altid tilstedeværelsen af noget fraværende, det nu der var.

Billederne af familiefotografierne understreger dobbeltheden, familiefotografier der også i dobbelt forstand peger på "nærværet af noget fraværende" (Sandbye 2001: 136), den ungdom der var engang, og som nu finder et svagt aftryk i det kropslige forfald. I *Fishtank* bliver disse billigt producerede familiefotografier aftryk af det som André Bazin kalder for fotografiets evne til at balsamere tiden. I sin berømte artikel om det fotografiske billedes ontologi fra 1945 skriver Bazin om familiefotografiers charme. Han siger at

disse grå eller sepia-farvede skygger, genfærdagtige og næsten ulæselige, er ikke længere traditionelle familieportrætter, men snarere den forstyrrende tilstedeværelse af livshistorier, der er standset i et bestemt øjeblik i deres forløb, befriet fra deres skæbne; ikke af kunstens prestige men af en upåvirket mekanisk proces: for fotografiet skaber ikke evighed, som kunsten gør, det balsamerer tiden, redder den simpelt hen fra dens særlige forgængelighed. (Bazin 1945/1967: 14).

Fotografiet fastholder livet i det døde, samtidig med at det gør opmærksom på

forgængeligheden; i *Fishtanks* stilleben fra midten af 1990'erne er der stadig liv, siger filmen kærligt men unostalgisk, fordi der også engang var liv.

Videodagbogen. Dagbogen er som litterær genre den helt private kommunikation fra den skrivende til sig selv, de intime betroelser der ikke er beregnet på offentliggørelse. Når dagbogsformen bruges i den intime dokumentar, som den bruges i Jeppe Røndes voice-over i *Søn*, understreges både det intime, førstepersons tiltaleformen, og det øjeblikkelige, og der etableres en nærhed til tilskueren i visningssituationen - også selv om dagbogsformen er 'fake' i den forstand, at den er etableret med henblik på at indgå i filmprojektet. Når vi hører Jeppe Røndes båndindtalte refleksioner over mødet med sin familie, efter at dagens arbejde er forbi, og han omhyggeligt har gjort rede for datoen, får vi fornemmelsen at, at han sidder midt i processen og inviterer os tæt på sig og på det projekt, han er i færd med at gøre til en film. Når hans voice-over f.eks. tilstår at "det var godt at møde Rie i dag" - faderens lillesøster - eller "jeg sidder her og ved ikke rigtigt, hvorfor jeg er lettet", og vi også hører lyden fra båndoptageren der bliver slukket, så bliver vi tilskuere til en virkelighed, der er i færd med at ske og en film, som er ved at blive til, og som hverken instruktøren eller vi kender slutningen på. Ligeledes bliver instruktøren ekstremt nærværende, selv om han ikke er tilstede i billedet; den deiktiske markering af talens sted, 'her' etablerer et rum omkring den intime henvendelse, som også understreger talens tidlige 'nu'.

Videodagbogen er som nutidig intim dokumentar initieret af public service tv. Den er affødt af ændringer i public service tv's måde at tænke kommunikationen

med seerne på og af udviklingen i kamerateknologi. I et skrift fra 1994 i serien "Noget om..." fra DR's udviklingsafdeling bruges udtrykket "det nære medie" om de forskellige professionelle og ikke-professionelle film- og videoteknologier, der siden starten af 1960'erne har muliggjort, at almindelige mennesker har kunnet håndtere film- og videoudstyr. Vigtigt specifikt for udviklingen af videodagbogen som tv-genre er, at der efterhånden blev udviklet billigt ikke-professionelt letvægtsvideoudstyr, der havde så høj en kvalitet, så at det kunne broadcastes.

Videodagbogsprojekter blev først sat i gang i England, hvor BBC omkring 1990 startede på arbejdet med serien *Video Diaries*. Den var i udgangspunktet tænkt som en moderne form for "access tv", hvor 'almindelige mennesker' blev givet mulighed for at producere tv med sig selv som indehavere af 'final cut' rettigheder. Den professionelle var med til at udvælge de projekter, der skulle sættes igang, men blandede sig udenom produktionsprocessen, der kunne vare alt fra en måned til et år, og hvis råmateriale kunne bestå af op til 150 timers optagelser. I 1993 søsatte BBC ligeledes serien *Video Nation*, hvis fremmeste resultat er hundredevis af ganske korte *Video Nation Shorts*, hvor 'almindelige mennesker' taler til eller betror sig til videokameraet om små og store, intime og mindre intime ting; det eneste krav til videoskaberne var, at de skulle kunne ses og høres i billederne (jf. i øvrigt Dovey 2000 og Holm Jensen 1994 - en dansk pendant til *Video Nation* ville være DR-projektet *Danskere*). Endelig producerede BBC i 1992 de såkaldte *Teenage Diaries*. Også på dansk tv er der produceret videodagbøger. DR's B&U-afdelings ungdomsdokumentarredaktion Sonar producerede 1997-99 syv videodag-

bøger efter BBC-forbillede med ønsket om ved hjælp af den ærlighed i udtrykket og den naivitet i billederne, som ligger i denne form, at kunne viderebringe et koncentreret emotionelt fokus. Man valgte således projekter ud, der havde dagbogsholderen selv i centrum, og man valgte de projekter fra, hvor dagbogsholderen på forhånd gav udtryk for et forkromet overblik - hellere dem der har tabt overblikket end dem der har det, var redaktionens idégrundlag. (16)

Inden for filmen har videodagbogen som tidligere nævnt rødder i den private bank af levende erindringsbilleder, home movien, som avantgardekunstnere tog til sig i 1960'erne og 1970'erne (jf. f.eks. Rouff 1992). Udenfor tv er den i de sidste ti år eller mere benyttet i en anden og mere dekonstruerende form af video- og performancekunstneren Lynn Hershman, der har optaget sine intime betroelser til et videokamera i det stadigt løbende projekt *Electronic Diaries*, som hun startede i 1986. Flere af dokumentarfilmskaberen Sadie Bennings videoer fra 1990'erne har dagbogsformen - de er optaget med et såkaldt Pixelvision legetøjsvideokamera fremstillet af Fisher-Price, der giver nogle meget grovkornede, sort-hvide billeder, en primitiv, næsten naiv tekstur, der understøttes af de primitive, meget hjemmelavede opsætninger af credits. (17) Endelig er videodagbogsformen i meget bogstavelig forstand praktiseret intenst og uhyggeligt i Sami Saifs 'found footage' dokumentar, udgivelsen af Ricardo Lopez' videooptagelser *The Video Diary of Ricardo Lopez* (vist på DR2 i 2000), hvor den overvægtige, halvt påklædte, selvhadende og ensomme Ricardo Lopez optager sine sidste betroelser til kameraet for sluttelig også at betro dette billederne af sit selvmord (billede der dog er udeladt i Sami Saifs

dokumentation).

Forskellen mellem de tre videodagbogs-skabere, som jeg her har trukket frem, er, at Hershman hele tiden bevæger sig i et spændingsfelt mellem autenticitet og performativitet, "I always tell the truth", siger hun i en af dagbøgerne - og efter en lille pause "for the person that I was". Hendes bestræbelse synes at være på en gang at tage videodagbogsformen på ordet og at dekonstruere den. Hendes betroelser lyder uafbrudt, og oftest taler hun til kameraet. Men hun manipulerer hele tiden med billedsiden, ligesom historisk arkivmateriale, klip fra fiktionsfilm, billeder af og udtalelser fra andre personer kan indgå i videoen. Sadie Bennings dagbogsvideoer indeholder også mange forskellige typer tekst. Billedsiden er avanceret; den æstetiske naivitet og primitivisme bærer mindelser både om eksperimentalfilmen og dadaismens avantgardistiske naivitet. Men Bennings tale er mere umiddelbar og spontan end Hershmans, og vi kommer tæt på kropslige sansninger. Endelig er bestræbelsen med *The Video Diary of Ricardo Lopez* at fremlægge et autentisk materiale i så rå og direkte form som muligt.

Især Bennings første betroelser til videokameraet, f.eks. *If Every Girl Had a Diary* fra 1990, er holdt i ultranærbilleder af den unge instruktørs ansigt eller dele af det. Herudover skriver hun sætninger på papir, som kameraet kører tæt langs, og hun placerer avisudklip foran kameraet. Ofte er det kun en lille del af hendes ansigt, der er indenfor billedrammen; i slutningen af *If Every Girl had a Diary* kun hendes pupil. Kameraet er så nært, da hun i starten af *A Place Called Lovely* (1991) reder sit hår, så at bevægelserne visuelt går i opløsning og efterlader en slags sanselig abstraktion. Hun stopper

hele tiden videobåndet, og billederne flimrer flere gange stærkt, så helhedsinstrykket bliver collageagtigt abrupt og abstrakt. Videoerne formidler samtidig hverdags-sansninger og en stærk følelsesfuldhed og fremstår som autentiske udtryk for en stemningsskiftende teenager på jagt efter en identitet. Videoerne handler om eksistens og identitet, især om kønsidentitet - *Jollies* fra 1990 slutter med at Benning barberer sig (!) og drengeklippet og i drengetøj tilstår, at "I'm not Sadie, but I'm not a man". Videoerne kredser om en lesbisk identitet og om ikke at kunne passe ind i rammerne, om ensomhed og om angst - ikke mindst hverdagsangsten i en kultur, som Sadie opfatter som ekstremt voldelig, et tema som indgår i *A Place Called Lovely*, men som også ligger i videoernes næsten tøvende glimt væk fra pige-værelset, en panorering hen ad villavejen fra hendes vindue, en indstilling af hendes hus udefra, en indstilling af vasketøj på en snor i baghaven. Sadie Bennings dagbogsvideoer har den intime dokumentars skrøbelige form. De stiller en ung dagbogsfører frem, der kommunikerer direkte og tilsyneladende uden emotionelt filter med tilskueren om sine umiddelbare tanker og erfaringer. Men som hos Hershman inddrager de også den bredere historie. Benning sådan som hun umiddelbart oplever sig selv i den amerikanske kultur, Hershman forsøgende at finde kulturelle mønstre - sammenhænge mellem den lille og den store historie.

Bennings videoer kan siges at være typiske 1990'er-udtryk, der forsøger at kommunikere direkte og etablere en følelsesmæssig relation med tilskueren igennem de mange former for tekstmateriale og de mange tilsyneladende uformidlede sansninger og direkte tanker, videoerne er sat sammen af. Lynn Hershmans videodag-

bogsprojekt, der startede i 1986, har heroverfor ikke rødder i 1990'erne, men i 1970'erne og 1980'erne. Hendes kunstneriske projekt fremstår mere kontrolleret og reflektivt. Hendes betroelser er båret af en mere tilbageholdt måde at tale på, og hun fremfører sine mange og ofte grufulde betroelser med ansigtet lagt i de samme alvorlige folder. Hun spiller sig selv ud i et ærinde omkring identiteten som performance, konstruktion og bestandigt skiftende positioneringer igennem den næsten maniske betroen kameraet og publikum traumatiske og vanskelige begivenheder i sit liv - incest og andre voldelige overgreb i barndommen, skilsmisse og efterfølgende oplevelse af kroppens forandringer, fedme, cancer - hvis karakter af sandhed hun samtidig spiller ud, og hvis affektive substans hun holder i ave gennem de teknologiske manipulationer. Heroverfor kaster Sadie Benning gennem sin for så vidt lige så bevidst gennemført primitive æstetik - der rækker langt ud over Pixelvision kameraet - sig selv og sine kønsmæssige og identitetsmæssige kvababbelser direkte i hovedet på os. I den forstand kan man også se de to kvinders arbejder som generationsspecifikt; Benning er født i 1973, Hershman i 1941.

I 1998-videodagbogsværket *Cyberchild* reflekterer Hershman over sine mange års intime betroelser til kameraet, og hun betror os, at hun skal være bedstemor. Vi erfarer, at fosteret har en hjertefejl, at fødslen af barnet forløb godt og at den efterfølgende operation af den nyfødte også gik godt. Snart taler hun direkte til kameraet, snart taler hun gennem et kamera til kameraet; som i de elektroniske dagbøger skifter tid og rum, mens talens kontinuitet bevares. Når hun ser sine tidlige optagelser, ser hun sig selv som mange karakterer, der alle kæmper om

plads på monitoren, siger hun. For Hershman bliver videodagbogsprojektet til en overlevelsesmekanisme. Hun tilstår, at hun er blevet afhængig af kameraet, som om hun ikke tror noget er sandt, med mindre det er medieret, som om hun ikke kan tro på, at hun selv eksisterer, med mindre det er dokumenteret på en skærm. Lynn Hershmans videodagbogsprojekt er i sluthalvfemserne endt med, at krop og teknologi i metaforisk forstand er smeltet sammen i kunstnerens univers - hvor hun i sit første værk kaldte sig selv for en kamæleon er hun nu blevet en cyborg. Ledningerne på det avancerede av-udstyr, hun arbejder med, bliver til kroppens ledninger. Kunstneren kan ikke leve uden lyden af computeren i baggrunden, men det der er kommet ud af de mange bånd, de mange inskriptioner af selv på videobånd er, som hun siger, "mig". De intime betroelser går hos Hershman hånd i hånd med refleksioner. Hun gør altid opmærksom på den medierende teknologiske mellemkomst, og hun placerer tilskueren i et usikkerhedsfelt, hvor sandheden og autenticiteten er sat på spil, og hvor videoprojektets karakter af terapi også sættes i spil. Hun har rødder i 1970'ernes kvindekunst og dennes refleksioner over offentliggørelsen af det private, som hun formidler gennem postmodernismens refleksive strategier. Og - sandhed eller ej - kommunikerer i videoerne intenst de traumatiske oplevelser.

Lynn Hershman siger til Lars Movin, at efter hendes mening "er sandheden helt afhængig af synsvinkel, og virkeligheden er også relativ. Derfor er vi afhængige af dokumentation for at befæste vores fornemmelse af autenticitet som en slags bevis for, at noget virkelig er sket. Faktisk synes dokumentation at have fået mere vægt end direkte observation" (Movin

2001: 191-192). Citatet understreger den dobbelte bestræbelse i *Cyberchild* og i Hershmans andre videodagbøger. På den ene side konstruerer (efter)arbejdet med videoteknologien medierefleksivitet og relativitet, på den anden side iscenesætter kommunikationssituationen autenticitet igennem kunstnerens intense og intensive tale til kameraet.

Videodagbogsformen bliver indbegrebet af denne dokumenterende tendens - kameraet bærer vidnesbyrd om en persons eksistens i verden ved at optage dennes intime betroelser til kameraet. Det observerer ikke; dette overlader det til tilskueren. Personen foran kameraet fremlægger ikke forhold i verden; han eller hun lægger sig selv frem, bliver til foran kameraet i en stum dialog med en uvis modtager. I sine elektroniske dagbøger fra midt 80'erne og fremefter prøver Hershman at finde frem til en slags performativ sandhed, hvor hun tydeligvis på en gang sætter sig selv på spil og kontrollerer spillet, i en dobbelt bevægelse forlener den nære henvendelse med en vis distance. Helt i modsætning til videodagbogsgenrens mest ufiltrerede og påtrængende værk fra slut 90'erne, nemlig *The Video Diary of Ricardo Lopez* (1998). Hvor Hershmans videodagbøger er form, er Lopez' i omfattende forstand formløshed.

Filmen er baseret på de 18 timers videooptagelser, den unge skadedyrsbekæmper (exterminator) Ricardo Lopez fra Florida optog af sig selv over en periode på ca. 8 måneder i 1996, mens han planlagde at sende en brev bombe til sit store idol Björk, og inden han tog livet af sig, 21 år gammel. Sami Saif har redigeret båndene sammen til 70 minutter og forsynet filmen med en række korte, nøgterne mellemtekster på sort baggrund samt en epilog. I de første mellemtekster får vi at

vide, at selvmordet er blevet vist på tv-stationer verden over, men at det ikke bliver vist i Sami Saifs film. Og til slut, efter en montage af nyhedsindslag om dødsfaldet, siger den sidste mellemtekst i en tidlig præsens "3 days after the suicide, officers from the Hollywood Police enter the apartment. They find Ricardo's body. After viewing his video diary, they track down the bomb at a post office in London".

Ricardo fortæller, at han har anskaffet kameraet for at dokumentere arbejdet med bomben - jeg er nødt til at dræbe hende, siger han om Björk, og derefter er jeg nødt til at dræbe mig selv. Eller også er det omvendt sådan, at ugeringen mod Björk bliver den billet han har brug for til selvmordet. Filmen former sig således narrativt som en langsom nedtælling til den ultimative 'closure', døden. Ricardo Lopez siger sit job som skadedyrsbekæmper op, hans telefon bliver lukket, adgangen til kabel-tv bliver lukket, han køber en revolver, og tilsidst konstaterer han, at der ikke er meget bånd igen, at "this should be the suicide tape". Så bliver billedet sort. Videokameraet er det meste af tiden stationært. Der er ingen bag det, for dets operatør sidder foran det - det bruges altså helt forskelligt fra home-moviens hoppende håndholdte kamera, der i 1990'erne har været opfattet som indbegrebet af formidling af autentisk og direkte erfaring. Så meget desto større opmærksomhed rettes der mod kroppen, ansigtet og talen. Som tilskuere suges vi som tavse vidner ind i rummet, ind mod den talende, ind i hans monologer.

Hvem det "you" er, Ricardo Lopez henvender sig til, er vel uklart, om det er kameraet, hans familie eller blot hvem der nu måtte finde båndet. Han spiller op til kameraet, han leger med det, og det er

som en fortrolig, han kan betro alt. "You are basically my mirror" siger han i starten, og selv om han på et tidspunkt går i en form for terapi - det er en interessant oplevelse her på falderebet at prøve at finde ud af, hvad der er i vejen med mig, siger han cool - bliver kameraet det, der alene kaster hans selv billede ukommenteret tilbage i hovedet på ham. "I'm a piece of shit", "Frankly, my life ain't worth shit", "we live in a world of monsters [...] I'm gonna die with the monsters, so I'll die as a monster", "Most people in this world are cockroaches. Me being one of them", det er nogle af de selvhadende tilståelser, Ricardo Lopez kommer med, mens han kigger ind i kameraet, lader det køre rundt i sin rodede lejlighed, sin "pigsty" eller presser dele af sin fede og oftest næsten utildækkede krop helt op i kameraet. Ricardo Lopez synes at være endda meget god til at tegne - han viser en af sine tegninger til kameraet - men det er der tilsyneladende ikke nogen, der har fortalt ham. Til gengæld får han at vide, at han ikke er god til sit job - og så er han, trods de læssevis af pornofilm han har set, "a virgin" med en "two inch dick", som han selvforagtende tilstår. Og - som han siger - som straf for at have misset et tv-program med Björk lader han kameraet køre ned ad sin fede, formløse krop og helt ind på penis'en, som han trykker op mod objektivet. Han lægger sit køn og sin krop blot for eftertiden, desperat og selvhadende smækker han sit kød i hovedet på kameraet, som ville han voldtage det med sin alt for lille 'dick'.

Ricardo Lopez kan selvscenesættelsens kunst. Samtidig med at han taler om det sidste måltid, hører vi Roxette synge "it's over now" i baggrunden. Således formidler videodagbogen hist og her et følelsesmæssigt overskud. Men først og fremmest

er det desperationen, der trænger igennem skærmen, en stillen sig selv til skue uden filter, en autenticitet der er knyttet til døden, til dagbogsformatet og til det ikke-kontrollerede i Lopez' iscenesættelse af sine sidste dage foran kameraet.

Intimitet og autenticitet er snævert forbundet ifølge medieforskeren Paddy Scannell (1996), og oprigtighed i udtrykket autenticiterer intimiteten. Manglen på selvkontrol garanterer ægtheden og oprigtigheden i performancen, og manglen på kontrol garanteres på sæt og vis af den ukontrollerede krop, maven der flyder ud over de små underbukser og kroppen der flyder ud over billedfladen. Ricardo Lopez skjuler ikke noget, for han kan ikke holde noget inde - hverken fedtet eller ordene - han kan således ikke lade være med at give omverdenen besked om, at han har sendt pakken med bomben til Björk. Alt i alt skaber videoen et stærkt udtryk for autenticitet - en autenticitet der ultimativt garanteres af døden; som blev ethvert filter mellem os og dagbogsholderen revet væk, som blev vi en gang for alle inviteret ind bag alle forhæng til den virkelige virkelighed, der hvor vi berøres direkte af det traumatisk reelle, som Hal Foster (1996) ville sige det.

Familie - erindring - traume -

Reconstruction. Endnu en bemærkelsesværdig film fra de seneste år - som jeg har nævnt flere gange - er canadieren Laurence Greens film med den sigende og flertydige titel *Reconstruction*. Filmen handler om barndoms minder, men også om selve erindringsprocessen og om processen at genkalde sig fortiden - en traumatisk fortid. Instruktøren er voice over fortælleren. Hans melankolske, tilnærmelsesvis affektløse stemme høres hele tiden på lydsiden, og kun i få tilfælde kropslig-

gøres han også inde i filmen - på barn-domsfotos og et ultrakort smalfilmsklip i slowmotion af den voksne mand. Filmens billedside består af familiefotos og smal-filmsoptagelser af familien samt naturbilleder - af sten, af et kadaver på en strand, af is der langsomt smelter. Instruktøren erindrer sig dele af sin barndom i 1960'erne. Det han især kan huske er somrene i en lille hytte ved en sø - "I remember" lyder det næsten manende, igen og igen. Disse somre er indbegrebet af leg og tryghed, men det er også somre der får en ende - i 1980'erne kom der industri i området, forureningen i søen tog til, og forældrene solgte hytten til industrivirksomheden, ligesom alle de andre ejere i området. "My family was never really the same after we sold that place", konkluderer Green melankolsk, mens hans kamera panorerer langsomt hen over sten og rustne olietønder. Det eneste der blev tilbage var de stenmure, som alle husejerne byggede for at forhindre vinterstormenes oprørte vande i at nå husene. Det skal dog lidt senere i filmen vise sig, at det er noget ganske andet der bevirkede, at familien ikke forbliver den samme.

Et par måneder efter at Neil Armstrong og hans besætning på Apollo 11 landede på månen i juli 1969, fik Laurence en lille-søster: "In the fall of 1969 my little sister was born", fortæller han, og videre, efter en lille pause: "She's adopted". Mens kameraet langsomt og svagt rykkende panorerer hen over kadaveret på stranden og stopper ved dets forvrænget åbne gab, fortæller Green om moderens graviditet, der endte med, at noget gik galt under fødslen: "I remember dad sitting us down to tell us that our little sister had died", og sammen med et sommernærbillede fra en strand af moderens smilende ansigt, der

vender sig yndefuldt mod kameraet, fortsætter Greens voice over, "so my parents decided to adopt". Den lille pige er mulat, og henover en række familiefotos og smalfilmsoptagelser fortæller Laurence herefter, hvordan han og søsteren var uadskillelige de første år, at hun var anderledes og ikke havde det helt let i skolen (mens vi ser klassebilleder hvor hun er det eneste sorte barn) og at hun tilsidst, som teenager, begynder at spørge sin adoptiv-mor ud om sine virkelige forældre. Mens vi i et nærbillede ser børneben i flyverdragter løbe hen over snetildækket jord, billeder hvis tekstur ikke har smalfilmkameraets kornede genkendelighed - de eneste billeder af mennesker i filmen der antyder et tidsligt 'nu' - afslører instruktøren: "So mom told her the truth. My sister was never adopted. Her mother is my mother. Mom told my sister and then my sister told me. The story goes that when my sister was born in the hospital my parents had a tough time figuring out what to do and what to say".

Lidt senere tilstår Laurence "I haven't seen my sister in three years. She has cut herself off from the family", mens et foto af søsteren og Laurence (er det formodentlig) med ansigterne trykket ind mod hinanden sydende smelter bort, og de portrætterede forsvinder. "I really miss my sister. We were so close. She's part of who I am", siger han hen mod slutningen og tilsidst, mens man ser det smukke nærbillede af moderens ansigt igen, først i farve og så i sort-hvid, siger han "and I worry because as the years go by it's gonna get easier and easier to just leave things the way they are", og at han dermed vil komme til at gentage sine forældres laden tingene være som de er - fastholdende gennem mere end et årti den løgn de producerede, da moderen fødte et barn, hvis

farve ikke - hvor meget de end måtte have ønsket det - kunne hemmeligholde at hun havde været sin mand utro. Med sin film prøver instruktøren at hele såret efter det ødelæggende tildækningsarbejde, forældrene lavede, som bevirkede at søsteren distancerede sig fra sin familie. Filmens musik udspringer af søsterens delvise afro-amerikanske baggrund, ligesom filmen med sin offentlighedsafslørelse af familiehommeligheden og instruktørens offentlighedsafslørelse af savnet af søsteren strækker sin private hånd ud mod hende.

I *Reconstruction* afslører Laurence Green en familiehommelighed, men uden at dette giver nogen forløsning. Filmen er således et klart eksempel på, hvordan den intime dokumentar fortæller uden slutning og uden afklaring, at den er del af en kontinuerlig skriven sig selv, som ikke stopper. *Reconstruction* er rekonstruktion som opbygning, som ombygning og som genopbygning på en gang, en bliven til af og igennem det der var, med en melankolsk undertone knyttet til den affektløse stemmeføring i Laurence Greens voice-over og til familiefotografierne og smal-filmoptagelserne som et tilbagelagt før, der aldrig kan genskabes, og som i en vis forstand aldrig var. Fotografierne og smal-filmoptagelserne fra dengang og kamera-turene i nutiden hen over den lokalitet, barndomsminderne er knyttet til, fremstår næsten tvangsmæssigt repetitive. Optagelserne af moderen, der kommer hjem med lillesøsteren, gentages tre gange i filmen, og optagelsen af moderens ansigt inden hun en sommer kaster sig i det solblinke hav to gange. Som om instruktøren på en gang ville fastholde dem som erindringsbilleder og se igennem dem, se om han kunne finde spor af den sandhed som voice over'en afslører, men som billederne skjuler.

I modsætning til Billingham's insisteren på, at fotografiet kan balsamere det før, der også findes i nu'et, bliver Greens familiefotos mere dobbeltbundne: De fremstår som en umulig forening af et før og et nu, en fastholdelse af et før som instruktøren oplevede som sommer og harmoni ("I remember"), samtidig med at han nu er i besiddelse af en smertelig viden om, at dette før er løgn ("My sister was never adopted. Her mother is my mother"). Det er fotos, som på en gang er realiteter og myter. Med sin repeterende gestus dekonstruerer Green familiefotoet og fastholder det som mytologi, samtidig med at han insisterer på dets nostalgiske skønhed og det indeksikale nærvær, som det også indeholder, dets mentale sandhed. Familiefotoet må således paradoksalt nok blive til myte for at være realitet.

Green forsøger at fastholde sin oplevelse af somrene ved søen, som billederne kondenserer, nærværet i det fraværende som billederne udtrykker. Filmen er fuld af billeder af en evig sommer, og de smukke billeder af moderen er billeder, som han oplevede hende dengang; som Annette Kuhn siger i sin lille bog "Family Secrets" om den personlige erindring og forholdet mellem den private og den fælles historie, så er fotografier altid beviser, og familiefotografier skal ikke så meget bære vidne om, at vi var der engang som om, hvordan vi engang var. De skal formidle følelser mere end helt konkrete oplevelser, der fandt sted på et bestemt tidspunkt. "The photograph is a prop, a prompt, a pretext: it sets the scene for recollection" (Kuhn 1995: 12); familiefotografierne giver adgang til sansninger, som stadig er aflejret i kroppene. I den forstand fremstår billederne af moderen ikke som en nostalgisk-mytologisk iscenesættelse, når vi ser dem i filmen, men som sande: de giver

den sanselige adgang til det univers, Green taler om (ligesom herobillederne af Jeppe Røndes far gør det i *Søn* - på trods af den senere viden er det billeder af, hvordan instruktøren husker sin far). Men på samme tid er Greens familiefotos billeder af en smertelig løgn, hvis afsløring også er del af instruktørens historie. Og den traumatiske oplevelse af denne afsløring med vidtrækkende konsekvenser for alle er det også filmens intention at give en fornemmelse af.

Samtidig med at vi ser billedet af moderen, der smilende vender sig mod kameraet, hører vi instruktøren fortælle: "So my parents decided to adopt". Det lille "so" peger på voice over'ens narrative fremstillingslogik, fortællingen bundet sammen i et tidsligt mønster af årsager og virkninger. Det særlige ved Greens måde at fortælle sine erindringer på er, at de er fortalt fremad, kronologisk og ikke med bagudsyn fra det tidspunkt og med den viden, han har nu. I den forstand negerer Green den traditionelle selvbiografiske fortælling. Voice over'en fortæller en historie i førsteperson, som om han fortalte den i tredje, som om det var en andens historie. Den er således ikke fortalt fra indsigts punkt. På den ene side er afsløringen effektiv - "My sister was never adopted. Her mother is my mother" - og det kulturelt almene træder frem - angsten for at bryde med kernefamiliekonventionaliteten i sluttressernes Canada. Men erindringshistorien med den overraskende drejning bliver, set den anden vej, til en underligt sammenhængsløs beretning, der simulerer sammenhæng ("so") uden at (ville) vide, et paradoks som understreges af den affektløse stemme. Gennem sin lakoniske form - den repetitive og dvælende billedside og voice over'ens rolige stemmeføring - fører *Reconstruction* en kamp mellem at

huske ("I remember") og at fortrænge. Filmen kommer således også til at handle om glemslens rædsel, "the horror of forgetting" (Roth 1990). Dens bestræbelse synes at være at gøre opmærksom på ikke bare at forglemmelsen af både kulturelle og personlige årsager altid vinder, men også at det er umuligt at sætte fortiden i erindrende billeder og lys som andet end noget andet. Filmens indledende billeder fra månelandingen, der tages op igen senere, bringer den kollektive og den private erindring sammen - Greens mor var gravid den sommer hvor (de) alle var optaget af Apollo 11's færd - for at sige noget om, hvordan vi husker, hvordan vores billeder af noget kan være hængt op på billeder af noget helt andet. De massemedierede billeder, vi deler med hele verden, kan være indgang til de helt private erindringsbilleder. Med sin brug af familiealbummets faste og levende billeder kommer filmen således også, som Green selv siger, til at "create a sense of shared collective memory" (*Crossing Boundaries* 2000: 84).

Reconstruction afslører en sandhed, men ved at voice-over'en fortæller den, som var den en andens, fastholder instruktøren dens traumatiske karakter. Han fortæller om en traumatisk oplevelse i sin barndom, men samtidig fastholder han umuligheden af at kunne integrere den i en selvbiografisk fortælling. Traumatet er ikke-narrativerbart, siger Cathy Caruth; traumatet er konfrontationen med en begivenhed

der, i sin uventethed og rædsel, ikke kan placeres inden for den hidtidige videns skemaer - der, som Georges Bataille siger, ikke kan blive et spørgsmål om 'intelligens' - og således vedvarende vender tilbage, i præcis samme form, ved en senere lejlighed. Da hændelsen ikke er blevet fuldt integreret, da den indtraf, kan den ikke

blive (...) et 'fortællende minde', der er integreret som en fuldført historie fra fortiden. (Caruth 1995: 153).

Traumatet kan ikke repræsenteres, og det er det Greens film om at huske og at glemme i en paradoksal bevægelse forsøger at repræsentere. Den forsøger at fastholde beretningen om den traumatiske afsløring i traumets form, netop i en ikke-narrativiseret form. Frem for at narrativisere instruktørens liv kan man måske sige, at filmen er et udtryk for en slags gentagelsestvang; den historie om søsteren, Green har fået fortalt, fortæller han nu videre på nøjagtigt samme måde. Filmen skaber præcis ikke en sammenhængende fortælling. Den er ikke fortalt fra et afklaret nutidspunkt, men fra et umuligt sted, der transformerer tilsyneladende kronologi til fragment (18).

Selvbiografi - et endeløst projekt. Et sted i *Reconstruction* siger Laurence Greens voice-over om sin barndoms somre: "And I always knew where I was"; men Greens film drejer sig om tabet af en sådan visshed. Den er dermed også et eksempel på den intime dokumentar som en bestræbelse på på en gang at konstruere og revideere fortællingen om selvet. Den intime dokumentar er udtryk for iscenesættelsen af selvet som en "perpetually rewritten story" som den amerikanske psykolog Jerome Bruner siger det (Bruner 1994: 53). Pointen er under alle omstændigheder, at subjektet i flere af disse film fremstilles som skrøbeligt og ustabil, uden fast kerne. Pointen i forhold til f.eks. en film som *Reconstruction* er, at der måske nok er tale om afsløringer af en skjult historie og om selvbiografiske korrektioner, men da evindeligt repeterbare korrektioner - selve korrektionsprocessen bliver således i en

vis forstand sandheden. Det selvbiografiske projekt er uendeligt, dets narrativiseringsmuligheder er legio.

Det er det processuelle aspekt der er vigtigt, og som mange af disse film er udtryk for, forestillingen om selvet som en evigt igangværende, sig konstant gennemskrivende proces. Det er det selvbiografiske aspekt - historier om jeg'et, historier om familien, historier om forholdet mellem det personlige før og nu, om lig i lasten, traumer og hemmeligheder; men det er også det fortællende aspekt, narrativiseringsaspektet og overhovedet spørgsmålet om fortællen som tilblivelse. Som litteraturhistorikeren Per Stounbjerg siger i sin artikel *Livet som forbillede* (1994) om den selvbiografiske fortælling: "Vi fortæller så længe vi lever. Det gør vi for at forstå os selv. Det er netop, fordi vores verden er uoverskuelig, og vores liv er fyldt med tilfældigheder, at vi har så stærk en trang til kohærens. Det narrative begær er født af vores fremmedhed for os selv". Dette gælder alment den selvbiografiske fortælling og dermed også i vidt omfang de intime dokumentarer. "Selvbiografiens sandhed er subjektiv" siger Per Stounbjerg også. "Den spørger ikke hvad der virkelig skete, men hvad begivenhederne betød. Den lever efter de mønstre der giver livet mening. De svarer til fortælleoriens begreb om plottet. Dets funktion er metaforisk". I forhold til den personlige historie er der tale om *Reconstructions* - om at rekonstruere, om igen og igen at foretage en konstruktion som måske aldrig bliver sandheden, men en personlig sandhed. Som også Jan Kjærstad spørger i sin trilogi om Jonas Wergeland: Hvad er et liv? Det er vel meget det disse film handler om. Kameraet gør jeg'et fotograferbart og spørger: Var det sådan, det var? Er det sådan de ser ud nu? Hvordan er jeg mig?

Noter

1. Da Dorte Høeg Brask blev interviewet på DR2 før visningen af *Notater om tavshed*, hendes afgangsfilm fra Filmskolens tv-linje 2001.
2. Jeg låner her en formulering fra Jon Dovey (2000: 45), som ganske vist bruger den specifikt i forhold til sin diskussion af Ross McElwees *Time Indefinite* fra 1993. På forskellige måder gælder det imidlertid for alle de intime dokumentarer.
3. *Silence* er et eksempel på den nyere dokumentars given afkald på den indeksikale referentialitet, som Bill Nichols (1995) taler om i sin karakteristik af den performative dokumentar - størsteparten af filmen er slet og ret tegnet. Tana Ross fortæller om sig selv, men illustreres kun i et enkelt foto indeksikalt. Men den fraværende indeksikalitet, fraværet af det fotografiske vidnesbyrd, peger også på det umulige i det selvbiografiske projekt, når det handler om det dybt traumatiske stof. Netop derfor bliver animationen det autentiske visuelle materiale, hvorigennem fortælleren kan nærme sig det hun ikke kan nærme sig, repræsentere det der ikke kan repræsenteres. Og derfor kalder jeg filmen selvbiografisk og ikke biografisk. Den selvbiografiske fremstilling må i dette tilfælde nødvendigvis gå gennem en andens repræsentationssystem.
4. Nogle af de nævnte film og en lang række andre blev vist på *Crossing Boundaries* filmfestivalen i Filmhuset i København i foråret 2000. Festivalen var arrangeret af Tine Fischer, Arine Kirstein og Synnøve Kjærland, som redigerede et fyldigt og anvendeligt katalog, hvortil de også forfattede et godt forord.
5. På et foredrag på mit overbygningskursus om "Medier og intimitet" på Institut for Film- og Medievidenskab i efteråret 2001.
6. Lars Movins artikel findes også som "Mod en ny videodokumentarisme", *Film # 08*, april 2000.
7. Jf. Jim Lane (1993) der taler om, at den selvbiografiske dokumentar - som han (med Katz 1978) definerer som film "about oneself or one's family" - bevæger sig i et felt mellem "life and representation".
8. Den canadiske filmforsker John Stuart Katz samlede i 1978 mere end 60 samtidige selvbiografiske film til visning på et kunstgalleri i Toronto (jf. Winston 1995).
9. Deann Borshays *First Person Plural* (2000) er dækkende for betegnelsen. Den koreanskfødte Borshay beskriver her, hvordan hun, der som baby blev bortadopteret til en kærlig og tryk familie i USA, finder ud af, at hendes koreanske mor ikke er død som både hun og hendes amerikanske forældre hele tiden har troet og om hendes forsøg

- på, på tværs af kulturforskelle, at knytte forbindelse til sin oprindelige familie.
10. I modsætning til de intime dokumentarfilm er det reflekse og performative element mere udtalt i disse film, der ved hjælp af en række forskellige retoriske strategier fremhæver instruktørens subjektive blik, en position, der aldrig kan være udenfor og den dokumentariske sandhedssøgens relativitet. Der er altså i alle tilfælde tale om et kropsliggjort kamera.

I *Sherman's March* (som McElwee lavede for *Time Indefinite*, men efter *Backyard* (1982)) er det forholdet mellem det biografiske og det selvbiografiske, mellem selv og anden der sættes på spil i "historien" om instruktøren hvis projekt det er at lave en film om general Sherman og om researchen hertil, men i stedet kommer til at portrættere en række kvinder, han møder undervejs og som kommer til at styre hans rejse, alt sammen fordi hans kæreste på det tidspunkt, hvor han skulle til at påbegynde sit projekt opløste deres forhold. Eller først og fremmest kommer til at portrættere instruktøren selv - *Sherman's March* er således først og fremmest selvbiografisk. *Roger and Me* ønsker på den ene side på ganske traditionel dokumentarisk vis at fremsætte et argument om verden - filmen drejer sig om General Motors' nedlæggelse af en fabrik i Flint, Michigan, instruktørens fødeby og lukningens konsekvenser for byen - men samtidig drejer den sig også om ham selv og hans families historie, ligesom dens narrative forløb, manipulation med tid og iscenesatte sekvenser, også underminerer en autoritativ fremstillingsform.

Også *The Good Woman of Bangkok* vil oplyse om et forhold i verden, prostitutionen i Sydøstasien og vestlig maskulin udbytning af kvinderne i den tredje verden, men den skifter fra den autoritative tredjepersons til førstepersons udsigelse. Det interessante og vovede ved filmen, som O'Rourke selv kalder for "documentary fiction" (jf. Williams 1991) er at han køber en prostitueret til at blive både subjektet for hans film og til at betjene ham som indgangen til at lave filmen om prostitution og maskulin, vestlig udbytning. Samtidig køber han med en indgribende gestus et landbrug til kvinden - instruktøren indskriver således sig selv i filmen som både udbytter og aktivist og søger i sin etnografiske eftersøgning på denne måde i mere end en forstand at undgå en undertrykkende udenforstående self-other optik.

En tilsvarende iscenesættelsesform bruger den svenske kunstner og *Robinson Ekspeditionen* deltager Pål Hollender, der i begge sine film, *Pelle Polis* om pædofili og

Buy Bye Beauty (2002) om prostitution i Estland og den svenske stats løgnagtige opfattelse af sin økonomiske rolle i Estland, involverer sig selv med sine films hovedpersoner. I *Pelle Polis* indleder han et seksuelt forhold til en politimand, der er mistænkt for pædofili, mens han i *Buy Bye Beauty* filmer en række samlejescener mellem ham selv og de prostituerede, han har interviewet - det var ualmindeligt ubehageligt, har han bl.a. svaret på den omfattende kritik af hans dokumentariske metode (f.eks. i svenske *Aftonbladet* 27.1.2001), men det var nødvendigt for at vise udbytningen. Vil man forsvare Hollender kan man se hans repetition af det seksuelle udbyttingsforhold, som han kritiserer, som en gestus, der - som hos O'Rourke - skal problematisere en position udenfor.

Marlon Riggs' komplekse *Tongues Untied* fra 1989 beskæftiger sig i en form, hvor instruktøren benytter sig af mange teksttyper og stemmer der taler med og mod hinanden, med den sorte homoseksuelle poesi og bredere med sort homoseksualitet og om både hvid og sort homofobi, et emne der ikke før havde været kulturelt italesat. Men *Tongues Untied* er samtidig en film om instruktøren selv som sort bøsse; således taler Marlon Riggs i en række monologer direkte til kameraet om sine egne erfaringer med at vokse op som sort og med en viden om sin egen seksualitet. *Tongues Untied* er endelig også en film om ensomhed og om død; i filmens sidste poetiske monolog taler Riggs om sine mange bekendte, der er døde af aids og om at "I discovered a time bomb ticking in my blood". Marlon Riggs døde i 1994, 37 år gammel. Når jeg tilsidst også nævner *Geri*, Molly Dineens portræt af Geri Halliwell efter at Halliwell havde forladt Spice Girls, er det fordi Dineen både åbenlyst forhandler spørgsmålet om kontrol over det dokumentariske materiale med Geri i filmen, og fordi Dineen (som vi ikke ser men hører) flere gange involveres i Geris forsøg på at finde et selvstændigt ståsted og en måde at leve udenfor rampe-lyset. Geri har brug for instruktøren som veninde og rådgiver, hvilket Dineen prøver at undslå sig.

11. Denne tydelige udtrykken manglende lyst til vedvarende at lade sig filme har en række fortilfælde i 1970'ernes intime dokumentar, f.eks. Amalie Rotchilds *Nana, Mom and Me* (1974), om instruktørens bedstemor, Bill Reids *Coming Home* (1973) om instruktørens forældre - "jeg har ikke brug for at du kommer hjem og psykoanalyserer mig", siger faderen på et tidspunkt og endelig Maxi Cohen *Joe and Maxi* (1979), om instruktøren og hendes far, hvor faderen

mod slutningen af filmen udtaler, at: "You came to make a documentary ... well this isn't a documentary. I'm not a document. I'm a person".

12. Et andet grænsetilfælde er hvor instruktøren dør, inden filmen er færdiggjort. Det gælder videodagbogen *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslin og Peter Friedman, vist på PBS 1993), som portrætter Joslin selv og hans kæreste Mark Massi, der begge har aids. Filmen dokumenterer Tom Joslins afsluttende sygdomsforløb og død, og parrets fælles ven Peter Friedman fuldfører filmen.
13. Radikaliteten i iscenesættelsen af offerrollen i *Pappa och jag* træder frem ved sammenligning med Dorte Høeg Brasks film *Min elskede* (2002). Også denne slutter med en grædende stemme i en telefon, idet instruktørens kæreste - for anden gang - har forladt hende. Også her er der meget på spil. Men instruktørens voice over - ganske vist omhyggeligt holdt i en dagbogslignende præsenshenvendelse - er der til at markere en refleksion i subjektet, og dermed iscenesættes en distancemarkør i fiktionen.
14. Selv om man kunne hævde at Billingham selv refererer til en fluen-på-væggen observerende dokumentarisme - i den første sekvens dræber instruktørens broder fluer, og vi ser gentagne gange nærbilleder af fluer på væggen - bruger jeg *cinéma vérité* termen, som Brian Winston (1995) bruger den. Winston gør opmærksom på den franske *cinéma vérité*'s højere grad af inkorporering af refleksive praksisser til forskel fra den amerikanske *direct cinema*'s tro på den uinvolverede observationelle metode.
15. Denne analytiske pointe skylder jeg stud.mag., filminstruktør Jeppe Rønde.
16. Oplysningerne stammer fra DR-programmedarbejder, cand.mag. Christian Ramsø Thomsen, som holdt foredrag om videodagbøger på mit overbygningshold om "Realismereformer i 1990'ernes film og tv" på Institut for Film- og Medievidenskab foråret 2001.
17. Lars Movin (2001) gør opmærksom på andre "langtidsholdbare" værker på "Pixelvision-scenen".
18. Jeg har tidligere nævnt den animerede korte *Silence* (1998) som et eksempel på en erindrende selvbiografisk dokumentar. I modsætning til de andre film i mit materiale står instruktøren eller en af dennes nærmeste ikke selv bag kameraet i *Silence*, og det selvbiografiske subjekt Tana Ross er ikke nærværende foran kameraet, men har overladt det til andre at animere hendes erindringer, som - omend de er af en ganske anden art - ligesom i *Reconstruction* er at bryde en påført tavshed. En historie for-

talt med 50 års forsinkelse.

Litteratur

- Bazin, André (1967): "The Ontology of the Photographic Image", in *What is Cinema? Volume 1*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Billingham, Richard (1996/2000): *Ray's a Laugh*. Zürich, Berlin & New York: Scalo.
- Bruner, Jerome (1994): "The "remembered" self", in Ulric Neisser & Robyn Fivush ed.: *The Remembering Self*. Cambridge University Press.
- Caruth, Cathy (1995): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Christensen, Claus (2001): "Dramaet er næsten en biologisk størrelse", *Film # 18*.
- Crossing Boundaries 2000*. København: Det Danske Filminstitut.
- Dovey, Jon (2000): *Freak Show. First Person Media and Factual Television*. London & Sterling: Pluto Press.
- Fischer, Tine, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland (2000): "Crossing Boundaries", in Tine Fischer, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland ed.: *Crossing Boundaries 2000*. København: Det danske Filminstitut.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.
- Gaines, Jane M. (1999): "Introduction: "The Real Returns"", in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Jensen, Viggo Holm (1994): *Noget om ... Det nære medie*. DR - tv-udviklingsafdelingen.
- Katz, John Stuart & Judith Milstein Katz (1988): "Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film", in Larry Gross, John Stuart Katz & Jay Ruby ed.: *Image ethics. The Moral rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Kuhn, Annette (1995): *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. London & New York: Verso.
- Lane, Jim (1993): "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary in America", *Wide Angle* vol. 13, no 3, July.
- Madsen, Gitte Ørskov (2000): "Drengen fra dybet", *Information* 22-23. april.
- Movin, Lars (2000): "Towards a new form of video documentarism", in Tine Fischer, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland ed.: *Crossing Boundaries 2000*. København: Det danske Filminstitut.
- Movin, Lars (2001): *Videologier. 33 tekster om amerikansk videokunst*. København: Det kgl. Danske Kunsthakademi.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Petersen, Lene Lykke (2002): "Se på mig og min ...", *Film # 21*, marts-april.
- Renov, Michael (1989): "The Subject in History", *Afterimage*.
- Renov, Michael (1999): "Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self", in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Roth, Michael S (1990): "You Must Remember This: History, Memory, and Trauma in Hiroshima Mon amour", in *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press.
- Rouff, Jeffrey K (1992): "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New Art World", in David E. James ed.: *Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sandbye, Mette (2000): "Snapshottets realisme", *Arbejdspapir 3, projektet Realitet, realisme, det reelle i visuel optik*. Århus: Århus Universitet.
- Sandbye, Mette (2001): *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. København: Rævens sorte bibliotek.
- Scannell, Paddy (1996): *Radio, Television & Modern Life*, Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers.
- Sitney, P. Adams (1979): *Visionary Films. The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford, Toronto, New York, Melbourne: Oxford University Press.
- Stounbjerg, Per (1994): "Livet som forbillede", *K&K 76*.
- Williams, Linda (1999): "The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's *The Good Woman of Bangkok*" in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Winston, Brian (1995): *Claiming the Real*. London: British Film Institute.