

Collectiviteit in beeld

HET PRODUCTIEPROCES VAN *THE MARCH*, *THE BURDEN*, *THE DESERT*, *THE BOREDOM*, *THE ANGER*, DE EERSTE LANGSPEELFILM VAN ELS DIETVORST I.S.M. DE ZWALUWEN

Het documentaire beeld wint niet alleen in het televisielandschap aan belangstelling, maar ook in het beeldendekunstencircuit en in de academische wereld duikt het massaal op. De verhouding tussen representatie en realiteitservaring wordt echter weinig bediscussieerd. Onderzoek naar productieprocessen met betrekking tot het documentaire beeld kan een kritisch instrument vormen in de analyse van representatie. Daarbij wordt bewust

Waarom besteedt Etcetera uitgebreid aandacht aan een langspeelfilm? Daar zijn minstens twee goede redenen voor. Els Dietvorst beweegt zich met haar werk in de Brusselse Anneessenswijk op een interessante manier in het grensgebied tussen kunst, sociaal-artistiek project en sociale wetenschappen. An van. Dienderen geeft in haar beschrijving van het werkproces een kader mee om de verhouding tussen representatie en realiteit/identiteit te onderzoeken en vorm te geven.

niet ingegaan op het eindresultaat (de film, de documentaire, de documentaire installatie), zoals dat traditioneel het geval is in culturele en filmstudies. Dit onderzoek biedt een kritische antropologische studie van de context van interactie tussen de verschillende betrokkenen tijdens het produceren van een film. Ik hanteer deze methode om de complexe mogelijkheden van het visuele in de constructie van identiteit, en in het vormen van gemeenschappen, te exploreren. Als etnografisch materiaal buig ik me over het productieproces van *The March*, *The Burden*, *The Desert*, *The Boredom*, *The Anger*. Deze eerste langspeelfilm van Els Dietvorst werd gerealiseerd in samenwerking met een hybride collectief dat verbonden is met de Brusselse Anneessenswijk. De groep, die bestaat uit mensen zonder paspoort, migranten van Marokkaanse, Iraanse en Italiaanse afkomst, een computerdesigner, en zelfs een Belgische politieagente, werd door Els 'de Zwaluwen' genoemd. Ik ben zelf filmmaker en antropoloog, en heb maanden het werk van de Zwaluwen gevolgd, soms als observator, soms als assistent, soms stond ik gewoon in de weg. Een twintigtal uur interviews met enkele Zwaluwen, naast eigen bedenkingen en intensieve interacties op en rond de set, vormden de basis voor dit artikel. Het laat zich lezen als een weefsel, een soort nest dat met verschillende stemmen spreekt: Zwaluwen, antropologen en filmmakers die overleggen, negotiëren over wat deze collectieve ervaring wel zou kunnen geweest zijn.

De oneindige relatie tussen woord en beeld

Toen ik voor Canvas werkte, kreeg ik de opdracht een reportage te maken over een migrantenfamilie die op zoek was naar een huis. Men verwittigde me dat de vrouwen gesluierd zouden zijn en dat het meer dan kroostrijke gezin samengepakt leefde in één huis. Bovendien werd hen een ‘verhaallijn’ toebedacht waarin ze herhaaldelijk het slachtoffer werden van bedrog. Zo stond het in het vooraf geschreven scenario, dat bovendien al verkocht bleek. Alles was mooi uitgeschreven in scènes en dialogen. Zonder enige research, zonder enig contact met de mensen in kwestie. De reportage bestond al; ik moest enkel nog op zoek gaan naar de spelers die in deze matrix bepaald waren. De eindredacteur zou er wel voor zorgen dat ze hun rol, onbewust, ook goed speelden. Toen ik de familie met wie ik werkte het scenario liet lezen, keken ze heel bedenkelijk. Ik kreeg dan ook pas hun vertrouwen toen we het scenario samen ritueel verbrandden en ik daarna mijn ontslagbrief kreeg.

Taxidermie of waarheid op formol

Uiteraard weet iedereen dat documentaires worden geknipt, gemonteerd, bewerkt en gemanipuleerd. Maar kan de kijker inschatten tot op welke hoogte deze manipulaties gebeuren? Over welke *tools* beschikt de kijker? Aangezien het audiovisueel medium geen zelflegitimerend apparaat heeft, zoals tekst dat wel heeft (voetnoten, bibliografische lijst, etcetera), kan de kijker eventuele censuur in bovenstaand voorbeeld enkel afmeten aan het imago van de zender die het bewuste programma uitzendt: Canvas, dé meerwaardezoekende zender bij uitstek. Dat deze zender tot dergelijke praktijken aanzet, lijkt voor velen ondenkbaar. De kijker heeft dus geen enkel relevant aanknopingspunt om te bepalen hoe het

programma zich verhoudt tot de realiteit. De persoon die gefilmd wordt, heeft dat wel, maar heeft geen verweer tegen de monoliet die het televisielandschap is. Het script is een absurditeit die eerder als een spiegel van de producent functioneert, dan dat het iets pertinents uitdrukt over de andere.

....ordinary lives today are more often powered not by the givenness of things but by the possibilities that the media (either directly or indirectly) suggest are available. (Appadurai 1996)

Niet alleen in het televisielandschap, maar ook in het beeldende kunstencircuit en in de academische wereld is er een opmars van het documentaire beeld, dat onproblematisch refereert naar de werkelijkheid. Jammer genoeg lijken de bevolegenen uit deze circuits te onervaren, incompetent of zelfs ongeïnteresseerd om in te schatten welke de consequenties zijn van hun praktijken, zodat er massaal stereotyperende, simplifiërende en reductionistische representaties geproduceerd worden. Als een taxidermist onderzoeken ze de realiteit, knippen er vitale onderdelen uit en presenteren deze reconstructie als een bokaal formol in een museumkast.

'The irony –and this irony is at the heart of taxidermy– is that "reality" filmed does not appear real. The filmmaker must use artifice to convey truth.' (Rony 1996).

Het resultaat is even pijnlijk als onrechtvaardig: er wordt namelijk een karikatuur van een mens getoond aan de kijker, die zich niet bewust is van de taxidermist achter de schermen. Hoe komt dat? Waar komt de taxidermist binnen en verlaat 'de mens' de zaal?

Het beeld, open container

'The relation of word to image is an infinite relation' (Trinh 1990).

De vragen over de opbouw van een documentaire vinden eigenlijk hun antwoord in die oneindige relatie, namelijk via het statuut van het beeld. Nelson Goodman en Catherine El-

gin onderzochten de verschillen tussen symbolen aan de hand van semantische en syntactische kenmerken. Het linguïstisch systeem is syntactisch gedifferentieerd: de exacte herhaling van articulatie en schrijfwijze worden door een alfabet gegarandeerd. Bij een picturaal systeem is dat niet het geval. Vanuit de semantiek zijn beide systemen niet-gespecificeerd. Het specifieke van een beeld bestaat er dan ook in dat het geen strikte bepaling van een onderwerp kan geven. Het beeld laat zich lezen als een open betekenaar, waardoor er verschillende interpretaties mogelijk zijn. Deze *ongespecificeerdheid* is bijgevolg een van de belangrijkste kenmerken van een beeld. Een beeld van bijvoorbeeld de zee betekent dus niet dat dit beeld sowieso over *oneindigheid* gaat, of over *rust* of over *verwachting*. Het kan alles betekenen, van *moeder* tot *vervelende vakantieherinnering*.

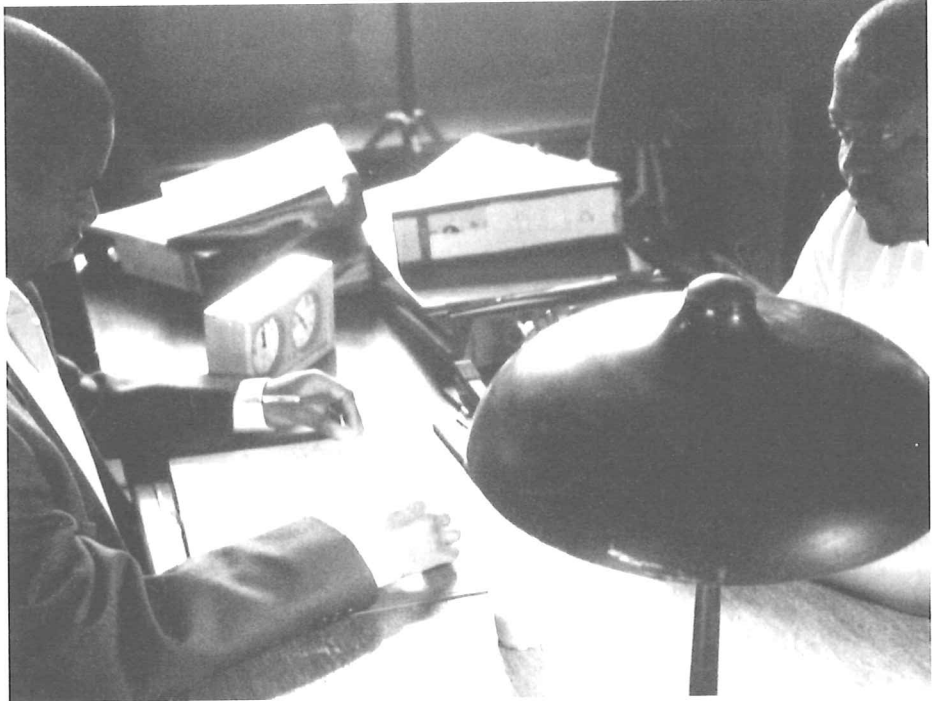
Zoals het Canvas-voorbeeld demonstreert, is wat gefilmd wordt niet simpelweg 'de realiteit'. Dit staat in schril contrast met ons aanvoelen dat er wel degelijk iets 'echts' is gefilmd, of om het met de woorden van Bill Nichols te omschrijven, dat het beeld een indexicale kwaliteit heeft: *'Inevitably, the distinction between fact and fiction blurs when claims about reality get cast as narratives. We enter a zone where the world put before us lies between one not our own and one that very well might be, between a world we may recognize as a fragment of our own and one that may seem fabricated from such fragments, between indexical (authentic) signs of reality and cinematic (invented) interpretations of this reality. (I use indexical to refer to signs that bear a physical trace of what they refer to, such as fingerprint, X ray, or photograph).'*' (Nichols 1994)

Omwillen van deze indexicale kwaliteit worden beelden vaak ten onrechte met de realiteit verward. Het productionele of geconstrueerde niveau dat zich tussen de ervaren realiteit en de representatie bevindt, wordt meestal gecensureerd en weggeknipt. Alsof Magritte geen pijp geschilderd heeft. Maar het is precies tijdens het productieproces dat de makers jongleren met de codes van cinema, zonder dat de kijker of het onderwerp deze kent, of kan inschatten welke de consequenties van deze ingrepen zijn.

Productieproces als kritische site

A documentary aware of its own artifice is one that remains sensitive to the flow between fact and fiction. (Trinh 1990)

Documentaire beelden zijn verstrengeld in een web van feitelijkheden en fictie, reconstructie en mise-en-scène. Ik stel dan ook voor om de context van interactie, het productieproces, als onderzoeksmoment te hanteren. Het productieproces biedt ons immers inzicht in de verhouding tussen representatie en realiteitservaring. Ik definieer dit proces als een gemedieerde relatie tussen de auteur en 'de andere', waarin de kijker vooraf aanwezig wordt gesteld. Het productieproces creëert een complexe context van interactie tussen verschillende mensen, tijdens de productie, receptie en consumptie van de film. In die zin ga ik in tegen de klassieke culturele en filmstudies, die productie en receptie scheiden en in afzonderlijke publicaties presenteren. Het productieproces is dan ook een site waarin over verschillende stappen van de creatie en appreciatie van de film wordt genegotieerd. Dit onderzoek biedt inzage in de vervaardiging van audiovisuele uitspraken en reikt daardoor de tools aan die nodig zijn om een kritische houding uit te bouwen. Of zoals Sol Worth het formuleerde: *'trying to understand .. how and why, and in what context, a particular articulator structured his particular statement about the world'*. Het onderzoek neemt zowel vorm als inhoud onder de loep en bouwt dus een discours uit dat niet alleen een symbolisch of interpretatief perspectief biedt, maar ook een praktijkgeoriënteerde aanpak toelaat.



Tournage in Brussel foto Thomas Sennesael

Veldwerk in een nest Zwaluwen

Participerende performance, een negotiërende methode

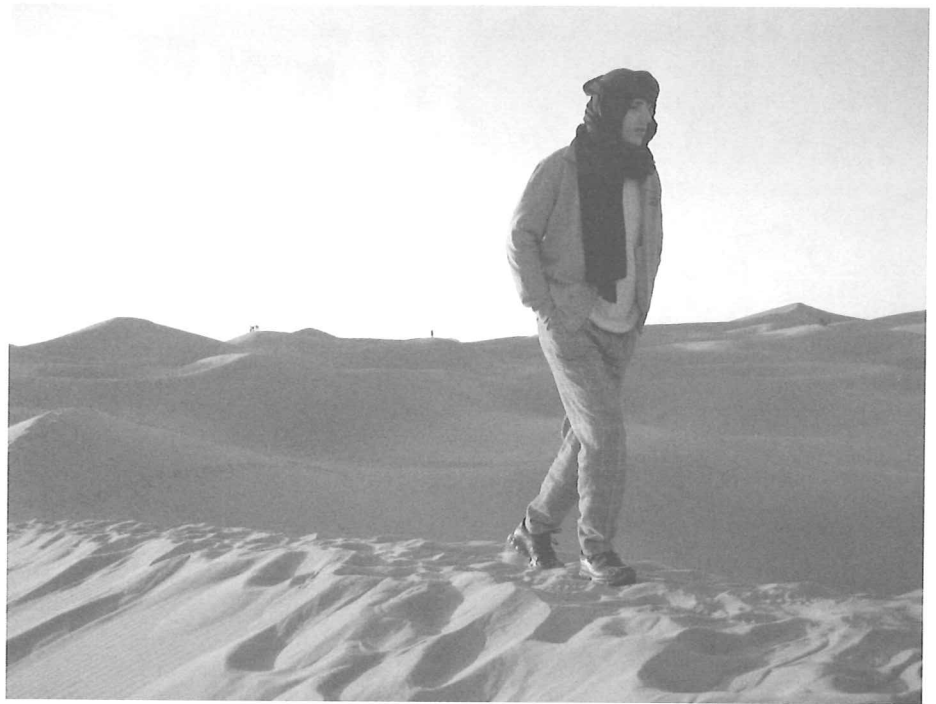
Als participerend observator en regie-assistent heb ik voorbereidingen, repetities en opnamen gevolgd van *The March, The Burden, The Desert, The Boredom, The Anger*, de langspeelfilm van Els Dietvorst in samenwerking met de Zwaluwen. Dietvorst werkt ondertussen al vier jaar met een collectief dat ze de Zwaluwen heeft genoemd en dat zijn broedplaats heeft in de Brusselse Anneessenswijk. De ontwikkeling van dit project is een interessant voorbeeld van de methode gebaseerd op negotiatie die we in de werkgroep Visuele Antropologie aan de Universiteit Gent in samenwerking met Hogeschool Sint-Lukas Brussel uitwerken als alternatief voor 'taxidermische' representaties. Deze methode vat realiteit op als een vorm van interactie, een ontmoeting tussen twee elkaar controlerende betrokkenen. In deze visie

is 'de ander' een co-auteur, die in verschillende etappes van het proces aanwezig is. Deze ontmoeting wordt bovendien in audiovisuele projecten 'gemedieerd'. Het medium fungeert daarbij niet als een spiegel om te reflecteren wat in de realiteit wordt ervaren, maar als een systeem waarbinnen een andersoortige identiteit wordt gecreëerd en gereconstrueerd via parameters, wetmatigheden en codes van representatie. Het audiovisuele wordt dan ook opgevat als een performance waarin procesmatig –en niet vanuit een vooraf geconcipeerd eindproduct– gezocht wordt naar representatie. Het is de ontmoeting die het proces verder stuwt en een eigen vorm opeist. Deze 'codes van representatie' worden uitgelegd aan diegenen die geportretteerd worden. De maker en zijn relatie met 'de andere' is bijgevolg het fundament: fragiel, vaak kleinsamenlijks, maar het is ook datgene waardoor het werk een eigenheid krijgt en kan ingaan tegen dominante representatiemachinaties.

Door enerzijds de participant deelachtig te maken aan haar/zijn eigen representatie, doorprijkt deze methode de illusie dat de andere cultuur daadwerkelijk in beeld zou gebracht worden, maar wordt er ook een alternatief gegeven voor het cynische concept van de exotische reconstructie. Anderzijds biedt



Tournage in Brussel foto Thomas Sennesael



Tournage in Marokko foto Els Dietvorst

dit systeem de kijker inzicht in de opbouw van die representatie. De kijker verwerft daardoor een kritische positie in de film zelf en krijgt een preciezer en relevanter beeld van wat als werkelijkheid gepresenteerd wordt. De formol lost daardoor op en het tentoongestelde 'ding' komt weer tot leven.

In dit artikel gaat het me om het onderzoek naar de omgang van Els Dietvorst met de codes van representatie, hoe zij deze inzet in functie van het overleg met de participanten: wie brengt wat aan, wanneer en waarom, waar ligt de grens tussen auteur en participant? Daardoor onderzoek ik gedurende verschillende etappes in het productieproces hoe de participant actief deelneemt aan zijn/haar eigen beeldvorming¹.

Een veelstemmig weefsel

Ik heb een tiental mensen geïnterviewd die ik selecteerde uit de cast en crew; voertaal was Frans of Nederlands. De interviews vonden plaats net na de opnamen; de film was dus nog niet af. Het waren semi-gestructureerde gesprekken die vertrokken van mijn vraag om sleutelwoorden aan te reiken. Van daaruit ging het verder naar aspecten die de geïnterviewden zelf aanbrachten of die ik relevant vond, zoals hun verwachtingen, hun inbreng in de

verschillende stadia van het proces, het verschil tussen voorbereidingen en opnamen. In totaal heb ik zo'n twintig uur materiaal verzameld – materiaal dat soms rechtstreeks inging op voornoemde aspecten, dat me verraste, of dat soms heel onsamenhangend bleek. Bij de selectie van de citaten drongen zich enkele concepten en een driedelige structuur op.

Aangezien het interview ook inging op aspecten van machtsverhoudingen, hiërarchie en financiering, en er bovendien participanten met een fragiele maatschappelijke positie bij waren, heb ik hun anonimiteit gegarandeerd. Ik heb de betrokkenen in drie groepen ingedeeld: Zwaluw, crewlid of regisseur. Op deze manier kunnen de citaten gesitueerd worden, maar houd ik het voldoende vaag, zodat de betrokkenen niet herkend kunnen worden. Uiteraard wordt Els Dietvorst duidelijk vermeld, aangezien ze publiekelijk als regisseur van het project naar voren treedt. Deze citaten zijn door elkaar geweven als in een gesprek, om een veelstemmig discours uit te bouwen, en zo een soort performance te recreëren in plaats van een representatie. In deze 'samen-gestelde' discussie blijft mijn stem duidelijk herkenbaar als degene die de selecties en op-eenvolging aanbrengt. Mijn vragen tijdens het interview zijn vet gedrukt. Na een eerste draft

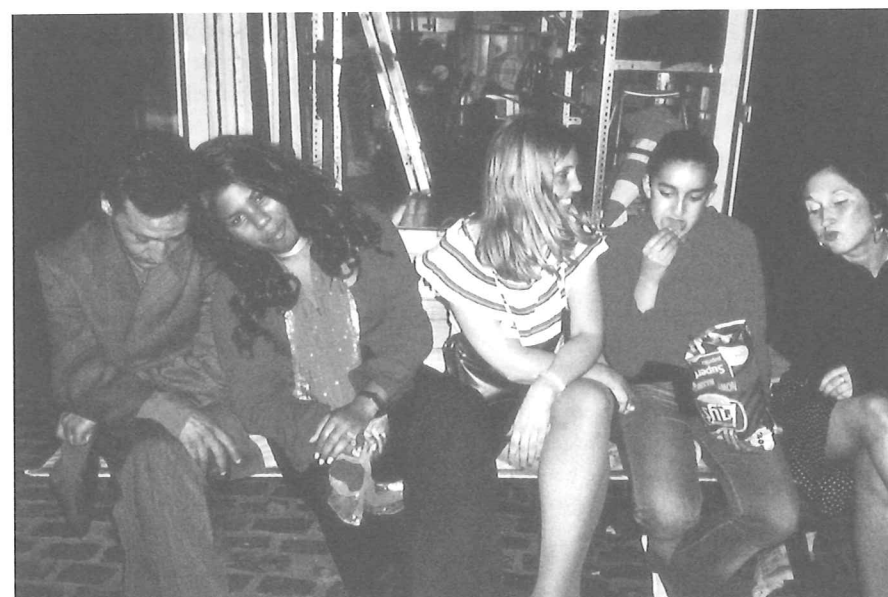
heb ik de participanten om feedback gevraagd om zo tot een genuanceerder verslag te komen van deze collectieve ervaring.

Het broeden van Zwaluwen

Els Dietvorst werd in 1999 door een galerij in de Brusselse Anneessenswijk gevraagd om een tentoonstelling te verzorgen. Hoewel ze gewaarschuwd werd voor de criminaliteit in deze broeierige wijk aan het Zuidstation, bleef ze niet in de galerij zitten, maar besloot ze de wijk te voet te verkennen. Ze had verschillende interessante ontmoetingen, wat haar het plan ingaf om met de mensen van de wijk te werken, in plaats van haar beeldhouwwerk aan hen op te dringen. Hoewel ze geen ervaring had met video, voelde ze zich er onmiddellijk toe aangetrokken omwille van het sociale aspect van het medium, het noodzakelijke groepsgebeuren. Het leek haar het meest voor de hand liggende medium voor deze wijk, waar precies elke collectieve ervaring ontbrak.

(Els)

Mijn grote droom was om iets collectiefs te organiseren. De grote renaissance-droom van de individuele kunstenaar is voorbij, denk ik. Ik geloof niet in individualisme. Ik ben misschien



Tournage in Brussel foto Norma Prendergast

nog een oude marxist. Ik geloof niet in een maatschappij die puur door individuen geleid wordt. Op dat vlak ben ik nog een utopist. Ik geloof in collectieve waarden, ook al blijf je een individu. Waarom? Ik denk dat het een manier is om je eigen cultuur en je eigen wereld te overbruggen. Ik zou verveeld raken als ik alles alleen uit mezelf zou moeten putten. Het zoeken en het vinden van andere dingen opent andere perspectieven. Maar zoals Levi-Strauss ook zegt, er is altijd een opperhoofd. Ik denk dat een collectief dat nodig heeft. Dat is iets wat je niet mag ontkennen. Ik heb het project enorm vrijgelaten in het begin, heel bewust. Ik probeerde te zien waar de grens lag en hoever ik kon gaan.

Els organiseerde een casting in een container die ze midden op het Anneessensplein plantte. Hoewel ze opnieuw werd gewaarschuwd, doken er maar liefst zo'n tweehonderd geïnteresseerden op. Els nodigde hen uit om te improviseren op teksten van Arthur Rimbaud, omdat hij in de wijk heeft gewoond en omdat hij geschreven heeft over migratie en ballingschap. Alleen met haar camera, nam Els deze indrukwekkende performances op. Rimbaud bleek een perfecte keuze, want mensen zongen zijn teksten, improviseerden over slaven, begonnen te huilen, en vertelden ontroerende verhalen over hun migratieverleden.

Deze succesvolle casting was de start van een vier jaar durend project, dat werd gesubsidieerd door meerdere instanties en ondersteund door verschillende buurtorganisaties. Met hun hulp slaagde Els erin een hybride groep mensen te verzamelen en te motiveren: mensen zonder paspoort, migranten van Marokkaanse, Iraanse en Italiaanse afkomst, een computerdesigner, tot zelfs een politieagente toe. Een dynamische en vitale stam die ze de Zwaluwen noemde.

(Zwaluw)

L'hirondelle est un oiseau qui vole en liberté, donc, à travers le nom 'les Hirondelles', je pense que Els a voulu montrer la liberté que nous devons tous avoir dans la vie pour faire ce que nous avons envie de faire. Et toi personnellement, comment te sens-tu par rapport à cette image? Personnellement, je me sens effectivement comme une hirondelle. La preuve c'est que je suis là, que je peux dire ce que j'ai envie de dire et de faire ce que j'ai envie de faire; je peux tourner un film et parler du Togo, de tout ce qui, politiquement, se passe mal là-bas. En étant au Togo, je ne peux pas. Là-bas, je me sentirais

comme un mouton ou un chien en laisse ou un poulet dans un poulailler alors qu'ici, je me sens hirondelle, je peux voler où je veux, dire ce que je pense sans être inquiété. **Cela ajoute-t-il quelque chose à ton identité? Est-ce que ce serait une nouvelle identité?** Je dirais que oui parce que c'est à travers ce groupe des Hirondelles que j'ai pu rencontrer d'autres gens avec qui nous avons partagé des expériences et cela m'a aidé à parler de mes problèmes et vice versa. Chacun a déversé ses problèmes et puis nous les avons tous mélangé pour en faire un seul. **C'est-à-dire? C'est-à-dire celui de l'immigré plongé dans un environnement qui n'est pas le sien. Nous sommes tous partis d'un pays avec différents problèmes. Nous ne sommes pas sans savoir qu'ici les immigrants sont perçus d'une certaine manière différente. Vous n'êtes pas chez vous et ne pouvez donc pas faire comme chez vous. D'où le problème du racisme. Moi j'en ai vécu pas mal. Et tous ceux qui sont là, les Hirondelles qui ne sont pas Belges, ont vécu ce même problème d'une manière ou d'une autre.**

(Zwaluw)

Jouw persoonlijke achtergrond van migratie, heeft dat meegespeeld om bij deze groep te blijven? Nee. Omdat ik bij de casting eigenlijk ook niet wist wat het doel van de film was. Ik wist niet wat ze gingen draaien, over wat. Ik denk dat Els dat ook niet voor 100% wist. Bij mij was het in grote rode letters FILM. Ik ben daar als een stier op afgekomen.

Mensen komen en gaan, Els creëert een open sfeer waar mensen zich op hun gemak voelen zonder enige verplichting, behalve mee te werken aan een nog onbestemd artistiek project.

(Els)

Hoe heb je de acteurs geselecteerd? Na de containerauditie, waarbij zo'n 80 mensen werden geselecteerd, hebben we een tweede auditie georganiseerd: 'The Church Tapes'. Ik denk dat we vooral gekozen hebben voor mensen die zeker niet getraind waren, maar die heel puur en natuurlijk overkomen. **Terwijl er toch mensen bijzitten die een acteursopleiding hebben gevolgd? B., Z. en K., maar die hebben dat niet afgewerkt. Voor mij doet dat er niet toe. Diploma's zijn van geen belang. In principe kan Y. zeggen: 'Ik ben de koning van België.' Als hij dat goed speelt kan hij de koning van België zijn. Ik ga tegen niemand zeggen: 'Dat is niet realistisch.' Of 'Die liegt.' Je m'en fou. Als hij investeert in de groep en hij wil Pinocchio zijn,**

dan is hij Pinocchio. **Vond je het ook belangrijk dat ze gepassioneerd waren over hun personage? Het lag op verschillende niveaus. Er zijn mensen in de groep gebleven, zoals B. en C., omdat ze een immens goeie impact op de groep hadden, maar ze hadden niet de grootste rollen. Er zijn andere mensen die heel narcistisch waren. Maar doordat de groepsleden zo iemand wel zagen zitten en omdat hij goed speelde, is hij erbij gebleven. De selectie was heel vrij en organisch. In de groep heeft ieder personage dat erin is gebleven zijn eigen verhaal.**

Door te experimenteren in verschillende richtingen, genres en media, gaat Els Dietvorst met dit proces in tegen de segmentering van kunst, sociale wetenschappen en sociaal-artistieke projecten. De groep werkte niet in functie van een product, een langspeelfilm: Els gaf de Zwaluwen de mogelijkheid om eigen voorstellen uit te werken, zoals straatperformances, 'jukebox stories', gebaseerd op verhalen van buurtbewoners verteld in een lokaal café. Voor sommigen was dat verwarrend, maar dat is precies de sterkte van het project: de mogelijkheid om in verschillende richtingen te groeien, afhankelijk van de betrokken Zwaluwen, om zo de collectiviteit van het project te accentueren.

Omwille van hun sociaal-artistieke voorbeeldfunctie werden deze performances en voorstellingen van overheidswege opgemerkt door het departement Cultuur. Bert Anciaux, de toenmalige minister van Cultuur, introduceerde een tweetal jaar geleden een sociaal-artistiek subsidiekanaal om projecten te steunen die expliciet gericht zijn op de emancipatie van gemarginaliseerde groepen of individuen, via het stimuleren van culturele participatie en culturele competentie. Rik Pinxten haalt in zijn recente boek *De artistieke samenleving. De invloed van kunst op de democratie* echter aan dat een dergelijk exclusief subsidiekanaal getuigt van een categoriale aanpak, met als resultaat een verhoogde mate van uitsluiting uit de maatschappij.

De Zwaluwen kunnen aan dit segregerende systeem echter ontsnappen door in verschillende richtingen uit te vliegen. Wat uniek is aan hun proces, is dat typische sociaal-artistieke doelstellingen zoals emancipatie, culturele competentie en participatie niet de onmiddellijke focus van het project vormen. Hoewel deze doelen vaak bereikt worden, zijn ze niet de drijvende concepten achter het project. Volgens mij zijn het abstracte en ongedef-

inieerde begrippen als utopie, positieve energie en collectiviteit die Els en haar Zwaluwen inspireren om een uitdagend proces in gang te zetten. Els, met haar nooit aflatend enthousiasme en charisma, is het perfecte voorbeeld dat velen ertoe overhaalt hun angsten omtrent de toekomst te relativiseren door te geloven in dit collectieve project. Het is dit langdurig, flexibel en vitaliserend proces dat van het project een uniek gebeuren maakt. Zonder zich te richten op een specifiek beschreven product, zoekt het via collectieve praktijken naar een gedeeld moment. Via onderling overleg en experimenteren bouwen de Zwaluwen aan een coöperatief concept van het begrip 'auteur'. Op deze manier slagen ze er ook in een laagdrempelig project te creëren waarin onderscheiden categorieën en genres enerzijds, en verschillende identiteitsdynamieken anderzijds, worden overstegen. Daardoor wordt het concept van diversiteit geïmplementeerd, in plaats van een begrijpen dat gebaseerd is op uitsluiting of achterstand (cf. Pinxten). Om simplistische categorieën in vraag te stellen werd er veel geëxperimenteerd, wat niet altijd evident was.

(Zwaluw)

*We voelden het aan alsof we niet au sérieux genomen werden, alsof we marionetten waren die moesten meelopen in de groep, dat we eigenlijk ons ding niet konden doen. Op een gegeven moment voelden we ons als proefkonijnen. We hadden helemaal niet meer het gevoel in een film te spelen. **Proefkonijnen om wat te experimenteren? Het sociale aspect, de omgang met de anderen, met de buurt, de reacties daarop, terwijl wij gekomen waren voor de film.***

Collectieve voorbereidingen: het ontwikkelen van het scenario

Els en Orla Barry, de co-scenariste die reeds van het begin had meegewerkt aan het project, nodigden de Zwaluwen uit om hun eigen verhaal in te schrijven in het scenario. Het is indrukwekkend dat ze de Zwaluwen zover kregen om over zichzelf te schrijven, om te bevestigen dat ze wel degelijk verhalen hebben die ze kunnen delen met een publiek. Ze deden dit bovendien op een professionele manier. Volgens Pinxten is het een bepaald type professionalisme dat sociaal-artistieke projecten onderscheidt van bezigheidstherapie. Dat bestaat erin de codes van beide types van deelnemers proberen op elkaar af te stemmen, door te leren luisteren en verwoorden, en aan beide kanten te willen leren hoe en waar ver-



Tournage in Brussel foto Norma Prendergast

vreemding kan omgezet worden in erkenning van de waarde van het anders beleven en uitdrukken van smaak en ontroering.

(Els)

Het werken aan het scenario is gestart met de vraag welke rol ze wilden spelen. Staat die rol dichtbij jou of veraf? En wat wil je in die rol leggen? Bij heel veel van onze acteurs is die rol iets geweest waar ze van droomden, een ontsnapping uit de maatschappij, of iets dat niet zou geaccepteerd worden. Zoals W. bijvoorbeeld, hij is een manager die uiteindelijk beslist om te liften, alles gewoon op te geven en te vertrekken. Dat is een romantisch idee van vrijheid, waarvan ik zeker ben dat zijn ouders zouden zeggen: 'Je gaat daar toch niet aan beginnen zeker.' Hij heeft het einde van die rol ook zelf gekozen. Misschien is dat wel in heel het proces een gegeven geweest. Misschien hebben wij geluisterd naar de mensen die echt wisten wat ze wilden. Creëerde dat geen problemen? Er zijn enkele mensen die gedesillustioneerd zijn in de uiteindelijke afwikkeling van het werk, omdat de film anders te lang werd. We zijn gestart met een scenario met 21 karakters die eenzelfde aandeel hadden. Dat hebben we laten lezen en niemand kon nog volgen. Ze wisten niet meer wat het begin of het einde van de film was. Jullie hadden dat gedaan om iedereen een eigen rol te geven? Ja. 21 karakters, dat werd niks. Op de duur wisten wij ook niet meer wie wat ging doen. We hebben dan uiteindelijk scènes laten vallen. Omwille van de logica van het verhaal? Omdat je het niet meer begreep. En als je 21 karakters uitwerkt die elk twee minuten krijgen, heb je nooit diepgang.

Een selectie in het aangebrachte materiaal was noodzakelijk. Dat gebeurde tijdens intensieve marathondiscussies waarin de Zwaluwen feedback leverden en op hun beurt gecoacht werden door Els en Orla. In deze fase van het project slaagde het collectief erin een participierend scenario uit te werken, alhoewel het voor iedereen duidelijk was dat Els en Orla de algemene vorm van de film definiëerden. Die waren ervan overtuigd dat het nutteloos zou zijn om een film te maken die wegens te cryptisch of te experimenteel door sommige Zwaluwen niet bekeken kon worden. Ze gebruikten het wat algemene concept van 'een echte film gebaseerd op echte mensen' om over het project te communiceren. Het concept zelf was eigenlijk bijzonder open en flexibel en bood als dusdanig enerzijds

een uitnodiging aan de Zwaluwen om mee te denken en anderzijds de mogelijkheid om in te gaan op onverwachte gebeurtenissen en improvisaties.

(Els)

Het moet een 'echte' film zijn, heb je gezegd. Wat bedoel je daarmee? Als zij zeggen dat een echte film een langspeelfilm is, zoals in de cinema, dan is het een langspeelfilm. Met een verhaal, personages, karakters, met levens, liefde en dood. Dat was hun idee, maar wat is jouw idee? Als kunstenaar kan je alle richtingen uit, je kan experimenteren, je kan... Maar ik denk dat iedereen voor zich moet toegeven dat als je een film ziet waarbij je weent, het een echte film is. Hoewel het misschien clichés zijn, maar die herkenbaar zijn in ons leven. En is dat wat je wou nastreven? Het is gebaseerd op hun leven en in elk leven zitten die lijnen. Moest ik een experimentele film maken, gebaseerd op hun levens, dan zou ik me een beetje een misbruiker vinden. Daar ging het niet om. Het gaat erom te proberen om met dit collectief een film te maken die hun levens en hun emoties voor een stuk weergeeft. En waar ik probeerde de regisseur van te zijn. Maar au fond is het niet mijn film. Ik leid en begeleid deze film, en ik heb misschien visuele ideeën die ik erin breng. Maar moest iemand mij vier jaar geleden gezegd hebben: 'Dat is de film die jij gaat maken. Dat is jouw film.' Dan zou ik gezegd hebben: 'Hmm niet helemaal...' Hoewel alles ervan mij interesseert, het is toch gebaseerd op een collectief. Het is niet puur mijn film.

De uitdaging van dit soort project is uit te zoeken waar de delicate grens ligt in de relatie tussen een collectief en –in de woorden van Els– een 'opperhoofd': om te investeren in het collectief en niet noodzakelijk om een consensus te bereiken. Het is een onderzoek naar de grens van het overleg, het delen van codes en deze in te zetten in een beslissing, een keuze.

(crewlid)

Ik hoop dat het echt een sociaal project wordt. Maar als ik de acteurs hoorde, merkte ik wel dat ze hun bedenkingen hadden. Of dat Els in bepaalde zaken niet naar hen toe was gekomen. Zij geven iets uit hun levenshistorie, iets dat ze zelf hebben meegemaakt, iets dat vrij kwetsbaar is. Zij hebben dat ook gewoon gegeven voor haar film. Ik weet niet in hoeverre er een wisselwerking is. In die zin weet ik niet hoe zuiver het sociale aspect van die film is. Maar misschien is dat een pessimistische gedachte

van mij. Ik vond dat in heel de film een fragiel punt. In hoeverre mag je die mensen hun verhaal gebruiken om je eigen verhaal te maken? En in hoeverre mag je jezelf losrukken van hun verhaal? Want je gebruikt eigenlijk een alibi om jouw film te maken van die mensen. Het resultaat zal dat uitwijzen.

Het afgewerkte scenario presenteert een collage van verschillende fragmenten uit het (utopische) leven van de Zwaluwen, waarin lokale, nationale en transnationale elementen werden verwerkt, die op verschillende manieren gedefinieerd zijn, gezien de diasporage-meenschap die de Zwaluwen vormen. De Zwaluwen slaagden er bovendien in het lokale en het bekende te verbinden met het translokale en het onbekende, waardoor een ghettoïserend effect wordt vermeden. Het scenario geeft geen representatie of spiegel van migranten in de Anneessenswijk, maar vormt een levendige en speelse collage over de Zwaluwen, waarin feit en fictie met elkaar jongleren en oprechtheid verweven is met utopie, wars van stereotypering en taxidermie. Els en Orla zijn op een dynamische manier omgesprongen met concepten als realiteit, authenticiteit en echtheid. Zonder mensen te willen vastpinnen op een aspect van hun identiteit, bieden ze hen *goesting*, een uitnodiging tot communicatie over wat ze belangrijk vinden, in contrast met veel sociaal-artistieke projecten waarin 'leden van een minderheidsgroep op de scène opgevoerd worden om er op een schijnbaar authentieke wijze "lid van een minderheidsgroep" te spelen, en niets anders dan "lid van de minderheidsgroep". Zo bereikt men geen emancipatie, maar eerder stigmatisering en opsiering.' (Pinxten).

Een cinema-zomer met climaxen en transformaties

De overgang van scenario naar opnamen is een gigantische stap. Een scenario is bovenal een potentie, een uitnodiging om het ding vorm te geven. Na de bevestigende uitspraak van Els dat het een 'echte film' moest worden, modelleerde de productie de opnamen als een klassieke filmset: met een afgebakende periode, een eerder strikte definiëring van functies –een professionele cameraman met zijn assistenten, een geluidsman met zijn assistent, een scriptsupervisor, een decorbouwer, een grimeuse, verschillende productieassistenten enzovoort– en een daaruit volgende hiërarchische verdeling, waardoor de dynamische werkwijze van de Zwaluwen werd bemoeilijkt.

Hoewel Els deze crew uitnodigde op try-outs, en hen gevoelig en enthousiast maakte voor de wijk, bleef het erg moeilijk voor een onervaren regisseur om deze 'machine', zoals een crewlid het omschreef, af te stemmen op de typische Zwaluwenmanier.

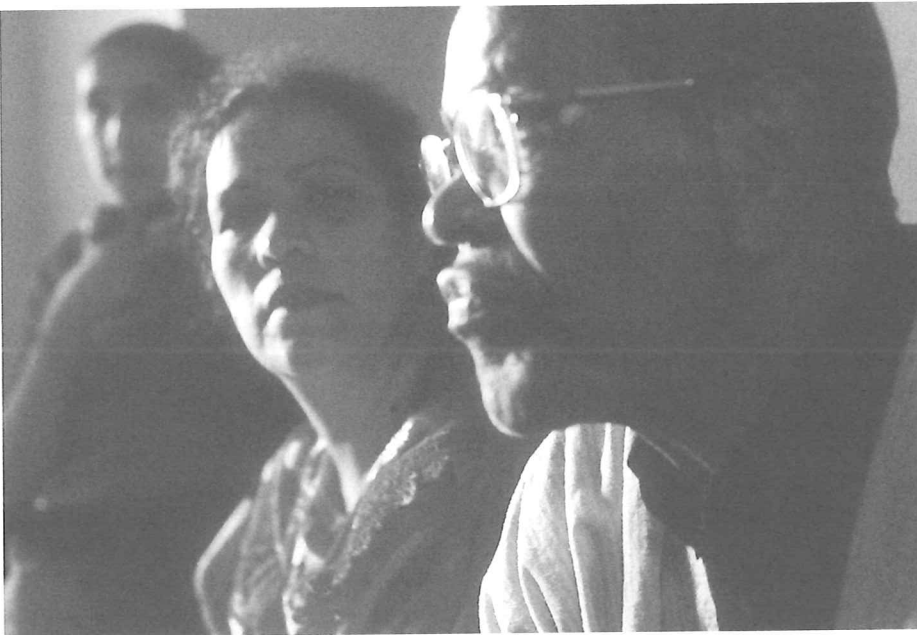
(crewlid)

Je zit met de groep en je moet organiseren, dat gaat snel ruiken naar de manier waarop ze in fictie werken. Iedereen heeft zijn job te doen. Ik denk dat de taken in een documentaire veel meer inwisselbaar zijn (dat een geluidsman bijna evengoed met de camera kan werken). Alles was mooi vastgelegd binnen een welbepaald kader waarin werd gewerkt. Dus je voelt veel meer dat strakker gegeven, die bedrijvigheid, het bedrijven van film.

Een rechtstreeks gevolg van deze crew was dus het professionalisme van een fictiefilmset, dat niet strookte met het type professionalisme dat het proces van de voorbije vier jaar kenmerkte. Er drong zich een breuk met de performances op, niet alleen omdat op de set buitenstaanders het nest van de Zwaluwen binnendrongen maar vooral omdat de parameters van cinema, zoals scherppte, licht, kleur, kader voornamelijk in handen van professionals bleven, waardoor de afstand tussen Els en haar Zwaluwen werd vergroot, en ze minder kans kreeg de kostbare relatie die ze had opgebouwd te verfilmen.

(Els)

Er was eigenlijk niemand die over de schreef durfde gaan tijdens de opnamen. Uiteindelijk bleef iedereen bij het ingestudeerde. Door die vier jaar deed iedereen dat perfect. Maar dat kwam ook wel door het imponerende van de crew. Oh ja, en door het herhalen. Ik dacht dat er meer zou geïmproviseerd worden. Maar au fond waren ze allemaal te getraind. Je moet dat ook vragen. En dat heb jij niet altijd gedaan. Ze gaven me wat ze moesten doen op dat moment. De druk was zo groot. Tijdens de repetities moest ik nooit vragen om te improviseren. Het was er omdat het er moest zijn. Ik dacht dan ook dat ik kon zeggen 'Speel dat nu, en jij doet dat en dat.' Maar dat kon niet met al de camera's er dan nog eens op. Ik zou hen om het even wat kunnen gevraagd hebben, dan zouden ze daar met hun mond vol tanden staan, in stress, zodat ze waarschijnlijk niets meer konden doen. Snap je? Terwijl dat tijdens de repetities zo intuïtief en goeddelijk liep, zonder enige



Tournage in Brussel foto Norma Prendergast

druk. Maar je had er ook geen film uit kunnen krijgen. Voor mij is het ook een hele leerschool geweest. Een volgende keer zou ik het heel anders aanpakken. Ik heb ontzettend veel geleerd van Remon (cameraman, nvdr) en Eva (script, nvdr), van iedereen in de crew eigenlijk. Maar ik zou het veel meer leiden volgende keer. En veel meer de acteurs vrij spel geven.

Terwijl Els zich achteraf over bepaalde aspecten gefrustreerd voelde, voelden sommigen Zwaluwen zich gestimuleerd en zelfs 'ontdekt' als nieuwe castingtalenten.

(Zwaluw)

Bon, c'est vrai qu'à certains moments je me suis senti intimidé, impressionné par le petit public qui m'entourait, surtout au moment où mon émotion a pris le dessus et où je n'ai pas hésité à verser mes larmes. C'est comme si... je compare cela au moment de... excuse moi de faire cette comparaison, mais je compare cela à un acte sexuel... c'est-à-dire que tu commences l'acte, tu prends ton pied, tu le fais et puis à un moment donné tu es tellement excité que tu arrives au summum, au point de non retour et après, tu éjacules, tu explodes. C'est clair et net. Et après, dans l'explosion (au moment de jouer mon rôle), je ne me reconnaissais plus, je me sentais vraiment comme le jour où cela s'était réellement passé, où j'avais réellement versé des larmes. Mais par après, je me suis senti gêné, gêné comme après une éjaculation quand tu te sens un peu relâché, un peu gêné vis-à-vis du partenaire. C'était donc très émouvant? Oui, c'était très émouvant. Est-ce que c'était aussi une sorte de thérapie pour toi, une manière de digérer tout cela? Oui, je crois, je crois bien que c'est une thérapie pour moi, justement pour digérer ce qui m'était arrivé. Le fait d'en parler fait que je me suis libéré. Pour moi, le message est passé. J'avais envie de dire quelque chose, je l'ai dit et les gens ont compris. Et je me suis senti enfin libéré de ce sentiment que j'ai longtemps gardé en moi. Ce sentiment d'être libéré, c'était après le tournage ou après les répétitions? Non, pas du tout. Pendant les répétitions, il m'arrivait de m'approcher de temps en temps de cette émotion mais ce n'était pas la même chose que pendant le tournage. Pendant le tournage, j'ai été pris par une transe en me faisant transporter sur les lieux des événements, provoquant ainsi cette libération. Ce n'était pas du tout pareil.

Het imponerend effect van de fictie-crew werd gedeeltelijk veroorzaakt door het aantal crewmensen en hun werkorganisatie, maar ook door een soort film dat dominant geworden is in voornamelijk de Westerse wereld. Raoul Ruiz gebruikt in dat verband het concept 'central conflict theory'. De criteria volgens dewelke de meeste personages handelen in hedendaagse films, documentaires enzovoort, zijn gebaseerd op een bepaalde cultuur waarin het conflict een centraal gegeven is, met name de Noord Amerikaanse. Volgens Ruiz is deze theorie in een allesomvattend, normerend en zelfs roofzuchtig systeem van ideeën veranderd, in zijn woorden: 'a predatory theory'.

The voracious appetite displayed by this predatory concept reaches far beyond theory. It has become a normative system. The products which comply with this norm have not only invaded the world but have also imposed their rules on most of the centers of audiovisual production across the planet attempting to master the same logic of representation and practicing the same narrative logic. And yet there is no strict equivalence between stories of conflict and everyday life. (Ruiz 1995).

Ik wil niet beweren dat *The March, The Burden, The Desert, The Boredom, The Anger* deze theorie bevestigt. Integendeel, ik hoop dat deze etnografische beschrijving van het productieproces hun significant andere methode een eigen plaats kan geven. Nochtans heeft deze theorie veeleer impact op een meer ongedefinieerde manier. Wanneer Els de Zwaluwen zich onzeker voelden over een bepaalde keuze of beslissing, door gebrek aan ervaring of te veel druk, leek het voor hen noodzakelijk om eerder op de ervaring van de professionele crewleden te steunen, dan op hun eigen voorbereidende jaren en speelse flexibiliteit. Ginsburg suggereert daarom de metafoer van een Faustiaans contract als het gaat om de combinatie van gemarginaliseerde groepen met de technologieën van de moderniteit, om te proberen representatie te controleren, maar dit onder minder- dan-ideale condities.

(Els)

Kan je een utopisch resultaat puur uit anarchie laten ontstaan? Ik denk het niet. Omdat elke weerslag daarvan gebaseerd is op het meemaken, het participeren, de ervaring van het moment. Het is als een trip. Heel je ervaring is gebaseerd op fysieke ervaringen die je niet in film kan omzetten. Dat blijft dan hangen in het experimentele, een soort sociaal-artistiek experiment, maar ik wou daar niet eindigen. Ik wou komen tot een verwerking in een artistiek resultaat, in een film. Het gaat om delen. Dus het moest een eindpunt zijn waar iedereen zijn moeder, vader en broers en zussen mee naar toe kon nemen. Waar ze fier op zijn. ●

Met bijzondere dank aan Els Dietvorst en de Zwaluwen voor de enthousiaste en ondersteunende hulp bij het tot stand komen van dit artikel.

1 Even belangrijk is te onderzoeken welke de plaats van de kijker is in dit proces. Wordt dit overleg voldoende verduidelijkt? Krijgt de kijker inzage in de context van interactie? Suggereert de maker voldoende relevant hoe parameters zijn ingezet in het omgaan met 'de andere'? Voor dit artikel beperk ik me tot de vraag met betrekking tot de relatie tussen maker en onderwerp omdat *The March, The Burden, The Desert, The Boredom, The Anger* bij het indienen van dit artikel nog niet is gemonteerd.

Bibliografie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Public Worlds. Vol. 1*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1996
- Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila and Larkin Brian: *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2002
- Goodman, Nelson and Elgin, Catherine, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing Co., London, 1988
- MacDougall, David, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998
- Nichols, Bill, *Blurred Boundaries. Questions in Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994
- Pinxten, Rik, *De artistieke samenleving. De invloed van kunst op de democratie*, Houtekiet, Antwerpen en Amsterdam, 2003
- Rony, Fatimah Toby, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham N.C., 1996
- Ruiz, Raul, *Poetics of Cinema*, Distributed Art Publishers, New York, 1995
- Trinh, Minh-ha, *Documentary Is/Not a Name*, October 52, Spring:76-100, 1990

THE MARCH, THE BURDEN, THE DESERT, THE BOREDOM, THE ANGER

REGIE Els Dietvorst & Firefly

VAN EN MET Bahman, David, Emma, Flora, Guiliane, Hélène, Ismaïl, Kito, Kokou, Lara, Lilo, Marie-Louise, Michel, Miguel, Mohammed, Rachid, Reda, Sarah, Sylvie, Yacine, Vincent en de anderen

SCENARIO Els Dietvorst, Orla Barry en de acteurs

CO-PRODUCTIE Vlaams Audiovisueel Fonds, Centre du cinéma et de l'audiovisuel, GSARA, BSBbis, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap/SAP, Vlaamse Gemeenschapscommissie/SIF, KunstenFESTIVALdesArts.

PREMIERE 3 mei '04 UGC de Brouckère - 7, 9, 10 en 11 mei '04 Beursschouwburg

ORGANISATIE KunstenFESTIVALdesArts.