

A photograph of a man from the back, looking at a shelf filled with prosthetic limbs. The man has a tattoo on his left shoulder. The prosthetic limbs are yellow and green, and are displayed on a white shelf. The background is a plain wall.

TVÆRSNIT

Et filmisk sanseeksperiment
og en undersøgelse af innovative,
etnografiske perspektiver på hospitalskultur

Speciale af René Georg Johansen
Vejleder: Marie Riegels Melchior
Europæisk Etnologi
Københavns Universitet
August 2016

Tak til

Ebbe fra Onkologisk Afdeling

Kim Pelle og Malene fra Radiologisk Afdeling

Peder Jest

Marie Asminn

Marie Riegels Melchior

René Christensen

Sabrina Fetz

Forskerne på CORE.

Korrekturlæsning og feedback: Simone Grytter, Marie Stilling, Søren Lau

Testpublikum: Christian Halberg, Jacob Glogowski, Ebbe Andersen, Jeppe Kamstrup, Mikkel Lustrup, Asger Aarup, Jeppe Dall, Karen Birkegaard, Perle Møhl, Aleksander Lyngesen.

Speciale med link til selvproduceret etnografisk film på 19 minutter.

Specialet er samlet 142.340 anslag.

Læsevejledning og link til specialefilmen

Det anbefales læseren først at se filmen og dernæst læse specialets skriftdel. Det er ikke vigtigt at specialet læses samme dag, som filmen ses, da det filmiske indtryk gerne må simre i kroppen førend filmen teoretiseres.

Den tilsigtede filmoplevelse forudsætter, at filmen ses på en så stor skærm som muligt og ved høj lydstyrke. Ideelt set med stereohøjtalere eller med høretelefoner. Filmen er en æstetisk oplevelse, og både billed- og lydsiden er centrale virkemidler og store dele af filmoplevelsen.

I løbet af specialets skriftdel vil der refereres til filmens tidskode, som er markeret med et minut- og et sekundtal, fx 02:51. I skriftdelens analyseafsnit refereres der til filmens lyd, til enkelte billeders indhold, til bevægelse og til redigering ved hjælp af denne tidskode.

God fornøjelse.

Link til filmen: <https://youtu.be/BiBxNZeivQc>

Abstract

In this European Ethnology thesis, I've produced both written text and an ethnographic film called *Tværsnit* (*Cross Section*). The film is the central part of the thesis, while the text supplements the film by making explicit the choices in the filmmaking process. Ironically, the text will argue why and how the film stands on its own.

Cross Section takes place at the Department of Radiology and the Department of Oncology at Odense University Hospital, Denmark. The film seeks to explore the relation between man and machine. The thesis is an exploration of how sensory ethnographic film method can communicate hospital culture both open for interpretation and particular in camera and sound perspectives. With inspiration from the innovative sensory ethnographic film *Leviathan* and visual anthropology's *observational sensibility*, *Cross Section* explores different ethnographic perspectives using Go-Pro cameras to mimic machinic movements.

In the written part of the thesis I argue, that this method unites the viewer's mind and body in the film experience by giving the viewer a sensory experience of hospital culture. I argue that the hospital location, the use of static camera, the machinic visual movements and sounds in *Cross Section* eliminates the viewer's sensation of gravity and time, which can denaturalize stable ideas of hospital culture. By using an *observational sensibility* in filmmaking, *Cross Section* seeks to challenge and innovate the possibilities of man and machine symbiosis in hospital cultural analysis. By mounting GoPro-cameras onto linear accelerators, the camera is able to observe radiotherapy *in* the space of particle radiation where the body of the ethnographer cannot be.

By visually and audibly showing hospital culture from machinic perspectives, *Cross Section* visualizes an anthropological ontology, where culture is made of entangled human and non-human actors – an ontology that can be characterized as Anthropocene.

*“The most important social function of film
is to establish equilibrium between
human beings and the apparatus.”*

Walter Benjamin¹

¹ Benjamin 1936:113

Indholdsfortegnelse

Abstract.....	4
---------------	---

Kapitel 1 – Introduktion.....7

Specialets opbygning.....	9
---------------------------	---

Kapitel 2 – Etnografiske film.....11

En kort præsentation af den etnologiske filmgenre.....	12
Kai Uldall og Aage Rothenborg.....	13
Europæisk Etnologi og filmmediet.....	14
Etnologisk Fältarbejde og filmforståelse.....	14
Visuel antropologi og opgøret med moderdisciplinen.....	15
Observational cinema.....	17
Observational sensibility.....	18
Leviathan og Sensory Ethnography Lab.....	19

Kapitel 3 – Feltarbejdet og filmskabelsen.....23

Hospitalet og fagtermer.....	24
Radiologisk afdeling.....	26
CT-skanner.....	26
MR-skanner.....	27
Onkologisk afdeling.....	29
Strålebehandling.....	29
Tekniske begrænsninger.....	30
Magnetisme.....	30
Partikelstråling.....	32
Feltens etiske begrænsninger.....	33
Andre perspektiver på felten.....	34
Patientperspektivet.....	34
Maskineperspektivet og personaleperspektivet.....	36
Planlagte optagelser – forberedelse til feltarbejdet.....	37
Feltarbejdets varighed.....	37
Kameraudstyr til kulturindsamling.....	38

Kapitel 4 – Hvorledes teknologi kommunikerer

audiovisuelt.....41

Det visuelle udtryk i <i>Tværsnit</i>	42
Lydatmosfærisk orientering i <i>Tværsnit</i>	45
Sammenklipping af <i>Tværsnit</i>	46

Kapitel 5 – Teori og *Tværsnit* konkret.....48

Filmens titel, <i>Tværsnit</i>	49
00:00-02:37 – Etablering af filmtempo og -stil.....	50
Inden første billede – informerende tekst og filmens titel.....	51
Filmens åbningsskud.....	52
02:37-05:10 – Lyddesign og situering.....	55
05:10-10:31 – C-bueskanneren.....	57
10:32-10:50 og 10:50-19:00 – Væggen med fikseringsmasker og <i>Tværsnits</i> sidste skud.....	58
Symbiose mellem form og indhold.....	58
De optagelser, som ikke er med i <i>Tværsnit</i>	60

Kapitel 6 – Konklusion: Sanselig etnografi som

metode og indsigtsvej?.....62

<i>Tværsnit</i> i akademisk kontekst.....	65
---	----

Litteraturliste.....	67
Forsidebillede og kapitelbillederne.....	69
Feltarbejdets materiale.....	69
Bilag.....	73
Shotlist, uge 14, Radiologisk afdeling.....	73
A5 info-flyer om at jeg skulle filme på afdelingen.....	78
Dispensationsansøgning til Studienævnet om lov til at lave film.....	79

Kapitel 1 – Introduktion

Inden for kulturvidenskaberne er der de seneste år rettet en stigende opmærksomhed mod den sensoriske etnografi, og hvordan etnografen med fokus på sanserne kan opdage kultur på ny.² Denne opmærksomhed er ligeledes fremvoksende inden for den etnografiske filmgenre, hvor filmformsproget låner virkemidler fra kunst- og fiktionsverden til at skabe en sensorisk oplevelse for publikum.³ Den visuelle del af sanseetnografi er en gammel tradition inden for kulturfagene, og der findes mange eksempler på etnografiske film med karakter af kunstfilm, som har været visuelt sensoriske. Et genopstået fokus på sanserne og nogle innovative formmæssige nybrud inden for etnografisk formidling har bevirket, at filmmediet i kulturfagene er aktuelt på ny.

Nærværende speciale er et filmeksperiment, som er udarbejdet med inspiration fra den innovative etnografiske film *Leviathan* (2012).⁴ Mit formål med filmen er at lave en sensorisk etnografisk film, som kan udfordre den *tekstuelle* filmskabelse og filmforståelse. Jeg vil argumentere for, at ved at formidle en filmisk og somatisk oplevelse af kultur opretholdes (formidlingen af) kulturen i dens før-filmiske kompleksitet. Jeg valgte at optage på OUH's radiologiske og onkologiske afdeling for hér at undersøge, hvordan moderne maskiner er et hjælpemiddel i diagnosticeringen og behandlingen af patienter. Fokus lå på at undersøge forholdet mellem mennesker og maskiner. Disse maskiner står og venter på, at patienter lægges til rette for dem. Maskinerne står i deres egne lokaler og har deres eget personale til at betjene dem. Personligt har jeg selv oplevet at blive undersøgt af en MR-skanner, og på grund af maskinens voldsomme størrelse og fremmedgørende lyde var det en uforglemmelig oplevelse. Jeg talte aldrig med nogen om oplevelsen. Måske fordi det er så svært at beskrive?

Hospitaler er for mig en nærmest poetisk undtagelse fra hverdagen, hvor kroppen tages til side for at blive diagnosticeret af maskiner og videnskab med tal og fagtermer. Disse tal og termer bevirker, at patienten må indrette sin hverdag på de tal og termer, der er blevet påklistret kroppen i hospitalsprocessen. Nu skal der spises anderledes, nu skal der motioneres mere, nu skal anklen hviles, nu ventes der på svar fra undersøgelsen, nu må vi se, hvad der sker – eller måske er der ikke mere at gøre? Hospitaler er et afbræk fra hverdagens rutiner, og selvom man som patient ikke bruger hver dag på et hospital, så har hospitaler og deres diagnosticering og behandling af kroppens sygdomme alligevel en stærk indvirkning på menneskers hverdagsliv.

I redigeringsfasen af min etnografiske film har jeg løbende afholdt små testvisninger for interessefæller for at se, hvordan de reagerede, samt for at høre hvad de tænkte og oplevede. Under en tidlig testvisning måtte en studerende tage en pause fra at se optagelserne. Hun fortalte bagefter, at hospitalsstuerne, lydene, atmosfæren og billederne mindede hende om hendes far, som hun besøgte på hospitalet inden han døde. Filmmaterialet vækkede i hende personlige minder, som bevirkede, at hun impulsivt blev følelsesmæssigt engageret i filmmaterialet. Hun forsøgte at leve sig ind i filmens univers og blev selv overrasket over hvilke minder, der pludselig kom frem af indlevelsen.

² Pink 2013a:7

³ Pink 2013b:18

⁴ Filmen præsenteres i kapitel 2.

Hospitalsfelten er både en felt, som kan engagere seeren personligt, men som også er en myriade af professionel viden, teknologi og ekspertise, som manifesterer sig i hospitalets materialitet og i de ansattes gøren. Det er i dette miljø, at jeg kombinerer feltarbejde og filmoptagelse med min etnologiske faglighed for at studere og kommunikere, hvorledes menneskets organiske krop lægges til rette for maskinens diagnosticerende, magnetiske blik og usynlige, behandlende stråling.

Jeg har arbejdet med filmmediet i snart femten år, og det var derfor nærliggende at lave en film sammen med specialet. Min erfaring med filmarbejde består hovedsageligt i fotografering af korte fiktions- og dokumentarfilm, samt videodækning af koncerter og begivenheder. Filmmetoden bliver anvendt inden for museumsformidlingen og kulturanalytisk formidling generelt, men det er første gang, jeg kombinerer kulturanalytisk teori og metode med filmmediet.

I mit filmarbejde indgår mange overvejelser om, hvorledes jeg vil bruge virkemidler til at formidle et forudbestemt mål. Disse forberedelser finder hovedsageligt sted, før optagelsen overhovedet begynder. Det handler ikke bare om at skaffe et kamera, men om hvilket kamera til hvilket formål, om der skal optages på stativ eller ej, hvilke kompositioner og farvesammensætninger, jeg ønsker i filmoptagelserne, hvad klippetempoet vil være, hvordan jeg skal optage og så videre. Før arbejdet med specialet gik i gang, havde jeg begrænset erfaring med dokumentargenren. Jeg havde derfor en antagelse om, at dokumentarer udelukkende laves intuitivt i felten, og uden den store forberedelse før optagelserne. Det var altså min antagelse, at dokumentarfilms formsprog, og derved også etnografiske films formsprog, er irrelevant i forhold til filmenes indhold. Det viste sig dog, at etnografiske film er meget mere end det, og min idé om, at etnografisk filmproduktion udelukkende handler om, hvad der kan *udsiges* med billedernes *indhold*, blev afkræftet, da jeg i november 2015 tog i biografen for at se den prisvindende etnografiske film *Leviathan* fra 2012.⁵ Den film var katalysator for specialets filmdel.

Specialet er et metodisk fokuseret etnologispeciale, hvor refleksionerne i den skriftlige del cirkulerer om film som felt- og formidlingsmetode. Metodologi er i fokus frem for de empiriske kulturanalytiske indsigter. Ironisk nok vil den skriftlige del af specialet fungere som argument for, hvorledes filmdelen kan "tale" for sig selv. Specialets filmdel er ikke supplerende, men central for specialet. I filmen vil jeg undersøge og eksperimentere med syn, høreelse, krop og perspektiv, mens jeg i specialets skriftdel vil reflektere over og diskutere mine tilgange og valg baseret på metodisk teori fra visuel antropologiske tekster om filmmetoden *observational cinema*.

Specialefilmens titel er *Tværsnit*.⁶ Min problemformulering for *Tværsnit* er som følger: "Hvordan kan diagnosticerings- og behandlingsprocesser formidles sensorisk og somatisk stimulerende? Hvordan kan filmmetoden *observational cinema* opfordre seeren til aktivt engagement og samtidig formidle kultur i sin kompleksitet?"

⁵ Nærmere beskrivelse af *Leviathan* findes i kapitel 2.

⁶ For diskussion af filmens titel, se kapitel 5.

Problemformuleringen for specialets skriftdel er: "Hvordan kommunikerer teknologi visuelt og auditivt? Hvordan kan etnografens erfaring fra feltarbejde og filmoptagelse blive en del af formidlingsproduktet?"

Fraværet af etnologis kulturvidenskabelige teori i problemformuleringerne er et bevidst valg, der er i tråd med specialedelenes sammensætning. Tidligere i processen var målet at applikere en kulturvidenskabelig teori på et filmformsprog, men det fravalgte jeg, da det ikke var ambitionen med filmdelen. Antropologerne Anna Grimshaw og Amanda Ravets argumenterer imod at bruge teori i etnografisk filmskabelse, for derved at placere det etnografiske arbejde "[not] from at place of theory but from the perspective of everyday life."⁷ Problemet med at bruge teori på filmmateriale er, at det risikerer at reducere filmmaterialets kompleksitet ved at pålægge filmskabelsen en fortolkning, som vil blive en redigeringsmæssig guideline. Målet med *Tværsnit* er at give plads til en mangfoldighed af individuelle fortolkningsmuligheder af filmen, og det modarbejdes ved at pålægge filmmaterialet en kulturteoretisk fortolkning, før det er klippet sammen. Jeg anerkender, at *observational cinema* ligeledes er en fortolkning. Gennem specialets skriftlige del vil jeg dog argumentere for, at fordi *observational cinema* er en filmmetodisk teori, så egner den sig bedre til at opretholde kompleksiteten i filmmaterialet, end en tekstbaseret analytisk kulturteori gør. Denne filmmetodiske tilgang er ligeledes fremmed for etnologi, der sædvanligvis bruger filmmediet til at formidle empiriske indsigter. Europæisk Etnologi hører som museumsfag under et oplysningsepisteme, og ved at *Tværsnit* ikke formidler eksplicit og argumenterende, kan filmen tolkes som utilstrækkeligt oplysende. Med *observational cinema* skal *Tværsnit* ikke vurderes ud fra hvorvidt den oplyser, men ses som en epistemologisk udfordring af etnologis oplysningsepisteme.

Specialets opbygning

Specialets skriftdel vil være opdelt i kapitler. Kapitlerne følger nogenlunde en taksonomisk opdeling af specialet.

I Kapitel 2 redegør jeg for den etnologiske filmgenre og hvordan filmmetoden bruges på faget Europæisk Etnologi ved Københavns Universitet. Dernæst vil jeg præsentere den etnografiske dokumentargenre *observational cinema* og den etnografiske film *Leviathan*, som har været stor inspiration for specialets filmdel.

I kapitel 3 præsenterer jeg mit feltarbejde og filmskabelsen. Her vil jeg beskrive feltens materielle omgivelser, og hvorledes maskiner og patienter har haft indflydelse for, hvordan jeg har dokumenteret audiovisuelt. Dernæst beskriver jeg, hvordan mit mål med filmen har forandret sig i takt med at jeg har researchet og været i felten. Sidst vil jeg beskrive mit feltarbejdes varighed og det udstyr jeg har brugt, til at dokumentere felten.

I kapitel 4 analyserer jeg, hvordan hospitalskulturens teknologi udtrykker sig visuelt og auditivt. Jeg vil først fokusere på det visuelle udtryk, dernæst det auditive og til sidst analyserer jeg, hvordan disse alternative udtryksformer har været vejledende for hvordan *Tværsnit* er klippet sammen.

⁷ Grimshaw & Ravetz 2009:160

I Kapitel 5 vil jeg diskutere hvordan målet med filmen er oversat til konkrete filmvirkemidler i *Tværsnit*. Dette kapitel vil være kronologisk struktureret efter *Tværsnits* opbygning. Kapitlet rundes af med en diskussion af *Tværsnits* symbiose mellem filmens form og indhold.

I Kapitel 6 vil jeg samle op på specialets løbende pointer, samt tilføje nogle sluttelige pointer. Afslutningsvis vil jeg diskutere filmens ontologi og perspektivere *Tværsnit* til nyere kulturanalytisk forskning i det Antropocæne.

A close-up, high-contrast photograph of a person's face, focusing on the eye and eyebrow area. A thin, vertical red laser line is projected onto the forehead, passing through the center of the eye. The skin is dark and textured. The background is a plain, light-colored wall.

KAPITEL 2

etnografiske film

Kapitel 2 - Etnografiske film

I gennem specialet vil der blive arbejdet med dokumentarfilmgenren *etnografiske film*. Etnografiske film er audiovisuelle fremstillinger af kultur, som ifølge medieantropolog Sarah Pink, relaterer sig til de nært beslægtede universitetsfag visuel sociologi, medieantropologi, internetstudier, antropologi, visuel antropologi og, i dette speciales tilfælde, Europæisk Etnologi.⁸ Etnografiske film er en genrebetegnelse inden for dokumentarfilm. Jeg vil først præsentere genren *etnologiske film*, som den relaterer sig til universitetsfaget Europæisk Etnologi i Danmark, og derefter præsentere hvorledes filmmediet i dag er en del af bachelor- og kandidatuddannelsen i Europæisk Etnologi på Københavns Universitet. Dernæst vil jeg præsentere genrebetegnelsen *observational cinema* og den eksperimentelle film *Leviathan*. Ved at præsentere *observational cinema*-metoden vil jeg lægge en teoretisk bund i specialets skriftdel, som jeg kan bruge til at diskutere mine valg og fremgangsmåde i forbindelse med filmskabelsen de næste kapitler. Men først en præsentation af den etnologiske filmgenre i dansk sammenhæng.

En kort præsentation af den etnologiske filmgenre

Etnologi er oprindeligt et museumsfag, som blev lært og bedrevet på de danske museer.⁹ Her arbejdede etnologerne med indsamling og formidling af kultur, hvor de tog flere metoder i brug, blandt andet ved at indsamle genstande, nedskrive sange og sagn, men også ved at filme kulturpraksis. Efter filmmediet blev populært i starten af 1900-tallet, er det med etnologiske øjne blevet set som et anvendeligt værktøj i kulturpræserveringen. Filmskabelsen blev set som en måde at indsamle museums- og arkivmateriale til forskning på samme måde som andre indsamlingsmetoder. Kort sagt var modtagerne af det filmede materiale museer og etnologer, og formålet var kulturbevarelse og kulturformidling. Etnologen Elisabeth Colding laver i sit speciale "Etnologiske Film – Historisk og Nutidigt" en selektiv kortlægning af brugen af filmmediet i etnologien og udviklingen af en *etnologisk filmgenre* fra 1927-1975.¹⁰ Her fokuserer hun specifikt på den danske kontekst ved at se på det arbejde, som museumsinspektør Kai Uldall og ingeniør Aage Rothenborgs har bedrevet med filmmediet i etnologisk øjemed.¹¹

Kai Uldall og Aage Rothenborg

Kai Uldall producerede etnologiske dokumentationsfilm for Nationalmuseet og Frilandsmuseet fra 1927-1950. Hans fremgangsmåde var både at lave planlagte optagelser, men også at improvisere når han var ude i felten. Denne improvisation var mulig på grund af Uldalls lette og håndholdte fjederværksstyrede kamera.¹² Det håndholdte kamera

⁸ Pink 2013b:17

⁹ Otto 2004:9

¹⁰ Elisabeth Colding (2015): "Etnologiske Film – Historisk og Nutidigt".

¹¹ Colding noterer selv at "Deres produktioner er mangfoldige, men deres tidlige praktisering og udvikling af en etnologisk filmgenre er desværre ikke fortsat."

¹² Colding 2015:10

muliggjorde Uldall at være mere mobil, så han kunne følge mennesker og situationer, dér hvor de fandt sted. Uldall filmede 133 forskellige emner, som aldrig blev klippet sammen, og ifølge Colding ligger filmråmaterialet uset hen i Nyere Tids filmarkiv.¹³

Modsat Uldall gik Rothenborg mindre intuitivt og mere videnskabeligt til værks med filmmediet. Under ledelse af overinspektør for Nationalmuseet, Axel Steensberg, lavede Rothenborg etnologiske film for Dansk Folkemuseum og Nationalmuseet fra 1930'erne til 1970'erne. Her arrangerede og filmede Rothenborg (gen)opførelser af fortidige praksisser, såsom hvordan tællelys og rugbrød blev produceret. Disse optagelser kunne nutidige og fremtidige forskere på Nationalmuseet se, for at forstå disse fortidige praksisser.¹⁴ Disse genopførelser var nøje koordineret med statiske close-ups af arbejdende hænder samt brede skud, der viste opførelsen fra større afstand. Filmmediet bruges her til at dokumentere en fortidig praksis ved at opstille den for et kamera på stativ. Det er tydeligt, at Rothenborg brugte kameraet som en dataindsamler, som kunne manifestere og formidle den viden om fortiden, som Nationalmuseet besad. Selvom et kamera udelukkende kan filme nutidigt, blev kameraet brugt af Rothenborg til at dokumentere (en teatralisk opstilling af) fortiden.

Selvom om både Rothenborg og Uldall lavede etnologiske film til museumsbrug i nogenlunde samme periode, var deres tekniske tilgang vidt forskellig. Ikke alene var det et spørgsmål om håndholdt kamera og statisk kamera, men også om hvordan kultur skulle fotograferes. Uldall fotograferede kultur nutidigt og mens det fandt sted. Modsat opstillede og instruerede Rothenborg (fortidig) kultur baseret på museernes viden, som han filmede planlagt og statisk.

Både Uldall og Rothenborg arbejdede med filmmediet i museal sammenhæng, og selvom deres fremgangsmåder var forskellige og mangfoldige, var de fælles om at filme til forskning og i museumssammenhæng. Derfor kan deres værker samlet betegnes som tilhørende en etnologisk filmgenre, selvom de ikke selv italesatte deres eget arbejde som sådan.

I Europæisk Etnologi på Københavns Universitet indgår filmmetode ikke i pensum, men metodelitteratur om film er til stede i fagets metodegrundbøger. Jeg vil i det følgende eksemplificere, hvordan film som metode anskues etnologisk med afsæt i afsnittet om film og fotografering fra metodegrundbogen "Etnologisk Fältarbete".¹⁵

Europæisk Etnologi og filmmediet

Der er de seneste år sket en demokratisering af muligheden for at filme og fotografer. Det er blevet almindeligt at have en personlig mobiltelefon, og smartphones har både kamera- og diktafonfunktioner, som gør det lettilgængeligt at dokumentere sit feltarbejde med lyd, foto og film. Størrelsen på et mobiltelefonkamera er langt mindre end de større

¹³ Colding 2015:11

¹⁴ Colding 2015:12

¹⁵ Gradén & Kaijser, "7. Fotografi och film" side 175-204.

SLR-fotokameraer.¹⁶ Telefonernes kameraer er nemmere at betjene, for deres kameraoptikker har én fast brændvidde, mens billedeksponering og fokus sker automatisk på telefonen.

På Europæisk Etnologi behandles film og foto som feltmetode i fagets metodegrundbog *Etnologiskt Fältarbete*.¹⁷ Denne bog er en fast del af pensum. Derfor virker det nærliggende at læse i den, hvis man som studerende overvejer at bruge film eller foto i sine eksamensopgaver på Etnologi.

Etnologiskt Fältarbete og filmforståelse

I bogens afsnit om fotografi og film beskrives, hvordan etnologen med fotografiske perspektiver på forskellig vis kan få billedernes indhold til at fremhæve noget bestemt. Eksempelvis kan en optagelse, der viser et bytorv oppefra, fremhæve folks bevægelsesmønstre og skiftende intensitet i grupperinger af mennesker i løbet af en dag. Omvendt hvis etnografen bevæger sig rundt til fods med kameraet, kan billederne fremhæve bygningsdetaljer og det oplevede lydbillede af pladsen.¹⁸

Feltarbejdet med fotografering og optagelse kræver ifølge Gradén og Kaijser mere forberedelse end blot at gå i felten med diktafon eller pen og papir. Selvom det kan være mere energikrævende at filme i felten, så præsenterer Gradén og Kaijser, hvorledes fotografering og film kan hjælpe etnologen til at se et velkendt miljø med nye øjne både under og efter feltarbejdet.¹⁹

Hvad angår filmmaterialets formsprog, tager Gradén og Kaijser ikke direkte afstand fra "fotografiske konventioner". Men nedenstående citat understreger, at formålet med fotografering er billedernes indhold:

*"Men att fotografera som etnolog innebär ibland att bortse från konventionerna och se till innehållet ur analytisk synsvinkel. Att fotografera under fältarbetet, och särskilt i indledningsfasen, handlar inte om att skapa estetiskt tiltalande bilder och noggranna kompositioner utan att fråga de första intrycken av platsen och vad som äger rum där. En oskarp, underexponerad bild av någon eller något kan ge forskaren insikter trits att bilden ur estetisk synsvinkel är att betrakta som ett misslyckande. Även om forskaren inte är en erfaren fotograf är möjligheterna ändå goda att med hjälp av kameran få ett användbart material. Fotografier kan vara otillfredsställande ur teknisk synsvinkel, men ändå vara en analytisk och estetisk resurs."*²⁰

Selvom et billede ikke er ordentligt i fokus eller undereksponeret, kan billederne stadig være anvendelige i analytisk øjemed. Det konceptuelle frarådes ikke absolut, men fotografering er for billedernes indholds skyld.

Den brug af filmmaterialet ligger i samme spor som den etnologiske filmforståelse fra både Uldall og Rothenborg. Filmmaterialets indhold kan bruges i forskning og formidling til at understrege eller udsige de indsigter, som forskeren

¹⁶ "Single-Lens Reflex camera", som tager billeder på 35mm analog film. I dag findes der digitale versioner af disse spejlreflekskameraer.

¹⁷ Lars Kaijser & Magnus Öhlander (red.) 2011. Studentlitteratur.

¹⁸ Gradén & Kaijser 2011: 183

¹⁹ Gradén & Kaijser 2011:178

²⁰ Gradén & Kaijser 2011:181

har analyseret sig frem til. Den etnologiske forståelse af filmmediet som dokumentationsformat går igen i *Etnologiskt Fältarbete*s afsnit om *Fotografi och Film*.

Med den præsentation af etnologiske film i dansk kontekst og etnologisk filmforståelse på Europæisk Etnologi vil jeg nu præsentere en visuel antropologisk filmforståelse, som metodisk og teoretisk ligger til grund for specialets etnografiske films formsprog og teori. En forståelse, der adskiller sig fra den ovennævnte.

Visuel antropologi og opgøret med moderdisciplinen

I specialet vil jeg bevæge mig væk fra etnologis litteratur om filmmetode og bruge filmmetodiske indsigter fra etnologis beslægtede fag visuel antropologi i stedet. Her vil jeg finde inspiration i den visuelt antropologiske tilgang til filmmediet kaldet *observational cinema*. Denne genrebetegnelse er baseret på en filmforståelse og filmpraksis, som udviklede sig i 1970'erne med filmanmelderen André Bazin (1918-1958) og antropologen Roger Sandall (1933-2012) som de mest (skriftligt) udtalte fortalere for denne retning.^{21 22}

Det er vigtigt at pointere, at en "visuel antropologisk filmforståelse" i dette tilfælde ikke er direkte tilknyttet moderdisciplinen antropologi. Selvom antropologi i tidens løb har udviklet en skare af filmforståelser inden for faget, som groft sagt har fulgt de antropologiske vidensdiskurser, så udvikledes *observational cinema* ikke i forbindelse med et skift i vidensdiskurs på antropologi, men derimod som visuelle antropologers *opgør* med antropologifagets filmforståelser. Med opgøret i 1970'erne vred den visuelle antropologi sig fri fra de skiftende antropologiske videnskabsdiskurser og -epistemer. Diskurser og epistemer som gennem tiden var kommet til udtryk i skriftlige refleksioner inden for antropologiske videnskabsdiskussioner. Modsat dette lod de visuelle antropologer *det visuelle* være definerende for deres videnskab.^{23 24}

Siden filmmediets introduktion til antropologi i starten af 1900-tallet har der været en uenighed blandt forskere om, hvorvidt film var anvendelig som dokumentationsmetode i videnskabelig sammenhæng. Ifølge Anna Grimshaw og Amanda Ravetz skyldes uenighederne, at skeptikere af filmmediet sammenligner tekst med film og vurderer de to medier ud fra, hvorvidt de kan udsige noget videnskabeligt indsigtsfuldt. Grimshaw og Ravetz mener, at sammenligningen er en misforståelse af de to formidlingsformers "identiteter":

"(...) we argue that traditional interpretive frameworks drawn from science and semiotics have obscured the genre's identity as a sensuous, interpretive, and phenomenologically inflected mode of inquiry."²⁵

²¹ Grimshaw & Ravetz 2009:3

²² Mens Bazin og Sandall, ifølge Grimshaw og Ravetz, var nogle af de mest skriftligt udtalte fortalere for *observational cinema*, findes der et flertal af filmende antropologer inden for genren. Her er MacDougall-parret, Frederick Wiseman og Jean Rouch også kendt for at være nogle af de mest prominente praktiske bannerførere.

²³ Grimshaw & Ravetz 2009:x

²⁴ I redegørelsen kan det lyde som om at antropologiske film og antropologi er helt løsrevet fra hinanden. Det er de ikke. Selvom *observational cinema* var et opgør med antropologi, er de to discipliner stadig inspireret af hinandens videnskabelige arbejde.

²⁵ Grimshaw & Ravetz 2009:ix

Den visuelle antropolog Colin Young ekspliciterer denne pointe ved at opdele etnografiske film i to grupper – dem som *fortæller*, og dem som *viser*.²⁶ Formålet med den opdeling er at diskutere filmenes grad af instruktion. Det, som Grimshaw og Ravetz benævner i citatet ovenfor som de traditionelle fortolkningsrammer ("traditional interpretive frameworks"), hører til Youngs filmgruppe, som *fortæller*. Her går skriftformatets kvaliteter igen i måden, hvorpå filmene udformes. Filmene skal *fortælle*, de skal *beskrive*, og de skal, ligesom tekst, *argumentere for* forskerens/instruktørens analyse af filmråmaterialet. Denne formidling finder rent praktisk sted, ved at filmråmaterialet klippes sammen, sådan at materialet ekspliciterer (fortæller) instruktørens analytiske pointe eller perspektiv på den filmede kultur.

De film, som tilhører *observational cinema*-genren, hører under Youngs gruppe af film, som *viser*. Ifølge fortællerne for *observational cinema* tager de fortællende instruktører tekstformatets diskursive, analytiske og teoretiske perspektiver og tvinger det ned over filmformatet for at vride en analytisk pointe ud af materialet, som seeren må forstå ved at se filmen. Tekstformatet og antropologifagets indsigter bliver altså udgangspunkt og dikterende for, hvordan etnografiske film skal sættes sammen for at formidle nogle præcise, analytiske indsigter. Men fordi filmmediet ikke formår at fortælle så præcist som tekstmediet gør, virker filmmediet altid en smule utilstrækkeligt.²⁷

Med 1970'ernes epistemologiske brud med antropologifagets *lingvistiske brug og forståelse af filmmediet* insisterer visuelle antropologer på, at etnografiske film skal være sanselige og åbne for fortolkning, og derfor at filmmediet ikke fortæller, men *viser*. Et fortællende filmmedie placerer seeren tættere på forskerens skrivebord og længere væk fra det etnografiske møde, som filmmaterialet er skabt i. Vi kan genkende forskellen fra Uldall og Rothenborg, hvor Uldall filmede nutiden dér, hvor den fandt sted, mens Rothenborg instruerede en opstillet fortid baseret på museernes fortolkning af kilder fra fortiden. Formidlingen af forskerens fortolkning reducerer det etnografiske mødes kompleksitet. Samtidig besværliggør det seerens mulighed for at *indleve* sig i filmen:

"[Observational Cinema] was grounded in the ethnographic encounter itself – and it was fundamentally cinematic, not literary. Specifically, it involved the abandonment of ethnographic interpretation as explanation and argument in favor of a different kind of argument – one that was filmic rather than derived from written text."²⁸

Sammensætningen af en film som et argument eller som bevisførelse for noget (evt. instruktørens analyse) medfører, at seeren forventes at *forstå* frem for at give filmen plads til at opleve. De muligheder for sanselig kommunikation (fra filmskaberens) og indlevelse (for seeren), som ligger i filmmediet, kan understreges og fokuseres på ved at tilpasse formsproget til nutidens potentiale. Roger Sandall var en af de første antropologer, som direkte italesatte et formsprog, der har til formål at muliggøre sanselig indlevelse for seeren for at opretholde den før-filmiske verdens kompleksitet.

²⁶ Grimshaw & Ravetz 2009:8

²⁷ Filmmediet *kan* bruges til at formidle kulturanalytiske pointer, men det er der risikoen for, at filmmediet virker utilstrækkeligt, opstår. Kirsten Hastrups "Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority" er en diskussion af det tekstuelle og det visuelle i antropologi. Hastrups udgangspunkt er, hvorvidt filmmediet kan formidle så præcist, som tekstmediet kan. Det kan filmmediet ikke, og derfor kan filmmediet kun være supplerende til tekst, ifølge Hastrup. Se litteraturlisten for henvisning til Hastrups artikel. For en kritik af Hastrups diskussion, se Castaing-Taylor's "Iconophobia", som ligeledes findes i litteraturlisten.

²⁸ Grimshaw & Ravetz 2009:4

Observational cinema

Sandall opstiller to definitioner for observational cinema-tilgangen. Den første definition af observational cinema er, at det er "*a cinema of duration*".²⁹ Observation og indlevelse kræver varighed, og her argumenteres der for, at varighed er essentielt for at skabe plads til, at seeren kan indleve sig sanseligt i filmmaterialet. Sandalls anden definition er *observational cinemas "centrality of preserving unities of time and space"*.³⁰ Det er essentielt for filmgenren at opretholde foreningen af tid og rum. Det betyder, at filmskaberens ideelt set skal holde sig til at bruge reallyd ved at optage billeder og lyd sammen og ikke adskille dem i redigeringen. Sandalls definitioner dækker over en bredere vifte af filmsproglige virkemidler, som etnografen kan forholde sig til i argumentationen for sine filmiske valg. I løbet af specialets skriftdel vil jeg gentagne gange vende tilbage til disse to definitioner for at eksemplificere, hvorledes jeg i filmdelen har omsat Sandalls definitioner til filmmetodisk praksis.

Med inspiration fra *observational cinema* vil specialets film- og skriftdel hierarkiseres atypisk i dette speciale. Mit mål med *Tværsnit* er ikke, at filmdelen skal fortælle en analytisk pointe, som feltarbejdet og specialets skriftlige del påpeger eller understreger. Den filmiske del er *feltarbejdet*, mens at skriftdelen kommer *efter* filmoptagelserne og bearbejdningen af filmmaterialet. Pointen er, at *filmen* er kommet først og er sammensat efter *observational cinemas* teknisk realistiske definitioner. *Tværsnit* er altså ikke styret af teoretiske perspektiver eller analytiske pointer på hospitalskultur. Filmens indhold og sammensætning skal hverken understøtte eller bekræfte teoretiske perspektiver eller analytiske pointer. *Tværsnit* er ikke styret af empiriske indsigter, men er sat sammen efter filmiske argumenter, som kommer af filmmaterialet og feltarbejdet, og som derefter formidles med samme filmmateriale. Her stopper min filmskabelsesproces et skridt før den styrede, fortolkende formidling for derved at sammensætte filmen på en måde, som kan give seeren mulighed for selv at fortolke filmen.

I de næste kapitler vil jeg på forskellig vis anskue måder, hvorpå filmmaterialet i sig selv har været dikterende for, hvordan filmen har kunnet sammensættes. Kort sagt handler det om, at felten, i feltarbejdet og filmoptagelsesperioden, gør modstand eller giver plads til forskellige antagelser og fordomme om felten. Disse antagelser er ikke alene etnografens intellektuelle fordomme om kulturen. De er også konkrete metodiske antagelser, som ligger implicit i det filmformsprog, som er planlagt til at filme kulturen med. Filmresultatet bliver derfor ikke et resultat af den etnografiske filmskabers intellektuelle analytiske og teoretiske kunnen. Filmresultatet bliver derimod en kumulation af etnografens praktiske, somatiske, mobile og sociale viden, som etnografen har opnået ved kropsligt at indgå som en del af en kultur.

Observational sensibility

Observational cinema er et epistemologisk opgør med en konventionel filmforståelse, som stadig er dominerende. Sammenlignet med konventionel dokumentars håndholdte kamera og instruerede narrativ kan *observational cinema*-filmmetoden, med sit stillestående kamera og langsomme filmtempo, på overfladen virke både distanceret og som et

²⁹ Grimshaw & Ravetz 2009:5

³⁰ Ibid.

utilstrækkeligt forsøg på objektivitet. På trods af dette så er filmmetoden, ifølge Young, dybt afhængig af, at der skabes en intim og engageret hengivelse til felten og feltens subjekter for, at filmformsprogets idealer kan have en gavnlig effekt på filmresultatet.³¹ *Observational cinema* kan ikke udføres uden tætte og personlige forhold med subjekterne i filmene.³² Denne observation og hensyn til tid og rum er ikke ensbetydende med, at etnograferne påstår, at metoden er objektiv. Filmmediet og dets teknikker kan aldrig være objektive. *Observational cinema*-metoden har til mål at være gennemsigtig og tydelig i sin situerethed og sit perspektiv, ved at der gives tid til, at seeren kan orientere sig. Et sidste vigtigt karakteristika ved *observational cinema* er, at det ikke involverer et mål om at gøre kameraet usynligt. Ifølge Young er idealet ikke at lade som om, at kameraet ikke er til stede. Derimod er målet at optage subjekternes "normale" opførsel, som ikke kommer af, at subjekterne skal forsøge at ignorere kameraets og etnografens tilstedeværelse, men derimod at subjekterne opfører sig normalt *under omstændighederne*, herunder at de ved, at de bliver filmet.³³

Gennem specialet vil jeg henvise til termen *observational sensibility*. Den term er et skridt væk fra *observational cinema* som teoretisk perspektiv eller genrebetegnelse. *Observational sensibility* er en epistemologi, som anvendes som et *udgangspunkt* for antropologisk arbejde frem for et *ankomstpunkt*

"(...) an *observational sensibility* is attuned to the alchemy implicit in the experience of worlds at once imagined and yet concrete and sensory. As such, it cannot be conceived as something fixed or immutable – a point of arrival.

Instead, it becomes a site for radical departures in anthropological work."³⁴

Observational sensibility er en tilnærmelse mellem teori og pragmatik, som giver plads til, at etnografens forestillede, konkrete og sanselige oplevelse i felten bliver central for det kulturanalytiske formidlings arbejde. I mit tilfælde har det betydet, at *Tværsnit* er et etnografisk formidlingsprodukt, der er et resultat af mine *oplevelser* i felten.³⁵

Med præsentationen af den metodiske og teoretiske baggrund for specialets film- og skriftdel vil jeg slutte kapitlet af med at præsentere den etnografiske film, *Leviathan*, som har katalyseret specialets epistemologiske perspektiv.

Leviathan og Sensory Ethnography Lab

Leviathan er en sensorisk, etnografisk film, som er instrueret og filmet af antropologerne Lucien Castaing-Taylor og Verena Paravel, med lyddesign af Ernst Karel.³⁶ Den er produceret af *Sensory Ethnography Lab* (SEL), et eksperimenterende 'laboratorie' ved Harvard University, som opfordrer til innovative kombinationer af æstetik og etnografi.³⁷ SEL bruger, ifølge dem selv, analoge og digitale medier til at gå på opdagelse i forbindelsen mellem æstetik og ontologi. Ved at søge inspiration fra kunst og kultur- og naturvidenskaberne vil film produceret af SEL gøre

³¹ Grimshaw & Ravetz 2009:5-6

³² Den tætte, personlige relation med subjekter er ikke kun forbundet med *observational cinema*, men hører til samtlige genrer inden for etnografiske film.

³³ Ibid.

³⁴ Grimshaw & Ravetz 2009:preface xvii

³⁵ Landesman 2015:13

³⁶ Russell 2015: 33

³⁷ <https://sel.fas.harvard.edu/>

opmærksom på flere dimensioner af verden, både det levende og det livløse. Med *Leviathan* viser SEL, at laboratoriets etnografiske filmskabere er epistemologisk tæt på *observational cinema*-traditionen, og at de samtidig ønsker at innovere den i udforskningen af filmmediets sanselige potentiale.

Leviathan finder sted på en fiskekutter. Midt om natten ude på havet ud for den nordamerikanske kyst er verden praktisk talt begrænset til kutterens skrog og det liv, som er få meter omkring, under og over kutteren. Fiskekulturen udgøres af teknologi, båd, måger, fisk, net, håndværk, indvolde, knive. Filmen giver publikum en sensorisk oplevelse af livet på en fiskekutter. De filmende antropologer brugte flere måneder i selskab med fiskerne på båden, hvor antropologerne filmede i op til 20 timer i streg under fiskernes lange vagter til havs. Filmen er optaget med små, lette, vandtætte kameraer, som blev monteret på fiskernes hjelme, lagt ned blandt fiskene, smidt i vandet og holdt op imellem fuglene over kutteren.



Leviathan er først og fremmest usædvanlig i sin fotografering. Paravel og Castaing-Taylor kommer rigtig tæt på samtlige af de ovennævnte genstande, dyr og mennesker under deres feltarbejde – så tæt at kameraoptikken ofte er i direkte kontakt med materiet i og omkring fiskekutteren. Dette muliggjordes, ved at antropologerne optog nærmest hele filmen på små GoPro-actionkameraer. GoPro-kameraerne er udstyret med vandtætte hylstre og monteringsæt, som gør dem i stand til at dykke under vand uden at tage skade og til at kunne monteres på hjelme og andet. Det har Castaing-Taylor og Paravel udnyttet ved at stikke kameraet *ned* til fiskene, ned langs kutterens skrog, op i hovedet på fiskerne og op blandt mågerne. GoPro-kameraerne gør det muligt at filme og opleve verden fra vinkler, som ikke er menneskeligt mulige. I filmen *vises* verden bogstaveligt talt fra et utal af perspektiver – fra menneskenes perspektiv, fra dyrenes perspektiv, fra maskinernes og fra naturelementernes perspektiv. Seeren nærmest oplever at være en fisker, en fugl, en fisk, havet og kutteren selv, fordi de små kameraer muliggør positionering, som ikke er menneskeligt

mulig. De mange perspektiver gør, at seeren gennem filmen oplever en opløsning af det singulære, menneskelige perspektiv synkront med en opløsning af de konceptuelle strukturer, som holder vores kulturforståelse sammen.³⁸

I en anmeldelse fra det canadiske nyhedsmedie, The Star, udpeger filmanmelder Peter Howell, hvordan filmes virkemidler virker på ham:

*"Edited together into a non-linear and virtually wordless whole, it creates a briny immersive effect that is almost hallucinatory."*³⁹

Fraværet af genkendelig tale og den non-lineære struktur af minutlange indstillinger gør, at Howell nærmest falder i trance. De teknisk realistiske benspænd, som følger *observational cinema*, og som har ligget til grund for *Leviathans* filmformsprog, skaber i dette tilfælde realisme og muliggør samtidig abstraktion og hallucination for seeren. Antropologerne Lisa Stevenson og Eduardo Kohn kalder denne hallucination for en form for drømmestadie, som i *Leviathans* tilfælde bruges til at lade seeren blive genskabt og derved åbne seeren op for filmens antropocæne, ontologiske politik. Den antropocæne ontologi, hvor mennesker har en fornyet bevidsthed om det liv, som mennesket deler jorden med, går hånd i hånd med filmens flerhed af kameraperspektiver.⁴⁰



Filmens ene instruktør Lucien Castaing-Taylor betegner ligeledes fraværet af ord (i.e. interviews) og fraværet af instruktion som *observational aesthetics*. I sin artikel *Iconophobia*, som er et manifest for *observational sensibility*, argumenterer Castaing-Taylor for, at de observerende idealer kan åbne filmmediet op for flere fortolkningsmuligheder:

"Indeed, one could make the further argument that since an observational aesthetic has for some time now enjoyed pride of place among ethnographic filmmakers – an aesthetic that favors long takes, synchronous speech, and a tempo faithful to the

³⁸ Kohn 2015:313

³⁹

https://www.thestar.com/entertainment/movies/2013/03/14/leviathan_a_fisheye_view_around_a_commercial_trawler_review.html (01.07.2016)

⁴⁰ Stevenson & Kohn 2015:49

*rhythms of real life, and that discourages cutting, directing, reenacting, interviewing – their films are unusually open to multiple interpretations.*⁴¹

Castaing-Taylor berører her, hvordan tid *opleves* af den menneskelige krop og sind, mens seeren oplever filmen. Ifølge Castaing-Taylor indebærer en *observational sensibility*, at der er sammenhæng mellem, hvordan seeren oplever tid og sted henholdsvis før-filmisk og på film. For Castaing-Taylor handler det ikke alene om formålet med fotografering, men også om at tage højde for, hvordan formsprog og indhold opleves af seeren, når fotograferingen formidles. For hvad er virkelighed, ægthed, mennesker, kultur og oplevelse, når det kommer i form af en formidlet version af virkeligheden? Hvordan ser en film ud, som følger et realisme-dogme, der er baseret på den menneskelige oplevelse af verden, som samtidig kan bruge filmformsproget til at nå til nye oplevelser af verden? Castaing-Taylor har sammen med Paravel givet et konkret bud på det spørgsmål gennem deres film *Leviathan*.

⁴¹ Taylor 1996:75

KAPITEL 3

feltarbejdet og filmskabelsen



Kapitel 3 - Feltarbejdet og filmskabelsen

I sidste kapitel præsenterede jeg specialets metode og teori, samt hvordan feltarbejdets somatiske indsigter indvirker *Tværsnits* endelige form. Med pointen om at feltarbejdets indsigter påvirker filmens form, vil jeg i det følgende ekspliciterer de oplevelser, valg og den viden, som jeg opnåede som etnograf i felten på OUH. I dette kapitel er det ikke min intention eller ambition at dække alle indvirkende elementer. I stedet vil jeg dække dem, som har haft størst indflydelse, samt argumentere for hvordan disse elementer har påvirket *Tværsnit*. Disse elementer gælder feltens tekniske begrænsninger, feltens etiske begrænsninger, informanter og researchens indvirkning på min forståelse af felten, mine planlagte optagelser, feltarbejdets varighed og mit kameraudstyr.

Dette kapitel er baseret på min feltdagbog, som jeg har ført siden december 2015. I den har jeg løbende noteret intentioner, valg og idéer til specialets film- og skriftdel. I kapitlet vil jeg henvise til noterne efter dato, hvor noterne er nedskrevet. Feltdagbogen kan findes i et bilag til specialets skriftdel.

Refleksionerne bag mine valg, som jeg har taget i filmskabelsesprocessen, skal ikke fungere som en "akademisk retfærdiggørelse" af mine valg, men skal fungere som en gennemsigttiggørelse af filmmetoden.⁴² Filmproduktet er det empirisk centrale i specialet, hvor tekstdelen er præsentation af fremgangsmåden og refleksioner over filmmediet. Som jeg ligeledes diskuterede i afsnittet om *observational cinema*, er formålet heller ikke at kategorisere filmens optagelser som enten "objektive" eller "manipulerede", da *observational cinema* ikke udgiver sig for at være mere objektiv end andre etnografiske dokumentargenrer.⁴³

Inden jeg går videre til at beskrive felten, vil jeg redegøre for nogle af de medicinske fagtermer, som er en del af specialet. Feltarbejdet blev bedrevet i en felt, som er fyldt med lægefaglig ekspertise og latinske betegnelser. Derfor lå store dele af forberedelserne i at lære fagtermerne at kende, mens nogle af samtalerne med de ansatte under feltarbejdet indeholdt forklaring af specifikke begrebers betydning. Jeg vil beskrive hospitalspraksis og maskinernes teknologi på de afdelinger, hvor jeg bedrog feltarbejde. Det skyldes, at forståelsen for disse maskiner og håndteringen af dem har været informerende for, hvordan og hvorvidt jeg kunne fremstille dem på film.

Hospitalet og fagtermer

Odense Universitetshospital er ét af fire danske universitetshospitaler. Universitetshospitaler er karakteriseret ved at kombinere hospitalsfunktioner med uddannelse, hvilket OUH gør i samarbejde med Syddansk Universitet. OUH hører til Region Syddanmark og er regionens største og mest specialiserede hospital. Hospitalet ligger i den sydvestlige del af Odense og er med næsten 9.000 ansatte Fyns største enkeltstående arbejdsplads.⁴⁴

⁴² Taylor 1996:82

⁴³ Grimshaw & Ravets 2009:5

⁴⁴ https://da.wikipedia.org/wiki/Odense_Universitetshospital

Transportmæssigt ville det være nemmere at lave feltarbejde på Rigshospitalets radiologiske- og onkologiske afdeling. Da de ikke tog eksterne projekter ind i 2016, var det ikke muligt at få adgang til Rigshospitalet. Jeg gik efter et større, offentligt hospital, fordi jeg antog, at her ville være flere lokaler og maskiner at vælge imellem. Dette var vigtigt for filmdelen af mit feltarbejde, fordi jeg kunne vælge lokaler ud fra det ønskede udtryk. Jeg kunne vælge at filme i de store lokaler, hvor der er mere bevægelsesfrihed, eller filme i små, tætpakkede lokaler.

Gennem mit personlige netværk fik jeg kontakt med en direktør på OUH, Peder Jest. Jest kunne godkende mit projekt på forhånd, hvilket lettede adgangen til en ellers forholdsvis utilgængelig felt.⁴⁵ Det hjalp ligeledes, at jeg præsenterede mit projekt som et specialeprojekt, da universitetshospitaler generelt er åbne for forskning. Desuden fik jeg mulighed for at følges til og fra arbejde med Jest i den første uge af mit feltarbejde. Den indsigt, som jeg fik adgang til gennem samtaler i bilen på vej frem og tilbage til OUH og under aftensmaden i hans private hjem, var ikke direkte relevant for mit speciale eller filmens udformning, men det var interessant at få indblik i de visionære og administrative aspekter af hospitalsdriften, mens jeg under feltarbejdet oplevede den patientnære hospitalspraksis.⁴⁶

Som beskrevet i specialets indledning er hospitaler en felt, hvor krop, teknologi, videnskab og ekspertise mødes. Hospitaler er et populært felt at studere inden for kulturalanalytisk videnskab og er ikke fremmed for Europæisk Etnologi. Lokalt på faget er lektor i etnologi Astrid Jespersen den mest engagerede i hospitalskulturalanalyser. Sammen med flere andre forskere repræsenterer hun SAXO-instituttet i det interdisciplinære forskningsprojekt Copenhagen Centre for Health Research in the Humanities (CoRE).⁴⁷

Jeg begrænsede felten til at være Radiologisk Afdeling og Onkologisk Afdeling på OUH. Her ville jeg studere forholdet mellem mennesket og maskinen. Denne felt vil jeg bruge til at belyse spørgsmål om, hvad det medicinske syn på sundhed og sygdom er, samt eksemplificere hvordan kroppen arrangeres for maskinen for at hjælpe medicinvidenskaben med at se kroppen, som maskinen ser den.⁴⁸

Radiologisk afdeling

Mennesket og maskinen mødes eksempelvis på radiologiske afdelinger. Radiologisk Afdeling på OUH er en billeddiagnostisk afdeling, som dækker røntgen, ultralyd, MR-undersøgelse og nuklearmedicin. Det varierer fra hospital til hospital, hvilke af disse fagområder der hører under et hospitals radiologiske afdeling. På OUH husede afdelingen stuer med maskiner til henholdsvis ultralyd, røntgenskanning og MR-skanning samt *interventionel radiologi*, som er kirurgiske indgreb som vejledes direkte af skanningsbilleder.⁴⁹ Under feltarbejdet undlod jeg at filme på de stuer, hvor der udføres interventionel radiologi, da det nærmer sig kirurgi og menneskelig indgriben, og jeg ønskede at mennesket

⁴⁵ D. 11.03.2016 noterer jeg i min feltdagbog at mit projekt har fået go fra Jest, og han videresender mig derefter til nogle af afdelingernes ledere, for hvem han har nævnt mit projekt.

⁴⁶ D. 07.04.2016 har jeg dog noteret nogle af mine tanker, efter jeg havde vist Jest noget af mit filmmateriale, hvorefter vi diskuterede mit specialeprojekt.

⁴⁷ <http://core.ku.dk/>

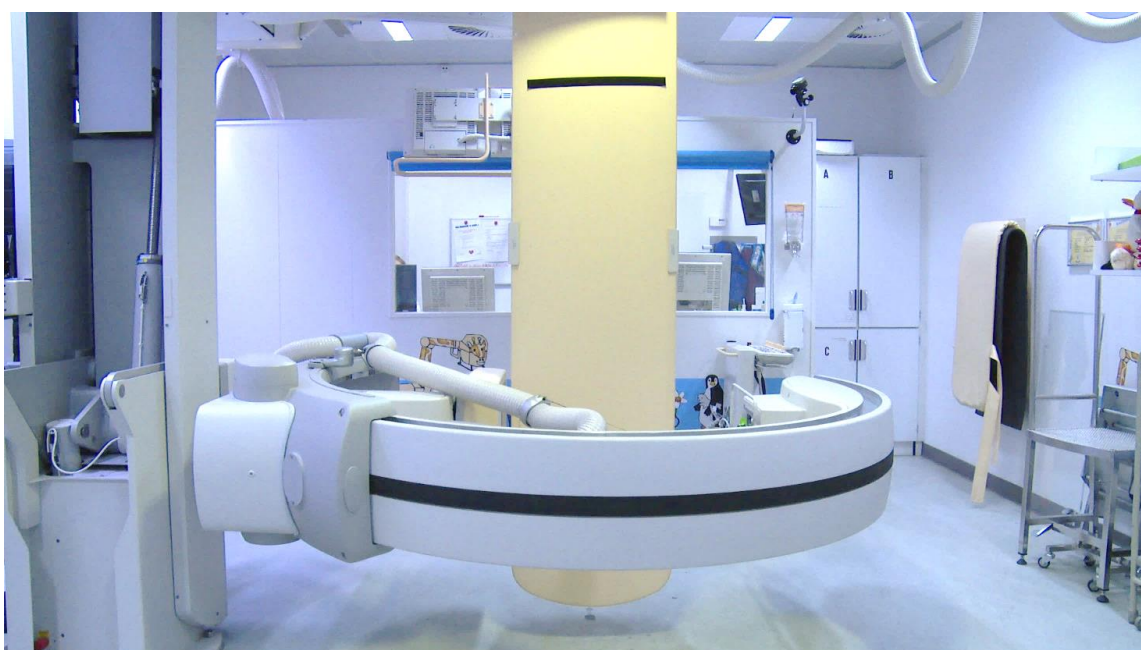
⁴⁸ Eller de spørgsmål, som jeg stillede mig selv i min første note i feltdagbogen d. 09.12.2015: "Hvem er vi, og hvad er det vi skaber her på jorden?"

⁴⁹ http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Sundhedsvidenskab/Medicinske_billedteknikker/radiologi

og maskinen forblev visuelt adskilte. Ligeledes filmede jeg ikke på stuerne med ultralyd, fordi jeg hverken fandt diagnosticeringsprocessen visuelt eller auditivt interessant.⁵⁰ Jeg vil præsentere Radiologisk Afdelings CT- og MR-skannere, som begge indgår i *Tværsnit*.

CT-skanner

Forkortelsen CT kommer af det engelske Computed Axial Tomography (computertomografi på dansk). CT er en avanceret røntgenundersøgelse, hvor diagnosticeringen sker ved hjælp af en række computerfremstillede tværsnitsbilleder (tomogrammer) af hoved, krop eller lemmer, der efterfølgende behandles digitalt, således at kropslige strukturer kan ses to- eller tredimensionelt.⁵¹



På OUH findes flere forskellige CT-skannere, som hver især er specialiseret til røntgenbilleder af bestemte områder på kroppen. C-bueskanneren er den eneste røntgenskanner, som optræder i *Tværsnit*.⁵² C-bueskanneren egner sig til at lave 3D-skanninger af eksempelvis ankler og til at lave 2D-billeder af mindre legemsdele.⁵³ Desuden har OUH også de mere almindelige CT-skannere, som består af en briks, hvorpå patienten ligger og føres ind i en rørformet udhuling. Maskinen ligner MR-skanneren, med den forskel at CT-skannerens rør kun er omkring 1 meter dybt og har en større diameter end MR-skanneren.⁵⁴ Desuden larmer CT-skanneren ikke bemærkelsesværdigt under en skanning. Derfor føles det mindre klaustrofobisk at blive undersøgt af en almindelig CT-skanner i forhold til en MR-skanner. Disse CT-

⁵⁰ Se kapitel 4 "Hvorledes teknologi kommunikerer audiovisuelt" for uddybelse af dette

⁵¹ <https://da.wikipedia.org/wiki/Computertomografi> eller <https://sml.snl.no/CT> eller <https://no.wikipedia.org/wiki/Computertomografi>

⁵² Se billedet ovenfor

⁵³ Ankelskanning ses i tidskode 09:30-10:30

⁵⁴ Se billede under afsnittet "MR-skanner"

skannere kom ikke med i *Tværsnit*, fordi de ligner MR-skannere så meget, at der er en risiko for, at de forveksles med hinanden. CT-skanneren og dens røntgenteknologi er dog repræsenteret i *Tværsnit* med C-bueskanneren.⁵⁵

Undersøgelsestiden på OUH var i gennemsnit 10 minutter, men kan variere alt efter hvilke billeder, der skal tages, og hvordan undersøgelsen rent praktisk forløber.

MR-skanner

På Radiologisk Afdeling findes også MR-skannere, som bruger en anden teknologi end røntgen. MR (Magnetisk Resonans) er en teknik, hvor radiobølger og magnetisme anvendes til at danne billeder af kroppens indre. Teknologien kan frembringe detaljerede billeder med god kontrast mellem forskellige vævstyper, og metoden anvendes derfor bredt til medicinsk billeddiagnostik (radiologi). MR-skanning er baseret på, at visse atomkerner i kroppen er magnetiske og dermed opfører sig som små kompasnåle. Når kroppen anbringes i skannerens kraftige magnetfelt, ensrettes kompasnålene, hvorved kroppen magnetiseres ganske svagt. Ved anvendelse af radiobølger kan kroppens magnetisering bringes i svingninger omkring nord, ligesom en kompasnål der får et lille skub. Dette kan patienten ikke mærke. Når radiobølgesenderen efterfølgende slukkes, vil kroppens magnetisering fortsat svinge i cirka et sekund, før den falder til ro igen. I denne periode udsendes svage radiobølger fra kroppen. Disse opsamles ved hjælp af antenner, og ved en computers efterfølgende analyse af signalerne dannes tværsnitbilleder af kroppens indre.

MR-skanneren består af en briks, som patienten lægges på og føres ind i det smalle rør.⁵⁶ Patienten er omgivet af maskinen med kun fødderne stikkende ud. Patienten er i kontakt med radiografen over et radiosystem og har derudover en "panikknap" i hånden, som han/hun altid kan trykke på, hvis proceduren ønskes stoppet. Når maskinen danner billeder, larmer den med op til 120db med forskellige resonanslyde, der for patienten kan lyde som bankelyde, rene, skingre eller dybe toner eller som rytmisk technomusik.

⁵⁵ Tidskode 05:10 – 10:31

⁵⁶ Se billedet nedenfor



Forskningsmæssigt anvendes MR til eksempelvis kortlægning af hjernens funktioner. Der menes ikke at være skadelige effekter forbundet med MR-skanning.⁵⁷ MR-skanning har færre bivirkninger end CT-skanning, men MR-skannernes smalle rør, hvor patienterne føres ind i, og dens høje lyde kan gøre patienterne både klaustrofobiske og angste. På grund af nogle patienters dårlige oplevelser med MR-skanneren kan det ske, at de må lægges i narkose eller ”nøjes” med en CT-skanning. Ud over MR-skannerens høje lyde kan maskinens ventilationssystem altid høres både i og uden for maskinen.

Der er typisk afsat 30 minutter til hver patient, hvoraf selve skanningen tager 20 minutter og forberedelse og afslutning tager 5 minutter hver. Denne tid kan ligeledes variere, alt efter om patienten lider af klaustrofobi eller angst, og hvor omfattende en billedsekvens, der skal laves, samt af hvilke organer. Under mit feltarbejde på Radiologisk Afdeling filmede jeg eksempelvis en patient, hvis undersøgelse samlet set tog halvanden time. Det skyldes, at patienten havde en pacemaker, som var slået fra, og at han oven i købet led af svær klaustrofobi. Derfor skulle skanningen udføres med omhyggelighed, ligesom patienten skulle bedøves og overvåges af en anæstesilæge under hele undersøgelsen. Jeg valgte optagelserne med denne patient i *Tværsnit* af grunde, jeg forklarer i kapitel 5 i afsnittet ”De optagelser, som ikke er med i *Tværsnit*”.

I *Tværsnit* optræder MR-skanneren visuelt kun i korte klip, men den er i høj grad auditivt til stede. Den høres første gang ved 02:37, hvor en radiograf sidder ved et skrivebord med ryggen til seeren, mens lyden af MR-skanneren fylder undersøgelsesstuen. Her er kameraet på personalets side af det vindue, som radiograferne kigger ind til patienten igennem. Idet en radiograf passerer kameraet, klippes der ind til en optagelse af tværsnitbillederne. Her hører seeren en radiografs dialog med en patient, inden resonanslydene igen larmer, mens tværsnitbillederne kommer ind på skærmen. Lyden af MR-skannerens rytmiske ventilationssystem kan høres inden og efter radiografens dialog med

⁵⁷ <https://da.wikipedia.org/wiki/MR-scanning>

patienten, ved 03:11-03:17 og igen ved 05:03-05:10. Optagelserne, hvor MR-skanneren er med, slutter ved 05:10, hvor der klippes ind til C-bueskanneren.

De tekniske begrænsninger og den måde, som de radiologiske maskiner havde indvirkning og indflydelse på både feltarbejdet og det færdige filmresultat, vil blive dækket i dette kapitel i afsnittet "Tekniske begrænsninger". Jeg præsenterer først Onkologisk Afdeling og dennes maskiner for derefter at præsentere maskinernes indflydelse på det etnografiske feltarbejde.

Onkologisk afdeling

Onkos kommer fra græsk og betyder svulst. Onkologisk Afdeling betegner derfor afdelingen for kræftsygdomme. Onkologi dækker i dag både over medicinsk, kirurgisk og radioterapeutisk behandling af kræft.⁵⁸ På OUH's Onkologiske Afdeling findes flere former for kræftbehandling. I mit feltarbejde fokuserede jeg på strålebehandling, da processen formidler audiovisuel information.⁵⁹

Strålebehandling

Strålebehandling er en radioterapeutisk behandling, som udføres af en lineær accelerator, der sender ioniserende partikelstråling gennem patientens væv. Behandlingen foregår, ved at acceleratoren bevæger sig hele vejen rundt om patienten og skyder partikler i forskellige mønstre og med forskellig intensitet mod kræftcellerne. Denne stråling skader væv og bruges mod kræftcellerne med lindrende eller helbredende effekt. Behandlingen foregår på den måde, at patienten afklæder sig på det område, som skal strålebehandles, og lægger sig op på en briks. Det område, hvor kræftsvulsten sidder, fikseres med eksempelvis en fikseringsmaske, der er lavet individuelt til hver patient. I filmen ses eksempelvis en patient med halskræft, som under behandling har bar overkrop og fikseres med en maske, som dækker fra hovedet og ned på brystet.⁶⁰ Når der strålebehandles, rammes ikke kun kræftcellerne, men også flere forskellige vævsformer omkring kræftcellerne. Dermed påvirkes også resten af kroppen af behandlingen. Fikseringen er nødvendig for at koncentrere strålingen på kræftsvulsten, så resten af kroppen påvirkes mindst muligt af strålingen. Den lineære accelerator roterer langsomt hele vejen rundt om patienten på briksen, indtil kræftsvulsten er behandlet fra alle sider.⁶¹

⁵⁸ http://denstoredanske.dk/Krop_psyke_og_sundhed/Sundhedsvidenskab/Kr%C3%A6ftsygdomme_og_onkologi/onkologi

⁵⁹ Se næste kapitel: "Hvorledes teknologi kommunikerer audiovisuelt"

⁶⁰ Tidskode 10:51-12:05

⁶¹ Se billedet nedenfor



En behandling tager 10 minutter med forberedelse og afrunding. I et omklædningsrum klæder patienten sig af og følges derefter ind til rummet, hvor acceleratoren står. Patienten lægger sig på briksen og fastspændes af to radioterapeuter. Når patienten ligger, som han/hun skal, forlader terapeuterne lokalet, og behandlingen går i gang. Efter endt behandling hjælper terapeuterne patienten ud af fikseringen, og patienten går så tilbage i omklædningsrummet og får tøj på igen.

Den lineære accelerator optræder både i starten og i slutningen af *Tværsnit*. Først filmer kameraet ind i acceleratorens "hoved", hvor lyden af maskinens indre glasdeles bevægelse kan høres. Til sidst i *Tværsnit* er kameraet vendt om, hvor billedet nu viser lokalet, og personalet og patientens samtale kan høres tydeligt.

Disse massive maskiner og deres specifikke teknologi gør, at feltarbejdet og etnografens bevægelse må tilpasse sig maskinerne. Etnografen må indfinde sig med at holde afstand til maskinerne og nogle gange helt at forlade lokaler for ikke at risikere at blive udsat for stråling med potentielt fatale følger. I næste afsnit vil jeg beskrive, hvordan jeg konkret måtte tilpasse mig og hvorfor.

Tekniske begrænsninger

Magnetisme

Gradén og Kaijser pointerer i *Etnologiskt Fältarbete*, at filmoptagelse i felten kræver ekstra planlægning og forberedelse. I deres eksempel forklarer de, hvordan det kan komplicere feltarbejdet, at kameraudstyret er følsomt over for ringe vejrforhold.

Under mit feltarbejde var det ikke skadelige vejrforhold, som jeg skulle bekymre mig om, men derimod skadelige strålinger og skadelig magnetisme. Magnetismen kan ikke bare ødelægge mit udstyr, men hvis mit udstyr rives ud af

mine hænder af den stærke magnetiske kraft, kan det også ødelægge hospitalets udstyr og være til gene for patienternes behandling. Det betød, at jeg altid skulle være opmærksom på, hvor jeg gik, og hvad jeg havde i hænderne og lommerne, samt holde en hvis sikkerhedsafstand til den magnetiske MR-skanner. MR-skannerens teknologi har den effekt, at den bogstaveligt talt er en 10-15 ton magnet med en magnetisk tiltrækningskraft på op til 1.2 Tesla.⁶² MR-skannerens magnetiske tiltrækningskraft er så stærk, at den kan rive udstyr ud af hænderne eller ud af lommerne på dem, der kommer for tæt på. Dette flyvende udstyr kan ødelægge skjoldene på maskinen, maskinen selv, ligesom udstyret selv kan smadres. Det var risikabelt at filme nær en MR-skanner, for er uheldet ude, ville det koste hospitalet 300.000 kr og tre arbejdsdage at slukke og tænde maskinen for at fjerne metaldele, som har sat sig fast på maskinen. Det ville også medføre aflysning af planlagte patientbehandlinger i det pågældende tidsrum. At filme i en felt med magnetisme og disse risici betød, at jeg fik et andet forhold til mit udstyr. Udstyret var ikke bare dokumentationsudstyr, men noget, som bogstaveligt talt kunne ødelægge feltens redskaber og bremse informanternes praksis. Disse risici gjorde, at jeg konstant var bevidst om hvor mit udstyr var, og hvad jeg havde i mine lommer. Efter nogle dage på Radiologisk Afdeling begyndte jeg sågar at være opmærksom på andres lommer.

På hospitalet havde de ansatte rutiner med patienterne og maskinerne, som jeg i feltarbejdet overværede som gæst. For hospitalspersonalet er det højeste prioritet, at disse rutiner ikke afbrydes. Som fremmed kunne jeg risikere at forstyrre den rutine, hvilket i værste fald kunne skade patienter eller ansatte. Jeg skulle være forsigtig med, hvorhen jeg pegede mit kameraudstyr, men også med, hvordan jeg bevægede mig med det, og hvorhen jeg gik med det.

MR-skannerens magnetisme var en konkret begrænsning. På grund af magnetismen kunne jeg ikke komme lige så tæt på processen og patienten, som det var min ambition at komme. Ambitionen var at filme patientens ansigt, mens han/hun lå inde i MR-skanneren, men på grund af magnetismen er den optagelse umulig. Jeg planlagde derfor at filme MR-skanneren udefra og i redigeringen klippe ind til en optagelse af en patients ansigt, mens han/hun ligger med en MR-maske i en CT-skanner. Det ville jeg gøre for at simulere, at ansigtet var filmet i MR-skanneren. Optagelsen af patienten i MR-skanneren er teknisk umulig, men ved at filme et lignende skud i CT-skanneren kunne jeg simulere den teknisk umulige optagelse.

Den "snydeoptagelse" blev ikke en del af *Tværsnit*. Det skyldes, at en optagelse så tæt og lige på en patients ansigt giver seeren anledning til at tolke, hvordan patientens oplevelse af MR-skanningen må være. Meningen med *Tværsnit* er, at seerens sædvanlige indlevelse i en films menneskelige karakter skulle undgås, og derfor valgte jeg, at optagelsen ikke skulle med i filmen.⁶³

Under mit feltarbejde på Radiologisk Afdeling fik jeg adgang til digitaliserede, autentiske tværsnitsbilleder fra tidligere MR-skanninger. På grund af patientanonymitet havde jeg ikke forestillet mig, at jeg kunne få adgang til sådanne tværsnitsbilleder, men de blev censureret og overført til min computer. Tværsnitsbillederne var korte videosekvenser uden lyd. Disse tværsnitsoptagelser blev løsningen på min ambition om at komme så tæt på MR-skanningsprocessen som muligt uden at ødelægge mit og hospitalets udstyr. Ved hjælp af tværsnitsoptagelserne kunne jeg komme tæt på maskinen uden at gå fysisk tæt på den i felten. Tværsnitsoptagelserne blev den bærende visualisering af MR-

⁶² Tesla er måleenheden for magnetisk kraft. En typisk køleskabsmagnet måler 0,005 Tesla.

⁶³ Kapitelinddelingsbilledet til kapitel 2 er et stillbillede fra den optagelse.

skanneren i *Tværsnit*, og i kapitel 5 diskuterer jeg, hvordan de optagelser gjorde det muligt for seeren at opleve hospitalet inde fra maskinen.⁶⁴

Partikelstråling

En anden teknisk begrænsning ligger i at filme strålebehandlingen. Under strålebehandling er strålerne direkte farlige for dem, der er til stede i rummet, og derfor gik personalet altid rundt med små geigertællere i lommen. Stråleterapi er en meget styret proces, for at sikre at behandlingen er så ufarlig som muligt med relativt få bivirkninger for patienten.

I *Tværsnits* sidste optagelse ses tre farver på patientens ansigt, idet loftlyset slukkes. Det blå lys kommer fra et LED-lys på den lineære accelerator, som ikke har betydning for behandlingen. De røde laserlys, som kaster streger på patienten, bruger radioterapeuterne til at placere briksen og patienten korrekt i forhold til maskinen. Det grønne område er dér, hvor strålemængden koncentrerer. Strålerne rammer ikke kun der, men spreder sig ud i hele lokalet. Derfor er det udelukket at lade andre end patienterne være til stede i rummet under behandlingen.

På billederne i *Tværsnits* første og sidste optagelse bliver partikelstrålingen manifesteret som hvid flimmer, der skifter i intensitet sammen med lydbilledet.⁶⁵ Det er *ikke* en videoeffekt, men partikelstrålingen som rammer og skader kameraets sensor. Under optagelserne var kameraet aldrig placeret der, hvor strålingsmængden var koncentreret, hvilket betyder, at det hvide flimmer kommer fra "restpartikelstråler" under behandlingen. I næste kapitel vil jeg analysere denne utilsigtede flimmereffekt.

At strålingen var farlig, og at den spreder sig i hele lokalet, betød at felten kun er tilgængelig for kræftpatienter, som skal modtage behandling. Lokalet, hvor behandlingen foregår, er altså kropsligt utilgængelig for raske kroppe under strålingen. Jeg havde en ambition om at filme behandlingen, så ved at placere kameraerne på forhånd kunne jeg videodokumentere behandlingen uden at være fysisk til stede i lokalet. Jeg placerede to kameraer på stativ og monterede et på den lineære accelerator. Mit sidste kamera førte jeg håndholdt, hvor jeg fulgte radioterapeuterne, som tog sig af den givne strålebehandling. Derved fik jeg en håndholdt optagelse af strålebehandlingen fra et perspektiv, som var kropsligt muligt; og jeg fik tre statiske optagelser af strålebehandlingen, som kropsligt var umulige at filme. Med denne metode fik de statiske optagelser en snert af teater og opstillethed, fordi scenarierne bare udspiller sig for kameraerne. Den stillestående og stive fotografiske metode blev inspirerende for, hvordan resten af *Tværsnit* skulle sættes sammen. Hvis filmen udelukkende består af statiske optagelser, vil den formmæssige stringens have en effekt på, hvordan kulturen fremstår og opleves af seeren. Den effekt diskuterer jeg i kapitel 5.

De statiske optagelser kan fremstå som mit forsøg på at kameraet skal være "fluen på væggen." At betegne fotograferingen som "fluen på væggen" er ikke helt ved siden af, men metaforen bærer med sig nogle antagelser, som ikke passer på ambitionerne med *Tværsnit*. Én antagelse er, at kameraet eller fotografen er distanceret og uengageret i felten, og at den distance vil gøre dokumentaren mere objektiv. Som beskrevet i indledningen er det ikke mit mål

⁶⁴ Tidskode 03:12-05:09

⁶⁵ Ses eksempelvis ved tidskode 00:32-02:31

med *Tværsnit* at være objektiv. I *Tværsnit* fremhæver jeg filmmediets subjektivitet ved at vise seeren tydeligt partiske optagelser af hospitalspraksissen. For at kunne dokumentere med stillestående kamera på et hospital er det desuden essentielt, at fotografen forstår arbejdsrutinerne på afdelingerne. At optage på stativ kræver at fotografen stiller spørgsmål og lærer patienternes, de ansattes og maskinernes bevægelsesmønstrene at kende, før kameraet kan placeres eller monteres. Det skyldes, at jeg under ingen omstændigheder måtte forstyrre eller instruere radiografernes arbejdsrutiner. Minimal intervention i felten kræver forberedelse og forforståelse for hospitalsrutinerne for at kunne placere kameraet uden at forstyrre processerne og samtidig kunne få noget materiale med, som er filmisk brugbart. I feltarbejdet var det først de sidste dage, hvor jeg lavede optagelserne med kameraet på stativ og monteret på maskinerne.

"Fluen på væggen" kan i relation til *Tværsnit* omskrives til "fluen på maskinen". I *Tværsnit* formidles verden audiovisuelt fra maskinens bevægelige dele, hvilket kun er muligt på grund af kameraets lille størrelse. Fluen og kameraets størrelse betyder, at de kan placeres på maskiner og opleve verden fra perspektiver, som ikke er muligt for mennesket.⁶⁶

Feltens etiske begrænsninger

På hospitaler er patienterne i en sårbar position. Når etnografer laver feltarbejde og indsamler feltmateriale fra et hospital, så er det vigtigt at sikre patienternes anonymitet. Fra OUH's side lægges der hovedsageligt vægt på, at jeg ikke videregiver patienters CPR-nr. eksempelvis ved at filme radiografernes skærme eller ved at lydoptage, når patienterne siger det højt. Også under klassisk feltarbejde med pen og papir skal etnologen være påpasselig med at gemme en patients cpr-nr. Lyd- og billeddokumenterende feltarbejde kræver ekstra opmærksomhed. Derfor var hospitalets personale agtsom på, at ingen cpr-numre slap ud med mine optagelser. Det indordnede jeg mig under optagelse ved at filme uden om patientinformationerne på radiografernes skærme. Visuelt har det været endnu et argument for at formidle med anonymiserede tværsnitsoptagelser, som jeg beskrev i forrige afsnit. Tværsnitsoptagelserne blev min mulighed for at undgå at filme radiografernes og radioterapeuternes computerskærme under indlæsningen af tværsnittene.

Før behandling kan gå i gang, skal patienten sige sit personnummer højt og dermed bekræfte, at personalet har fat i den rigtige. I redigeringen måtte jeg fraklippe de tidspunkter, hvor patienterne siger deres CPR-nr. Eksempelvis begynder den sidste optagelse i *Tværsnit* sekundet efter, at patienten er færdig med at sige sit CPR-nr. højt.⁶⁷ Derudover var hele filmens emne og fokus på mennesket og maskinen, hvorved patienternes specifikke data ikke var vigtig. Det handlede ikke om "Birgitte, som har kræft," eller om at følge en person, som seeren skal kunne identificere sig med. Det var mit mål, at *Tværsnit* skulle være en dokumentar om mennesket og maskinen som fænomener, og derfor var patienternes navne og specifikke lidelser ikke vigtige at eksplicitere. Jeg kunne derfor nøjes med at filme

⁶⁶ Landesman 2015:15

⁶⁷ (10:50-)

en kropsdel, eksempelvis en ankel, uden at filmen mistede fokus. Samtidig kan jeg i redigeringen klippe frit mellem optagelser af forskellige patienter, fordi det ikke handler om individerne, men om kroppe.

Andre perspektiver på felten

I filmproduktion er det vigtigt at træffe et klart valg om, hvilket perspektiv filmen skal formidle. Før feltarbejdet og filmoptagelsen var det min ambition, at filmen skulle optages, så den viste udelukkende patienternes perspektiv.⁶⁸ Denne ambition skiftede dog, i takt med at jeg nærmede mig feltarbejdet. I de næste afsnit vil jeg belyse, hvordan mødet med flere informanter og det, at jeg kom på rundvisning, havde indflydelse på, hvordan perspektivet for *Tværsnit* skiftede før og under feltarbejdet.

Patientperspektivet

Selvom interviews eller voice-overs ikke er en del af *Tværsnit*, så har jeg alligevel lavet nogle semi-strukturerede og impulsive interviews både før og under feltarbejdet. Jeg var klar over, at min forståelse af diagnosticering ikke udelukkende kunne udgøres af autoetnografiske overvejelser. Formålet med de indledende interviews har været at få et indblik i, hvordan forskellige patienter har oplevet at blive MR- eller CT-skannet. Før feltarbejdet interviewede jeg to kvindelige patienter. Den ene havde oplevet at blive CT-skannet, mens den anden havde oplevet MR-skanneren.⁶⁹

Den ene informant, Marie, tænkte meget over maskinen, imens hun blev røntgenfotograferet af en C-bueskanner. Hun tænkte, den var gammel på grund af dens knækhvide skjold og dens knirkende lyde. Det var for Marie ikke en specielt bemærkelsesværdig oplevelse, men blot en, som hun havde tænkt på et par gange siden.

På den anden side havde min anden informant Anne en negativ oplevelse, da hun skulle undersøges i en MR-skanner. Anne havde en endnu ikke diagnosticeret lidelse i sit ben, og frykten for, hvad det kunne være, gjorde hende kun mere nervøs. Hun fortalte, at hun under MR-skanningen følte en blanding af angst, fremmedgørelse og klaustrofobi, at hun reagerede ved at kaste op.⁷⁰

Under feltarbejdet snakkede jeg med en kvindelig patient, som havde oplevet MR-skanning flere gange før. For hende var det afslappende og nærmest meditativt at ligge inde i MR-skanneren. Hun vidste, at undersøgelsen ville vare 30 minutter, og at tværsnitbillederne ville blive skarpere, hvis hun lå stille. Det så hun som en anledning til at lukke øjnene og slappe af.

Annes negative oplevelse af diagnosticering står i kontrast til min egen oplevelse af at blive MR-skannet. Det er tydeligvis to vidt forskellige oplevelser af diagnosticering. Jeg forsøgte at forstå, hvordan patienterne oplevede skanninger, som jeg personligt selv havde oplevet. Ved at lære hvordan andre oplevede det samme, var det mit mål at

⁶⁸ Feltdagbog 21.12.2015 og 25.01.2016

⁶⁹ De to kvindelige patienter er blevet anonymiseret med nye navne.

⁷⁰ Lydoptagelse med Anne 24.03.2016

få en mere nuanceret forståelse af, hvordan diagnosticering kan opleves. Patienterne er eksperter på deres egen hverdag og oplevelse. Ved at forstå hvorledes samme MR-skanningsprocedure kan opleves forskelligt, kunne jeg bruge disse oplevelser – spændende fra klaustrofobisk til meditativt – som optik til at se mit materiale igennem. Hvor *viser* mit materiale noget, som kan gøre, at situationen opleves som skræmmende og klaustrofobisk? Og hvornår *viser* mit materiale noget, som kan gøre at situationen kan virke meditativ?

At skulle gøre *Tværsnit* både voldsom og meditativ var en udfordring. Antropologerne Lisa Stevenson og Eduardo Kohn beskriver i deres artikel "An Ethnographic Dream" noget, som kommer tæt på. De oplever *Leviathan* som en etnografisk drøm, der kan lede seeren ind i et slags drømmestadie "[which] allows the viewer to be made over by a world beyond the human".⁷¹ Ifølge Stevenson og Kohn kan dette ske ved, at *Leviathan* udelukker, at dialog skal have nogen drivkraft for filmen. Med *Tværsnit* har jeg derfor fokuseret på, at den dialog, som kan høres i filmen, ikke driver handlingen i en filmisk retning. Dialogerne i *Tværsnit* er kun samtaler, som de ansatte har med patienterne i situationerne for at skabe tværsnitsbilleder eller for at skabe empati. At dialogerne ikke er drivkraft for filmen gør, at seeren må opleve kommunikation på andre måder end de verbale. Det åbner op for muligheden for, at seeren lytter til maskinerne og lyd atmosfærerne.

Maskineperspektivet og personaleperspektivet

De første noter i min feltdagbog er om, at jeg ville lave et filmeksperiment, som udelukkende var optaget fra "maskinernes perspektiv". Jeg ville formidle, hvordan maskinerne ser mennesket, ved at montere kameraer på maskinernes bevægelige dele, for derved at lade seeren bevæge sig som maskinerne rundt om patienter. Inspireret af Aktør Netværks-teoriens ligestilling af humane og non-humane aktører var min ambition at fremhæve maskinernes "stemme" ved udelukkende at fokusere på dem i filmformidlingen. Min første research gik derfor ud på at finde ud af, hvilke maskiner på hospitaler som bevæger sig omkring mennesker. Herved fandt jeg frem til C-bueskanneren og MR-skanneren og med tiden den lineære accelerator.

Som forberedelse til filmoptagelsen kom jeg først på rundvisning på Skejby Sygehus og senere på OUH.⁷² Jeg ville undersøge, hvordan maskinerne bevægede sig, og hvordan jeg kunne placere kameraet på maskinerne. Efter de to rundvisninger på henholdsvis Skejby og OUH fik jeg øjnene op for personalets perspektiv. Jeg oplevede at være "backstage" på hospitalet, og det slog mig, at jeg for første gang var mødt op på et hospital uden have en tid ved lægen. Det gjorde, at jeg så hospitalet som en arbejdsplads, hvor der er en rolleopdeling mellem patienter og ansatte. Rolleopdelingen er sågar manifesteret ved, at patienterne går på nogle hospitals gange, mens de ansatte går på gange, der ligger "backstage" for patienterne. Ved at komme på disse rundvisninger stod det klart, at under mit feltarbejde ville mit fysiske udgangspunkt komme til at være fra de ansattes lokaler og ikke fra patientgangene. Det betyder, at jeg bevæger mig med og filmer fra de ansattes perspektiv.

⁷¹ Stevenson & Kohn 2015:49

⁷² Jeg blev rundvist på Skejby d. 26. februar og på OUH d. 15. marts 2016.

I takt med at jeg fik mere forståelse for felten, så jeg, at diagnosticeringspraksissen kunne opdeles i to perspektiver – patientperspektivet og personaleperspektivet. Min erfaring indtil da var baseret på den autoetnografiske oplevelse, at jeg selv havde været patient og udelukkende havde befundet mig i rummene og på gangene, som var afsat til patienter. Mens jeg blev introduceret til personalet og kom i kontakt med de rumlige atmosfærer, som de arbejder i, åbnede mit blik sig op for flere perspektiver end blot patienternes. I min tid på Odense Universitetshospital var jeg nærmest også en del af personalet, da jeg bevægede mig rundt med dem og var på deres side af vinduerne. Desuden havde jeg mit udstyr og en lille arbejdsplads på én af radiografernes kontor under feltarbejdet.

Rundvisningerne og mødet med hospitalets ansatte gjorde, at filmen bevægede sig væk fra at være en gengivelse af patienternes (og min) oplevelse af at blive undersøgt og behandlet af maskiner. Tema- og indholdsmæssigt gik filmen fra at være mono-perspektivisk (patient) til at være en film, som formidler flere perspektiver; de humane (patient og personale) og non-humane (maskiner og data).

Planlagte optagelser – forberedelse til feltarbejdet

Inden feltarbejdet gik i gang udarbejdede jeg en liste af optagelser, som jeg vidste, jeg ville lave.⁷³ Denne liste var en afkrydsningsliste, der skulle sikre, at jeg fik alt med. Optagelserne delte jeg op i grupper ud fra, hvordan de var æstetisk.

Den første gruppe var optagelserne fra maskinernes perspektiv. Jeg ville montere mit GoPro-kamera på radiografernes skærme, så jeg havde en optagelse af, at tværsnitsbillederne kom ind i computeren; jeg ville montere kameraet i CT-skanneren for at lave ovennævnte ”snydeoptagelse”, og jeg ville montere kameraet på C-bueskanneren og den lineære accelerator, som kører rundt om patienten.

Den anden gruppe var statiske optagelser, som skulle filmes med Sony-kameraet. Det var statiske optagelser af ansatte på hospitalsgangene og i stuerne samt symmetriske optagelser af maskinerne midt i lokalerne med og uden patienter.

Den tredje gruppe var håndholdte optagelser, som fulgte de ansatte bevæge sig rundt fra stue til stue og under diagnosticeringerne. Disse er beskrevet både som close-ups af specifikke legemsdele på de ansatte (mund, hænder, øjne) og som optagelser, som følger dem gå på gangene i skulderhøjde.

De tre grupper er præsenteret, efter hvilken gruppe af optagelser som jeg så som de vigtigste. Mængden af filmmateriale, som hører til grupperne, afspejler ikke den prioritering. Listen skulle også fungere som en guideline for min filmoptagelse, som kunne rettes til, alt efter hvad der var muligt i feltarbejdet. Grunden til, at der både blev tilføjet og fjernet optagelser til listen under feltarbejdet, er, at felten både giver plads og gør modstand mod visse filmiske idéer og metoder. Det er denne modstand og dens indflydelse på filmresultatet, som jeg fremhæver gennem specialets skriftlige del.

⁷³ Se bilag, ”Skudliste”

Indtil videre har jeg eksempelvis præsenteret, hvordan feltens tekniske begrænsninger (magnetisme og partikelstråling) og etiske begrænsninger (patientanonymitet) har dikteret, hvorledes jeg kunne filme på hospitalet. Desuden har mit filmiske perspektiv på hospitalet skiftet, i takt med at jeg lavede research og oplevede at gå på hospitalets gange. Disse begrænsninger var nogen, som jeg opdagede inden feltarbejdet. De næste afsnit vil beskrive nogle af de begrænsninger og muligheder, som felten gav under feltarbejdet.

Feltarbejdets varighed

Under rundvisningerne på Skejby og OUH fik jeg spurgt ind til arbejdsrutinerne, og hvordan mulighederne var for at optage omkring disse store, avancerede maskiner. Det blev hurtigt klart, at selve arbejdsproceduren for CT- og MR-skanninger var nogenlunde ens, da de begge har til formål om at skabe tværsnitsbilleder til diagnosticering, mens strålebehandling, som navnet antyder, har til formål at behandle patienter med kræft. Selvom der ikke er skelnet mellem afdelingerne i *Tværsnits* struktur, afsatte jeg en uge til at lave feltarbejde på hver af de to afdelinger. Feltarbejdsvarigheden var sat til to uger. En lille pause imellem de to afdelinger muliggjorde, at jeg kunne være mentalt klar på at studere disse to vidt forskellige afdelinger. Feltarbejdet var to uger langt, for at jeg kunne opholde mig på en af afdelingerne ad gangen og dermed få en dybere forståelse og kropslig oplevelse af afdelingerne.

Med en liste af optagelser som jeg ønskede at få fra felten, var det fristende blot at møde op, filme de planlagte optagelser og gå igen. Det ville være både tidsbesparende og billigere. Men varigheden af feltarbejdet var en balance mellem ikke bare at møde op for at "samle ind" og at få en større forståelse af felten ved at være der i længere tid. For de ansatte var den tid, jeg var i felten, en relativt lang periode. Det typiske etnologiske feltarbejde varer ideelt set længere tid. Men de ansatte er vant til, at journalister kommer forbi for at optage dækningsmateriale til en reportage, som typisk tager journalisterne et par timer. Allerede efter min første feltarbejdsdag var overstået kunne jeg mærke, at radiograferne forstod, at jeg alvorligt var interesseret i deres arbejde og i at filme dette. Min oprigtige interesse understregedes af, at jeg var der i længere tid. Efter anden dag fik de ansatte og jeg et tættere forhold til hinanden, hvorved mine kontaktpersoner blandt de ansatte begyndte at foreslå at filme flere ting, som "måske ville være relevante for dit speciale". Samtidig med dette fik jeg en bedre forståelse for personalets arbejdsgang og kunne mere gnidningsfrit følge med i og forstå flere og flere af radiografernes arbejdsprocesser.

Kameraudstyr til kulturindsamling

Europæisk Etnologi har sammen med en række andre kulturfag, både explicit og implicit, påtaget sig ansvaret for at indsamle og skabe materiale fra forsvindende skikke.⁷⁴ Kulturbevarelse kan gøres forskelligt alt efter hvilket kulturfag, der dokumenterer, og hvilken kulturform, der skal dokumenteres. Den visuelle antropolog Margaret Mead noterer i

⁷⁴ Mead 2003:1

Principles of Visual Anthropology, hvordan disse kulturfag har fået redskaber til indsamling og skabelse af kulturmateriale:

*"In the light of this record of devoted, tedious, often unrewarded work under trying and difficult conditions, it might be expected that each branch of practitioners of anthropology would eagerly avail itself of new methods which could simplify or improve its fieldwork. Thus, methods of dating became progressively available to archaeologists; phonograph, wire and tape recording to musicologists and linguists; and still and moving pictures and video to ethnologists."*⁷⁵

Etnografer bruger forskellige metoder og udstyr til at dokumentere i felten. Det udstyr, som etnografen bruger, har indflydelse på, hvordan han/hun kan dokumentere. Jeg har brugt filmudstyr til at skabe kulturmateriale. Dette udstyr kan skabe kulturmateriale på forskellige måder ud fra, hvordan lyd og billede optages i felten.

Jeg skrev i indledningen, at smartphones har udbredt muligheden for at fotografere og videodokumentere feltarbejde. Under forberedelserne til feltarbejdet skulle jeg vælge udstyr. Jeg havde jo en mobiltelefon selv, som fint både kunne optage video, tage billeder og optage lyd som en diktafon. Det virkede også som den letteste løsning: mobiltelefonen kunne alt det, som jeg havde brug for, og det hele var sågar automatiseret. Det gælder eksempelvis de tre optikfaktorer: f-stop, zoom og fokus. Disse bruges til at opbygge et billede sammen med iso-værdi og hvidbalance. På en mobiltelefon er der ingen mulighed for optisk zoom, mens den digitale zoom kræver, at den ene hånd har to fingre på displayet, mens den anden hånd holder telefonen. At både hvidbalance, eksponering, f-stop og fokus er automatiserede betyder, at det eneste, man som dokumentarist gør for at skabe et billede, er at pege sin smartphone i *retningen* af, hvor indholdet eller subjekterne er. Fotografen vælger ikke, om billedet skal eksponeres efter subjekternes hud eller lampernes glød; fotografen vælger ikke, om dybdeskarpheeden skal sætte fokus på genstanden i forgrunden, objektet i baggrunden eller sprede fokus i hele billededybden; fotografen vælger ikke, om hvidbalancen skal tilpasses lyset fra vinduet eller fra glødepærerne indendørs, og fotografen vælger ikke, om fokus skal skifte mellem objekter eller fastholdes på én genstand.

Fuldt automatiseret dokumentationsudstyr giver på den ene side etnografen mulighed for kun at fokusere på at filme i retning af indholdet, og etnografen behøver ikke bekymre sig om teknik. Det kan give plads til, at man kan opdage noget, som etnografen ville have overset, hvis han baksede med et teknisk problem eller lignende.

På den anden side kan det automatiserede udstyr opføre sig anderledes end ønsket. Hvis udstyret ikke vil, som etnologen vil, kan det være en endnu større forstyrrelse for opmærksomheden end at skulle tænke over, hvordan man manuelt indstiller kameraet under optagelse. At operere et videokamera manuelt kan til at starte med være angstprovokerende og uoverskueligt. Jeg vil dog argumentere for, at dokumentaristen med et manuelt kamera *tager ansvar* for sin fotografering og derved engagerer sig mere i filmmetoden, end hvis der filmes med en smartphones automatiserede kamera. For at kunne få nogle af alle de muligheder og al den frihed, der er i et fuldt manuelt kamera, så skal fotografen dygtiggøre sig.

Det Sony-kamera, jeg havde med i felten, er et semi-professionelt kamera med mange indstillingsmuligheder. Kameraets indstillingsmuligheder kan af fotografen bruges til at *specificere* optagelserne og *fokusere* både filmens

⁷⁵ Mead 2003:3

indhold og fotografens øje i det filmede øjeblik. Etnografen *vælger*, mens han/hun er ude at filme, når han/hun bruger et videokamera med indstillingsmuligheder, mens etnografen med mobiltelefonen i mindre grad fokuserer fotografisk og bliver dermed ikke nødt til at være så opmærksom på filmdokumenteringen, mens der optages. Når jeg filmer, så kigger jeg delvis på LCD-skærmen på kameraet, for at se hvordan jeg filmer, og dels kigger jeg over mine briller ud i rummet for at orientere mig om, hvad mit næste skridt skal være. Med håndholdt kamera overvejer jeg ikke bare, hvad jeg skal filme, men *hvordan* jeg skal bevæge mig fra det ene til det andet. Jeg pletmaler et lærred med *valgte* detaljer og fokuspunkter med kameraet. Først filmer jeg en hånd, så et ansigt, så skærmen med tværsnit, så hånd igen, så maskine. Frem for at filme hele mennesket uden at tvinge fokus på noget specifikt for seeren vælger jeg et fokus for seeren. Mine håndholdte optagelser var fotograferet tæt på detaljer for at understrege subjektiviteten i optagelserne.

Modsat det indstillingsmulige Sony-kamera havde jeg også et fuldautomatiseret GoPro-kamera med. Det var dette lille, lette kamera, som jeg ville montere på maskinernes bevægelige dele.⁷⁶ GoPro-kameraet, som blev brugt i de fleste optagelser i *Leviathan*, er fremhævet af antropologer, som et kamera, der gør det muligt for etnografen at optage kultur fra nye perspektiver.⁷⁷ Kameraets lille størrelse gør, at det kan monteres overalt, og at det kan komme tættere på end konventionelle filmkameraer. De nye muligheder, der følger med et småt kamera, har Castaing-Taylor og Paravel fuldt ud eksploiteret i *Leviathan*, og kameraet og brugen af den krediteres for at være hovedårsagen til, at filmen har været både avantgarde, kvalmende, hallucinerende og dokumentarisk på samme tid.⁷⁸

De fleste optagelser i *Tværsnit* er ligeledes optaget med GoPro-kameraet, og jeg vil i kapitel 5 argumentere for, hvordan kameraet og brugen af den har åbnet op for sanseligheden i *Tværsnit*. I næste kapitel vil jeg analysere, hvordan teknologi kommunikerer audiovisuelt. Sidst i kapitlet vil jeg diskutere, hvorfor mine håndholdte optagelser fra feltarbejdet ikke er kommet med i den endelige version af *Tværsnit*.

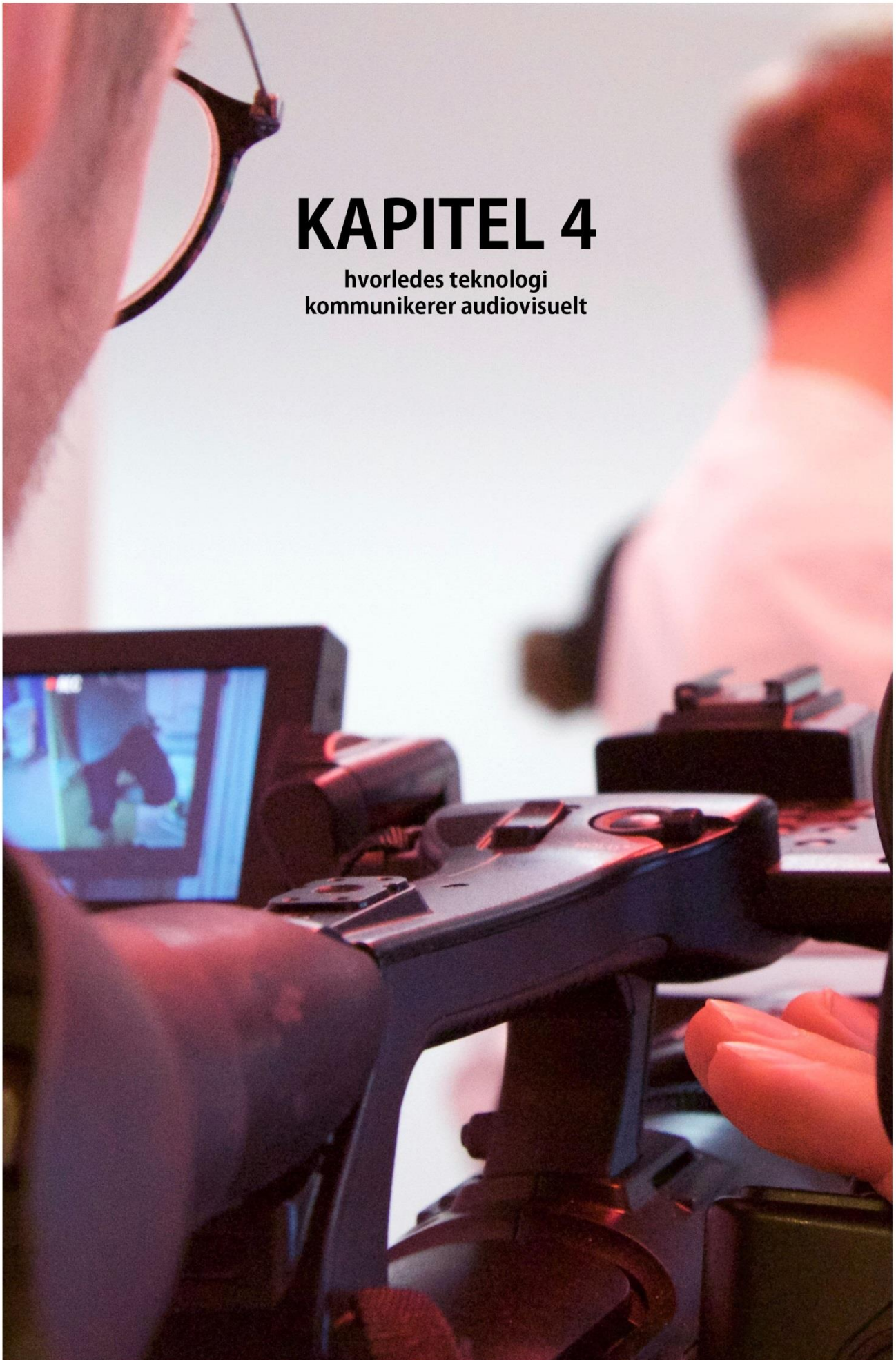
⁷⁶ Kameraet måler 41x59x30mm og vejer 74 gram.

⁷⁷ Hanssen 2015; Landesman 2015; Russell 2015; Thain 2015; Stevenson & Kohn 2015

⁷⁸ *ibid*

KAPITEL 4

hvorledes teknologi
kommunikerer audiovisuelt



Kapitel 4 – Hvorledes teknologi kommunikerer audiovisuelt

Gradén og Kaijser giver i Etnologisk Fältarbete eksempler på, hvornår filmfotografering kan være etnologisk frugtbar. Her skriver de, at ved en årlig svensk hyldfest i USA var det været oplagt for etnologen Lizette Gradén at bruge film og foto som metode. Ved hyldfesten ønskede de amerikanske arrangører nemlig at vise deres svenske tilhørsforhold. De visuelle og auditive aspekter af paraden er centrale for det budskab, som indbyggerne ønsker at formidle til hyldfestens besøgende.⁷⁹ I Gradéns eksempel oversættes arrangørernes *intentioner* til et audiovisuelt sprog, som kan opfanges af kameraer og mikrofoner.

Under forberedelserne til *Tværsnit* har jeg været opmærksom på, hvordan kultur på hospitalet udtrykker sig visuelt eller auditivt. I hospitalskulturen er der ikke samme kommunikative intentioner, som til hyldfesten i Gradéns feltarbejde. Hospitalets indretning er ud fra et mål om at skabe ro og tryghed for patienten. Lokalerne er velbelyste, der er rent, væggene er hvide, og der er planter hist og her. Maskinerne har hvide skjolde, så de passer bedre ind i hospitalets indretnings mål.

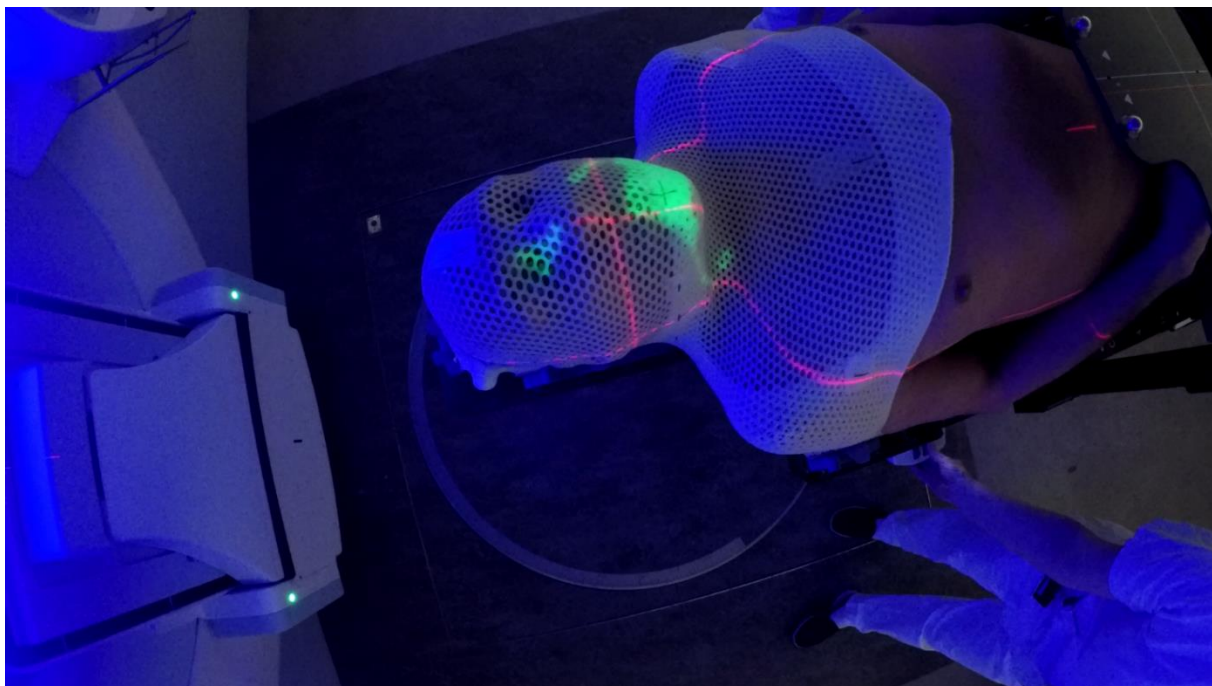
Maskinerne på hospitalet har ikke et visuelt og auditivt sprog, som mennesket umiddelbart kan genkende eller afkode. Maskiner benytter sig ikke af symbolisme, som kan tolkes. Maskinerne har det formål at lave tværsnitsbilleder eller behandle patienter, og lyder og bevæger sig efter det mål. Disse lyde og bevægelser oplever patienten i behandlingen og billedskabelsesprocessen som værende alt fra meditative til angstprovokerende. I dette kapitel vil jeg beskrive, hvorledes hospitalskultur udtrykker sig visuelt og auditivt, og derved argumentere for, hvorfor det er frugtbar at filme og formidle på hospitaler i etnografisk øjemed.

Det visuelle udtryk i Tværsnit

I det følgende afsnit vil jeg fokusere på den lineære accelerators visuelle udtryk. Formålet med den lineære accelerator på Onkologisk Afdeling er at behandle og lindre kræftpatienters tumorer. Stråleteknologien er, som nævnt i sidste kapitel, ikke til at se for det menneskelige øje. De ioniserede partikelstråler er heller ikke noget, som mennesket kan høre. Men fordi partikelstrålingen bliver produceret af den lineære accelerator, giver det en sitrende lyd, mens partikelstrålingen stiger eller falder i intensitet. Denne lyd er noget, som hospitalsfysikeren og jeg opdagede, idet vi genså filmmaterialet.

Selvom strålerne under strålebehandlingen er usynlige for det menneskelige øje, finder der alligevel flere visualiseringer af processen sted. Strålehovedets grønne lys, hvor strålen rammer, er altid tændt, også selvom en strålebehandling ikke pågår. Det grønne lys er en reference for menneskeøjene, så hospitalspersonalet kan se, hvor strålen rammer. Det grønne lys er en indikator, som viser glaspladernes bevægelse i strålehovedet, som bestemmer mønstret for stråleområdet. Selve lyset har absolut ingen indvirkning eller relevans for den lineære accelerators strålebehandling.

⁷⁹ Gradén & Kaijser 2011:178-180



Radioterapeuterne benytter også et rødt laserlys, som de bruger til at placere patienten korrekt under strålehovedet. Som beskrevet i sidste kapitel er den korrekte placering markeret med et sort kryds på patientens fikseringsmaske, som det røde laserlys skal flugte med. Når lyset slukkes i slutningen af *Tværsnit*, bliver både det grønne lys og den røde laser tydelig. Laserlyset er millimetertyndt og vinkelret. De to faktorer gør, at det røde lys kan tolkes som præcision, mens lysets røde farve kan fremhæve alvor.

Det grønne og det røde lys er begge visualiseringer af behandlingen. En sidste visualisering af strålebehandlingen, som menneskeøjet kan se, er fikseringsmasken. Fikseringsmasken er den tidligere omtalte gullige, hullede plasticmaske, der dækker patienten fra ansigtet til midt på brystet. Masken anvendes til at fikse patienten i en fast position, så strålerne kan ramme præcist der, hvor tumoren sidder. De fleste kræftpatienter undergår flere strålebehandlinger inden for en kort periode, og her sikrer fikseringsmasken, at det samme område strålebehandles. Fikseringsmaskens visuelle kvaliteter ligger i, hvordan den markerer "strålebehandlingsritualet". Når fikseringsmasken monteres, starter ritualet, og når fikseringsmasken tages af, markeres det, at ritualet er ovre. I *Tværsnit* bliver en fikseringsmaske monteret på kræftpatienten ved 11:45-12:10. Før masken sættes på patienten, kan seeren genkende patientens menneskelige træk i ansigtet. Efter masken er placeret, ændrer patienten karakter. Fra at være et talende menneske med øjne og ansigtsudtryk er patienten nu ansigtsløs og gjort stum. Øjnene er reduceret til mørke udhulinger i ansigtet. Patienten bliver visuelt og auditivt dehumaniseret af fikseringsmasken.

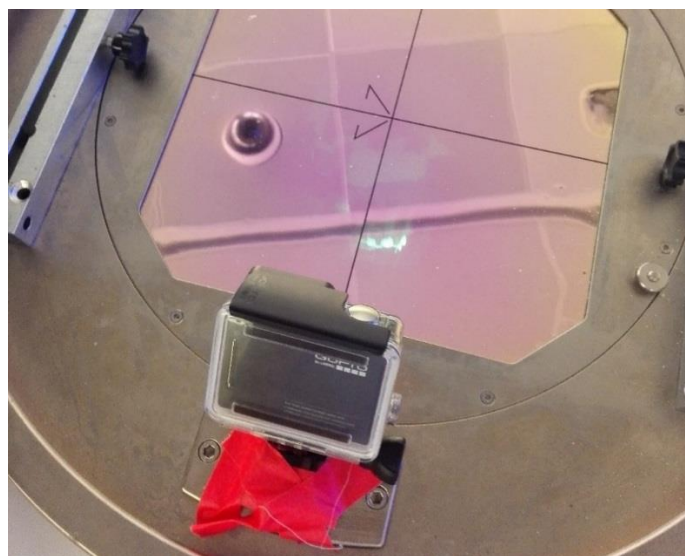
Mens patienten ligger på briksen, bevæger acceleratoren sig rundt om patienten i en cirkulær bevægelse. Maskinens bevægelse rundt om patienten var det første, jeg noterede som et visuelt udtryk for, at maskinen behandlede patienten. Før feltarbejdet havde jeg set en video af strålebehandling.⁸⁰ Her tolkede jeg, at strålebehandlingen fandt

⁸⁰ Videoen er en "hjemmevideo" af en norsk hjernekræftpatient - <https://youtu.be/kYV7hD25pes>

sted, mens maskinen bevægede sig. Den lineære accelerators nøjsomme, maskinelle cirkulering rundt om mennesket på briksen antyder, at patienten undersøges med teknologisk præcision og alvor.

Det grønne lys, den røde laser, fikseringsmasken og acceleratorens bevægelse rundt om patienten er alle visualiseringer, som jeg selv kunne se i felten. Det var visualiseringer, som jeg før feltarbejdet var klar over eksisterede, og som jeg ville fokusere på at fange i mine filmoptagelser. En sidste visualisering, som jeg ikke forventede at få med, er det hvide flimmer i *Tværsnit*s første og sidste optagelse. Det hvide flimmer kommer fra partikelstråler, der rammer kameraets sensor, som derved skaber en hvid streg eller prik på kameraets billede. De hvide streger minder om billedstøj, som er almindeligt for kameraer. Men fordi det hvide flimmer stiger og falder i intensitet sammen med acceleratorens lyd, indikerer det, at flimmeret har med selve strålingen at gøre. Det er en klar manifestation af, at strålebehandlingen finder sted, og at der sker noget i lokalet, som kommer af maskinens aktivitet.

Under feltarbejdet dokumenterede jeg strålebehandlingen fra flere perspektiver. Én håndholdt og fem statiske. Jeg monterede kameraet på strålehovedet, hvor kameraoptikken vender henholdsvis indad og udad⁸¹. Derudover filmede jeg behandlingen med to statiske kameraer, den ene fra siden af briksen og den anden midt for. Den sidste statiske optagelse var på patientbriksen, hvor jeg placerede kameraet under en fikseringsmaske, som filmede op mod loftet. Det var for at simulere patientens perspektiv under strålebehandling. Den optagelse kom ikke med i *Tværsnit*, men er med i en teaser til filmen.⁸²



Af de ovennævnte optagelser er de klip fra acceleratorens strålehoved brugt mest i *Tværsnit*. På billedet ovenfor kan det ses, at optagelserne er lavet ved at montere kameraet på acceleratorens strålehoved. Kameraet roterer med maskinen, og billedet vender langsomt og stædigt horisontallinjen på hovedet og tilbage igen. At lege med horisontallinjen i film kan give seeren en følelse af desorientering.⁸³ Som det beskrives i næste kapitel, bruges denne desorienterende effekt i *Tværsnit* til at aktivere seerens krop i filmoplevelsen. Under en forevisning af et udkast af

⁸¹ På billedet nedenfor ses kameraet hvor optikken vender indad mod strålehovedet.

⁸² <https://youtu.be/uJkDyNGsgZI> *Tværsnit* (2016) Officiel dansk teaser

⁸³ Thain 2015:46

Tværsnit fortalte nogle publikummer mig, at de blev decideret køresyge af at se nogle af optagelserne. Da jeg så *Leviathan*, oplevede jeg selv søsyge og desorientering, og den effekt ville jeg lade være en del af *Tværsnit* filmoplevelsen.

Lydatmosfærisk orientering i *Tværsnit*

Jeg nævnte i sidste kapitel at MR-skanneren ikke er visuelt med i *Tværsnit*, men auditivt. MR-skanneren udtrykker sig auditivt tydeligt, når den laver billeder. Skanneren udstøder en vifte af højlydte, maskinelle resonanslyde, mens den tager billeder, og tier, når den ikke tager billeder. For at markere en sammenhæng mellem resonanslydene og tværsnitsbillederne synkroniserede jeg de to i *Tværsnit*. Rumtonen i MR-skannerstuerne er rytmisk baggrundsstøj, som udgår fra MR-skannerens ventilationssystem. Ventilationssystemet kører konstant, så lyden er altid til stede, men overdøves af skanningslydene, når MR-maskinen arbejder.⁸⁴

Rumtonen i lokalerne, hvor CT-skannere står, er en lavmælt, summende rumtone, som overdøves af almindelig samtale eller mekaniske lyde, når C-buen bevæger sig. CT-skanneren behøver ikke et ventilationssystem på niveau med MR-skannerens, og derfor er rumtonen stille.

Rumtonen i strålebehandlingslokalerne er en summen, som kan overdøves af enten musik (hvis patienten ønsker det), af acceleratorens sitrende strålelyd eller af den spindelyd, som kommer fra maskinens hjul, når den bevæger sig rundt om patienten. Den lineære accelerator har heller ikke behov for et ventilationssystem som MR-skannerens, og ligesom ved CT-skanneren giver det auditivt plads til dialog og mere subtile maskinlyde.

Gennem *Tværsnit* vil seeren høre og stifte bekendtskab med disse tre rumtoner. Seeren kan ikke forventes at kende maskinerne fra hinanden ved navn, for i filmen præsenteres maskinerne hverken ved tale eller tekst. Ved at undlade at overgive denne konkrete information lægges der op til, at seeren orienterer sig ved hjælp af øjnene og ørerne til at opfange æstetiske indtryk af de forskellige auditive atmosfærer. Rumtonerne giver implicit seeren mulighed for at orientere sig blandt tre lokationer. Det kan bevirke, at seeren genkender rumlige atmosfærer, frem for at seeren genkender konkret information. Når seeren oplever *Tværsnit*, kan de ikke nødvendigvis sige, hvornår det er MR-skanneren, og hvornår det er strålebehandlingen, der finder sted. Men seeren kan høre høje resonanslyde og respiratorisk ventilationssystem (MR) og sitrende spindelyde (lineær accelerator), som tilhører hver sin lydatmosfære i filmoplevelsen.

I *Tværsnit* oplyses der ikke om, hvilke lyde der tilhører hvilke maskiner, men lydene er sorteret og bevidst forskellige fra hinanden i sammensætningen af filmen. Seeren har mulighed for, gennem sanserne, at adskille disse rum ud fra auditiv atmosfære frem for at adskille rummene ud fra maskinernes navne.

⁸⁴ Kan høres i filmen fra 03:13, indtil radiografen snakker med patienten over radiosystemet. Derefter er lyden af ventilationssystemet kun tydelig, når radiografen ikke snakker, og når resonanslydene fra MR-skanneren ikke larmer. Indtil 05:10.

Sammenklipping af Tværsnit

I de foregående afsnit om filmoptagelsernes visuelle og auditive kvaliteter har jeg eksemplificeret, hvorledes teknologi kommunikerer i levende billeder og lydoptagelser. Efter endt optagelse og feltarbejde skulle jeg gense og lytte til filmmaterialet fra felten. I udvælgelsen af filmklip før selve redigeringen har jeg fokuseret på at vurdere de visuelle og auditive kvaliteter. Traditionel dokumentarredigering består i at vurdere, hvad der skal formidles, og hvordan filmmaterialet kan sammensættes for at opnå formidlingsmålet. Redigering sker her efter en lineær struktur, hvor filmen bruges som en argumentsrække. Filmen bygges op af enkelte skud og scener, som tilsammen udgør et overordnet argument. Redigeringen fungerer som en kausal sammensætning af optagelser, der fremfører et argument for seeren.

Som beskrevet i indledningen er jeg med *observational cinema* inspireret af en anden genre end den traditionelle dokumentarisme. I forlængelse af *observational cinemas* dogme om *observational sensibility* og for at fremhæve filmoptagelsernes æstetiske kvaliteter skulle filmen sammensættes af uafbrudte optagelser med reallyd. Ved at jeg har klippet filmen anderledes end en traditionel dokumentarfilm, opfordres seeren til at forstå filmen som en utraditionel dokumentar. Forbindelserne mellem scenerne er ikke kausale. Scenerne er sammensat med et mål om, at de vil resonere, og om at de vil foreslå frem for at fastslå. Frem for at optagelserne skal opbygge en retning, opbygger optagelserne intensitet.⁸⁵ Sammensætningen af optagelserne skal fungere som udgangspunkt til "*further questioning and discovery*".⁸⁶ Denne måde at tænke og bedrive filmskabelse på medfører, at filmskaberens må filtrere sit materiale frem for at instruere det. Med den fremgangsmåde er det mit mål, at filmen fremstår, ikke som et færdigt argument om *felten*, men som en åben udforskning af *felten*.⁸⁷

Filmskabelse er en kompleks, etnografisk bestræbelse, som i formidlingen kan give både tilsigtede og utilsigtede associationer hos seeren. I næste kapitel vil jeg arbejde specifikt med enkeltdele af filmskabelsen for at gennemsigte rationerne bag mine valg i tilblivelsen af *Tværsnit*. Det er vigtigt, at filmen har et udtryk og indhold, som er sammenhængende. Jeg vil i næste kapitel eksemplificere, hvorledes jeg har forsøgt at skabe en stringent, etnografisk film ud fra de elementer, som var vigtige for at skabe en sammenhængende filmoplevelse.

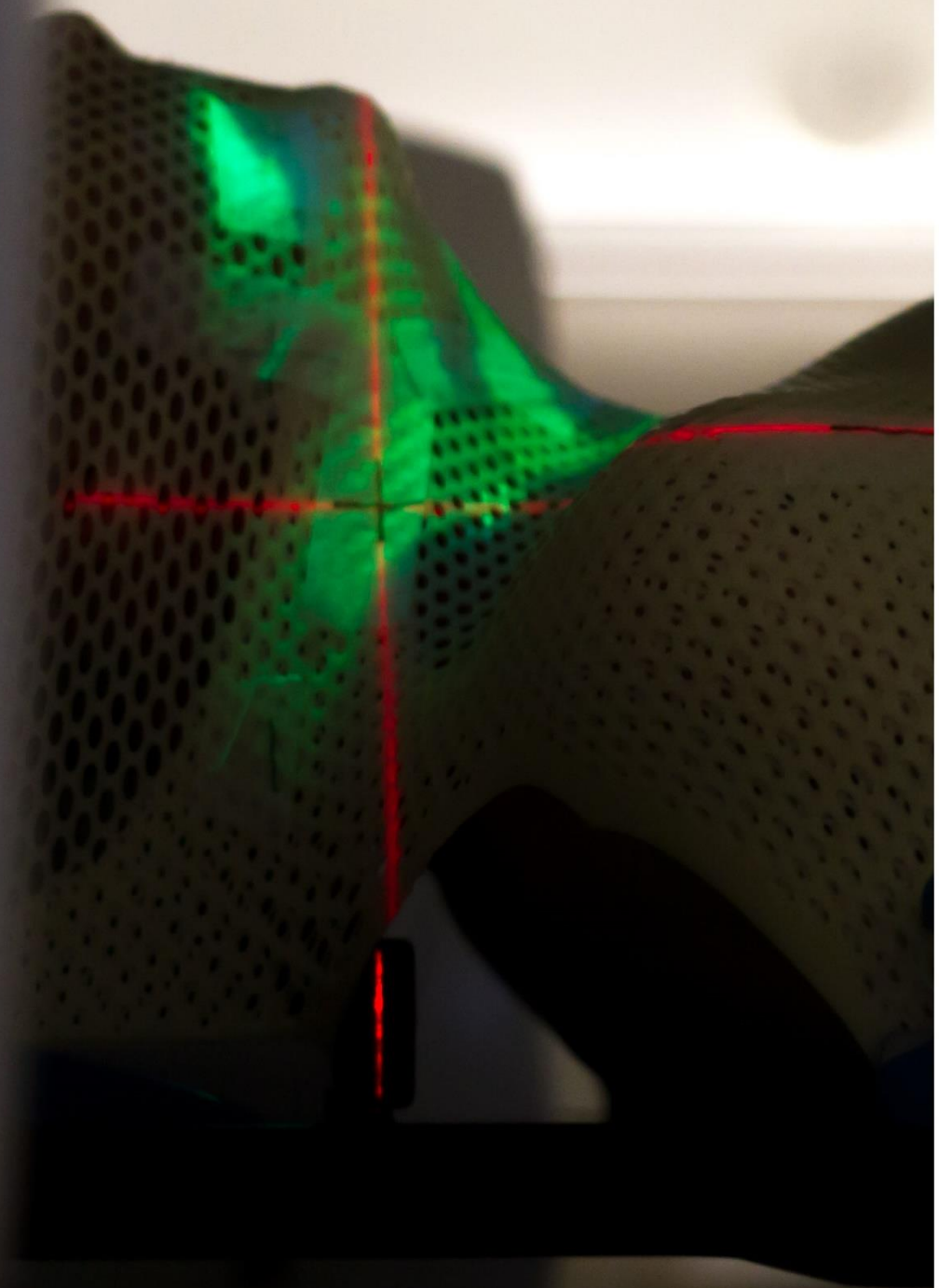
⁸⁵ Thain 2015:46

⁸⁶ Grimshaw & Ravetz 2009:150

⁸⁷ Grimshaw & Ravetz 2009:155

KAPITEL 5

teori og tværsnit konkret



Kapitel 5 – Teori og *Tværsnit* konkret

I det følgende kapitel vil jeg præsentere nogle af de refleksioner, som ligger bag optagelserne og sammensætningen af *Tværsnit*.

Selvom film i *observational cinema*-genren kan fremstå, som om de ikke har en narrativ retning, så har *Tværsnit* selvfølgelig et fokus. Fokus lå på at undersøge mennesket fra maskinernes perspektiv, og her var det oplagt at gå på opdagelse på et hospital, hvor menneskekroppen blandt andet undersøges ved hjælp af teknologi. Gennem min research opdagede jeg, at maskinerne er størst og dyrest på hospitalers henholdsvis radiologiske- og onkologiske afdelinger. Filmskabelse er, ligesom feltarbejde, udgjort af valg baseret på intentioner og mål, men når man viser materialet til et publikum, så overlades filmen til et hav af individuelle fortolkninger. Disse individuelle fortolkninger har jeg i filmskabelsen forsøgt at guide i en bestemt retning, frem for at diktere min egen fortolkning af felten for publikum. Jeg guider seeren i et forsøg på at give seeren mere autonomi i filmoplevelsen.

Det første indtryk seeren får af en film, er fra filmens titel. Derfor vil jeg i det første afsnit diskutere specialefilmens titel, *Tværsnit*, før jeg kronologisk vil gennemgå hver enkelt scene i *Tværsnit* og argumentere for mine filmiske valg. I dette kapitel henvises i stor grad til *Leviathan* som inspiration for mine valg.

Filmens titel, *Tværsnit*

Valget af titel til *Tværsnit* er stærkt inspireret af *Leviathan*. *Leviathan* kan vække associationer til et hav af vestlig litteratur, blandt andet Det Gamle Testamente, Moby Dick og Thomas Hobbes' bog af samme navn.⁸⁸ Titlen foreslår det mytologiske ved havets vildskab og lægger op til en poetisk forståelse af filmen, frem for en historisk. Så frem for at være en film om specifikke sømænd på en specifik båd foreslår filmens titel, at *Leviathan* er et større narrativ om "sømænd til havs".⁸⁹

Tværsnit-titlen har forbindelse til både temaer og perspektiver i filmen. *Tværsnit* foreslår et motiv, som viser videnskabeliggørelsen og dehumaniseringen af menneskekroppen. *Tværsnit* er et motiv, hvis dannelse kræver en patients krop, radiografisk ekspertise, teknologi og digital data. *Tværsnit* er den digitale materie, som radiografer og læger får indsigt i kroppen gennem. Det er en måde at kigge ind i kroppen uden at skære den op. *Tværsnittet* er dermed en indsigt i kroppen og samtidig et fravær af kroppens kød og blod. *Tværsnit* er også en digitalisering af kroppen og patienterne. En visuel videnskabeliggørelse af kroppen. Det er vigtigt for mig ikke at foreslå et menneskeperspektiv, som "Birgit med kræft" eller "Livet på briksen". Titlen skal åbne for fortolkningsmuligheder, og *Tværsnit* gør dette ved at være en titel, som henviser til tomografimotivet; et motiv der kun kan skabes ved at forene krop, teknologi, ekspertise og maskinen.

⁸⁸ Russell 2015:33

⁸⁹ Russell 2015:32

Dehumaniseringen i tværsnittet hænger desuden sammen med måden, hvorpå filmen er optaget og klippet sammen. Ved at montere kameraer på maskinernes bevægelige dele og ved at undgå håndholdt kameraførelse fremstilles filmens perspektiv på verden også dehumaniseret. Den pointe diskuteres nærmere i kapitlets sidste afsnit "De optagelser, som ikke er med i *Tværsnit*".

00:00–02:37 - Etablering af filmtempo og -stil

Tempoet og stilen i *Tværsnit* er bestemt ud fra en *observational sensibility*, som af etnografiske filmskaberne fortolkes således, at deres film er udgjort af flere minutlange optagelser efterfølgende hinanden. Denne formidlingsform er radikalt anderledes end konventionelle dokumentarfilms fortælleform. Målet for konventionelle film er at videregive information til seeren gennem filmmediet. Målet med *Tværsnit* er, at seerne selv skal danne information og indsigter ud af det forholdsvis umanipulerede filmmateriale. At de to genrers formål divergerer, resulterer i divergerende tempi. Konventionel dokumentarisme har et højt *fortælletempo*, som skal sikre et godt informationsflow, mens *Tværsnits* tempo er langsomt for at give plads til seerens egen refleksion. For *Tværsnit* medfører det lave tempo en risiko for, at filmen vil fremstå som utilstrækkelig og uklar. Med et dogme om minimal brug af forklarende tekst og ingen brug af voiceover må filmens formsprog og tempo manifestes fra start. Hvis ikke det lykkes, vil der være en risiko for, at seeren ikke har mulighed for at forstå eller acceptere filmens tempo eller stil. Målet er at vise seeren *Tværsnits* tempo- og stilmæssige præmisser og at overbevise eller overtale seeren til acceptere disse præmisser. Filmen skulle derfor indledes og etableres på en hensigtsmæssig måde. Hensigtsmæssig forstået sådan, at der er en konstant lighed mellem filmens enkeltdele og filmens samlede sprog. Den måde, som filmen etableres på, fastsætter ikke alene stemningen og temaerne i filmen. Det fastsætter også præmisser om, at filmen ikke vil fortælle en klar besked, men at den er en åben og kompakt gengivelse af virkeligheden.⁹⁰ Den åbne og sanselige gengivelse af kultur er en anden form for videnspraksis, som filmmetoden repræsenterer, og hvis præmisserne for denne videnspraksis ikke accepteres, så vil filmen opleves som utilstrækkelig.⁹¹

I det følgende afsnit vil jeg diskutere bevæggrundene bag mit valg af indledende citater i *Tværsnit*, og hvorledes titlen præsenteres. I filmens indledende citat vil jeg bruge minimal tekst for at give seeren den forforståelse, som jeg mener de skal have, før de kan se den.

Inden første billede – informerende tekst og filmens titel

Tværsnit indledes stedløst og lydløst med et sort billede. Lydsidens volumen stiger langsomt. En brummende baggrundsstøj lægger sig over den mørke intethed, og i ny og næ knitrer og knager den tøvende, maskinelle elektronik. Efter nogle sekunder fremtoner en hvid tekstbid på skærmen. "Denne film er optaget på kræftafdelingen og den radiologiske afdeling på Odense Universitetshospital."⁹² Skriften er hverken bemærkelsesværdigt lille eller stor, og

⁹⁰ Grimshaw & Ravetz 2009:139

⁹¹ (ibid.)

⁹² 00:09 – 00:16

skrifttypen er letlæselig og konventionel. Teksten er placeret i skærmens midte med plads til alle sider og påtager sig ikke opmærksomhed ved at være dramatisk rød eller understregende stor. Teksten bliver stående et øjeblik, inden den forsvinder.

Der er tid til at læse teksten to gange, måske tre. Kræftafdelingen. Odense Universitetshospital. Radiologi. Den første tekstbid i *Tværsnit* bliver den information, som publikum får, før de ser filmen. Det er en skrabet informationsmængde. Men lige så meget som det handler om at lede seeren i den rigtige retning, lige så meget handler det for mig om ikke at lede seeren i den forkerte. Som nævnt i afsnittet om filmens titel handler det om ikke at antyde, at filmen skulle have et menneskeperspektiv. Derfor har jeg valgt udelukkende at fortælle, *hvor* filmen finder sted. Det er en situation, som er udelukkende geografisk og ikke perspektivisk. Ved at undlade at foreslå et perspektiv for seeren er det ikke foreslået, hvem seeren skal se som hovedperson, eller hvad der er filmens fokuspunkt eller udgangspunkt. Ved udelukkende at forklare seeren hvor filmen finder sted, er det min ambition at undgå, at seerens indlevelse sker gennem subjekterne i filmen.

Der er sort i et sekund igen, mens det stadig brummer og knitrer i baggrunden. Næste tekststykke popper frem på samme pludselige måde som det sidste. "*tværsnit*", står der.⁹³ Teksten står alene og er større end den første tekst. Seeren må gå ud fra, at det er filmens titel. *Tværsnit*. Titlen kan seeren nok nå at læse mere end tre gange. Rumtonen og lydene kører stadig i baggrunden. De må komme fra et sted på Odense Universitetshospital. Teksternes varighed på henholdsvis 7 og 5 sekunder skal markere filmens tempo allerede inden, det første billede træder frem.⁹⁴ Den første optagelse i *Tværsnit* er 2 minutter og 12 sekunder lang. Den cementerer filmens tempo, mens teksternes varighed i starten *foreslår* tempoet.

De første minutters indhold og form burde diktere for publikum, hvad det kan forvente af resten af filmens indhold, rytme og form. Den begrænsede informationsmængde i teksterne skal ligeledes kunne manifestere for publikum, at de ikke (skal forvente, at de) får særlig meget tekstuel information i filmen. Klipper man meget i starten, er publikum klar over, at filmen klippes meget fremadrettet og vice versa.

Filmens åbningsskud

Kulturanalytikeren Anne Cranny-Francis undersøger i *The Senses and Society*, hvordan film på forskellige måder berører og berøres.⁹⁵ Cranny-Francis noterer i sin artikel at "*film viewing only makes sense (meaning) because it is "fleshed out": "the film experience is meaningful, not to the side of my body, but because of my body."* Filmoplevelse er ikke alene en intellektuel bestræbelse. Det er også en kropslig og sanselig oplevelse. For at seerens kropslige oplevelse af film kan finde sted, må filmen somatisk aktivere eller interpellere sit publikum. En måde hvorpå flere film etablerer, at det ikke udelukkende kommer til at blive en intellektuel oplevelse, er ved at have fysisk chokerende eller

⁹³ 00:18 – 00:23

⁹⁴ 00:09-00:16 og 00:18-00:23

⁹⁵ "Touching Film: The embodied practice and politics of Film Viewing and filmmaking – af Anne Cranny-Francis"

konfronterende billeder og lyde.⁹⁶ På den måde skabes der mulighed for, at kroppen ligeledes skal være en del af filmoplevelsen.

I dette afsnit vil jeg diskutere og kvalificere den optagelse, jeg valgte som den første i *Tværsnit*. Først vil jeg diskutere et eksempel på en *fravalgt optagelse*. En optagelse, som jeg valgte fra, foregår i forberedelseslokalet til MR-skanneren. Her bedøves en patient, som har været igennem et meget omfattende sygdomsforløb. Det er ikke sædvanlig praksis at bedøve patienter inden en skanning, men det gøres på denne patient, fordi han lider af svær klaustrofobi. Denne optagelse indeholder flere fysisk konfronterende elementer. Kameraet opfanger patienten fortælle sin sygdomshistorie, som har været svær. Patienten fortæller historier om tidligere rygoperationer, pacemakere og at han bekymrer sig for sin kone. Narkoselægen fortæller i den samtale om de risici, der er forbundet med bedøvelsen. Der er en reel risiko for, at patienten ikke vågner op igen. Det er patienten klar over. Han fortæller, at han har skånet sin kone for denne detalje for ikke at bekymre hende mere, end hun allerede er. Det er hjerteskræende at høre. Patientens historie opleves som fysisk konfronterende, fordi det er så følelsesladet, og fordi patienten står i en svær situation.

Atmosfæren på hospitalet og hospitalsredskaberne kan være angstprovokerende. Close-ups viser nåle, som stikkes i en allerede medtaget hånd for at lægge drop. Nogle bloddråber flyver ud på de hvide lagener. Biplydene fra puls-oximeteret og lyden af MR-skannerens ventilationssystem giver fornemmelsen af at være på indersiden af en respirator.⁹⁷ Bedøvelsen og MR-rummet har en udtrykksfuld atmosfære, som kan få seeren til at involvere sig følelsesmæssigt. Hele seancen er også optaget i selve denne action. Det vil sige, at jeg har zoomet ind på detaljerne (hænderne, nålene, ansigterne, respiratoren, blodet) med et håndholdt kamera, som bevæger sig rundt om og ind imellem sygeplejersker, radiologer og narkoselægen. Måden, jeg har optaget på, fremhæver detaljer, som kan være grafiske for seeren. Desuden kan det håndholdte kamera og close-ups opleves som desorienterende og sågar kvalmende for seeren.

⁹⁶ Cranny-Francis 2009:177

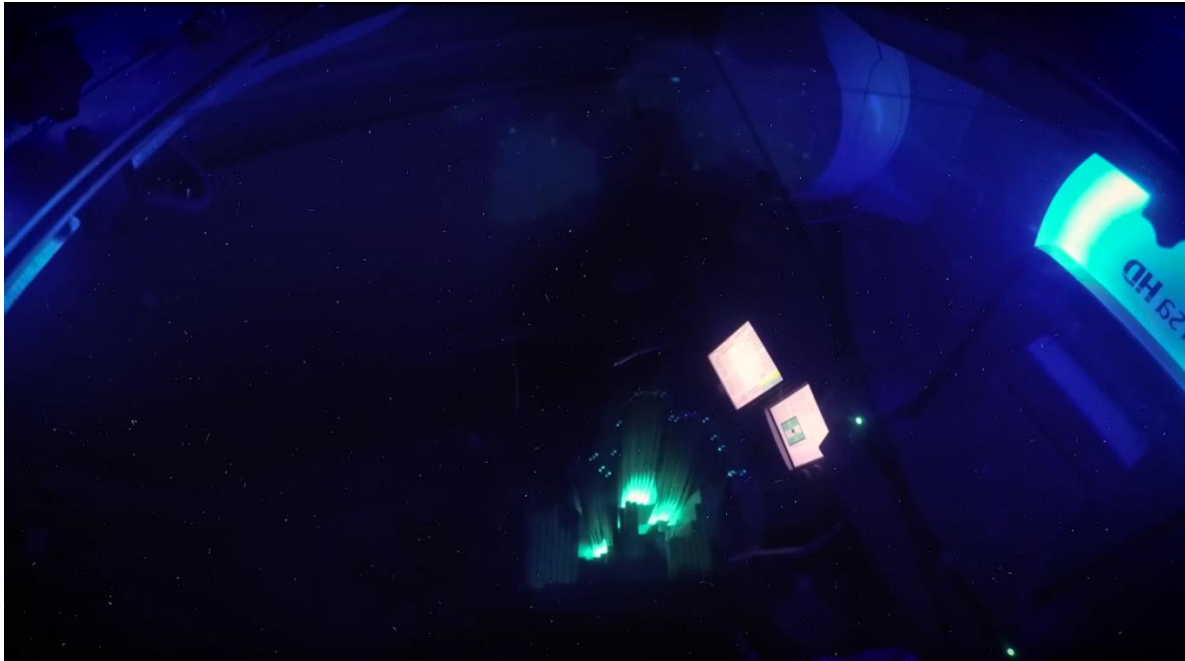
⁹⁷ Feltdagbog 06.04.2016



Det kan argumenteres, at denne scene vil fungere godt som åbningsskud, fordi den er både fysisk konfronterende, og fordi den kan fungere som "in medias res". Klippet introducerer ikke for meget og smider publikum direkte ind i filmens forløb. Med ovennævnte patients problemfyldte sygdomshistorie giver mulighed for at få empati med ham. Indholdet virker perfekt, men den håndholdte kameraførelse kan virke forstyrrende etableringen af resten af filmens meget statiske formsprog. Elementer som "in medias res", close-ups, action og klipperytme risikerer at minde seeren om en amerikansk actionfilm. Denne type film lader hyppigt en hovedperson i nød på hospitalet og etablerer dermed empati for *ét bestemt menneske*, som skal drive historiens handling fremad. Det er absolut ikke målet med *Tværsnit*, og derfor måtte jeg vælge et andet etableringsskud.

Det klip, jeg valgte som *Tværsnits* etableringsskud, er et klip, der er optaget med GoPro-kameraet. I dette klip er kameraet monteret på den lineære accelerators strålehoved, hvor kameraet ikke er rettet ud på patienten, men ind i strålehovedets indre.

Det fysisk konfronterende ved denne optagelse ligger ikke direkte i det indhold, som beskueren ser. Billedets indhold er ikke grafisk som diskuteret ovenfor, men simpelthen ugenkendeligt og abstrakt. I begyndelsen af optagelsen kan man genkende noget skrift til højre i billedet. Spejlvendt står der noget, som slutter med "29HD". HD-betegnelsen bruges ofte til at markere elektronikprodukters ydeevne, og derfor kunne seeren kunne gå ud fra, at "29HD" kunne være et produktnummer på en maskine. Nederst i billedets midte ses et grønt lys, som synes at kommet fra et dybt hul. Hele billedet synes at have en slags fiskeøjeeffekt, som forvrænger og runder alle skarpe kanter. Under en sitrende og maskinelt indåndende lyd af glas, som skraber sig mod hinanden, bevæger billedet sig. Rotationen gør, at nye elementer kommer til syne. Først nogle skærme, som svæver i intetheden, så et mønster, der ligner et loft, og senere en hank, som et menneske skal bruge til at løfte sig op med. Intet står klart i den første optagelse i *Tværsnit*, hvor alt er blått eller grønt, billedet er spejlvendt, hele verden synes at rotere, og det sted, hvor kameraet sidder, er mørkt.



Denne abstrakthed igangsætter en indre dialog hos beskueren, som forsøger at orientere sig og forsøger at finde ud af, hvad billedet forestiller. Maskinen begynder sin behandling, og intensiteten af den hvide støj skifter i takt med lyden, alt imens hele billedet bevæger sig i kraft af hovedets rotation. I kraft af de indre blades bevægelse og kameraets montering på strålehovedet opfanger kameraet en mærkværdig træg lyd af noget, som slæber mod noget andet. Denne lyd veksler i varighed og fremstår irregulær, maskinel og fremmed på samme tid. Det lyder som på undersiden af en syg maskines respirator, hvor det organiske luftrør i stedet er udgjort af metalliske dele. Lyden er insisterende og kan virke fremmed, og kroppen kan komme til at følge vejtrækningsrytmen, hvilket kan give en utilpashed i kroppen. Med det abstrakte billede og den fremmede lydside kan seeren sidde tilbage forvirret og utilpas, når det få minutter lange klip er slut.

Filmens tema - mennesket og maskinen - træder i dette klip stærkt frem, da kameraets perspektiv insisterer på maskinen. Seeren kan fra konventionelle dokumentarfilm have en forventning om, at filmen skal drives fremad af en menneskelig hovedkarakter. Ved at lade det første skud i *Tværsnit* holde et insisterende fokus på maskinen og mekanikken er det mit mål at dekonstruere seerens forventning om, at filmen vil have et menneskeligt perspektiv. Der er ikke et menneske i optagelsen, som beskueren kan opleve narrativet igennem. Der er blot en kold maskine, og mennesket, som skal opleve maskinen, bliver beskueren. Seerens forventning om et humandrevet narrativ dekonstrueres for at manifestere *Tværsnits* post-humanistiske ambition. Længslen efter noget genkendeligt, menneskeligt, som typisk fremtræder i antropocentriske film, stilles ikke. Længslen forbliver i kroppen, som et nysgerrigt ubehag, der gør seeren klar til at fortsætte med at se filmen.

02:37–05:10 - Lyddesign og situering

Denne første optagelse varer indtil 02:37. Herefter klippes der videre til en gang på Radiologisk Afdeling, hvor der zoomes ind på ryggen af en radiograf ved et skrivebord. Denne zoom er tænkt som en visuel indikation af, at kameraet går fra en genkendelig kropslig verden, og bevæger os ind mod et perspektiv, som ligger inde i computeren. I det en anden radiograf passerer kameraet, klippes der ind til et tomt billede, hvor kun hvide diagramrammer kan ses i midten. Seeren befinder sig nu i et tomt rum, hvor han/hun kan høre en rytmisk luftvejstrækningslyd, som afbrydes af en herrestemme.

I næste afsnit vil jeg diskutere situering og lyddesign i Tværsnit fra 02:37 og frem til 05:10.

Sædvanligvis optages lydsiden af etnografiske film direkte på kameraet sammen med billedsiden. Det var også det, som fandt sted med mine Sony og GoPro-optagelser. Derudover brugte jeg en håndholdt mikrofon, som jeg lagde på radiologernes arbejdsbord eller ind i skanningsrummene, mens der blev skannet og behandlet. Denne fremgangsmåde gav mig mulighed for at optage lyd i ét lokale, mens jeg filmede og fulgte patienter eller personale, hvor de bevægede sig rundt mellem lokaler.

Under feltarbejdet fik jeg overleveret anonymiserede videofiler med tværsnitbilleder i videoform, som var lavet tidligere på Radiologisk Afdeling. Tværsnitvideoerne viser samtlige tomogrammer fra ét udsnit og går fra det yderste billede på den ene side af kroppen, gennem kroppen og slutter ved det yderste billede på den anden side af kroppen.⁹⁸ Tværsnitbillederne er gråtonede, og videoklipet er uden lyd. I filmen ser man første gang tværsnitbillederne ved tidskode 03:30.

I det forudgående klip indikerer jeg et skift til en position inde i maskinen. Dette gør jeg ved at vise radiografen foran sine computerskærme. Ved at zoome ind på tværsnitbillederne på skærmen insinuerer jeg, at det er disse billeder, som vises i den efterfølgende sekvens med tværsnit.

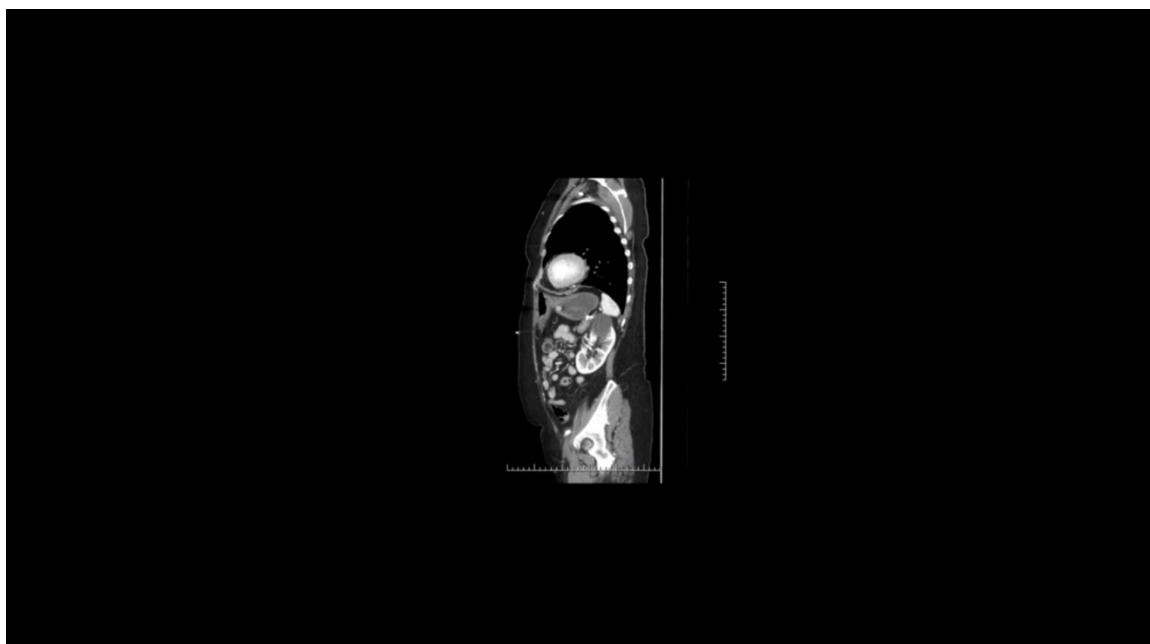
Den visuelle tværsnitsdata fra maskinernes skanninger havde ikke en tilhørende lydside. Dette var et problem i forhold til mit mål om at formidle situering gennem lyd. Min idé var at formidle tomogrammerne på en sort baggrund, som var man inden i maskinen, eller som var man en radiograf selv. Jeg kunne selv vælge, hvorledes lydsiden skal skulle situere beskueren. På den ene side kunne jeg sætte en lydside, hvor radiografen taler med patienten, så seeren oplever at sidde ved siden af radiografen og sammen med radiografen observere, at skanningsbillederne toner frem på skærmen.

Lydsiden kan også give et perspektiv inde fra maskinen. Det er muligt gennem kommunikationsenheden, som patient og radiograf er forbundet gennem. Da jeg optog lydbidden, sad radiografen ved siden af mig, mens vi kunne høre patienten via MR-skannerens kommunikationssystem. I den oprindelige lydoptagelse er radiografens stemme høj og klar, mens patientens stemme er lav og skrattende. Det skyldes, at de er på hver sin side af kommunikationssystemet. Lydsiden afslører dermed, at lyden er optaget i samme lokale som radiografen, og at patienten er i et andet lokale. En sådan lydside ville give en uoverensstemmelse mellem placeringen af tomogrambillederne og lydsiden. Der ville være overensstemmelse mellem billedet og lyden, hvis jeg med kameraet havde filmet *på* den faktiske skærm, *mens* den

⁹⁸ For eksempel se 03:30 – 03:55

viste tomogrammerne. Men fordi de viste tværsnittsvideoer er *selve* computerdataen, så er de egentlig situerede i maskinen, og ikke *på* en skærm – og det ønskede jeg at lave en understøttende lydside til.

I *Tværsnit* har jeg forsøgt at skabe en forbindelse mellem tværsnittsvideoernes situerethed, og lydsidens situerethed. Jeg forestiller mig, at computeren må høre omverdenen gennem kommunikationssystemets mikrofoner. Derfor må ikke kun patientens stemme lyde, som om den kommer gennem kommunikationssystemet, men også radiografens stemme og baggrundsstøjen. Derfor manipulerer jeg lydoptagelsen, så også radiografens stemme lyder, som om den transmitteres gennem kommunikationssystemet. Derved placerer lydsiden beskueren mellem to kommunikationssignaler, altså inde i maskinen.



Seeren befinder sig nu inde i en maskine med en rytmisk baggrundslyd af MR-skannerens ventilationssystem, en lyd som seeren ikke kender. Denne baggrundsstøj kører gennem hele klippet og lyders som maskinens åndedræt. Den rytmiske åndedrætslyd overdøves første gang af en radiograf, som taler med patienten og beder hende om at holde vejret, så længe maskinen larmer. Derefter høres resonanslydene fra MR-skannerens billedskabelse. Her etableres et rum, som er kropsligt umuligt at opleve uden for filmoplevelsen. Det er fysisk umuligt at være inde i en maskine, at være en maskine og opleve verden derfra. Mit mål hermed er at skabe et oplevelsesrum, som aktiverer filmmediets potentiale ved at give seeren mulighed for at være inde i en computer og se data, mens det bliver skabt. Perspektivet inde i maskinen kommer fra min ambition om, at *Tværsnit* skal lege med etnografens perspektiver på hospitalskulturen. Med det perspektiv udvides kulturbegrebet til at inkludere maskinens perspektiv. Seeren placeres inde i maskinen og oplever at se kroppen som digitaliserede tværsnitbilleder uden kød og blod.

05:10–10:31 - C-bueskanneren

Der klippes fra den mørke tværnsnitsoptagelse til et masterskud af en stue på Radiologisk Afdeling. I midten står en C-bueskanner i det veloplyste lokale. Efter et øjeblik begynder C-bueskanneren at bevæge sig. En radiograf kommer til syne, idet C-buens briks lægger sig vandret i lokalet. Der klippes ind til en optagelse fra C-buens røntgensensor på buen. Seeren oplever nu, hvordan maskinen sættes på plads i lokalet fra C-buens perspektiv. Fra det perspektiv vendes lokalet på siden, på hovedet og tilbage igen for til sidst at ende med bunden i vejret, før der klippes videre til en radiograf, som er ved at tage tværnsnitbilleder af en patients ankel.

De efterfølgende optagelser er gentagelser af formsprog, som seeren allerede er introduceret for. Formsproget bliver i denne scene ekspliciteret på flere måder. Kamerabilledet står klart og tydeligt i "masterskuddet" af C-bueskanneren.⁹⁹ Seeren kan orientere sig og tydeligt se maskinen i det velbelyste lokale. Efter C-bueskanneren er på plads, vendes perspektivet heller ikke længere på hovedet. Der kommer rytme i filmen af, at de samme optagemåder går igen, bare mere klare denne gang. C-bueskanneren bevæger sig rundt om en patients ankel, og der gøres klar til næste røntgenbillede. Efter et klistermærke med "R" er placeret på patientens ankel, klipper jeg ind til en tværnsnitsoptagelse af anklen, som er placeret samme sted i billedet. Det er for at tydeliggøre, at der er blevet klippet fra den fysiske verden til den teknologiske verden. Lyden manipuleres på samme måde, som første gang tværnsnitsoptagelserne blev vist i *Tværnsnit* for at opnå samme effekt.

Scenen med C-bueskanneren har til formål at give seeren noget konkret, som er formidlet med samme formsprog som tidligere i *Tværnsnit*. Scenen bruges til at lægge op til den efterfølgende scene, som kommer til at være en kombination af det konkrete og det abstrakte, som filmen indtil videre er udgjort af.

10:32–10:50 og 10:50–19:00 - Væggen med fikseringsmasker og *Tværsnits* sidste skud

Efter endnu en mørk tværnsnitsoptagelse klippes der igen til et masterskud. Denne gang vises en væg af fikseringsmasker i et statisk klip. Den optagelse skal fungere som et pusterum inden *Tværsnits* sidste optagelse.

Tværsnits sidste optagelse fra 10:50 og frem er optaget fra samme perspektiv som filmens første klip. Denne gang vender kameraoptikken ud i lokalet. Denne otte minutters lange optagelse gør brug af de filmvirkemidler, som er præsenteret hidtil. Den er optaget fra maskinens perspektiv, den overhører en samtale mellem patienten og radioterapeutenden, den vender horisontallinjen på hovedet og tilbage igen, den viser det grønne lys fra første optagelse.

Optagelsen ender præcis der, hvor den startede. Maskinen gik fra at være i position til behandling, til at udføre strålebehandling, til igen at være i udgangsposition. Maskinen bevæger sig automatisk på plads, imens

⁹⁹ Et "masterskud" er en fagterm inden for film, der beskriver en optagelse, som tydeligt viser hvor en scene finder sted og alt hvad der er med i scenen, som optagelsen etablerer.

radioterapeuterne bevæger sig rundt i lokalet og taler med patienten om en tid til blodprøve, som han skal til. Efter patienten har forladt lokalet, spritter en radioterapeut briksen og redskaberne af, inden hun forlader lokalet. Optagelsen dvæler et øjeblik ved dette billede, inden der klippes til sort. Teksten, som fremtoner, og fraværet af lyd markerer, at *Tværsnit* er ovre. Filmen slutter med at takke afdelingernes patienter og ansatte for deres samarbejde.

Tværsnits sidste optagelse er løbende blevet dækket i specialets skriftdel. I det næste afsnit vil jeg diskutere denne optagelse yderligere, samt *Tværsnit* som helhed. Jeg vil afslutte dette kapitel med at diskutere, hvorfor de håndholdte optagelser ikke er med i *Tværsnit* og argumentere for, at det har muliggjort en symbiose mellem filmens form og indhold.

Symbiose mellem form og indhold

I sin 77 minutters etnografiske film *Schoolscapes* (2007) viser antropologen David MacDougall livet på den indiske efterskole Rishi Valley School. Grimshaw og Ravetz beskriver, hvordan MacDougalls film *Schoolscapes*'s form og indhold korresponderer på flere niveauer.¹⁰⁰ Rishi Valley School er grundlagt af den indiske filosof Krishnamurti og har til formål at lære eleverne at være skeptiske og kritiske over for de etablerede "ways of seeing", såsom ideologier, systemer, religioner og tro.¹⁰¹ Ved at følge denne lærdom opmuntres eleverne til at opdage verden for dem selv, at se med deres egne øjne. Dette baserer sig på en specifik måde at se på, som Krishnamurti kalder "awareness".¹⁰² Ifølge Ravetz og Grimshaw følger filmen *Schoolscapes* skolens formål i filmens formsprogs formål. Det gør filmen ved at have den samme forventning til seeren, som skolen har til sine elever. Ved at lade den 77 minutter lange film bestå af kun 40 klip opfordrer MacDougalls formsprog seeren til at engagere sig i det daglige liv i Rishi Valley School med samme awareness, som skolen står for at lære eleverne. Seeren bliver derved en observant i den Krishnamurtianske forståelse af ordet!¹⁰³ *Schoolscapes* er et eksempel på, hvordan filmformsprog kan opmuntre seeren til at engagere sig i filmmaterialet, uden at nogen fortæller dem hvordan eller hvorfor. Der er samspil mellem filmens indhold og form.

I *Tværsnit* er der ligeledes et samspil mellem filmens form og indhold. Den sammenhæng ligger mellem maskinerne på hospitalet, som vender og drejer kameraet *for mig*. Menneskets hånd er fraværende i kameraføringen. Derudover har GoPro-kameraerne, fordi de er fuldautomatiske, selv bestemt fokus og eksponering. GoPro-kameraets automatiske eksponering er lavet med et mål om altid at danne et veleksponeret billede. Hospitalsmaskinernes bevægelse er lavet med et formål om, at behandlingen skal lindre. En stor mængde teknologisk ekspertise er manifesteret i den måde, som GoPro-kameraet eksponerer, og den måde som hospitalsmaskinerne bevæger sig. Ved at montere kameraet på maskinen oplever seeren at bevæge sig og se med den teknologiske ekspertise. Perspektivet fra strålehovedet ned på patienten på briksen bliver bevægelses- og eksponeringsmæssigt fra den teknologiske ekspertises perspektiv. Det betyder, at der er en sammenhæng mellem *Tværsnits* mål om at vise mennesket fra maskinens perspektiv i filmens indhold og form. Mennesket er til stede i billedet (indhold), mens kameraet bevæges rundt om menneskekroppen med

¹⁰⁰ Grimshaw & Ravetz 2009:149

¹⁰¹ ibid

¹⁰² "awareness is about learning to observe what is actually taking place in our daily life, inwardly and outwardly" (ibid)

¹⁰³ ibid

en præcision og nøjagtighed, som kun en automatiseret maskine kan (form). Seeren får mulighed for at bevæge sig rundt om mennesket, præcis som maskinerne gør det, og får lov til at se mennesket på briksen, fra det perspektiv som maskinerne har på mennesket. Det kliniske syn, som den medicinske videnskab har på den menneskelige krop, opleves og formidles ved, at kameraerne *bevæger* med samme maskinelle og kliniske præcision som maskinen. Det medicinske menneskesyn formidles ikke ved, at man bevæger sig sammen med plejepersonale og patienterne, men ved at seeren oplever at bevæge sig maskinelt, som det udstyr, der tilser patienterne.

For at understrege at GoPro-kameraet er automatiseret, kunne jeg have forsøgt at udsætte kameraet for flere skift i lyssætning under optagelse. Når lyset skifter tager det kameraet et øjeblik at eksponere korrekt igen, hvilket kan ses, når radioterapeuterne tænder og slukker loftlyset.¹⁰⁴ Kameraet har svært ved at tilpasse sig skiftende lysforhold, og ved at udsætte kameraet for større visuelt kaos bliver automatiseringens begrænsning tydeliggjort. Kameraet havde intet besvær med at eksponere og stille fokus under C-bueoptagelserne i *Tværsnit*. Modsat er det tydeligt i *Leviathan*, hvordan kameraet har svært ved at tilpasse sig de radikalt forskellige lysforhold, der er henholdsvis over og under vandoverfladen. Tydeliggørelsen af det automatiserede kameras besvær eller lethed ved at tilpasse sig forholdene åbner op for en teknisk fortolkning af *Tværsnit*. Det automatiserede kamera formår at følge skiftene i lysforhold langt bedre på hospitalet, fordi hospitalslysforholdene er mere udjævnet i forhold til naturens kaos i *Leviathan*. At kameraerne er monteret på hospitalsmaskinernes bevægelige dele gør det også tydeligt, at kameraerne med glidende, omhyggelige, præcise bevægelser og jævne lysforhold er under ideelle forhold – at GoPro-kameraet indgår i et perfekt samspil med hospitalets maskinelle udstyr.

I *Tværsnit* præsenteres seeren for, hvordan nutidig velfærdsteknologi gengiver patienternes kroppe. Seeren får mulighed for at observere hospitalets måde at gengive menneskekroppen ved hjælp af teknologi og er samtidig vidne til en filmisk gengivelse af hospitalsvirkeligheden, som er muliggjort af filmteknologien (specifikt filmteknologien og GoPro-kameraet). *Tværsnits* filmiske indhold tydeliggør, hvorledes røntgenteknologi registrerer og rekonfigurerer den eksterne virkelighed. Dén eksplicitering af den røntgenkamerateknologiske rekonfigurering af virkeligheden er mulig ved hjælp af dokumentarisk kamerateknologi, som ligeledes registrerer og rekonfigurerer samme før-filmiske virkelighed.¹⁰⁵

Der er altså et metalag i *Tværsnit*, som gør filmen i stand til at denaturalisere seerens syn på tomogrammer og hospitalspraksis. *Tværsnit* bliver samtidig en demonstration af, og en kommentar til, billedskabelse ved, at metalaget denaturaliserer selve filmoplevelsen for seeren, samtidig med at han/hun ser filmen.¹⁰⁶

De optagelser, som ikke er med i *Tværsnit*

I redigeringen af *Tværsnit* har jeg valgt at udelade alle håndholdte optagelser. Disse optagelser er udeladt af forskellige grunde, hvilke jeg vil diskutere i dette afsnit.

¹⁰⁴ Det kan ses hvor radioterapeuterne slukker og tænder lyset ved tidskode 12:05-12:35

¹⁰⁵ Hanssen 2015:20

¹⁰⁶ Samme fænomen finder, ifølge Landesman, sted i *Leviathan* (Landesman 2015:25)

Under feltarbejdet muliggjorde de håndholdte optagelser, at jeg kunne bevæge mig med ansatte og patienter. Det gav muligheden for en dynamisk oplevelse af gå på gangene og af at høre skift i rumtoner, idet kameraet træder ind i et nyt lokale. Jeg har også mange håndholdte close-ups af radiografernes hænder, som betjener udstyr, af øjne, som kigger på skærme, af tværsnitbillederne på computerskærmen, og af munde, som taler fagsprog og koordinerer med patienten eller kolleger. Grunden til, at jeg sorterede samtlige håndholdte optagelser fra, ligger ikke i optagelsernes indhold, men i deres formsprog. Det håndholdte tydeliggør, at der står et menneske bag optagelserne og valget af motiv. Jeg har tidligere benævnt, at *Tværsnit* er tydelig om sin subjektivitet ved at vise partiske perspektiver på hospitalspraksissen. Her er subjektiviteten i de håndholdte optagelser uhensigtsmæssig, for det håndholdte refererer til konventionel dokumentarisme eller tv-dokumentarisme. Den konventionelle dokumentarisme er oftest båret af et humannarrativ eller en instruktør, som styrer filmen i en bestemt retning. For at undgå konnotationer om konventionel dokumentarisme valgte jeg at undlade de håndholdte optagelser i *Tværsnit*. En fordel herved er, at *Tværsnit* bliver mere statisk og dvælende, som kan hjælpe til at give seeren plads til at opleve filmen sanseligt. Fraværet af håndholdte optagelser, og fordi de fleste optagelser kommer fra maskinemonterede kameravinkler, opløser desuden oplevelsen af tyngdekraft. Håndholdte optagelsers bevægelse bekræfter, at kameraet har tyngde, og ved at montere kameraet på maskiner, som ikke bevæger sig på en måde, som manifesterer vægt, forsvinder billedets formidling af kameraets tyngde.

Oven i den fraværende tyngdekraft er der heller ikke nogen tidsindikationer i *Tværsnit*. I lokalerne på Radiologisk- og Onkologisk Afdeling er der af tekniske årsager ingen vinduer. Fraværet af vinduer og naturligt lys i *Tværsnit* betyder, at det er svært at fornemme, hvad tid på dagen disse undersøgelser foregår. Derudover er det svært at fornemme, hvor hurtigt tiden går i filmen. Én måde, hvor seeren kan se, hvor hurtigt tiden går, er ved at kigge på menneskers bevægelse som reference. Menneskers bevægelseshastighed er en måde, hvor seeren kan opdage, om filmens tid er realtid, slow motion eller fast forward. Bevæger mennesker sig ualmindeligt hurtigt, går tiden hurtigere end realtid. Bevæger mennesker sig ualmindeligt langsomt, går tiden langsommere end realtid. I *Tværsnit* er der til tider radioterapeuter og radiografer til stede i billedet, som gør, at seeren kan se, at filmen udspiller sig i realtid. Men i tværsnitsoptagelserne og strålebehandlingsoptagelserne er det ikke tydeligt, om tiden går hurtigere, langsommere eller i realtid, i forhold til da klippene blev optaget. Det skyldes, at seeren ikke kan vurdere maskinens bevægelseshastighed, for han/hun ved ikke, hvor hurtigt de bevæger sig i realtid.

Ved at undlade håndholdte optagelser fra *Tværsnit* gives der altså plads til, at filmen kan bevæge sig væk fra konnotationer om konventionel dokumentarisme og samtidig opløse seerens tidsfornemmelse og oplevelse af tyngdekraft.

KAPITEL 6

konklusion:
sanselig etnografi som
metode og indsigtsvej?



Kapitel 6 – Konklusion: Sanselig etnografi som metode og indsigtsvej?

Siden jeg begyndte arbejdet med *Tværsnit*, har jeg tænkt filmen som et formidlingseksperiment. Den blev kaldt et eksperiment, fordi filmformsprogets ontologi og metode adskiller sig markant fra den måde, som filmmediet sædvanligvis forstås og bruges på Europæisk Etnologi på Københavns Universitet. Etnologi er en praktiserende del af en oplysningsinstans i Danmark, som arkiverer og formidler kultur. Det oplysningsepisteme, der hører til etnologi som museumsfag, udfordres epistemologisk af *Tværsnit*, idet filmen formidler hospitalskultur stiliseret, sanseligt og åbent.

I kapitel 2 beskrev jeg, ud fra Coldings kortlægning, hvordan Uldall og Rothenborg anvendte filmmediet i museal forsknings- og formidlingssammenhæng. De benyttede sig af vidt forskellige filmiske virkemidler til at nå det samme mål om kulturbevarelse.

Tværsnit deler ligheder med både Uldall og Rothenborgs filmmetoder. Ligesom Uldalls film dokumenterer *Tværsnit* kulturen, som den nutidigt udspiller sig i sit eget miljø. Og ligesom Rothenborg dokumenterer *Tværsnit* med statiske kamera og bruger både mastershots og selektive partiske optagelser.

Tværsnit er ikke lavet med et mål om at komme på museum eller i et arkiv. Selvom filmen er ukonventionel i forhold til den etnologiske filmgenre, kan den stadig karakteriseres som en etnografisk film. *Tværsnit* er en filmisk dokumentation af hospitalsarbejdskultur og specifikke behandlings- og diagnosticeringspraksisser. Disse praksisser er arbejdsformer, som er styret af en hastig teknologisk udvikling; en udvikling som har indflydelse på arbejdsformen og velfærdsteknologiens menneskesyn. *Tværsnit* formidler et øjebliksbillede fra et hospital i en skandinavisk velfærdsstat, som med den nyeste teknologi forsøger at holde sin befolkning sund og rask. Samtidig er filmen en etnografs filmiske formidling af sin samtid.

I etnologisk sammenhæng kan forskere og studerende bruge filmen i deres egne studier af hospitalskultur. Her kan etnologen udvinde empiri fra filmen ved at fortolke filmen med kulturvidenskabelig teori. Uldall filmdokumenterede datidens kultur med et forskningsformål om, at filmmaterialet i fremtiden kunne genses, og kulturen derved genopdages. Med *Tværsnits* symbiose mellem mennesket og maskinen er det interessant at forestille sig, hvordan nutidens praktisering af det velfærdsteknologiske menneskesyn vil se ud, hvis filmen genses om ti år?

Mine kontaktpersoner på Radiologisk- og Onkologisk Afdeling har haft interesse i at anvende filmmaterialet i undervisnings- og forskningssammenhæng. De ansatte fortæller, at mange patienter er nervøse under behandlingerne, hvilket kan forringe tværsnitsbillederne og forlænge varigheden af en undersøgelse. Her mener de ansatte, at filmmaterialet har potentiale til at formidle strålebehandlingsproceduren, og derved få patienterne til at føle sig mere velinformerede og trygge ved situationen.

Samtidig kan filmmaterialet lære de hospitalsansatte om deres egen praksis. Filmene viser deres praktisering af empati, patient- og datahåndtering og kan lægge op til diskussion i undervisning af hospitalet personale. Filmmaterialet kan desuden give en sanselig indlevelse i radiologipraksisser, som sundhedsvidenskabelige tekster ikke formår at formidle.

Min kontaktperson på Onkologisk Afdeling fandt filmmaterialet indsigtsriggende allerede i optagelsesperioden. Som hospitalsfysiker er han dybt engageret i partikelstrålingsteknologien og den lineære accelerator. Ved at se mit filmmateriale blev han klar over acceleratorens lyde og dens skadelige effekt på kameraets sensor. Den viden kunne han ikke få adgang til ved at lade sig strålebehandle, for partikelstrålerne ville have en skadelig effekt på hans krop. Filmmaterialet og *Tværsnit* viser sig ikke at være et rent etnologisk anliggende, men at filmen også kan have tværfaglig relevans.

I kapitel 3 har jeg beskrevet felten og de praktiske begrænsninger- og muligheder, jeg mødte i mit feltarbejde med kamera blandt moderne velfærdsteknologi.

Kapitlet kan læses som en indsnævring eller specificering af de filmiske formidlingsmuligheder, som hospitalets teknologi bibringer. Ved at bruge et GoPro-kamera kunne jeg lege med etnografens perspektiv på felten. Gennem denne leg med perspektiver kunne jeg give et metodisk svar på repræsentationsproblematikken ved at observere uden distance.¹⁰⁷ *Tværsnit* samler forskellige, innovative kameraperspektiver på hospitalskultur. Hvordan vil fremtidens teknologi påvirke, hvordan hospitalskulturen kan formidles? Vil nyamerateknologi gøre, at vi kan komme endnu tættere på, eller vil nye MR-skannere, med stærkere magneter, betyde, at fotografen må holde større sikkerhedsafstand? Og hvad vil den filmiske nærhed eller afstand til hospitalskulturens materie gøre ved forståelsen af menneskesynet og symbiosen med maskinen?

I kapitel 4 analyserede jeg velfærdsteknologiens audiovisuelle kommunikation. Velfærdsteknologien er designet til at diagnosticere og behandle. Når de diagnosticerer og behandler, laver maskinerne lyde og bevæger sig på måder, som opleves af patienter på hospitalet, og opleves af seeren, når de ser *Tværsnit*.

Ikke al kommunikation kræver et menneskes intention for at kunne tolkes og opleves. I takt med at teknologi bliver en større del af vores hverdag, aktualiseres spørgsmålet om, hvordan teknologien påvirker mennesket i dets hverdag. *Tværsnit* giver et bud på, hvordan oplevelsen af teknologi kan fremhæves ved at placere kameraet og perspektivet mellem maskinen og mennesket. Jeg argumenterede i kapitel 4 for, at maskinernes lyde og bevægelser kommunikerer noget til patienten, selvom de ikke er designet med det formål for øje. Filmmetoden er brugt til at eksplicite og eksemplificere, hvordan maskiners lyde og bevægelser kan både væmme og berolige. Ved at gengive kultur åbent og tæt, eksemplificerer *Tværsnit* ligeledes, hvordan film kan være desorienterende og denaturaliserende for seeren. Denaturaliseringen kommer af, at *Tværsnit* insisterer på at maskiner har et nonverbalt sprog, som er hverken symbolsk eller lingvistisk, men sanseligt.¹⁰⁸

I kapitel 5 diskuterede jeg, hvordan *Tværsnit* er sammensat efter mål om *observational sensitivity*, og hvordan det har formet *Tværsnit*.

I det kapitel viste jeg, at *Tværsnit* denaturaliserer menneskets syn på verden. Idet *Tværsnit* afviger fra konventionel dokumentarisme, bliver filmen ikke bare en anderledes dokumentar, men en direkte *kommentar* på dokumentarismen

¹⁰⁷ Thain 2015:47

¹⁰⁸ Kohn 2015:314

i sig selv. Det gør *Tværsnit* ved at formidle sanseligt frem for tekstligt, ved at formidle partisk frem for "fuldkomment", og ved at formidle åbnende frem for argumenterende.

***Tværsnit* i akademisk kontekst**

Tværsnit er en visualisering af en sanselig non-humanistisk kulturforståelse. I *Tværsnit* er det ikke kun menneskeperspektivet som formidles, men en flerhed af partiske (ofte maskinelle) perspektiver. Det er disse maskinelle perspektiver, som også udgør den kulturelle sammenhæng. I filmen er kultur ikke alene mennesket i en materiel sammenhæng. Kultur er en symbiose af materialitet og menneskelighed. Den nøgterne, "uengagerede" fotografering ligestiller de forskellige elementer (mennesker, maskiner, data), som hospitalspraksissens kultur udgøres af. Seeren oplever filmen, ikke gennem menneske-til-menneske empati, men gennem empati med en større vifte af kulturelementer, materielle såvel som immaterielle, humane såvel som non-humane.

Filmene sætter også spørgsmålstegn ved betydningen af intellektuel forståelse og kropslig indlevelse. Ifølge Vivian Sobchack opretholder konventionelle filmanalysemetoder dikotomien mellem krop og sind.¹⁰⁹ Filmmediet har potentiale til at overskride den dikotomi. Men hvis filmmediet bruges til at formidle symbolisme, komposition, farvesymbolik og klippeteknik som ét filmisk fortalt argument, bekræftes og reproducere de filmanalysemetoder, som behandler film som tekst, der skal afkodes. *Tværsnit* aktiverer seerens somatiske oplevelse af filmen ved at lade optagelserne være lange og uafbrudte, og ved at fokusere på ikke at formidle faktuel viden om maskinerne og situationerne. Frem for at seeren skal lytte og se for at forstå, muliggør den formidlingsform, at seeren lytter og ser for at opleve. Forståelse af faktuel viden begrænser sig til sindet, mens sanselig oplevelse aktiverer et samspil mellem krop og sind.

For at overskride den analytiske dikotomi mellem krop og sind har jeg lavet en etnografisk film, som er et formmæssigt opgør med dikotomien. Ved at filmmediet bruges sanseligt, og ikke kun intellektuelt, kan det bryde med dikotomiske forståelse af krop og sind, som har fulgt analysemåderne. Den nye sanseetnografiske filmskabelse forventer en kulturanalyse, som ikke kun er rationel og distanceret, men som har fysisk, somatisk og følelsesmæssig *kontakt* med den studerede kultur. Dette perspektiv rummer hverken en ny kultur- eller etnografiforståelse. *Observational sensibility* er dog en ny *metodisk* tilgang til at omsætte førertalte kulturforståelse til film. *Tværsnit* fremhæver ikke alene foreningen af krop og sind ved at formidle kultur sanseligt. Filmene er en myriade af partiske humane og nonhumane perspektiver, som manifesterer kultur som en sammenvikling af en flerhed af entiteter. En sammenvikling som ifølge antropologerne Lisa Stevenson og Eduardo Kohn karakteriserer en konceptualisering af den antropocæne ontologi:

¹⁰⁹ Cranny-Francis 2009:165

"This [observational sensibility] turn, (...) is in fact, (...) motivated precisely by the question of how to develop the conceptual resources to envision the kind of politics needed in a world where human and nonhuman futures are increasingly entangled in their mutual uncertainty."¹¹⁰

I den antropocæne ontologi er mennesket (anthropos) i centrum, som den mest influerende "naturkraft".¹¹¹ Den antropocæne ontologis tydeliggørelse af økosystemets sammenvikling af humane og nonhumane former viser, at etiske og politiske problemer ikke længere kan behandles som menneskets problemer alene. Idet mennesket er den centrale naturkraft, må mennesket aktivt inkludere nonhumane formers agens i projektet om at "økologisere" kulturontologien.¹¹² *Tværsnits* insisteren på kulturens nonhumane formers agens er et opgør med antropocentrisk humanistisk ontologi. Ved at kultivere maskinen med kameraet og observere menneskets engagement med verden fra et nonhumant perspektiv er *Tværsnits* perspektiv posthumanistisk og antropocænt - ikke for at tilsidesætte mennesket, men for at denaturalisere faste forståelser af, hvad mennesket er.¹¹³

¹¹⁰ Stevenson & Kohn 2015:52

¹¹¹ Kohn 2015:321

¹¹² Direkte oversættelse af Latours term "ecologizing" (Latour 2013)

¹¹³ Kohn 2015:313

Litteraturliste

- Bal, Mieke (2013): *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. Bloomsbury Academic.
- Benjamin, Walter (1936) [2002]: "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version": I *Walter Benjamin, Selected Writings*, Volume 3: 1935-1938. Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds. Side 101-133. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Colding, Elisabeth (2015): *Etnologiske Film, Historisk og Nutidigt*. Speciale i Europæisk Etnologi. SAXO-instituttet.
- Cranny-Francis, Anne (2009): "Touching Film: The embodied practice and politics of Film Viewing and filmmaking": I *The Senses and Society*, 4:2, 163-178.
- Crawford, P., & Turton, David. (1995). *Film as ethnography* (Reprint. ed.). Manchester: Manchester University Press.
- Grimshaw, A., & Ravetz, Amanda. (2009). *Observational cinema, anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Gustavsson, K., & Nordiska museet. (2014). *Expeditioner i det förflutna, etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början*. Stockholm: Nordiska Museets Förlag.
- Gradén, Lizette & Kaijser, Lars (2011): "7. Fotografi och film": i *Etnologiskt Fältarbete*. Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.), side 175-204. Studentlitteratur.
- Hanssen, Eirik Frisvold (2015): "'His Eyes Are Like the Rays of Dawn': Color Vision and Embodiment in Leviathan": I *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, issue 1, side 20-26. American Anthropological Association.
- Haraway, Donna (1991): "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective": I *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge, New York.
- Hockings, P. (2003). *Principles of Visual Anthropology* (3rd ed.). Berlin: Mouton de Gruyter. Karin
- Kohn, Eduardo (2015): "Anthropology of Ontologies": i *Annual Review of Anthropology*, Volume 44, 2015. Side 311-326
- Landesman, Ohad (2015): "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Observational Ethnography": i *Visual Anthropological Review*, Volume 31, issue 1, side 12-19. American Anthropological Association.
- Latour, Bruno (2013): *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1999): *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge.
- Mead, Margaret (2003): "Visual Anthropology in a Discipline of Words": I *Principles of Visual Anthropology*, Hockings, P. (editor). (3rd ed.). Berlin: Mouton de Gruyter. Karin
- Otto, Lene (2004): "Etnologien, kulturhistorien og folkemuseerne": i *Museernes historie og teori*, København's Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Publi©Kom
- Pink, Sarah (2012). *Advances in visual methodology*. Los Angeles, Calif. London: SAGE.
- Pink, Sarah (2013a). *Doing sensory ethnography* (Reprint 2013 ed.). London: SAGE.
- Pink, Sarah (2013b). *Doing Visual Ethnography* (3rd ed.). London: SAGE Publications.

Russell, Cathrine (2015): "Leviathan and the Disourse of Sensory Ethnography: Spleen et ideal.": i *Visual Anthropology Review*, vol 31 issue 1, side 27-34. American Anthropological Association.

Stevenson, Lisa; Kohn, Eduardo (2015): "Leviathan: An Ethnographic Dream": I *Visual Anthropology Review*, vol 31 issue 1, side 27-34. American Anthropological Association.

Taylor, Lucien (1996): "Iconophobia": I *Transition*, nr. 69, side 64-88. Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University. Indiana University Press.

Teffer, Nicola (2010): "Sounding Out Vision: Entwining the Senses": I *The Senses and Society*, 5(2), 173-188.

Thain, Alanna (2015): "A Bird's-Eye View of Leviathan": i *Visual Anthropology Review*, vol 31, issue 1, side 41-48. American Anthropological Association.

Film:

Castaing-Taylor L, Paravel V. 2012. Leviathan. New York: Cinema Guild

Hjemmesider:

<http://videnskab.dk/kultur-samfund/kan-verden-vejes-visuelt>

"Hjemmevideo" af en norsk hjernekræftpatient - <https://youtu.be/kYV7hD25pes>

<https://youtu.be/uJkDvNGsgZI> Tværsnit (2016) Officiel dansk teaser

Forsidebilledet og kapitelbillederne

Forsidebilledet er taget af René Georg Johansen. Det viser ryggen af en kræftpatient inden han skal strålebehandles. I baggrunden ses fikseringsmasker til patienter, som ligeledes skal behandles senere samme dag.

Billedet til kapitel 2 er fotograferet af René Georg Johansen og er et framegrab fra et af de filmoptagelser, som ikke blev en del af filmen. Optagelsen er af en patient, der føres ind i en CT-skanner, hvor han ligger i nogle minutter inden han føres ud igen.

Billedet til kapitel 3 er fotograferet af René Georg Johansen og er et billede taget med mobiltelefonen under feltarbejdet. Det viser advarselsskiltene, som er på døren ind til Radiologisk Afdelings kraftigste MR-skanner.

Billedet til kapitel 4 er fotograferet af Marie Asminn, som er en etnologistuderende der observerede mit arbejde i slutningen af den første feltarbejdsuge. Asminn tog nogle billeder for at dokumentere arbejdsprocessen og skrev efterfølgende nogle refleksioner over sine indtryk fra felten og mit arbejde. Billedet viser kanten af mine briller til venstre, et udsnit af Sony-videokameraet i midten og en radiograf til højre.

Billedet til kapitel 5 er fotograferet af René Georg Johansen og viser en kræftpatient, som er blevet fikseret og er ved at blive linet up efter de røde laseranmærkninger. Det grønne lys markerer der hvor den lineære accelerator kommer til at strålebehandle efter alle har forladt lokalet.

Billedet til kapitel 6 er fra noget af det tværsnitsmateriale, som jeg modtog fra Radiologisk Afdeling. Tværsnittet ligger et sted i en torso.

Feltarbejdets materiale

Før feltarbejdet

November 2015 – april 2016

- Feltdagbog: 64ns (152.396 anslag)
- Testbilleder fra Skejby: 30min filmoptagelse og 13 fotografier, samt 44:32 min lydoptagelse (interview).
- Rundvisning på OUH: 50 fotografier og 01:14:34 min lydoptagelse.
- Interview med Marie, som var røntgenundersøgt for nyligt: 39:15 min lydoptagelse.
- Interview med Anne, som var MR-scannet for nyligt: 46:23 min lydoptagelse.

Feltarbejde og filmoptagelse

Tirsdag 05.04.2016

- 8 fotografier med mobiltelefonen
- 58:24 min filmoptagelse med Sony videokamera

- 1:32:00 min lydoptagelse

Onsdag 06.04.2016

- 10 fotografier med mobiltelefonen
- 2:30 min GoPro optagelser
- 52:12 min Sony optagelser
- 02:02:49 min lydoptagelser med Tascam

Torsdag 07.04.2016

- 4 fotografier med mobiltelefonen
- 42:13 min Sony filmoptagelser
- 1:25:01 min lydoptagelser

Fredag 08.04.2016

- 18 billeder fra Asminn.
- 10 fotografier med mobiltelefonen
- 29:53 min GoPro optagelser
- 01:24:48 min Sony optagelser
- 01:01:32 min lydoptagelser
- 02:30 min data-optagelser (+ 5 min mere, som er forkert format og derfor ikke kan importeres i redigeringsprogrammet)

Torsdag d. 14.04.2016

- 12 fotografier med mobiltelefonen

Fredag 15.04.2016

- 39 fotografier fra Canon-kamera
- 34 fotografier med mobiltelefonen
- 7 videoer på mobiltelefonen
- 43:12 min GoPro-optagelser
- 54:45 min Sony optagelser

Mandag 18.04.2016

- 09:03 min GoPro-optagelser

Ialt

Samlet set fylder mit feltmateriale 200-250 gb. De 200-250gb udgør 7,5 timers filmoptagelse, 8 timers lydoptagelser og 130 fotografier.

Under feltarbejdets to uger skrev jeg 17ns feltnoter på computeren (40.301 anslag). Derudover skrev jeg 9 sider i min fysiske notesbog.

Interviews med patienter under feltarbejdet: Fire interviews, som var mellem 3 og 16min lange, om patienternes oplevelse af at blive CT- eller MR-scannet. I alt 30min.

Efter feltarbejdet

Feltdagbog: 28ns (66.591 anslag) efter feltarbejde

Ikke lydoptaget eller ikke medtalt

Ud over ovenstående datamængde, så findes der også ting fra speciale- og feltarbejdet, som ikke er talt med eller som ikke er gemt.

Under feltarbejdet snakkede jeg konstant med personalet og patienterne, både ved siden af optagelserne, og op til optagelserne. Jeg spurgte meget ind til hvad personalet lavede, hvad de forskellige ting er, hvad fagtermerne betyder, mens vi også koordinerede deres arbejde med min optagelse, så jeg ikke unødigt forstyrrer deres arbejdsgang, og samtidig får hvad jeg "har brug for". Jeg ved ikke hvor meget disse to ugers samtale ender op i.

Før og efter feltarbejdet har der været lange mailkorrespondancer og telefonsamtaler med forskelligt personale på OUH. Det gælder ikke kun radiografer og radioterapeuter, men også journalister og jurister, som fortalte om lovene omkring patientanonymitet og filmoptagelse på hospitalet, producenter ved kameraudlejningsselskaber og IT Media på KUA, som eventuelt skulle låne mig filmudstyr til feltarbejdet. Derudover talte jeg over fire dage med OUH-direktøren Peder Jest, talte med teknikere fra Philips, som var på radiologisk afdeling, diskutererede specialet med to finske læger, en London-baseret molekylærbiolog, med medicinstuderende, filosofistuderende, etnologistuderende, radiologer på radiologisk afdeling, stråleterapeuter på onkologisk, samt hospitalsfysikere på både Skejby og OUH. Jeg ved ikke hvor meget disse syv måneders korrespondancer ender op i tidsmæssigt.

Budget

Prisen for feltarbejdet og filmoptagelserne bliver samlet set mere end 10.000kr. Det dækker kost og logi, overnatning, transport, print, køb af kameraudstyr og abonnering på redigeringssoftware. Disse penge kommer fra egen lomme.

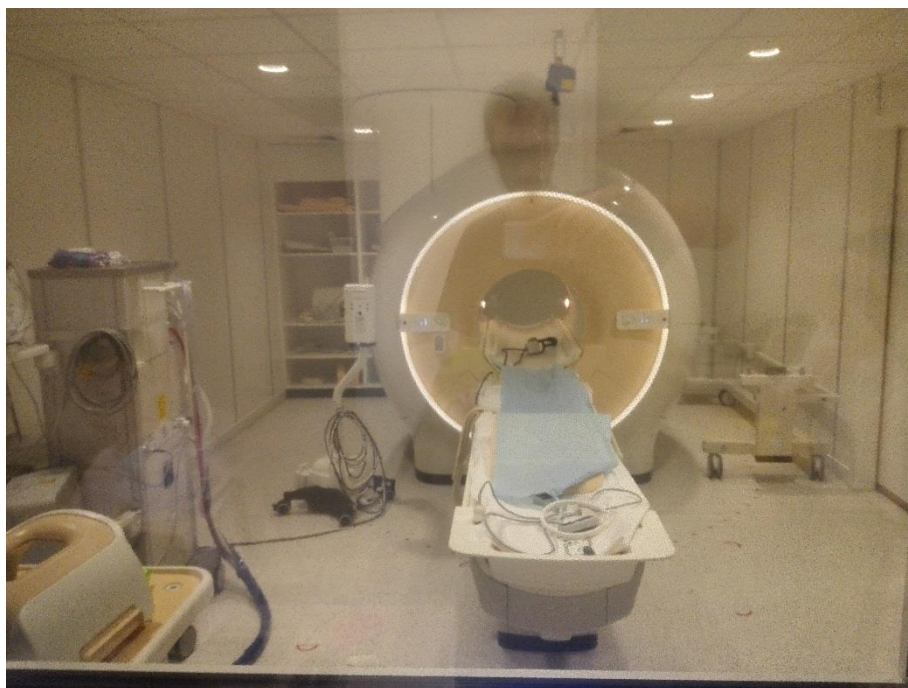
Bilag

Shotlist, uge 14, Radiologisk afdeling OUH

Denne liste består af planlagte optagelser, som jeg allerede har forestillet mig kunne være interessante for filmen. Ud over disse planlagte optagelser, så vil der under optagelserne og feltarbejdet komme idéer til nye og andre optagelser, som jeg håber der kan være plads til at lave. Her vil jeg naturligvis høre ansatte og patienter om samtykke inden.

Listen er opdelt efter skannertype og en ekstra kategori, som hedder Andet. "Patient" *skal* ikke være en patient, men kan godt være en sygeplejerske eller lignende.

MR-skanner optagelser



- Hjerteskaning/lungeskaning. Den skanning hvor sygeplejersken beder patienten "holde vejret" og siger at patienten godt må trække vejret igen.
- Optagelse fra kontrolrum mod rum med MR-skanner med patient som føres ind, hvor båret kører ind i skanneren, hvor skanningen finder sted, og hvor patienten føres ud.
- Closeups af radiologers øjne som kigger på skærme, closeups af sygeplejerskers fingre som rører tastaturet, closeup af mund som taler til patient gennem "radioen".
- Bredt skud af maskinen, symmetrisk og placeret midt i lokalet hvor en patient føres ind i maskinen, er inde i maskinen i ca. 10min, og sidst føres ud af maskinen igen og hjælpes af båret af sygeplejersker. Optages tæt på glasset til kontrolrummet pga magnetisme.
- Lydoptagelse af MR-skanneren. Hele proceduren. Optages gerne i samme lokale fra hjørnet af lokalet.
- Optagelse af data'en, som kommer ud af skanningen på pc-skærmen Optagelse af data MENS den kommer ind på skærmen.

- Tomt rum, MR-skanner som ikke er i brug.

CT-skanner 01 optagelser



- Bredt skud af "kontrolrummet" filmet mod kontrolrummet
- Og et bredt skud *fra* kontrolrummet ud mod skanneren.
- Optagelse fra patientens perspektiv mens de står og skannes.
- GoPro-optagelse fra skanneren som kører rundt om patienten.
- Closeups af forskellige detaljer, maskinen, tastatur, fingre, øjne, data, skærm osv.

CT-skanner 02 optagelser

Disse optagelser gælder en almindelig CT-skanner, hvor man føres ind i den. Nogle af optagelserne skal specifikt laves ved den første Kim Pelle viste mig, da man kunne slukke for loftlyset og tænde spotlys på båret. Denne lyssætning er kun vigtigt for nogle af optagelserne.

- Bred optagelse af mørkt lokale med spotlys på båret. Patient føres ind, lægges på båret og føres ind i maskinen. Ligger i maskinen i nogle minutter, og føres så ud igen.
- Bredt skud af "kontrolrummet" filmet mod kontrolrummet.

- Og et bredt skud *fra* kontrolrummet ud mod skanneren.
- Simulation af MR-skanning. GoPro monteres inde i skannerens rør, patient kører ind med "MR-maske" på, ligger derinde i 30min og kører så ud igen.

Andet

- Optagelse fra gangen ind mod rummet, hvor forskere/læger kigger på skanningsresultater og går i dybden med dem.
- Optagelse på gangen, hvor folk bevæger sig fra det ene lokale til det andet.
- Optagelse hvor jeg følger en ansat gå fra den ene ende til den anden af en afdeling. Fra den ene skanner til den anden.
- Interviews med personale og patienter, kun lydoptagelse.

Denne liste består af planlagte optagelser, som jeg allerede har forestillet mig kunne være interessante for filmen. Ud over disse planlagte optagelser, så vil der under optagelserne og feltarbejdet komme idéer til nye og andre optagelser, som jeg håber der kan være plads til at lave. Her vil jeg naturligvis høre ansatte og patienter om samtykke inden.

Listen er opdelt efter skannertype og en ekstra kategori, som hedder Andet. "Patient" *skal* ikke være en patient, men kan godt være en sygeplejerske eller lignende.

MR-skanner optagelser



- Hjerteskaning/lungeskaning. Den skanning hvor sygeplejersken beder patienten "holde vejret" og siger at patienten godt må trække vejret igen.

- Optagelse fra kontrolrum mod rum med MR-skanner med patient som føres ind, hvor båren kører ind i skanneren, hvor skanningen finder sted, og hvor patienten føres ud.
- Closeups af radiologers øjne som kigger på skærme, closeups af sygeplejerskers fingre som rører tastaturet, closeup af mund som taler til patient gennem "radioen".
- Bredt skud af maskinen, symmetrisk og placeret midt i lokalet hvor en patient føres ind i maskinen, er inde i maskinen i ca. 10min, og sidst føres ud af maskinen igen og hjælpes af båren af sygeplejersker. Optages tæt på glasset til kontrolrummet pga magnetisme.
- Lydoptagelse af MR-skanneren. Hele proceduren. Optages gerne i samme lokale fra hjørnet af lokalet.
- Optagelse af data'en, som kommer ud af skanningen på pc-skærmen Optagelse af data MENS den kommer ind på skærmen.
- Tomt rum, MR-skanner som ikke er i brug.

CT-skanner 01 optagelser



- Bredt skud af "kontrolrummet" filmet mod kontrolrummet
- Og et bredt skud *fra* kontrolrummet ud mod skanneren.
- Optagelse fra patientens perspektiv mens de står og skannes.
- GoPro-optagelse fra skanneren som kører rundt om patienten.
- Closeups af forskellige detaljer, maskinen, tastatur, fingre, øjne, data, skærm osv.

CT-skanner 02 optagelser

Disse optagelser gælder en almindelig CT-skanner, hvor man føres ind i den. Nogle af optagelserne skal specifikt laves ved den første Kim Pelle viste mig, da man kunne slukke for loftlyset og tænde spotlys på båren. Denne lyssætning er kun vigtigt for nogle af optagelserne.

- Bred optagelse af mørkt lokale med spotlys på båren. Patient føres ind, lægges på båren og føres ind i maskinen. Ligger i maskinen i nogle minutter, og føres så ud igen.
- Bredt skud af "kontrolrummet" filmet mod kontrolrummet.
- Og et bredt skud *fra* kontrolrummet ud mod skanneren.
- Simulation af MR-skanning. GoPro monteres inde i skannerens rør, patient kører ind med "MR-maske" på, ligger derinde i 30min og kører så ud igen.

Andet

- Optagelse fra gangen ind mod rummet, hvor forskere/læger kigger på skanningsresultater og går i dybden med dem.
- Optagelse på gangen, hvor folk bevæger sig fra det ene lokale til det andet.
- Optagelse hvor jeg følger en ansat gå fra den ene ende til den anden af en afdeling. Fra den ene skanner til den anden.
- Interviews med personale og patienter, kun lydoptagelse.

A5 info-flyver om at jeg skulle filme op afdelingen

Kære Radiologer

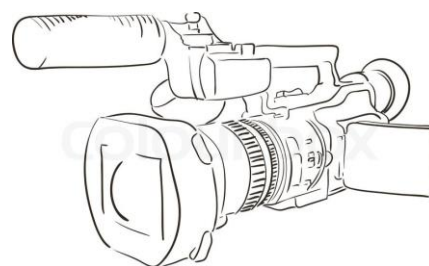
Jeg hedder René og er i gang med at skrive speciale i antropologi ved Københavns Universitet. I den forbindelse skal jeg lave en film om radiologisk afdelings maskiner og mennesker.

Derfor vil jeg rende rundt med kamera- og lydudstyr for at optage jeres arbejde og patienters oplevelse af at møde jeres store maskiner.



Jeg filmer på afdelingen fra tirsdag d. 5. april til og med fredag d. 8. april.

Mine kontaktpersoner på radiologisk afdeling er hhv. **Kim Pelle Christensen** og **Marlene Hjære**.



Mit speciale og filmen er en kulturvidenskabelig undersøgelse af mødet mellem mennesker og maskiner.

Filmen er ikke en journalistisk film om bestemte mennesker med bestemte sygdomme, men handler om mennesket, maskinen, sygdom, sundhed, diagnosticering, kroppen, teknologi og livet som fænomener. Derfor vil jeg blot filme jeres arbejde og hverken lave opstillede videointerviews eller have jeres navne med.

Jeg håber I har lyst til at deltage i filmen. Inden jeg filmer jer vil jeg selvfølgelig spørge om jeres mundtlige samtykke (jf. OUH's retningslinjer for filmoptagelse) og hvis I ikke har lyst til at deltage skal I bare sige til. Hvis I har nogle indvendinger eller spørgsmål, så må I meget gerne henvende jer til mig personligt, eller skrive/ringe til mig eller min producer, Marie Asminn.

Mvh

Marie Asminn

Mail: marieasminn@gmail.com

Tlf.: + 45 2074 9028

og

René Georg Johansen

Mail: renegeorgdk@gmail.com

Tlf.: + 45 6017 7264

Dispensationsansøgning til Studienævnet om lov til at lave film

Dispensation til speciale forår 2016

I foråret vil jeg skrive speciale i Europæisk Etnologi om ”Maskiner, som diagnosticerer mennesker”. Miljøet vil være i medicinske lokaler, hvor mindre eller større maskiner bruges til at diagnosticere biologiske sygdomme eller fysiske skader på mennesker. Specialet kommer til at være en etnologisk analyse af dette miljø, hvor patient, læger og teknologi mødes for at diagnosticere patienten. Teoretisk er det inspireret af blandt andet ANT, med maskiner som både mulighedsgivende og begrænsende værktøjer; og Donna Harraway, om mennesket som cyborgs, som vil være inspiration for, at mennesket i større grad smelter sammen med, og bliver afhængig af, den teknologi som de selv udvikler.

Jeg søger dispensation om at lave en film i forbindelse med mit speciale. Mit ønske er at filmen vil tælle som 10ns i specialet. Filmen vil være et eksperiment, som vil være en bærende del af specialet. Jeg vil bruge både filmen og filmskabelsesprocessen som eksperiment til at opnå både visuelle og metodiske etnologiske indsigter, som kun kan opnås ved at bruge denne specifikke metode.

At lave en film er i mit speciale et metodisk valg. Jeg fokuserer ikke på de klassiske etnologiske feltmetoder som interview og deltagerobservation, men vil i mit speciale undersøge hvad filmmediet, som metode, gør ved den etnologiske analyse – og ligeledes undersøge hvad det audiovisuelle i dette tilfælde kan, både indsigtsmæssigt og formidlingsmæssigt.

Hovedvægten i mit speciale kommer altså til at ligge på det metodiske, og hvordan det metodiske kan skabe *rammerne* for kulturvidenskabelige indsigter. Spørgsmålet er hvad kan det audiovisuelle medie kan, både *mens* det skabes (feltarbejde) og *efter* det er skabt (formidling)?

Filmen vil være et færdigt gennemarbejdet produkt, som vil blive afleveret sammen med specialet. Filmens varighed vil være 10-25min. Mit ønske er at filmen tæller som 10ns, så mit afleverede speciale skal være 50-70ns i stedet for de 60-80ns.

Det vil passe bedst hvis Studienævnet kan give svar inden udgangen af januar, da dispensationen skal vedhæftes specialekontrakten som skal underskrives d. 1. februar 2016.

Mvh

René Georg Johansen

KA-studerende, Europæisk Etnologi