

**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN

OPLEIDING ANTROPOLOGIE

# **“A VOYAGE OF DISCOVERY”**

De antropoloog in de Amerikaanse  
documentairemaker Frederick Wiseman

Promotor : Prof. Dr. P. DEVLIEGER  
Verslaggever : Prof. Dr. W. HESLING

VERHANDELING  
aangeboden tot het verkrijgen van  
de graad van Licentiaat in de  
Antropologie  
door  
**Eva LAMONT**

academiejaar 2006-2007

Inhoud	
Voorwoord	1
I. INLEIDING	2
II. ETNOGRAFISCHE ELEMENTEN IN DE WERKWIJZE VAN FREDERICK WISEMAN	9
1. Filmmaker versus etnograaf	9
1.1. Inleiding	9
1.2. Voorbereiding en betreden van het veld	14
1.2.1. Institutie kiezen en toestemming bekomen	15
1.2.2. Observeren en anticiperen	17
1.2.3. Samenwerken met informanten en crew	19
1.3. Benadering van het subject	20
1.3.1. Leren en informeren	20
1.3.2. Sociale verandering	22
1.3.3. Bewaren van herinneringen	24
1.4. Technische kennis en kunde	26
1.4.1. Cinematografische opleiding	26
1.4.2. Kwaliteit van het beeld	27
1.4.3. Kwaliteit van het geluid	29
1.4.4. Kwaliteit van de montage	30
1.5. Besluit	32
2. Realiteit versus fictie	35
2.1. Inleiding	35
2.2. Cinéma vérité of “reality fictions”?	36
2.2.1. Specifieke kenmerken van de “cinéma vérité”	37
2.2.2. Frederick Wisemans mening over “cinéma vérité”	39
2.3. Selectieve representatie van de werkelijkheid	41
2.3.1. Een product van keuzes	41

2.3.2. Constructie van een eigen realiteit	43
2.3.3. 'Eerlijke' weergave van complexe ervaringen	45
2.4. Camera-bewustzijn en voyeurisme	48
2.4.1. Effect van de camera op het gedrag van de subjecten	48
2.4.2. Confrontatie met het voyeuristische standpunt	52
2.5. Montage: structuur en betekenisschepping	53
2.5.1. Goochelen met tijd en ruimte	53
2.5.2. Eerste fase: ruwe montage	55
2.5.3. Tweede fase: "a proces of dreaming"	56
2.5.4. Fictie of non-fictie?	58
2.6. De soundtrack en de aanwezigheid van de filmmaker	59
2.6.1. Invloed van 'diegetic' en 'non-diegetic sound'	59
2.6.1.1. Vertelstem of 'narration'	60
2.6.1.2. Muziek	61
2.6.2. Invloed van de filmmaker in het veld	63
2.7. Besluit	66
3. Inhoud en context	68
3.1. Inleiding	68
3.2. Een blik op de Amerikaanse samenleving	69
3.2.1. Tucht en gehoorzaamheid	71
3.2.2. Toenemende nood aan hulpverlening	73
3.2.3. Invloed van de consumptiemaatschappij	76
3.3. Holisme in stijl en structuur	78
3.3.1. Afstand tot de camera: close-up of 'wide shot'?	79
3.3.2. Conversatie in beeld: interactie tussen zender en ontvanger	82
3.3.3. Continuïteit binnen de sequenties: acties van begin tot eind	84
3.4. Besluit	88
4. Publiek en perceptie	91
4.1. Inleiding	91

4.2. De kijker als actieve participant	92
4.3. Reactie op de films	96
4.3.1. De betrokkenen	97
4.3.2. De critici	99
4.3.3. Inbreuk op de privacy?	101
4.4. Besluit	105
III. ALGEMEEN BESLUIT	108
IV. REFERENTIES	111
V. BIJLAGEN	117
Bijlage 1. Filmografie van Frederick Wiseman	118
Bijlage 2. Plotsegmentatie van zeven films	127
Bijlage 3. De DocMa-regels	143

## VOORWOORD

Zoals dat hoort op de eerste pagina van een eindverhandeling, wil ik hier graag enkele mensen bedanken die er mee voor gezorgd hebben dat ik deze thesis tot een goed einde gebracht heb.

Mijn promotor, Prof. Dr. Patrick Devlieger, wil ik bedanken omdat hij mij vanuit zijn interesse voor de visuele antropologie steunde in de keuze van mijn onderwerp en er in geloofde dat ik er iets moois van zou maken. Prof. Dr. Willem Hesling verdient ook mijn dank, niet alleen omdat hij mij het geknipte onderwerp heeft bezorgd, maar ook omwille van zijn professionele begeleiding bij mijn vorige eindverhandeling, waardoor beginnersfoutjes mij deze keer niet konden hinderen.

Ook bedank ik Frank De Groote van de Audiovisuele Dienst van de faculteit Sociale Wetenschappen, die voor mij de films van Frederick Wiseman van onder het stof haalde en netjes klaarlegde, inclusief handleiding voor de vele afspeelapparatuur. Het Koninklijk Filmarchief in Brussel heeft mij eveneens goed geholpen met het bij elkaar zoeken van tijdschriften en persmappen.

Dank ook aan alle mensen die af en toe eens hun bezorgdheid of interesse uitten, mij de nodige afleiding bezorgden, mijn teksten nalazen en mij vertelden dat het allemaal wel goed kwam; mijn ouders die mij de kans gegeven hebben om nog twee jaartjes bij te studeren; mijn toekomstige schoonfamilie voor de onvoorwaardelijke steun en (als het niet zo overdreven leek, zette ik het in hoofdletters) mijn vriend, die ondanks zijn zware werkdagen 's avonds toch nog de tijd nam om naar mijn thesis-beslommeringen te luisteren en mij telkens aan te moedigen om er tegenaan te gaan. Net als twee jaar geleden is het ook nu weer dankzij hem dat deze eindverhandeling op tijd is afgeraakt. Bedankt!

## I. INLEIDING

“I’m interested in normal behavior, what passes for normal behavior. I’m interested in how the institutions reflect the larger cultural hues, so that, in a sense, it’s like tracking the abominable snowman; in the sense that you’re looking for cultural spoors wherever you go (...).” (Frederick Wiseman in: McWilliams, D.E., 1970, p.17).

Net zoals etnografen telkens op zoek zijn geweest naar manieren om ‘alledaagse zaken’, gewoonten en overtuigingen binnen een bepaalde cultuur op een gedetailleerde wijze te beschrijven (Eriksen, T.H. & Nielsen, F.S., 2001, p.48), zo zijn er doorheen de geschiedenis van de film ook sociaal geëngageerde documentairemakers geweest die deze aspecten op het scherm probeerden te brengen. Ondanks hun verschillende achtergrond en scholing, zouden we kunnen stellen dat ze allebei een gelijkaardig doel hebben: het observeren en analyseren van bepaalde handelingen, gebeurtenissen, gewoonten en attitudes van een groep mensen binnen een samenleving. Toch bestaat er een belangrijk onderscheid tussen de etnograaf en de documentairemaker in de manier waarop zij het resultaat van hun observaties en analyses presenteren. Terwijl de filmmaker met beelden werkt, schrijft de etnograaf zijn bevindingen neer in woorden. Dit is een cruciaal element in de definities die gegeven worden aan de etnografie: de nadruk ligt erg vaak op het schrijven. Vooral antropoloog Clifford Geertz hecht veel belang aan de activiteit van het schrijven zelf bij het beoefenen van de etnografie: hij wordt dan ook regelmatig beschouwd als een beoefenaar van de literaire theorie. Een etnografie is voor hem informatie die omgezet wordt in geschreven kennis (Kleine, M., 1990).

Er bestaat echter een subdiscipline die een brug slaat tussen het beschrijven met woorden of het tonen met beelden van een samenleving, een manier om de esthetische en de wetenschappelijke blik op culturen te synthetiseren, met name de visuele antropologie. Terwijl de klassieke antropologie gebruik maakt van woorden en teksten om informatie weer te geven, doet de visuele antropologie beroep op een heel ander soort taal, bestaande uit de montage of compositie van verschillende beelden. Eén van de belangrijkste takken van deze discipline is de etnografische film, waarbij

het medium film gebruikt wordt als middel om tot etnografisch inzicht te komen. Belangrijk hierbij is echter dat de etnografische filmmaker over kennis moet beschikken van zowel het maken van films als het antropologische denken, want het is niet slechts een mechanisch samenvoegen van beide werelden. Een antropoloog die beslist om zijn observaties en bevindingen op film vast te leggen, dient zich dus op voorhand te verdiepen in het visuele potentieel van het medium film; een filmmaker die zijn subject op een etnografische manier wil benaderen, dient rekening te houden met de wetenschappelijke vereisten van de etnografie (Heider, K.G., 1978, p.ix).

Maar ook documentaires die niet vanuit een etnografische basis werden gemaakt, kunnen van belang zijn voor de antropologie. Hun afbeeldingen van bepaalde culturele situaties en aspecten kunnen een interessante waarheid bevatten, die een etnograaf probleemloos kan gebruiken als ruwe data in zijn of haar onderzoek. De Amerikaanse documentairemaker Frederick Wiseman zou zo'n beoefenaar van de 'naïeve etnografie' kunnen zijn: in zijn films over verschillende publieke instituties van de Amerikaanse samenleving benadert hij zijn subjecten vanuit de positie van een onwetende observator. In tegenstelling tot de etnograaf doet hij op voorhand geen research over zijn onderwerp en ontdekt hij tijdens het filmen en monteren van zijn beeldmateriaal de gang van zaken in de institutie in kwestie. Het beeld dat deze observaties scheppen van de Amerikaanse cultuur kan belangrijke inzichten verschaffen aan etnografen, over hoe mensen met elkaar omgaan en zich gedragen in bepaalde situaties. Bovendien is het niet ondenkbaar dat Wiseman met zijn films alvast één van de twee voornaamste taken van de visuele etnografie nastreeft, met name het proberen "redden" van iets dat aan het verdwijnen is. Door het vastleggen op film van bepaalde handelingen, gewoonten en gebeurtenissen die plaatsvonden in het Amerika van de tweede helft van de 20ste eeuw, maakt Wiseman als het ware een historisch waardevol document voor de volgende generaties. Dit kunnen we vervolgens verbinden met het aspect sociale herinnering, een belangrijk topic binnen de antropologie. Wiseman filmt immers de ervaringen en beelden uit het collectieve geheugen van de

hedendaagse Amerikaan, zodat men zich kan blijven herinneren hoe het er nu aan toe gaat en latere generaties eventueel iets kunnen leren uit deze herinneringen.

Wat we in deze eindverhandeling willen aantonen, en hier sluiten we ons aan bij de overtuiging van antropologe Stephanie Takaragawa en haar collega's, is dat de antropologie ook aandacht zou moeten hebben voor het werk van niet-etnografische filmmakers, omdat hun tactieken een belangrijke bijdrage zouden kunnen leveren voor de antropologie en haar kennis omtrent de mens en de wereld waarin hij leeft (Dukes, K., Dunagan, J. & Takaragawa, S., z.d.). Om deze stelling te staven, bekijken we dus het werk van Frederick Wiseman van naderbij: een filmmaker zonder ethnografische achtergrond, maar met een indrukwekkend oeuvre van sociaal geëngageerde werken die onderling gerelateerd zijn aan elkaar en één groot "work-in-progress" vormen, zoals hij het noemt (Atkins, T.R., 1976, p.28). Wiseman, geboren in een joodse familie op 1 januari 1930 in Boston, ging naar school in het Williams College en vervolgens naar de Yale Law School, waarna hij vanaf 1954 rechten ging doceren aan de Boston University Law School. Al gauw merkte hij echter dat dit werk hem niet de voldoening kon geven die hij zocht en dit gevoel werd nog versterkt toen hij enkele jaren in Parijs woonde (van 1956 tot en met 1958), waar hij regelmatig naar de bioscoop ging en zijn passie voor films verder ontwikkelde. Terug aangekomen in de Verenigde Staten besloot hij dan ook al snel zijn academische verleden achter zich te laten en zich in het filmwereldje te storten. Zijn achtergrond als advocaat en docent in de rechten hebben zijn onderwerpen wel sterk beïnvloed. Om zijn lessen destijds wat interessanter te maken voor zijn studenten, nam hij ze regelmatig mee op excursies naar rechtszaken, maar ook naar de plaatsen waar mensen terechtwamen nadat ze veroordeeld werden, zoals gevangenissen en psychiatrische ziekenhuizen. Zo bezocht hij in de jaren '50 al enkele malen de gevangenis voor mentaal gestoorden in Bridgewater, die het onderwerp zou vormen voor zijn allereerste film, *Titicut Follies* (1967). Het was tijdens het maken van deze film dat hij zijn "masterplan" bedacht: vanaf dan zou hij enkel films maken over de werking en gebeurtenissen in verschillende publieke



instituten in de Verenigde Staten (Covington, R., 1999). Het maken van deze documentaires zou hem de kans geven om kennis te verwerven over wat er zich effectief afspeelt in de maatschappij en hoe het er aan toe gaat binnen sociale settings. Zijn films vormen dus in eerste instantie een individueel project, dat vooral steunt op een persoonlijke honger naar kennis over de samenleving.

Omdat de etnografie en de visuele antropologie redelijk ruime domeinen zijn die niet zomaar in een compacte theorie kunnen gegoten worden, is het niet evident om deze tekst een zekere structuur mee te geven. Er bestaan namelijk zeer veel elementen die kunnen aantonen of een film een etnografische betekenis met zich mee kan dragen. Daarom zullen we de structuur van dit werk losweg baseren op het model van antropoloog en filmmaker Karl G. Heider, die een aantal aspecten van de etnografische film gedetailleerd uiteenzet in zijn boek *Ethnographic Film* (1978). Hoewel dit boek één van de eerste werken is die het medium film op een theoretische en etnografische manier behandelen en daarbij een grondige basis heeft gelegd voor de analyse en beoordeling van etnografische films, moeten we hier wel benadrukken dat zijn manier van denken ondertussen bijna dertig jaar oud is. Sommige van zijn ideeën zijn tegenwoordig nog bruikbaar, maar over het algemeen is zijn theorie verouderd en zeker ook achterhaald. Wat hij doet, is immers het gebruik van films binnen de etnografie onderwerpen aan een aantal strakke, welomlijnde criteria, waarbij hij de complexiteit van de discipline volledig uit het oog verliest. De etnografie laat zich immers niet vangen in een compact schema, maar vereist een veel bredere en lossere aanpak. We zullen zijn aspecten dus enkel gebruiken als basis voor het structureren van deze eindverhandeling, maar niet als uitgangspunt voor de analyse van Frederick Wisemans visie en methoden. Zo zullen doorheen de hoofdstukken wel Heiders elementen, zoals de technische basiscompetentie van de filmmaker, de vervormingen die hij aanbrengt aan de beelden, de soundtrack van de film, de inhoud van de beelden, de functie van het publiek en relatie tussen film en etnografie, aan bod komen, alsook enkele ruimere begrippen zoals reflexiviteit, objectiviteit en de relatie realiteit - fictie. We zullen Wisemans films echter niet gaan beoordelen als wel of niet

etnografisch op basis van Heiders criteria, aangezien diens model te eng is en de laatste jaren bovendien al door verschillende auteurs verworpen werd. Door aan te tonen dat de films van Wiseman in grote mate belangrijk kunnen zijn voor de etnografie (ook al komen ze niet op alle punten overeen met het model van Heider), willen we Heiders gedateerde denkwijze resoluut ontkrachten en tegenspreken. We plaatsen ons daarentegen eerder aan de kant van modernere denkers zoals Jay Ruby, maar vooral Paul Henley, die de nadruk niet zozeer legt op het eindproduct, dan wel op de werkwijze van de filmmaker en de omstandigheden waarin de film gemaakt werd (Henley, P., 1996). We hopen op basis van onder andere zijn bedenkingen dan ook te kunnen besluiten dat Wiseman, samen met vele andere documentairemakers, een plaats verdient tussen andere prominente beoefenaars van de visuele antropologie.

De probleemstelling die in deze verhandeling zal behandeld worden, is dus de volgende: bevat de werkwijze van documentairemaker Frederick Wiseman effectief etnografische elementen, bestaan er met andere woorden overeenkomsten tussen de manier waarop zijn films tot stand komen en de manier waarop een etnografisch product gemaakt wordt en bieden deze een voldoende basis om zijn werk te beschouwen als relevant voor de antropologische wereld? Dit literatuuronderzoek werd aangevuld met een filmische analyse van zeven van Wisemans films: *Titicut Follies* (1967) over de behandeling van psychiatrische patiënten in de gevangenis van Bridgewater, Massachusetts; *High School* (1968) over de gang van zaken in een middelbare school met leerlingen uit een voornamelijk blanke, hogere middenklasse; *Law and Order* (1969) over het handhaven van de orde en het bestrijden van de misdaad door een politiekorps in Kansas City; *Welfare* (1975) over het reilen en zeilen binnen een centrum voor sociale hulpverlening in New York City; *Meat* (1976) over het productieproces van koe naar hamburger in de vleesverwerkende industrie; *Zoo* (1993) over de verzorging van de dieren en de organisatie binnen een dierentuin in Miami; en *High School II* (1994) over een alternatieve, multiculturele middelbare school die de nadruk legt op het individuele denk- en redeneervermogen van haar leerlingen. Omdat deze films als representatief voor het merendeel van

Wisemans oeuvre beschouwd kunnen worden, zullen we de zeven films niet afzonderlijk behandelen, maar ze integreren in een meer algemene analyse van zijn werk. Een overzicht van al zijn documentaires met een korte inhoudsbeschrijving is te vinden in de bijlagen, evenals een gedetailleerde plotsegmentatie van de voor deze eindverhandeling bekeken films.

Belangrijk hierbij is ook dat het werk van Wiseman in de bredere, historische context van de etnografische film kan geplaatst worden en daarom zullen we in een eerste hoofdstuk een kort historisch overzicht geven van de ontwikkeling van de etnografische film, zodat we hier en daar parallellen kunnen trekken met andere werken die aan de wieg stonden van de etnografische film. In hoofdstuk 2 zullen we de verhouding tussen de etnograaf en de filmmaker wat naderbij bekijken, waarbij we hun methoden en visies met elkaar vergelijken, alsook de werkwijze van Frederick Wiseman tegenover de etnografische dimensies van film, zoals deze terug te vinden zijn bij andere etnografische filmprojecten. Op basis van deze vergelijking zouden we vervolgens al enigszins kunnen bepalen in welke mate Wisemans documentaires aansluiten bij de ideeën over de etnografie. In een derde hoofdstuk hebben we het over de realiteitskwestie: een etnografisch filmmaker zal altijd wel beweren de werkelijkheid weer te geven, maar in de praktijk is dit in feite onmogelijk, aangezien er altijd vervormingen optreden tijdens het filmproces. In dit hoofdstuk zullen we nagaan hoe Frederick Wiseman met dit probleem omgaat en in welke mate de integriteit van de etnografie hierdoor aangetast kan worden. De inhoud en thema's van Wisemans films komen wat uitgebreider aan bod in hoofdstuk 4, waarin we zijn blik op de Amerikaanse samenleving verder analyseren, alsook de manier waarop hij zo veel mogelijk informatie in zijn beelden wil stoppen door het gebruik van een holistische benadering. Een actor die regelmatig over het hoofd gezien wordt bij de etnografie, maar die desalniettemin een erg belangrijke en actieve rol te vervullen heeft in de betekenisgeving en kennisoverdracht van de film, is het publiek. Zij krijgt dus wat extra aandacht in het vijfde en laatste hoofdstuk van deze verhandeling.

Tot slot wil ik graag de keuze voor dit onderwerp nog even kort toelichten: als Licentiate in de Communicatiewetenschappen heb ik altijd een

meer dan gewone interesse gehad voor film en dit wilde ik dan ook graag integreren in mijn opleiding Antropologie. In 2005 schreef ik mijn eindverhandeling over de voorstelling van het hiernamaals in de speelfilm, die naast een filmische analyse ook een cultuur-historische en maatschappelijke basis bevatte. De combinatie film - cultuur/maatschappij heeft mij steeds kunnen boeien, vandaar dat ik ook in deze eindverhandeling de mogelijkheden van het medium film verder wil uitspitten. Door de technologische ontwikkelingen sinds de jaren '60 hebben filmmakers steeds meer kansen gekregen om de maatschappij op film vast te leggen en met dit werk wil ik deze - in mijn ogen - positieve evolutie dan ook graag nog eens benadrukken.

## **II. ETNOGRAFISCHE ELEMENTEN IN DE WERKWIJZE VAN FREDERICK WISEMAN**

### **1. Filmmaker versus etnograaf**

#### **1.1. Inleiding**

Wanneer we te weten willen komen of de sociaal getinte documentaires van Frederick Wiseman iets kunnen betekenen voor de etnografie, en meer bepaald de visuele etnografie, is het essentieel eerst wat meer toelichting te verschaffen omtrent de historische achtergrond van de etnografische film. Dit om aan te tonen dat deze verhandeling niet de oppervlakkige drang heeft de films van Wiseman simpelweg te kunnen klasseren binnen een bepaald genre ('wel of niet etnografisch'), maar dat Wisemans visie en methoden wel degelijk raakvlakken vertonen met de etnografische werkwijze en dus in aanmerking komen om gebruikt te worden bij antropologisch onderzoek. Zoals we in de inleiding al aanhaalden gebruikt de visuele etnografie een heel andere taal dan de klassieke, geschreven etnografie, omdat zij haar informatie kan weergeven met beelden in plaats van met woorden. Hoewel beide vormen veel overeenkomsten vertonen, brengt dit specifieke verschil heel wat consequenties met zich mee.

De etnografische film is dus, naast fotografie, nieuwe media en representatie in het algemeen, één van de domeinen waarmee de visuele antropologie zich bezighoudt. Het gebruik van beelden in het antropologisch onderzoek is echter geen recent fenomeen: in de beginjaren van de antropologie als academische discipline, aan het einde van de 19de eeuw, werd er al gebruik gemaakt van foto's om bepaalde tradities, waarvan men dacht dat ze zouden uitsterven, vast te leggen voor de volgende generaties (Rollwagen, J.R., 1988, p.xi). Ook werden er in die periode, vlak na het produceren van de allereerste film door de gebroeders Lumière in 1895, al films gemaakt over de etnografische 'Andere'. Zo nam Alfred Haddon, de leider van de eerste etnografische expeditie in 1898 (naar de Torres Straits eilandengroep tussen Australië en Nieuw-Guinea), één van de toen nog

zeldzame filmcamera's mee, waarmee hij een viertal minuten beeldmateriaal vastlegde in het veld. Dit korte stukje film wordt beschouwd als de allereerste etnografische filmpoging (Henley, P., 1996). De visuele antropologie heeft zich dus eigenlijk gelijktijdig ontwikkeld met zowel de film als de klassieke etnografie, hoewel het gebruik van foto's en films zich toen nog in een erg rudimentair stadium bevond. Bovendien waren het vaak niet-antropologen die zich bezighielden met het filmen van vreemde volkeren. In de jaren twintig was het vooral Robert Flaherty die naam maakte in de etnografische wereld. Als lid van een expeditie aan de Hudson-baai in Canada maakte hij indrukwekkend beeldmateriaal van de plaatselijke Inuit-bevolking, waaruit de bekende documentaire *Nanook of the North* (1922) voortkwam. Hoewel Flaherty geen antropologische opleiding genoten had, wordt zijn eerste filmproject nog steeds beschouwd als één van de belangrijkste werken die aan de basis van de huidige etnografische film liggen.

Ondanks het succes van *Nanook* is het gebruik van film bij antropologisch onderzoek toch niet echt van de grond gekomen in de jaren die er op volgden. Het duurde nog tot de jaren zestig alvorens film en etnografie op een effectieve manier gingen samenwerken: voordien waren het immers vooral mensen die ofwel buiten de filmwereld, ofwel buiten het antropologische domein stonden, die zich bezighielden met het maken van etnografisch getinte films. Dat het tot de jaren zestig duurde dat de etnografische film echt tot ontwikkeling kwam, heeft volgens Karl Heider drie verschillende redenen (1978, pp.17-19):

1. Technologisch aspect: pas in de jaren '60 ontwikkelde men filmmateriaal dat geluid en beeld synchroon kon opnemen en dat bovendien draagbaar en betrouwbaar genoeg was om te gebruiken in extreme omstandigheden (afgelegen gebieden, hoge temperaturen, luchtvochtigheid, ...). Deze vooruitgang in de technologie, die in de jaren '80 ook de videocamcorder en montagesoftware voor de computer opleverde, bood meer en meer filmmakers de kans om de mogelijkheden van het medium te ontdekken en films te maken die hun eigen interesses en visies weerspiegelden (Rollwagen, J.R., 1988, p.xi).

2. Financieel aspect: door de betere economische omstandigheden in de jaren '60 (de 'golden years') konden etnografische filmmakers hun films gemakkelijker produceren en distribueren, iets wat voordien quasi onbetaalbaar was. Vanaf dan beschikten universiteiten en particulieren over grotere budgetten om etnografische research en filmprojecten te financieren en konden filmmakers ook steunen op fondsen van gespecialiseerde agentschappen.

3. Ontwikkeling van de etnografie: van de grote antropologen die de academische wereld domineerden van de jaren '20 tot de jaren '60 (Radcliffe-Brown, Malinowski, Boas, ...) had er geen één aanstalten gemaakt om film te gebruiken bij hun onderzoek en zo werden andere etnografen dus ook niet aangemoedigd om van het medium gebruik te maken. Het waren Margaret Mead en Gregory Bateson die vanaf de jaren '40 aan de slag gingen met film en in 1950 hun eerste etnografische films over Bali uitbrachten. Hoewel ze op dat moment niet veel effect hadden op de antropologische wereld, zorgden ze er voor dat er zich enkele jaren later toch een grotere groep etnografische filmmakers aandiende.

Niet toevallig waren het de eerste twee aspecten die er voor zorgden dat Frederick Wiseman halverwege de jaren zestig pas aan de slag ging als documentairemaker, terwijl hij al een passie voor films had sinds zijn tienerjaren (McWilliams, D.E., 1970, p.18). Het waren de verbeteringen in de cameratechnologie die synchrone opnames van beeld en geluid mogelijk maakten, maar ook de budgetten die hij ter beschikking kreeg van de Public Broadcasting Service (PBS), de Amerikaanse openbare omroep, die er voor zorgden dat Wiseman de films kon maken die hij voor ogen had (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Hier komen we later nog op terug.

Sinds 1958 zijn er enkele interessante etnografische films de revue gepasseerd: in 1958 was er *The Hunters* van John Marshall (later Wisemans cameraman bij *Titicut Follies* uit 1967), gebaseerd op een niet-professionele studie van de Bosjesmannen in Namibië. Deze film mist echter nog een zekere geloofwaardigheid, aangezien het verhaal werd samengesteld uit beelden die over verschillende jaren heen gefilmd werden en de

hoofdpersonages niet steeds dezelfde zijn. De film werd zo een product van Marshalls eigen verbeelding en slaagt er dus niet in de cultuur op een realistische wijze voor te stellen (Close, C., 2003). Eén van de mijlpalen in de geschiedenis van de etnografische film is echter *Dead Birds* (1963) van Robert Gardner over de Dani in Nieuw-Guinea, die als eerste met synchroon geluid kon werken. Hier worden geen reconstructies van de realiteit gemaakt, maar waarheidsgetrouwe weergaven van de gebeurtenissen zoals ze zich afspeelden. Hoewel de film gemaakt werd aan het begin van een etnografische studie rond de Dani, was deze toch goed gedocumenteerd en zeer bruikbaar voor verdere studies (Heider, K.G., 1978, pp.33-34).

Niet iedereen nam hier echter een voorbeeld aan: *The Nuer* (1971) van Hilary Harris houdt helemaal geen rekening met de etnografische realiteit en focust zich vooral op esthetische, cinematografische effecten. Hierdoor zijn de beelden wel mooi om naar te kijken - ze worden hierom dan ook geprezen door Edward E. Evans-Pritchard, gekend om zijn diepgaande studie van de Nuer (Evans-Pritchard, E.E., 1972, p.1028) - maar niet echt bruikbaar voor verder onderzoek. Robert Gardner maakte in 1974 nog een film die veel invloed gehad heeft op de etnografische filmmakers van de jaren '70 en '80: *Rivers of Sand*. Deze film ging zich meer richten op attitudes en culturele waarden in een samenleving, op hoe mannen en vrouwen elkaar verdragen en zich aanpassen aan elkaar (Lambert, C., 2006). In Frankrijk was het Jean Rouch die met zijn revolutionaire film *Chronique d'un Été* (1961), die hij samen met socioloog Edgar Morin maakte, stof deed opwaaien. Rouch, die beschouwd wordt als de grondlegger van de 'cinéma vérité', legt zo veel mogelijk de nadruk op de invloed die de etnografische filmmaker heeft op zijn subjecten (dit doet hij door regelmatig zelf in beeld te komen, mensen te interviewen, mee te discussiëren voor de camera, etc.). Hij heeft niet de drang om de realiteit op te poetsen, integendeel, hij toont deze liefst in zijn meest ruwe vorm (Ruby, J., 2005, pp.111-112). Deze werken zijn binnen het kader van deze verhandeling belangrijk om te vermelden, aangezien zij gemaakt werden in de periode dat Frederick Wiseman zijn eerste documentaires maakte en een mogelijke invloed kunnen uitgeoefend hebben op zijn manier van filmen.



Toch moeten we hier vermelden dat de visuele etnografie eigenlijk nog steeds niet echt serieus genomen wordt in de academische wereld: veel klassieke antropologen vinden dat de etnografische film niet over een bevredigende theoretische basis beschikt, die kan tippen aan het theoretische en methodologische niveau van de antropologie. Terwijl de geschreven etnografie abstracte en veralgemenende kennis kan leveren, richt de film zich net op meer concrete en specifieke gevallen en het in beeld brengen van de emotionele aspecten van een cultuur, iets wat zich bij een puur wetenschappelijke discipline zoals de klassieke antropologie eerder in de marge van het onderzoek bevindt. Dit is één van de redenen waarom de etnografische film tot op heden gedomineerd wordt door filmmakers zonder opleiding of specifieke interesse in de etnografie. Sinds de jaren '80 is dit theoretische klimaat wel wat beginnen veranderen en is er een meer open attitude ontstaan tegenover de potentiële voordelen van de etnografische film voor de antropologie. Zo kan de etnografische film de dubbelzinnigheden in de machtsrelaties tussen de observator en de geobserveerde beter aan de oppervlakte brengen dan een geschreven etnografie en biedt een film meer ruimte voor herinterpretatie en heranalyse. Een film zal de geschreven tekst echter nooit kunnen vervangen in de antropologie en het is dan ook essentieel te vermelden dat beide media niet mogen beoordeeld worden volgens dezelfde criteria (Henley, P., 1996).

In principe is de etnografische filmmaker aan weinig conventies gebonden, maar er zijn toch een aantal dingen waar hij rekening mee dient te houden. Wanneer een etnograaf zich waagt aan het maken van een film, is het belangrijk dat de etnografie altijd voorrang zou moeten krijgen op de cinematografie. "(...) Rather than obeying any preconceived cinematographic conventions, the filmmaker must consistently focus on the culture being filmed and allow that culture to dictate the flow and form of the film," zegt Solveig Freudenthal in zijn essay over antropologische films (Freudenthal, S., 1988, p.123). Dit laat echter niet weg dat de etnografische filmmaker ook over kennis van de cinematografische mogelijkheden van het medium moet beschikken (bijvoorbeeld hoe hij bepaalde ervaringen moet omzetten in beelden) en op dat vlak dus ook een zekere technische basiscompetentie

moet hebben. Niet alleen moet hij weten hoe zijn camera en microfoon werken, ook moet hij in staat zijn de beelden achteraf op een betekenisvolle wijze te gaan monteren. Zoals in de inleiding al aangehaald werd, mag het maken van etnografische films geen mechanisch samenvoegen zijn van film en etnografie. De etnografische filmmaker moet tegelijk filmmaker en etnograaf zijn, en in die hoedanigheid de juiste beslissingen maken (Heider, K.G., 1978, pp.ix-xi). Wanneer we deze denkwijze willen toepassen op de persoon van Frederick Wiseman, kunnen we al meteen een belangrijke vaststelling doen: Wiseman is van opleiding geen etnograaf, maar advocaat: hij studeerde rechten aan de Yale Law School en gaf les aan de Boston University Law School (Covington, R., 1999). Desondanks zullen we toch kijken of er parallellen te trekken zijn tussen Wiseman en de doorsnee etnograaf. Het is immers perfect mogelijk dat zijn films ook etnografisch belang kunnen hebben zonder de wetenschap van de etnografie bewust te beoefenen. Zo beweert de catalogus van Zipporah Films (Wisemans distributiebedrijf) dat zijn films regelmatig dienst doen als basis voor lessen rond filmstudies, sociologie, sociaal werk, organisatorisch gedrag en... antropologie (Curry, T.J., 1985, p.36). Hierbij dienen we ons wel steeds bewust te zijn van het feit dat een film niet onvoorwaardelijk etnografisch is, simpelweg omdat hij bruikbaar is voor het aanleren van de antropologische discipline. Het doel van deze eindverhandeling is dan ook niet het aantonen dat Wisemans documentaires etnografische films zijn, maar dat de manier waarop zij tot stand komen een belangrijke waarde kunnen hebben voor het antropologische onderzoek (Ruby, J., 1998).

## **1.2. Voorbereiding en betreden van het veld**

Het zal niemand verbazen dat er veel verschillen bestaan tussen de werkwijzen en visies van een etnograaf en die van een filmmaker, maar ze kennen echter ook veel overeenkomsten. Zo kent elke basisstap in het etnografisch onderzoek zijn equivalent in het proces van het film maken: zoals een etnograaf start met het ontwikkelen van een onderzoeksplan en

het situeren van enkele theoretische problemen, zo begint een filmmaker (althans een documentairemaker) met het ontwikkelen van een idee en het schrijven van een script. Een etnograaf zal vervolgens zijn data bekomen via observatie en interviews, terwijl de filmmaker materiaal verzamelt simpelweg door zijn camera te laten draaien. De etnografische data-analyse kan vergeleken worden met het ordenen en analyseren van de beelden in de montagekamer, en terwijl de film afgewerkt wordt, is de etnograaf zijn verslag aan het schrijven en herschrijven. Belangrijk hierbij is wel dat opgenomen beelden definitiever zijn dan neergeschreven woorden: de filmmaker kan knippen en plakken zoveel hij wil, nieuwe beelden creëren kan hij niet. Dit in tegenstelling tot de klassieke etnografie, waarbij een verslag losweg gebaseerd is op vluchtig neergeschreven woorden en zinnen in een notitieboekje, die oneindig en naar believen kunnen gewijzigd, uitgebreid en verfijnd worden. De filmmaker moet dus in zekere mate op voorhand weten wat hij wil filmen, om te voorkomen dat hij bepaalde gebeurtenissen niet volledig gefilmd heeft. Eens in het veld aangekomen, moet hij weten waarop hij zich moet concentreren, aangezien hij toch altijd enigszins beperkt is in de hoeveelheid materiaal die hij kan filmen (Henley, P., 1996). Dit is één van de voornaamste redenen om research te doen alvorens te beginnen filmen.

### **1.2.1. Institutie kiezen en toestemming bekomen**

Frederick Wiseman staat er echter om bekend zich op geen enkele manier in te lichten over het subject dat hij zal filmen. Alles wat hij filmt, komt hij als het ware samen met de kijker te weten. Voor hij begint te filmen, leest hij wel enkele romans die min of meer gerelateerd zijn aan het onderwerp, om een idee te krijgen van de ideeën die iemand anders heeft over de mogelijke problemen in de institutie (Halberstadt, I., 1974, pp.24-25), maar geen wetenschappelijke literatuur, want daar heeft hij zo zijn eigen ideeën over: “I was a very bad student in foreign languages in college and so I have a great deal of difficulty in reading in the social sciences. (...) I tried a couple of sociology books but I don't understand the language.” (Curry, T.J., 1985, p.

38). De enige research die hij op voorhand verricht, is wat opzoekingswerk over de plaats waar hij zal filmen, om er zeker van te zijn dat hij een goede, bruikbare institutie heeft uitgekozen. Wiseman wil zichzelf echter absoluut geen expert noemen en beweert dus ook niet te weten wat typisch of gemiddeld is, hij gaat doorgaans gewoon af op zijn intuïtie (Atkins, T.R., 1976, p.3).

Het belangrijkste criterium in de keuze van de institutie is daarom vaak het feit of hij er al dan niet toestemming krijgt om te filmen. Om die toestemming te krijgen, trekt hij enkele dagen voordien naar de instelling om met medewerkers te praten, mensen te leren kennen, de sfeer op te snuiven... Meestal hangt hij er dan twee of drie dagen rond, tot de overeenkomst gesloten is (voor het filmen van *La Comédie Française ou L'Amour Joué* (1996) maakte hij een uitzondering en verbleef hij een drietal maanden op de 'set' alvorens te beslissen er effectief een film te maken). Tijdens die 'voorbereidende' dagen zal hij nooit een camera meenemen: hij komt niet om de mensen gewend te laten worden aan zijn aanwezigheid of die van de camera, maar enkel en alleen om in te schatten of de institutie voldoet aan zijn eisen en om toestemming te verkrijgen. Van zodra hij die heeft, komt hij zo snel mogelijk terug en begint hij onmiddellijk met het filmen (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Het regelen van die toestemming verloopt eerder informeel: soms gebeurt het mondeling, maar meestal laat hij alle betrokkenen een document ondertekenen waarin staat dat ze akkoord gaan met de opnames en het maken en uitzenden van de film. Dit is een taak die hij liever niet aan advocaten over laat, omdat hij de ervaring heeft dat mensen wel eens zenuwachtig worden in hun aanwezigheid. Hij wil de betrokkenen echter zo veel mogelijk op hun gemak stellen en zal zichzelf en zijn filmplannen dan ook telkens kort voorstellen. Door deze persoonlijke aanpak zijn mensen veel sneller geneigd hun toestemming voor de film te verlenen (Spotnitz, F., 1991, p.17-18). Dit onderhandelen over toestemming is eigen aan gelijk welke soort van etnografisch onderzoek, maar bij het maken van een etnografische film is dit proces nog belangrijker. Mensen worden hierbij immers herkenbaar in beeld gebracht, in tegenstelling tot een

geschreven tekst, waarin men de namen van de betrokkenen kan wijzigen om hun anonimiteit te waarborgen.

### **1.2.2. Observeren en anticiperen**

We zouden kunnen stellen dat Wisemans eigenlijke research pas begint tijdens het filmen. In tegenstelling tot een etnograaf, die zijn bevindingen neerkrabbelt in een boekje of op steekkaarten, zet Wiseman zijn gedachten en bedenkingen meteen op film. Het is voor hem een manier om zijn ruwe materiaal, met name zijn ervaringen in het veld, te ordenen en te structureren (Westin, A., 1976, pp.47-48). Wat Wiseman doet, is proberen binnen te dringen in het leven binnen een Amerikaanse institutie waar hij weinig voorkennis van heeft (vergelijkbaar met enkele van de eerste etnografische filmmakers), zonder te vertrekken van een bepaalde stelling die hij wil bevestigen of tegenspreken. Hij heeft op voorhand geen verhaal in zijn hoofd en weet ook niet wat de thema's of standpunten van zijn film zullen zijn tot hij de beelden begint te bestuderen tijdens de montage en de film in elkaar begint te puzzelen (Poppy, N., 2002). De uiteindelijke film moet eigenlijk een verslag worden van wat hij geleerd heeft tijdens het maken van de film. Deze methode sluit nauw aan bij het toekomstige doel van de etnografie dat Paul Henley voor ogen heeft: niet langer objectieve socio-culturele wetten of analyseprincipes onderscheiden, maar een weergave geven van persoonlijke ervaringen met sociale en culturele verschillen. Het antropologische begripen moet volgens hem bereikt worden door een gradueel proces van 'ontdekken', door het volgen van de levens van de subjecten in plaats van hen te plaatsen binnen vooraf vastgelegde structuren, zoals een script of een vragenlijst (Henley, P., 1996). Wiseman beschouwt elk filmproject dan ook telkens opnieuw als één groot avontuur, een ontdekkingsstocht doorheen de Amerikaanse samenleving waarop hij voortdurend verrast wordt door wat er zich voor zijn camera afspeelt.

Die "voyage of discovery" neemt Wiseman erg serieus: hij wil zo weinig mogelijk missen van wat er gebeurt in de institutie tijdens zijn aanwezigheid

en dat merken we ook in zijn werkwijze. Van zodra hij ter plaatse arriveert met zijn cameraman en assistent, die helpt met het dragen van het materiaal en het wisselen van de filmrollen, begint hij meteen rond te dwalen door het gebouw en te observeren. 'Rondhangen' is zijn manier bij uitstek om interessante gebeurtenissen op te merken en na verloop van tijd ontwikkelt hij hier een soort zesde zintuig voor. Van zodra hij iets ziet gebeuren, laat hij de camera draaien. Of er dan ook effectief iets interessants gebeurt, is grotendeels een kwestie van geluk en toeval, maar hij vindt het net zo belangrijk om zijn intuïtie hierin te volgen. Soms kan het immers gebeuren dat hij een keuze moet maken tussen twee - mogelijk interessante - situaties. Achteraf kan dan blijken dat hij een belangrijke gebeurtenis heeft gemist, maar door ervaring heeft hij wel leren aanvoelen welke richting hij uit moet gaan (Covington, R., 1999). Wanneer blijkt dat de situatie echter niet de kant op gaat die Wiseman had verwacht, valt hier natuurlijk niets aan te doen. Spontane en opmerkelijke gebeurtenissen zijn immers oncontroleerbaar. Toch is het belangrijk om in dat geval te blijven filmen: halverwege stoppen en opnieuw beginnen zorgt er onvermijdelijk voor dat hij interessante gebeurtenissen alsnog kan missen. Wiseman zal een situatie dan ook blijven filmen tot hij er tevreden over is of tot de mensen wegwandelen en er niets meer te filmen valt:

“(...) You can't ever anticipate what people are going to say or do, in terms of being on or off at the right time. In my view the most economical thing to do is to shoot a lot of film, because that's what gives you the choice in the editing room. Without the choice, you can't make a good film. The whole thing is based on surprise, and you can't predict how that's going to unfold. If your gut instinct is telling you you've gotta shoot, then you shoot.” (Frederick Wiseman in: Buck, C., 1998).

Op dit vlak heeft Wiseman een groot voordeel tegenover etnografische filmmakers die in een afgelegen gebied moeten filmen. Zij nemen meestal hun materiaal mee uit hun thuisland en moeten dus op voorhand inschatten hoeveel filmrollen ze zullen nodig hebben. Wanneer ter plaatse echter blijkt dat ze met tekorten kampen, kunnen ze niet snel even over en weer vliegen voor extra materiaal. Hierdoor kan het zijn dat bepaalde mensen die ze

ontmoeten in het veld toch geen personages worden in de film, omdat men ze niet voldoende op beeld heeft kunnen vastleggen (Biella, P., 1988, pp. 54-55). Zij moeten zich dus concentreren op enkele personages of verhaallijnen en andere noodgedwongen negeren, terwijl Wiseman naar hartelust kan blijven filmen. Zo komt het dat hij vaak een erg uitgebreide cast kan opnemen in zijn documentaires, in tegenstelling tot de meeste antropologen. Hoe meer mensen Wiseman aan bod kan laten komen in zijn films, hoe groter de kans is dat zijn publiek zich kan herkennen in één van hen. De personages in etnografische films zijn immers representatief voor een bredere sociale categorie en dienen volgens Wiseman dan zo veel mogelijk aspecten van deze categorie te weerspiegelen om een realistisch beeld te geven van de werkelijkheid.

### **1.2.3. Samenwerken met informanten en crew**

Wiseman maakt wel gebruik van hulpmiddeltjes om bepaalde situaties of gebeurtenissen tijdig op te merken. Ten eerste maakt hij zijn filmdagen zo lang mogelijk: vaak is hij wel 10 à 12 uur aanwezig op de 'set', zodat hij telkens een volledige werkdag meedraait in het geheel. Zo heeft hij veel kans om grappige, droevige of merkwaardige dingen te filmen tijdens de gewone bezigheden van de medewerkers en de 'klanten' van de institutie (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Af en toe eens een bureau binnenwandelen kan ook interessant zijn, aangezien belangrijke vergaderingen en gesprekken zich vaak achter gesloten deuren afspelen. Ten tweede maakt hij gebruik van informanten: mensen van de instelling zelf die hem vertellen wat er aan de hand is en hem op de hoogte brengen van bepaalde gebeurtenissen, zoals meetings, interviews, experimenten, ... Ook kunnen zij hem in contact brengen met andere belangrijke personen in het veld. Hierbij is het noodzakelijk een zekere vertrouwensrelatie op te bouwen met deze mensen: zij moeten het gevoel hebben dat hun werk geapprecieerd wordt en dat Wiseman hen niet beoordeelt in wat zij doen (Atkins, T.R., 1976, pp.84-85). Dit opbouwen van een netwerk van contacten is typisch voor de antropologie

en vormt één van de belangrijkste basisbronnen van informatie bij etnografisch onderzoek. Op dit vlak vertoont Wisemans manier van werken dus alvast een belangrijke overeenkomst met het etnografische productieproces.

Bij deze manier van filmen - voortdurend aanwezig zijn in het veld, alle gebeurtenissen nauwlettend observeren en meteen kunnen beginnen filmen van zodra er iets interessants zou kunnen gebeuren - is het uiteraard essentieel dat Wiseman (die het geluid verzorgt) en zijn cameraman goed overeenkomen en perfect op elkaar kunnen inspelen. Per film moeten ze een zestal weken zeer intensief samenwerken: overdag wordt er gefilmd, 's nachts bekijken ze samen de opnames. Wiseman heeft dus nood aan een cameraman die, net als hijzelf, van hard werken houdt en even gedreven met film bezig is. Bovendien moeten ze in het veld telkens samen bewegen: Wiseman geeft de richting aan en de camera moet natuurlijk volgen. De microfoon en de camera moeten als het ware samensmelten en deel uitmaken van één en hetzelfde lichaam (Peary, G., 1998). Ze moeten voortdurend met elkaar in contact staan: terwijl Wiseman meeluistert met de hoofdtelefoon, kijken ze elkaar regelmatig aan en gebruiken ze kleine signalen om aan elkaar aan te geven wanneer een scène afgelopen is. Wanneer deze samenwerking niet vlot verloopt, zal dit onherroepelijk te merken zijn aan het resultaat, dus stelt Wiseman - met reden - hoge eisen aan zijn crew (Bird, L., 1996, p.13).

### **1.3. Benadering van het subject**

#### **1.3.1. Leren en informeren**

Zoals hierboven al duidelijk werd, hecht Frederick Wiseman veel belang aan het ontdekken van de realiteit door de lens van de camera. Daarom kiest hij bewust voor onderwerpen waar hij zelf nog niet veel van af weet. Omdat het echter regelmatig rond publieke instellingen draait, waar het gros van de Amerikaanse bevolking vroeg of laat wel eens mee in aanmerking komt (een



middelbare school, een ziekenhuis, de politie, de sociale hulpverlening, ...), beschikt Wiseman - net als zijn publiek trouwens - wel steeds over een beperkte kennis die voortkomt uit zijn eigen ervaringen met de institutie. Die voorkennis bestaat echter voornamelijk uit stereotypes en vooroordelen. Hij begint dus te filmen met een bepaald, gekleurd beeld voor ogen, maar gaandeweg ontdekt hij dat dit beeld helemaal niet klopt en dat de werkelijkheid veel complexer en interessanter blijkt te zijn. Wiseman, wiens vooroordelen telkens tegengesproken werden door zijn eigen ervaringen bij het filmen, werd in al zijn films verrast door deze ontdekking. Dit is volgens hem het interessantst aan films maken: op voorhand heeft hij er geen idee van hoe hij de institutie in beeld zal brengen, tot hij begint te filmen en tot de ontdekking komt dat hij de realiteit in gedachten sterk gesimplificeerd had (Westin, A., 1976, pp.48-49). Die ontdekking komt er relatief snel: van zodra hij in contact komt met de mensen die in de uiteindelijke film zullen terechtkomen, verandert zijn beeld van de institutie al. Dit proces is het meest intens tijdens het monteren van de beelden: wanneer hij maanden aan een stuk, dag in dag uit, 12 tot 15 uren per dag aan de montagetafel zit, raakt hij zodanig betrokken bij zijn materiaal, dat hij plots verbanden en relaties tussen de beelden begint te ontdekken die hij op voorhand onmogelijk zou kunnen aanvoeld hebben. De theorie die hij had over de institutie vóór het filmen valt echter niet af te leiden uit de film zelf, aangezien hij nooit op zoek gaat naar elementen die zijn theorie zullen bevestigen. Het enige wat hij doet is observeren en nadien zijn theorie aanpassen. Voor hem persoonlijk is het dus een manier om van zijn vooroordelen af te geraken. Door het maken van zijn documentaires leert hij zelf iets bij over de samenleving en toont hij het geleerde aan de rest van de wereld - althans het publiek van zijn films (McWilliams, D.E., 1970, pp.22-23).

Zijn doel is dus de toeschouwer zo veel mogelijk informeren over de werking en de praktijken van de publieke instellingen waar de Amerikaanse burger belastingen voor betaalt. Hij wil zijn publiek de mogelijkheid geven om, aan de hand van de beelden die hij maakte van zijn persoonlijke ervaringen, zich er een eigen mening over te vormen. Hij acht het belangrijk de participerende kijker in staat stellen om de mogelijke problemen

duidelijker te zien vanuit zijn standpunt, maar hen toch voldoende ruimte te laten om steun te vinden voor hun eigen standpunten. Zijn materiaal moet voor zichzelf kunnen spreken, want Wiseman houdt absoluut niet van propagandistische of didactische films, die de kijker in een bepaalde richting sturen en hen de mening van de filmmaker opleggen. Zijn films zijn immers een rapport van wat hij ontdekt heeft over de samenleving en de realiteit, en niet van zijn mening erover (Roy, J., 1976, pp.82-83). Hierbij is het belangrijk om Wisemans visie op het teweegbrengen van sociale verandering aan te halen.

### **1.3.2. Sociale verandering**

Toen hij pas begon met films maken, had hij het nogal “naïeve en pretentieuze” idee, zoals hij het zelf noemt, dat er een soort van rechtstreekse connectie bestond tussen film en sociale verandering. Dit is duidelijk te merken aan de stijl van zijn eerste, meest kritische film, *Titicut Follies* (1967), waarin hij de gang van zaken in een psychiatrische instelling voor criminelen op de korrel neemt. Al snel merkt hij echter dat het niet zijn taak was om te zeggen welke veranderingen de instituties moeten ondergaan en beperkt hij zich tot het informeren van zijn publiek, zodat zij hier zelf hun mening over kunnen vormen. Wiseman geeft hen dus verder geen rechtstreekse boodschap van ideologische aard mee, noch een rechtvaardiging of bekritisering van de activiteiten binnen de institutie (Atkins, T.R., 1976, p.79). Het is vanaf zijn derde film, *Law and Order* (1969), dat Wiseman zich volledig distantieert van een didactische benadering en het benadrukken van de onrechtvaardigheden die de ‘slachtoffers’ van de institutie worden aangedaan. De politieagenten in de film worden zowel in positieve als negatieve situaties getoond en Wiseman houdt zich volledig afzijdig van de ideologische invulling ervan. Hij meent immers dat hij zich niet in de positie bevindt om sociologische of culturele veralgemeningen te maken over menselijk gedrag; dit laat hij over aan mensen die meer over de instituties en de samenleving afweten dan hij (Peary, G., 1998).

Frederick Wiseman is wel geïnteresseerd in sociale verandering, maar hij blijft bescheiden over de rol die zijn films hierin kunnen spelen en zal er altijd met een tikkeltje ironie over praten. Hij meent dat zijn films waarschijnlijk wel een bepaalde invloed zouden kunnen uitoefenen op de samenleving, maar dat dit enkel oppervlakkig zou blijven. Binnen deze context kan de communicatiewetenschap een interessante zijstap maken naar het onderzoek rond 'media-effecten', waarover we in deze verhandeling kort kunnen zeggen dat de media enkel de waarden en attitudes van een persoon kunnen wijzigen als andere factoren in zijn omgeving er al voor zorgden dat hij zou veranderen. Media, zoals televisieprogramma's en films, zouden bijgevolg enkel in staat zijn om bestaande attitudes te versterken. Volgens deze redenering kunnen Wisemans films dus enkel sociale verandering teweegbrengen, indien de groepen die aangespoord worden tot actie zich sowieso al in die richting aan het bewegen waren (McWilliams, D.E., 1970, p.19). Deze kwestie is echter één van de voornaamste bekommernissen van het media-onderzoek en wordt tot op de dag van vandaag nog steeds actief onderzocht, omdat er in feite nog altijd geen eensluidende conclusies uit voortgekomen zijn. Het komt er alleszins op neer dat het effect dat de documentaires van Wiseman op de samenleving kunnen hebben, nooit echt meetbaar zal zijn. Daar ligt hij zelf echter niet wakker van, aangezien sociale verandering voor hem nooit een doel op zich geweest is, maar eerder een aangenaam neveneffect (Poppy, N., 2002). Na zijn film *Titicut Follies* (1967) heeft de Bridgewater State Prison for the Criminally Insane wel enkele veranderingen doorgevoerd. Deze waren echter niet door Wiseman gesuggereerd of geregisseerd, maar waren grotendeels het gevolg van de controverse die ontstaan is naar aanleiding van de film, waarover we verder uitweiden in hoofdstuk 4 (McWilliams, D.E., 1970, pp.20-21).

Toch kan Wiseman met zijn sociaal geëngageerde films een belangrijke rol spelen in de Amerikaanse maatschappij. Hoewel de meeste westerse, kapitalistische samenlevingen te kampen hebben met syndromen als vervreemding en identiteitscrisissen, doordat de bevolking behandeld wordt als een karakterloze massa of een hoop nummers, ademen ze wel vaak een

geweldige sympathie uit voor mensen die het opnemen voor de “kleine man”, in plaats van enkel op de rijke, succesvolle bevolkingslagen te focussen. Vandaar dat politici zich graag laten opmerken in de kleine dorpjes op het platteland, waar ze zich laten fotograferen met de plaatselijke bevolking, om aan te tonen dat ze begaan zijn met de situatie en problemen van de gewone mensen (dit is eigenlijk een soort charme-offensief, omdat ze weten dat ze met een dergelijk gedrag veel stemmen kunnen ronselen). Dit kunnen we ook duidelijk merken aan de ontelbare projecten die opgericht worden om de slachtoffers van grote rampen, zoals de tsunami of de orkaan Katrina, te helpen. Vooral in de Verenigde Staten, waar een sterk patriottisch gevoel overheerst, voelen mensen een onvoorwaardelijke solidariteit met de gewone Amerikaan uit de eigen gemeenschap die een tegenslag te verwerken krijgt. Wiseman, die zijn camera bewust niet richt op bekende acteurs of popsterren, maar kiest voor een focus op gewone mensen met gewone, alledaagse problemen, kan zo bepaalde gevoelens losweken bij zijn publiek, die geconfronteerd worden met de moeilijkheden waarmee hun medeburgers te kampen hebben. Op die manier is het dus zeker niet ondenkbaar dat Wisemans documentaires een invloed kunnen hebben op de samenleving en een aanzet kunnen vormen om iets te ondernemen tegen de wijze waarop sommige mensen behandeld worden door de staat.

### **1.3.3. Bewaren van herinneringen**

Toch ziet Wiseman zijn films in de eerste plaats als een “natural history”, een registratie voor het nageslacht van het leven zoals het is. Aan de hand van zijn documentaires zullen mensen van volgende generaties hun eigen situatie kunnen vergelijken met de situatie van ‘toen’, hoe de mensen hebben geleefd in het tweede deel van de 20ste eeuw, wat interessant kan zijn voor zowel historisch, sociologisch, cultureel als antropologisch onderzoek (Graham, J., 1976, p.33). In deze zin volgt Wiseman duidelijk één van de belangrijkste doelen van de visuele etnografie, namelijk het proberen redden van iets dat aan het verdwijnen is. Gebeurtenissen die niet worden

vastgelegd, zijn immers gedoemd om enkel te blijven voortleven in de herinnering van enkele mensen, maar na hun dood onherroepelijk zullen vervagen en ten slotte volledig zullen verdwijnen (Marks, L.U., 2000, pp. 24-25). Films kunnen er echter voor zorgen dat bepaalde gebeurtenissen blijven voortleven in een soort van collectief geheugen, waar men blijvend naar kan teruggrijpen.

De Amerikaanse samenleving en de gang van zaken binnen haar publieke instituties zijn op veertig jaar tijd (van *Titicut Follies* tot nu) al sterk veranderd en van de manier waarop de mensen toen behandeld werden, blijft nu nog maar heel weinig over. Technische, organisatorische en sociale ontwikkelingen volgen elkaar in een razendsnel tempo op, zodat mensen die de jaren '60 en '70 niet bewust hebben meegemaakt zich nog moeilijk een beeld kunnen vormen van hoe de maatschappij er toen uit zag. Wiseman vond het gebrek aan gefilmde histories binnen zijn eigen land ernstig genoeg om er zelf iets aan te gaan doen: naast verhalen en boeken over deze periode kunnen we ons nu ook baseren op levensechte beelden om een sprong terug in de tijd te maken. Wiseman, die de Tweede Wereldoorlog als kind heeft meegemaakt, is altijd een groot liefhebber geweest van de journaals die in zwart-wit beelden toonden van de oorlog in Europa. Net zoals historici en andere wetenschappers zich na de oorlog voor allerlei onderzoek hebben kunnen beroepen op dergelijke beelddocumenten, wil hij de hedendaagse en toekomstige generaties ook de kans geven om via zijn films terug te kunnen blikken naar een tijd die op dat moment lang vervlogen is. De invloed van de oorlogsjournaals op zijn films heeft hij lange tijd blijven weergeven door het gebruik van zwart-wit film, ook nadat de kleurenfilm al ingeburgerd was in de documentaire, omdat dit zijn beelden een soort historische vertrouwdheid meegeeft (Le Péron, S., 1979, pp.40-42). Door het maken van films die de realiteit binnen een bepaalde periode weergeven, creëert Wiseman de mogelijkheid om de specifieke aspecten van deze periode op te nemen in de collectieve of sociale herinnering van de mensheid. Hij kiest opzettelijk die instellingen uit waar de doorsnee Amerikaan vroeg of laat wel eens mee in aanraking gekomen is (rechtstreeks of onrechtstreeks), zodat zijn persoonlijke ervaringen die hij

vastlegt op film eigenlijk ook gedeelde ervaringen zijn. Iedereen zal er wel een stukje in herkennen dat hij zelf eens heeft meegemaakt of waarover men heeft horen vertellen door familie, kennissen of op tv, ze bevatten altijd wel een gedeelte waarin men zich kan vinden (Marks, L.U., 2000, p.62). Op die manier versterkt Wiseman de sociale herinnering van de Amerikaanse cultuur.

## **1.4. Technische kennis en kunde**

### **1.4.1. Cinematografische opleiding**

Wanneer een filmmaker er zeker van wil zijn dat zijn boodschap helder overgebracht wordt naar het publiek, dient hij ook over een zekere technische competentie te beschikken. Voor hedendaagse professionele filmmakers vormt dit een evidentie: zij hebben vaak een filmische opleiding genoten en zijn perfect op de hoogte van de cinematografische mogelijkheden en kenmerken van het medium. Bij etnografische filmmakers ligt dit anders, aangezien zij meestal slechts een minimale filmtraining achter de rug hebben wanneer zij met een camera hun onderzoeksveld betreden. Het komt dan ook regelmatig voor dat zij samenwerken met een geschoolde filmmaker en monteur, zodat ze niet enkel op vlak van de etnografie, maar ook op dat van de cinematografie een hoog niveau kunnen bereiken.

Toen Frederick Wiseman halverwege de jaren '60 besloot om documentaires te gaan maken (nadat hij enkele jaren in Parijs gewoond had, waar hij de filmmicrobe te pakken gekregen had), bestond er nog niet zoiets als 'filmscholen', dus moest hij zichzelf hierin opleiden. Hij startte in 1964 met een verfilming van het fictieboek *The Cool World* (1959) van Warren Miller, over de delinquente jeugd in Harlem. Omdat hij het vak nog moest leren, schakelde hij Shirley Clarke, een Amerikaanse onafhankelijke filmmaakster, in voor de regie van de film en nam zelf de productie voor zijn rekening. Na deze interessante en leerrijke ervaring achtte hij zich in staat zelf films te gaan regisseren en monteren (McWilliams, D.E., 1970, p.19). Wiseman, die

van beroep eigenlijk professor in de rechten is, had in zijn beginperiode dus één belangrijk voordeel ten opzichte van vele van zijn etnografische collega's: hij is onderzoeker en filmmaker tegelijk. Terwijl veel etnografische filmmakers op dat moment met een aparte ploeg werkten voor de montage en hun filmmateriaal na het veldwerk dus uit handen moesten geven, hield Wiseman zich bezig met zowel de opnames als de montage. Op die manier behield hij de volledige controle over het eindproduct. Het gebrek aan cinematografische training van de etnografische filmmakers bracht wel meer problemen met zich mee: ze waren niet vertrouwd met het materiaal en benutten de mogelijkheden ervan dan ook vaak niet optimaal. Omdat de opnames meestal gebeurden in afgelegen gebieden, kregen ze pas na hun terugkeer uit het onderzoeksveld de kans om hun beelden te bekijken. Bijgevolg hadden ze de kans niet meer om bepaalde scènes opnieuw te filmen of extra filmmateriaal te creëren. De etnografen realiseerden zich veel te laat, namelijk tijdens de montage, dat ze bepaalde beelden nodig hadden (Heider, K.G., 1978, p.47). Wiseman heeft het voordeel dat zijn documentaires zich grotendeels in de 'beschaafde' wereld afspelen en kent dit soort problemen dus niet, aangezien hij op het einde van elke draaidag zijn beelden bekijkt, samen met zijn cameraman (zie 1.2.3.). Indien hij op een avond merkt dat hij nog een specifiek beeld nodig heeft, kan hij dit in de loop van de volgende dagen nog proberen vast te krijgen. Daarom is het volgens Jay Ruby belangrijk dat hedendaagse antropologen leren omgaan met filmmateriaal en kennis hebben van zowel videoproductie als montage, zodat ze de mogelijkheden van het medium film voldoende kunnen inschatten en hun etnografische films zelfstandig kunnen produceren (Ruby, J., 1998).

#### **1.4.2. Kwaliteit van het beeld**

De mate waarin een filmmaker over een zekere technische basiscompetentie beschikt, kan afgeleid worden uit de begrijpelijkheid van beeld en geluid. Vooreerst is het belangrijk dat de beelden gemaakt werden met de juiste

focus, met andere woorden: wil de kijker kunnen zien wat er zich afspeelt op het scherm, dan moeten de beelden toch redelijk scherp gefilmd zijn. Hier kunnen in de etnografische film echter uitzonderingen op gemaakt worden, bijvoorbeeld wanneer de continuïteit van de gefilmde activiteit belangrijker is dan de zichtbaarheid (uiteraard is het wel van belang dat de kijker de handeling in het shot toch kan herkennen). In dit geval primeert de etnografische overweging op de cinematografische overweging en mag een shot al eens wat waziger zijn. Dit zien we bijvoorbeeld terug in de film *D'Est* (1993) van Chantal Akerman, een Belgische filmmaakster. Deze film, die volledig bestaat uit sfeerbeelden van het Oosten (gemaakt tijdens een reis van Oost-Duitsland tot Moskou, kort na het instorten van de Sovjet-Unie), werd gemaakt volgens een zeer specifiek procédé. Akerman plaatste regelmatig haar camera op een statief en liet deze draaien, zonder in te zoomen of de focus te wijzigen. Zij filmde simpelweg wat er voor haar camera gebeurde, dus enkel mensen en dingen die door het frame bewegen. Deze techniek wordt gebruikt om een zo realistisch mogelijke weergave van een omgeving te bekomen, zonder de nadruk te leggen op bepaalde aspecten, wat impliceert dat sommige elementen niet helemaal scherp of zelfs ronduit wazig in beeld komen (Rosen, M., 1996). Wanneer men echter opzettelijk onscherpe beelden gaat gebruiken om een puur esthetisch effect te bekomen, zal een film al snel zijn etnografische relevantie verliezen. In de films van Frederick Wiseman komt dit opzettelijk wijzigen van de focus niet voor. Zijn beelden zijn over het algemeen redelijk zuiver, omdat hij de kijker zo veel mogelijk de kans wil geven de omgeving en de situatie in zich op te nemen. Het opzettelijk vertroebelen van de lens zou de kijkervaring te veel in een bepaalde richting sturen en dit tracht Wiseman zo veel mogelijk te vermijden, zoals we al eerder aanhaalden. Toch zit er hier en daar wel een onscherp beeld in zijn films, omdat zijn cameraman soms snel van positie moet veranderen terwijl hij aan het filmen is, waardoor hij niet meteen kan scherpstellen.

De zichtbaarheid van de beelden wordt ook in sterke mate bepaald door de belichting van de film zelf en de situaties die gefilmd worden. Etnografische filmmakers die regelmatig in extreme temperaturen of vochtige



omstandigheden moeten werken, ervaren vaak dat hun filmrollen hun kleurkwaliteit verliezen en dat hun beeldmateriaal daardoor minder duidelijk wordt (Heider, K.G., 1978, pp.47-48). Ook hier heeft Wiseman geen last van, aangezien hij nooit met tropische hitte of humiditeit te maken krijgt. Wel moet hij af en toe situaties filmen die plaatsvinden in slecht belichte omstandigheden, zoals binnen of 's nachts. Daarom had hij jarenlang een voorkeur voor zwart-witfilm, omdat dit soort film zelden toegevoegd artificieel licht vereist. Het is pas vanaf de jaren tachtig dat hij voor het eerst kleurenfilm gebruikt, omdat de kwaliteit er van sindsdien sterk verbeterd is en er dan ook bij slechte lichtomstandigheden een kwalitatief hoogstaand beeld mee te maken valt. Toch gaat hij op voorhand altijd met een elektronische lichtmeter controleren of hij eventueel lichtbronnen moet toevoegen aan de setting of bepaalde lampen moet vervangen (Peary, G., 1998).

#### **1.4.3. Kwaliteit van het geluid**

Voorts is ook de geluidskwaliteit belangrijk voor de begrijpelijkheid van de film. Bij etnografische films waar een Engelstalige vertelstem aan wordt toegevoegd, is verstaanbaarheid essentieel. Films waarin mensen aan het woord komen met een zwaar accent of wiens moedertaal een andere taal is dan het Engels, worden het best voorzien van ondertiteling (Heider, K.G., 1978, pp.48-49). Wiseman gebruikt in geen van zijn films een off-screen vertelstem en zijn films waarin de conversaties van mensen overheersen, zijn schaars. Voor niet-Engelstaligen is het echter toch soms moeilijk om alle gesprekken te kunnen volgen (de versies van de films die de Audiovisuele Dienst van de K.U. Leuven in haar bezit heeft, zijn grotendeels televisie-uitzendingen van ARTE met Duitse of Franse ondertitels). Wiseman probeert natuurlijk overal aanwezig te zijn met zijn microfoon en speldt heel af en toe wel eens een draagbaar microfoontje op belangrijke personen tijdens een meeting of dergelijke, maar soms gaat er wel wat geluid verloren. Veel van de problemen met het geluid ontstaan echter pas in het projectieproces: zo waren enkele van de Betamax-tapes en videobanden die de Audiovisuele

Dienst ter beschikking stelde in bijzonder slechte staat, waardoor er regelmatig flarden van het geluid wegvielen. Dit deed echter zelden af aan de boodschap van de films, die toch vooral schuilgaat in de beelden zelf. Filmmaakster Maya Deren betreurt zelfs de opkomst van de geluidsfilm, waardoor de nadruk op het visuele belang van film sterk is afgenomen. Zij pleit voor een herwaardering van het beeld, door opnieuw 'stomme' films te gaan maken, zodat de kijker zich volledig kan concentreren op het visuele en niet langer afgeleid kan worden door andere factoren (Dukes, K., Dunagan, J. & Takaragawa, S., z.d.). Geluid is dus in principe geen noodzakelijk element voor het maken van een etnografisch waardevolle film. Toch is het jammer te weten dat er voorlopig nog steeds geen plannen zijn om het volledige oeuvre van Frederick Wiseman uit te brengen op dvd, waarbij niet alleen de beeldkwaliteit, maar ook de geluidskwaliteit op digitale wijze sterk zou kunnen verbeterd worden. Zipporah Films, Wisemans eigen distributiebedrijf, blijft de films enkel verhuren en verkopen op 16mm film of VHS aan indrukwekkende prijzen (200 tot 600 Amerikaanse dollar voor een film op VHS), terwijl er zowel vanuit de privésector als vanuit de onderwijssector nochtans veel vraag is naar een betaalbaar exemplaar van de films op dvd.

#### **1.4.4. Kwaliteit van de montage**

Tot slot speelt ook de montage een essentiële rol in de verstaanbaarheid van de film: het is in het montageproces dat je een film kan maken of breken. Of zoals Wiseman het zelf zegt: "You can have good material and screw it up, and you can have mediocre material and improve it by the way you put it together" (Poppy, N., 2002). De montage kan namelijk fouten en afwijkingen bevatten als gevolg van incompetentie, zoals de 'jump cut': een korte sprong in de tijd binnen één continu shot van eenzelfde subject door het wegvallen van enkele frames, waardoor het begin en het einde van het shot bij elkaar gevoegd worden (Bordwell, D. & Thompson, K., 2003, pp.335-336). Een 'jump cut' ontstaat wanneer er zich een fout bevindt in de originele filmrol,

door ongelukjes bij het monteren of door scheuren die ontstaan door veelvuldige projectie. De meeste klassieke filmmakers proberen deze 'jump cuts' te vermijden door het invoegen van een 'cutaway shot': het invoegen van een shot van een andere gebeurtenis op een andere plaats, om de continuïteit te versterken (Bordwell, D. & Thompson, K., 2003, p.308). Voor etnografische filmmakers is deze oplossing eigenlijk niet interessant, omdat het vaak een beeldje betreft dat uit een andere context is genomen en bijgevolg de etnografische integriteit van de film aantast. Zij maken dus eerder gebruik van een 'dissolve' om een kloof te overlappen, die het passeren van de tijd mooi aangeeft. Wiseman daarentegen is wel een fervent voorstander van bepaalde 'cutaways'. Tijdens het filmen maakt hij regelmatig beelden van de omgeving rond de plaats waar hij filmt: een blik op de straat en de huizen rondom het gebouw van de institutie, maar ook van het gebouw zelf en het interieur. Deze beelden monteert hij dan af en toe tussen andere scènes in de film, om de kijker een gevoel van geografie te bieden. Bovendien functioneren ze als rustpunten na een dramatische scène of beelden van een lang gesprek of een meeting waarin veel gepraat werd. Ze absorberen dan als het ware een deel van de conversaties, waardoor de kijker alle voorgaande gebeurtenissen rustig op een rijtje kan zetten alvorens er iets nieuws gebeurt waar hij zijn aandacht op moet richten (Peary, G., 1998).

Al deze mogelijke fouten (onzuivere focus, onderbelichting, slechte geluidskwaliteit, 'jump cuts') zijn grotendeels effecten die niet gewenst zijn door de filmmaker, maar af en toe blijven ze wel aanwezig in de film. Het ongeoefende oog van een etnograaf zou ze simpelweg niet kunnen opmerken in de montage, of hij kan oordelen dat de etnografische inhoud belangrijker is dan de cinematografische kwaliteiten van het beeld en daarom het shot toch behouden. Professionele filmmakers zullen dan ook vaker fouten opmerken in beelden uit etnografische films die bij professionele films de montagekamer nooit zouden verlaten hebben. De etnografische filmmaker heeft hier echter het 'voordeel' dat hij de etnografische effectiviteit van de film mag laten primeren op de cinematografische correctheid en dus enkel aandacht moet besteden aan de

eventuele fouten die deze effectiviteit zouden kunnen verhinderen (Heider, K.G., 1978, pp.47-49).

## **1.5. Besluit**

In dit hoofdstuk wilden we aantonen dat een etnografische filmmaker twee rollen moet spelen, zowel die van de etnograaf als die van de filmmaker. Hoewel Frederick Wiseman allesbehalve een antropologische opleiding gehad heeft, kijkt hij toch in zekere zin met de ogen van een etnograaf en neemt hij ook bepaalde methodes van het etnografische veldwerk over. Hij treedt binnen in het veld als neutrale observator en legt al zijn ervaringen vast op film, zoals een etnograaf zijn bevindingen neerschrijft in een wetenschappelijk verslag. Hoewel hij vaak start met een zeker clichématig beeld van de institutie die hij filmt, is zijn belangrijkste doel het ontdekken van de realiteit en zijn publiek hierover zo objectief mogelijk informeren. Net zoals een etnograaf streeft naar het blootleggen van de culturele normen en waarden die het menselijke gedrag beïnvloeden, wil Wiseman het reilen en zeilen binnen de Amerikaanse samenleving onthullen.

In die zin vertoont hij dus wel degelijk overeenkomsten met de etnograaf, hoewel zijn films nooit gebaseerd zijn op geschreven etnografisch materiaal en hij op voorhand geen research verricht over zijn onderwerp. Men zou dus kunnen stellen dat de films van Frederick Wiseman te veel aan de verbeelding overlaten en mysteries creëren die achteraf niet worden opgelost door toegevoegde etnografische literatuur. Er bestaat echter wel een uitgebreide verzameling aan boeken en artikels die het werk van Wiseman onder de loep nemen en een aanvullende en verhelderende uitleg verschaffen bij zijn films. Deze literatuur is echter nooit etnografisch van aard, dus in die zin blijft de relatie tussen Wiseman en de etnografie eerder summier. Dit laat echter niet weg dat zijn werk een zeker belang kan hebben voor de antropologie. De puurheid waarmee hij zijn subjecten benadert en zijn techniek van verwondering en ontdekking tijdens zijn eigen ervaringen maken van zijn films een oprecht instrument om de dieperliggende structuren

en eigenschappen van een cultuur bloot te leggen. Niet alleen voor antropologen, maar ook in de handen van historici, sociologen en gedragswetenschappers kan zijn werk zich ontpoppen tot een dankbare verzameling indrukken van een bepaald stukje Amerikaanse geschiedenis. Wiseman slaagt er in het aspect 'sociale herinnering', dat een vaak bestudeerd thema vormt binnen de antropologie, in zijn films naar voor te laten komen: ze halen bepaalde herinneringen naar boven en geven het publiek de kans om een reeks herkenbare ervaringen opnieuw te beleven. Voor een Amerikaans - maar ook meer algemeen een westers - publiek is de werking van de staatsinstellingen niet onbekend en op basis van de beelden wordt men in staat gesteld om persoonlijke ervaringen te vergelijken met Wisemans ervaringen in het veld. Zijn individuele verhalen kunnen immers gebruikt worden om collectieve verhalen te representeren: geen enkele ervaring is immers echt honderd procent individueel, de kijker zal altijd wel ergens een bepaald element herkennen en zich er in kunnen vinden. Hoewel Wiseman zeer bescheiden is over de impact van zijn documentaires op zijn publiek en de organisatie van de maatschappij, bestaat toch de mogelijkheid dat zij een aanleiding vormen om bepaalde aspecten van de samenleving opnieuw te gaan bestuderen en een oplossing te zoeken voor de structurele problemen die aan bod komen in zijn films.

Vervolgens hebben we gesteld dat een zekere cinematografische kennis en kunde evenzeer van belang zijn bij het creëren van etnografische films. Op dit vlak hoeft Wiseman zeker niet onder te doen voor professionele filmmakers: als autodidact in het maken van films heeft hij een uitstekende kennis van zijn materiaal en kent hij de mogelijkheden van het filmen en monteren door en door. De technische kwaliteit van zijn films is hoog, want hij werkt met goed materiaal en een professionele crew, en stelt bovendien hoge eisen aan zijn eindproduct. Hij brengt daarom ook maanden aan een stuk door in zijn montagekamer en blijft zijn beelden knippen en herschikken tot hij een verhaal in elkaar gepuzzeld heeft dat zijn ervaringen in het veld exact weergeeft zoals in zijn herinnering. De technische kwaliteit van zijn beeld en geluid zorgen er voor dat de film de realiteit zo goed mogelijk kan weergeven, wat het hoofddoel van zijn documentaires is. Door middel van

montagetechnieken zoals de 'cutaway' gunt hij de kijker bovendien regelmatig de rustpunten die essentieel zijn om alle gebeurtenissen met de nodige aandacht te kunnen blijven volgen.

Op basis van het voorgaande hoofdstuk kunnen we dus besluiten dat Frederick Wiseman, die in se meer filmmaker dan etnograaf is (althans op technisch vlak) toch enkele belangrijke eigenschappen bezit die sterke overeenkomsten vertonen met die van de etnograaf en voorlopig dus niet zou misstaan tussen andere etnografische filmmakers. Zoals eerder al aangehaald, is het geoorloofd met cinematografische elementen te spelen bij het maken van een etnografische film, zolang dit de etnografische integriteit niet in gevaar brengt. In het volgende hoofdstuk zullen we daarom een belangrijk aspect van de etnografie, namelijk het weergeven van een realistische beschrijving van een bepaalde cultuur, van wat naderbij bekijken. Frederick Wiseman heeft immers zo zijn eigen ideeën over de objectiviteit van beelden en het gebruik van fictie-elementen in documentaires.

## **2. Realiteit versus fictie**

### **2.1. Inleiding**

De belangrijkste taak van de etnografie bestaat er in het cultureel en sociaal gedrag van een bepaalde groep mensen op een realistische manier te beschrijven en te analyseren, zonder daarbij de waarheid uit het oog te verliezen. Zo moet ook de etnografische filmmaker al het mogelijke doen om een waarachtige en geloofwaardige afbeelding te maken van de werkelijkheid. We moeten ons er echter voortdurend van bewust zijn dat er niet zoiets bestaat als één werkelijkheid of één waarheid. Afhankelijk van het standpunt waaruit we naar de wereld rondom ons kijken, ontstaan er verschillende waarheden, die elk een min of meer accurate weergave van de realiteit zijn. Het is daarom onmogelijk te stellen dat een (ethnografische) film een objectieve weerspiegeling is van de werkelijkheid, het is er daarentegen altijd een subjectieve interpretatie van. Zowel tijdens het filmen als tijdens het monteren kunnen er verschillende vervormingen optreden die gepaard gaan met de overgang van origineel gedrag uit de realiteit naar de afbeelding ervan op een scherm (Heider, K.G., 1978, pp.49-50). Etnografische filmmakers zijn zich als geen ander bewust van het feit dat het maken van films een subjectieve en artificiële praktijk is (net als het maken van een schriftelijke etnografie trouwens), maar toch zitten ze regelmatig in de knoop met een belangrijke paradox. Enerzijds moeten ze de beelden wel manipuleren tijdens de montage, omdat ze het ruwe materiaal nooit volledig in een film kunnen stoppen; anderzijds willen ze de illusie van de werkelijkheid toch zoveel mogelijk behouden. Voor een etnografische filmmaker is het eigenlijk vooral van belang om de vervormingen van de realiteit in die mate te vermijden of te beperken dat ze de integriteit van de etnografie niet bedreigen (Henley, P., 1996).

Er zijn verschillende, zowel bewuste als onbewuste, elementen die een vervormend effect kunnen hebben op de realiteit: het gedrag van de subjecten kan beïnvloed worden door allerlei factoren, de filmmaker kan zijn standpunt duidelijk maken door bepaalde beelden te selecteren en anderen

weg te laten, in de montage kan er met tijd en ruimte gegoocheld worden en door het toevoegen van een vertelstem kan de kijker in een bepaalde richting gestuurd worden. Deze vervormingen leiden ons naar interessante discussies over de relatie tussen realiteit en fictie, en tussen objectiviteit en subjectiviteit. In dit hoofdstuk zullen we Frederick Wisemans houding tegenover de voorstelling van de realiteit in zijn films bekijken en de manier waarop hij elementen uit de fictiefilm verwerkt in zijn documentaires zonder daardoor zijn geloofwaardigheid te verliezen.

## **2.2. “Cinéma vérité” of “reality fictions”?**

In verschillende artikels over Frederick Wisemans films wordt zijn manier van filmen vergeleken met de methoden en kenmerken van de “cinéma vérité” (ook wel “direct cinema” of “observational cinema” genoemd in de Verenigde Staten en Canada). Deze filmstroming, die volgens de meeste bronnen tot ontwikkeling kwam in Frankrijk aan het eind van de jaren '50, is een onderdeel van de ruimere artistieke traditie van het realisme en de documentairefilm. De aanzet werd echter reeds in 1919 gegeven door de Russische filmmaker Dziga Vertov met zijn “Kino-Pravda”-concept (of “cinema waarheid”), waarin hij het oog van de camera gelijk wilde stellen aan het menselijke oog (Issari, M.A. & Paul, D.A., 1979, p.4). Filmmaker Jean Rouch zou de term bedacht hebben naar aanleiding van zijn film *Chronique d'un Été* (1961), waarover in hoofdstuk 1 al sprake was.

Zoals de naam al zegt, beoogt dit genre de werkelijkheid zo waarheidsgetrouw mogelijk weer te geven met behulp van cinematografische middelen. Eerder vermeldden we al dat het onder andere de technologische vooruitgang was die er voor zorgde dat documentairemakers en etnografische filmmakers betere kansen kregen om de werkelijkheid vast te leggen op film, maar Stephen Mamber (1974, pp.3-4) draait dit om: documentairemakers hadden al langer de drang om in ongecontroleerde situaties te kunnen filmen en hieruit kwam de nood aan draagbaar materiaal voort. Voor de “cinéma vérité”-filmmaker is het immers essentieel om de



actie op een vrije manier te kunnen volgen, zonder deze te domineren door zijn puur mechanische aanwezigheid. Een kleinere, draagbare camera zorgt er voor dat de subjecten de aanwezigheid ervan gemakkelijker kunnen vergeten, in tegenstelling tot de zware, omslachtige filmapparatuur die men tot dan toe gebruikte. Deze filmstijl wordt daarom ook wel eens “fly on the wall filmmaking” genoemd, omdat de filmmakers proberen hun aanwezigheid zo onopvallend mogelijk te maken (Moe, E., z.d.).

### **2.2.1. Specifieke kenmerken van de “cinéma vérité”**

Enkele belangrijke technische eigenschappen van de “cinéma vérité” zijn dan ook het gebruik van met de hand gedragen camera’s en live, synchroon geluid. Ook Wiseman maakt zelden gebruik van een statief, omdat hij dan niet snel genoeg kan veranderen van positie, wat de basis vormt van zijn techniek. Bovendien maakt het draaien van de camera op een statief een licht storend geluid en leidt het mensen af om tijdens het filmen de camera los te schroeven en het statief te verplaatsen. Enkel voor het filmen van gebouwen, omgevingen en sommige vergaderingen plaatst hij de camera op een statief, omdat deze shots voor rustpunten moeten zorgen in het geheel, wat met schokkerige, uit de hand gefilmde beelden moeilijker bereikt kan worden (Peary, G., 1998).

De positie die de filmmaker inneemt tegenover de wereld die hij filmt is eveneens opmerkelijk. Het voornaamste doel is het filmen van ‘echte’ mensen in ongecontroleerde situaties, waarbij de filmmaker niet functioneert als regisseur of scenarist, maar als observator, die zich niet mag mengen in het leven zoals het zich presenteert voor de camera. Er wordt dus geen gebruik gemaakt van een scenario, verbale suggesties of gebaren van de filmmaker naar zijn subject. De “cinéma vérité” vereist een hoge mate van spontaneïteit: er worden geen gebeurtenissen nagespeeld of herhaald voor de film, er wordt van de subjecten niet gevraagd een bepaalde rol te spelen en er wordt geen gebruik gemaakt van voorbereide interviews.

Ook op vlak van de montage bezit de “cinéma vérité” een aantal specifieke kenmerken: ten eerste is de montage volledig geïntegreerd in het filmproces en kan deze taak dus niet uitbesteed worden, de filmmaker is zijn eigen monteur. Dit is belangrijk voor een correcte weergave van de ervaringen van de filmmaker, zoals we ook bij Wiseman al zagen. Indien iemand anders zich bezighoudt met het monteren van beelden die hij zelf niet gezien heeft tijdens het filmen, kan het resultaat immers conflicteren met de oorspronkelijke bedoeling van de film. Ten tweede is de “cinéma vérité” een benadering die zich zogezegd afzijdig moet houden van fictionele elementen en persoonlijke visies. Maar, zoals we al opmerkten: een film is altijd subjectief en dus ondergaat ook de “cinéma vérité” de selectieve invloed van zijn maker. In het montageproces is het dus van belang het beeldmateriaal niet te ordenen op basis van eigen vooronderstellingen of standpunten, aangezien de toeschouwer niet in een bepaalde richting mag geduwd worden. In de “cinéma vérité” wordt dan ook nooit muziek uit een externe bron toegevoegd en wordt ook het gebruik van een vertelstem vermeden, tenzij deze enkel feiten weergeeft die essentieel zijn voor het volgen van de gebeurtenissen op het scherm (Mamber, S., 1974, pp.2-4). Het ontbreken van commentaar en muziek vinden we duidelijk terug bij Frederick Wiseman. Hij wordt zelfs “a silent auteur” genoemd, omdat hij weigert sensatie toe te voegen aan zijn beelden via rechtstreekse interviews en voice-overs. Hierdoor versterkt hij het idee dat wat getoond wordt, waarheid is (Aftab, K. & Wetz, A., z.d.).

Wat de onderwerpen betreft, gaat de “cinéma vérité” vooral op zoek naar situaties waarin de mensheid tegenover iets specifiek geplaagd wordt binnen een alledaagse context. Ze wil met andere woorden een herkenbaar aspect van het sociale bewustzijn van een cultuur representeren en dit is exact hetgeen Wiseman beoogt met zijn documentaires over Amerikaanse instellingen (Nichols, B., 1978, p.16). Iedereen kent de instituties van uit zijn eigen ervaringen en denkt wel te weten waarvoor ze staan en wat ze zouden moeten bereiken, maar Wiseman wil zijn publiek de kans geven een realistische blik te werpen op dat ene aspect van hun cultuur, waarin mensen geconfronteerd worden met de beperkingen en mogelijkheden van de

bureaucratische samenleving. Wat hij vooral wil aantonen, is de kloof tussen de formele ideologie en de eigenlijke praktijk, tussen de regels en de manier waarop ze toegepast worden. Het genre houdt zich bovendien vooral bezig met het zoeken naar persoonlijkheden en gebeurtenissen die zichtbaar complex zijn: het behandelen van die onderwerpen zonder enige vorm van reductie vormt de grootste uitdaging van de “cinéma vérité”. Er zijn dan ook weinig “cinéma vérité”-films die over passieve, introverte personen of gebeurtenissen zonder veelvoudige structuur handelen (Mamber, 1974, pp. 250-251). Ook Wiseman stelt zich niet tevreden met oppervlakkigheden: de personages die uiteindelijk naar voren treden in zijn films, zijn mensen die een complexe rol vervullen in het geheel en ook de gebeurtenissen bestaan uit diverse laagjes die op verschillende manieren kunnen geïnterpreteerd worden. Op die manier tracht hij een dialectische constructie van de werkelijkheid te creëren, die de toeschouwer de kans geeft de hedendaagse geschiedenis beter te begrijpen en betekenis te produceren, in plaats van de indruk te wekken dat hij ze onthult (Armstrong, D., 1989, p.22).

### **2.2.2. Frederick Wisemans mening over “cinéma vérité”**

Hoewel we op basis van voorgaande overeenkomsten kunnen stellen dat Frederick Wiseman in vele gevallen terecht één van de leidende figuren binnen de “observational cinema”-beweging genoemd wordt, gaat hij zelf niet akkoord met deze titel. “Cinéma vérité” vindt hij een opgeblazen Franse term die eigenlijk helemaal geen betekenis heeft en die moderne filmmakers te pas en te onpas gebruiken van zodra één van de kenmerken van het genre opduikt in een film (Ekker, J.P. & Ockhuysen, R., 2004). Dit is blijkbaar een opvallende trend in de filmwereld:

“(…) the term ‘cinéma-vérité’ has been used ‘loosely’, particularly by European writers who now call almost any film with a camera jiggle a new experiment in cinéma-vérité. They lump together all sorts of fictional experiments, interviews and standard documentaries if the technique seems to resemble direct cinema technique. Most of these films have absolutely nothing in common except celluloid.” (James C. Lipscomb in: Issari, M.A. & Paul, D.A., 1979, p.4).

In tegenstelling tot de echte “direct cinema” zal Wiseman het immers niet nalaten om een dramatische structuur mee te geven met zijn films, waarmee hij zijn filmstijl volgens hem boven die van de “cinéma vérité” plaatst: het zou immers meer moeite vragen om selectief te zijn in je observaties en ze te organiseren in een dramatische structuur dan het simpelweg achter elkaar plaatsen van beelden zonder deze op de één of andere manier met elkaar te verbinden tot een narratief geheel (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Daarom verkiest Wiseman zelf de term “reality fictions” om zijn films te omschrijven: tijdens zijn montageproces gebruikt hij elementen uit de fictiefilm om zijn documentaires kracht bij te zetten en hij beweert dus ook niet dat zijn films objectieve en transparante reflecties zijn van de pro-filmische realiteit. Het is dan ook belangrijk een onderscheid te maken tussen zijn werk en dat van andere “observationale” filmmakers (zoals Richard Leacock en D.A. Pennebaker), wiens films bovendien vaak een ophemelen van één of enkele personages zijn, terwijl Wiseman focust op de institutie, de plaats zelf als ster van de show, waarin een hele reeks personages aan bod komen. Karakterportretten maken dus geen deel uit van zijn films (Armstrong, D., 1989, p.20-22). Bill Nichols (1978, pp.16-17) suggereert dat we Wiseman misschien eerder kunnen plaatsen binnen een subgenre van de “cinéma vérité”, dat gekenmerkt wordt door het bijna exclusieve gebruik van de “indirect address” (personages kijken niet in de camera en richten zich niet rechtstreeks tot de toeschouwer), het ontbreken van in scène gezette of nagespeelde gebeurtenissen en het steunen op sociale actoren, maar met een gewijzigde vorm van monteren, zoals we die terugvinden bij de klassieke narratieve film. Dit subgenre impliceert een geloof in de ongemanipuleerde werkelijkheid, maar maakt gebruik van enkele fictie-kenmerken, zoals het opzoeken van drama en het creëren van een denkbeeldig ruimtelijk en temporeel universum.

Hoewel Frederick Wiseman op vele vlakken overeenkomsten vertoont met de technieken en visies van de “cinéma vérité”, mogen we hem toch niet onbezonnen indelen bij deze filmstijl, aangezien hij op enkele punten dan weer mijlenver weg staat van de “direct cinema”, zoals in zijn ideeën over het incorporeren van drama en andere fictieve elementen. Om de dubbele relatie

van Wiseman met de “cinéma vérité” nog wat te verduidelijken, kunnen we zijn werkwijze vergelijken met het “DocMa 02”-manifest, dat opgesteld werd door Chiel Aldershoff en Harro Henkemans, een Nederlands collectief dat begaan is met het herstellen van de oorspronkelijke “cinéma vérité”-vorm (Aldershoff, C. & Henkemans, H., 2002). De twaalf regels waaraan een echte DocMa-film moet voldoen, zijn achteraan deze verhandeling terug te vinden in bijlage. Het zijn vooral regels 2, 3 en 10 waar Frederick Wiseman zich niet altijd aan houdt. In de volgende punten zullen we bekijken in welke mate Wiseman de realiteit behoudt van de gebeurtenissen die hij filmt.

### **2.3. Selectieve representatie van de werkelijkheid**

#### **2.3.1. Een product van keuzes**

Verschillende domeinen, zoals de wetenschap, de filosofie en de religie, houden zich al geruime tijd bezig met het achterhalen van ‘de waarheid’. In onze globaliserende wereld, waarin we steeds vaker geconfronteerd worden met uiteenlopende visies op de realiteit, wordt deze zoektocht steeds prominenter. De waarheidskwestie is dan ook altijd één van de belangrijkste problemen van de etnografische discipline geweest. Een etnografisch verslag zal immers steeds gebaseerd zijn op een selectie van data, die - weliswaar op een overtuigende en informerende manier - enkel geïnterpreteerd werden door de etnograaf. Het resultaat is waarheidsgetrouw, maar bevat nooit de volledige waarheid, omdat deze simpelweg niet door één individu kan gevat worden (Heider, K.G., 1978, pp. 11-12). Het is immers onmogelijk om alle aspecten van een onderwerp te bespreken binnen één onderzoek: dit zou tientallen jaren van veldwerk en honderden kilo’s inkt en papier in beslag nemen. Het is dus noodzakelijk het subject op voorhand zorgvuldig af te bakenen en enkele relevante aspecten van de cultuur te selecteren voor nader onderzoek. Zo gaat het ook bij de etnografische film: er vindt een proces van selectie en weglating plaats, waarbij de filmmaker zijn eigen waarheid samenstelt, gezien vanuit zijn

standpunt. Zowel tijdens als na het filmen moeten er opzettelijke keuzes gemaakt worden die het uitzicht van de uiteindelijke film zullen bepalen. Die keuzes zien we bijvoorbeeld terug bij de montage in de compressie van een bepaalde sequentie of de manier waarop verschillende sequenties geordend worden in relatie tot elkaar. Een film is bijgevolg steeds een representatie van de keuzes die tijdens het productieproces gemaakt werden en heeft dus telkens een manipulatieve, subjectieve aard (Aftab, K. & Wetz, A., z.d.).

Margaret Mead droomde in 1973 nog van een toekomst waarin men etnografisch beeldmateriaal kon verzamelen zonder enige menselijke tussenkomst: een zelf-ladende camera die 360° kon draaien en op een strategische plek in een dorp gezet werd, zou dag en nacht willekeurige beelden registreren van wat er rondom hem gebeurde. Omdat er geen filmmaker aan te pas zou komen, zouden er ook geen keuzes moeten gemaakt worden en zou de volledige werkelijkheid in beeld gebracht worden. Dit idee van een passieve en afstandelijke camera was op dat moment echter al achterhaald door de "cinéma vérité"-filmmakers, die niet observeren vanuit een uitkijktoren, zoals Mead voorstelde, maar vanuit een actief engagement in het leven van de subjecten (Henley, P., 1996). Het 'registreren zonder tussenkomst' van Mead wordt bijvoorbeeld wel toegepast door Chantal Akerman in haar film *D'Est* (die in 1.4.2. al aan bod kwam), maar ook zij drukt een bepaalde stempel op haar werk doorheen de montage van de beelden. Een etnografische filmmaker kan nooit dé werkelijkheid weergeven, aangezien deze onmogelijk op film te registreren valt, maar toont telkens 'een' werkelijkheid die zich op een specifiek moment onder bepaalde omstandigheden voordoet (d'Olivat, G., 1978, pp.30-31). Hij kan het realiteitsgehalte van de film wel omhooghalen door bijvoorbeeld met twee of meer camera's te filmen, zodat de kijker een gebeurtenis vanuit verschillende standpunten tegelijk kan bekijken en de indruk krijgt dat hij een bredere blik werpt op de werkelijkheid, maar dit kan een misleidend effect hebben en de kijker overweldigen. In de realiteit kan een persoon immers nooit een actie vanuit verschillende hoeken tegelijk bekijken, maar is men beperkt tot het eigen gezichtsveld (Biella, P., 1988, p.59). Net zoals we in het echte leven alles vanuit ons eigen standpunt bekijken, zal dus ook de

camera een bepaalde gebeurtenis slechts vanuit één standpunt kunnen registreren, namelijk dat van de filmmaker. Deze blik op de werkelijkheid is dus altijd een persoonlijke blik, die onherroepelijk verschilt van die van een ander.

Deze stelling neemt een belangrijke plaats in in Wisemans visie op de realiteit: hij hecht er veel waarde aan dat mensen weten dat geen enkele film objectief kan zijn; dat elke persoon die gevraagd wordt iets te vertellen over een bepaald onderwerp, dit altijd vanuit zijn eigen standpunt doet. Toch acht hij het niet zijn taak om zijn publiek hier op te wijzen, hij gaat er van uit dat iedereen dit wel weet (Bachir, J.J., 2004). Wiseman bekijkt de Amerikaanse instituties in zijn films dus altijd vanuit zijn eigen persoonlijke blik, wat resulteert in een subjectief verslag van zijn ervaringen, een creatieve interpretatie van de werkelijkheid. Toch zorgt hij er steeds voor dat de gebeurtenissen die hij toont in zijn film, hoewel gemanipuleerd door selectie en montage, beelden van 'normaal' gedrag zijn. Hij zal altijd bereid zijn om dramatische effecten op te offeren voor een waarheidsgetrouwe weergave van zijn ervaringen (McWilliams, D.E., 1970, p.25).

### **2.3.2. Constructie van een eigen realiteit**

Wiseman zal nooit het gedrag van zijn subjecten opzettelijk vervormen door het creëren van een artificiële omgeving of door het laten naspelen of reconstrueren van een bepaald gedrag. Verschillende etnografische filmmakers lieten zich hier in het verleden wel eens toe verleiden om een beeld van de 'realiteit' te kunnen bekomen. Zelfs de allereerste etnografische filmpoging, namelijk die van expeditieleider Alfred Haddon op de Torres Straits-eilanden (zie 1.1.), was een reconstructie van een werkelijkheid uit het verleden. Hij wilde enkele beelden maken van de inboorlingen die een rituele dans uitvoerden, maar doordat de westerse kolonisator de inwoners van de eilanden 25 jaar voordien tot het christendom bekeerd hadden, waren deze dansen en de maskers die ze dan droegen, vernietigd. Haddon wilde deze traditionele rituelen opnieuw tot leven wekken voor zijn camera om een

authentiek beeld van de cultuur te kunnen tonen en bezorgde daarom de eilandbewoners kanton, waarmee ze de maskers konden namaken en de dansen alsnog geloofwaardig konden nabootsen (Henley, P., 1996).

Het meest klassieke voorbeeld van reconstructie in een etnografische film vinden we terug bij Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922): zo vond hij bijvoorbeeld de gewone iglo's van de Inuit te klein om zowel de familie van Nanook als de filmcrew te herbergen tijdens de opnames en bovendien was het er te donker om kwalitatieve beelden te maken. Daarom liet hij een iglo nabouwen die dubbel zo groot was en slechts een halve doorsnede was van de originele iglo, zodat de filmcrew genoeg ruimte en licht zou hebben om de huiselijke taferelen van Nanooks familie te filmen. De vraag is natuurlijk of het gedrag van de Inuit door deze geconstrueerde omgeving onveranderd bleef. De gewijzigde grootte en binnentemperatuur van de iglo gaven de toeschouwer alleszins een valse indruk, wat een bedreiging vormt voor de etnografische integriteit van de film. Wanneer zulke ingrijpende veranderingen plaatsvinden voor het oog van de camera, is het daarom belangrijk de vervormingen op één of andere manier te onthullen, hetzij in de film zelf (door een intro-titel of de vertelstem), hetzij in een geschreven aanvulling op de film (Heider, K.G., 1978, pp.55-57). Flaherty was zich alleszins meer dan bewust van zijn ingrijpen in de werkelijkheid: "Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit." (Robert Flaherty in: Weinberger, E., 1992, p.29).

Zolang de wijzigingen of reconstructies uiteindelijk dus kunnen leiden tot een beter begrip van de werkelijkheid, mogen ze toegepast worden, op voorwaarde dat ze goed geargumenteed zijn. Een extreem voorbeeld hiervan is de documentaire *Little Dieter needs to fly* (1997) van Werner Herzog (ook bekend van *Grizzly Man* uit 2005), waarin de ervaringen van een Duitse immigrant in de Verenigde Staten als piloot tijdens de Vietnamoorlog in beeld gebracht worden. De hoofdrol wordt gespeeld door Dieter Dengler zelf, zo'n dertig jaar na datum, wat impliceert dat de film een reconstructie is van een werkelijkheid uit het verleden, waarin zijn ervaringen als piloot geënceneerd worden. Werner Herzog stelde echter alles in het werk om bepaalde herinneringen terug op te roepen: Herzog nam Dengler



mee op een reis naar het gebied in Laos waarnaar hij tijdens de oorlog ontvoerd werd en gaat samen met hem op zoek naar Denglers eigen sporen in het verleden. Zo zien we in de film Dengler door de Vietnamese jungle rennen met enkele zwaar bewapende Vietnamezen achter zich aan. Zelfs zijn gevangenschap en de martelingen die hij moest ondergaan, werden in scène gezet, zodat alle gevoelens van toen terug naar boven kwamen en de kijker dus een hyperrealistisch beeld van zijn ervaringen te zien krijgt (Maslin, J., 1998). Hoewel deze film overladen wordt door fictie-elementen, kan hij toch beschouwd worden als een waarheidsgetrouwe weergave van de realiteit.

In Wisemans films komen we dit soort vervormingen echter niet tegen: hij zal nooit een bepaalde gebeurtenis onderbreken om bijvoorbeeld van camerastandpunt te veranderen en hij zal nooit een bepaald gedrag in scène zetten of uitlokken (ook wel 'triggeren' genoemd). Indien deze wijzigingen toch zouden plaatsvinden, is het dus belangrijk dat we als kijker de rol van de filmmaker hierin kennen, zodat we weten in welke mate en met welke reden de realiteit gewijzigd werd.

### **2.3.3. 'Eerlijke' weergave van complexe ervaringen**

Naast het weigeren van het gebruik van opzettelijke vervormingen van het gedrag van de subjecten, zijn er nog twee zaken waar Wiseman belang aan hecht inzake zijn representatie van de werkelijkheid: enerzijds wil hij de complexiteit van zijn ervaring van een gebeurtenis behouden, anderzijds wil hij vooral een 'eerlijk' beeld tonen van de realiteit en de mensen die betrokken werden bij het maken van de film. Zo wil hij de instituties waar hij filmt en hun onderliggende waarheden de kans geven zich op hun eigen manier te onthullen: hij zal nooit trachten de complexe structuren te simplificeren door ze een eenvoudige cinematografische behandeling te geven (Barsam, R.M., 1992, pp.337-338). Daarom maakt hij ook geen gebruik van een script en wil hij enkel ongeschreven acties van 'echte' mensen vastleggen. Tijdens het verknippen van het materiaal probeert hij het

dus niet te vereenvoudigen om het in een abstracte, ideologische 'waarheid' te doen passen. Hij wil immers een film maken die de gecompliceerde en dubbelzinnige realiteit die hij onderging tijdens het filmen, reflecteert om er een geloofwaardige ontdekkingservaring van te maken voor zijn publiek (Bachir, J.J., 2004). Dit betekent onvermijdelijk dat de scènes en shots, en dus ook de films zelf, soms erg lang zijn: het gemiddelde shot in een Wiseman-film duurt zo'n 32 seconden, terwijl dit in een klassieke narratieve film negen à tien seconden duurt (Nichols, B., 1978, p.17). Bovendien hebben verschillende van zijn films een lengte van meer dan twee uur (*Near Death* (1989) zelfs bijna zes uur). Hij vindt het namelijk niet eerlijk tegenover de werkelijkheid om de beelden zodanig te knippen en te monteren dat enkel de sensationele acties overblijven, want zo verliest hij een groot stuk van zijn context, die het publiek nodig heeft om de gebeurtenissen te kunnen plaatsen. Volgens Wiseman kan je een scène veel dramatischer en oprechter maken door ze in zijn juiste context te plaatsen, dan door enkel het sensationele aspect naar voor te laten komen, omdat die acties dan net begrijpelijker en dus krachtiger worden.

Ook voelt hij zich verplicht tegenover de mensen die hebben toegezegd om in zijn film mee te doen om hen lang genoeg aan bod te laten komen, zodat ze allemaal tot hun recht kunnen komen. De film moet immers niet alleen eerlijk zijn tegenover zijn eigen ervaring, maar ook die van de betrokkenen. Wanneer hij een stuk van een scène wegknijpt, zal hij er dan ook altijd op letten dat hij die scène zo knijpt dat ze toch nog op een juiste manier representeert wat er volgens hem aan de hand was op dat moment, tijdens de oorspronkelijke gebeurtenissen. Ook zal hij nooit scènes wegknippen om zijn film te doen overeenkomen met de standaarden van een producer, een netwerk of een televisie-uitzending (Poppy, N., 2002). Het begrip 'eerlijkheid' bezit voor Wiseman dus een belangrijkere waarde dan 'objectiviteit': hij wil geen ééndimensionale afbeelding van de werkelijkheid maken met zijn films, want dit zou niet alleen oneerlijk zijn tegenover zijn eigen ervaring, maar ook tegenover het publiek en de mensen die hij filmt, kortom: tegenover de realiteit. Daarom zal hij ook altijd andere interpretaties toelaten die zijn eigen perspectief kunnen tegenspreken: hij toont het leven

in de institutie vanuit zijn persoonlijke standpunt, maar laat de gebeurtenissen ook regelmatig zien vanuit de standpunten van andere partijen in het veld. Deze zogenaamde “multiple view” is kenmerkend voor Wisemans films (Atkins, T.R., 1976, p.4). Terwijl de toeschouwer de indruk heeft dat hij naar de werkelijkheid binnen een bepaalde instelling aan het kijken is, toont Wiseman echter verschillende werkelijkheden, telkens vanuit het standpunt van een ander individu (Jong, P., 1978, pp.30-31). Hij let er dan ook sterk op dat hij geen openlijk oordeel uitspreekt over de gebeurtenissen die hij filmt, zodat de kijker aangemoedigd wordt om zijn eigen mening, zijn eigen waarheid te vormen. Hij vertelt de kijker namelijk nooit hoe hij het patroon van de film moet interpreteren. Dat hij op de plaatsen waar hij filmt bijna altijd een outsider is, helpt hem hier wel bij: zo slaagde hij er bij het maken van *La Comédie Française ou L'Amour Joué* (1996) wonderwel in zich volledig afzijdig te houden van de gebeurtenissen die zich voor zijn camera afspeelde, omdat hij geen Fransman is en niet tot een bepaalde partij behoorde, waardoor hij dus ook niet oordeelde over wat hij zag (Covington, R., 1999).

Frederick Wiseman heeft dus zo zijn eigen ideeën over hoe een film de werkelijkheid kan representeren. In tegenstelling tot de pure “cinéma vérité” wil hij dat zijn publiek weet dat het getoonde slechts een subjectieve afspiegeling is van de realiteit. Tijdens het filmen zelf creëert hij die realiteit niet door het reconstrueren van gedrag of het in scène zetten van situaties, maar laat hij zijn camera de gebeurtenissen registreren zoals ze voor zijn ogen plaatsvinden. Het is tijdens de montage dat hij er voor gaat zorgen dat de complexiteit van de acties behouden wordt in de uiteindelijke film en dat de beelden een oprechte weergave vormen van de subjecten en de realiteit in het algemeen. In die zin slagen Wisemans documentaires er perfect in de etnografische integriteit van de gebeurtenissen te bewaren.

## **2.4. Camera-bewustzijn en voyeurisme**

### **2.4.1. Effect van de camera op het gedrag van de subjecten**

Dat Frederick Wiseman tijdens het filmen geen opzettelijke wijzigingen aan de gefilmde gebeurtenissen aanbrengt, hebben we in het vorige punt duidelijk aangetoond. Het gedrag van mensen die gefilmd worden kan echter ook vervormd raken zonder bewust toedoen van de filmmaker. Bij het maken van een (etnografische) film wordt er immers altijd gebruik gemaakt van camera's en andere opnameapparatuur. Hoewel de camera's van tegenwoordig al veel kleiner en compacter zijn geworden dan vroeger, zullen ze toch in zekere mate opgemerkt worden door de personen die gefilmd worden. Een camera en een filmcrew zijn nooit een natuurlijk onderdeel van de gedragsruimte van de subjecten en zijn dus steeds een indringer in het domein. Dit letterlijke binnendringen in iemands leefwereld heeft onvermijdelijk effecten op het menselijke gedrag, wat een 'correcte' weergave van de werkelijkheid kan belemmeren (Heider, K.G., 1978, pp. 50-53).

In het tijdperk van Bateson en Mead was het nog erg belangrijk dat de camera-aanwezigheid geen invloed had op het gedrag van de subjecten. Tegenwoordig staat men hier in de antropologische wereld echter al veel toleranter tegenover: men weet ondertussen wel dat het etnografische begrip voortkomt uit interacties tussen de onderzoeker en zijn subject en dat de camera hierin een belangrijke kennis-genererende rol speelt (Henley, P., 1996). Omdat het bovendien quasi onmogelijk is om ergens ongemerkt binnen te dringen met een filmploeg, heeft men zich neergelegd bij de mogelijke effecten van deze aanwezigheid op het realiteitsgehalte van de beelden. Ook Wiseman, die zich nochtans meestal als een "fly on the wall" vastklampt (zie 2.2.), kan hier niet onderuit. En toch beschikt hij over de uitzonderlijke kwaliteit om voortdurend aanwezig te zijn met zijn camera en geluidsrecorder zonder ooit echt te lijken indringen in het dagelijkse leven van zijn 'personages'. De mate waarin hij het gedrag van zijn subjecten door

zijn aanwezigheid zou beïnvloeden, lijkt voor de kijker quasi onbestaande (Robinson, D., 30.11.1973, z.p.).

In sommige omstandigheden is het nodig om dichterbij te komen met de camera, bijvoorbeeld om een bepaalde emotie te kunnen vastleggen, en het gebeurt dan ook soms dat Wiseman en zijn cameraman zich plots midden in de actie bevinden. In extreme gevallen gaat Wiseman zelfs met zijn microfoon op de grond onder de camera liggen om het geluid zo goed mogelijk te kunnen opnemen. Vreemd genoeg zetten de gebeurtenissen zich dan gewoon verder, zonder onderbreking of afleiding (Peary, G., 1998). Hier vinden we in de psychologie een verklaring voor: mensen zouden simpelweg niet in staat zijn om zich anders te gaan gedragen wanneer ze de toestemming gegeven hebben om gefilmd te worden, ook al zijn ze zich zeer bewust van de aanwezigheid van de camera. Zij stellen dan namelijk onbewuste, aangeleerde gedragspatronen: ze doen wat ze gewend zijn, omdat dat hetgeen is dat ze kennen. Van zodra ze zich anders beginnen te gedragen, is dit een teken dat ze eigenlijk liever niet gefilmd willen worden. Het gedrag dat mensen dan gaan vertonen, wordt 'mugging' genoemd: een gestileerde performance waarin mensen op een extreme wijze gaan interageren met de camera (Heider, K.G., 1978, p.54). Wiseman verduidelijkt dit fenomeen als volgt: "I mean, when your friends are taking a picture and you don't like it, you feel self-conscious and may clown around. (...)" (Aftab, K. & Wertz, A., z.d.).

Dit gedrag (gekke bekken trekken, etc.) is dus het gevolg van extreem ongemak door de aanwezigheid van een camera. Van zodra dit soort gedrag opduikt tijdens het filmen, zal Wiseman deze beelden er achteraf uit knippen of gewoonweg stoppen met filmen, aangezien ze geen geloofwaardige weergave van de werkelijkheid zijn. Het gebeurt echter zelden dat mensen gaan 'acteren' of zich expres opvallend gaan gedragen voor de camera. Je moet immers al een erg goed acteur zijn om op een overtuigende manier een bepaald patroon te doorbreken en iemand anders te worden voor de camera (McWilliams, D.E., 1970, p.25). Bovendien is het tijdens gebeurtenissen met een hoog energieniveau - dit wil zeggen: acties die een hoge mate van aandacht van de subjecten vereisen - zeer moeilijk om de

camera nog bewust op te merken. Mensen worden in zulke gevallen zodanig opgeslorpt door hun bezigheden, dat ze de camera gewoon negeren. Voor een filmmaker is het dan ook zeer interessant om veel van die hoge-energie-acties te kunnen integreren in zijn film. Hoe lager het energieniveau van een scène, hoe groter de kans immers is dat de filmcrew een significant onderdeel van het totale gedrag gaan uitmaken (Heider, K.G., 1978, p.53).

Het is voor Wiseman ook een enorm voordeel dat de camera in de Verenigde Staten al lang geen onbekend, vreemd voorwerp meer is. Sinds er betaalbare filmapparatuur op de markt is, wordt in Amerika élk evenement gefilmd door particulieren: verjaardagsfeestjes, huwelijken, tuinfeesten, familie-uitstapjes... De personen die Wiseman in zijn films verwerkt, zijn dus al gewend geraakt aan de confrontatie met een camera, waardoor ze diens aanwezigheid dan ook sneller vergeten (Roy, J., 1976, pp.84-85). Wiseman geeft zijn subjecten bovendien ruimschoots de kans om te wennen aan het beeld van de microfoon en camera: van de tien à twaalf uren die hij dagelijks op de 'set' doorbrengt, heeft hij meestal slechts zo'n twee à drie uur effectief gefilmd. Bij het maken van *Welfare* (1975) hebben hij en zijn cameraman bijvoorbeeld veel gepraat met mensen terwijl de camera niet eens aanstond, zodat ze konden vergelijken of die mensen zich anders zouden gedragen tijdens het filmen en dit was zelden het geval (Bergougnan, D., Lardeau, Y. & Le Péron, S., 1979, pp.44-45). Wiseman en zijn crew maken dus zo weinig mogelijk onderscheid tussen filmen en niet filmen: ze zijn voortdurend aan het observeren, luisteren en kijken naar wat mensen zeggen of doen, met camera en microfoon in de aanslag, klaar om binnen de seconde te kunnen beginnen opnemen. Voor de subjecten is het soms niet eens mogelijk om te zien of ze al dan niet aan het filmen zijn. Na verloop van tijd raken ze dan ook gewend aan hun voortdurende aanwezigheid (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.).

Het feit dat het personeel en de bezoekers van de instituties zo gemakkelijk hun medewerking verlenen aan de films van Wiseman, kan verschillende redenen hebben. Het kan een pure kwestie van passiviteit zijn: zoals hierboven vermeld zijn mensen zodanig gewend geraakt aan de aanwezigheid van camera's, dat ze zich er verder geen vragen bij stellen en

de filmploeg laten begaan. Wat er achteraf met de beelden gebeurt, kan hen in feite niet veel schelen, aangezien ze zich niet kunnen voorstellen hoe hun leefwereld interessant kan zijn voor iemand anders (“The director and his subjects: Documentary filmmaker Frederick Wiseman”, 1980, p.34). Anderen doen het dan weer vanuit een zekere ijdelheid: mensen worden graag gefilmd tijdens het uitoefenen van hun job, omdat ze er van overtuigd zijn dat ze goed werk doen. Dat iemand zo veel interesse vertoont in hun werk dat ze er een film over willen maken, flatteert hen en zij zullen er dan ook niet aan denken om hun gedrag enigszins te wijzigen (Spotnitz, F., 1991, pp. 18-19).

Een goed voorbeeld hiervan vinden we in *Law and Order* (1969): in deze film krijgen we een scène te zien waarin enkele politieagenten van Kansas City een hotel binnenvallen. Een zwarte prostituee had daar een collega-agent van de trap geduwd en zich vervolgens verstopt tussen wat meubels in de kelder van het hotel. Eén van de agenten vindt haar daar, trekt haar bruusk uit haar schuilplaats en houdt haar vlak voor de camera in een wurggreep. De vrouw stribbelt tegen en eist dat ze losgelaten wordt, wat de agent uiteindelijk ook doet, voor de vrouw het bewustzijn zou verliezen. Het feit dat dit agressief optreden van de agent recht onder Wisemans neus gebeurde, terwijl de camera liep, betekent waarschijnlijk dat de agent meende dat hij niets verkeerd deed. Hij deed gewoon zijn werk en deed geen enkele poging om een positiever beeld van zichzelf en de rest van het politieteam op te hangen (Forte, N., 1994). Een andere reden vinden we terug in *Near Death* (1989): ondanks de ontzettend intieme aard van het thema van deze film, hadden familieleden van terminale patiënten geen enkel probleem met de cameraploeg. Ze verleenden hun medewerking omdat ze het publiek van de film een kans wilden geven om te zien hoe zij omgaan met een terminaal zieke en zo mensen die zich in dezelfde situatie bevinden, te helpen (Stewart, D., 2004).

#### 2.4.2. Confrontatie met het voyeuristische standpunt

Zoals eerder al aangehaald gebeurt het in Wisemans films dus zelden dat mensen recht in de camera kijken en als het toch voorvalt, duurt het nooit langer dan een ogenblik. Als het echter vaker zou gebeuren, zou Wiseman regelmatig moeten vragen om niet in de camera te kijken en dit kan een averechts effect hebben. Doordat de filmmaker rechtstreekse richtlijnen gaat geven aan de subjecten, worden ze zich net extra bewust van de aanwezigheid van de camera en zullen ze zich niet langer ongedwongen gedragen. Beelden van mensen die heel opvallend in de lens kijken, zullen dan ook onherroepelijk uit de film geknipt worden, tenzij het shot te belangrijk is voor het begrijpen van de film (Peary, G., 1998).

Zo heeft hij in de film *Titicut Follies* (1967) wel enkele rechtstreekse blikken in de camera behouden. Dit heeft echter alles te maken met Wisemans strategie om de kijker te confronteren met zijn voyeuristische positie. Door de dagelijkse gebeurtenissen binnen een institutie zodanig te filmen dat de toeschouwer van op een veilige afstand over Wisemans schouder kan meekijken, schermt hij het publiek in zekere zin af van wat er in werkelijkheid gaande is. Dit wil hij echter tegengaan: hij wil de kijker aanmoedigen om “voorbij de perverse geneugten van het verboden gluren te kijken”. De patiënten van de psychiatrische afdeling van de gevangenis van Bridgewater worden door de toeschouwer bekeken alsof het aapjes in een zoo zijn. Zij worden zich bewust van het feit dat ze zich visueel tentoonstellen en zullen de kijker op hun beurt aanstaren, net zoals de aapjes in de zoo hun bezoekers aangapen. Al duren deze terugkerende blikken slechts enkele momenten, toch maakt Wiseman ons op deze manier bewust van onze positie als voyeurs. Dit levert een zeer ongemakkelijk en vervreemdend gevoel op bij de kijker: hij voelt zich betrappt als gluurder, zijn verborgen positie werd ontdekt. Veel extremer zien we dit gebruik van de terugkerende blik bij Chantal Akermans *D'Est* (1993), waar de gefilmde subjecten soms minutenlang in de lens blijven staren, maar Wiseman houdt het liever iets subtieler. Zo zal hij ook bepaalde scènes zodanig filmen en monteren dat de kijker gedwongen wordt zijn eigen gluren door het sleutelgat



te erkennen: in *Titicut Follies* (1967) filmt de camera door het kijkgat in de celdeur van één van de patiënten. In documentaires die het voyeurisme van de toeschouwer willen verdoezelen, zou er alles aan gedaan worden om het 'gluuraspect' onzichtbaar te maken, maar Wiseman toont expres de randen van het kijkgat in zijn frame om de kijker bewust te maken van het feit dat hij binnen kijkt in iemands cel. Hierdoor worden we gedwongen op een afstandelijkere, meer zelfbewuste manier naar de beelden te gaan kijken (Armstrong, D., 1989, pp. 32-33).

Het blootleggen van de voyeuristische positie van de kijker is dus de enige reden waarom Wiseman af en toe beelden van een rechtstreekse blik in de camera in zijn documentaires laat zitten. Wanneer ze deze functie echter niet vervullen, worden deze beelden niet gebruikt in de uiteindelijke film. Maar zoals we in dit punt regelmatig aanhaalden, gebeurt het zelden dat mensen zich zodanig bewust zijn van de aanwezigheid van de camera, dat ze zich anders zullen gedragen dan gewoonlijk. Ofwel negeren ze de filmploeg, ofwel voelen ze zich vereerd dat er een film wordt gemaakt over hun werk en zullen ze zich onbewust zo normaal mogelijk gedragen. Wiseman heeft dus weinig last van ongewilde vervormingen van het gedrag van zijn subjecten.

## **2.5. Montage: structuur en betekenisschepping**

### **2.5.1. Goochelen met tijd en ruimte**

Op de voorgaande bladzijden bespraken we de vervormingen die plaatsvinden tijdens het filmen zelf: het uitkiezen van een onderwerp, een selectieve belichting van enkele aspecten hiervan, het al dan niet in scène zetten van bepaalde acties, het camera-bewustzijn van de subjecten, ... De grootste wijzigingen aan de realiteit vinden echter plaats tijdens het montageproces. Een filmmaker kan immers beelden maken die de werkelijkheid zeer waarheidsgetrouw weerspiegelen, maar deze in de montagekamer zo verknippen en van plaats verwisselen dat ze geen enkele

overeenkomst meer vertonen met de realiteit zoals deze ervaren werd tijdens het filmen. Als tijdens het filmen een eerste fase van selectie plaatsvindt, dan vindt de tweede fase plaats tijdens de montage. In tegenstelling tot bepaalde effecten die optreden bij het filmen, zijn de ingrepen op de montagetafel allemaal opzettelijke, bewuste vervormingen die nodig zijn om een zekere structuur aan te brengen in de film, zodat de beelden een specifieke betekenis meekrijgen. Net als bij het filmen worden ook hier weer bepaalde aspecten geselecteerd en andere weggelaten, waardoor het standpunt van de filmmaker duidelijk naar voren komt.

Zoals we eerder al aanhaalden, staat Frederick Wiseman - in tegenstelling tot de aanhangers van de "cinéma vérité" - niet afkerig tegenover het gebruik van fictie-elementen in zijn documentaires. Zo deinst hij er niet voor terug beelden uit hun temporele en ruimtelijke context te halen om de illusie van continuïteit op te wekken, wat het dramatische effect van de beelden kan verhogen. In dat opzicht leunt Wiseman iets dichter aan bij de etnografische filmmakers dan bij de "direct cinema": ook in de etnografie is het soms belangrijk om de chronologische waarheid van de gebeurtenissen te veranderen, om een bepaalde actie begrijpelijker te maken voor het publiek. Dat een scène hierdoor meer drama kan bevatten, is in principe niet erg, op voorwaarde alweer dat dit de etnografische integriteit van de beelden niet aantast. Wiseman zelf zal zelden cinematografische middelen gebruiken om het drama-niveau van een scène omhoog te halen. Hij gaat er immers van uit dat het de banale, alledaagse gebeurtenissen zelf zijn - in hun niet-geënceneerde vorm - die voor drama kunnen zorgen, wanneer verschillende omgevingskrachten gecompliceerde situaties en conflicterende waarden voor het subject creëren. Deze momenten probeert hij dan ook ten volle tot hun recht te laten komen in de montage. Elke suspense die aanwezig is in de film, bevindt zich op het niveau van de menselijke ervaring en werd niet geconstrueerd vanuit zorgvuldig geplaatste "plot points". Om duidelijk te maken hoe Wiseman via zijn montage structuur en betekenis aan zijn beelden toevoegt, geven we hier een gedetailleerd overzicht van zijn werkwijze tijdens het monteren.

### **2.5.2. Eerste fase: ruwe montage**

Wanneer Wiseman na een filmperiode van enkele weken aankomt in zijn montagekamer, begint er een zeer intensief proces. Omdat zijn manier van werken gekenmerkt wordt door het filmen van enorme hoeveelheden beeldmateriaal, begint hij eerst en vooral met het ophangen van de honderden uren film aan de muur van zijn montagekamer. Op die manier krijgt hij een goed overzicht van alle beelden die hij ter beschikking heeft voor het maken van zijn film. Wanneer hij een eerste blik werpt op zijn materiaal, komen de herinneringen van zijn ervaringen tijdens het filmen weer naar boven en drijven ze rond in zijn hoofd, klaar om opgeroepen te worden. De reactie die hij had op de gebeurtenissen tijdens het filmen kan sterk verschillen van zijn reactie tijdens het monteren, dus het is van belang dat hij beide reacties tegenover elkaar kan leggen. Gedurende deze eerste fase is het belangrijk de grote lijnen in het verhaal te ontdekken: hij gaat op zoek naar een voorlopige, zeer rudimentaire basisstructuur waaraan hij de beelden kan ophangen en probeert zich een weg te denken doorheen zijn eigen relatie met het materiaal. Soms gebeurt dit deductief, dan weer associatief en soms zit er zelfs volstrekt geen logica in (Bachir, J.J., 2004). Om hem hierbij te helpen, heeft hij op voorhand een overzicht gemaakt van wat er te zien is in elk shot. Op basis van dit lijstje en het beeldmateriaal zelf begint hij vervolgens sequenties te monteren die hem interesseren, zonder ze al echt binnen een specifieke structuur te plaatsen.

Als deze eerste ruwe montage klaar is, begint hij de sequenties uit te kiezen waarvan hij denkt dat ze in de uiteindelijke film zullen terecht komen. Dit hele proces kan gemakkelijk zo'n vijf tot zeven maanden in beslag nemen en is bijzonder arbeidsintensief, aangezien Wiseman het volledig voor eigen rekening neemt. Het is pas na deze periode van selecteren en afbakenen van sequenties, dat het échte monteren begint en hij op zoek zal gaan naar de structuur van zijn film. Als je honderden uren film moet reduceren tot een film van enkele uren, is het immers normaal dat de verbanden tussen de sequenties pas op het einde bloot komen te liggen (Atkins, T.R., 1976, p.36). Ook de hoofdpersonages van zijn films kiest hij pas tijdens het

montageproces, omdat hij dan pas ontdekt welke waarde sommige mensen met hun acties en uitspraken kunnen hebben voor de thema's van de film.

Een belangrijk hulpmiddel bij dit proces is Wisemans klassieke, analoge manier van monteren. Hoewel er tegenwoordig heel wat vernuftige en gebruiksvriendelijke software bestaat voor het digitaal monteren van films (zoals Final Cut Pro en Avid Media Composer), verknipt hij zijn filmrollen nog allemaal zelf en blijft hij trouw aan zijn ouderwetse Steinbeck, een apparaat voor het analoog monteren van film. Hiervoor heeft hij verschillende redenen: de aanschaf van professionele software zou hem bijzonder veel geld kosten en bovendien staat hij wat afkerig tegenover nieuwe technieken en programma's. De belangrijkste reden om met zijn Steinbeck te blijven monteren echter, heeft niets met geld of technologie te maken. Zijn manier van werken vereist dat je rustig over het materiaal en de structuur kan nadenken. De tijd die hij nodig heeft om recht te staan om een nieuwe filmrol te nemen of om zijn filmrollen terug te spoelen, is voor Wiseman dus geen verloren tijd, aangezien hij deze gebruikt om over zijn beelden te reflecteren en te zoeken naar een overkoepelende structuur (Peary, G., 1998). Over deze extra tijd zou hij niet kunnen beschikken indien hij zijn beelden digitaal zou inscannen en monteren. Het gebruik van zijn Steinbeck maakt dus een belangrijk deel uit van zijn werkwijze en het vastleggen van een structuur.

### **2.5.3. Tweede fase: “a proces of dreaming”**

De zoektocht naar deze structuur gebeurt zeer systematisch: Wiseman beschouwt elke sequentie als een eilandje en door het zoeken naar verbanden tussen de sequenties maakt hij grotere eilandengroepen of archipels (hij noemt dit proces een “reality dream” maken (Graham, J., 1976, p.35)). Op dat moment beschikt hij over een eerste versie van zijn film, die meestal 20 à 30 minuten langer is dan het uiteindelijke resultaat. Vervolgens zal hij die ‘eilandengroepen’ met elkaar beginnen te verbinden in een grotere structuur, waarbij hij zich baseert op het interne en externe ritme van de sequenties en hun relatie tegenover elkaar (Covington, R., 1999). Zo kan hij

een sequentie verbinden met degene die er op volgt of verwijzen naar andere sequenties in de film, maar Wiseman zal tijdens het samenplaatsen van die beeldengroepen nooit proberen een chronologische relatie te scheppen. Zijn films hebben immers geen duidelijk begin en werken ook niet naar een climax toe. In plaats van lineair is de structuur vaak eerder circulair: de film bestaat uit enkele overlappende cirkels van ervaringen waarin de kijker wordt meegetrokken. Dit is duidelijk te merken in een film als *Law and Order* (1969), waarin we telkens opnieuw teruggebracht worden naar de politieagenten in hun patrouillewagens, die een nieuwe oproep krijgen of hun ervaringen delen met hun collega's (McWilliams, D.E., 1970, p.23). Hierdoor lijken zijn films meer op een gedicht dan op een verhaal: de film is wel opgebouwd uit verschillende narratieve delen, maar het geheel vormt eerder een soort mozaïek. In tegenstelling tot bij een klassieke mozaïek vloeien de afzonderlijke delen echter niet in elkaar over, maar vormen ze betekenisvolle facetten en op zichzelf staande verhalen (Nichols, B., 1978, pp.17-18).

De chronologische volgorde van de gebeurtenissen wordt dus duchtig door elkaar geschud. Van een scène die in "real time" anderhalf uur duurt, worden zo'n vijftig minuten gefilmd (eerste fase van selectie) en van die vijftig minuten komen er uiteindelijk soms slechts drie in de uiteindelijke film terecht (tweede fase van de selectie):

"(...) That three minutes may come from the first, the thirtieth and fortieth minute of the sequence. You are able to link those three bits of dialogue together by the use of cutaways. The result is a sequence which is totally arbitrary in that it never existed in real life, but it works in film terms." (Frederick Wiseman in Curry, T.J., 1985, p.37).

Wiseman structureert zijn beelden dus zo dat het voor het publiek lijkt alsof ze plaatsvonden op de manier waarop men ze te zien krijgt. Zijn montage is gebaseerd op de mogelijkheid om 'kloven' in de echte tijd van de profilmische gebeurtenis te verdoezelen binnen de sequenties. Hiervoor gebruikt hij enkele technieken van het klassieke "continuity editing", zoals de "cutaway" (zie 1.4.4.), maar in tegenstelling tot zijn narratieve tegenhanger maakt hij slechts gebruik van één camera en komen zijn "cutaways" dus uit een heel andere temporele context (Nichols, B., 1978, p.22). Door dit manipuleren van tijd en ruimte, zorgt Wiseman er voor dat de omgeving (dus

de institutie) een sterke aanwezigheid krijgt in de film en als het ware een personage wordt. Zoals we eerder al vermeldden, is het voor Wiseman immers om de plaats te doen, eerder dan om één persoon die de show steelt. Zijn films kunnen hierdoor meer tonen dan louter dialogen en acties: hij kan zo ook de meer abstracte, systematische concepten en bekommernissen van de institutie illustreren.

#### **2.5.4. Fictie of non-fictie?**

Het is wel duidelijk dat Wisemans films structureel gezien meer overeenkomsten vertonen met fictiefilms dan met de technieken van de documentaire, hoewel de acties zelf nooit gemanipuleerd of in scène gezet werden. Het monteren daarentegen is een extreem manipulerend proces, omdat er scènes gecreëerd worden die volledig gefabriceerd zijn en geen enkele overeenkomst meer vertonen met de oorspronkelijke gebeurtenissen, aangezien er voortdurend gegoocheld wordt met tijd en ruimte (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Wiseman manipuleert dus zijn bronmateriaal om een dramatische structuur te kunnen creëren, wat volgens hem noodzakelijk is om een film te maken, maar ook belangrijk om scènes te construeren die oprecht zijn tegenover het subject. De grens tussen een documentaire en een fictiefilm kan dus erg dun zijn: beide genres worden geboren uit een aantal keuzes (onderwerp, plaats, personages, camerastandpunten, filmduur, ...), waardoor ze automatisch gecomprimeerd en dus subjectief zijn. Hoewel Frederick Wiseman niet de enige documentairemaker is die gebruik maakt van deze fictie-technieken, is hij wel één van de weinigen die het openlijk toegeeft (Bachir, J.J., 2004). Hij heeft zich wel een aantal keer gewaagd aan een fictiefilm (*Seraphita's Diary* in 1980 en *La Dernière Lettre* in 2002), waarin hij dezelfde technieken gebruikte als bij het maken van een documentaire. Uiteindelijk vindt hij het dagelijkse leven toch veel interessanter dan de nabootsing van de realiteit en houdt hij zich liever bij het maken van non-fictiefilms. In pure fictie is er immers geen plaats voor de dubbelzinnigheid en complexiteit van het reële. Het is enkel een manier om

de geschiedenis te verdraaien, te reduceren en te simplificeren, terwijl Wiseman zich net tot doel stelt de complexiteit van de werkelijkheid te behouden (Bergougnan, D., Lardeau, Y. & Le Péron, S., 1979, p.49 en Clouzot, C., 1976, pp.17-19).

## **2.6. De soundtrack en de aanwezigheid van de filmmaker**

Tot slot zijn er nog twee belangrijke elementen die het realiteitsgehalte van etnografische films kunnen beïnvloeden, door de kijker er al dan niet letterlijk op te wijzen dat ze naar een gemanipuleerde film aan het kijken zijn en dus niet naar de gebeurtenis zoals ze écht plaatsvond. Het gaat hier om de soundtrack van de film (het synchroon geluid, de vertelstem en de muziek) en het al dan niet in beeld komen van de etnograaf of filmmaker.

### **2.6.1. Invloed van 'diegetic' en 'non-diegetic sound'**

Het auditieve speelt een belangrijke rol in het visuele medium dat film is: de invulling van de soundtrack kan het publiek in een bepaalde richting sturen of op het verkeerde been zetten, maar ze kan ook belangrijke informatie bevatten die noodzakelijk is voor het begrijpen van de beelden. Geluiden die te horen zijn in een film, worden in de filmwereld 'diegetic' of 'non-diegetic' genoemd (een correcte Nederlandse vertaling van deze woorden werd niet gevonden): 'diegetic' geluid heeft een bron die zich bevindt in de realiteit van de beelden zelf, 'non-diegetic' geluid komt van een bron buiten die realiteit en werd op een ander moment, soms zelfs op een andere plaats opgenomen (Bordwell, D. & Thompson, K., 2004, p.366). Heider (1978, pp.68-70) maakt een onderscheid tussen synchroon geluid en 'wild sound': synchroon geluid is het geluid dat opgenomen werd op hetzelfde moment dat de beelden gefilmd werden, met een camera en een geluidsrecorder die in perfecte synchronie samenwerken (te vergelijken met 'diegetic sound'); 'wild sound' is gelijk welk ander geluid dat achteraf aan het beeld werd toegevoegd (te

vergelijken met 'non-diegetic sound'). In de oudere etnografische films, waarin het nog niet mogelijk was met synchroon geluid te filmen, is er enkel 'wild sound' aanwezig: men maakte aparte opnames van omgevingsgeluiden en het geluid van gedrag dat gelijkend was aan het gefilmde gedrag. Deze geluidsband werd dan tijdens de montage op die manier onder de beelden geplakt dat het de indruk van synchroon geluid opwekte. Deze methode heet 'post-synchroniseren' (een techniek die men nu nog steeds regelmatig toepast bij fictiefilms, voor het toevoegen van geluidseffecten en opnieuw ingelezen dialogen). Het is hierbij erg belangrijk dat er tijdens de periode van de filmopnames voldoende geluiden werden opgenomen, zodat men in de montagekamer over voldoende keuze beschikt om de stiltes in de film op te vullen. Frederick Wiseman is echter pas films beginnen maken toen de techniek om synchroon geluid op te nemen al op punt stond en heeft dit probleem dus nooit moeten overbruggen door het gebruik van "wild sound".

#### **2.6.1.1. Vertelstem of 'narration'**

Toch bevatten hedendaagse etnografische films niet enkel synchroon geluid: veel etnografen achten het nodig een vertelstem aan de beelden toe te voegen die uitleg geeft over de handelingen die we te zien krijgen. Het is namelijk niet ondenkbaar dat een beeld op zich niet voldoende kan zeggen over hetgeen een persoon zegt of doet. Het gebruik van een vertelstem kan echter voor problemen zorgen, doordat de kijker zich moet concentreren op zowel de beelden die hij ziet als de tekst die de verteller voorleest. We zien beelden van mensen uit een andere cultuur en tegelijkertijd horen we een stem in onze eigen taal (of in het Engels of Frans) praten: we moeten onze aandacht dus als het ware in twee delen, waardoor we onvermijdelijk op beide vlakken een stuk informatie verliezen. Daarom is het aan te raden de vertelstem gewoon helemaal weg te laten, op voorwaarde dat de beelden voor zichzelf spreken.

Wiseman voegt nooit een vertelstem toe aan zijn films, om de eenvoudige reden dat hij er zelf niet van houdt verteld te worden wat hij moet



denken (Covington, R., 1999). Een vertelstem duwt je immers sowieso in een bepaalde richting, terwijl Wiseman zijn publiek net de kans wil geven zijn eigen ideeën te vormen over de beelden die hij hen toont. Door het gebruik van een vertelstem word je automatisch gescheiden van de ervaring van wat je gaat zien en horen, doordat ze je vertelt wat je er over moet denken. Bovendien benadrukt ze het feit dat je eigenlijk niets te maken hebt met de gebeurtenissen op het scherm (Bachir, J.J., 2004). Hierin volgt Wiseman de mening van Robert Flaherty, die eveneens vond dat je meer kan zeggen met beelden dan met woorden en dat een vertelstem de kijker enkel zou afleiden van de kern van de zaak. Indien bijkomende achtergrondinformatie werkelijk noodzakelijk is voor het goede begrip van de film, dan zou deze volgens hem moeten toegevoegd worden in een schriftelijk verslag, zodat de etnografische filmmaker zich meer kan bezig houden met het visuele aspect van zijn film. Bovendien moet de filmmaker er op letten dat hij zich niet te snel laat verleiden tot het vertellen van allerlei informatie die niet relevant is voor de beelden die getoond worden of het geven van overbodige informatie. Ook bestaat steeds het gevaar dat de commentaren snel gedateerd zijn en de subjecten als minderwaardig behandelen. In een etnografische film zou de verteller zich moeten beperken tot het onthullen van visuele mysteries of het verschaffen van een bredere culturele context, waarin de kijker de getoonde gebeurtenissen kan plaatsen, hoewel deze nooit alle sociologische significanties ervan kan vatten (Henley, P., 1996).

#### **2.6.1.2. Muziek**

Ook het gebruik van muziek in de etnografische film is een omstreden thema: het toevoegen van achtergrondmuziek die volledig buiten de filmische wereld werd opgenomen (zogenaamde 'non-diegetic' muziek) wordt beschouwd als een puur fictief element dat het realiteitsgehalte van de film niet ten goede komt. In sommige etnografische films vindt men er soms niet beter op dan wat volksmuziek of instrumentele muziek van de cultuur die aan bod komt in de film, onder de beelden te zetten. Vaak doet men dit om

een bepaalde sfeer te scheppen (die er op het moment van de opnames echter helemaal niet was) of om lange, vervelende stiltes op te vullen. De context waarin deze muziek plots opduikt, is echter zelden gepast en bovendien werkt het afleidend, net zoals de vertelstem. De muziek die in de film wordt opgenomen, zou daarom geproduceerd moeten worden door toestellen of individuen die we ook daadwerkelijk kunnen zien op de beelden (de geluidsbron moet dus aanwezig zijn in het veld zelf). De volledige soundtrack heeft immers als belangrijkste taak het versterken van de beelden door informatie te verschaffen die complementair is en de beelden niet tegensprekt door nieuwe informatie toe te voegen (Heider, K.G., 1978, pp.70-74). Wiseman gaat op dit punt akkoord met Heider: zijn films bevatten geen afzonderlijk opgenomen 'filmmuziek' of ander geluid, omdat hij vindt dat dit een breuk of een shock veroorzaakt bij het publiek: zij worden hierdoor op bruuske wijze uit de sfeer van de film weggerukt, terwijl het net de bedoeling is dat ze helemaal opgeslorpt worden door de realiteit van de gebeurtenissen in de film, alsof ze er zelf bij waren. Wanneer ze dan plots geconfronteerd worden met een geluid dat niet thuishoort in de filmwereld, wordt deze magie verbroken (Bergougnan, D., Lardeau, Y. & Le Péron, S., 1979, pp.48-49).

Dit wil echter niet zeggen dat er geen muziek zit in Wisemans documentaires. Zo begint en eindigt *Titicut Follies* (1967) met een soort van variété-show met zang en dans die opgevoerd wordt door enkele patiënten van de psychiatrische instelling. Van deze voorstelling zien we nog regelmatig fragmenten terug doorheen de film. Verder zien we ook een zwarte patiënt die op een schuiftrumpet speelt en een oude man die een lied zingt, terwijl we op de achtergrond een filmprojectie zien van een zingende vrouw. In de begincène van *High School* (1968) horen we het liedje *Sittin' on the dock of the bay* van Otis Redding uit de autoradio weerklinken, terwijl de auto door het landschap rond de school rijdt. Ook doorheen deze film krijgen we regelmatig muziek te horen waarvan de bron zich binnen de filmwereld bevindt: tijdens de gymles van de meisjes wordt het liedje *Simon says* gebruikt om de oefeningen te leiden en tijdens een Engelse les over poëzie laat de lerares haar leerlingen luisteren naar *The borders of our lives*, een nummer van Simon en Garfunkel. Ook in Wisemans andere films horen

we regelmatig muziek op de achtergrond die afkomstig is van een radio of een televisie. Hij zal zijn subjecten echter nooit expliciet vragen om muziek op te zetten, zodat de stiltes in zijn beelden kunnen opgevuld worden. Alle muziek die te horen is in de films, maakt deel uit van de gefilmde realiteit. Wiseman is dus niet bewust bezig met het construeren van zijn soundtrack: hij hoeft geen afzonderlijke geluidsopnames te maken omdat hij synchroon geluid en beeld kan opnemen, en hij voegt geen 'non-diegetic sound' toe aan zijn beeldmateriaal. Hij werkt echt volgens het principe "what you see is what you get" en laat het aan de kijker zelf over om de beelden in hun eigen woorden te interpreteren, in plaats van ze woorden op te dringen door een verteller.

### **2.6.2. Invloed van de filmmaker in het veld**

In het verleden werden er al verschillende etnografische films gemaakt die de antropoloog tot belangrijkste focus maakten: de film volgt de etnograaf in het veld en registreert hoe hij leeft en werkt tussen de mensen die hij observeert. Hij wordt als het ware een personage in zijn eigen film. Deze experimenten zijn in het bijzonder interessant voor antropologisch onderricht, aangezien ze perfect kunnen tonen hoe het veldonderzoek in zijn werk gaat. De film die de weg heeft vrijgemaakt voor gelijksoortige projecten, is in deze verhandeling al enkele malen ter sprake gekomen: *Chronique d'un Été* (1961) van Jean Rouch en Edgar Morin. In deze film zijn beide mannen erg zichtbaar aanwezig: ze lopen voortdurend voor de lens van de camera, we zien hen mensen interviewen, discussies voeren en op het einde zelfs hun eigen film evalueren. Op die manier leggen ze het methodologische mysterie van de etnografie bloot, wat in hun tijd als enorm vernieuwend werd beschouwd (Dumont, J.-P., 1978, p.1021).

Jean Rouch wordt daarom niet enkel als spilfiguur van de "cinéma vérité" gezien, maar zou eveneens een groep jonge filmmakers hebben geïnspireerd tot het maken van documentaires met een hoge mate van 'reflexiviteit', die zichzelf de 'New Wave' noemden. Deze groep Franse

regisseurs waren de eerste generatie filmmakers in de geschiedenis die een filmopleiding hadden genoten en bijgevolg meer wisten over de artistieke aspecten van het medium dan van de praktische aspecten, zoals de productie en de budgettering. Omdat ze over beperkte financiële middelen beschikten, konden ze het zich niet veroorloven om shots opnieuw te maken en maakten ze dus regelmatig gebruik van 'jump shots' om fouten in de montage te verdoezelen. Dit werd uiteindelijk één van hun handelsmerken. Belangrijker is echter dat ze door deze technische eigenschap een zekere esthetische afstand creëerden tussen het publiek en de film: de 'New Wave'-films herinneren de kijker er voortdurend aan dat hij naar een film aan het kijken is, omdat ze vaak het proces van hun eigen totstandkoming in beeld brengen (Cook, D.A., 2004, pp.445-446). Deze vorm van filmen, waarbij de filmmaker aantoont dat hij niets te verbergen heeft, wordt 'reflexieve cinema' genoemd: "De documentairemaker draagt de verantwoordelijkheid om het publiek op de hoogte te stellen van zijn werkwijze en bedoelingen." (Corner, J., 1996, pp.60-71).

Binnen de recente etnografische filmstroming zien we deze 'reflexieve' benadering regelmatig terugkomen. Zo filmde Aaron Glass, een Amerikaans doctoraalstudent in de antropologie, zijn eigen zoektocht naar de betekenis van de Hamat'sa, een rituele dans die uitgevoerd werd door de Kwakwaka'wakw (een inheems volk uit Brits Columbia). In de film *In Search of the Hamat'sa: A Tale of Headhunting* (2004) zien we Glass binnengaan in allerlei musea, waar hij opzoekingswerk verricht in verschillende archieven. Ondertussen horen we zijn eigen stem vertellen over zijn zoektocht. Deze beelden worden aangevuld met oude foto's en filmmateriaal van vroeger onderzoek naar de Kwakwaka'wakw die de historische afbeelding van de dans illustreren, terwijl Glass vertelt over de manier waarop deze afbeeldingen de huidige performances van de Hamat'sa hebben beïnvloed. De focus van deze film ligt dus duidelijk op de ervaring van het veldwerk van de filmmaker en behandelt de ethiek van de etnografische representatie en de relaties tussen de antropologen en hun onderzoekspartners (Glass, A., 2004).

De aanwezigheid van de etnograaf in zijn eigen films kan zeer interessant zijn: wanneer de etnograaf gefilmd wordt tijdens zijn werkzaamheden - namelijk het maken van een etnografische film - dan maakt hij deel uit van het gedrag binnen een bepaalde cultuur. Door deze beelden in de film te verwerken, kan de kijker zelf zien hoe de etnograaf hierbij te werk gaat en kan hij zich een beeld vormen van de manier waarop etnografisch veldonderzoek door een filmploeg het gedrag binnen de cultuur beïnvloedt. Anderzijds vormt de etnografische filmmaker die in beeld komt ook een belangrijk medium om informatie over één cultuur door te geven aan een publiek uit een andere cultuur, wat de film begrijpelijker en effectiever maakt. Het weglaten van de etnograaf uit het frame heeft een afstandelijk, onpersoonlijk effect op het publiek (Heider, K.G., 1978, pp.61-62). Het is net om die reden dat Frederick Wiseman er voor kiest om zelf niet in zijn films te verschijnen. Hij wil net dat zijn films een onpersoonlijke, realistische kijk zijn op een institutie, zonder dat hij zijn eigen ervaringen te veel laat doorschemeren. Hij vindt het subject op zich immers veel belangrijker dan zijn relatie ermee en vindt het dan ook een beetje ijdel om zelf in zijn films te gaan opdraven (Bachir, J.J., 2004). Bovendien maakt hij geen gebruik van interviews of andere vormen van rechtstreekse interferentie, waardoor zijn aanwezigheid in het beeld ook niet vereist wordt. Wiseman kijkt liever toe van op een afstandje, zonder zich te moeien met de gang van zaken. Ook zijn contacten met de subjecten houdt hij afstandelijk en professioneel, omdat hij het vervelend zou vinden als mensen hem tijdens het filmen zouden vragen of ze goed bezig zijn (Peary, G., 1998).

Hij onthult de realiteit van het filmen wel op andere manieren, bijvoorbeeld door het ontbloten van het voyeuristische standpunt van de toeschouwer, zoals we in 2.4.2. al aanhaalden. Zijn film *Model* (1980) kent zelfs een hoge mate van reflexiviteit: hierin toont hij regelmatig beelden van een andere filmploeg die een reportage maakt over het modellenwereldje en brengt hij zo - zonder zichzelf en zijn crew te filmen - toch het productieproces van het filmen in beeld. De film bevat ook heel wat sequenties die gefilmd werden in een spiegel of de ruit van een etalage, waarna de camera beweegt naar de 'echte' actie. Zo herinnert hij ons

regelmatig aan de illusie die hij zelf creëert, namelijk de indruk van realiteit: we keken immers eerst zonder het te beseffen minutenlang naar het spiegelbeeld van de werkelijkheid (Armstrong, D., 1983, pp.7-8). Wiseman is dus zelf niet letterlijk aanwezig in zijn film, maar zet het 'reflexieve' karakter van zijn documentaires wel voldoende in de verf op andere manieren.

## **2.7. Besluit**

In dit hoofdstuk wierpen we een blik op alles wat te maken heeft met de notie 'realiteit' bij het maken van (ethnografische) films en Wisemans houding hier tegenover. Zo hebben we ontdekt dat er verschillende elementen bestaan die een vervormende invloed hebben op het beeld van de werkelijkheid dat we denken te zien op ons scherm. Eén stelling was hierbij van essentieel belang: geen enkele film is objectief. Hoewel de aanhangers van de "cinéma vérité" wel graag beweren dat ze een waarheidsgetrouw beeld tonen van de realiteit, sluipt er toch hier en daar een vorm van selectie in. Een film is immers altijd het product van een aantal keuzes die de filmmaker maakt, op vlak van onderwerp, camerastandpunt, montage, etc... Wiseman zet zich af tegen deze filmstroming door openlijk toe te geven dat hij een subjectieve weergave van de oorspronkelijke gebeurtenissen toont in zijn films en zelfs methoden uit de fictiefilm gebruikt om zijn films een zekere structuur mee te geven. Hij hecht meer belang aan het tonen van een beeld dat 'eerlijk' is tegenover zijn subject en zijn publiek, dan aan het creëren van een perfecte replica van de werkelijkheid. In de montagekamer schrikt hij er dan ook niet voor terug te goochelen met tijd en ruimte en gaat hij op zoek naar thematische verbanden tussen zijn verschillende sequenties. Na een proces van maandenlang knippen en plakken bekomt hij uiteindelijk een film die zijn ervaringen in de institutie in kwestie op een oprechte wijze weergeeft. Tijdens het filmen kunnen er door de aanwezigheid van de 'vreemde' cameraploeg echter ook vervormingen optreden die een filmmaker niet in de hand heeft (bijvoorbeeld personen die recht in de camera kijken), maar hier

heeft Wiseman zelden last van, omdat de subjecten meestal zodanig opgaan in hun werk dat ze de camera's niet meer zien staan.

Vervolgens bekeken we ook de invloed van de soundtrack en de aanwezigheid van de filmmaker op het realiteitsgehalte van de film. Omdat een vertelstem of toegevoegde muziek onvermijdelijk een bron van afleiding vormen, is het beter deze weg te laten uit de film. Bij etnografische films worden ze wel vaker gebruikt om de beelden van wat achtergrondinformatie te voorzien die noodzakelijk is voor het begrijpen van de cultuur, maar men moet opletten voor het overdadig en overbodig gebruik ervan om de begrijpelijkheid van de boodschap van de film niet in gevaar te brengen. Bij een film blijft het visuele toch steeds het belangrijkste aspect en de kijker moet dus in staat zijn om zich volledig op de beelden te kunnen concentreren. Daarom maakt Wiseman geen gebruik van externe geluidsbronnen; noch muziek, noch een vertelstem. Het begrijpen van de beelden kan soms vergemakkelijkt worden door de etnografische filmmaker in het beeld te laten verschijnen, zodat hij de overdracht van informatie tussen culturen kan mediëren, maar Wiseman staat hier afkerig tegenover. Hij wil immers een zekere afstand bewaren tegenover de gebeurtenissen waar hij getuige van is en gebruikt andere manieren om de kijker bewust te maken van het feit dat hij slechts een indruk van de realiteit weergeeft. Wiseman slaagt er dus prima in de werkelijkheid op een geloofwaardige en waarheidsgetrouwe manier te tonen in zijn films, zonder ooit de dubbelzinnigheid van die werkelijkheid uit het oog te verliezen. In al zijn pogingen om de gebeurtenissen correct en eerlijk weer te geven, zal hij zijn publiek er dus ook telkens aan herinneren dat ze naar een fictief beelddocument aan het kijken zijn en dit is exact wat de etnografische filmmakers ook zouden moeten doen om geaccepteerd te worden binnen de academische wereld. De kijker moet via de film voldoende informatie kunnen verwerven over de realiteit, maar tegelijk weten dat er een heel proces van selectie en montage aan vooraf gegaan is.

### **3. Inhoud en context**

#### **3.1. Inleiding**

Eén van de belangrijkste kenmerken van de antropologie, is dat ze - meer dan gelijk welk ander sociaal-wetenschappelijk onderzoek - een specifiek, cultureel bepaald gedrag steeds zo veel mogelijk tracht te plaatsen binnen een bredere, algemenere context. Deze holistische houding wordt weerspiegeld in het typische etnografische veldonderzoek: de etnograaf plaatst zich temidden van een samenleving en observeert vanuit deze positie op gedetailleerde wijze het leven en samenleven van haar bewoners. Vervolgens schrijft hij zijn bevindingen neer in een wetenschappelijk verslag, waarin hij de nadruk legt op de relaties tussen de verschillende facetten van deze samenleving en hij de gang van zaken onbewust ook vergelijkt met zijn eigen cultuur. Hij zal een bepaald gedrag steeds proberen te plaatsen binnen de bredere context van de cultuur, op basis van eerdere observaties of literatuuronderzoek over de samenleving in kwestie. Elke gebeurtenis of elk individu wordt gezien als een onderdeel van een groter geheel of lichaam en vervult zijn eigen specifieke functie daarin. Een etnograaf zal een bepaald gedrag dus nooit bekijken als een geïsoleerd geval, maar steeds willen zoeken naar de maatschappelijke context waarin het gedrag ligt ingebed.

Die antropologische nadruk op een holistische benadering van het menselijk gedrag kan perfect tot uiting gebracht worden door het medium film. Wat een film doet, is immers het plaatsen van mensen en handelingen in een ruimtelijke en temporele context. Een etnografische filmmaker hoort dus de gebeurtenissen die hij filmt steeds te 'contextualiseren' en ze binnen hun geheel te laten zien. Frederick Wiseman heeft een gelijkaardig doel voor ogen met zijn documentaires over de Amerikaanse instituties: niet alleen wil hij de belastingbetalende burger een blik achter de schermen van enkele representatieve publieke instellingen gunnen, ook maakt hij duidelijk dat deze plaatsen de meer algemene waarden van de Amerikaanse samenleving weerspiegelen. Om deze boodschap duidelijk te maken, gebruikt hij een heel eigen filmtaal en stelt hij zijn oeuvre op zo'n manier



samen dat zijn films allemaal met elkaar verbonden kunnen worden en dus ook één lichaam vormen.

### **3.2. Een blik op de Amerikaanse samenleving**

We hebben ondertussen al heel wat specifieke aspecten van de cinema van Frederick Wiseman besproken, maar over de onderwerpen die hij behandelt, zijn we voorlopig nog kort geweest. Omdat we het in dit hoofdstuk in het bijzonder over de inhoud van zijn films zullen hebben, is een bondig overzicht van de thema's van zijn oeuvre hier wel op zijn plaats. Aangezien hij halverwege de jaren '60 de indruk had dat de Verenigde Staten nog een relatief onontdekt gebied vormden binnen het domein van de documentaire, besloot hij zijn aandacht te richten op de gewone, alledaagse gebeurtenissen in het leven van de doorsnee Amerikaan. Enkele van zijn voorgangers hadden zich immers al eens toegespitst op het glamour-wereldje van bekende sterren en muzikanten, maar deze films vertelden eigenlijk weinig over de samenleving zelf. Wiseman besloot dat er om hem heen genoeg dingen gebeurden die de moeite waard waren om er een film over te maken en hem bovendien meer konden leren over hoe de maatschappij in elkaar zit.

Omdat het echter onbegonnen werk is om in het wilde weg aspecten van de Amerikaanse samenleving te beginnen filmen, had hij een referentiekader nodig, dat hij vond in de publieke instituties van zijn land. De keuze voor deze instituties als onderwerp van zijn films komt dus niet voort uit een specifieke interesse voor deze plaatsen, maar eerder vanuit een zekere nood aan een afbakening. De muren van de gebouwen hebben dezelfde functie als de lijnen op een tennisveld, zegt hij in een interview. Hij kijkt naar wat er gebeurt binnen die muren of binnen de grenzen van een geografische locatie en alles wat daarbuiten gebeurt, is niet van toepassing voor zijn film (Aftab, K. & Wertz, A., z.d.). Door de instellingen als een soort van mini-maatschappijen te beschouwen, is de vergelijking met de volledige Amerikaanse samenleving snel gemaakt. Hij biedt zijn publiek dus niet enkel

een grondige en gedetailleerde studie van de specifieke instituties, maar analyseert binnen dit afgebakende terrein ook bepaalde tendensen en ontwikkelingen in de ruimere context van de Verenigde Staten als geheel. In zijn films komen dan ook regelmatig elementen van die maatschappelijke ontwikkelingen aan bod, zoals we later in dit hoofdstuk zullen aanhalen. Belangrijk hierbij is het element 'herkenbaarheid'. Wiseman kiest stuk voor stuk instituties uit waar de doorsnee Amerikaanse burger vroeg of laat wel eens mee in aanraking komt, hetzij via eigen ervaringen of van familie en kennissen, hetzij via beelden op tv. Zijn films beschrijven met andere woorden onze gedeelde ervaringen. Omdat hij de gang van zaken in de instellingen zo onpersoonlijk mogelijk tracht weer te geven, geeft hij zijn publiek de kans om haar ervaringen bevestigd te zien of net bij te schaven. Zeggen dat een Wiseman-film enkel over de institutie gaat, zou dus oppervlakkig zijn, aangezien je dan de complexiteit van de film zou negeren. De verschillende niveaus in zijn films zorgen er immers voor dat ze open staan voor verschillende interpretaties en dat is exact Wiseman uitgangspunt (McWilliams, D.E., 1970, p.23).

Wat hij vooral wil aantonen met zijn documentaires over de beslissende bureaucratische instituties die het sociale leven in de Verenigde Staten reguleren, zijn de machtsrelaties tussen de staat en de individuen. De machtseconomie van de staat is voortdurend bezig met het vormen en normaliseren van het individu, met als doel het bekomen van volgzaam en bruikbare subjecten en een maximale controle op hun gedrag (Armstrong, D., 1989, p.20). Wiseman toont de mens vaak als machteloos tegenover het institutionele beleid met zijn bureaucratische regeltjes, dat het individu in een soort van slachtoffer-rol dwingt (Tuch, R., 1978, pp.9-10). Deze objectivering van het individu, die er voor zorgt dat mensen slechts als een nummer beschouwd worden door de staat, is het belangrijkste thema in Wisemans documentaires. In deze redenering herkennen we onvermijdelijk de geest van de Franse denker Michel Foucault, die verschillende studies maakte over de onzichtbare machtsstructuren van de sociale instituties die de mens disciplineren, zoals de school, het leger, het gerecht, het ziekenhuis, ... (niet toevallig allemaal instituties die Wiseman behandelt in zijn films). In zijn

onderzoeken staat de mens als autonoom rationeel denkend wezen voortdurend ter discussie. Net zoals Foucault op zoek ging naar middelen om weerstand te bieden tegen de machtspraktijken die de mens onderworpen hebben, zo wil ook Wiseman door middel van zijn documentaires de aandacht vestigen op deze machtsproblematiek en de onderliggende structuren van deze instituties blootleggen (Gerrie, J., 2003). De onderwerpen die Foucault en Wiseman (die overigens tijdgenoten van elkaar zijn) aansnijden, overlappen dus sterk met elkaar: wat Foucault met zijn boeken doet, doet Wiseman met zijn films. Wanneer we Wisemans oeuvre van wat dichterbij bekijken, merken we al snel dat zijn films kunnen onderverdeeld worden in enkele subcategorieën.

### **3.2.1. Tucht en gehoorzaamheid**

Zeer opvallend is Wisemans keuze voor het belichten van enkele instellingen die zich in mindere of meerdere mate bezighouden met het 'africhten' en opleiden van mensen tot een gedisciplineerde en gehoorzame massa. Zo maakte hij twee films over middelbare scholen (*High School* uit 1968 en *High School II* uit 1994), een film over de jeugdrechtbank (*Juvenile Court* uit 1973), een film over een politiekorps (*Law and Order* uit 1969) en verschillende films over het militaire leven (*Basic Training* uit 1971, *Sinai Field Mission* uit 1978, *Manoeuvre* uit 1979, *Missile* uit 1987 en *Canal Zone* uit 1977). Ook *Essene* (1972) over een Benedictijns klooster en *Titicut Follies* (1967) over de psychiatrische afdeling van een gevangenis kunnen we hier bij rekenen.

Het is niet moeilijk om binnen de context van Wisemans centrale thema enkele interessante verbanden tussen deze films te zien: zo begint de staat haar inwoners al van jongs af aan te kneden en te vormen naar haar wil in de vele middelbare scholen van het land. Indien het schoolsysteem echter zou falen, staan er meteen een aantal instituties klaar die dit probleem kunnen opvangen. Jongeren die zich werkelijk ernstig misdragen en buiten de lijntjes van het bureaucratische systeem kleuren, komen voor de

jeugdrechtbank en worden gestraft voor hun afwijkende gedrag. Nog indringender is de opleiding die vele jonge mannen krijgen in het leger, waar alles draait rond de onderwerping van het individu aan het groepsgevoel en het eerbetoon aan het land (en dus de staat). Als ze zich daarna nog steeds niet aanpassen aan de strikte regels van de maatschappij, is er de politie die hen op het rechte pad kan brengen door een systeem van controle en bestraffing. Mensen die onderweg alsnog het noorden zijn kwijtgeraakt en op psychisch niveau niet meer in staat zijn zich te conformeren, worden uit het straatbeeld en dus uit de samenleving geplukt, waarna ze terechtkomen in psychiatrische instellingen. Zelfs geestelijken ontsnappen niet aan de ijzeren vuist van de staat: binnen hun kloosters heerst er eveneens een strenge, bureaucratische sfeer van tucht en zelfopoffering. Ook monniken moeten afstand doen van hun individualiteit en één worden met de gemeenschap. Wiseman wil in zijn films echter deze individuen aan bod laten komen die door het systeem genegeerd worden.

In *High School* (1968), waarin Wiseman een middelbare school uit Philadelphia met hoofdzakelijk blanke leerlingen uit de middenklasse onder de loep neemt, krijgen we de continuïteit die er bestaat tussen de verschillende documentaires duidelijk te zien tijdens een indrukwekkende slotscène. Hier zien we de directrice van de school die voor een volle zaal van leerkrachten en leerlingen een brief voorleest van een oud-leerling. Hij zit als soldaat in Vietnam en schrijft over zijn ervaringen in de oorlog. Op het einde van de brief bedankt hij de school voor alles wat ze voor hem gedaan hebben en deelt hij mee dat hij - indien hij de strijd niet overleeft - zijn verzekeringsgeld doneert aan de school. Ook benadrukt hij zijn nietigheid nog eens sterk: "I'm only a body doing a job". Deze vlotte doorstroming van het onderwijs naar het leger is voor de directrice een teken dat ze een zeer succesvolle school leidt en vooral dat ze een perfect product heeft afgeleverd. De gewillige leerlingen die afstuderen aan haar school, schuiven probleemloos door naar de volgende fase van het Grote Plan van de staat: opdraven als kanonnenvlees in een zinloze oorlog (Mamber, S., 1970, p.50).

De politie-interventies in *Law and Order* (1969) benadrukken dan weer sterk de klassenstrijd in de Verenigde Staten: de politieagenten, die tot de

middenklasse behoren, plaatsen zich boven een ondergeschikte arbeidersklasse die zich moet houden aan de regels die de wet hen oplegt (Armstrong, D., 1983, pp.3-4). Wiseman legt hierbij vooral de nadruk op de culturele problemen in Amerika's 'melting pot': het merendeel van de mensen die opgepakt of ondervraagd worden in de film, zijn zwarten. De fundamentele tekortkomingen van het systeem worden ook duidelijk blootgelegd in deze film, bijvoorbeeld in de laatste scène, waarin we twee zwarte mannen zien die in een ruzie over een echtscheiding verwickeld zijn. Eén van de mannen eist het hoederecht op zijn kind op, maar de politieagent die ter plaatse gekomen is, is niet bevoegd voor zulke regelingen en moet de ruziemakers noodgedwongen achterlaten zonder hulp te kunnen bieden. Doorheen alle voorgenoemde films zijn voorbeelden te vinden van de institutie die zijn gezag laat gelden om de bevolking in het gareel te laten lopen. Of deze institutie nu verpersoonlijkt wordt door een leraar, een officier of een politieagent, de boodschap blijft dezelfde: individualisme is een ernstige kwaal die de goed geoliede machine van de staat doet haperen en moet dus hardhandig aangepakt worden.

### **3.2.2. Toenemende nood aan hulpverlening**

Een ander domein dat Wiseman duidelijk niet onberoerd laat, is de Amerikaanse zorg- en hulpverleningssector. Hij maakte twee films binnen een ziekenhuisomgeving (*Hospital* uit 1970 en *Near Death* uit 1989), een aaneensluitende reeks films over handicaps (*Multi-Handicapped*, *Deaf*, *Adjustment and Work* en *Blind* uit 1986) en verschillende films over sociale hulpverlening (*Welfare* uit 1975, *Public Housing* uit 1997 en *Domestic Violence* uit 2001). Ook *Titicut Follies* (1967) kunnen we hier eventueel bijrekenen, aangezien de instelling in Bridgewater mensen opvangt met een mentale handicap.

Met dit subthema geeft Wiseman eveneens een duidelijk signaal: de Amerikaanse staat, die er zo op gebrand is haar 'onderdanen' te normaliseren, krijgt in grote mate te maken met individuen die afwijken van

het verwachte patroon en door één of ander tekort niet op een normale wijze kunnen meedraaien in het systeem. De staat investeert dan ook enorm in het oprichten van allerlei instituties die deze mankementen kunnen verhelpen. Iemand die een fysieke handicap heeft, moet intensief begeleid en geholpen worden, zodat hij toch nog in staat is om mee te draaien in het economische systeem van het land. Blinde en dove kinderen worden van jongs af aan geleerd om zich zelfstandig te kunnen behelpen en krijgen een opleiding die zo dicht mogelijk aanleunt bij die van 'gewone' kinderen, zodat ook zij nog een behoorlijke kans kunnen krijgen op de arbeidsmarkt. Alles wordt in het werk gesteld om personen met een handicap te integreren in het gewone leven, waarin ze ten dienste van de staat kunnen werken. Zieke mensen komen in een ziekenhuis terecht, waar ze een grondige behandeling krijgen die hen zo snel mogelijk weer op de been moet helpen, zodat ze niet te lang afwezig moeten zijn op het werk. Patiënten die op het randje tussen leven en dood hangen, worden vaak kunstmatig nog in leven gehouden, om hun kansen te verhogen dat ze ooit weer kunnen deelnemen aan het professionele leven. De hulpverlening vindt ook plaats op het sociale niveau: mensen die het financieel moeilijk hebben, kunnen gebruik maken van de diensten van een centrum voor sociale hulpverlening en sociale woningprojecten om op die manier hun plaatsje in de maatschappij terug te winnen. Vrouwen die het slachtoffer worden van huiselijk geweld en op zoek zijn naar een onderkomen, kunnen terecht bij verschillende opvangcentra, waar ze medische verzorging en psychische bijstand kunnen bekomen. Ook deze instanties hebben de reïntegratie van de 'verschoppelingen' van de maatschappij tot doel.

Opvallend is echter de steeds terugkerende aanwezigheid van de bureaucratische aard van deze staatsinstituties. Hoewel hun primaire doelstelling het helpen van mensen in nood is, zullen ze de hulpbehoevende burgers steeds onvermijdelijk confronteren met de gigantische administratieve omwegen en beleidsmatige beperkingen van het systeem. In de film *Welfare* (1975) krijgen we hier een prachtig voorbeeld van. Deze film werpt een doordringende blik op een sociaal hulpverleningscentrum in New York City, waarin we mensen zien komen en gaan, maar we vooral

geconfronteerd worden met de frustratie en verveling van de vele mensen die urenlang zitten wachten op een bank of staan aan te schuiven in een lange rij. Mensen worden voortdurend doorverwezen, maar ook afgewezen, en sommigen onder hen worden al wekenlang van het kastje naar de muur gestuurd. De wil om deze mensen te helpen is er wel, maar het personeel van het centrum zit zelf zodanig verward in de verstrikkende netten van het systeem, dat ze er niet toe komen om iedereen de hulp te bieden die ze hen vragen. De administratieve rompslomp waar zowel de medewerkers als hun 'klanten' mee te maken krijgen, wordt regelmatig benadrukt door beelden van enorme stapels papierwerk, dossierkasten die uitpuilen van de mappen en facturen en het onophoudelijke geratel van ouderwetse typemachines. De 'cutaways' naar de overvolle wachtkamers die Wisemans regelmatig toevoegt aan de beelden, versterken de ellendige sfeer die er hangt in het gebouw. Eén man verwoordt de situatie op een treffende manier: "What am I waiting for? Godot? You know the story, he will never come. Well, I'm waiting for something that will never come".

Ook in *Titicut Follies* (1967) merken we een zekere mate van ontevredenheid over de gang van zaken op, tijdens een discussie tussen één van de patiënten van de Bridgewater State Prison for the Criminally Insane en zijn dokter. De man beweert dat hij helemaal niet ziek is en dat hem medicatie wordt opgedrongen die hij absoluut niet nodig heeft. Hij protesteert tegen de manier waarop hij behandeld wordt in de instelling en geeft commentaar op de tests die hij dagelijks moet ondergaan: vragen zoals "Hoe veel keer per dag ga je naar de wc?" en "Geloof je in God?" kunnen volgens hem niet aantonen dat hij paranoïde is. Een paar scènes later zien we dezelfde patiënt ondervraagd worden door een medewerker. We komen te weten dat hij enkel ter observatie in de instelling zou opgenomen zijn, maar dat hij er ondertussen al anderhalf jaar zit en dat zint hem niet. De man klaagt Bridgewater aan, omdat hij tijdens zijn opsluiting een emotionele afwijking ontwikkeld heeft die hij voordien nog niet had. "If you keep me here, that means you want me to get harmed", concludeert hij. In al deze films wordt de kijker dus geconfronteerd met een belangrijke contradictie: enerzijds werden de bewuste instituties opgericht om mensen te helpen en

opnieuw te integreren in de samenleving, maar anderzijds wordt er eigenlijk niemand geholpen en creëert het bekrompen bureaucratische beleid enkel een strop die steeds vaster rond de hals van zowel de hulpbehoevenden als de hulpverleners komt te zitten.

### **3.2.3. Invloed van de consumptiemaatschappij**

Tot slot richt Frederick Wiseman in een aantal films ook zijn aandacht op de steeds groter wordende invloed van massaproductie en -consumptie op de Amerikaanse samenleving. Hiermee toont hij niet alleen de reproductie van de kapitalistische cultuur die van de moderne assemblagelijijn rolt, maar ook de toenemende vrijetijdsconsumptie die hiermee gepaard gaat. Wiseman is immers geïnteresseerd in alle klassen van de maatschappij, zowel in de levenswijze van arme mensen als die van rijke mensen. In zijn films wil hij dus niet enkel mensen aan bod laten komen die met financiële, professionele of gezondheidsproblemen worstelen, maar ook mensen die het gemaakt hebben in het leven, aangezien hij hun waarden even belangrijk vindt. Hij volgt daarmee niet de algemene trend binnen de documentaire-wereld om enkel mensen te tonen die het slachtoffer zijn geworden van de maatschappij (Peary, G., 1998). Zo bestudeert hij in films als *Racetrack* (1985) en *Aspen* (1991) twee plaatsen die in het bijzonder door de hogere klasse bezocht worden (een paardenrenbaan en een ski-oord), net als *Ballet* (1995) en *La Comédie Française ou L'Amour Joué* (1996), die een blik achter de schermen van het American Ballet Theatre en het oudste en meest gerenommeerde Franse theatergezelschap werpen. Ook iets toegankelijker manieren van vrijetijdsbesteding komen aan bod, zoals in *Central Park* (1989) en *Zoo* (1993). Wiseman laat echter niet na ook de keerzijde van de medaille te tonen. De toename van het aantal uren vrije tijd is er namelijk enkel gekomen door een wijziging in productietechnieken, waardoor goederen aan de lopende band geproduceerd worden en de mens niet meer in persoonlijk contact staat met het product. In films als *Meat* (1976) en *Model* (1980) neemt Wiseman een Marxistisch kijkje in de markteconomie,



waar sociale relaties gereduceerd worden tot relaties van kopen en verkopen en waar het individu slechts een onbeduidende en onpersoonlijke schakel in het geheel is (Armstrong, D., 1983, p.5).

Zo worden we in *Meat* vooral geconfronteerd met het thema van 'vervreemding' of 'aliënatie' als gevolg van de economische structuur van de samenleving. Op een oppervlakkig niveau houdt de film zich vooral bezig met het tonen van de verschillende productiestappen in de vleesindustrie: hoe het vee gekweekt, gevoeld, geslacht en verpakt wordt. Als we echter wat dieper graven, merken we al snel dat de film een belangrijke maatschappelijke tendens aanhaalt: door de strikte arbeidsverdeling vervreemdt de moderne arbeider van zijn product. De hele film draait immers rond de assemblagelij, die in dit geval een perfecte metafoor vormt voor het proces van standaardisering dat de staat oplegt aan het individu. Zoals ook de middelbare scholen, het leger, het ziekenhuis, etc. een soort lopende band zijn die perfect gefabriceerde, niet van elkaar te onderscheiden producten aflevert, zo levert ook de moderne vleesindustrie identieke, karakterloze objecten af: niet alleen de afgewerkte vleesproducten, maar ook de arbeiders aan de band (Tuch, R., 1978, pp.11-13). Zij worden als het ware op dezelfde manier behandeld als een koe of een schaap: op het einde van het proces blijft er enkel een hoop niet-identificeerbaar vlees over.

In *Zoo* zit een scène die ons sterk doet denken aan deze doorgedreven instrumentalisering. Hoewel de verzorgers van de zoo van Miami zeer begaan zijn met het welzijn van de dieren, kunnen we ze hier en daar toch betrappen op een houding die de objectivering van het dier insinueert. Zo bevat de film een lange scène van de bevalling van een neushoorn. Het diertje wordt echter dood geboren, omdat de bevalling mogelijk te veel tijd in beslag genomen heeft en het jong door een gebrek aan zuurstof gestikt is. Enkele scènes daarna krijgen we beelden te zien van twee verzorgers die het dode neushoornjong in een fotogenieke houding op de grond leggen, zodat journalisten er foto's van kunnen maken. Meteen daarna begint een dierenarts het beestje volledig open te snijden en worden ook zijn ingewanden, zoals de darmen en de maag, uitgespreid op het asfalt. Ook de tong wordt uit de bek getrokken en afgesneden en de kop wordt nog eens

afzonderlijk tentoongesteld voor foto's. Alle organen worden in glazen potten gestoken, terwijl het leeggehaalde karkas in het vilbeluik verdwijnt. Al deze handelingen worden door de dierenarts met een uitgestreken gezicht uitgevoerd, alsof hij een auto aan het demonteren is. Het neushoornjong, dat de avond voordien nog een levend wezentje was, wordt nu beschouwd als een onpersoonlijk object, net zoals de runderen die het slachthuis binnengaan en de arbeiders die hun positie langs de assemblagelijnn innemen. Eenzelfde houding vinden we ook terug in de film *Primate* (1974), waarin we het reilen en zeilen kunnen volgen binnen een wetenschappelijk instituut dat zich bezighoudt met het uitvoeren van experimenten op apen. De overgang van een traditionele maatschappij naar een massaproductie- en consumptiemaatschappij heeft dus duidelijk een invloed op de relatie tussen mens en dier, en tussen mensen onderling.

Na dit beknopte overzicht van de thema's die Frederick Wiseman aan bod laat komen in zijn documentaires, beschikken we over de nodige voorkennis om de filminhoud verder te gaan analyseren.

### **3.3. Holisme in stijl en structuur**

Zoals we aan het begin van dit hoofdstuk al aanhaalden, stelt de etnografie en de etnografische film in het bijzonder zich tot doel de samenleving op een holistische wijze te benaderen. In het Van Dale woordenboek wordt de term holisme als volgt omschreven:

“Opvatting dat er een samenhang bestaat in de werkelijkheid die enkel uit een beschouwing van het geheel blijkt en niet terug te vinden is in de onderdelen” (Van Dale Taalweb, 2006).

Het is dus van belang bij het in beeld brengen van bepaalde handelingen of gebeurtenissen, dat de actie of de persoon die deze uitvoert in zijn geheel getoond wordt, zodat de kijker hem kan plaatsen in de bredere culturele context. Het voorzien van deze context is noodzakelijk, aangezien ze de betekenis van de gebeurtenis duidelijk maakt. De etnografische filmmaker moet dan ook streven naar een zo volledig mogelijke weergave van een

actie en zich hoeden voor een gebrek aan 'contextualisatie' of het geïsoleerd behandelen van de actie. Hoewel het uiteraard onmogelijk is om elk aspect van een gebeurtenis in beeld te brengen, zal een etnografische film nooit te lijden hebben onder 'overcontextualisatie' (Heider, K.G., 1978, pp.74-76). De holistische benadering van de filmmaker kunnen we terugvinden in verschillende aspecten van de film, die we hier verder zullen beschrijven.

### **3.3.1. Afstand tot de camera: close-up of 'wide shot'?**

In de narratieve cinema is de close-up een vaak gebruikte techniek om de emoties op het gezicht van een personage beter tot uiting te brengen. Door enkel het hoofd of het gezicht van een personage in het frame te tonen, wordt de aandacht van de kijker expliciet gestuurd naar de uitdrukking op het gelaat. De meest expressieve delen van het gezicht, zoals de ogen, de wenkbrauwen en de mond, worden op die manier immers sterk uitvergroot op het scherm. Dit beeld kan bekomen worden door letterlijk met de camera dichterbij te komen of door op mechanische wijze in te zoomen op één detail van de werkelijkheid (Bordwell, D. & Thompson, K., 2004, p.201). De close-up is zodanig ingeburgerd geraakt in de film, dat niemand er eigenlijk nog bij stil staat dat zo'n beeld de realiteit niet erg geloofwaardig weergeeft. In een normale interactie tussen twee mensen zal je namelijk altijd meer van de ander zien dan enkel zijn hoofd of gezicht: je ziet ook nog een deel van zijn bovenlichaam en de omgeving op de achtergrond. Enkel in extreem intieme omstandigheden, waarin twee mensen zich zodanig dicht bij elkaar bevinden dat ze enkel elkaars gezicht of zelfs maar een deel daarvan zien, komt een close-up overeen met het beeld van de werkelijkheid. Binnen een filmstroming als de etnografische film is het echter een onnatuurlijk stijlelement, dat we kunnen beschouwen als een soort van selectie: de filmmaker beslist immers om een bepaald deel van het lichaam te laten zien en een ander deel niet. Dit heeft tot gevolg dat er heel wat culturele informatie verloren gaat over de context van een bepaalde blik, een handeling of een lichaamshouding. In etnografische films is het dus van

belang om het menselijke lichaam in zijn volledigheid te bestuderen en dus te filmen. Wanneer er ingezoomd wordt op een bepaald lichaamsdeel, wordt de kijker immers belet om te zien wat er met de rest van het lichaam gebeurt en is het mogelijk dat hij het getoonde detail niet kan plaatsen in het geheel.

Toch heeft het gebruik van close-ups ook enkele voordelen: ten eerste creëren ze een vorm van visuele afwisseling in een film die voornamelijk met 'wide shots' werkt. In films waar de betrokkenheid van het publiek eerder laag is, kan dit een goede manier zijn om de aandacht van de kijker te blijven vasthouden. Door het tonen van een detailbeeld krijgt de kijker immers de kans om een aspect van de cultuur van naderbij te bekijken. Soms levert een close-up extra informatie op die een 'wide shot' niet kan tonen: zo kan men bijvoorbeeld in detail inzoomen op een tatoeage of een piercing op een specifiek lichaamsdeel van een persoon. Ten tweede dragen close-ups ook bij in het identificatieproces tussen het publiek en de mensen die in beeld komen. Wanneer je een gezicht kan plakken op een persoon, is de kans dat je je ermee verbonden kan voelen namelijk groter (Heider, K.G., 1978, pp. 76-78). Ook Wiseman maakt regelmatig gebruik van - soms zelfs zeer extreme - close-ups. Een 'wide shot' zal hij enkel gebruiken om de institutie die hij filmt te plaatsen binnen een geografische context (zie 1.4.4.): zo begint *Meat* (1976) met een panoramisch beeld van een weide vol grazende runderen. Even later zien we de weide en enkele fabrieksgebouwen ook vanuit de lucht gefilmd. De openingsscène van *High School II* (1994) toont ons beelden van de omgeving van de school en deze komen doorheen de film nog enkele keren terug om het aanbreken van de volgende dag of een verplaatsing naar een andere ruimte aan te kondigen. Op het einde van de film zoomt de camera zelfs zo ver uit dat we een groot stuk van de stad New York kunnen zien. Hij vindt het dus wel belangrijk om te benadrukken dat hij het in zijn films niet enkel over de specifieke instelling heeft, maar dat hij ze als representaties van de bredere Amerikaanse samenleving beschouwt.

Toch maakt hij meestal gebruik van medium tot extreme close-ups in zijn documentaires. Soms zien we zelfs gedurende enkele minuten bij wijze van spreken enkel een arm of een been van een persoon die aan het woord is en duurt het dus even eer we kunnen achterhalen wie het is. De beelden

van de gymles van de meisjes in *High School* (1968) tonen vooral voeten, benen en achterwerken die allemaal dezelfde bewegingen uitvoeren, maar we zien zelden de gezichten van de meisjes. Dit verhoogt het gevoel dat ze allemaal deel uitmaken van één grote gestandaardiseerde massa. Wanneer er echt gesprekken gevoerd worden tussen twee of meerdere mensen, wordt er wel vaak sterk ingezoomd op de gezichten van de betrokkenen. Daarover hebben we het echter in het volgende punt. De camerastijl is alleszins erg dynamisch in Wisemans films en de beelden zijn vaak onstabiel, wegens het ontbreken van een statief. Zo zwiept de camera regelmatig heen en weer, waardoor het af en toe een tijdje duurt eer er op het juiste object of personage wordt gefocust of ingezoomd.

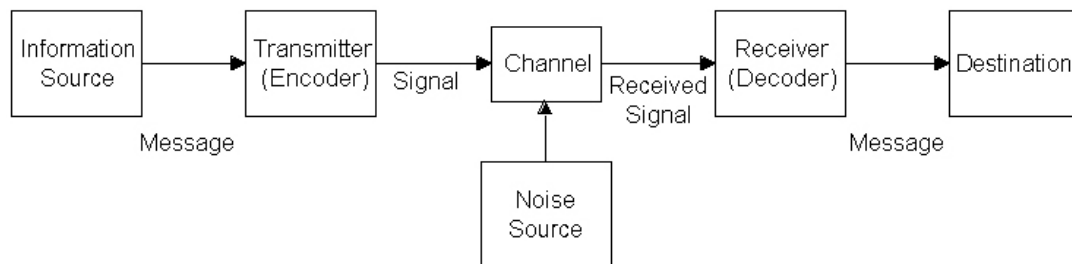
Eén van Wisemans opmerkelijkste soort close-ups, zijn de korte beeldjes van personen die hij aan het begin van verschillende van zijn films gebruikt, zoals *Law and Order* (1969) en *Welfare* (1975). De manier waarop hij zo telkens enkele mensen in beeld brengt, doet sterk denken aan de zogenaamde 'mug shots' (Atkins, T.R., 1976, p.76). Dit zijn foto's van criminelen in front- en/of zijaanzicht die meestal genomen worden vlak nadat ze gearresteerd zijn en die onder andere gebruikt worden om identificatie door slachtoffers mogelijk te maken. De gearresteerden moesten vroeger ook een bordje vasthouden terwijl de foto's gemaakt werden, met daarop de datum van de arrestatie en een reeks getallen die aan hun identiteit werden toegekend. Het feit dat Wiseman met zijn close-ups duidelijk verwijst naar dergelijke 'mug shots', is alweer een manier om aan te tonen dat het individu slechts beschouwd wordt als een nummer en niet als een unieke persoonlijkheid. Wiseman speelt dus regelmatig met de afstand tussen het subject en de camera om een bepaalde boodschap of sfeer mee te geven aan de beelden. Een 'wide shot' gebruikt hij doorgaans om de gebeurtenissen binnen een bepaalde ruimtelijke context te plaatsen, terwijl close-ups vaak een dieperliggende betekenis hebben en de kijker voorziet van zeer specifieke informatie; niet zozeer over de personen zelf, maar eerder over hun plaats in het grotere geheel. Wiseman heeft het voordeel dat het publiek van zijn films over het algemeen bekend is met de Amerikaanse cultuur, waardoor hij het zich wel kan permitteren bepaalde stukken uit het

beeld weg te laten. De kijker beschikt doorgaans over genoeg voorkennis om bepaalde handelingen zelf te reconstrueren vanuit minimale aanwijzingen. Een etnografische filmmaker die een film over een vreemde, exotische cultuur maakt, zal zijn publiek zo veel mogelijk informatie moeten aanbieden, omdat de kijker over onvoldoende kennis beschikt om het beeld terug op te bouwen. Hij werkt dus best met zo weinig mogelijk close-ups, tenzij ze echt bijdragen tot het beter begrijpen van de cultuur in kwestie.

### **3.3.2. Conversatie in beeld: interactie tussen zender en ontvanger**

Terwijl in de etnografische film eigenlijk veel te weinig aandacht wordt besteed aan de communicatie of interactie tussen personen, slaagt Frederick Wiseman er zeer goed in bepaalde conversaties vast te leggen. Omdat een gesprek tussen twee of meerdere mensen een activiteit is met een laag energieniveau, is het niet voor de hand liggend om dit op een natuurlijke, spontane manier weer te geven. De aanwezigheid van de camera wordt tijdens dergelijk gedrag namelijk veel opvallender, zoals we in 2.4.1. al aanhaalden. Daarom ligt het percentage 'echte' interacties in etnografische films erg laag: als er toch conversaties gefilmd worden, dan verliest men vaak uit het oog dat de communicatie op zo'n moment van twee kanten komt. Niet alleen de spreker vertoont communicatief gedrag, ook de luisteraar is actief in het gesprek, want hij ontvangt immers de boodschap van de spreker en kan hier eventueel op non-verbale wijze op reageren. Deze interactie tussen zender en ontvanger is eigenlijk het basismodel van de communicatietheorie: een zender stuurt een boodschap uit en de ontvanger geeft hier al dan niet feedback op. Dit model werd in 1949 nog verder uitgebreid door Claude Shannon en Warren Weaver, twee van de eerste communicatiewetenschappers: zij behandelden de boodschap als een signaal dat gecodeerd en gedecodeerd moet worden tijdens zijn reis tussen de informatiebron (de zender) en de bestemming (de ontvanger). Onderweg kan het signaal echter vervormingen ondergaan door externe 'ruis', die de

begrijpelijkheid van de boodschap kan aantasten (Van den Bulck, J., 2000, pp.13-14). Het bekende Shannon-Weaver-model ziet er als volgt uit:



Om de etnografische film wat meer onder de aandacht te brengen in de academische wereld, is het niet slecht om af en toe wat theorieën te gaan lenen bij film-, communicatie-, media- en culturele studies, om zo de theoretische basis van de discipline te verstevigen en te kunnen opboksen tegen de schrijvende theoretici van de klassieke antropologie (Ruby, J., 1998). Etnografische filmmakers zouden zich dus eigenlijk op voorhand beter moeten informeren over de kenmerken van de communicatie, zodat ze hier rekening mee kunnen houden tijdens het filmen van de interactie tussen mensen. Het is namelijk van belang dat alle mensen die deelnemen aan een gesprek ook gezamenlijk in beeld worden gebracht om de interactie duidelijk te kunnen observeren. Hoewel conversaties tussen personen slechts een beperkt deel uitmaken van de scènes uit Wisemans films, besteedt hij hier toch voldoende aandacht aan. In de meeste gevallen gaat het over gesprekken of ondervragingen tussen een personeelslid van de institutie en een klant, bezoeker, patiënt, leerling,... maar ook tussen 'hulpverleners' en 'hulpbehoevenden' onderling vindt er regelmatig communicatie plaats.

In *Titicut Follies* (1967) zit een mooi voorbeeldje van hoe de ontvangers van een boodschap toch actief deelnemen aan de interactie, hoewel ze niet praten. Zo krijgen we in één van de eerste scènes van de film een groepje mannen in gevangenisoutfit te zien: ze staan allemaal dicht bij elkaar op een hoopje in een ruimte die gevuld lijkt door stemmen. Eén van die mannen staat luid te praten, hij lijkt wel te preken tegen niemand in het bijzonder. Wiseman toont ons echter niet alleen deze man, die een wat verwarrende boodschap uitstuurt, maar brengt ook de hem omringende mensen in beeld

en de manier waarop ze op hem reageren. De meesten lijken hem gewoonweg te negeren, maar één man laat duidelijk merken dat hij niet geïnteresseerd is in het gesprek van de eerste: hij houdt zijn handen over zijn oren. Zo geeft hij op een non-verbale manier te kennen wat hij van de boodschap vindt. Mogelijk is ook dat hij de boodschap niet helder kan ontvangen, door de hoge mate van 'ruis' die in de kamer hangt (het geroezemoes van de anderen) en dat hij bijgevolg beslist om niet langer moeite te doen om het signaal te decoderen en dus uit het interactieproces te stappen. Door beide kanten van de communicatie te tonen, verschaft Wiseman zijn publiek heel wat extra informatie over de sfeer in het gebouw.

Ook tijdens conversaties van man tot man krijgen we de interactie in zijn geheel te zien. Soms toont Wiseman eerst een close-up van de spreker en springt dan met een 'jump shot' naar een close-up van de luisteraar, maar tijdens datzelfde gesprek zoomt hij vaak ook verder uit, zodat beide partijen tegelijk in beeld komen. In *Law and Order* (1969) zitten regelmatig beelden van twee politieagenten, die elk vanuit hun eigen auto door hun open raampjes met elkaar praten. We zien duidelijk dat de conversaties telkens gefilmd worden vanuit de passagierszetel van één van de twee auto's. Er wordt voortdurend gewisseld tussen een beeld van de agent in de andere auto en een beeld waarin ze beiden te zien zijn, zodat de interactie op realistische wijze getoond wordt. In films als *High School* (1968) en *Welfare* (1975) zijn de blikken van de luisteraars soms erg sprekend: ze drukken onderdanigheid, schuld, verveling, frustratie of ongeloof uit en geven ons op die manier dieperliggende informatie over de gang van zaken in de instelling mee. Wiseman slaagt er dus prima in de 'hele' interacties in beeld te brengen.

### **3.3.3. Continuïteit binnen de sequenties: acties van begin tot eind**

Wanneer een etnografische filmmaker een bepaalde handeling of ceremonie in beeld wil brengen, is het van belang dat hij een zekere continuïteit aan zijn film meegeeft. Het gebeurt immers regelmatig dat hij tijdens de



opnameperiode toevallig op bepaalde gebeurtenissen stuit en dan komt het er op aan om perfect te kunnen anticiperen op de actie. Net zoals conversaties en mensen zo veel mogelijk volledig in beeld moeten gebracht worden, moet de etnografische filmmaker er naar streven om acties en gebeurtenissen van begin tot eind weer te geven, in plaats van ergens middenin te beginnen filmen. In dat geval zou de kijker immers een belangrijk stuk informatie missen en wordt het moeilijk om de actie te plaatsen in de culturele context. Om te weten wanneer er ergens iets gaande is dat het waard is gefilmd te worden, moet je eerst en vooral weten dat een actie bestaat uit een begin, één of meerdere pieken en een einde. Een onge oefend filmmaker zal een bepaalde actie te laat herkennen, namelijk tijdens een eerste piek, en kan deze dan ook nooit in zijn volledigheid laten zien. Natuurlijk is het niet mogelijk om alle elementen van een actie te tonen: dit zou veel te veel uren film opleveren en bovendien krijg je dan een letterlijke reproductie van de werkelijkheid, in plaats van een analyse. De filmmaker zou zijn shots zodanig moeten selecteren dat ze die elementen van de actie bevatten, die van belang zijn voor het etnografisch begrip van de film.

Het begin van een actie is zoals gezegd het moeilijkst om te filmen, maar Wiseman is op dit vlak een zeer bekwaam filmmaker, omdat hij altijd en overal aanwezig probeert te zijn met zijn camera en geluidsrecorder (zie 1.2.2.). Het kan vaak helpen een zekere mate van kennis te bezitten over het gedrag binnen de institutie, maar vaak komt het toch neer op geluk. Dankzij Wisemans informanten verhoogt hij echter de kans om een interessante gebeurtenis van bij het begin te kunnen filmen. De pieken van een actie zijn veel eenvoudiger op te merken, omdat zij de meeste energie bevatten. Hierbij moet je dan weer opletten dat je niet te veel focust op dit moment, aangezien er op andere plaatsen tegelijkertijd ook interessante dingen kunnen gebeuren die je bijgevolg over het hoofd kan zien. Bovendien moet elke actie naar een soort voltooiing gebracht worden: we moeten de uitkomst van een gebeurtenis te zien krijgen alvorens er naar een volgende actie wordt overgegaan. Wanneer de etnograaf beelden maakt van een groepje mannen die een hut bouwen, dan moet hij bijvoorbeeld eerst tonen waar ze

hun materiaal vandaan halen, hoe ze vervolgens een plaats uitkiezen waar de hut moet komen, en vervolgens alle stappen van het bouwproces kort weergeven. Het eindshot bevat dan een beeld van de afgewerkte hut. Wanneer de eerste fase - het verzamelen van materiaal - echter wordt overgeslagen, dan kan de kijker de actie moeilijk plaatsen in het geheel. De etnografie moet namelijk een verklaring kunnen geven voor alle aspecten van die bewuste bouwcultuur. Krijgen we de afgewerkte hut niet te zien, dan vragen we ons af waarom we naar de voorgaande beelden hebben zitten kijken. Elke actie moet het publiek als het ware naar een intellectuele bevrediging leiden: we moeten er iets uit kunnen geleerd hebben (Heider, K.G., 1978, pp.82-86).

Wat ook belangrijk is, is dat de verschillende shots deel uitmaken van één en dezelfde gebeurtenis. De film *The Hunters* (1958) van John Marshall, die we in hoofdstuk 1 al aanhaalden, maakt gebruik van beelden die over verschillende jaren heen gefilmd zijn. In de montage werden deze echter zodanig samen geplakt, dat ze de indruk moeten wekken allemaal deel uit te maken van één actie, namelijk de jacht van vier mannen. Het valt echter op dat dit niet voortdurend dezelfde vier mannen zijn, waardoor de film aan geloofwaardigheid moet inboeten. Ook Wiseman laat zich hiertoe verleiden: hij bevindt zich gedurende enkele weken in het veld en construeert achteraf in de montagekamer één of enkele fictieve dagen in de institutie in kwestie. Hij wil hiermee dus de indruk wekken dat zijn films een realistische weergave zijn van de gebeurtenissen die er plaatsvinden op een doorsnee dag, maar eigenlijk verzamelt hij verschillende beelden van over een langere periode en plaats deze samen in een combinatie die nooit echt heeft plaatsgevonden. Toch weet hij uit zijn ervaring ter plaatse wel hoe een gemiddelde dag er kan uitzien en probeert hij daar zo veel mogelijk rekening mee te houden. Zo zal hij niet expres alle sensationele acties die hij meegemaakt heeft tijdens het filmen ook effectief in zijn film verwerken, omdat dit geen eerlijke weergave van de gebeurtenissen zou opleveren. Doorgaans hebben de critici geen problemen met die werkwijze, maar op zijn documentaire *Primate* (1974), over de wetenschappelijke experimenten in het Yerkes Primate Research Center in Atlanta, kreeg hij wel commentaar, met name van Karl Heider.

Deze film zou namelijk nooit één enkel experiment als een volledige actie volgen, maar enkel de 'gore' aspecten van afzonderlijke experimenten tonen, waardoor hij op de emoties van zijn publiek zou inspelen en hen zou afkeren van dergelijk onderzoek. Wiseman heeft dit echter steeds ontkent: hij beweert dat zijn film de realiteit zo waarheidsgetrouw mogelijk weergeeft en dat de experimenten nu eenmaal een controversieel karakter hadden, dat hij niet extra in de verf heeft gezet. Bovendien toont hij wel minstens één experiment op een gibbon van begin tot einde, wat ruim twintig minuten van de film in beslag neemt. Heider negeerde in zijn kritiek dus zelf het belang van de "heelheid" van de film door zich enkel te concentreren op een paar scènes, waardoor hij zijn eigen regeltjes tegenspreekt (Benson, T.W., 1994, p.199).

Frederick Wiseman toont acties meestal wel in hun geheel, maar hij doet dit op zijn eigen manier. Vaak onderbreekt hij een bepaalde scène met beelden van een andere gebeurtenis, om duidelijk te maken dat er verschillende acties tegelijk plaatsvinden in de institutie. Ook dit is een vorm van continuïteit: hij tracht de aandacht van de kijker te verdelen over een aantal acties die volgens hem belangrijk zijn en monteert deze op die manier dat het lijkt alsof hij op beide plaatsen tegelijk aanwezig was. Dit zien we bijvoorbeeld in *Meat* (1976) doorheen de hele film: het productieproces wordt opgesplitst in stukjes, zoals het verkopen van het vee, het inladen van de vrachtwagens, het slachten van de runderen, het steeds in kleinere stukken snijden van het vlees, het verpakken van worsten en hamburgers. Deze stukjes worden telkens onderbroken door beelden van de werkzaamheden in de kantoren van de vleesverwerkende bedrijven, zodat de kijker bewust wordt gemaakt van het snelle tempo waaraan het vlees tegelijk verwerkt en verkocht wordt. Toch toont hij ook regelmatig ononderbroken acties in hun volledigheid, zoals de geboorte van het neushoornjong in *Zoo* (1993) of het oppakken van de zwarte prostituee in *Law and Order* (1969).

### 3.4. Besluit

In dit hoofdstuk hebben we ons wat dieper gebogen over de thema's die Frederick Wiseman behandelt in zijn documentaires en de manier waarop deze thema's de holistische benadering van de etnografie overnemen. Zijn films, die specifieke gebeurtenissen binnen enkele publieke instituties in de Verenigde Staten tonen, vormen een perfecte uitdrukking van de heersende normen en waarden in de Amerikaanse samenleving van de jaren '60 tot nu. De verschillende instituties die hij behandelt, werden zorgvuldig uitgekozen en zouden representatief moeten zijn voor alle staatsinstellingen in het land (hoewel Wiseman benadrukt dat hij op dit vlak geen expert is), zodat zij een weerspiegeling vormen van de maatschappij. Hierdoor maakt Wiseman een statement die overeenkomt met de meeste etnografische films: door het tonen van een specifieke gebeurtenis of persoon en openlijk te claimen dat het specifieke eigenlijk typisch is, maakt de film culturele veralgemeningen. Wiseman is nuchter genoeg om te weten dat geen enkel gedrag écht representatief is voor een grote groep mensen, maar toch slaagt hij er in enkele belangrijke tendensen en problemen van de bredere samenleving bloot te leggen. Vooral de onevenwichtige relatie tussen de staat en haar burgers komt ruim aan bod, waarin de machteloosheid van het individu tegenover het verstikkende bureaucratische systeem en de reproductie van de kapitalistische cultuur wordt benadrukt.

In dit hoofdstuk hebben we regelmatig verwezen naar het werk van andere menswetenschappers, zoals Shannon en Weaver, Michel Foucault en Karl Marx. We zijn er immers net als Jay Ruby van overtuigd dat het zeer interessant kan zijn voor de antropologie om ook kennis te verwerven op andere domeinen die ons iets kunnen leren over de maatschappij, zoals de sociologie, de psychologie, de economie, de politiek en de communicatieleer. Indien de etnografische film iets te betekenen wil hebben in de academische wereld en op gelijke voet wil komen met de klassieke etnografie, zal zij immers gebruik moeten maken van deze andere maatschappijwetenschappen om een bepaald menselijk gedrag te kunnen plaatsen in een groter geheel. De films van Frederick Wiseman getuigen alvast van een

degelijk inzicht in de werking en de organisatie van de samenleving waarbinnen het gedrag van de subjecten in de instituties kan geplaatst worden. Hij geeft op die manier het goede voorbeeld voor alle etnografische filmmakers na hem.

Holistisch is Wiseman ook in de manier waarop hij zijn filmproject heeft samengesteld: zijn documentaires zijn geen geïsoleerde, op zichzelf staande studies van de Amerikaanse samenleving, maar zijn onderling verbonden met elkaar in een netwerk van referenties, spiegelbeelden, voortzettingen en omkeringen van complexe patronen. Elke nieuwe film die hij maakt, plaats hij opnieuw in dit grotere geheel en samen vormen zijn films facetten van één grote mozaïek die toekomstige historici een gedetailleerd beeld kunnen geven van hoe Amerika er uit zag in de tweede helft van de 20ste eeuw. Ook zijn keuze om verschillende personages te volgen binnen de institutie in plaats van één enkele 'held' duidt op zijn holistische aanpak. Zo focust hij zowel op de werknemers van de instelling als op de klanten en hun families, zodat de kijker een veel bredere kijk krijgt op de gebeurtenissen en zo in staat gesteld wordt specifieke acties in hun culturele context te plaatsen. Hoewel Wiseman gebruik maakt van een onstabiele camera en af en toe extreem inzoomt, zorgt hij er toch voor dat de kijker voldoende informatie uit de beelden kan halen om zijn eigen mening te vormen over de gebeurtenissen. De afstand tussen camera en subject maakt deel uit van Wisemans eigenzinnige filmtaal: een close-up wil de kijker vaak op een interessant detail wijzen, terwijl een 'wide shot' meestal gepaard gaat met een geografische situering van de gebeurtenissen en een rustpunt in de film betekent. Close-ups van gezichten kunnen bepaalde emoties benadrukken, maar kunnen ook een dieperliggende, symbolische betekenis hebben, zoals de 'mug shots' aan het begin van enkele van Wisemans films. Hoewel een close-up altijd een selectie inhoudt, is het verlies van informatie zelden storend, omdat het publiek zijn eigen cultuur herkent in de beelden en deze dus meestal moeiteloos kan aanvullen. Ook de interactie tussen mensen laat Wiseman in zijn geheel aan bod komen: we zien zowel de spreker als de luisteraar(s), waardoor het gesprek realistischer wordt weergegeven en we de conversatie alweer beter kunnen plaatsen in het grotere plaatje. Tot slot

zorgt Wiseman er doorgaans ook voor dat de acties in zijn films van begin tot einde worden getoond, zodat ze een continu proces in de tijd vormen. De acties worden wel regelmatig onderbroken door andere scènes, maar uiteindelijk krijgen we toch het hele proces te zien. Door zijn voortdurende en alerte aanwezigheid is Wiseman in staat interessante gebeurtenissen op te merken van bij het begin, zodat de kijker geen cruciale informatie hoeft te missen.

Frederick Wiseman zorgt er dus steeds voor dat het gedrag dat hij filmt voorzien is van een bredere fysieke en temporele context en toont voornamelijk 'hele' dingen: 'hele' conversaties en 'hele' acties, en ondanks zijn veelvuldig gebruik van close-ups ook 'hele' lichamen. Wiseman laat echter nog veel elementen over aan de verbeelding van zijn publiek: zo houdt hij zijn kritiek op een institutie voornamelijk impliciet, zodat het de taak van de kijker wordt om zich een eigen mening te vormen over wat hij ziet gebeuren op het scherm. Over de actieve rol die hij zijn publiek toedicht, zullen we het in het volgende en laatste hoofdstuk hebben.

## 4. Publiek en receptie

### 4.1. Inleiding

In de voorgaande hoofdstukken hebben we regelmatig aangetoond dat Frederick Wiseman bewust bezig is met het vormgeven van zijn films, om de realiteit van zijn ervaringen zo eerlijk mogelijk weer te geven. Als een vlieg op de muur is hij voortdurend aanwezig in het veld en wil hij zo veel mogelijk gezien en gefilmd hebben, zodat de kijker voldoende - neutrale - informatie krijgt over de gang van zaken in de Amerikaanse staatsinstellingen. Tijdens de montage geeft hij de beelden een zekere structuur mee, waarbij hij niet langer rekening houdt met de chronologische volgorde van de gebeurtenissen, maar op die manier wel belangrijke thema's en verbanden blootlegt. Hier houdt Wisemans inbreng in de betekenisgeving van de film echter op. Hij kiest er immers voor om de toeschouwer een actieve rol toe te dichten, in die zin dat hij genoeg ruimte laat voor verschillende interpretaties. Hij houdt zijn eigen mening zo veel mogelijk voor zichzelf en zal de kijker op geen enkele manier proberen te manipuleren of sturen in een bepaalde richting, in tegenstelling tot andere documentairemakers (Atkins, T.R., 1976, pp.3-4). Het publiek speelt dus een erg belangrijke rol in zijn films en verdient dus zeker wat extra aandacht in dit werk.

In tegenstelling tot geschreven etnografische studies zijn de meeste etnografische films niet duidelijk gericht op een specifiek publiek: ze proberen zo veel mogelijk verschillende mensen aan te spreken (hoewel het merendeel van de etnografische films vertoond wordt binnen een educatieve context). Film is immers een zeer toegankelijk medium en is bijgevolg in staat een ruimer publiek te bereiken dan de academische literatuur, die toch een zekere vakkennis vereist van de lezer. *Nanook of the North* van Robert Flaherty vormt hier een treffend voorbeeld van: toen de film in 1922 in de zalen kwam, werd hij een onmiddellijk succes. De film werd bekeken door honderdduizenden mensen over de hele wereld en is tot op heden nog steeds de meest vertoonde film tijdens lessen over antropologie (Balikci, A., 1989, p.7). Ook Frederick Wiseman heeft er geen enkel idee van hoe hij over

zijn publiek moet denken, tijdens het maken van zijn films heeft hij dus ook geen specifiek publiek voor ogen. Om te weten hoe iemand anders zal reageren op de film, zou hij moeten weten wat hun ervaringen en interesses zijn, welke boeken ze al gelezen hebben of welke films ze al gezien hebben, wat ze weten over Amerika... maar hierover bezit hij geen enkele kennis. Hiervoor zou hij immers gebruik moeten maken van focusgroepen en marketingtechnieken, maar dat interesseert hem niet. Het enige waar hij iets over weet, zijn z'n eigen interesses en daarom beschouwt hij enkel zichzelf als potentieel publiek. Tijdens het monteren heeft hij bovendien geen tijd om zich een bepaald publiek voor te stellen, aangezien hij het al moeilijk genoeg heeft met het uitzoeken van wat hij zelf denkt. Hij baseert zich dus puur op zijn eigen oordeel: als hij op het einde van het montageproces zijn film goed genoeg vindt naar zijn eigen standaarden, dan gaat hij er van uit dat andere mensen zich er ook wel mee kunnen verbinden (Poppy, N., 2002; Aftab, K. & Weltz, A., z.d.).

In dit hoofdstuk zullen we van naderbij bekijken welke taken Wiseman precies aan zijn publiek toeschrijft, maar ook hoe zijn films uiteindelijk ontvangen worden door zowel de mensen die zelf in de film verschijnen als door de gewone kijkers en de critici. Ook besteden we extra aandacht aan het concept 'privacy' en de opschudding die het veroorzaakte naar aanleiding van enkele van de documentaires van Frederick Wiseman.

#### **4.2. De kijker als actieve participant**

Als filmmaker heb je de keuze om de kijker in een passieve of in een actieve rol te plaatsen. De passieve rol is vooral weggelegd voor het publiek van de commerciële, narratieve Hollywood-film, maar ook die van de standaard documentaire: in deze genres wordt de kijker meestal bij het handje genomen en via allerlei technieken (zoals een vertelstem of passende muziek) in de richting geduwd die de filmmaker voor ogen heeft. Dit soort films vergen weinig inspanning van de toeschouwer: hij hoeft het verhaal niet zo aandachtig te volgen, want wanneer hij even wegdommelt, zorgt de



filmmaker er doorgaans voor dat hij nadien probleemloos de draad weer kan oppikken. De kijker kan dus bij wijze van spreken relax achterover leunen in zijn gemakkelijke stoel en passief toekijken. Deze benadering van het publiek wordt ook toegepast in verschillende etnografische films, die gebruik maken van een verteller die de kijker perfect uitlegt wat hij allemaal te zien krijgt. Veel filmmakers gaan hier echter tegen in, omdat ze er van overtuigd zijn dat het publiek niet bestaat uit passieve, weerloze kijkers. Een boodschap in een film is namelijk nooit een gesloten tekst met één afgeronde betekenis, maar veronderstelt de inbreng van een actieve toeschouwer, die op basis van zijn sociale en culturele identiteit een bepaalde contextgebonden betekenis aan die tekst geeft (Van den Bulck, H. & Van Poecke, L., 1994, pp.15-16). Een eerste model ziet het publiek dus als een passieve, homogene massa, terwijl het laatstgenoemde het publiek eerder beschouwt als een heterogeen geheel van mensen met eigen ideeën, normen, waarden, gevoelens en achtergronden.

Frederick Wiseman is een overtuigd aanhanger van het tweede model: hij vindt dat je het publiek moet behandelen als volwassenen en niet als een groepje naïeve, domme kinderen die je door middel van een vertelstem bij de hand moet leiden doorheen je films. Wisemans films vereisen immers een actieve manier van kijken, aangezien ze geen simpele weerspiegelingen zijn van de wereld. Ze wekken allerlei vragen op waarvoor de kijker moeite moet doen om ze te beantwoorden. Wat Wiseman doet, is zijn publiek een bepaald stukje informatie aanbieden over een thematiek waar ze al hun eigen ideeën over hebben, namelijk de publieke instituties van de VS, waar iedereen tot op zekere hoogte wel al mee in aanraking is gekomen. Zo dwingt hij de kijker zijn eigen, persoonlijke ervaringen opnieuw te evalueren in het licht van de filmervaring, zodat hij meer wordt dan een passieve getuige (Strauss, F., 1988, pp.42-43). De kijker zal zijn eigen mening vormen over de gebeurtenissen in de film en zal voor zichzelf moeten beslissen hoe hij zich ermee verbindt. Wat Wiseman eigenlijk wil bekomen, is dat de kijker zodanig betrokken raakt bij het materiaal dat hij hem toont, dat er geen afscheiding meer bestaat tussen het publiek dat naar de film kijkt en de gebeurtenissen op het scherm, dat er met andere woorden niets meer

tussen de kijker en de film staat. Een goed voorbeeld hiervan is de sfeer die Wiseman schept in de film *Welfare* (1975): de beelden die hij toont van mensen die urenlang zitten te wachten, zorgen ervoor dat de kijker echt actief gedwongen wordt de ervaring van deze mensen te reconstrueren en samen met hen te beleven. Wiseman geeft zijn publiek dus de kans om zelf deel uit te maken van de filmwereld: de verveling en frustratie van de wachtenden druipt zodanig van het scherm af dat deze onvermijdelijk geprojecteerd worden op de toeschouwer, die vervolgens de mogelijkheid krijgt om een rijke waaier aan interpretaties te ontwikkelen over de gang van zaken in het “welfare”-centrum. In *High School* (1968) bekommt Wiseman een gelijkaardig effect: ook hier legt hij met enkele ‘cutaways’ naar de schoolgangen de nadruk op de algemene sfeer van verveling, waar hij zelf onmiddellijk mee geconfronteerd werd toen hij ter plaatse aankwam. De rondhangende leerlingen, het gebrek aan motivatie, de zinloosheid van de strikte regeltjes waar de kijker getuige van wordt tijdens het bekijken van de film, dragen allemaal bij tot het reconstrueren van Wisemans eigen ervaring tijdens het filmen. Hij probeert deze sfeer zo goed mogelijk weer te geven in zijn montage, zodat de kijker in staat is zich in te leven in de situatie en er zich op een eerlijke manier een eigen mening over kan vormen. De betekenis die de film draagt, hangt dus af van de manier waarop het publiek de gebeurtenissen interpreteert: de beelden die Wiseman toont zijn slechts een aanleiding om over bepaalde zaken te gaan nadenken, maar de ‘echte’ film speelt zich uiteindelijk af in het bewustzijn van de kijker, die zich middenin de gebeurtenissen plaatst, en is bijgevolg voor iedereen anders (Bachir, J.J., 2004; Peary, G., 1998). Dan Armstrong omschrijft dit in zijn artikel als volgt:

“Wiseman moves us from the position of passive consumers of an imaginary reality to the position of distanced, demystified co-producers of the film’s meaning, invited to observe and puzzle out the paradoxes and contradictions of the text.” (Armstrong, D., 1983, p.8).

Wisemans taak bestaat er dus in zijn publiek een zekere mate aan informatie te verschaffen zodat ze er op kritische wijze over kunnen reflecteren, maar het is de taak van het publiek om die informatie effectief te gaan gebruiken,

er iets mee te doén, aangezien Wiseman nooit zal uitleggen wat er aan de hand is in een bepaalde scène (Covington, R., 1999). Er zijn wel meer niet-etnografische filmmakers die een hoge mate van activiteit verwachten van hun publiek. Zo zal Maya Deren, die eerder al aan bod kwam in hoofdstuk 1, haar beelden op een onsamenhangende wijze presenteren om bepaalde gemoedstoestanden en angsten te communiceren. Ze biedt de kijker dus geen mooi verhaaltje of afgesloten narratieven aan, maar forceert hem om zijn verwachtingen tegenover het kijken naar films te herzien en het verhaal zelf te construeren aan de hand van de losse beelden. Ook filmmaker Chris Marker verwacht een bijdrage van zijn publiek: in zijn film *La Jetée* (1962) gebruikt hij enkel stilstaande zwart-wit beelden waar hij dialogen op geplakt heeft, die de kijker leiden om de gaten op te vullen door middel van diens verbeelding. Het is dus de eigen ervaring van het publiek dat de beelden van een verhaal voorziet en dit is dan ook Markers vertrekpunt voor de film. Hierdoor dwingt hij zijn publiek van de rol van passieve kijker naar die van actieve medewerker (Dukes, K., Dunagan, J. & Takaragawa, S., z.d.).

Zoals eerder vermeld, weigert Wiseman het gebruik van een vertelstem, omdat hij de kijker geen specifieke denkwijze wil opleggen en zijn participerende intelligentie wil uitnodigen tijdens het bekijken van zijn films. De kijker moet immers in staat gesteld worden op een vrije manier zijn eigen mening te kunnen vormen over gebeurtenissen en personen, zonder 'labeling' door Wiseman zelf. Op die manier zal de toeschouwer oplossingen proberen te formuleren voor problemen die in de films opduiken vanuit zijn eigen waarden en niet vanuit de houding van de filmmaker. Zo stopt Wiseman af en toe shots in zijn films die niet helemaal tonen wat er gaande is, maar toch voldoende visuele informatie bevatten om de verbeelding van de kijker aan te wakkeren. In *Public Housing* (1997) toont hij regelmatig enkele korte beeldjes, bijvoorbeeld van een meisje dat voorbij wandelt met een fles, een vrouw die een man een klap geeft, etc... Deze informatie is in grote mate suggestief en nodigt de kijker uit om er vanuit zijn eigen normen en waarden een betekenis aan te geven. Aangezien elke kijkervaring uiteindelijk volstrekt verschillend kan zijn van die van een ander, bestaat wel het gevaar dat sommige kijkers het materiaal niet zullen begrijpen. Een

aantal van Wisemans films hebben dan ook de reputatie moeilijk begrijpbaar te zijn (Atkins, T.R., 1976, p.4 en pp.38-40). Over de verschillende reacties die Wiseman krijgt op zijn films, hebben we het in het volgende punt.

### **4.3. Reactie op de films**

Als je er als filmmaker op voorhand geen enkel idee van hebt hoe je publiek is samengesteld en wat hun achtergronden zijn, is het onmogelijk om te voorspellen hoe dat publiek zal reageren op een bepaalde film. Zoals gezegd houdt Frederick Wiseman bij het maken van zijn documentaires enkel rekening met zijn eigen standaarden en eventueel met een soort preview-publiek van vrienden en kennissen, maar doorgaans laat hij zijn films aan niemand zien alvorens ze in roulatie te brengen. Dit in tegenstelling tot het merendeel van de Hollywood-films, die eerst getoond worden aan een soort van testpubliek, dat vervolgens zijn commentaar op de film kwijt kan. Op basis van deze kritiek wordt de film dan bijgewerkt en aangepast aan de behoeften van het testpubliek, dat de doelgroep van de filmmaker representeert. Wiseman is sterk gekant tegen deze manier van werken en zal dus ook nooit een film herwerken om hem te doen passen binnen het kader van een publiek dat de publieke omroep voor ogen heeft. Dit heeft uiteraard tot gevolg dat de reacties op zijn films zeer uiteenlopend zijn en dat er af en toe ook wel eens mensen opduiken die zijn films helemaal niet kunnen pruimen. Er bestaat namelijk altijd enige dubbelzinnigheid wanneer je films maakt rond echte mensen in situaties die niet in scène gezet werden. Wiseman vindt deze reacties echter zeer interessant: volgens hem kunnen ze ons iets meer vertellen over de hedendaagse opvattingen in onze samenleving. De attitude van het publiek tegenover de film is immers steeds afhankelijk van de waarden waarmee ze het onderwerp benaderen. Wiseman stelt het dus zeker op prijs dat mensen met elkaar beginnen te discussiëren naar aanleiding van één van zijn films, om een oplossing te proberen zoeken voor de problemen die hij aan bod brengt (McWilliams, D.E., 1970, p.20).

### 4.3.1. De betrokkenen

Wiseman maakt er een punt van om zijn afgewerkte documentaires eerst te laten zien aan de mensen die er zelf in voorkomen, zodat ze op z'n minst kunnen zien waarom die cameraploeg hun werkplek of leefomgeving wekenlang 'geteisterd' heeft. Dit is een belangrijk voordeel dat het gebruik van film heeft tegenover de geschreven etnografie: je kan je gemaakte beelden delen met je subjecten, zodat ze beter begrijpen wat je aan het doen bent. Een onderzoeker met wat krabbels in een notitieboekje is hier al moeilijker toe in staat. Sommige filmmakers laten de betrokkenen hun onafgewerkte 'rushes' van de dag zien om een eerste reactie te krijgen op hun materiaal, waardoor ze eventueel nog nieuwe inzichten kunnen verwerven en zo een extra 'reflexieve' laag kunnen toevoegen aan hun film (Henley, P., 1996). Wiseman zal zelden wijzigingen aanbrengen aan zijn film op basis van reacties van anderen, maar hij wil zijn subjecten wel als eerste de kans geven om te zien dat hij een eerlijk beeld heeft opgehangen van de gebeurtenissen en de personen die tijdens de opnames aanwezig waren in de institutie. Daarom zal hij zijn films dus steeds proberen te projecteren voor de betrokkenen als eerste publiek.

Soms is dit echter niet eenvoudig: toen hij een cinemazaal wilde afhuren om de film *Public Housing* (1997) te kunnen projecteren en bussen wilde inzetten om de mensen van het Ida B. Wells-project (een sociaal huisvestingsproject in Chicago) tot daar te brengen, stootte hij op verzet. Mevrouw Finner, die aan het hoofd van de organisatie stond tijdens de opnames, was inmiddels vervangen door iemand anders. Deze vrouw wilde niet dat de film publiek vertoond zou worden, omdat hij het prestige van mevrouw Finner zou kunnen verhogen en bijgevolg haar eigen gezag onderuit zou halen. De mensen uit het Wells-project moesten dus wachten tot de film werd uitgezonden door PBS om hem te kunnen zien. Opvallend is dat de eerste respons van de betrokkenen vrijwel altijd zeer positief is. Bij *Public Housing* was vooral de zwarte gemeenschap zeer enthousiast. Deze film toont immers heel wat beelden van zwarte medewerkers, die ontzettend hard werken en hun best doen, en dus een mooi tegengewicht vormen voor

de vele stereotiepe afbeeldingen van zwarten in de Amerikaanse media (Peary, G., 1998). Ook kreeg Wiseman al positieve reacties waar hij er negatieve verwacht had: zo reageerde Louise Day Hicks, een zeer conservatief lid van de School Committee of the Boston City Council, bijzonder enthousiast over de manier waarop Frederick Wiseman de Northeast High School in Philadelphia in beeld had gebracht in *High School*. Terwijl Wiseman de manier waarop de school zich presenteerde vaak absurd, grappig of eerder droevig vond, vond zij dit echter fantastisch. Dit bewijst dat een film, die vanuit eenzelfde standpunt bekeken wordt, toch anders kan geïnterpreteerd worden doordat men compleet verschillende ervaringen en waarden heeft. De uiterst conservatieve mevrouw Hicks zag in de Northeast High School immers een voorbeeldschool, wat blijkt uit haar reactie die ze aan Wiseman zelf richtte: “Mr. Wiseman, that was a really great film. My question to you is how can we get schools like that in Boston?”.

Opvallend is echter hoe snel de betrokkenen hun mening kunnen wijzigen nadat ze de kritieken van de pers hebben gelezen over de film. Het gebeurde in enkele gevallen dat ze in eerste instantie uitermate positief reageerden: men was van oordeel dat de realiteit op treffende wijze werd weergegeven en dat ze in het uitoefenen van hun beroep zeer representatief afgebeeld werden voor de gehele instelling. Wanneer de film uiteindelijk aan het grote publiek getoond werd en de filmjournalisten negatieve commentaren schreven, keerden ook sommige medewerkers zich tegen de film. Dit was bijvoorbeeld het geval bij *Titicut Follies* (1967), die zelfs uit de distributie gehaald werd (waarover meer in 4.3.3.) en *High School* (1968), waarbij de directeur van de Northeast High School zich verdedigend begon op te stellen na de kritiek dat het een “middle class debunking film” zou zijn (met andere woorden: een film die de middenklasse in diskrediet zou brengen) (Buck, C., 1998). Hieruit blijkt dat de publieke opinie toch een belangrijke rol speelt in de receptie van een film. Zelfs wanneer de aangehaalde kwesties in de film op het eerste gezicht niet problematisch zijn en de informanten de film enthousiast ontvingen en steunden, kunnen er toch nog problemen ontstaan bij de vertoning aan een publiek (Freudenthal,

S., 1988, p.128). Over het algemeen hebben de betrokkenen echter niets aan te merken op de films. Ze hebben immers hun toestemming gegeven om gefilmd te worden en gedroegen zich zoals ze zich dachten te moeten gedragen. Naar hun mening komen ze dus op een correcte manier in beeld en hebben ze geen reden om de film slecht te vinden.

#### 4.3.2. De critici

Hoewel iedereen vrij is zich een eigen mening te vormen over een film, zijn het toch vaak de critici die bepalen of het een succes of een flop wordt. Veel media-aandacht zorgt vaak voor hogere bezoekersaantallen in de bioscoop, of in het geval van Wiseman: hogere kijkcijfers voor de Amerikaanse publieke omroep. Deze aandacht hoeft zelfs niet enkel positief te zijn; ook wanneer er veel controverse bestaat rond een film, worden veel mensen geprikkeld om hem ook eens aan een kijkbeurt te onderwerpen, al was het maar om te weten te komen "what all the fuss is about". De media worden niet voor niets 'de vierde macht' genoemd: zij hebben een bijzonder machtig instrument in handen, namelijk de publieke opinie (zoals hierboven al duidelijk werd). Het waren de media die er voor zorgden dat *Nanook of the North* (1922) volle zalen trok en wereldberoemd werd. Voor de verspreiding en het stimuleren van de etnografische film spelen de commentaren van de critici dus een belangrijke rol en verdienen ze ook hier wat extra aandacht.

De belangrijkste negatieve kritiek die Frederick Wiseman te verwerken krijgt op zijn films, is dat ze door hun lengte moeilijk toegankelijk zijn voor het grote publiek. Veel van zijn documentaires duren langer dan twee uur en voor films die zo veel actieve medewerking van hun publiek verlangen, is dit behoorlijk lang. Wiseman blijft hierover echter het been stijf houden: hij wil zijn films absoluut niet inkorten, omdat hij zich verplicht voelt tegenover de institutie en haar medewerkers om de realiteit zo goed mogelijk weer te geven. Een kortere film maken, betekent nog meer selecties en keuzes doorvoeren, wat afbreuk doet aan Wisemans overtuiging dat de complexiteit van een gebeurtenis zo goed mogelijk bewaard moet worden. Zijn films zijn

weergaven van levenservaringen en die kan je nu eenmaal niet tonen in een samenraapsel van korte, flitsende beelden zoals een videoclip op MTV. De kijker moet de kans krijgen om volledig op te gaan in de wereld die hem wordt aangeboden op het scherm en daarvoor is een langdurige onderdompeling gewenst. Om diezelfde reden wil hij trouwens ook niet dat zijn films onderbroken worden door reclame wanneer ze op tv worden uitgezonden: de kijker zou hierdoor uit het ritme van de film geraken, terwijl hij er door opgeslokt moet worden van begin tot einde. In de bijlagen achteraan deze verhandeling kan je zien dat de gemiddelde duur van zijn films doorheen de jaren duidelijk langer geworden is, maar over het algemeen vindt hij dat zijn huidige films zelfs vaak nog te kort zijn om die complexiteit te suggereren en dat hij al te veel toegevingen heeft gedaan. Zijn mening hierover is duidelijk: "If somebody thinks it is boring and too long, they are not obliged to stay. If they are interested, they will stay." (Aftab, K. & Weltz, A., z.d.). Voor hem is het aantal kijkers dus duidelijk niet belangrijk, als er maar enkele mensen zijn die de hele film uitkijken, is hij tevreden.

Voor de rest zijn de kritieken op Wisemans cinema eerder positief en vaak zelfs extreem lovend. Vooral de plaats die Frederick Wiseman binnen de filmgeschiedenis inneemt, wordt meermaals bejubeld. Enkele voorbeeldjes uit de pers:

"There can be little doubt that Wiseman is the greatest American filmmaker alive - as Olaf Möller pointed out recently, he is for modern US cinema what John Ford was for the classical era: the most ceaseless chronicler of the way society works, never neglecting the human efforts made to keep it running, yet ever so acutely aware of the weariness and contradictions that inevitably arise along the way." (Huber, C., z.d.).

\* \* \*

"No filmmaker, not even the encyclopedic Robert Altman, has made so wide-reaching and comprehensive a portrait of contemporary America." (Wilder, M., 2003).

\* \* \*

"If the ultimate value and beauty of cinema is its ability to open up our worlds and provide us with a window through which to experience previously unencountered people, places, and stories, then Frederick



Wiseman is certainly our most accomplished and important filmmaker.” (McKay, J., 2003).

In verschillende artikels wordt Frederick Wiseman naast de grote namen van de filmwereld geplaatst en wordt hij regelmatig beschouwd als de voornaamste en meest competente filmmaker binnen zijn genre. De critici erkennen vooral de manier waarop hij de samenleving op nauwgezette wijze en met oog voor detail weet weer te geven, op een manier die niemand hem voorlopig echt heeft nagedaan. Ondanks de positieve reacties blijft de cinema van Frederick Wiseman echter redelijk onbekend bij het grote publiek, omdat zijn films nooit in de commerciële cinemazalen terechtkomen en voorlopig ook niet op dvd zijn verschenen. De reacties van de pers komen dus grotendeels van journalisten die aanwezig waren op één of ander filmfestival of een lezing waarbij fragmenten uit zijn films geprojecteerd werden.

Een belangrijk aspect van Wisemans documentaires dat ervoor gezorgd heeft dat hij toch enige faam verworven heeft bij het grote publiek, is de kwestie rond de privacy van de betrokkenen in de films. Hoewel hij hierdoor eerder berucht dan beroemd geworden is, heeft hij dankzij de controverse, die sommige van zijn films hebben uitgelokt, toch wat extra aandacht naar zijn werk toe getrokken.

#### **4.3.3. Inbreuk op de privacy?**

Als advocaat en docent crimineel recht is Frederick Wiseman uiteraard perfect op de hoogte van de wettelijke aspecten van het individueel recht op privacy. Hij zorgt er dan ook steeds voor dat hij de toestemming bekomen heeft van alle betrokkenen van de institutie alvorens er te beginnen filmen. Hij vertelt hen waarover de film zal gaan, waarom hij de film maakt en welke gebeurtenissen hij plant te filmen (hoewel hij hier op voorhand slechts vaag over kan zijn, aangezien hij zelf nog niet weet wat er zal gebeuren). Bovendien legt hij er de nadruk op dat de film uiteindelijk zal vertoond worden op de publieke omroep en dus beschikbaar zal zijn voor zowel een

nationaal als een lokaal publiek. Wiseman vindt echter niet dat hij het absolute recht heeft om mensen ten allen tijde te filmen. Daarom geeft hij de betrokkenen de kans om tijdens of na het filmen van een bepaalde gebeurtenis alsnog te protesteren, waarna hij de bewuste sequentie verwijdert uit zijn beeldmateriaal, maar dit gebeurt - zoals we al regelmatig aanhaalden - zelden (Westin, A., 1976, pp.60-61). De meeste mensen staan hem immers toe allerlei zaken te filmen, ook al zijn dit soms behoorlijk onthullende of gênante scènes. De redenen hiervoor bespraken we al in het hoofdstuk over camera-bewustzijn (zie 2.4.1.). Toch werden bepaalde beelden, waarvoor Wiseman de toestemming verkregen had, achteraf toch beschouwd als een inbreuk op de privacy. Wiseman is in deze gevallen duidelijk en correct in zijn verdediging: als je een film maakt over een publieke instelling die gesteund wordt door de belastingen die de burger betaalt, dan is alles wat er in die institutie gebeurt nieuws en heeft de burger het recht om deze informatie te vergaren.

“Public institutions in a democracy are meant to be transparent, open to public inspection. One aspect of public inspection is documentary filmmaking.” (Frederick Wiseman in “Ask Fred”, z.d.).

Wanneer er een conflict zou ontstaan tussen het recht op privacy en de vrijheid van meningsuiting, dan zouden de rechtbanken in de Verenigde Staten steeds de voorkeur geven aan het “First Amendment” (vrijheid van religie, pers en meningsuiting). Het volk heeft dus het recht te weten wat er gaande is in de staatsinstellingen die met hun belastinggeld betaald worden. Zonder die informatie kunnen ze immers niet met kennis van zaken gaan stemmen (Hertogs, J. & Wennekes, W., 1991, pp.28-30). Dat mensen die betrokken waren bij de film en in eerste instantie enthousiast waren, maar onder invloed van negatieve kritieken hun mening wijzigden, vindt Wiseman een interessant gegeven. Hij laat zijn subjecten eigenlijk toe hun eigen gedrag van dichtbij te bestuderen en hen te confronteren met de gevolgen van hun eigen sociale acties doorheen de reacties van anderen (Himmelstein, H., z.d.).

Enkele van de betrokkenen volgden Wisemans redenering jammergenoeg niet, waardoor hij bij verschillende films juridische problemen

heeft gekend naar aanleiding van een privacy-probleem. Zo besliste de Supreme Court van Massachusetts dat de film *Titicut Follies* (1967) een inbreuk op de privacy van de gevangenen van de Bridgewater instelling was en liet de film terugtrekken uit de circulatie. Het betreft hier een serieus geval van censuur: de film werd uit de distributie verbannen voor 25 jaar. Toch heeft Wiseman zich bij het maken van de film perfect gehouden aan alle legale voorschriften en kreeg hij van alle betrokken gevangenen de toestemming om hen te filmen. Voor zij die ernstige psychische afwijkingen vertoonden en niet in staat waren hun toestemming te verlenen, keurde de toezichthouder van de instelling in hun naam Wisemans filmplannen goed. Dit was echter één van de twistpunten tijdens het proces: is het wel ethisch verantwoord om de mening van mensen die niet meer in staat zijn zelf te beslissen te negeren? Langs de andere kant bezochten in het jaar dat de film werd opgenomen wel 10.000 mensen de psychiatrische afdeling in Bridgewater als onderdeel van een educatieve rondleiding en zij kregen dezelfde naakte mannen te zien die in *Titicut Follies* getoond worden. De organisaties die deze uitstappen organiseerden, werden echter niet veroordeeld. Wiseman vergelijkt de situatie met de verschillende schandalen in de Abu Ghraib-gevangenis in Irak: ook hier doen journalisten hun best om het publiek te informeren over de manier waarop mensen worden behandeld, door middel van artikels, foto's en videobeelden. Het volk heeft namelijk het recht te weten in welke omstandigheden deze mensen moeten leven en zij moeten de Staat hiervoor verantwoordelijk kunnen stellen ("Ask Fred", z.d.). Uiteindelijk kregen gedurende de periode dat *Titicut Follies* verbannen was enkel professionelen de film te zien, zoals dokters, advocaten en rechters, maar hierdoor heeft Wisemans eerste documentaire vermoedelijk veel meer sociale turbulentie veroorzaakt dan wanneer hij wél zou vertoond geweest zijn aan het grote publiek (McWilliams, D., 1970, pp.21-22).

Dat het vertonen van de naakte gevangenen in de psychiatrische afdeling het grootste probleem vormde voor de tegenstanders van de film, is niet verwonderlijk. Ook etnografische films kregen in de jaren '60 en '70 wel eens te kampen met discussies rond privacy: in de westerse wereld bestond (en bestaat) er immers veel verzet tegen het tonen van zogenaamde 'naakte

wilden', zeker indien deze films gebruik werden voor educatieve doeleinden in de klasomgeving. Volgens de leraars waren de leerlingen niet volwassen genoeg om deze films te bekijken zonder er grapjes over te maken en hun ouders protesteerden tegen het vertonen ervan (Heider, K.G., 1978, pp. 93-94). Ondanks het veelvuldig gebruik van naakt in reclamespots en advertenties, bestaat er in onze samenleving toch nog steeds een belangrijk taboe tegenover beelden van naakte mensen. Als die mensen dan ook nog eens uit onze eigen westerse cultuur komen, in plaats van uit verre, exotische streken (zoals vaak in etnografische films het geval is), dan is het hek helemaal van de dam. *Titicut Follies* was op dat vlak zeker een vooruitstrevende film, die misschien een beetje te vroeg voor zijn tijd gekomen is, met een aanslepende rechtszaak tot gevolg. Naarmate hun films gemakkelijker op tv vertoond worden, worden ook etnografische filmmakers vaker geconfronteerd met het begrip privacy. De subjecten moeten er daarom ook van bewust gemaakt worden dat het mogelijk is dat ze na het vertonen van de film op straat zullen herkend worden en dat ze zich dus goed moeten informeren alvorens toestemming tot filmen te verlenen (Graef, R., 1989, pp.1-2).

Wiseman ondervond gelijkaardige problemen met *High School* (1968), die hij door de felle negatieve reacties van het directieteam zelf uit de distributie haalde in Philadelphia (waar de middelbare school zich bevond). De film werd hier niet meer uitgezonden of geprojecteerd tot in 2001. Ook bij *Primate* (1974) reageerden de betrokkenen eerst zeer positief, maar na het lezen van de negatieve kritiek van de pers op de film, noemde de directeur van het onderzoekscentrum de film "rubbish" en "a perversion". Een rechtszaak zorgde er voor dat de uitzending van de film op televisie werd uitgesteld tot de storm was gaan liggen (Stewart, D., 2004). Ook de film *The Garden* (2005) is voorlopig nog niet vertoond aan het grote publiek, omwille van "onopgeloste problemen tussen mezelf en de Madison Square Garden", aldus Wiseman. De film werd opgenomen toen het oude management nog aan het hoofd van het cultuur- en sportcentrum stond en het nieuwe management gaat niet akkoord met de manier waarop bepaalde vergaderingen en discussies in beeld gebracht werden. Het is voorlopig nog

niet duidelijk wanneer de film uiteindelijk in roulatie zal gebracht worden (Huber, C., z.d.). Het kan echter ook anders verlopen. Zo had Claudette Reese, één van de managers van The Spring, het opvanghuis voor vrouwen en kinderen dat aan bod komt in *Domestic Violence* (2001), gevreesd dat de privacy van de vrouwen sterk bedreigd zou worden met een cameraploeg in huis. Ze dacht dat er niet meer voldoende ruimte zou zijn om te praten over persoonlijke problemen en om uit te huilen bij de begeleiders, maar vreemd genoeg had bijna niemand van de vrouwen er een probleem mee dat ze gefilmd werden. Net zoals de familieleden van terminale patiënten in *Near Death* (1989) meenden ze er andere mensen mee te kunnen helpen of andere vrouwen aan te kunnen zetten om ook hulp te zoeken (Winter, J., 2002).

Hoewel Wiseman steeds heeft kunnen aantonen dat zijn films nooit een inbreuk waren op de individuele privacy van de betrokkenen, kwam hij dus wel regelmatig in aanraking met de gerechtelijke instanties, die hem bepaalde restricties oplegden. Dit was vaak het gevolg van het feit dat de subjecten van de films, die nochtans eerst enthousiast waren over het resultaat, zich tegen de film gingen keren op basis van negatieve kritieken in de pers. De reacties van de media zijn dus erg belangrijk voor de documentaires van Wiseman: het is de publieke opinie die bepaalt of bepaalde beelden al dan niet door de beugel kunnen. Toch schaden deze controverses rond sommige van de films Wisemans reputatie niet, integendeel: ze bezorgen hem extra media-aandacht, waardoor zijn films ook bekender worden bij een breder publiek.

#### **4.4. Besluit**

In het voorbije hoofdstuk hebben we een belangrijke participant van de (ethnografische) film, die Karl Heider ons inziens veel te weinig belicht, van naderbij bekeken, namelijk het publiek. Zowel de ethnografische film als de documentaires van Frederick Wiseman hopen een zo breed mogelijk publiek te bereiken, maar de filmmakers kunnen op voorhand nooit zeker weten wie

hun films zal bekijken. De samenstelling van het publiek is echter zeer belangrijk voor de invulling die men zal geven aan de beelden. Wiseman plaatst zijn kijkers namelijk in een actieve rol: hij geeft hen enkel de informatie die hij verzameld heeft tijdens de opnameperiode en laat het aan de toeschouwer over om dit beeldmateriaal te interpreteren volgens hun eigen waarden en normen. Hij voegt geen vertelstem of muziek toe om de kijker in een bepaalde richting te sturen, maar geeft hem de kans om volledig op te gaan in de wereld van de staatsinstelling in kwestie. Dit doet hij onder andere door bepaalde details niet in beeld te brengen, zodat de kijker actief moet gaan nadenken over een bepaald visueel mysterie, waardoor hij alert en nieuwsgierig blijft. De toeschouwer zal vanuit zijn eigen ervaringen proberen te begrijpen wat er aan de hand is en een betekenis trachten te geven aan de beelden die hij ziet op het scherm. Hoewel veel etnografische filmmakers graag gebruik maken van een vertelstem, zouden ze toch voldoende ruimte moeten laten voor de kijker om bepaalde aspecten in de film te gaan vergelijken met zijn eigen overtuigingen en de beelden voor zichzelf te laten spreken.

Net omdat Wiseman zo inspeelt op de persoonlijke meningen van zijn publiek, zijn er bijzonder veel verschillende interpretaties mogelijk, afhankelijk van de achtergronden van de kijkers. Het is daarom niet verwonderlijk dat er veel verschillende reacties komen op zijn werk, zowel positieve als negatieve. Terwijl de ontvangst door de betrokkenen over het algemeen zeer enthousiast is, zijn het vaak de reacties van de critici die wat controversie uitlokken. Zo zagen we dat verschillende van Wisemans films onderworpen werden aan verbanning uit het distributiecircuit of niet langer mochten uitgezonden worden, namelijk *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Primate* (1974) en *The Garden* (2005). Deze films kregen te kampen met discussies rond de inbreuk op de privacy van de betrokkenen, een thema dat tegenwoordig steeds vaker aan bod komt, zowel binnen de etnografie als binnen de ruimere maatschappelijke context. Met de hedendaagse technologische ontwikkelingen is het immers steeds gemakkelijker om binnen te dringen in de privé-sfeer, waardoor privacy-kwesties een 'hot topic' geworden zijn. De vraag "Waar eindigt de publieke

ruimte en waar begint de private ruimte?” is de basis van verschillende recente discussies. Wiseman eigent zich echter het recht toe om de gang van zaken binnen publieke instellingen te filmen, aangezien zij gefinancierd worden door belastinggeld en de burger dus op de hoogte moet gehouden worden van wat er met zijn geld gebeurt.

Het publiek speelt een niet te onderschatten rol in het filmproces en het is dan ook belangrijk dat iedere filmmaker zijn kijkers in rekening brengt. Zij bouwen immers actief mee aan de betekenisgeving van de beelden en kunnen een belangrijke invloed uitoefenen op de reputatie en dus de bekendheid van de filmmaker en zijn werken. Ook voor de etnografische film is dit van belang, aangezien de meeste van die films enkel binnen een educatief milieu bekeken worden en ze best wel wat aandacht van een breder publiek kunnen gebruiken. Daarom hebben we ook de rol van het publiek in deze verhandeling opgenomen.

### III. ALGEMEEN BESLUIT

Als het van etnograaf en filmmaker Karl Heider afhing, dan waren alle films etnografische films, omdat elke film gemaakt is door mensen en ons dus iets vertelt over de manier waarop mensen kijken naar de wereld rondom hen. Om toch een zekere mate van onderscheiding te bekomen, stelde Heider in de jaren zeventig een model op van criteria waaraan een film moest voldoen om 'etnografisch' genoemd te kunnen worden. Doorheen de jaren is echter gebleken dat de etnografische film een zeer ruim domein beslaat en dus niet zo gemakkelijk in een hokje te stoppen valt. Bovendien konden we zien dat de meeste zogenaamd etnografische films gemaakt werden door mensen zonder antropologische opleiding of specifieke interesse in het vak, waardoor ze niet helemaal serieus genomen werden en bijgevolg niet werden opgenomen in het kritische antropologische discours. De klassieke antropologie, die kan steunen op een sterke theoretische basis, heeft het gebruik van film voor het verzamelen van data en het produceren van kennis altijd een beetje minachtend behandeld.

Met deze eindverhandeling wilden we aantonen dat er voor de etnografische film wel degelijk een interessante toekomst is weggelegd binnen de antropologie, maar ook daarbuiten, indien de etnografische filmmakers op een professionele manier zouden gaan samenwerken met theoretici uit andere disciplines, zoals de filmtheorie, de communicatiewetenschap, de sociologie, etc. Etnografen zouden elementen uit deze disciplines kunnen lenen die bruikbaar zijn voor het creëren van een degelijke theorie én praktijk van de film als etnografisch product. Het medium film is immers ideaal om de performatieve en symbolische aspecten van een cultuur en het alledaagse leven te representeren. We gingen in dit werk vooral uit van de waarde die niet-etnografische films kunnen hebben voor het antropologische domein. Net als de moderne antropologische denker Paul Henley zijn we er van overtuigd dat alle documentaires in aanmerking komen voor gebruik binnen de antropologie, op voorwaarde dat ze aansluiten bij de etnografische methoden en aangepast kunnen worden om de doelen die eigen zijn aan de etnografie te bereiken. Van zodra zij de methode van



'participerende observatie' toepassen en een cultuur blootleggen via een 'proces van ontdekken', kunnen zij waardevolle informatie bevatten voor de antropologische discipline. In tegenstelling tot Heider, die bij het opstellen van zijn lijst met criteria enkel rekening hield met de eigenschappen van de afgewerkte film, hebben we in dit werk onze aandacht dus gericht op de manier waarop dergelijke films tot stand komen.

Doorheen de verschillende hoofdstukken hebben we de belangrijkste elementen van Frederick Wisemans filmstijl naar voor gehaald en deze vergeleken met de wijze waarop de klassieke etnografie, maar ook andere (etnografische) filmmakers te werk gaan. In de probleemstelling die we in de inleiding voorstelden, hoopten we op die manier de relevantie en het belang van films zonder etnografische basis voor de antropologische wereld aan te tonen. Dat Wiseman geen etnograaf is, stond al van bij het begin vast, maar zijn observatie en analyse van de Amerikaanse cultuur via haar staatsinstituties vertonen sterke overeenkomsten met de werkwijze van etnografen. Via zijn specifieke benadering van zijn subjecten in wat hij een "voyage of discovery" noemt, komen we iets meer te weten over het menselijke gedrag en de manier waarop we met elkaar omgaan in bepaalde situaties, en dat is exact het soort informatie waar etnografen naar op zoek zijn en belangrijker nog: de manier waarop zij die informatie willen bekomen. Het feit dat Wiseman bij het maken van zijn films enorm veel waarde hecht aan het correct en eerlijk weergeven van bepaalde aspecten uit de levens van de mensen die hij filmt, maakt zijn documentaires bijzonder bruikbaar voor de antropologie, waarin realistische en accurate beschrijvingen van een cultuur een prominente plaats innemen. Hoewel hij zijn publiek er wel steeds op wijst dat ze naar een subjectieve weergave van de realiteit aan het kijken zijn, geeft hij hen toch de kans de beelden te interpreteren volgens hun eigen normen en waarden, omdat zijn films vrij zijn van manipulerende instrumenten zoals een vertelstem of toegevoegde muziek.

Zijn films, die het reilen en zeilen binnen en achter de schermen van de Amerikaanse staatsinstellingen tentoonstellen, kunnen - mits enige aanpassing en een kritische blik - probleemloos gebruikt worden als ruwe data of zelfs als basis voor een diepgaande etnografische analyse van de

Amerikaanse of westerse cultuur van de jaren zestig tot nu. Zij geven immers een redelijk volledig en neutraal beeld weer van de personen die er werken of geholpen worden en van de gebeurtenissen in en rond de instituties, waarbij dus vooral aandacht besteed wordt aan een waarheidsgetrouwe afspiegeling van de werkelijkheid en het plaatsen van de gedragingen in een bredere maatschappelijke context. Ook het feit dat Wiseman zeer gepassioneerd en intensief bezig is met zijn onderwerpen, maakt dat hij een zeer groot engagement vertoont tegenover de cultuur die hij bestudeert, wat een belangrijke voorwaarde is voor het beoefenen van de etnografie. Bovendien behandelt Wiseman zijn publiek als intelligente, volwassen mensen die in staat zijn actief na te denken over de beelden die hij hen aanbiedt. Hierdoor gaat de kijker een belangrijke rol spelen in de betekenisgeving van de film, een aspect dat de etnografische film op gelijk niveau zou moeten kunnen brengen met het klassieke antropologische discours.

In deze eindverhandeling behandelden we uiteraard slechts het werk van één filmmaker. Besluiten dat er in alle documentaires wel een etnografische relevantie schuilgaat, zou natuurlijk ongegrond zijn, maar we hopen wel de weg te hebben opengelegd voor verdere analyses binnen dit aspect van de etnografie. Het documentaire-genre is nog steeds erg populair (kijk maar naar filmmakers als Michael Moore met *Bowling for Columbine* (2002) en *Fahrenheit 9/11* (2004) en recent nog Davis Guggenheim met *An Inconvenient Truth* uit 2006) en kan een interessant medium vormen om een groter publiek te laten kennismaken met de antropologische discipline. Daarom is het belangrijk om in onze snel ontwikkelende informatiemaatschappij de beeldcultuur een prominente plaats te blijven toekennen en het binnenloodsen van film in het wetenschappelijke domein als geaccepteerd en gerespecteerd kennisinstrument achten we hierbij essentieel om het academische wereldje toegankelijk te maken voor zo veel mogelijk mensen. Het is immers niet voldoende dat antropologische veldwerkers zich tijdens hun onderzoek tussen hun subjecten begeven, zij moeten zich ook met hun bevindingen en analyses op het niveau van het volk begeven en de etnografische film vormt hiervoor de manier bij uitstek.

#### IV. REFERENTIELIJST

- Aftab, K. & Wertz, A. (z.d.). *Fred Wiseman*. Galway: Galway Film Centre. [09.05.2006, Galway Film Centre: <http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/40wiseman.htm>].
- Aldershoff, C. & Henkemans, H. (2002). *DocMa 02*. Amsterdam: DocMa 02 t.a.v. C. Aldershoff. [29.03.2007, DocMa 02 t.a.v. C. Aldershoff: <http://www.docma.nl>].
- Armstrong, D. (1983). Wiseman's *Model* and the Documentary Project: Toward a Radical Film Practice. *Film Quarterly*, vol.37 (nr.2), pp.2-10.
- Armstrong, D. (1989). Wiseman's Realm of Transgression: *Titicut Follies*, the Symbolic Father, and Spectacle of Confinement. *Cinema Journal*, vol. 29 (nr.1), pp.20-34.
- Ask Fred. (z.d.). Arlington, Virginia: Independent Television Service. [10.04.2007, Independent Television Service: <http://www.pbs.org/independentlens/insideindies/infocus/askfred/index.html>].
- Atkins, T.R. (1976). *Frederick Wiseman*. New York: Monarch Press.
- Bachir, J.J. (2004). *Frederick Wiseman's Fair Movies*. New York: John Joseph Bachir. [03.09.2006, John Joseph Bachir: <http://johnjosephbachir.org/content/wiseman.pdf>].
- Balikci, A. (1989). Anthropology, Film and the Arctic Peoples. *Anthropology Today*, vol. 5 (nr.2), pp.4-10.
- Barsam, R.M. (1992). *Nonfiction Film: A Critical History. Revised and Expanded*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Benson, T.W. (1994). The Rhetorical Structure of Frederick Wiseman's *Primate*. In W.L. Nothstine, C. Blair & G.A. Copeland (red.), *Critical Questions: Invention, Creativity, and the Criticism of Discours and Media* (pp.189-205). New York: St. Martin's Press.
- Bergougnan, D., Lardeau, Y., & Le Péron, S. (1979). Entretien avec Frederick Wiseman. *Cahiers du Cinéma*, vol.303, (nr.?) pp.40-49.
- Biella, P. (1988). Against Reductionism and Idealist Self-Reflexivity: The Ilparakuyo Maasai Film Project. In J.R. Rollwagen (red.), *Anthropological Filmmaking: Perspectives on the Production of Film*

- and Video for General Public Audiences* (pp.54-66). New York: Harwood Academic Publishers.
- Bird, L. (1996). Talking Heads: Frederick Wiseman. *Documentary* (nr.6), pp. 10-13.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Buck, C. (1998). *Do Look Back: The Story of Cinema Verité*. Popped Magazine. [03.09.2006, Popped Magazine: <http://popped.ifihadahifi.com/articles98/cinemaverite/veritewiseman.html>].
- Close, C. (2003). *The Work Of John Marshall To Appear At Boston MFA*. Z.p.: Imagine. [23.03.2007, Imagine: [http://www.imagenews.com/Archive/2003/MAR\\_2003/01\\_FEATURES/06\\_JMARSHALL.html](http://www.imagenews.com/Archive/2003/MAR_2003/01_FEATURES/06_JMARSHALL.html)].
- Clouzot, C. (1976). Mort et resurrection du réalisme américain: Frederick Wiseman. *Ecran* (nr.50), pp.17-19 en pp.21-29.
- Cook, D.A. (2004). *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Corner, J. (1996). Documentary theory. In Pauwels, L. (2005). *Non-fictie beeldculturen: documentaire en wetenschappelijke verbeelding (tekstbundel)* (pp.60-71). Antwerpen: Cursusdienst Universitas.
- Covington, R. (1999). *The Salon Interview: Frederick Wiseman*. San Francisco: Salon Media Group, Inc. [03.09.2006, Salon Media Group, Inc.: <http://www.salon.com/weekly/interview960826.html>].
- Curry, T.J. (1985). Frederick Wiseman: Sociological Filmmaker? *Contemporary Sociology*, vol.14 (nr.1), pp.35-39.
- Dukes, K., Dunagan, J., & Takaragawa, S. (z.d.). *Experimental Ethnography*. Philadelphia: Temple University. [20.04.2007, Temple University: <http://astro.temple.edu/~stakarag/533%20final.htm>].
- Dumont, J.-P. (1978). Review of *Chronicle of a Summer*. *American Anthropologist*, vol.80 (nr.4), pp.1020-1022.
- Ekker, J.P. & Ockhuysen, R. (2004). *Met film kun je nooit de waarheid vertellen*. Cinema.nl. [11.04.2007, Cinema.nl: <http://www.cinema.nl/cinema/events/magazines/news/index.jsp?portals=3142294&magazines=19947472&news=20018495&events=19947439>].

- Eriksen, T.H. & Nielsen, F.S. (2001). *A History of Anthropology*. Londen en Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Evans-Pritchard, E.E. (1972). "The Nuer": Reviewed by E.E. Evans-Pritchard. *American Anthropologist*, vol.74 (nr.4), p.1028.
- Forte, N. (1994). *Wiseman: Prolific Documentarian Discusses "Zoo", Filmmaking and Sociale Change*. Boston, Massachusetts: Latent Image. [31.03.2007, Latent Image: [http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent\\_image/issues/1994-05/print\\_version/wiseman.htm](http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1994-05/print_version/wiseman.htm)].
- Freudenthal, S. (1988). What To Tell and How To Show It: Issues in Anthropological Filmmaking. In J.R. Rollwagen (red.), *Anthropological Filmmaking: Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences* (pp.123-128). New York: Harwood Academic Publishers.
- Gerrie, J. (2003). *Was Foucault a Philosopher of Technology?* Blacksburg: DLA University Libraries. [25.04.2007, DLA University Libraries: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v7n2/gerrie.html>].
- Glass, A. (2004). *In Search of the Hamat'sa: A Tale of Headhunting*. Watertown, Massachusetts: Documentary Educational Resources. [20.04.2007, Documentary Educational Resources: <http://www.der.org/films/in-search-of-hamatsa.html>].
- Graef, R. (1989). Privacy and observational film. *Anthropology Today*, vol.5 (nr.2), pp.1-2.
- Graham, J. (1976). Wiseman on Film Making and Viewing. In T.R. Atkins (red.), *Frederick Wiseman* (pp.33-45). New York: Monarch Press.
- Halberstadt, I. (1974). An Interview with Fred Wiseman. *Filmmakers Newsletter* (nr.4), pp.19-25.
- Heider, K.G. (1978). *Ethnographic Film*. Austin/London: University of Texas Press.
- Henley, P. (1996). *The Promise of Ethnographic Film*. Kent: University of Kent. [20.04.2007, University of Kent: <http://www.kent.ac.uk/anthropology/departement/stirling/henley.pdf>].

- Hertogs, J. & Wennekes, W. (1991). De bullshit-meter. Frederick Wiseman: "Ik vraag me af waarom je eerst doodziek moet zijn om menselijk te worden benaderd". *Humo* (03.01.1991), pp.28-30.
- Himmelstein, H. (z.d.). *Wiseman, Frederick*. Chicago: The Museum of Broadcast Communications. [10.04.2007, The Museum of Broadcast Communications: <http://www.museum.tv/archives/etv/W/htmlW/wisemanfred/wisemanfred.htm>].
- Huber, C. (z.d.). *Garden Party: Frederick Wiseman's Society of the Spectacle*. Toronto: Cinema Scope Publishing. [08.04.2007, Cinema Scope Publishing: [http://www.cinema-scope.com/cs22/fea\\_huber\\_garden.htm](http://www.cinema-scope.com/cs22/fea_huber_garden.htm)].
- Issari, M.A. & Paul, D.A. (1979). *What is Cinéma Vérité?* London: The Scarecrow Press, Inc.
- Jong, P. (1978). Wiseman. *Skrien*, vol.80, pp.30-31.
- Kleine, M. (1990). *Beyond Triangulation: Ethnography, Writing, and Rhetoric*. Little Rock, Arkansas: University of Arkansas. [17.04.2007, University of Arkansas: <http://jac.gsu.edu/jac/10/Articles/9.htm>].
- Lambert, C. (2006). *Arriflex and Amber*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Magazine, Inc. [23.03.2007, Harvard Magazine, Inc.: <http://www.harvardmagazine.com/on-line/110624.html>].
- Le Péron, S. (1979). Fred Wiseman. *Cahiers du Cinéma*, vol.303 (nr.?), pp. 40-49.
- Mamber, S. (1970). High School. *Film Quarterly*, vol.23 (nr.3), pp.48-51.
- Mamber, S. (1974). *Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge (Mass.): MIT press.
- Marks, L.U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham & London: Duke University Press.
- Maslin, J. (1998). Film Review; Eating Glue and Biting a Snake. New York City: The New York Times Company [24.04.2007, The New York Times Company: <http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?res=9802E6DE1F3AF93BA35757C0A96E958260>].

- McKay, J. (2003). *Frederick Wiseman: A Sense of Place*. Minneapolis: Walker Art Center. [11.04.2007, Walker Art Center: <http://filmvideo.walkerart.org/detail.wac?id=3234&title=Articles>].
- McWilliams, D.E. (1970). Frederick Wiseman. *Film Quarterly*, vol. 24 (nr.1), pp.17-26.
- Moe, E. (z.d.). *Cinema verite*. New York: About, Inc. [29.03.2007, About, Inc.: [http://documentaries.about.com/od/theory/g/cinema\\_verite.htm](http://documentaries.about.com/od/theory/g/cinema_verite.htm)].
- Nichols, B. (1978). Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure. *Film Quarterly*, vol.31 (nr.3), pp.15-28.
- Peary, G. (1998). *Frederick Wiseman*. Boston, Phoenix: Gerald Peary. [03.09.2006, Gerald Peary: <http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>].
- Poppy, N. (2002). *Frederick Wiseman*. San Francisco: Salon Media Group, Inc. [02.09.2006, Salon Media Group, Inc.: <http://dir.salon.com/story/people/conv/2002/01/30/wiseman/index.html>].
- Robinson, D. (30.11.1973). *The London Times*, z.p.
- Rollwagen, J.R. (1988). *Anthropological Filmmaking: Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*. New York: Harwood Academic Publishers.
- Rosen, M. (1996). *Chantal Akerman - Galerie National du Jeu de Paume, Paris, France*. New York: Artforum International Magazine, Inc. [19.04.2007, Artforum International Magazine, Inc.: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n5\\_v34/ai\\_18017277](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n5_v34/ai_18017277)].
- Roy, J. (1976). Entretien avec Frederick Wiseman. *Cinéma*, vol.210, pp. 62-85.
- Ruby, J. (1998). *The Death of Ethnographic Film*. Philadelphia: Temple University. [20.04.2007, Temple University: <http://astro.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html>].
- Ruby, J. (2005). Jean Rouch: Hidden and Revealed. *American Anthropologist*, vol.107 (nr. 1), pp.111-112.
- Spotnitz, F. (1991). Frederick Wiseman, a documentarist who sees his work as manipulation and sport. *American Film* (nr.5), pp.16-21.

- Stewart, D. (2004). *Fred Wiseman's novelistic samplings of reality*. Takoma Park, Maryland: Current Publishing Committee. [10.04.2007, Current Publishing Committee: <http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>].
- Strauss, F. (1988). Entretien avec Frederick Wiseman. *Cahiers du Cinéma*, vol.406, pp.42-43.
- The director and his subjects: Documentary filmmaker Frederick Wiseman (1980). *Preview* (sept.), pp.31-34.
- Tuch, R. (1978). Frederick Wiseman's Cinema of Alienation: a vision of work on the assembly line. *Film Library Quarterly* (nr.3), pp.9-15 en p.49.
- Van Dale Taalweb (2006). Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie bv. [05.04.2007, Van Dale Lexicografie bv: <http://www.vandale.be>].
- Van den Bulck, H. & Van Poecke, L. (1994). *Culturele globalisering en lokale identiteit*. Leuven: Garant.
- Van den Bulck, J. (2000). *Communicatiewetenschap*. Leuven: Acco.
- Vuncannon, D. (2007). *Renowned documentary filmmaker Frederick Wiseman is busier than ever*. New York: Independent Weekly. [10.04.2007, Independent Weekly: <http://www.indyweek.com/gyrobase/Content?oid=oid%3A46920>].
- Weinberger, E. (1992). The Camera People. *Transition* (nr.55), pp.24-54.
- Westin, A. (1976). Wiseman on Film and Civil Liberties. In T.R. Atkins (red.), *Frederick Wiseman* (pp.47-61). New York: Monarch Press.
- Wilder, M. (2003). *This Must Be The Place*. Minneapolis: City Pages LLC. [11.04.2007, City Pages LLC: <http://citypages.com/databank/24/1195/article11616.asp>].
- Winter, J. (2002). *Shelter From the Storm*. New York: Village Voice LLC. [10.04.2007, Village Voice LLC: <http://www.villagevoice.com/news/0205,winter,31877,1.html>].



## VI. BIJLAGEN

Deze bijlagen bevatten een korte beschrijving van elke documentaire die Frederick Wiseman gemaakt heeft sinds 1967 tot nu (de duur van de film, de institutie die hij behandelt, de eventuele prijzen die de film gewonnen heeft en een beknopte inhoud). De drie fictiefilms uit zijn oeuvre, met name *The Cool World* (1964), *Seraphita's Diary* (1980) en *La Dernière Lettre* (2002) werden niet opgenomen in dit overzicht, aangezien zij niet relevant zijn voor deze eindverhandeling. Daarna volgt een gedetailleerde plotsegmentatie van de zeven films die bij wijze van veldwerk bekeken werden voor de analyse van het werk van Wiseman. Ook de regels van het "DocMa 02"-manifest van Chiel Aldershoff en Harro Henkemans, waarvan sprake is in hoofdstuk 2 op p.43 van deze eindverhandeling, werden opgenomen in deze bijlagen, omdat zij slechts een verhelderende aanvulling vormen bij het onderdeel over de "cinéma vérité" en dus niet relevant genoeg bevonden werden om in het corpus van deze tekst te verschijnen.

## **Bijlage 1. Filmografie van Frederick Wiseman**

### **1. Titicut Follies - 1967**

Duur: 84 minuten

Institutie: State Prison for the Criminally Insane in Bridgewater, Massachusetts

Prijzen: "Best Film" (Mannheim International Filmweek, 1967); "Best Film Dealing with the Human Condition" (Dei Popoli Festival Firenze, 1967)

Korte inhoud: De film geeft de omstandigheden in de psychiatrische afdeling van een gevangenis uit de jaren zestig weer. De kijker krijgt een ongecensureerd beeld van de manier waarop de gevangenen behandeld worden door de bewakers, de sociale hulpverleners en de psychiaters.

### **2. High School - 1968**

Duur: 75 minuten

Institutie: Northeast High School in Philadelphia, Pennsylvania

Prijzen: geselecteerd voor de "National Film Registry" (National Film Preservation Board USA, 1991)

Korte inhoud: Deze film toont de dagelijkse sleur in een grote middelbare school, met voornamelijk blanke leerlingen die afkomstig zijn uit de hogere middenklasse. Vooral de ideologie en de waarden die de school wil meegeven aan de jongeren worden in beeld gebracht doorheen een reeks formele en informele confrontaties tussen directie, leerkrachten, ouders en leerlingen.

### **3. Law and Order - 1969**

Duur: 81 minuten

Institutie: Kansas City Police Department in Kansas City, Missouri

Prijzen: "Outstanding Achievement in News Documentary Programming - Programs" (Emmy Awards, 1969)

Korte inhoud: Hier maakt de kijker kennis met de routine van het politiekorps van Kansas City, zoals het bewaren van de orde, het opleggen van de wet en het verlenen van sociale diensten. Het publiek is getuige van enkele doorsnee misdrijven zoals een overval, een autodiefstal, huiselijk geweld en de manier waarop de politie hiermee omgaat.

### **4. Hospital - 1970**

Duur: 84 minuten

Institutie: Metropolitan Hospital in New York City, New York

Prijzen: "Outstanding Achievement in News Documentary Programming - Individuals" & "Outstanding Achievement in News Documentary Programming - Programs" (Emmy Awards, 1970); geselecteerd voor de "National Film Registry" (National Film Preservation Board USA, 1994)

Korte inhoud: In deze film krijgt de kijker de dagelijkse activiteiten in een groot, stedelijk ziekenhuis voorgeschoteld. Vooral thema's als de medische expertise, de beschikbaarheid van geneesmiddelen, organisatorische beslissingen en de communicatie tussen het personeel en de patiënten komen aan bod.

## **5. Basic Training - 1971**

Duur: 89 minuten

Institutie: U.S. Army Training Center in Fort Knox, Kentucky

Prijzen: geen

Korte inhoud: Hier volgt de camera een groep mannen die tijdens hun legeropleiding omgevormd worden van burgers naar soldaten. Samen met de militairen in wording leert het publiek alles over drills, wapengebruik, gasmaskers, mijnen, nachtelijke oriëntatietochten en de ideologie van de US Army.

## **6. Essene - 1972**

Duur: 86 minuten

Institutie: Benedictijns klooster in Michigan

Prijzen: "Gabriel Award" (Catholic Association for Broadcasters, 1972)

Korte inhoud: In het Benedictijnse klooster uit deze film staat het conflict tussen persoonlijke behoeften en de gemeenschap centraal. De broeders van deze orde krijgen, net als in de maatschappij buiten de kloostermuren, te maken met de bureaucratie die bepaalde waarden en regels oplegt.

## **7. Juvenile Court - 1973**

Duur: 144 minuten

Institutie: Memphis Juvenile Court in Memphis, Tennessee

Prijzen: "Dupont Award for Excellence in Broadcast Journalism" (Columbia University School of Journalism, 1974)

Korte inhoud: In deze film maakt de kijker kennis met de verschillende activiteiten van de jeugdrechtbank, zoals druggebruik, kindermisbruik, plaatsingen in een pleeggezin, etc. Thema's als rehabilitatie en bescherming van de gemeenschap komen aan bod alsook de administratieve organisatie van de rechtbank.

## **8. Primate - 1974**

Duur: 105 minuten

Institutie: Yerkes Regional Primate Research Center van de Emory University in Atlanta, Georgia

Prijzen: geen

Korte inhoud: Hier zien we een groep wetenschappers aan het werk die de fysieke en psychische ontwikkeling van primaten onderzoeken aan de hand van praktische

experimenten. De apen worden binnen een klinische omgeving getest op hun vaardigheden en bepaalde determinanten van hun gedrag.

## **9. Welfare - 1975**

Duur: 167 minuten

Institutie: Welfare Center in New York City, New York

Prijzen: geen

Korte inhoud: Deze film toont de voortdurende problemen waarmee het sociale zekerheidssysteem in de Verenigde Staten te kampen krijgt, zoals huisvesting, werkloosheid, echtscheidingen, medische en psychiatrische problemen, verwaarloosde kinderen en ouderen, ... Vooral het kluwen aan regeltjes en wetten waarmee zowel het personeel als de cliënten worstelen, worden benadrukt.

## **10. Meat - 1976**

Duur: 113 minuten

Institutie: onder andere Monfort Meat Packing Farm in Greeley, Colorado

Prijzen: geen

Korte inhoud: De weg die runderen en schapen afleggen van de weide tot verpakte vleeswaren wordt in deze documentaire op gedetailleerde wijze weergegeven. Wiseman neemt de verschillende stappen in het productieproces, alsook het transport, de logistiek en de arbeidsorganisatie onder de loep.

## **11. Canal Zone - 1977**

Duur: 174 minuten

Institutie: Panama Canal Zone

Prijzen: "Golden Athena Prize for Best Feature" (Athens International Film Festival, 1978)

Korte inhoud: Hier maakt de kijker kennis met de mensen die leven en werken in de Panama Canal Zone en de verschillende zakelijke, burgerlijke en militaire agentschappen die instaan voor het functioneren van het kanaal.

## **12. Sinai Field Mission - 1978**

Duur: 127 minuten

Institutie: Sinai Buffer Zone, Egypte

Prijzen: geen

Korte inhoud: Deze film toont de dagelijkse activiteiten van de diplomaten en elektrotechnici van de U.S. Sinai Field Mission, een waarschuwingssysteem uit 1976 om de terugtrekking van de troepen tussen Egypte en Israël te vergemakkelijken na de oorlog in 1973. Ze houden vooral de Egyptische en Israëliëse bewakingsstations in het oog in de Sinai Buffer Zone.

### **13. Manoeuvre - 1979**

Duur: 115 minuten

Institutie: een infanterie tankdivisie van het US Army in West-Duitsland

Prijzen: "Golden Eagle Certificate" (CINE, 1980)

Korte inhoud: De camera volgt een infanterie tankdivisie van de Verenigde Staten doorheen de verschillende stappen van een trainingsoefening in West-Duitsland. Deze oefening bestaat uit het simuleren van een oorlog en test hoe snel de U.S. Army troepen de NAVO-troepen ter hulp kunnen snellen in geval van een échte oorlog.

### **14. Model - 1980**

Duur: 129 minuten

Institutie: "de modewereld" (locatie onbepaald)

Prijzen: "Golden Eagle Certificate" (CINE, 1981)

Korte inhoud: Hier nemen we een kijkje achter de schermen van TV-spots, modeshows en reclamebureaus, waarin zowel modellen als fotografen en modeontwerpers aan het werk zijn. Ook het zakelijke aspect van het runnen van een modeagentschap komt aan bod, zoals sollicitatiegesprekken, het regelen van portfolio's, overleg met klanten, ...

### **15. The Store - 1983**

Duur: 118 minuten

Institutie: Neiman-Marcus winkel en hoofdkwartier in Dallas, Texas

Prijzen: geen

Korte inhoud: In deze film krijgen we de selectie, presentatie, marketing, prijzen, adverteren en verkopen van een rijk gamma aan consumentenproducten in de Neiman-Marcus winkel in Dallas te zien. Ook het interne management en de organisatorische aspecten in het hoofdkwartier worden getoond: meetings, ontwikkelen van adverteer- en marketingstrategieën, training van het personeel en verkooptechnieken.

### **16. Racetrack - 1985**

Duur: 114 minuten

Institutie: Belmont Race Track in Elmont, Long Island, New York

Prijzen: geen

Korte inhoud: Het trainen, verzorgen en racen met volbloed paarden in één van de meest vooraanstaande renbanen van de wereld vormt het thema van deze film. Zo wordt het werk van de trainers, de jockeys, de stalknechten, de dierenartsen en ander personeel van de renbaan in beeld gebracht.

## **17. Multi-Handicapped - 1986**

Duur: 126 minuten

Institutie: Helen Keller School of the Alabama Institute for the Deaf and Blind, Alabama

Prijzen: geen

Korte inhoud: Hier krijgen we de dagelijkse activiteiten van gehandicapte, gehoor- en gezichtsgestoorde leerlingen en hun leraars, ouders en bemiddelaars te zien in hun school. Verschillende aspecten van het leven in de school, zoals hygiëne, mobiliteit, zelfstandig wonen, recreatie, sport, stemtraining en psychologische bemiddeling passeren de revue.

## **18. Deaf - 1986**

Duur: 164 minuten

Institutie: School for the Deaf in het Alabama Institute, Alabama

Prijzen: geen

Korte inhoud: In deze film maakt de kijker kennis met de verschillende communicatietechnieken die aangeleerd worden op de school voor dove kinderen, zoals gebarentaal, spraaktherapie en stemtraining. Voor de rest komen dezelfde activiteiten als in *Multi-Handicapped* aan bod, maar dan enkel bij dove kinderen.

## **19. Adjustment and Work - 1986**

Duur: 120 minuten

Institutie: E.H. Gentry Technical Facility en Alabama Industries for the Blind, Alabama

Prijzen: geen

Korte inhoud: Het eerste deel van de film toont de gang van zaken in een centrum dat lichamelijk gehandicapten bepaalde functies aanleert binnen een 15-tal beroepssectoren. In de tweede helft komen de Alabama Industries for the Blind aan bod, die opleidingen en jobs verschaffen aan meer dan 300 dove, blinde en andere gehandicapte personen.

## **20. Blind - 1986**

Duur: 132 minuten

Institute: Alabama School for the Blind, Alabama

Prijzen: geen

Korte inhoud: In deze film krijgen we gelijkaardige dingen te zien als in *Deaf* en *Multi-Handicapped*, maar dan in de afdeling voor blinde en slechtziende kinderen. De school leert hen braille lezen en zelfstandig leven, maar ook de gewone schoolvakken zoals Engels, geschiedenis, wetenschappen en muziek.

## **21. Missile - 1987**

Duur: 115 minuten

Institutie: 4315th Training Squadron of the Strategic Air Command in Vandenberg Air Force Base, California

Prijzen: geen

Korte inhoud: Hier volgt de camera de verschillende stappen van de training van Air Force officieren om de controlecentra voor de Minuteman Intercontinental Ballistic Missiles te bemannen. De nadruk ligt op aspecten als bewapening en afschieten van de raketten, bescherming tegen terroristische aanvallen, procedures bij noodgevallen, communicatie en codes, maar ook vergaderingen en lessen worden in beeld gebracht.

## **22. Central Park - 1989**

Duur: 176 minuten

Institutie: New York City Parks Department en Central Park, Manhattan, New York City, New York

Prijzen: geen

Korte inhoud: Deze film toont de verschillende activiteiten die de mensen van New York beoefenen in het grootste stadspark van de Verenigde Staten, zoals joggen, wandelen, rolschaatsen, muziek en theater spelen, picknicken,... Ook de problemen waarmee de New York City Parks Department kampt om het park te onderhouden en toegankelijk te houden voor het publiek maken deel uit van de film.

## **23. Near Death - 1989**

Duur: 358 minuten

Institutie: Medical Intensive Care Unit in het Beth Israel Hospital, Boston, Massachusetts

Prijzen: "L'Age d'Or Prize" (Koninklijk Belgisch Filmarchief, 1990) en "International Critics' Prize" (Berlin Film Festival, 1990)

Korte inhoud: Hoe mensen omgaan met de dood is het centrale thema van deze documentaire, die liefst zes uur duurt. Zo komen de relaties tussen patiënten, familieleden, dokters, verpleegkundigen en religieuze adviseurs aan bod in de confrontatie met persoonlijke, ethische, medische, psychologische, religieuze en wettelijke aspecten die komen kijken bij het kunstmatig in leven houden van terminale patiënten.

## **24. Aspen - 1991**

Duur: 146 minuten

Institutie: het stadje Aspen in Colorado

Prijzen: geen

Korte inhoud: Aspen is tegenwoordig bekend om zijn prachtige natuur, de bergen, het skiën en wandelen, haar muziek en intellectuele activiteiten, maar vooral haar 'high society' bezoekers. In deze film leren we de dagelijkse activiteiten kennen van de mensen die er leven, werken, op bezoek komen en sporten tijdens de winterperiode.

## **25. Zoo - 1993**

Duur: 130 minuten

Institutie: de dierentuin in Miami, Florida

Prijzen: geen

Korte inhoud: De zoo in Miami vormt het toneel voor een film over de verzorging van de dieren en de organisatie van de verschillende activiteiten in een dierentuin. Vooral de onderlinge relaties tussen de dierlijke, menselijke, ethische, financiële, technische, organisatorische en onderzoeksaspecten van de zoo komen aan bod.

## **26. High School II - 1994**

Duur: 220 minuten

Institutie: Central Park East Secondary School in Spanish Harlem, New York City, New York

Prijzen: geen

Korte inhoud: In tegenstelling tot in de eerste *High School*-film, kiest Wiseman hier voor een alternatievere middelbare school met een multiculturele samenstelling en een nadruk op zelfstandig denken en redeneren. We zien er klasgesprekken, familiebijeenkomsten, discussies over rassen, klassen en gender, problemen met discipline, seksuele voorlichting, conflict-oplossingsstrategieën door leerlingen, ...

## **27. Ballet - 1995**

Duur: 170 minuten

Institutie: American Ballet Theatre in New York en op tournee in Athene en Kopenhagen

Prijzen: geen

Korte inhoud: In deze film over het American Ballet Theatre kijkt Wiseman binnen in de oefenstudio en krijgen we beelden van hun Europese tour te zien. We zien choreografen, balletdansers en -danseressen aan het werk met leerlingen, solo-dansers en groepen, maar ook de administratieve en financiële kant wordt niet vergeten in dit portret van een belangrijk klassiek balletgezelschap.

## **28. La Comédie Française ou L'Amour Joué - 1996**

Duur: 223 minuten

Institutie: La Comédie Française in Parijs



Prijzen: geen

Korte inhoud: Wiseman kreeg de kans om als eerste een blik achter de schermen van 's werelds oudste theatergezelschap te werpen. Er komen zowel fragmenten van repetities en opvoeringen van toneelstukken als beelden van administratieve meetings en set- en kostuumdesign aan bod.

## **29. Public Housing - 1997**

Duur: 195 minuten

Institutie: Ida B. Wells Public Housing Development in Chicago, Illinois

Prijzen: "Grand Prix" (Marseille Festival of Documentary Film, 1998) en een nominatie voor de "Golden Satellite Award: Best Documentary Film" (Satellite Awards, 1999)

Korte inhoud: In deze film volgen we het dagelijkse leven in een sociaal woonproject in Chicago, met het straatleven, de rol van de politie, beroepstraining-programma's, drugspreventie, tienermoeders, naschoolse programma's voor jongeren, ... De film geeft een accuraat beeld van de ervaringen van mensen die in extreme armoede leven in de Verenigde Staten.

## **30. Belfast, Maine - 1999**

Duur: 245 minuten

Institutie: het havenstadje Belfast in Maine

Prijzen: geen

Korte inhoud: Deze documentaire toont een portret van het dagelijkse leven in een oud havenstadje, met de nadruk op het werk en het culturele leven in de gemeenschap. Zo zien we fabrieksarbeiders, winkeleigenaars, stadsambtenaren, dokters, rechters, politieagenten, leraren, sociale assistenten, verpleegkundigen en ministers aan het werk, maar ook koorrepetities, dans- en muzieklessen en theaterproducties door de inwoners van de gemeenschap.

## **31. Domestic Violence - 2001**

Duur: 196 minuten

Institutie: The Spring, opvanghuis voor vrouwen en kinderen in Tampa, Florida

Prijzen: "Silver Hugo: Best Documentary" (Chicago International Film Festival, 2001)

Korte inhoud: In deze film komen zowel de reacties van de politie op oproepen van huiselijk geweld als het werk van het opvanghuis The Spring aan bod. Omdat veel vrouwen in het tehuis aankomen met hun kinderen, toont de film ook schoolactiviteiten en therapie sessies voor kinderen, waarin het huiselijk geweld besproken wordt.

### **32. Domestic Violence 2 - 2002**

Duur: 196 minuten

Institutie: rechtbanken van Hillsborough County in Tampa, Florida

Prijzen: geen

Korte inhoud: In het vervolg op *Domestic Violence* wordt eerder de nadruk gelegd op de juridische kant van huiselijk geweld. De rechtbanken houden zich bezig met zaken als ouderlijk bezoek, toenaderingsverbod, alimentatie, ... De rechters en advocaten bespreken ook de relatie van de koppels en de specifieke vormen van geweld tussen de partners.

### **33. The Garden - 2005**

Duur: 196 minuten

Institutie: Madison Square Garden in New York City, New York

Prijzen: geen

Korte inhoud: Deze film, die tot op heden nog niet vertoond is voor een groot publiek, biedt een indringende kijk op de organisatie van de vele evenementen die plaatsvinden in de Madison Square Garden, het beroemdste centrum voor populair live-entertainment in Amerika.

### **34. State Legislature - 2006**

Duur: onbekend

Institutie: Idaho Legislature

Prijzen; (nog) geen

Korte inhoud: In Wisemans meest recente film toont hij ons de dagelijkse activiteiten binnen de Idaho Legislature, een soort parlement op het niveau van de staten. Aan de hand van verschillende meetings, debatten en discussies binnen de Legislature toont de film de verwezenlijkingen, waarden, problemen en beperkingen van het democratische proces.

## Bijlage 2. Plotsegmentatie van zeven films

### 1. Titicut Follies - 1967

- Enkele patiënten met mooie uniformen aan voeren een zangvoorstelling op. Op het einde krijgen ze een daverend applaus. Een man - waarschijnlijk de directeur - doet een toespraak en vertelt een grappige anekdote.
- De patiënten moeten zich uitkleden voor de bewakers. Ze staan aan te schuiven in een lange rij, waarna ze nieuwe (gevangenis)kleren krijgen.
- Een man wordt ondervraagd over zijn seksuele relatie met een meisje van 11 jaar. Hij wordt gevraagd hoe hij zich hierover voelt, of hij dronken was, of hij het al eerder had gedaan. Hij geeft toe dat hij zelfs zijn eigen dochter misbruikt heeft.
- Een man verbergt zijn gezicht wanneer hij naakt voorbij de camera loopt. De kleren van de mannen worden gecontroleerd. Ze doen hun nieuwe kleren aan.
- Terug naar de pedofiel. Hij wordt gevraagd hoe vaak hij masturbeert en of hij homoseksuele ervaringen heeft. Blijkbaar heeft de man al in verschillende instellingen gezeten en heeft hij nog allerlei kleine misdrijven gepleegd. De dokter beweert dat hij hier in de instelling kan geholpen worden.
- Beeld van een groep mannen die in gevangenisoutfit bij elkaar staan op een hoopje. Allerlei stemmen spreken door elkaar. Een man lijkt te preken tegen niemand specifiek. De andere mannen lijken hem te negeren, maar één man kan duidelijk niet tegen zijn gepraat, hij houdt zijn handen over zijn oren.
- De bewakers leiden de patiënten een andere ruimte binnen, terwijl de prekende man nog steeds praat. Hij zegt een gebed op.
- Eén man wordt naar boven geleid langs een lange ijzeren trap. Ook hij moet zich uitkleden terwijl de bewakers toekijken. De man wordt opgesloten in een cel, zonder kleren, hij gaat meteen uit het raam staren.
- Shot van de binnenplaats van de instelling. Een zwarte man speelt schuifrompet, een andere maakt vreemde bewegingen met zijn hoofd, maar lijkt voor de rest normaal. Sommige mannen zitten op een bankje tegen de muur in de zon. De prekende man komt weer voorbij.
- Shot van een oude man die een lied zingt, op de achtergrond een filmprojectie van een vrouw die een ander lied zingt. Hij pauzeert even en beweegt zijn oren. De man heeft een wezenloze, wat verschrikte blik in zijn ogen wanneer hij via de trap naar boven loopt.
- Een man wordt ondervraagd over de toestand van zijn cel, die blijkbaar erg vuil is. Die wordt schoongemaakt en hij moet weer naar binnen. Ondertussen wordt een zwarte man ondervraagd net buiten zijn cel, hij is ook naakt. Op zijn knieën moet hij vertellen waar hij graag zou werken.
- We zien nog enkele mannen terug in hun cel gaan, allen naakt of bijna naakt. Een man wordt meegenomen naar een kamer waar hij plaatsneemt in een stoel en geschoren wordt door de bewakers. Ondertussen wordt hij ruw ondervraagd. Hij wordt nadien weer in zijn cel gestoken, waar hij hysterisch begint te schreeuwen en met zijn voeten op de grond stampet. Hij begint nu ook tegen het raam te slaan, niet op een agressieve manier, eerder ritmisch. De bewakers lijken hem te pesten door telkens te vragen wat hij zei.
- Terug naar de voorstelling: twee mannen met een hoedje op zingen een lied en krijgen veel applaus.
- Een discussie tussen de dokter en een patiënt: de patiënt vindt dat hem allerlei dingen opgedrongen worden, zoals medicatie die hij niet nodig heeft, want volgens hem is hij niet ziek. De man beweert dat hij niet correct werd behandeld in de instelling. Hij vindt dat de tests niet goed zijn: hoe vaak hij per dag naar de wc gaat, kan niet uitwijzen dat hij paranoïde is. Ook niet of hij in God gelooft, of hij zijn ouders graag ziet.

- Een oudere man doet gymnastiek op de binnenplaats. We zien een close-up van een man die praat over communisme tegen een groepje patiënten. Hij lijkt een soort van campagne te voeren.
- Een man zingt een lied op de binnenplaats, de oude zwarte man met de trombone staat er naast en kijkt rond. Het is weer tijd om naar binnen te gaan voor de patiënten.
- Een man wordt neergelegd op een tafel. Blijkbaar weigert hij te eten en wordt hij nu verplicht het voedsel door zijn neus naar binnen te krijgen. Een buisje wordt hardhandig in zijn neus geduwd en er worden dingen door een trechtertje in zijn neus gegoten. De dokter staat te roken terwijl hij het voedsel toedient. De benen van de man worden vastgehouden door twee bewakers. Ondertussen zien we een soort flash-forward van dezelfde man die overleden is en geschoren wordt. Er worden een soort watten in zijn oogholtes geduwd. Terug in het heden wordt het buisje uit de neus van de man gehaald en hij mag terug naar zijn cel. Weer in de toekomst zien we dat de dode man wordt opgebaard.
- Een lange tafel, bloemen en taart. Er wordt iets gevierd in de instelling. Er staat alweer een groepje mannen te zingen. Er zijn ook vrouwen aanwezig die de taart snijden.
- Een zuster vertelt over een patiënt die haar een brief stuurde, ze kreeg ook een halsketting van hem. Het geeft haar een goed gevoel, dat ze toch een verschil kan maken in het leven van de mannen.
- De patiënten spelen spelletjes onder leiding van één van de vrouwen. De mannen moeten een bolletje plakken op een roos. De vrouw blijft de mannen aansporen tot iedereen het uitgeprobeerd heeft.
- De man die vindt dat hij verkeerd behandeld wordt, wordt opnieuw ondervraagd. Hij voelt zich elke dag slechter door de behandeling, hij wil graag terug naar de gewone gevangenis. Hij zou enkel ter observatie in de instelling zijn opgenomen. Ondertussen zit hij er al anderhalf jaar. Hij heeft nu een emotioneel probleem dat hij voordien niet had, dat hij heeft gekregen door in de instelling te zitten. Hij vindt ook dat er te weinig manieren zijn om zich bezig te houden, geen vrije tijdsbesteding. Hij is afgefallen, hij verveelt zich dood, hij wordt gek door er alleen maar te zitten. Hij wordt na een tijdje onderbroken in zijn scheldtirade en weggevoerd. Zijn situatie wordt besproken: ze vinden dat hij achteruit gegaan is en ze besluiten hem meer kalmeermiddelen te geven.
- Beeld van een man die in een bad zit en zijn haar wast. Een bewaker roept hem toe hoe hij moet gaan zitten. De man drinkt van het badwater, maar dat mag niet van de bewakers. Hij wordt weer in zijn cel gezet waar hij meteen begint te schreeuwen en te kermen.
- Opnieuw op de binnenplaats: de prekende man. Op de achtergrond staat een man op zijn hoofd een liedje te zingen.
- De dode, opgebaarde man wordt weer tevoorschijn gehaald. Twee mannen dragen hem in een kist die dicht gegeven wordt. De kist wordt weggedragen en in een auto geschoven. Op de begraafplaats halen patiënten de kist uit de auto. De priester begint te spreken. Na de plechtigheid - waar verder niemand aanwezig was - lopen de mannen en de priester gewoon weg en laten de kist achter.
- Terug naar de voorstelling waar een groep patiënten een ander lied staan te zingen. Na een tijdje komen ook de zusters op het podium en zingen mee. Eén jongen begint heel enthousiast te buigen en te zwaaien na afloop. Als afsluiter zwieren de meisjes hun rokjes omhoog naar het publiek.

## 2. High School - 1968

- Een auto rijdt door een landschap naar de school met op de autoradio het liedje "Sittin' on the dock of the bay".
- Beeld van leerlingen die door de gang lopen, een man die een korte toespraak geeft, een vrouw die Spaanse les geeft aan een klas, een muzikles...
- Een discussie tussen een leraar en een jongen die niet kan of wil deelnemen aan de gymles. De leraar spreekt hem streng, denigrerend bijna toe. De jongen krijgt arrest omdat hij protesteert.
- Franse les over eetgewoonten in Frankrijk.
- Bij de directeur: een discussie met de vader van een leerling over papers en quoterings. Zijn dochter is heel goed in schrijven, maar haar gedrag laat te wensen over, dus ze krijgt een onvoldoende op haar rapport. De directeur en de vader zijn het hier niet over eens.
- Een leerling komt bij de directeur: hij werd brutaal behandeld door een lerares die tegen hem schreeuwde, terwijl hij niets misdaan had. De directeur geeft hem de raad altijd respect te tonen en te gehoorzamen aan de leraars. Hij stelt voor dat de jongen zijn arrest aanvaardt en nadien met de lerares over het probleem praat. De jongen had dit arrest immers geweigerd, omdat hij het gedrag van de lerares niet aanvaardde. De directeur vindt dat hij verantwoordelijkheid moet tonen, volwassen moet reageren en het arrest aannemen. Hij moet bewijzen dat hij een man is door de regels na te volgen en de mening van de lerares te respecteren. De jongen besluit het arrest aan te nemen, maar onder protest, aangezien hij toch nog meent dat hij in zijn recht is.
- Leerlingen in de gang worden streng gecontroleerd op een pasje om te gaan lunchen en aangemaand om de gang te verlaten.
- Gymles voor de meisjes op het liedje "Simon says". De meisjes doen oefeningen met een raar pakje aan en voeren een ingewikkelde coördinatie uit.
- Engelse les: de lerares leest een gedicht voor. Ondertussen zien we beelden van de leerlingen in de klas: jongens met ringen, meisjes met minirokjes en make-up.
- Opnieuw gymles voor de meisjes, waarin ze leren baseball spelen.
- In de kookles: jongen snijdt groenten fijn.
- De meisjes houden een modeshow. De lerares raadt de meisjes af een broekrok aan te doen, omdat ze daar te dikke benen voor hebben. De lerares leert hen aan hoe ze elegant kunnen lopen.
- Dactylo-klas: de meisjes moeten binnen een korte tijd een tekst typen. De leraar overloopt de tekst.
- Een leraar geeft les over joodse families, waarin de rol van de moeder als baas van de familie aan bod komt (zij regelt de financiën van het gezin). Dit in tegenstelling tot de Amerikaanse moeder, die instaat voor het grootbrengen van de kinderen.
- Voorlichting voor de meisjes van de school. Er wordt uitleg gegeven over de pil en de meisjes worden gewaarschuwd dat ze de gevolgen van hun daden steeds in gedachten moeten houden.
- Een discussie met een meisje dat een te kort jurkje aan heeft volgens de regels van de school. Je mag individualistisch zijn, maar er zijn zekere grenzen aan. Er volgt een gesprek over gepaste kleding voor mannen en vrouwen op het eindejaarsbal. Een vrouw hoort een lange jurk te dragen, ook al kan ze er niet in lopen.
- Opnieuw gymles: de meisjes moeten zich optrekken aan de ringen terwijl lerares de tijd bijhoudt en hen aanmoediging toeroept.
- Tijdens de les Engels vertelt de lerares over een nummer van Simon & Garfunkel. Ze leest de tekst voor en zet daarna het liedje op ("The borders of our lives"). De leerlingen en de lerares luisteren aandachtig.
- Een jongen wordt bij de directeur geroepen omdat hij een andere jongen geslagen heeft. Hij krijgt arrest.
- Een meisje moet zich verantwoorden voor pesterijen tegenover de lerares. Het meisje is duidelijk de aanvoester van een groepje vriendinnen en de anderen

volgen haar in alles wat ze doet. De lerares vindt dat ze haar leiderscapaciteiten beter zou gebruiken voor positieve zaken.

- Er volgt een gesprek met een leerling over haar studieplannen door de leerlingenbegeleiders. De ouders van het meisje zitten er ook bij en zijn worden gevraagd naar de som geld die ze willen spenderen aan hun dochters opleiding. De vrouw raadt haar ook aan na te denken over de school waar ze naartoe zou willen als ze geen financiële mogelijkheden had.

- Een ander meisje wil graag schoonheidsspecialiste worden, maar haar vader wil dat ze écht gaat studeren. De leerlingenbegeleider raadt haar aan nu het beste te doen wat ze kan, en dus een hogere opleiding te gaan volgen.

- Beelden van een geschiedenisles over vakbonden en werkomstandigheden, een les over de ongelijkheden in Amerika, een zangles, ...

- Een jongen doet zijn beklag over de school tijdens de les. Iedereen geeft commentaar en er wordt flink gediscussieerd.

- We zien een dansopvoering in de feestzaal. Jongens doen cheerleaders na, met pruiken en verkleedkleden.

- Nu volgt een les voorlichting voor de jongens van de school: meisjes die met veel mannen naar bed gaan, maken minder kans een succesvolle huisvrouw te worden, meer kans op echtscheidingen. Een gynaecoloog waarschuwt de jongens dat zij net zo verantwoordelijke zijn voor hun gedrag als de meisjes in geval van een zwangerschap. Er wordt een erg ouderwets filmpje getoond over seksuele voorlichting en seksueel overdraagbare ziektes.

- Een jongen praat met een man over een klasgenoot die in Vietnam zit en niet meer in het sportteam kan meespelen volgend jaar.

- We krijgen een soort experiment te zien, waarbij enkele jongens gedurende een paar dagen in een nagebouwd ruimteveer geleefd hebben. Een man leest een brief voor van een NASA-astronaut en de jongens worden weggeleid.

- Terug in de feestzaal leest de directrice van de school een brief voor van een ex-leerling. Hij zit in Vietnam en schrijft over zijn ervaringen in de oorlog en dat hij zijn geld wil doneren aan de school als hij het niet zou overleven. Zijn eigen familie begrijpt niet waarom hij naar Vietnam ging, ze snappen het niet waarom hij zijn leven opoffert. Maar hij ziet het als een geschenk zodat zijn navolgingen in vrede kunnen leven. "I am only a body, doing a job". Hij wil iedereen binnen de school bedanken voor wat ze voor hem hebben betekend. Het besluit van de directrice is dat hun school erg succesvol is.

### 3. Law and Order - 1969

- De film begint met enkele 'mug shots' van gearresteerden. Eén van deze beelden blijft echter stilstaan, deze man wordt verder ondervraagd.
- Een man in kamerjas met een hoedje op zit aan een bureau. Aan de andere kant zit een jongeman die hem ondervraagt. Ondertussen voert een vrouw een telefoongesprek, ze klinkt erg overstuur, bijna huilend.
- Elders aan een bureau wordt een man gevraagd waarom hij politiemans wil worden.
- We zien enkele mensen in een wachtkamer zitten, terwijl een man ondervraagd wordt die in elkaar geslagen lijkt te zijn.
- Een man roept de namen af van agenten, die opgesteld staan in uniform. Ze gaan de straat op of stappen in hun politie-auto's. De cameraman rijdt mee met één van de patrouilles. We zien beelden van de straten waar ze door rijden. De agenten stappen uit en gaan naar een huis. Een vrouw met een baby en een man staan bij het huis, een oude vrouw doet de deur open en vertelt wat er gebeurd is. Ze laten de vrouw haar verhaal doen. De jonge moeder staat een sigaret te roken. Het jonge koppel zou gevochten hebben en de oude vrouw maakt zich zorgen over de baby.
- Een oude zwarte vrouw wordt verzocht in de politiewagen te gaan zitten, waar ze ondervraagd wordt door een agent. Ondertussen lijkt een andere agent de tuin van het vrouwtje te doorzoeken, waar hij een handtas vindt. De agent geeft de handtas aan het vrouwtje in de auto, maar haar geld en haar huissleutels zijn eruit gestolen.
- Een andere agent heeft een man tegengehouden die dronken lijkt. Hij heeft verwondingen in zijn gezicht. De agent houdt hem stevig vast bij zijn hemd terwijl hij hem toespreekt. De agent schrijft uiteindelijk een bekeuring uit en laat de man los. Hij valt neer op de grond.
- Twee politiewagens kruisen elkaar, de agenten wisselen informatie uit.
- Twee agenten gaan met een man een huis binnen en zoeken wat rond. In een volgend shot hebben ze een man te pakken gekregen: ze duwen hem hardhandig op de grond en slaan hem in de boeien. Het is een Afro-Amerikaan, met ontbloot bovenlijf, die de agenten uitscheldt. Eén agent zet hem recht en houdt hem stevig bij de arm. Hij bloedt uit zijn mond. Een agent legt een jasje om zijn schouders en een ander duwt hem tegen de auto, hij houdt hem bij zijn nek vast. Nog een andere agent fouilleert hem, terwijl ze hem plat tegen de auto duwen. Ondertussen is de hele buurt er al omheen komen staan en kijkt onverschillig toe hoe de jongen gearresteerd wordt. Wanneer hij zijn hoofd wil opheffen, duwen ze hem weer hardhandig tegen de motorkap. Ze brengen de zwarte jongen naar het bureau, waar hij moet gaan zitten en ondervraagd wordt over de gebeurtenissen.
- Er is ergens een ongeval gebeurd, er ligt een meisje op de grond met enkele getuigen er omheen. Ze is bang en huilt, terwijl haar hoofd wordt verbonden. Een hele hoop kijklustigen heeft zich er rond geschaard. Een agent pleegt een telefoontje vanuit een telefooncel.
- Een agent benadert een man die op de grond ligt. Hij trekt hem recht, maar de man verleent niet veel medewerking. Een andere agent blijft ondertussen in de wagen zitten en communiceert via de radio. De man op de grond is er niet te best aan toe. Twee vrouwen naderen, zij blijken hem te kennen. De agent ondervraagt de vrouwtjes. De man probeert zijn hoed op te zetten, maar dat lukt niet. De twee agenten pakken hem op en proppen hem in de kofferruimte van hun auto.
- Twee patrouilles kruisen elkaar opnieuw. Ze bespreken alweer de situatie.
- Enkele agenten vallen binnen in de kelder van een hotel en trekken daar een prostituee vanachter wat meubels. De ene agent neemt haar vast in wurggreep, de vrouw kokhalst. Ondertussen proberen ze haar te ondervragen, maar de vrouw kan niet praten. Even later vertelt de vrouw haar verhaal. De agenten praten nu op een rustige manier met haar, haar handboeien worden losgemaakt. De vrouw gaat naar boven, een agent doorzoekt er haar kamer. Er klinkt muziek, een klein tv'tje staat te spelen. Uiteindelijk moet de vrouw zich aankleden van de agent. Ondertussen wordt er een andere, blanke vrouw ondervraagd. Een vrouwelijke politie-agente komt erbij staan en probeert haar te fouilleren. De vrouw doet niet veel moeite om het haar

gemakkelijker te maken. De zwarte vrouw moet haar vingerafdrukken zetten in een boek.

- Een zwarte man werd opgepakt en krijgt zijn rechten voorgelezen in het politiebureau. Vervolgens wordt hij ondervraagd door een jonge agent, maar hij ontkent alles wat hem in de schoenen geschoven wordt.

- Opnieuw kruisen twee patrouilles elkaar voor een korte briefing. Het gesprek wordt echter onderbroken doordat één van hen een oproep binnenkrijgt.

- Een agent bespreekt een probleem met een man en een vrouw in een auto. Het is niet helemaal duidelijk waarover het gaat, maar op het einde van het gesprek stapt de vrouw uit de auto en wandelt weg.

- Een politiewagen met sirene komt aangereden. Twee mannen dragen een vrouw uit haar bed en leggen haar op een brancard. Haar kinderen kijken toe terwijl ze haar naar buiten rijden en in een ambulance schuiven.

- Een vrouw staat in een deuropening met een kindje, dat blijkbaar haar mama kwijt is. Het kindje wordt in de politiewagen gezet en begint te huilen. De agent probeert haar te troosten door een arm om haar heen te leggen, maar ze blijft huilen. Bij het politiebureau heft hij haar uit de auto en haalt hij voor haar een snoepje uit een automaat. Ze maken een box voor haar klaar waar ze in kan wachten en spelen, maar het meisje huilt nog steeds. Ze krijgt een paar speelgoedjes, maar toont er geen interesse voor.

- Een agent in de auto praat met wat buurtkinderen. De agent is op zoek naar iemand en vraagt zich af of de kinderen weten waar die persoon woont.

- Een agent brengt een jongetje naar zijn vader, blijkbaar heeft hij gespijbeld. Hij wordt daarvoor hard aangepakt door zijn vader.

- Een agent met een geweer gaat een winkel binnen. Hij roept drie zwarte jongens bij zich, die gefouilleerd worden. Hierbij worden twee pistolen gevonden. Eén van de jongens protesteert, hij zegt er niets mee te maken te hebben. De jongens worden alsnog in de boeien geslagen. Een agent controleert de pistolen en neemt ze in beslag. Buiten staan er al heel wat mensen toe te kijken door het raam.

- We zien een toespraak van de president van de VS, Richard Nixon, over het rechts- en machtssysteem ("law and order") in Amerika. Mensen juichen en zwaaien met hoedjes.

- Alweer een patrouille op pad. Een zwarte man wordt ondervraagd over zijn gezin. en er komt een andere zwarte man bij staan. Het gaat om een echtscheidingszaak. De agenten manen de mannen aan er een advocaat bij te halen, aangezien zij als politie-agenten niet bevoegd zijn voor zulke zaken. Ze willen dat de mannen dit niet op straat uitvechten, maar thuis. Uiteindelijk stapt de agent gewoon terug zijn auto in en de zwarte man loopt weg.

- Tijdens de aftiteling horen we nog steeds opsporingsberichten over de radio.



#### 4. Welfare - 1975

- Het begin van deze film lijkt zeer sterk op dat van *Law and Order*, met dezelfde 'mug shot'-structuur. Er worden foto's genomen van de verschillende mensen, we zien flitsen van gezichten, telkens de boodschap "Have a seat, please".
- Beeld van het "welfare"-gebouw: er staat een lange rij mensen aan te schuiven. Ook binnen zitten heel veel mensen te wachten op stoeltjes. Aan een lange tafel zitten de medewerkers, ze roepen de mensen één voor één bij zich. De wachtenden lezen of hangen verveeld in hun stoel, sommigen lijken zelfs te slapen. Jong en oud, man en vrouw, blank en zwart, mensen van allerlei slag.
- Een Indiaanse man doet zijn beklag, de Indianen zouden vergeten worden in het sociale zekerheidssysteem. Tijdens zijn betoog zien we nog steeds beelden van de wachtende mensen: een zwarte vrouw, een vader die het haar van zijn kindje goed legt. De medewerker legt de Indiaanse man uit dat hij identiteitspapieren nodig heeft om geld te kunnen krijgen.
- Een ander bureau: een koppel zit bij een sociale assistente, de man heeft in de gevangenis gezeten, de vrouw heeft allerlei medische complicaties. Ook werden hun rekeningen blijkbaar afgesloten en hebben ze in dagen niet gegeten of geslapen. De assistente kan er voor zorgen dat ze ergens geplaatst worden, maar daarvoor moeten ze eerst naar de vijfde verdieping.
- Een zwarte vrouw heeft niet genoeg geld gekregen en komt hierover klagen.
- Een oud vrouwtje werd blijkbaar overvallen en bestolen van al haar belangrijke papieren, ze hoopt hier verder te kunnen worden geholpen.
- Twee oude mannetjes hebben een probleem, ook zij worden weer doorverwezen naar ergens anders. We zien hen weg strompelen, arm in arm, het is niet duidelijk of ze wel begrepen hebben waar ze naartoe moeten.
- Een man wordt ondervraagd over wat hij met het geld dat hij ontvangen had gedaan heeft. Hij heeft het blijkbaar al allemaal opgebruikt. Hij wordt een beetje lastig, pakt zijn formulier terug en gaat het elders vragen.
- Een zwangere vrouw wordt geholpen. Ze is vijf maanden zwanger en nog nooit bij een ziekenhuis langs geweest.
- Een man heeft een gesprek met een vrouw, het gaat over een zaak van verwaarlozing van een kind. Er loopt blijkbaar een zieke hond rond bij haar thuis, die haar kind ziek kan maken. De vrouw krijgt ook legaal advies.
- Alweer een man met een probleem: zijn huisgenoot verhuist, waardoor hij de huur niet meer kan betalen. Hij was vroeger drugsverslaafde, maar is afgekickt met een programma, had werk gevonden etc. Zijn probleem blijkt uiteindelijk zo gecompliceerd te zijn, dat men er niet aan uit kan en de man gaat uiteindelijk gewoon weg.
- Een zwarte man doet z'n beklag over de administratieve rompslomp: hij komt al twee weken lang elke dag langs en krijgt z'n zaakjes maar niet geregeld.
- Tussendoor zien we telkens flitsen van aanschuivende, wachtende mensen, die er duidelijk al een tijdje zitten.
- We horen een vrouw in het Spaans klagen dat ze haar cheque niet gekregen heeft. Ze blijft nog door ratelen terwijl de volgende 'klant' al gaan zitten is. Deze zwarte vrouw krijgt haar geld maar niet, kan haar huur niet meer betalen. Ze verblijft nu in een hotel. Ze heeft net een operatie ondergaan, kan moeilijk lopen, heeft geen zin om van hier naar daar te lopen om dingen te regelen. De vrouw wordt een beetje brutaal onderbroken door het Spaanse vrouwtje dat er opnieuw komt bijstaan en gewoon begint te praten tegen haar sociale assistent. Die lijkt haar te negeren en blijft bij de zaak. De zwarte vrouw kijkt het Spaanse vrouwtje voortdurend achterdochtig aan. Haar zaak blijkt erg ingewikkeld te zijn, ze geraken er maar niet uit. Er wordt nu nog iemand anders bijgehaald, die beweert dat haar dossier kwijt

geraakt is. Er komt nog een vrouw bij, ze beginnen nu allemaal door elkaar te praten, het wordt allemaal nog chaotischer en moeilijker te volgen.

- Twee meisjes praten met elkaar. Eén van hen is het meisje met het 'verwaarloosde' kind. Haar gesprekspartner vindt het onredelijk dat ze een appartement kreeg toegewezen waar ratten zitten, het centrum moet er voor zorgen dat er controle langskomt.

- Een oudere blanke man klaagt over zijn gezondheid tegen een meisje dat ook zit te wachten: hij moet een operatie ondergaan, maar heeft er geen geld voor.

- Een man met een zieke oudere vrouw (zijn moeder?) wordt geholpen aan een ander bureau. De sociaal werker stelt hem voor dat ze aan haar vrienden en familie hulp en leningen vraagt.

- We krijgen beelden van de enorme stapels papierwerk te zien, dossierkasten die uitpuilen van de mappen en papieren. Bediendes typen op een tikmachine. Er komen een soort van ponskaarten uit een machine. Dossiers, documenten en facturen worden afgeprint. Ratelende machines en apparaten. Nog meer wachtende mensen, een meisje ligt te slapen in een buggy, een man vraagt een sigaret aan een andere man.

- Eén man haalt allerlei papieren boven en begint zijn beklag te doen, maar het lijkt alsof hij tegen niemand specifiek praat. "Look at all the places I've been to!" Hij klaagt dat hij van hier naar daar gestuurd wordt, overal andere formulieren en papieren krijgt.

- Een vrouw voert een telefoongesprek met haar vriend en doet haar beklag over wat ze allemaal meemaakt in het "welfare"-centrum. Ze zegt dat de sociale werkers niet om haar geven. Ze laten haar de volgende maandag terugkomen, maar dit vindt ze onredelijk.

- Een oude blanke man verkoopt racistische praat tegen een zwarte bewaker. De blanke man werd blijkbaar eens door drie zwarten in elkaar geslagen en is daarom zo racistisch geworden. De man lijkt eigenlijk niet helemaal gezond in z'n hoofd te zijn. Tijdens hun gesprek (of eerder zijn monoloog) worden verschillende wachtende zwarte mensen in beeld gebracht. De discussie blijft doorgaan en de man spreekt nu ook een andere zwarte agent aan. Uiteindelijk wordt hij aangemaand het gebouw te verlaten, maar wanneer dit niet helpt, wordt hij hardhandig buitengezet door enkele agenten, ie de deur barricaderen zodat hij niet meer naar binnen kan.

- Een blinde man komt binnen in het centrum, hij wordt naar de lift begeleid door één van de sociale werkers. Hij wordt neergezet op een stoel waar hij moet wachten.

- Gesprek met een zwarte vrouw. Haar dossier werd afgesloten en zij was hier niet van op de hoogte gebracht. Er wordt weer druk gediscussieerd, zowel met de cliënte als tussen de collega's. Het is blijkbaar een gecompliceerde zaak, want ze geraken er niet goed uit of de zaak al dan niet moet gesloten worden.

- Gesprek met een man die net uit de gevangenis komt na elf jaar. Hij zat vast voor moord. Hij is voorwaardelijk vrijgesteld voor vier jaar. Het eerste doel is om hem te reïntegreren in de samenleving door hem aan werk te helpen, hij moet dus langsgaan bij het bureau voor tewerkstelling.

- Een zwarte vrouw doet haar beklag over haar werk bij het "welfare"-centrum. Ze krijgt de slechtste job daar, terwijl ze een goede opleiding heeft gehad en beter werk aankan. Ze eist dus een promotie en opslag.

- Een man met een Duits accent vertelt tegen een jongeman dat hij geen plaats heeft om te wonen. Er volgt een filosofisch gesprek over leven en dood, en God. De man werd bestolen, al zijn geld en identiteitskaarten werden gestolen, behalve zijn Duitse.

- Een man eist voeding voor de ongeboren baby van een vrouw. Hij dient een klacht in omdat ze geen geld krijgt, maar ze is niet ingeschreven. De man praat nu met de zwangere vrouw. Hij raadt haar aan kalm te blijven.
- Collega's bespreken het gebrek aan sociaal werkers op de dienst. Eén van hen moet op stage, anderen zijn ziek of afwezig... Het gebrek aan werkrachten wordt pijnlijk duidelijk.
- Een vrouw maakt zich ernstig kwaad aan het loket. Ze spreekt van een vicieuze cirkel, ze heeft er genoeg van. De loketbediende wordt een beetje zenuwachtig, vraagt haar niet zo te schreeuwen. De vrouw wordt eveneens van hier naar daar gestuurd. Ze begint met iedereen ruzie te maken. Ze heeft zelf ook kinderen, moet voor haar moeder zorgen omdat haar vader in het ziekenhuis ligt, heeft geen geld om haar kinderen naar school te sturen of schoenen voor hen te kopen. Nu komt de moeder aan het woord, zij is blijkbaar ook ziek. Ze kwam naar New York voor de dokter... Het gesprek loopt uit in één grote chaos, de dochter blijft schreeuwen. Er komt zelfs een agent tussenbeide. Allerlei andere cliënten komen zich ook met de zaak bemoeien door hun eigen problemen opnieuw aan te halen.
- De dag is bijna om en iemand begint de gangen te vegen.
- Er komt nog een man binnen die blijkbaar eten gestolen heeft uit winkels om te overleven. Hij werd opgepakt en naar het "welfare"-centrum gestuurd, maar daar kunnen ze niets voor hem doen. Hij heeft zijn geld blijkbaar nooit gekregen. De man begint uiteindelijk te bidden tot God. Naast hem zit een vrouw die een beetje ongemakkelijk rondkijkt. De man die de gang stond te vegen staat toe te kijken.
- De ene wachtzaal is nu bijna leeg, maar een andere is nog helemaal vol. Het wachten gaat door, voor eeuwig en altijd.

## 5. Meat - 1976

- Openingsbeeld: een weide vol grazende runderen, twee mannen te paard naderen. Ze hebben lasso's bij en jagen de runderen voor zich uit. De dieren worden binnen hekken geleid en zo recht de vrachtwagen in, die vertrekt naar het slachthuis. De runderen die nog wachten, zitten met veel tezamen binnen een zeer kleine afsluiting, met amper plaats om te bewegen. Ze worden een zaal binnengeleid, één voor één, waar ze gekeurd worden door de landbouwers en verkocht worden. Nadien worden de runderen weer naar buiten gejaagd, luid loeiend, en geteld door de mannen te paard.
- We zien een fabrieksgebouw en luchtbeelden van weides vol runderen, die bij elkaar worden gejaagd met zweepen om ze te vervoeren. De runderen moeten één voor één door een smal gangetje. Ze krijgen een brandmerk in hun oor. Vervolgens vallen ze in een bad met een witachtige vloeistof. Eens ze uit het bad zijn, komen ze op een betonnen binnenplaatsje.
- Rokende, dampende machines verwerken een soort veevoeder. Werknemers controleren de vrachtwagens op een monitor. De vrachtwagens gaan vervolgens de weg op. Ze storten hun inhoud uit in voederbakken langs de weides.
- Een bus vol Japanners stopt. Ze maken foto's van elkaar bij het veebedrijf. Een meisje geeft hen een rondleiding. Eén van de Japanners maakt notities terwijl hij vragen stelt aan het meisje. Het gaat over het gewicht van de runderen en het voedsel dat ze krijgen. Het meisje moet ook mee op de foto.
- Weer beelden van de runderen, dicht opeengepakt. Er rijdt een tractor langs met een man die de runderen controleert. De mannen bestijgen de paarden en gaan weer koeien opjagen. Ze worden weer een smalle gang ingeleid en zo de vrachtwagen in.
- Beelden in een kantoor, waar besproken wordt hoeveel runderen in welke steden gekocht werden. Er wordt getelefoneerd over prijzen en vervoer. Ze krijgen bestellingen binnen voor vlees en er wordt druk onderhandeld.
- Eén van de vrachtwagens arriveert bij het slachthuis. De runderen worden uitgeladen. Ze worden gepord met stokken en krijgen elektrische schokken. De koeien vallen dood door een luik. Er worden kettingen aan hun poten vastgemaakt en ze worden omhoog gehesen. Een slachter snijdt hun kelen open, het bloed stroomt eruit. Ze worden gevild en hun koppen worden eraf gesneden. De koppen worden op haken gehangen en schoongemaakt. De haken hangen aan een lijn die langzaam voorttrekt. Honderden koeienkoppen komen voorbij. Het afval wordt losgesneden. De tongen worden schoongespoten met een tuinslang.
- Nu is de rest van het lijf aan de beurt. De koeien worden verder gevild en aan beide achterpoten opgehangen aan de productielijn. De poten worden letterlijk afgeknipt. Messen worden geslepen om de buik van de koe open te snijden, terwijl hun vel wordt afgetrokken door een machine. Met een soort kettingzaag worden de koeien doormidden gesneden. Het laatste stuk vel wordt nu verwijderd. De huiden worden meteen in een bad gedompeld en schoongemaakt. De ingewanden worden eruit gehaald en komen allemaal op een lopende band terecht. Mannen aan de band moeten de goede stukken eruit snijden: alles wordt verwerkt. Er staat een tv op met een rugby-wedstrijd waar de mannen af en toe naar kijken. Het afval komt in grote potten terecht die meteen worden weggevoerd. De koeien worden nu echt letterlijk in twee helften gezaagd. De vloer ligt bezaaid met ondefinieerbare stukken ingewanden.
- De koeien, die nu gereduceerd zijn tot stukken vlees, passeren voorbij een nieuwe productielijn en worden nogmaals gecontroleerd. Ze worden ingepakt in linnen doeken en verdwijnen zo in een andere ruimte. Lange rijen vlees passeren voorbij de camera.
- Werknemers checken uit, ponsen hun kaart. Ze spuiten hun schoenen schoon. We zien een berg laarzen op een hoop liggen. De vloer wordt ook schoongemaakt, de laatste restjes koe worden opgeruimd. De werkkledij van de mannen komt allemaal in een grote container terecht die naar de wasserij gaat. Het materiaal is opgepoetst en klaar voor de volgende dag.

- Terug op kantoor: er worden kopieën gemaakt, stencils uitgetikt en er wordt weer druk getelefoneerd. Er wordt besproken wat er al allemaal aangekocht is, wat nog aangekocht moet worden. Promoties en prijzen worden besproken.
- Beelden van een soort kantine, waar allemaal mannen en vrouwen met veiligheidshelmen aan zitten. De grote baas komt op bezoek en schudt handjes. Beelden van de etende, lezende, suffende mensen, met op de achtergrond de baas die maar blijft mensen groeten en zich voorstellen. Eén man ligt buiten op een stapel betonblokken te slapen.
- De koeienhuiden komen in een vrachtwagen terecht en worden weggereden. In de fabriek draaien nog steeds koeienkarkassen rond. De linnen doeken worden verwijderd. Mannen zetten stempels op de karkassen. Op de achtergrond speelt een radio. De stukken vlees worden gewogen, alles wordt genoteerd. Er worden plastic labels op het vlees gehangen. De karkassen worden langzaam maar zeker verwerkt tot kleinere stukken. De helften worden nu nog eens gehalveerd: een man met een immense tang knipt ze nog eens doormidden. Alles wordt verhakt en versneden. We zien stukken spek op een lopende band terecht komen. Overtollig vet wordt weggesneden. De stukken spek worden verpakt door twee mannen en worden naar een volgende ruimte vervoerd. Alles gebeurt via lopende banden. De verpakte stukken worden nu in bakken geladen. Vrachtwagens worden alweer volgeladen, dit keer met verwerkte runderen.
- Een lading schapen wordt bijeengejaagd. Ze worden stuk voor stuk geschoren en dat gaat er hardhandig aan toe. De mannen gaan met hun knieën op de schapen zitten om hen tegen de grond te houden. Tijdens het scheren zijn hun achterpoten samengebonden. Na het scheren vluchten ze letterlijk weg. De plukken wol worden in een machine geduwd en komen in een grote zak terecht. De geschoren schaapjes worden terug losgelaten in de weide.
- Een nieuwe lading schapen wordt net als de koeien door een smalle gang gejaagd en gescheiden van elkaar. Ze zitten met honderden op elkaar gedrukt en worden de vrachtwagen in gejaagd.
- De schapen worden nu stuk voor stuk geëlektrocuteerd en opgehangen aan haken, net zoals de koeien eerder. Ook hun keel wordt overgesneden, hun vel wordt eraf getrokken door sterke mannen, niet door machines. De karkassen worden schoon gespoten. Hun buik wordt opengesneden, de ingewanden eruit gehaald. Een andere rij mensen maakt de binnenkant helemaal schoon. De ingewanden worden in een bak gegooid. Deze bakken komen op een andere lopende band terecht en worden weer gecontroleerd. De koppen worden eraf gesneden en schoongemaakt. Ze worden onder een stoommachine gelegd, zodat het vlees eraf komt. De karkassen verdwijnen weer in een nieuwe ruimte, waar ze gewogen worden.
- Terug op kantoor: er wordt gepraat over de lamsvleesproductie. Er is discussie over de werkomstandigheden tussen de vertegenwoordigers van de vakbond en de baas van het bedrijf. Wanneer de baas verdwijnt, wordt er verder gepraat en worden er alternatieve oplossingen voorgesteld. De baas gaat echter uiteindelijk nog steeds niet akkoord.
- Een journalist interviewt één van de bazen over de verkoopcijfers. Het gaat ook over ethische aspecten van het uitvoeren van graan voor veevoerders, zodat er olie kan aangekocht worden. De man praat over oorlogen, energiebronnen, voedselbronnen, ... Hij denkt dat de prijzen de komende drie jaar niet zullen stijgen. Hij gokt dat de prijzen nadien zullen verdubbelen en dat het vlees erg duur zal worden.
- Terug in de fabriek: stukken vlees worden verpakt in cellofaan en in dozen ingepakt. Andere stukken vlees worden in een grote bak gegooid en vermalen tot gehakt. Het gehakt wordt in lange plastieken worsten geduwd. Een ander deel wordt verwerkt tot hamburgers, die op papiertjes gelegd worden en in dozen gestopt worden. Een meisje kijkt de dozen na en stopt er papiertjes bij. De dozen worden dicht geplooid met een machine. Deze dozen worden op hun beurt in vrachtwagens geladen en vervoerd naar winkels. We zien een vrachtwagen wegrijden op een grote baan.

## 6. Zoo - 1993

- Het woord 'ZOO' verschijnt in witte letters op een zwart scherm. We zien beelden van een leeuw, een zebra, een nijlpaard, een vogel, een giraf, een struisvogel die gaat liggen, flamingo's in het water, een leeuwin. Een man kijkt met zijn dochtertje naar een brullende Bengaalse tijger.
- Er wordt een show opgevoerd met de olifanten, die rondjes draaien, met hun voorpoten op een tafeltje gaan staan en kunstjes doen. Het publiek kijkt met open mond toe en geeft luid applaus. Een dierenverzorgster geeft bevelen aan de olifanten. Na de show worden de olifanten weggeleid.
- Een jongetje aait een geitje en hertjes in de kinderboerderij. Een verzorger kijkt toe, terwijl enkele kinderen een ritje maken op een kameel.
- Twee flamingo's beginnen te vechten en maken een hels lawaai. Achter een omheining staan kinderen toe te kijken, mensen maken foto's van de dieren. Er rijdt een monorail door de zoo. Een jongetje zwaait naar een orang-oetang: "Look at him! They're eating bananas!"
- Antilopen liggen rustig onder een boom. Twee verzorgers rijden rond in een karretje, we zien mensen naar de aapjes kijken.
- Een filmploeg filmt een tijger van dichtbij en houden takken met bladeren voor de lens. De tijger is aan het zwemmen, maar wordt het na een tijdje beu en gaat uit het water. Gezinnen met kinderen kijken toe, veel mensen filmen of maken foto's. Mensen zitten op bankjes, lezen een boekje, liggen wat.
- Een verzorgster gaat binnen bij de aapjes, ze laat ze in een groter hok. Ze geeft hen water met een tuinslang. De apen blijven achter de tralies terwijl de verzorgster hen water geeft. We zien de chimpansees eten en rondlopen.
- De olifanten worden in een lange colonne weggeleid. Mensen zwaaien naar de gorilla's. Eén man probeert de mannetjesgorilla te doen bewegen door met zijn vuisten op zijn borstkas te slaan en een gek geluid te maken. Een vrouw geeft uitleg over de chimpansees. Kinderen joelen en schreeuwen. Een jongen krijgt prentkaarten met dieren erop van de vrouw.
- Twee vrouwen beginnen luid te lachen wanneer een neushoorn met zijn oren flappert. Een man maakt beelden van de neushoorn die uit het water komt. Op de achtergrond hoor je voortdurend mensen die zich verwonderen over het wondere dierenrijk.
- Een verzorger krijgt een oproep via zijn walkie-talkie. Enkele verzorgers hebben zich verdekt opgesteld en het publiek werd weggehouden van de plaats waar de neushoorns staan. Iemand maakt zeer nauwkeurige notities van wat de neushoorn doet. Ze is nu gaan liggen om te bevallen. Er heeft ook iemand een camera opgesteld om het gebeuren te filmen.
- Ondertussen is het avond geworden. De neushoorn wordt nog steeds nauwlettend in het oog gehouden, ze is nu zwaar aan het hijgen en gaat weer liggen. Mensen met verrekijkers en zoomlenzen kijken toe hoe een klein neushoortje wordt geboren. Het beestje komt er maar héél langzaam uit. De neushoorn-moeder staat meteen na de bevalling op en gaat aan de baby snuffelen. Er zit geen beweging in. Twee verzorgers gaan meteen kijken en voelen aan het jong. Ze proberen het hartmassage te geven. Er zit nog steeds geen leven in het beestje. Het wordt ondersteboven gehouden, onderzocht door de dierenarts, die naar de tong van het beest kijkt, een andere man blijft hartmassage geven. De dokter steekt haar hand helemaal in zijn bek... het helpt allemaal niet, het neushoortje is dood geboren. Er wordt gesuggereerd dat de geboorte te lang geduurd heeft en dat de baby het daarom niet overleefd heeft.
- De volgende dag: een verzorger gaat naar de aapjes. Een andere rijdt met een jeep naar een soort neusbeertjes en stopt daarna naar de neushoorn-moeder. Hij geeft haar een blad van een boom. De man praat op een sussende manier tegen het dier.
- Beelden van antilopen en een soort ooievaar. De bezoekers stromen binnen, de monorail zit vol. Een man harkt wat mest bij elkaar. De olifanten worden schoongespoten met een tuinslang, terwijl hun poten vastgeketend zijn. De olifant

houdt zich vast met zijn slurf aan een waterbak. Na de wasbeurt worden de dieren weer naar hun plekje geleid, terwijl een hoop mensen staan toe te kijken.

- Twee mannen proberen een alligator te vangen, maar ze kunnen hem amper tegenhouden. Wanneer de alligator in het water zit, spert hij zijn muil open. Ze proberen een lasso rond zijn bek te werpen, maar ze hebben de grootste moeite om hem in bedwang te houden. Uiteindelijk trekken ze hem uit het water, zonder zijn bek dicht te snoeren. Ze leggen een doek over zijn ogen zodat hij niets meer ziet, heffen hem op en schuiven hem in een houten kist, die op slot gaat. Ze heffen de kist met z'n vieren op en zetten hem neer bij een bassin. Daar slepen ze de alligator terug uit de kist, zijn bek staat nog steeds open. Wanneer ze de doek van voor zijn ogen weghalen, komt het beest in beweging en gaat ze recht het bassin in.

- Een verzorgster schiet een pijltje in een gorilla door middel van een blaaspijp. De aap is nu verdoofd en wordt uit zijn kooi gesleept. Er komt een dokter bij die de aap een injectie geeft. Er staan wel tien verzorgers rond het dier. Ze leggen de aap op een plastic zeil en heffen hem in de achterbak van een jeep, waarna ze ermee naar een soort dierenziekenhuis rijden in de zoo. Daar wordt hij binnengereden, achtervolgd door een cameraploeg, en hij wordt op een operatietafel gelegd. De gorilla krijgt een tandheekkundige behandeling. Een journaliste wordt gefilmd bij de gorilla terwijl die onderzocht wordt. Ze maakt blijkbaar een reportage over de berggorilla, maar de aap verdwijnt volledig naar de achtergrond en alle aandacht gaat naar de journaliste.

- Een verzorgster brengt een leguaan zijn eten. Hij komt héél langzaam aangelopen. We zien zijn gespleten tong uit zijn bek komen. Hij pakt een vis uit de bak van de verzorgster en hapt hem in één keer naar binnen. Ook twee kuikens moeten eraan geloven en gaan zonder kauwen naar binnen.

- Terug in de dierenkliniek: een vrouw telefoneert met iemand over de neushoornmoeder en het doodgeboren jong. Het neushoornjong wordt in een kruiwagen gelegd en naar buiten gereden. De baarmoederzak waar het jong in zat wordt opengespreid, buiten op het asfalt en het jong wordt ernaast gelegd. Er worden foto's van gemaakt door journalisten. De vruchtwaterzak gaat een container in. Het jong wordt in een fotogenieke positie gelegd voor nog meer foto's. Daarna beginnen ze het jong helemaal open te snijden. Alles wordt losgesneden en in glazen potjes en flessen gestoken. Ook de darmen en de maag worden helemaal opengespreid op het asfalt. We zien beelden van het opengespreide, opengesneden en half leeggehaalde diertje. Elk orgaan wordt bijgehouden. De tong wordt uit zijn bek getrokken en afgesneden. De kop wordt van het lichaam gesneden. De kop van het neushoortje wordt schoongewassen. De kop van het dier wordt nogmaals tentoongesteld voor foto's. Er wordt gelachen op de achtergrond. Het leeggehaalde karkas gaat het vilbeluik in. Het materiaal wordt afgewassen, het asfalt schoongespoten.

- Mensen varen rond op een vijvertje in waterfietsen. Ze hebben zwemvesten aan. Mensen voeren tropische vissen die in het vijvertje rondzwemmen. Twee oude dametjes kijken geanimeerd naar de otters achter glas en maken foto's. De diertjes kronkelen over het zand en spelen in het water. De otters krijgen kreeftjes te eten. Een vrouw geeft uitleg aan wat kinderen.

- Het vogelreservaat is afgedekt met een net. We zien beelden van de vogels. Mensen lopen over touwbruggetjes. Een verzorgster voedt de flamingo's.

- Een vrouw met een zoontje met syndroom van Dawn loopt over het brugje. Hij eet een koekje. Kinderen lopen in het rond. Een vrouw zit haar make-up bij te werken. Hoog in de bomen zijn mannen in de weer met insecticiden. De kinderen doen de geluiden de vogels maken na.

- Een olifant beklimt langzaam een heuveltje. Mensen staan aan te schuiven aan een suikerspin-kraam. Er is een draaimolen vol kinderen en luide muziek. Ook in de speeltuin zit het vol kinderen. Een jongetje zit in een automatisch autootje. Ondertussen wordt er nog steeds voortdurend gefilmd door amateurs. Ouders zitten op bankjes hun kroost in de gaten te houden. Twee meisjes zitten op mechanische paardjes met een suikerspin. Een moeder zit met haar dochter op de schommel met een suikerspin. Enkele jonge moeders geven hun baby te eten.

- Een verzorgster legt uit waarom er geen verzorgingscentrum is in de zoo voor de pasgeboren dieren. Ze vertelt ook over de oudste gorilla, terwijl mensen roepen naar de gorilla en apengeluiden nabootsen om zijn aandacht te lokken en foto's te maken. Mensen bekijken de gorilla van dichtbij achter een glazen wand. Ondertussen worden er bomen worden gesnoeid en heggen bijgewerkt op de achtergrond.

- De alligator wordt terug in het bassin gejaagd: een man slaat op zijn kop met een hark tot hij in beweging komt. De verzorgers graven haar eieren op uit het zand en leggen die in een plastic bakje. Enkele van de eieren zijn pas gelegd, ze zijn nog nat. Ze gaan meten hoe diep het gat is dat de alligator gegraven had voor haar eieren.

Vanaf hier laat de videotape het afweten, de rest van de film kon helaas niet bekeken worden.



## 7. High School II - 1994

- Beelden van de school in een stedelijke omgeving: jongeren komen aan en gaan de school binnen.
- Een leerling praat met een leraar over rassen en ongelijkheid in de samenleving, over Rodney King, het lijkt een oefening om te leren redeneren. De jongen verdedigt het socialisme, omdat het eenheid kan brengen tussen verschillende bevolkingsgroepen. Hij verdedigt zijn standpunten op een intelligente, volwassen manier. Een zwarte leerkracht ondervraagt een zwart meisje over de 'stock market'. Het meisje vertelt enthousiast, met veel handgebaren.
- Een zwarte jongen wordt ondervraagd in aanwezigheid van zijn moeder, hij zou niet graag op school zijn. De leerkrachten vragen zich af of het komt omdat het bestuur van de school grotendeels blank is. De jongen geeft toe dat hij zich meer op zijn gemak voelt bij zwarte leerkrachten, dat hij er meer respect voor heeft, maar hij weet wel dat hij iedereen moet respecteren, van welk ras ook. Zijn moeder mengt zich in het gesprek: iedereen heeft vooroordelen in zich, maar het hangt ervan af hoe je ze gebruikt.
- Een Aziatische lerares geeft les over fysica, de leerlingen bespreken samen een fysica-probleem. De leerkracht laat de leerlingen samenwerken. Een geschiedenislerkracht geeft een leerling tips over hoe hij het best kan studeren.
- Een leerling wordt berispt voor een grap die hij uithaalde met een ander. De gepeste jongen komt er ook bij zitten.
- Een lerares geeft uitleg aan een leerling aan de computer. Een jongen komt te laat in de les, maar daar wordt niet echt een probleem van gemaakt. De lerares raadt hem wel in in het vervolg eens te bellen als hij later komt. De andere leerlingen in de klas lopen wat rond, praten met elkaar. Een jongen zit op een computer te werken, een andere werkt met plastic DNA-structuren. Nu geeft de lerares uitleg aan een meisje met grote ronde oorbellen. Ze bekijken samen haar papieren en nota's. Blijkbaar moesten ze aan een opdracht werken en overlopen ze die nu één voor één samen met de lerares.
- Een 15-jarige leerlinge heeft een baby gekregen, ze komt ermee langs in de leraarskamer, samen met haar moeder en de vader van het kind. Eén van de leerkrachten haalt aan dat het niet makkelijk is terug naar school te komen als moeder. Hij haalt alle mogelijke problemen en complicaties aan van naar school gaande moeders. Ze overleggen of ze op deze school kan blijven, ze stellen een school voor waar het geen probleem is je baby mee naar school te nemen. De leerkrachten laten hen beloven dat ze bellen in geval van problemen, want het belangrijkste is dat ze zich veilig kan voelen.
- In de klas: een groepje leerlingen bespreekt de belangrijkste boodschappen uit een boek van Shakespeare dat ze gelezen hebben met de leerkracht. Het gaat over verschillende soorten liefde. De hele klas participeert in de les, iedereen geeft zijn mening over het boek, de leerkracht stuurt de discussie een beetje met vragen.
- De situatie van een zwarte jongen wordt besproken. Zijn vader zit erbij, ook hij mengt zich in het gesprek. De jongen wil graag weten of hij goed bezig is, hij wil graag afstuderen met goede punten, wil dat de leerkrachten hem slim vinden en trots op hem zijn.
- Een vrouw belt met een leerling, een meisje is vermist en haar moeder had in paniek gebeld, niemand weet waar ze is. Ze vraagt of zij misschien weet waar het meisje is, waar ze haar het laatst gezien had.
- Leerlingen zitten samen aan een tafeltje, ze praten over onveiligheid op straat en tienerzwangerschappen. Eén van de jongens is blijkbaar vader en is moeten trouwen met de moeder. Ze praten over verantwoordelijkheden, veranderingen.
- Een meisje met een grote lolly zit in de "Ilias" van Homeros te lezen.
- In de klas: leerlingen bespreken het effect van het gat in de ozonlaag. De leerlingen zitten in kleine groepjes bij elkaar het probleem te bespreken. De leerkracht komt bij elk groepje eens kijken, helpen, vragen stellen.

- In een andere klas gaat het weer over Rodney King. Geweld wordt afgeraden, problemen moeten opgelost worden met praten. Een vrouw roept de leerlingen op om mee te gaan protesteren.
  - De school is uit. We zien weer beelden van de school in de stad. Een volgende dag breekt aan en de leerlingen gaan weer naar binnen.
  - Een leerlinge discussieert met haar leraar over haar paper over de Renaissance, hij geeft haar tips over hoe ze het beter kan doen.
  - Twee leerlingen bespreken met een leraar het Rodney King-incident en de protestactie. De leerkrachten zitten samen in de leraarskamer en bespreken hun politieke taak op school, dat ze moeten oppassen dat ze bepaalde grenzen niet overschrijden.
  - Twee ouderejaars ondervragen twee jongere kinderen (de jongen die een grapje had uitgehaald en zijn slachtoffer), die gevochten hadden in de gang. Ze leggen hen de regels uit van het gesprek en laten de kinderen één voor één aan het woord. Er komt een lerares bijzitten om het gesprek een beetje te coördineren. Ze raadt hen aan aan de gevolgen van hun daden te denken voor ze iets ondernemen. Ze vraagt ook hoe ze beter hadden kunnen reageren dan te beginnen vechten. Het conflict wordt echt tot op de bodem uitgespit. Ook de jongere kinderen worden als volwassenen benaderd, het gesprek verloopt erg vlot en rustig.
  - Een lerares praat met een jongen en zijn moeder. De jongen wil bij de CIA gaan werken, de juf raadt hem aan criminologie te gaan studeren. De lerares acht hem capabel voor de studies, maar hij moet wel voldoende gemotiveerd zijn.
- Een klasraad met de leerkrachten: de leerkrachten komen één voor één aan het woord en geven hun mening over de plaats van de literatuur in het vakkenpakket. Ze willen vooral geen 'traditionele' school worden. Ze moeten de kinderen voorbereiden op het leven buiten de school, zodat ze zonder problemen naar de universiteit kunnen gaan zonder bijkomende lessen te volgen.
- Een avondlijke samenkomst in iemands woonkamer over hoe men het gebruik van condooms promoot bij de leerlingen.
  - Een voorstelling van een schoolkoor in de feestzaal van de school. Het optreden wordt gekaderd in de gebeurtenissen rond Rodney King, er wordt opgeroepen om geen geweld te gebruiken.
  - In de klas: de leerlingen moeten leren discussiëren en argumenteren. De onderwerpen gaan over immigranten. Af en toe loopt de discussie wel wat uit de hand, als iedereen begint te roepen en door elkaar begint te praten, maar over het algemeen verloopt het gesprek zeer rustig en volwassen.
  - Een meisje praat tijdens een klasdiscussie over de betrokkenheid van vaders bij de opvoeding van hun kind, over vrouwenmishandeling, feminisme, emancipatie.
  - In de klas: bespreking van een toneelstuk. Het gaat over de negatieve effecten van de zoektocht naar de "American Dream": is geld wel zo belangrijk?
  - Een studiebegeleider praat met een leerling, die blijkbaar niet zo goed zijn best doet op school. Hij heeft moeite om zich te concentreren en ergens lang aan te werken. De begeleider maakt hem duidelijk dat het wel goed zal komen als hij in zichzelf gelooft.
  - De directrice praat met een groepje leerlingen en leerkrachten over educatie. Ze deelt haar ideeën over opvoeding.
  - De school is uit. Ouders staan hun kinderen buiten op te wachten. We zien beelden van New York.

### **Bijlage 3. De DocMa-regels**

De twaalf regels, zoals ze opgesteld werden door Aldershoff en Henkemans op dinsdag 1 januari 2002 te Amsterdam:

#### **DocMa 02**

---

1. Ingrijpen in de realiteit tijdens het draaien is niet toegestaan, respecteer je onderwerp en omgeving zoals die is.
  2. Grote tijd en locatie sprongen zijn niet toegestaan, tenzij het noodzakelijk is om de personages te volgen.
  3. De film mag niet gebaseerd zijn op sensationele en/of actuele elementen
  4. De personages in de film mogen geen bekendheden zijn
  5. De makers mogen niet in beeld
  6. Er mag geen gebruik gemaakt worden van interview, er mag geen interviewsituatie gecreëerd worden.
  7. Er mag geen gebruik gemaakt worden van voice-over.
  8. Er mag geen gebruik gemaakt worden van archiefmateriaal
  9. Er mag geen gebruik gemaakt worden van non-diëgetische muziek, tenzij deze voor de film gecomponeerd is.
  10. Films langer dan 60 min zijn niet toegestaan.
  11. Iedereen die meewerkt is maker, de makers krijgen gelijke credits.
  12. De maker is productioneel en financieel onafhankelijk, niemand verdient geld tot de film af is
-