

## To See or not to See: Etnografie van Zelf-reflexiviteit bij een Filmploeg

---

To see or not to see. That's the question. Met zijn "To be or not to be" stelde Shakespeare essentiële dingen die wij zo vanzelfsprekend vinden, in vraag. Dat is waar ik in deze paper naartoe wil. Weliswaar betreft het hier niet een dergelijke existentiële kwestie, maar toch een belangrijk onderdeel van de hedendaagse antropologie: het visuele en het reflexieve. Van Geertz komt de notie van antropologie als een interpretatieve wetenschap, en etnografie als 'thick description' waarin data en theorie niet kunnen gescheiden worden. Deze etnografie van zelf-reflexiviteit is een persoonlijke interpretatie, waarin data uit een case study vermengd zitten met theorie vanuit de literatuur. De case study is een participatieve observatie bij een Belgische filmploeg. Voor, tijdens en na de opnames in België en Guatemala, volg ik deze ploeg in het productieproces van haar documentaire "Tu ne verras pas Verapaz". Het is vooral specifiek vanuit deze documentaire dat ik mijn paper opbouw. In een eerste deel geef ik een korte voorstelling van deze socio-artistieke documentaire. Een schets van visuele antropologie en vragen rond de rol van de filmmakers en hoe die expliciet aanwezig is in de film, zouden de notie zelf-reflexiviteit moeten inleiden en verduidelijken. Dit wordt in de tweede footage besproken. In een laatste deel sta ik stil bij het feit dat ik tekstueel reflecteer over visueel materiaal. De opbouw van deze paper zou kunnen vergeleken worden met een collage. Citaten uit de interviews en de literatuur spelen in op de theorie die zich geleidelijk opbouwt. Net als beelden zouden die citaten op zich moeten staan en zijn ze vatbaar voor verscheidene uiteenlopende interpretaties. Het is niet de bedoeling de concrete situatie van de case study uit de doeken te doen, noch een grondige analyse te geven van zelf-reflexiviteit. Ik zou enkel vragen willen stellen, of de lezer verwonderen door het lichtjes aanspitsen van noties als zelf-reflexiviteit, visuele antropologie en de rol van de filmmaker. ...Zoals een van de leden van de filmploeg zei, toen de minidisc klaarstond, de microfoon gericht, het achtergrondgeluid gedimd, en onze kelen geschraapt net voor een interview: "Ok, off we go". [*Visuele antropologie, reflexiviteit, filmploeg*]

---

*Wie gaat er mee naar het Verapaz?*

*Doar moet wij nie wirke*

*Eten en drenke op eu gemak,*

*Sloape gelijk een virke.*

Dit oude volksliedje bezingt een Gents beluikje in de Muide uit het begin van de 20e eeuw - het "Verapa", ondertussen getransformeerd tot een reeks garageboxen. De oorsprong van de naam "Verapaz" verwijst naar een lang vegeten stuk vaderlandse geschiedenis: de voormalige Belgische kolonie in Guatemala, Santo Tomas de Castilla. Toen Leopold I in 1843 een stuk van Guatemala kocht, was dat niet om met kolonialistische grondstoffen de welvaart in eigen land te bevorderen, maar om de werklozen, kansarmen en avonturiers af te voeren, en met hen de lage zeden en de kleine criminaliteit. Propaganda was heel belangrijk. Er circuleerden exotische gravures die Guatemala afbeeldden als het beloofde land. Ook valse brieven deden de ronde, zogezegd geschreven door Belgische migranten die Santo Tomas bezongen als het land van melk en honing. An van. Dienderen en Didier Volckaert vertrokken van dit liedje, en gingen op zoek naar de achterachterkleinkinderen van de Belgische

emigranten in Guatemala. De documentaire vertrekt van de sporen achtergelaten door deze vergeten kolonisatie en hoe deze een verhaal van alle tijden over migratie vertellen. Het gaat niet om een louter beschrijvende, registrerende film maar om betrokken geschiedenis, de geschiedenis van mensen die de zucht naar het groene gras aan de andere kant, "het eldorado", hebben opgevolg.

Deze socio-artistieke film is een documentaire van An van. Dienderen & Didier Volckaert naar een idee van vzw de honds jaren:

*Ik denk dat wat wij in ere houden, of wat wij verstaan, is het eerste wat je meestal ziet in een film, is het grootste leugen dat meestal in een film zit: Dit is een film van.... En bij ons klopt dat. Bij ons staat er: Een film van An van. Dienderen & Didier Volckaert. En dat klopt. Het is een film VAN, en niet een film VOOR. Meestal is het een film Voor televisie en een film Voor festivals en een film Voor de producent. Neenee, dit is een film VAN, en that's it (Didier).*

Ik zou graag voorbij het algemene thema van zelf-reflexiviteit gaan en dus specifiek deze documentaire verder uitdiepen als basis voor de verdere theorievorming, en dat voor verschillende redenen: Ten eerste, omdat deze verfilming zich

sterk leent tot het thema van deze thesis (etnografie van zelf-reflexiviteit). Ten tweede lijkt het contextualiseren van de case-study mij een vanzelfsprekend gevolg van de participatieve observatie in een postmoderne context. Ten derde, elke film is anders, elke film leent zich tot andere antropologische conclusies, leerde mij de literatuurstudie. Ten vierde, is ook de titel van de documentaire veelzeggend op het gebied van zelf-reflexiviteit. De filmploeg belooft de kijker niets: Je zal het niet zien: vera-paz. Of hoe de “editing doctor” tijdens een van de laatste fasen van de montage het verwoorde: “Quand on y va, on se realise qu'on en est pas”. Hoe dan voorbij de titel zelf-reflexiviteit tot uiting komt, in deze en andere filmische producties, wordt duidelijk doorheen deze scriptie.

Het thema van de documentaire Verapaz kan worden opengetrokken naar een macro-niveau. Hoe denkt een postmoderne Belgische filmploeg over een stukje van de geschiedenis van haar land? Door de selectie van dit thema van de kolonisatie in Guatemala als onderwerp van haar documentaire te kiezen, is deze filmploeg zelf-reflexief ten opzichte van de geschiedenis. Wat is natie? Wat betekende honderdvijftig jaar geleden het hebben van een Belgische nationaliteit? Wat kan dat vandaag de dag nog betekenen? Ook begrippen als migratie, het Eldorado en identiteit worden in vraag gesteld. Deze vorm van zelf-reflectie is inhoudelijk gezien de meest opvallende aan deze documentaire. Over het subject van deze documentaire kunnen nog boeken geschreven worden. In deze paper echter, gaat het specifiek over de zelf-reflexiviteit. Een andere vorm van zelf-reflexiviteit dan die over de geschiedkundige waarde, zit bijvoorbeeld in de techniek van het filmen zelf. Deze wordt aangespitst in het volgende deel.

### **Etnografie van zelf-reflexiviteit**

Zelf-reflexiviteit is een abstract begrip. Het kent verscheidene ver uiteenlopende interpretaties, en nog een groter aantal verschillen in de manier waarop het wordt toegepast. Vertrekkend van deze case study, hoop ik via een logische tred en stapsgewijs tot begrip van zelf-reflexiviteit te komen. Een korte schets van visuele antropologie zou de reflexiviteit meteen moeten lokaliseren. Het gaat hier niet om zelf-reflexiviteit in andere disciplines of kunstvormen. In zelf-reflexieve films situeren de filmmakers zich in het beeld. De “koloniale” macht die filmmakers kunnen claimen, wordt zo gerelativeerd: “Deze beelden zijn enkel deel van de film omdat wij ze zo genomen heb. Dit is wat wij ervan denken. Beelden claimen zo minder, en gaan veel eerlijker om met wat ze aan de kijker aanbieden. Zelf-reflexiviteit in film is geen eenzijdig begrip. Interpretaties en schakeringen zijn er in grote aantallen. Enkele poëtische,

wetenschappelijke en cinematografische interpretaties worden in de paragraaf 'Zelf-reflexiviteit' naast elkaar gezet. Deze onderwerpen worden in deze paper specifiek besproken aan de hand van de documentaire 'Tu ne verras pas Verapaz':

*Er is wel zoiets als filmmagic. Er is iets van voelen wanneer je een beeld maakt en zeggen: (knipt met vingers) that's it! En ik heb het enkel gehad op een moment dat ik helemaal alleen erop uittrok, met mijn eigen camera, zonder iemand bij mij. (...) Ik weet op voorhand wat het shot van de film is. Ik heb dat toen ter plaatse ook gezegd. Ik wist het op het moment dat mijn oog het zag. Nog voor de camera draaide, wist ik: Dit moet het shot van de film worden. En dan film je en dan zeg je : Nu HEB ik het shot van de film. Je kan ook dingen zien, maar je hebt ze daarom nog niet. Je kan de magic voelen, maar je moet de magic ook nog hebben. Op het moment dat de camera draait en je bent aan het opnemen, dan weet ik : Ik heb het. Vanaf dat ik dat beeld had, was het voor mij zoiets van: ik kan terug, naar huis, met enkel dat beeld. Als ik dat beeld heb, kan ik thuis een film maken (Didier).*

*As anthropologist/filmmakers we will communicate from the subjects to the audience with the minimum distortion and with the maximum effort to tell the subject's story the way they would if they could speak to the audience themselves (Olson).*

### **Visuele etnografie**

*The representation is at once a form of creation and a form of exclusion (Banks & Morphy 1997).*

*Visual signs may be more important in defining people in relation to oneself than in relation to each other (Banks & Morphy 1997: 280).*

*Visual images provide the most readily accessible representations of other cultures. Moreover, at first sight they require little interpretation - they represent a direct record of 'what is there' Banks & Morphy 1997).*

*The major conceptual step from ethnography to film is to decide what aspects of the ethnography can be described more effectively in film, or for which aspects the verbal description of the ethnography can best be supplemented by film (Heider 1976).*

*Visueel kan een beeld meer doen dan een boek, omdat een beeld enorm complex is. Maar zoals iemand het ooit zei "Je moet weten welke woorden het beeld zegt." Dat is waar veel dingen in falen. Meestal zegt het beeld daarom niks, omdat er nooit gedacht is over welke woorden moet ik communiceren (Didier).*

Visuele antropologie is een tak van de antropologie die steeds meer aan belang wint. Het paradigma van het positivisme voorbij, staan cineasten, kunstenaars en antropologen bewuster stil bij de macht en zeggingskracht van het beeld.

Visuele antropologie omvat een ruim veld, dat nog niet de duidelijke grenzen volgt van een vastliggende, geïnstitutionaliseerde discipline. Misschien bestaat daarin net haar kracht en diepgang.

*De communicatieve sterkte van beelden op emotioneel, subliminaal en ideologisch niveau, maakt dat beelden vaak luider spreken dan woorden. Dit gezegde is een radicale uitdaging van het naïeve gebruik van film als slechts 'illustraties' bij de geschreven teksten en theoretische paradigma's* (Martinez, W. 1993).

Visuele antropologie is breed, zowel door de substantieve onderwerpen die het onderzoekt, als door het feit dat het in het raakvlak ligt tussen antropologie en haar publiek. Het houdt zich bezig met zowel de presentatie en consumptie van antropologische kennis, als met de productie van die kennis. Op het meest algemene vlak bestaat er een dualiteit in haar focus: enerzijds buigt visuele antropologie zich over het gebruik van visueel materiaal in antropologisch onderzoek, anderzijds is het de studie van visuele systemen en visuele cultuur. Het produceert visuele teksten en consumeert die tegelijkertijd. Deze interesses zijn niet noodzakelijkerwijze tegengesteld.

Ook al bestaat er een cruciaal verschil tussen het gebruik en de studie van het visuele, er is een belangrijke link tussen de twee. De studie van collectieve visuele representaties zelf, brengt nieuwe vragen voort over hoe antropologie over hen kan communiceren. Hebben visuele systemen nood aan bepaalde vormen van visuele analyse en communicatie? Vragen ze om verschillende patronen om te worden verstaan? Een groter besef van visuele systemen richt onze aandacht naar een reeks culturele domeinen die lang aan de marge van de antropologie gebleven zijn, onder andere omdat ze gebonden zijn met andere visuele tekensystemen die meer vertrouwd zijn met andere disciplines, zoals kunstgeschiedenis. Visuele antropologie kan verschillende manieren van begrijpen aanbieden, maar ook verschillende dingen om te begrijpen (Banks & Morphy 1997).

In antropologische film uitte de "challenge to the realist paradigm" zich vroeg. Etnografische filmmakers zoals Jean Rouch stonden in het voorfront van de reflexieve antropologie. In de naoorlogse jaren wijdden sommige visuele antropologen zich toe aan de geconstrueerde aard van film. Ze beklemtoonden de aanwezigheid van de filmmaker, het effect van de observeerder, en de technieken van editing. Via wat MacDougall (1997) "participatory cinema" noemt, en het gebruik van 'indigenous voices', wilden ze de potentie van film doortrekken om voorbij de beperkingen van een geschreven genre te komen. Etnografische filmmakers hebben aandacht gevestigd op de

selectieve natuur van het filmproces, en de mogelijkheden die geopend worden door de editing en door de flexibiliteit van de cameralens. Hierdoor toonden ze dat film op verschillende manieren kan gebruikt worden volgens de communicatieve intenties van de filmmaker (Banks & Morphy 1997).

Er is een vanzelfsprekende, logische relatie tussen de veronderstelling dat cultuur objectief waarneembaar is, en het populaire geloof in neutraliteit, transparantie, en objectiviteit van audiovisuele technieken. Vanuit positivistisch perspectief, kan de realiteit gevat worden op film en zijn foto's niet weerlegbare bewijzen. Gezien deze veronderstellingen is het niet verwonderlijk dat, zo gauw de technieken ter beschikking waren van antropologen, ze die ook met veel toewijding gingen gebruiken om alle bevindingen van hun research op te slaan in archieven.

Het hedendaagse denken is meer tentatief dan de positivistische theorie over de notie van culturele kennis en over wat film kan opnemen. In een postpositieve, postmoderne wereld, is er het besef dat de camera wordt begrensd door de cultuur van de persoon achter het apparaat. Films en foto's zijn steeds begaan met twee dingen: de cultuur van diegenen die gefilmd worden, en de cultuur van dezen die filmen. In dit postmoderne tijdperk suggereren antropologen de technologie te gebruiken op een reflexieve manier. Hierdoor worden de kijkers de valse assumpties ontzegd over de betrouwbaarheid van de beelden die ze te zien krijgen. De visuele etnografen zoeken tevens een manier om hun autoriteit te delen met de mensen die ze bestuderen.

De actuele, theoretische discussies binnen de discipline van visuele antropologie, en vooral rond documentaire, behandelden onderwerpen zoals de veronderstelde dilemma's tussen wetenschap en kunst; vragen rond accuraatheid, eerlijkheid en objectiviteit; de geschiktheid van de conventies voor realisme binnen documentaire; de waarde van film in het onderrichten in antropologie; de relatie tussen de geschreven en visuele antropologie; en collaboraties tussen filmmakers en antropologen en de inheemse productie van visuele teksten. Door verscheidene kritieken van o.a. filmtheoretici, zijn visuele antropologen meer bewust geworden van de nood aan een zekerere conceptuele basis.

Antropoloog-filmmaker Jean Rouch bracht, zoals hierboven vermeld, baanbrekende vernieuwingen door in de wereld van academici en cineasten. In de vroege jaren zestig maakten technische evoluties het mogelijk voor kleine filmploegen om synchroon geluid te produceren. Dit moedigde sommige filmmakers aan om acties te filmen als observeerders, waarbij ze naïef aannamen dat ze die acties niet beïnvloedden. Rouch maakte een

tegenovergestelde aanpak waar. Hij voelde aan dat de aanwezigheid van de camera een “cine-trance” kon uitlokken waarin subjecten hun cultuur onthulden. Rouch nam camera's mee naar de straten van Parijs en vaak maakte in zijn verfilmingen het filmmakingsproces mee deel uit van de film. Filmmakers en de apparatuur verschijnen dan als bewijzen in de film. Dikwijls werden de gefilmde dan collaborators op vele gebieden van het productieproces. Rouch wou een gedeelde antropologie produceren waarin diegenen voor de camera de macht deelden met de regisseur. Gezien de omschakeling in macht en bewustzijn in een postkoloniale en postmoderne wereld, argumenteren sommigen dat in de eenentwintigste eeuw alleen die etnografische films moeten geproduceerd worden die het resultaat zijn van een actieve collaboratie en machtsdeling tussen etno-filmmakers en de subjecten van hun films. Het idee van een reflexieve etnografie die actief streeft De belofte die visuele antropologie inhoudt, is dat het een alternatieve manier bezorgt voor het aanschouwen van cultuur-perceptie geconstrueerd door de lens (Ruby 1996).

Het idee van een reflexieve etnografie die actief streeft naar een participatie van de bestudeerden, plaatst ook openlijk de rol van de etnograaf in de constructie van het beeld van de cultuur. Dit reflecteert een groeiende bezorgdheid van beide de antropologen en documentaire filmmakers rond de ethiek en de politiek van actuele filmmaking.

*De belofte die visuele antropologie inhoudt, is dat het een alternatieve manier bezorgt voor het aanschouwen van cultuur-perceptie geconstrueerd door de lens* (Ruby 1996)

### **Precensia van de filmmaker**

*We cannot discuss embodiment, specificity, and the particular for long without addressing the particular of the often absent filmmaker who urges us to draw larger lessons from the specific ones he or she learned and filmed. This is an old convention in documentary* (Nichols).

*The modern predicament about the adequacy of representation arises because the observer, the agent of representation, has once again become part of the picture* (Woolgar 1988).

*The very presence of outsiders, be they ethnographers carrying out their research, or filmmakers making films, inevitably has a myriad of influences on the people's behavior.*

De meeste etnografische filmmakers ontkennen dit, of willen dit ontkennen in hun films, door alle scenes waarin camera-bewustzijn expliciet voorkomt, weg te monteren. De meest opvallende vorm van camera-bewustzijn is het oogcontact dat mensen maken met de camera. Maar er zijn subtielere vormen, zoals onnatuurlijke bewegingen en lichaams-stijfheid. Een alternatieve manier dan

het ontkennen van camera-invloed, is net het omgekeerde: het inbouwen van de aanwezigheid van de filmmaker in de structuur van de film. Zo kan een idee gegeven worden over hoe de mensen mogelijk kunnen reageren op “outsiders”, hoe vragen gesteld en beantwoord worden, de aard van de experimenten enz die de outsiders maken.

*De crisis van representatie in etnografische films, is, tenminste gedeeltelijk, een crisis van contextualisering. Het is niet enkel de 'ander' (the other) die gecontextualiseerd dient te worden, maar ook het zelf (the self)* (Martinez 1993).

*Heel het aspect van het contextualiseren en duidelijk maken vanwaar de makers vertrekken, wordt dikwijls weggelaten. Daarom vind ik de contextualisering zo belangrijk. Dat de mensen niet gaan zeggen: Dit zijn beelden, nu weten we iets over hoe het ginder gaat. Nee. Nu weet je waarom wij dat doen en welke conclusies wij zullen afleiden van onze eigen methode. (...) Zo laat je zien: de machtsrelatie is gesitueerd. Het is niet 'the voice of God die van ergens komt, die waarheden zit te debiteren. Maar hier is het duidelijk in al onze menselijkheid. En ik zeg 'onze' omdat iedereen in beeld komt. In al onze beperktheid laten wij iets zien en daardoor doorkruis je echt wel heel die koloniale blik, omdat die koloniale blik laat zien: Ik ben almachtig, en ik leg mijn waarheid op enzovoort. Het wordt aan de kijker vrijgelaten om te zien wie hij gelooft of volgt of weet ik veel* (An).

Eén van de doelen van de postkoloniale etnografie is het bewust worden van hoe subjectiviteit in de betekenisproductie kan ingecalculereerd worden. Michael Renov heeft dit als de *essayistische* impuls in de recente film en video bestempeld. Het essay is een bruikbare categorie, omdat het de “I” (Ik) van de schrijver opneemt in een commentaar op de wereld die geen grootse wetenschappelijke of totaliserende claims maakt, maar die onzeker, voorzichtig en speculatief is (Russell 1999).

De kwaliteit van representatie in film kan als een soort contact beschreven worden. In de fotografische copy is er steeds een spoor van contact terug te vinden: de aanwezigheid van de filmmaker in hetzelfde gezichtsveld als de persoon, object of scene die gefilmd wordt:

*Copy and contact merge with each other to become virtually identical, different moments of the one process of sensing; seeing something or hearing something is to be in contact with that something* (Russell 1999: 57).

Trinh Minh-ha draagt de positie van de filmmaker uit, verwijzend naar Jean Rouch's notie van “cinéma-sincerity”. Ze bekent dat de perceptie van de filmmaker onoverkomelijk persoonlijk is. Ondanks dat blijft de objectiviteit van de realiteit van wat is gezien en gerepresenteerd onaangetast.

Cinéma-vérité zou dan beter cinéma-sincerity genoemd worden:

*...That is, that you ask the audience to have confidence in the evidence, to say to the audience: This is what I saw. I didn't fake it, this is what happened... I look at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place...It's a question of honesty (T. Mingh-ha 1990:83).*

MacDougall theoretiseert de uitdaging van de dominante rol van de auteur in de betekenisconstructie. Hij karakteriseerde "moderne" etnografische films als "open-ended texts", omdat ze veelvoudige perspectieven omvatten en naast elkaar plaatsen (bijvoorbeeld auteur, film subjecten, autochtone commentatoren). Hij suggereert de verplaatsing van traditionele representatievormen en leeswijzen ten voordele van participatieve filmstijlen. Deze laatste laten complexere vormen van communicatie toe:

*The underlying insight of the film-as-text is that a film is a conceptual space within a triangle formed by the (film)subject, film-maker, and audience and represents an encounter of all three (MacDougall 1978).* Deze verklaring is nooit theoretisch ontplooid geweest en werd evenmin opgenomen in empirische receptie-studies. Kritieken betreffen steeds de machtsrelaties tussen de drie hoeken van deze triangel. Die machtsverdeling wordt te zeer als ongelijkwaardig geacht (Martinez 1993). Dit gegeven vormt volgens mij de grote uitdaging waar zelfreflexiviteit zich over buigt.

### **Zelf-reflexiviteit**

Om de wetenschap van antropologie te begrijpen, zou antropologie vergeleken kunnen worden met een spiegel. Antropologie is de studie van de mens, van de cultureel 'andere' mens. Door de studie van de anderen, komen we tot het beter begrijpen van onszelf. Dit is de spiegel zoals Jay Ruby het in beeldtaal vertaalt. Niet alleen het spiegelbeeld, maar ook de spiegel op zich kan bestudeerd worden: "the crack in the mirror" (Ruby 1982).

Zelf-reflexiviteit kan niet bekomen worden door een enkele spiegel voor te houden. De spiegels moeten gedubbeld worden. Hierdoor creëren ze het eindeloze proces van mogelijkheden, dat geopend wordt naar de oneindigheid toe, waardoor de duidelijke grenzen van de "reële wereld" vervagen. Dit betekent dat het proces of de methodologie wordt getoond, de onderzoeker geportretteerd:

*But in anthropology another layer may be entered into this equation: the effect of the anthropologist looking at the native looking at the anthropologist. (Michaels) We enter the hall of mirrors, the infinite regress, yet it is undeniably necessary. The subject changes by being observed, and we must observe*

*our impact on him or her and the resultant impact on ourselves and...* (Myerhoff & Ruby 1982:19).

*Reflexive means to see the self in the self-and-other (Schechner, R.).*

*Filmmaking is after all a question of 'framing' reality in its course. However, it can also be the very place where the referential function of the film image/sound is not simply negated, but reflected upon in its own operative principles and questioned in its authoritative identification with the phenomenal world (T. Minh-ha: 1990).*

*Reflexivity generates heightened awareness and vertigo, the creative intensity of a possibility that loosens us from habit and custom and turns us back to contemplate ourselves just as we may be beginning to realize that we have no clear idea of what we are doing (Jay Ruby: 1982).*

*Reflexivity is the generic name for all kinds and species of circularity. It includes the self-reference of signs, the self-application of principles and predicates, the self-justification and self-refutation of propositions and inferences, the self-fulfillment and self-falsification of predictions, the self-creation and self-destruction of logical and legal entities, the self-augmentation and self-limitation of powers, circular reasoning, circular causation, cyclic and spiral recurrence, feedback systems, mutuality, reciprocity, and organic form. It includes the fallacious, the vicious, the trivial, and the question begging, but also the sound, the benign, the useful, and the inescapable. It ranges from the prosaic to the numinous, from the paradoxical to the self-evident, from science to religion. It is reality and appearance, native to the processes of the world and to our knowledge and discourse about them. (...) This diversity is unified by a shared structure (Bartlett & Suber 1987).*

Zelf-referentie is bekend in uiteenlopende disciplines als sociologie, psychologie, antropologie, biologie, kunst en vele andere. Nochtans werd hier in het verleden weinig expliciete aandacht aan besteed. Dikwijls was de focus van studies over zelf-referentie gevestigd op logische en linguïstische aspecten. Meestal is reflexiviteit het duidelijkst in de gevallen van categorieën die zelf moeten gebruikt worden als ze uitgelegd dienen te worden, zoals denken over denken, of kennis over kennis, bewust zijn over bewustzijn. Psychoanalysten interesseerden zich voor de manieren waarop een observatie de relatie dokter - patiënt kan beïnvloeden; filosofen voor de noodzakelijkheid van het denken over het denken; sociologen voor de manieren waarop de cultuur van de onderzoeker het methodologische proces wijzigt. Geschiedkundigen hebben de technieken van historische analyse toegepast om de historische methode te onderzoeken en herzien, en wetenschappers testen voortdurend hun eigen

procedures. Computers worden gebruikt om andere computers te checken, en systeem analyse wordt toegepast voor systeem analyse:

*The phenomenon of the process of creation as the subject of creation, and meaning of research as the subject of research, thought as the subject of thinking - in short, the inalienability of the self in cognitive and creative acts, may become, in turn, the subject of study* (Myerhoff & Ruby 1982: 10).

Reflexiviteit verschijnt in uiteenlopende alternatieve vormen. Het kan publiek zijn of privaat, collectief of individueel, openlijk getoond of introspectief. Zelf-reflexiviteit is in theorie het fenomeen van verwijzen dat, in verschillende vormen, betrokken is bij alle studies, alle reflecties, alle discoursen. Het lijkt een onontvulbare fundamentele basis van al wat kan gedacht en uitgedrukt worden (Bartlett & Suber, 1987). Meer nog, sommige hedendaagse theoretici (en ik sluit me aan bij hun mening) vinden dat antropologen ethische, wetenschappelijke, en esthetische plichten hebben om reflexief en zelf-kritisch te zijn in hun werk. Deze “must” zou kunnen uitgebreid worden tot iedereen die een symbolisch systeem gebruikt, voor om het even welke reden.

Volgens de theorieën van de communicatie-wetenschappen (Fabian, 1971) worden termen gebruikt als “producer, process en product”. Reflexiviteit is dan het verbinden van deze drie elementen, waarbij gesuggereerd wordt dat kennis van alle drie essentieel is voor een kritisch en gesofisticeerd begrip van een communicatie. Reflexief zijn, betekent dan het structureren van communicatieve producten zodat het publiek de drieterm “producer, process, product” als een coherent geheel beschouwt. Tot recentelijk werd het als ongepast, smaakloos, triviaal, onwetenschappelijk en te persoonlijk beoordeeld om informatie over het proces en de producer op te nemen in het product.

Publiekelijk reflexief zijn lijkt een kenmerk van het postmodernisme, of een must voor de antropologie van de eenentwintigste eeuw. Ook al is zelf-reflexiviteit heel oud en bestaand in beide de sociale als natuurlijke wereld, het wordt nu meer en meer gerespecteerd en gewaardeerd. Er is een groeiend besef dat de wereld niet is wat het lijkt te zijn. Vooraleer mensen een product kopen, willen ze tegenwoordig weten wie de maker is en wat erin zit – aspirine, auto’s, televisienieuws, onderwijs. Zo is dat ook met film. We beginnen te beseffen dat de mens zelf betekenis construeert en oplegt.

In reflexieve films contextualiseert de filmmaker het realistische effect van film als slechts een illusie. Dit doet hij door de theoretische basis van de constructie van het beeld open te breken. Het is essentieel dat publieken de verschillen begrijpen tussen de beelden die gemaakt worden van wat

mensen doen en wat mensen zeggen dat ze doen, en hoe de makers de betekenis daarvan interpreteren:

*We seem ready to accept the idea that science is a limited epistemology and not a religion* (J. Ruby 1982: 131).

Reflexiviteit is een manier van het examineren van antropologie zelf. Antropologie, als een tak van de wetenschap, dient expliciet te zijn over haar methode. Reflexiviteit wordt dan volgens sommige cineasten synoniem van wetenschappelijkheid. Er zijn vele redenen om zo een verklaring te ondersteunen. Voorwaarden voor het wetenschappelijke karakter van zelf-reflexiviteit kunnen zijn: het gebruik van een serie “reflexieve” technieken in het makingsproces van film die ervoor zorgen dat de context van de productie wordt blootgesteld; als ook het methodologisch toepassen van deze technieken. Dit laatste omvat dan het invoegen van een verbaal of visueel narratief over de antropoloog of filmmaker, de gebruikte methodologie en de condities van productie. Zo, via het invoegen van het zelf in het spel, worden menselijke vergissingen weggewerkt. Kritieken op deze vereenzelving van reflexiviteit en wetenschappelijkheid, drukken de bezorgdheid uit over de individuele waardeschatting, die de geschiedkundige ontwikkeling van wetenschap zou negeren. Een opmerking hierbij is dat reflexiviteit in essentie niet enkel een kwestie is van rechtvaardiging en rechtzetting (subjectivisering), maar van het aanpakken van het probleem van de representatie en communicatie:

*The crisis of representation in anthropology requires that we enhance our self-reflexive and self-critical practices in order to identify the limits of our knowledge claims as well as their potential impact on the social construction of anthropological knowledge* (Martinez 1993 : 156).

Een andere vorm van kritiek op de notie van zelf-reflexiviteit gaat over de dichte link met het egocentrisme. Ware reflexiviteit wordt soms niet onderscheiden van “self-centeredness”. Er is misschien een gebied waar het egocentrisme en reflexiviteit elkaar raken. Mogelijk is dat het punt vanwaar ze beiden afstammen: het herstel van subjectiviteit als een serieuze stellingname, een basis om kennis te vergaren en het te evalueren, een grond om beslissingen te nemen en acties te ondernemen (Myerhoff & Ruby 1982).

In traditionele documentaire maakt de filmmaker de film als een anonieme *outsider* of objectieve observeerder. In een reflexieve film, stappen filmmaker en antropoloog naar de voorgrond, in openlijke interactie met de gefilmde subjecten. Zo tonen ze de kijker hoe vragen gesteld worden en hoe conclusies daarop voortbouwen. De filmmakers worden niet het subject van de film, maar ze worden opgenomen net als andere elementen van de

omgeving indien die invloed hebben op wat gefilmd wordt (Asch 1993). De aanwezigheid van de filmmakers in de film is een van de vele manieren om zelf-reflexief om te gaan met eigen werk. Het opnemen van de filmmakers of auteurs in film of tekst, zoals geïnitieerd door Jean Rouch, werd verder gezet door 'participatieve cinema' en zelf-reflexieve stijlen. Persoonlijke levensverhalen vormen een schoolvoorbeeld van hoe mensen zichtbaar kunnen worden gemaakt, en mogelijk een reflexief bewustzijn creëren. Toch, autobiografieën zijn niet in sé zelf-reflexief. De grote verdienste van zelf-reflexiviteit is dat het een grotere originaliteit en verantwoordelijkheid toelaat dan voordien, en een dieper begrip van onszelf (als filmmaker, auteur, artiest...) en onze subjecten.

Over de documentaire 'Tu ne verras pas Verapaz' vindt Didier Volckaert dat de ganse documentaire zelf-reflexief is: *Het zit hem in de thrill en de ervaring. Daarvoor ben je daar en dat pakt ook en dat probeer je dan ook te vatten in die documentaire. Dit ben ik die hier rondkijk. Dit is mijn beeld hiervan. Dat is die zelf-reflectie* (Didier). Volgens An van Dienderen zit de reflexieve tint in Verapaz, inhoudelijk aan-schouwd, in het vertrekpunt van het verhaal. Het is een verhaal dat vanuit België zelf gelanceerd wordt en vertrekt naar Guatemala. Meer nog, het feit dat de makers van de film *niets als De waarheid proclameren* (An). Dit wordt technisch uitgewerkt in de paragraaf 'Reflectie op techniek en vice versa'. Een derde punt van zelf-reflexiviteit zit in de persoonlijke aspect van het bredere, abstractere thema van migratie:

*...want migratie houdt mij fel persoonlijk bezig. Het feit dat ik de laatste jaren al zoveel keer naar Berkeley ben gegaan...Ik heb al heel vel in mijn hoofd gezeten van 'Ik wil verhuizen, ik wil hier weg uit België. Wat drijft mij? Waarom denk ik dat het daar beter is? Waarom interesseert mij dat? Wat is heel die verzuchting naar...(lacht) een beter leven., alhoewel we het al zo goed hebben, maar wat is dat toch? (...) Dat is voor mij ook het zelf-reflexieve hoor. Ook onderzoeken van in hoeverre verbind ik mij ook persoonlijk. Persoonlijke motivatie, en persoonlijke verzuchting in dat werk en op welke manier doe je dat en hoever ga je daarin. (...) Dus ja, in hoeverre je persoonlijke ervaring, maar echt persoonlijk, ook bijna emotioneel, sentimenteel...Hoe voel ik mij? In hoeverre dat je dat erin verwerkt, is een vraag die in de montage aan bod zal komen bij het reconstrueren van de film* (An).

Er is aan gedacht het persoonlijke filmpje van Berkeley dat An van Dienderen eerder maakte, dat helemaal gaat over die zucht naar 'het groene gras aan de overkant', te tonen als voorfilm bij 'Tu ne verras pas Verapaz'. Dit is een van de manieren van het opentrekken van het thema, voorbij de grenzen

van de Belgische kolonisatie. Het thema wordt zo breder omkaderd. Zo wordt het persoonlijke volledig opgenomen in de film. De vragende blik is natuurlijk op de montage gericht. Toch, omwille van de focus op "plaats en records", wordt film gezien als een manier van dataverzameling, meer dan een medium van ideeën of ideologieën. In de woorden van MacDougall:

*Because film deals so overwhelmingly with the specific rather than the abstract, it is often considered incapable of serious intellectual articulation. This need not be the case, however, if the visual mode of representations is not reduced to a means of accurate, concrete and objective recording of cultures that are vanishing almost by definition* (MacDougall 1975 :115-116). Toch, om een zelf-reflexieve film te verkrijgen, moet daar ook bewust naar gefilmd worden, vindt Max (*sound man* bij Verapaz). Mensen van op de set, maar buiten het hoofdbeeld, dienen gefilmd te worden. Audio van buiten het beeldsignaal dient opgenomen te worden, wat ook gebeurd is:

*By being self-reflexive you just serve comment on the fact that really this is only an image of reality, you're just there for a quick time and then you're leaving and you are just filming something that is somehow manufactured. Because these things would not be normally happening if we were not there with the film. (...) Self-reflexivity can be interesting, just don't overdo it. Or you can overdo it in a new interesting and different way that people have not seen yet* (Max).

*Self-reflexivity...De mooiste definitie die ik ooit al gehoord heb van documentaire is Eric Pauwels die zegt documentaire is comment dire 'je au cinema'. Dat is het gewoon. Comment dire 'je au cinema'.*

Er is een stijgend gebruik van ironie in hedendaagse etnografische films. Dit kan gezien worden als uitdrukking van een meer kritische en begrijpbare "secondary negation" (Iser 1978), die probeert haar eigen narrativiteit te bevragen en te deconstrueren, en kritisch te reflecteren over de onbekwaamheid van onze eigen culturele coderingen voor "de ander". Ookal zijn zelfs zelf-reflexieve noch ironische films compleet vrij van ideologieën van exploitatie (via culturele manipulatie, narcistische figuraties van de ander, enz.), nodigen zij wel uit tot complexere vormen van lezen dan conventionele etnografische films. Expliciet dagen zij de stereotiepe representaties uit (Martinez 1993).

*Teaching approaches that combine interpretative and reflexive anthropology with contemporary post-colonial history, incorporating critical theory and a more diverse selection of films (including reflexive, critical and experimental films) are more likely to result in open, elaborated and reflexive readings* (Martinez 1993).

*Recent anthropological documentaries and ethnographic films have also increasingly incorporated the use of 'secondary negation' through experimental and self-reflexive qualities that bring about consciousness of the very activity of communication and representation, putting interpretation and meaning in brackets, 'laying bare the historicity of our concept of meaning' (Iser).*

*Cultural performances are reflective in the sense of showing ourselves to ourselves. They are also capable of being reflexive, arousing consciousness of ourselves as we see ourselves. As heroes in our own dramas, we are made self-aware, conscious of our consciousness (Myerhoff 1982).*

Filosofisch zou zelf-reflexivief-zijn kunnen beschreven worden als het samenvallen, of fusioneren van object en subject :

*To be reflexive is to be at once one's own subject and direct object (Turner).*

*Reflexivity is the capacity of any system of signification to turn back upon itself, to make itself its own object by referring to itself (Ruby 1982).*

Deze zwart/wit foto verscheen op de cover van een recente collectie van essays over etnografische werken, en werd door Steve Woolgar als volgt beschreven:

*A figure sits at his desk under the awning of a tent canopy. The photograph is taken from within the tent, so that the seated figure is silhouetted against the brightness of a tropical scene, from which a dozen tribal faces peer in on him as writes (Woolgar 1988).* In een zogenaamde "straight-forward" interpretatie, toont deze foto "Malinowski aan het werk", een treffend, want visueel bewijs van "er echt geweest te zijn". Dit is het ticket van de antropoloog dat hem autoriteit verschaft om te spreken over een actuele, reële plaats en tijd. Deze foto zou het feit tonen van Malinowski's observatie tijdens zijn veldwerk, maar in meer sceptische tijden, wordt deze veronderstelling als te naïef beschouwd. De congruentie van het beeld met haar onderliggende realiteit zelf wordt in vraag gesteld. Als al aanvaard wordt dat dit echt Malinowski is, en dat het echt in Omarakana was, dan nog blijft de vraag "What the devil Malinowski thought he was up to". In welke mate omvat de foto de natuur van etnografisch werk, de ervaring van "in het veld zijn"? Wat is de manier van werken van Malinowski? Is hij misschien meer bezorgd over zijn schrijven dan over zijn subjecten? En eigenlijk, schrijft hij wel echt?" Samen met de titel "Observers Observed", doet deze foto veel vragen rijzen bij de interpretatieve school van antropologie.

*The Malinowski photograph provides a metaphor for exploring fundamental problems associated with the rich and complex interplay of image (observation, representation, record, text), caption*

*(content, antecedent circumstances) and reality (object/subject, the observed). In less skeptical times these problems did not arise.*

De moderne kwestie over de adequaatheid van de representatie komt op de voorgrond omdat de observeerder, 'the agent of representation', deel geworden is van het beeld. Deze stelling van Woolgar draait de notie van zelf-reflexiviteit zoals hiervoor beschreven in de thesis dus om: het is de aanwezigheid van de observeerder in het beeld die de representatie van de observeerder in vraag stelt. Het is niet de in vraag stelling van de representatie van het beeld (het geobserveerde) via de aanwezigheid van de observeerder.

### **Visuele en tekstuele 'author-ity'**

*I don't have to quote anybody else to say what I could say for myself (Anon).*

*Zoals wij onze film moeten maken, heb jij jouw thesis. Ik ga ervan uit dat dat je thesis is en dat dat zo blijft. Dat is jouw thesis en die moet zichzelf maken ook (Didier).*

*If I wish to make a film about boredom, does the similarity postulate suggest I should try to make a boring film (Woolgar 1988 : 20)?*

Als ik een thesis wil maken over zelf-reflexiviteit in het productieproces van een documentaire, zou ik dan zelf-reflexief in mijn eigen werk moeten zijn? Valt er enkel te spreken over zelf-reflexiviteit op een reflexieve manier? Als de overeenkomst tussen een representatief medium en het subject het gewenste doel is, zou dan enkel de productie van een zelf-reflexieve thesis een teken zijn van succesvolle representatie?

*We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves (Martinez, 1993 : 138).*

*To act is to affirm or construct an identity, and to identify with such a process is to forge an identity bound up in this very act, a sense of self as being-in-action. (...) The act of viewing, like the act of representation and self-representation, can be precisely such a form of being-in-actio. (Nichols : 12).*

Het verschil tussen een fotografische en een geschreven registratie is analoog aan het verschil tussen "thin" en "thick descriptions" (Geertz). In een foto ligt de klemtoon hoofdzakelijk op de "vorm", waaraan dan betekenis wordt toegevoegd door het schrijven. In tegenstelling daarvan, is schrijven essentieel vormloos op zichzelf, en wordt "betekenis" gecreëerd "doorheen" de tekst, niet door de tekst op zich.

In de antropologie, en de literatuur daarover, wordt het visuele doorgaans als niet-communicatief beschreven, en toch ook ergens als onverzadigbaar. Het zegt nooit iets, maar er is altijd iets dat erover gezegd kan worden. Over woorden, anderzijds, kan nog weinig gezegd worden eens ze neergeschreven

zijn. Er lijkt consensus te bestaan in de antropologie over het idee dat visueel materiaal vooral (of slechts) kan dienen als complement bij woorden. De complementaire kracht van beelden bij woorden kan wel van enorme sterkte zijn. "Photographs are a formidable source of textual authority in the ethnographic genre". Persoonlijk vind ik dat het tijd is voor de antropologie om die denkpijlers te doorbreken en de oorspronkelijke manier van praxis in de antropologie voorbij te streven. Beeld, en dat is de uitdaging van mensen die op de een of andere manier met visueel materiaal bezig zijn, moet gewoon voor zich kunnen spreken. Het moet op zich kunnen staan, voorbij het strikt tekstuele.

In Verapaz wordt de stelling van de sterkere kracht van woorden in vergelijking met het beeld, eveneens weerlegd. Het gaat om de visuele sensatie. Toch houden deze mensen rekening met het "algemene publiek" dat een leidraad nodig heeft, en dat vereist, zeker voor dit thema, een narratief. Dit kan zijn in de vorm van citaten, interviews, brieven, andere documenten, enzovoort. Het thema van de thesis is dus de etnografie van zelf-reflexiviteit bij een filmploeg. Dit heeft gevolgen voor de relatie tekst-beeld die erin verwerkt wordt. De analyse van de zelf-reflexiviteit in het productieproces van de documentaire is sterk gelieerd aan de antropologische, experimentele opvattingen van de filmploeg over visuele representaties. Het medium waarmee de filmploeg zich uitdrukt, is film. Het medium voor de etnografie hiervan, is tekst. Met woorden het beeld bijstaan dus. (Hiermee sluit ik me niet aan bij de antropologen die van opvatting zijn dat beeld slechts de tekst kan aanvullen.)

Deze paper is een klein onderzoek naar de etnografie in film, of specifiek in de documentaire Verapaz. Het is een scriptie die in dezelfde lijn ligt als de film. Zoals het script van Verapaz en experimentele documentaire niet vastlag, zo ook vormde de inhoudstafel zich pas bij het neerschrijven van deze scriptie. De filmploeg vertrok naar Guatemala voor de opnames, vrijblijvend, om ter plaatse te zien wat er aan bruikbaar materiaal, informatie of beelden te vinden zou zijn. Met diezelfde ingesteldheid heb ik hen vergezeld. Mijn dagboek (logboek) werd volgeschreven, zoals de videotapes en super acht filmpjes, naar wat de mensen te vertellen hadden, niet naar wat we erin wilde hebben. De theorie vormde zich nadien, en was dus niet het uitgangspunt. Dit maakt dat film en paper sterk afhangen van de input van enerzijds de 'subjecten' die gefilmd worden, of die ik interviewde, als van de interactie tussen elk van de leden van de filmploeg (mij inbegrepen).

De interviews voor de camera (afstammelingen enz.), en de interviews die ik afnam met "director, co-director & camareman, en sound man", zijn

informele interviews. Deze vorm moedigt de geïnterviewde aan om datgene te zeggen waarmee hij/zij echt bezig is, dat hem/haar nauw aan het hart ligt, waar hij/zij meer van weet ook. Natuurlijk verschilt de interviewset tussen de filmploeg en mij van de dagdagelijkse, vertrouwde conversaties. Zo ook is de invloed van de camera niet gering bij het filmen.

Net zoals de wens van sommigen om niet gefilmd te worden werd gerespecteerd door de filmploeg, probeer ik die ethiek te volgen in mijn werk. Mensen die niet wilden vernoemd worden in deze scriptie, worden daarin gerespecteerd. Dit kwam gelukkig niet voor bij mensen die een essentiële schakel vormen in de productieprocessen van film en paper.

Een film wordt pas geconstrueerd door het proces van montage. Ook deze paper volgt die lijn van aaneenschakelen van fragmenten. Uitspraken van de filmploeg vormen een mix met theorieën rond visuele antropologie en zelf-reflexiviteit. In de interviews wordt geknipt en geplakt, alsof het een film was...Niet omdat er slechts bepaalde stukken bruikbaar zijn, of andere delen niet eens interessant zijn. Integendeel, omdat het verkorten van uitspraken dikwijls de essentie belicht van wat gezegd wordt. Beelden zouden voor zich moeten spreken. Die ideologie houden An van. Dienderen en Didier Volckaert sterk aan. Zo hoop ik ook dat de citaten die ik vermeld op zich kunnen staan en geen verdere verduidelijking nodig hebben. Trouwens, als de documentaire echt kunst is, zou het echt open moeten zijn. Deze openheid betekent onder andere dat het herinterpreteerbaar is, over tijd en ruimte heen. Dat deze paper kunst is, betwijfel ik ten zeerste. Maar dat ze op verschillende manieren kan geïnterpreteerd worden, daar ben ik zeker van. Daarom ook dat de citaten die aangehaald worden, door de lezer in alle openheid mogen geïnterpreteerd worden. Be my guest. Mijn bedoeling is immers, zoals bekend gemaakt in de inleiding, om vragen te stellen en de lezers ogen te openen. Ik neem in acht dat ook ik een kind ben van mijn tijd, en een leerlinge van mijn meester(!). Vijftig jaar geleden zou deze thesis niet veel gehoor hebben gekregen, en binnen vijftig jaar is dit waarschijnlijk "flauwe kul". Paradigma's volgen elkaar soms snel en met hevige schokken op, als ik Kuhn goed begrijp. Het postmodernisme en het constructivisme hebben volgens mij een belangrijk aandeel in de epistemologie van de Verapaz filmploeg. De realiteit en geschiedenis zijn geconstrueerd, zoals zij de film construeren. Niets is zoals je het ziet, en een documentaire maakt zichzelf, op een kwalitatieve wijze, net zoals deze paper zichzelf maakt, via een kwalitatieve methode. Het persoonlijke, subjectieve krijgt de hoofdrol. In een scriptie kan moeilijk kleur gegeven worden,

bestaat geen bijkomend geluid, kan niet gespeeld worden zoals met beeld wel kan. Zelf-reflexiviteit kan zich filmtechnisch vertalen. In deze scriptie kies ik ook, boven de louter tekstuele scriptie, voor een samenvoeging van tekst en beeld (via foto's). Via de citaten-blokken, de lettertypes, de (in)springende commentaren, hoop ik toch een soort ritme te creëren en voorbij het loutere woord, zwart op wit, te komen. De collage-achtige weergave (waar ook An van. Dienderen naar verwees in het interview over haar film), zou een licht bij de lezer moeten doen branden over het tekstuele. Misschien is dit (schrijfwijze, de foto's en dergelijke) een vorm van zelf-reflexiviteit. Ik had hier graag verder in gegaan, de experimentele weg op. Zoals Verapaz gebonden is aan een narratief om de kijker te leiden doorheen de film, zo ook ben ik gebonden aan de richtlijnen bij het schrijven van een paper. Toch hoop ik hier een tintje van mijn persoonlijke input in te leggen.

### Closure

In de postmoderne antropologie staat de antropoloog dichter bij de "other" doordat hij/zij dichter bij zichzelf staat. Zelf-reflexiviteit is bijna een noodzakelijke must in film. Hoe die zelf-reflexiviteit vorm aanneemt, kan sterk verschillen, te wijten aan de nadruk op de persoonlijke input van de cineasten. De documentaire "Tu ne verras pas Verapaz" leent zich uitstekend tot een etnografie van zelf-reflexiviteit omwille van haar experimentele karakter, het historische thema, en de gespecialiseerdheid van de filmmakers op gebied van film en antropologie. Het maken van dit werk toont me dat zelf-reflexief zijn niet zo evident is, en nog minder gemakkelijk realiseerbaar. Het is volgens mij een van de grote uitdagingen van de visuele antropologie, rekening houdend met het grote machtsspel dat de wetenschap van antropologie steeds geboeid heeft, maar waar de antropologie eveneens schuldig aan is. Ik hoop dat u als lezer zich vragen stelt....en de ogen opent.

### Notes

1. Chronique d'un été (Rouch J., 1961), geproduceerd met socioloog Edgar Morin en was de eerste cinema vérité film die de ideeën van Flaherty combineerde met die van de Sovjet film theorisist Dziga Vertov.

### References Cited

- Appadurai, Arjun  
1996 *Modernity at Large*. Univ. of Minnesota Press.
- Asch, Timoty  
1993 *The Ethics of Ethnographic Film-making*. In Crawford, P. I. & Turton, D. *Film as Ethnography*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Banks, Marcus, en Morphy, Howard  
1997 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Bartlett, Steven J., en Suber, Peter  
1987 *Self-reference: Reflections on Reflexivity*. Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- Buck, Naomi  
2000 *Seeing Corsica*. *Visual Anthropology Review: Journal of the Society for Visual Anthropology*, 2000(21).
- Comolli, Jean-Louis  
1999 *Documentary Journey to the Land of the Head Shrinkers*, October 1999, 36-49.
- Crawford, Peter Ian, en Turton, David  
1993 *Film as Ethnography*. Manchester & New York: Manchester University Press
- Grimshaw, Anna  
1997 *The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior space*. In Banks, Marcus, en Morphy, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Heider, Karl G.  
1976 *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas.
- Herzfeld, M.  
2001 *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford: Blackwell.
- Hopper, Simon  
1995 *Reflexivity in Academic Culture*. In Adam, B., en Allan, S. (eds.) *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique After Postmodernism*. London: UCL Press
- MacDougall, David  
1997 *The Visual in Anthropology*. In Banks, Marcus, en Morphy, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press.
- McHoul, A.W.  
1982 *Telling how Texts Talk: Essays on Reading and Ethnomethodology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Michaels, E.  
1982 *how to Look at Us Looking at the Yanomami Looking at Us*. In Ruby, J.A. *Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Myerhoff, Barbara, en Ruby, Jay  
1982 *Introduction*. In Ruby, Jay. *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nichols, Bill  
*Blurred Boundaries: Questions of Meaning In Contemporary Culture*. Indiana University Press.

- Ruby, Jay  
1982 *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Ruby, Jay  
1996 *Visual Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company.
- Russell, Bernard H.  
1994 *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*.
- Russell, C.  
1999 *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press.
- Spradley, J.P.  
1997 *The Ethnographic Interview*. Harcourt College Publishers.
- Trinh, T., Minh-ha  
1990 *Documentary Is/Not a name*: October 90, Spring 1990, 76-98.
- Woolgar, Steve  
1988 *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*. London & Beverly Hills, Ca.: Sage.