

An van. Dienderen

# Afkicken van representatie

MET ANTROPOLOGISCHE RIJLAARZEN DOOR DOCUMENTAIRE PROCESSEN

## Onze verslaving aan realistische representatiemodellen

*'What is new is the interaction of the stories and opinions of the audiovisual world with the everyday world – which is becoming more fragile every day. The boundary lines are vanishing. I don't just mean that we are guilty of complicity with any other aspect of the audiovisual world, but that all of our "I's" are fraternizing with the multiple "they's" fashioned in the never-never land of the screen.'* (Ruiz 1995: 30)

Het lijkt een boutade te wijzen op de groei en het belang van het visuele in onze samenleving. Wat wel afdoende aangevoeld is, is dat er onder invloed van het beeldmilieu een cruciale verschuiving heeft plaatsgevonden in de constructie en analyse van identiteiten. Judith Butler beschrijft identiteit als een *performance*: het is wat je doet op een bepaald moment, eerder dan een universele entiteit. Het identiteitsconcept dat zij voorstelt is niet essentialistisch maar dynamisch. Bovendien is de constructie van het 'zelf' (van een individu, een groep, een gemeenschap, enzovoort) in hoge mate gerelateerd aan de constructie van het zelf in visuele narratieven. De visuele en elektronische massamedia voorzien de mogelijke linken tussen deze verschillende posities. Linken, die zo krachtig zijn geworden, dat identiteit volgens Stuart Hall begrepen moet worden als iets dat 'niet buiten, maar binnen de representatie, en dus onder meer in de cinema, wordt gecreëerd. Niet als een spiegel van de tweede orde, die weerspiegelt wat reeds bestaat, maar als een soort

Ja hoor, we weten allemaal hoe geconstrueerd documentaires zijn, dat ze niet 'echt' zijn, niet de realiteit weergeven. Tuurlijk niet, kan ook niet. Maar dan zijn er plots programma's als *Toast Cannibal*, *Allez Allez Zimbabwe*, *Peking Express*, *Worlds apart*, die de discussie over de authenticiteit van de beelden – pardon, de 'mensen' – opnieuw ter discussie stellen. Een discussie die naar mijn mening volstrekt naast de kwestie is: het discours over de 'authenticiteit', 'echtheid' of het 'realiteitskarakter' van documentaires kunnen we als kijker nooit inschatten. En dat is geen relativistische, postmoderne opvatting, dat is een feitelijke observatie. Hoe komt het dan dat deze kwestie stevast de kop blijft opsteken? In onze zoektocht naar een antwoord op deze vraag stellen we hier een aantal veronderstellingen over de documentaire ter discussie en trachten we uit te vissen wat er precies voeding aan geeft. Naar mijn mening kunnen we pas over documentaire discussiëren wanneer we kunnen meelopen tijdens de gemedieerde interacties tussen 'auteur', 'kijker' en 'ander'. Het voorstel dat ik in mijn doctoraatsonderzoek heb uitgewerkt, is dan ook om de productieprocessen van documentaires vanuit een antropologische invalshoek te onderzoeken. Met andere woorden: gesp uw rijlaarzen aan en trek het veld in van documentaire processen – of dat nu metaforisch is of reëel, beide posities lijken momenteel opvallend te ontbreken in het kritische discours over documentaires.

representatie, die ons kan omvormen tot een nieuw soort subject en ons hierdoor de mogelijkheid geeft te ontdekken wie we zijn.' (Hall 1989: 80) Hall stelt daarom voor om te denken over identiteit als een 'productie, die nooit is afgelopen, altijd in ontwikkeling, en altijd gecreëerd binnenin, en dus niet buiten de representatie om.' (Hall 1989: 68).

Uit bovenstaand citaat kan je makkelijk het belang van het discours over representatie voor onze samenleving afleiden. De transformatie van een ervaren realiteit in wat men 'representatie' noemt, hangt echter nauw samen met de selectie en censuur van informatie. Dit artikel gaat over het moment tussen het één en het andere in: het interval tussen de ervaren realiteit en haar representatie op het scherm. Je kan deze verduisteringsmechanismen niet simpelweg aan kaarten door even achter de schermen van het documentaire film-maken te gaan loeren. En ook niet door te kijken naar de promotionele 'making of' documentaires op DVD. Ze hangen eerder samen met vooronderstellingen die van fundamenteel belang zijn voor de westerse cultuur: namelijk het geloof dat het Westen hecht aan de representatieve natuur van symbolische systemen, zoals taal en beeldtekens. Deze systemen worden verondersteld om op een directe en onproblematische manier te verwijzen naar de werkelijkheid. Het is het soort geloof dat ons herinnert aan de eigenaardige westerse obsessie met en de betovering door de positivistische claims van symbolische systemen. Volgens Winston zou de westerse cultuur moeten begrepen worden als 'een algemene cul-

turele verslaving aan realistische manieren van representatie' (Winston 1996: 44), en dit geheel in tegenspraak met de grote inspanningen die geleverd worden om apparaten te fabriceren, te ontwikkelen en te stroomlijnen die er juist op gericht zijn de werkelijkheid waar te nemen.

Maar er zit nog een ander problematisch aspect aan het discours over representatie in documentaires. En dat aspect hangt nauw samen met de manier waarop documentaires worden geanalyseerd. Natuurlijk is het overduidelijk dat woorden en beelden op diverse vlakken van mekaar verschillen, maar toch wordt de analyse van beelden vaak behandeld als een tekstanalyse, waardoor ook de identiteiten of culturen die worden afgebeeld gelijkgesteld worden met een tekst. Deze tekstualisering van antropologie en sociale wetenschappen en, op grotere schaal, de tekstualisering van culturen, is een reducerend discours dat aan herziening toe is. In het vervolg van mijn tekst wil ik zowel de positivistische aanspraken als het getekstualiseerde discours over representatie in documentaires behandelen.

### 'Het einde van positivistische pretenties'

De algehele *verslaving* aan realistische representatiewijzen drukt zich uit in een hele reeks positivistische pretenties. De antropoloog Clifford Geertz stelt dat geschreven etnografieën gebaseerd zijn op pseudo-aanspraken zoals tekst-positivisme, etnografische buikspreekrij, onduidelijk auteurschap enzovoorts. Er zijn zo heel wat van deze pretenties, maar ze komen allemaal op de één of andere manier neer op een poging om het onvermijdelijke te negeren: het feit dat alle etnografische beschrijvingen huisbereid zijn, dat het eerder gaat om een portret van de beschrijver zelf, dan van diegene die beschreven wordt. De constructie van zogenaamde wetenschappelijke teksten op basis van brede levenservaring –wat uiteindelijk het werk is van etnografen– is behoorlijk problematisch (Geertz 1988: 145). Geertz' onderneming is erop gericht de stichtende mechanismen in het ontstaan van teksten bloot te leggen, om op die manier de misplaatste autoritaire of naturalistische connotaties te ondermijnen. Zijn voornaamste doel is het doorprikken van de 'pretensions' van het tekstuele discours, die hun eigen constructie verbergen, om op die manier hun auteurschap en retoriek kritisch te evalueren.

Deze pretenties kunnen ook worden teruggevonden in het discours over documentaires. Ik zal daarom Geertz' formuleringen van verschillende 'pretenties' in het tekstuele discours gebruiken en ze vergelijken met het discours over de documentaire praktijk. Geertz gebruikt het volgende fragment van *LAfrique fantôme* van Michel Leiris (Paris, 1934) om de uiteenlopende pretenties van geschreven etnografieën in vraag te stellen:

*'Right away this afternoon I go with Abba Jérôme to see (the Ethiopian woman) Emawayish and give her pens, ink, and a notebook so she can record for herself –or dictate to her son– the manuscript (of her songs), letting it be understood that the head of the expedition, if he is pleased, will present her with the desired gift.*

(...)

*Emawayish's words this afternoon when I told her, speaking of her manuscript, that it would be especially good for her to write down some love songs like those of the other night: "Does poetry exist in France?" And then: "Does love exist in France?"*

### PRETENTIE NUMMER 1

*'There is text positivism: the notion that, if only Emawayish can be got to dictate or write down her poems as carefully as possible and they are translated as faithfully as possible, then the ethnographer's role dissolves into that of an honest broker passing on the substance of things with only the most trivial of transaction costs.'* (Geertz 1989: 104)

De eerste en meest fundamentele pretentie bestaat erin het medium zelf positivistische eigenschappen toe te kennen. Het positivistische of naturalistische geloof –de aanname dat hetgeen voorgesteld wordt rechtstreeks en onproblematisch terugverwijst naar wat werd ervaren– lijkt in het discours over documentaire nog dominanter aanwezig dan in tekst. Kijken naar een documentaire is zoals je raam opendoen. Het beeld vanuit je raam is niet verstoord door het venster, of het huis waarin je staat. Aangezien de audiovisuele media in staat zijn een beeld te presenteren van de werkelijke waarneming, en aangezien het 'reële' herkenbare en zelfs mimetische sporen nalaat in zijn audiovisuele tegenhanger, lijken de positivistische vooronderstellingen nog veel moeilijker te bekritisseren. Als gevolg van deze aanname, blijft het idee bestaan dat beelden een voorstelling produceren die vrij is van censuur of manipulatie; beelden worden verondersteld de geïnterviewden te portretteren in hun eigen woorden, met hun eigen motoriek en lichaamstaal.

Televisieformats als *Het leven zoals het is* maken handig gebruik van deze vooronderstelling, om het publiek ervan te overtuigen dat het programma het leven presenteert 'zoals het echt is gebeurd'. Meer nog, de opgenomen beelden worden geïnterpreteerd als het onmiskenbare bewijs van het standpunt van de geïnterviewden. Bill Nichols spreekt in dit verband over het belang van de indexicaliteit in het discours over documentaires: *'I use indexical to refer to signs that bear a physical trace of what they refer to, such as fingerprint, X-ray, or photograph.'* (Nichols 1994: ix) De kracht van deze indexicaliteit bestaat erin het belang van de auteur, van het feitelijke maken en construeren van documentaires weg te blazen ten voordele van een discours over de authenticiteit van de beelden. De documentaire kan uit zichzelf de werkelijkheid aanbieden.

### PRETENTIE NUMMER 2

*'There is ethnographic ventriloquism: the claim to speak not just about another form of life but to speak from within it; to represent a depiction of how things look from "an Ethiopian (woman poet's) point of view" as itself an Ethiopian (woman poet's) depiction of how they look from such a view.'* (Geertz 1989: 104)

De tweede pretentie gaat over de relatie tussen onderzoeker/auteur en de 'ander'. Erg in de mode de laatste tijd zijn de documentaires en televisieformats waarin diegenen die worden geïnterviewd de kans krijgen om zichzelf te filmen: door de camera op zichzelf te richten wordt de veronderstelde authenticiteit van de geregistreerde beelden gegarandeerd.

In 2000 zond de BBC een programma uit onder de naam *Videonation*, dat werd gepromoot voor zijn waarheidsgetrouwe benadering, omdat alle interviewfragmenten door de 'deelnemers' zelf waren opgenomen. Ze hadden camera's gekregen om hun eigen levens 'op hun eigen manier' vast te leggen. Wat echter overduidelijk was voor de

kritische kijker, was het feit dat de meeste audiovisuele codes en parameters in handen lagen van de redactieploeg van de serie: de montage en de keuze van de onderwerpen uiteraard, maar ook de keuze van cadrage, het gebruik van het statief, geluid en muziek, enzovoort. Zo is er een bepaalde sequentie met een parallelle montage van drie families. Toevallig wordt er door alle gezinsleden van deze families gepraat over het huishouden, hetgeen allicht een keuze is van de redactie. Bovendien is de kadring op zo'n manier gebruikt dat er een duidelijk contrast ontstaat tussen de verschillende families. Bij de ene wordt het frame extreem stabiel en netjes gehouden, waardoor het nette huis van de ouderling wordt gereflecteerd. Een ander kader werd gebruikt om een jongen van 16 in beeld te brengen die stereotiep genoeg in een slordige kamer woont. Hier was het kader schokkerig en met de hand geschoten. Bovendien was de montagesnelheid verhoogd en geaccentueerd door een up-tempo dansnummer, in scherp contrast met de ontbrekende geluidsband in het huis van de oude man. Deze codes werden duidelijk gekozen door de redacteurs van de serie om het programma te dramatiseren en de contrasten tussen de verschillende karakters te benadrukken. Het resultaat van deze ingrepen was een simplistische en bijzonder stereotiepe afbeelding van deze mensen, terwijl de kijkers verkeerdelijk kunnen veronderstellen dat de personen op het scherm zelf de complete controle hadden over de manier waarop ze werden voorgesteld.

In dergelijke programma's pretendeert men op een waarachtige manier mensen in beeld te brengen door het argument van de 'onzichtbare buikspreek' aan te wenden. De relatie tussen het medium en diegene die het gebruikt, wordt ofwel volstrekt genegeerd ofwel als waarde vrij voorgesteld (Trinh 1990). Hierdoor pretendeert men 'de mensen zelf' het woord te geven.

### PRETENTIE NUMMER 3

'There is dispersed authorship: the hope that ethnographic discourse can somehow be made "heteroglossial", so that Emawayish can speak within it alongside the anthropologist in some direct, equal, and independent way; a There presence in a Here text.' (Geertz 1989: 104)

De derde pretentie gaat over de relatie tussen auteur en het medium. Een documentaire film is, meer dan iets anders, een zaak van selectie en verstoring. Een filmploeg bestaat soms uit vijf mensen, die een locatie komen binnengestommeld om standers, spots, camera's en microfoons op te stellen. De werkelijkheid 'zoals ze is' wordt hierdoor, op zijn minst, verstoord. Wanneer een camera een kamer binnenkomt, worden bepaalde manieren van handelen gestimuleerd: men kan een soort verhevigde vorm van alledaags gedrag vaststellen. Meer zelfs, het lijkt alsof de camera zelf een situatie creëert waarin niet alleen de persoon voor de camera, maar ook zij die hem bedienen, zich bijna op een voorgeprogrammeerde manier gaan gedragen.

Als gevolg van de selectieve natuur van het documentaire-maken, en dus van de tijd-plaats lineariteit van de film, worden narratieve instrumenten bedacht om de kijker te verzekeren van de representatieve kwaliteiten van de film. Meer nog, het gebruik van tekstuele discoursen in het audiovisuele systeem dragen bij tot dit, vaak simplificerende, verhaal: voice-overs, interviews en andere tekstuele middelen vervormen het beeld tot een gedramatiseerde versie van de ervaren realiteit.

Raoul Ruiz gebruikt in dit verband het concept 'central conflict theory' om dit idee te benadrukken. Hij definieert deze term als een overkoepelend verhaal en een dramatische leidraad die wordt aangedreven door conflict. (Ruiz 1995: 14).

'... the criteria according to which most of the characters in today's movies behave are drawn from one particular culture (that of the USA). In this culture, it is not only indispensable to make decisions but also to act on them, immediately (not so in China or Iraq). The immediate consequence of most decisions in this culture is some kind of conflict (untrue in other cultures). Different ways of thinking deny the direct causal connection between a decision and the conflict which may result from it; they also deny that physical or verbal collision is the only possible form of conflict. Unfortunately, these other societies, which secretly maintain their traditional beliefs in these matters, have outwardly adopted Hollywood's rhetorical behavior.' (Ruiz 1995: 21)

Volgens Ruiz is deze theorie veranderd in een 'roofdier' theorie, een systeem van ideeën dat andere ideeën die zijn ontwikkeling in de weg staan, verslindt en onderwerpt. En toch is er geen directe gelijkenis tussen conflictueuze verhalen en het alledaagse leven. Mensen vechten en beconcurreren mekaar, maar competitie alleen kan onmogelijk het geheel van deze gebeurtenissen verklaren. Bovendien stelt hij dat deze theorie tot een normatief systeem leidt. En de producten die zich naar deze norm plooiën hebben niet enkel de wereld veroverd, maar hebben ook op hun beurt hun regels opgelegd aan het overgrote deel van de centra voor audiovisuele productie op de planeet, in een poging om dezelfde representatieloga te beheersen en dezelfde narratieve logica te gebruiken. (Ibid. 21).

Zoals Geertz aantoonde met betrekking tot de constructie van tekstueel auteurschap en discours, worden deze essentiële elementen van film verdoezeld of vergoelijkt. Wanneer, waarom en op welke manier de selectie en inmenging heeft plaatsgevonden wordt gecamoufleerd door een Oud-Griekse kijk op drama, die de parameters creëert voor de productie van dit drama als een representatie van een 'authentiek' stukje realiteit. Met de handcamera, en een vaak wazige focus, en dus een opzettelijk 'onesthetische' stijl, worden de geïnterviewden zo goed en zo kwaad mogelijk op de voet gevolgd, soms met schokkerige beelden en minder verstaanbare gesprekken tot gevolg.

'The documentary can easily thus become a "style": it no longer constitutes a mode of production or an attitude toward life, but proves to be only an element of aesthetics (or anti-aesthetics), which at best, and without acknowledging it, it tends to be in any case when, within its own factual limits, it reduces itself to a mere category, or a set of persuasive techniques. Many of these techniques have become so "natural" to the language of broadcast television that they go "unnoticed".' (Trinh 1990: 88)

Door ervaringen te onderwerpen aan de structuur van een klassiek drama, maakt men zich bovendien schuldig aan een zekere toeëigening en een ideologisch geladen gebruik van beelden. Deze dramatische conventies zijn hoofdzakelijk gebaseerd op geloofssystemen van dominante culturele groepen in onze samenleving. De vorm (het soort narratief, het scenario, de lengte van de beelden, de gebruikte frames, de gezichtspunten,...) is op die manier in en vanuit zichzelf drager van een hoog gesofisticeerde ideologische betekenis.

Het documentaire filmmaken kan daarom beter beschreven worden als een site waarin identiteit wordt geconstrueerd, in tegenstelling tot gerepresenteerd. Hoewel het representatiesysteem essentieel een systeem van open betekenissen is, wordt de interpretatiewijdte door contextuele storingen teruggebracht tot stereotiepen. De representatiecodes zijn over het algemeen duistere constructies die een bepaalde dominante ideologisch-culturele hegemonie in stand houden.

#### PRETENTIE NUMMER 4

'And there is, most popularly of all, the simple assumption that although Emawayish and her poems are, of course, inevitably seen through an author-darkened glass, the darkening can be minimized by authorial self-inspection for "bias" or "subjectivity," and she and they can then be seen face to face.' (Geertz 1988: 145)

De laatste pretentie gaat over de zelf-referentie, zelf-reflectie of zelf-kritiek in de documentaire. Tekstuele representatiesystemen bevatten de methodologie en de middelen om een kritische lezing te stimuleren. Zelfreflexieve methodes, een bibliografische lijst, voetnoten, enzovoort zijn ontwikkeld om de lezer een idee te geven van het gehanteerde referentiekader, zodat zij/hij in staat is het werk te beoordelen. De verantwoordelijkheid van de schrijver kan door deze verschillende strategieën worden vastgelegd.

In visuele representatiesystemen ontbreken deze kritische tools. Een gefilmde subject heeft geen forum van waarop hij het standpunt van de regisseur in vraag kan stellen. De kijker is niet ingewijd in de productiemechanismen. Er is geen plaats binnen het visuele systeem van representatie om de productiemethodologie te bevragen. Het belang van deze zaak wordt duidelijk wanneer men zich de consequenties van de productiemethoden, de selectiecriteria, de framing en de impact die de filmploeg heeft op het 'rauwe' materiaal probeert in te beelden. Deze aspecten zijn essentieel inherent aan het maken van een film. Echter, zelf-reflectie in documentaire komt meestal neer op de simplistische en ongeëngageerde manier waarop de regisseur en/of zijn cinematografische accessoires in beeld worden gebracht.

### Tekstualisering onder vuur: cultuur versus tekst

Het werk van Geertz heeft echter niet alleen hermeneutische begrippen aangeboden om het positivistische discours van symboolsystemen in vraag te stellen. Het is ook een inspiratiebron voor de relatief recente opkomst van de gelijkstelling van een cultuur met een tekst. Met zijn werk legt hij de hoeksteen voor wat men de interpretatieve antropologie noemt, waarbij men aanneemt dat een tekst de echte cultuur kan substitueren: een cultuur is een tekst (Geertz 1979; 1988).<sup>1</sup>

Deze tekstuele aanpak herleidt culturen tot discursieve praktijken, tot tekstuele voorstellingen of linguïstische statements. Het systematische gebruik van het woord 'tekst', niet alleen voor cultuur, maar ook voor de praktijk van film, performance en zelfs lichaamstaal, zoals die wordt voorgehouden in de culturele studies van onder andere Roland Barthes, creëert een omgeving van stabiele en veilige kennis: het amorfe en onduidelijke, de chaotische en overweldigende ervaringen van het reële zijn verwezen naar een bepaalde veroverde, maar onuitgedaagde culturele gelaagdheid die gelijkgesteld wordt met tekstuele discoursen.

Problematisch aan deze tekstualisering is dat verschillende gemeen-

schappen en groepen het gevaar lopen verkeerd vertaald of gerecuperd te worden door meer 'dominante' talen (Asad 1986: 158). Bovendien heeft Fabian terecht gewezen op het feit dat belangrijke aspecten van een cultuur door niemand, zelfs niet door een *native* simpelweg kunnen worden opgeroepen en uitgedrukt in discursieve statements (Fabian 1990: 6-7).

Asad vraagt zich af waarom die aanpak zo aantrekkelijk blijft voor zoveel academici, ondanks het feit dat de ontoereikendheid ervan duidelijk is aangetoond. Volgens Asad is een bepaalde stijl dominant geworden in antropologische geschriften. Deze stijl is 'makkelijk te onderwijzen, te leren, en te reproduceren (in examenvragen, kritische essays, en proefschriften)... Deze stijl leidt tot zichtbare resultaten die makkelijk kunnen worden gequoteerd. Het is dus de stijl bij uitstek voor een zichzelf respecterende universitaire discipline die aanspraak maakt op de normativiteit van wetenschappelijke objectiviteit. Is de populariteit van deze stijl dan geen reflectie van het soort pedagogische instituten waarin wij werken?'<sup>2</sup>

### Een etnografie van productie

Om de uitdaging die Geertz voorstelt aan te gaan, en tegelijkertijd de gelijkstelling van een cultuur met een tekst te bekritisieren, stel ik voor om een etnografische ontdekkingsstocht te maken doorheen het productieproces van de documentaire. Deze analyse legt een aantal mechanismen bloot die belangrijke codes verhullen en deconstrueert de 'onuitwisbare ideologie' van de esthetiek van deze (documentaire) films (Barthes 1973: 142). Deze mechanismen zijn gelokaliseerd in de tussenruimte tussen de realiteit zoals deze wordt ervaren en de encenering van de 'gerepresenteerde' realiteit. Dit perspectief gaat dieper in op de vele beslissingen die genomen worden tussen deze twee momenten van het (documentaire) filmmaken in. In tegenstelling tot Geertz' onderzoek is het in mijn onderzoek naar de documentaire filmproductie bijgevolg niet voldoende om het eindresultaat te analyseren (de film of de documentaire zelf), zoals men gewoonlijk doet in culturele en filmstudies, omdat dit eindproduct mij bijvoorbeeld niets zou vertellen over de scripting van de producer, zoals ik die zelf heb ervaren toen ik voor Canvas werkte. Het is precies in het productieproces dat zich een enorm potentieel veld van kritiek situeert.

Ik definieer het productieproces als interacties tussen de voornaamste spelers tijdens documentaire productie: als de gemedieerde en variabele relatie tussen de 'auteur' en de 'ander' waarin de 'kijker' reeds wordt voorondersteld. Deze relatie creëert een complex interactiekader gedurende het maken, het ontvangen en het consumeren. Het omhelst vele stadia van overleg over de creatie en waardering van visuele presentatie. Mijn doctoraat onderzocht het productieproces als een site voor kritiek (van. Dienderen 2004). Tijdens mijn veldonderzoek heb ik geluisterd, geargumenteed, gediscussieerd, overlegd met en gekeken naar de manier waarop de 'auteur', de 'ander' en de 'kijker' met mekaar omgaan in de context van een 'kijktechnologie', die het resultaat is van bepaalde technologische, sociale en ideologische krachten (Winston 1996). De context van deze kijktechnologie is volgens mijn onderzoek determinerend voor het soort interacties die plaatsvinden tijdens het productieproces.

'De kijktechnologieën brengen ons steeds dichterbij een soort Borgesianaanse kaart van de werkelijkheid – één die op alle punten

overeen komt met de externe wereld – maar tegelijkertijd weinig inzicht beiden in de eigen historische en sociale realiteiten. Integendeel, de illusie die aan hun basis ligt vermomt hun artificialiteit, hun culturele vorming en hun ideologische import.<sup>3</sup>

Het perspectief dat ik voorstel schat de interactie tussen de verschillende spelers in de documentaire filmproductie in als gedetermineerd door de mediums specifieke eigenschappen. Ik beschouw de gemedieerde relatie tussen 'auteur', 'ander' en 'kijker' als complex en veranderlijk naargelang de verschillende rollen van de hoofdrolspelers in relatie tot de specifieke aspecten of fases en hun parameters in de 'kijktechnologie'. Deze mediërende context hangt samen met de aanwezigheid van een 'auteur', zijn ploeg en de mediërende instrumenten, maar ook met een toekomst, die wordt geassocieerd met een 'kijker' en een specifiek beoogde overdracht, en die niet kan worden opgeheven doorheen het interactieproces tussen 'auteur' en 'ander'. Het is precies de vermenging van technologie, sociale netwerken en ideologie zoals die speelt in de audiovisuele configuraties, die de interactie tussen de voornaamste spelers in het 'documentaire' filmmaken medieert. Deze configuratie is hierdoor niet enkel een natuurlijk werktuig maar een gesofisticeerd product: het resultaat van specifieke technologische, sociale en ideologische krachten.<sup>4</sup>

## Met andere woorden...

In plaats van het gewoonlijke verband dat wordt gelegd tussen het discours over documentaire en concepten als Realiteit, Authenticiteit, Fictie en Waarheidsgetrouwe Representatie, pleit ik ervoor de gemedieerde interacties van het productieproces te analyseren om de 'stroom tussen feit en fictie' in de documentaire filmproductie te bevatten (Trinh 1990). Om de manier waarop narratieven de ervaring van de werkelijkheid voorbrengen in vraag te kunnen stellen, om de

manipulatie van de contexten te kunnen onderzoeken, om de selectie en de inmenging te kunnen opsporen en de sporen van het technologische, sociale en ideologische krachtveld te kunnen analyseren, is het van cruciaal belang om zich te concentreren op het productieproces als site voor kritiek. Mijn opzet is bijgevolg een etnografie van productie te ontwikkelen om te onderzoeken hoe deze processen zich tonen in het veld, aangezien we hierdoor een inzicht verwerven in de constructie van uitspraken, en het mogelijk wordt een kritische positie te verwerven ten aanzien van documentaire voorstellingen.

Dit onderzoek kan worden beschreven als een onderzoek naar 'betekenis in actie', zoals Marcus en Fischer voorstelden (Marcus and Fischer 1986: 85), of als een onderdompeling in 'situated practices' zoals Hobart het formuleert (Hobart 1995: 67), om 'de complexe relatie tussen kennisproductie, de verschillende contexten waarbinnen deze processen opduiken en de positie die de onderzoeker inneemt in deze processen' te verhelderen (Alvesson and Sköldbberg 2001), om op die manier om te gaan met de 'cultural mediations that occur through film and video works' (Ginsburg 1991: 94). Mijn aanpak verschuift de aandacht dus uitdrukkelijk van exclusief productgerichte analyses zoals dit gewoonlijk in culturele studies of filmstudies gebeurt, naar een kritisch onderzoek van de gemedieerde interacties en de context van interactie waaruit dit resultaat is ontstaan. Op die manier hoop ik een instrument te kunnen aanreiken in het onderzoek naar het rijke potentieel van het beeld in de constructie van het zelf, aan de ene kant, en de vorming van gemeenschappen doorheen de media aan de andere kant.

'The visual is like a "black hole" at the heart of verbal culture. It is a gravitational force that sucks in, but never exhausts, all that is irreducible to discourse.' David MacDougall (1995:543)

1 'The textual connection of the Being Here and Being There sides of anthropology, the imaginative construction of a common ground between the Written At and the Written About (who are nowadays, as mentioned, not infrequently the same people in a different frame of mind) is the fons et origo of whatever power anthropology has to convince anyone of anything – not theory, not method, not even the aura of the professional chair, consequential as these last may be... The moral asymmetries across which ethnography works and the discursive complexity within which it works make any attempt to portray it as anything more than the representation of one sort of life in the categories of another impossible to defend. That may be enough. I, myself, think that it is.' (Geertz 1988: 144)

2 'easy to teach, to learn, and to reproduce (in examination answers, assessment essays and dissertations)... This style promises visible results that can readily be graded. Such a style must surely be at a premium in an established university discipline that aspires to standards of scientific objectivity. Is the popularity of this style, then, not a reflection of the kind of pedagogic institution we inhabit?' (Asad 1986: 164)

3 'The technologies of seeing bring us ever closer to a sort of Borgesian map of reality – one that corresponds at all points with the external world – but as they do so, they do little to help understand their own historical and social realities. On the contrary, their basic illusionism disguises their artifice, their cultural formation and their ideological import.' (Winston 1996: 118)

4 'The challenge is to trace both how and why media messages go awry and yet also how they shape lives, treating audiences neither as resistant heroes to be celebrated nor as duped victims to be pitied.' (Ginsburg, Abu-Lughod and Larkin 2002: 13)

## Bibliografie

- Alvesson Mats and Sköldbberg Kaj, 2001. *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*. London/Thousand Oaks/New Delhi: sage Publications Inc.
- Asad, Talal 1986. 'The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology'. *Writing Culture*, edited by J. Clifford and G.E. Marcus. Berkeley: University of California Press, pp. 141 - 165.
- Barthes, Roland 1973. *Mythologies*. London: Paladin.
- Fabian, Johannes 1990. *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Saba, Zaire*. Wisconsin - London: University of Wisconsin Press.
- Geertz, C. 1988. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Ginsburg, Faye 1991. 'Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?', *Cultural Anthropology* 6 (1): 92-112.
- Ginsburg Faye, Abu-Lughod Lila and Larkin Brian 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Hall, Stuart 1989. 'Cultural identity and Cinematic Representation', *Framework* nr 36, pp. 68-81.
- Hobart, Marc 1995. 'As I lay laughing. Encountering global knowledge in Bali'. *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*. New York - Routledge.
- MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Edited and Foreword by Lucien Taylor. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Marcus, George and Michael M.J. Fischer, 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago - University of Chicago Press.
- Nichols, Bill 1994. *Blurred Boundaries. Questions in Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ruiz, Raul 1995. *Poetics of Cinema*. New York: Distributed Art Publishers.
- Trinh Minh-ha 1990. 'Documentary Is/Not a Name', *October* 52, Spring: 76-100.
- van, Dienderen, A. 2004. *Production Processes as a Site of Critique. Ethnographic Research into the Mediated Interactions during Documentary (Film)Production*. Proefschrift doctoraat, UGent.
- Winston, Brian 1996. *Technologies of Seeing. Photography, Cinematography and Television*. London: British Film Institute.