

Het documentaire tekort: een democratische kunstvorm bij uitstek?

Er zijn mensen die in de foto het gedicht zien, anderen zien het document en nog anderen zien simpelweg Kunst. Toch is ze geen van al deze verschijningsvormen, ze is precies dat wat haar ontbreekt om iets anders te zijn, ze is het gemis zelf, het gemis aan substantie.

(Oscar van Alphen, 1989)

I. Het probleem met de documentaire / het documentaire probleem

Is er een probleem met documentaire fotografie?

Als we een aanzet tot een antwoord willen geven, in hoeverre is het dan nodig om overeenstemming te bereiken over wat het begrip documentaire fotografie betekent?

In het bereik van de film wordt het zelfstandig naamwoord *documentaire* vaak negatief begrepen, als dat wat het schijnbaar niet is: non-fictie. Bij fotoprojecten die we als documentair bestempelen, verandert het substantief in een adjectief en spreken we van *documentaire fotografie*. (Het Groene Boekje versmelt deze twee tot het nieuwe zelfstandig naamwoord *documentairefotografie*.)

Dit tweeledige begrip doet vermoeden dat er zoiets als een *genre* documentaire fotografie bestaat. Zo wordt het vaak begrepen. Maar zou het niet beter zijn om *de/het documentaire* als een attitude of modus te zien, dat dwars door alle fotografische *genres* heen snijdt? Documentaire als tussen-kunst, als *medium* (bemiddelaar) dat zich nergens ooit behaaglijk nestelt, maar in hoofdlijnen pendelt tussen journalistieke reportage en kunstwerk, met als tussenvormen onder andere het reflexieve foto-essay, de kroniek, het geïllustreerde wetenschappelijke vertoog, geschiedschrijving, (auto)biografie, etc.

Misschien is het dan beter om van *het documentaire probleem* te spreken. Om het *problematische* te beschouwen als een kwaliteit die inherent is aan het medium en in die radicale onbepaaldheid de rijkdom en veerkracht van de documentaire te zien. Dat geldt niet alleen voor fotografie, maar ook de documentaire als film, maar in dit essay richt ik me met name op (het debat over) documentaire fotografie, in het bijzonder in het kader van de Dutch Doc Award, die sinds 2010 de gemoederen in beweging brengt in de Nederlandse (documentaire) fotowereld.

De structuur die de Dutch Documentary Photo Foundation hanteert bij de selectie van de long- en shortlists en de winnaars – roterende groepen van experts en jury's – heeft niet geleid tot een afgebakende definitie van wat documentaire fotografie *eigenlijk* is. Het reeds gecompliceerde debat is er bijkans nog gecompliceerder door geworden. Op de 'about' pagina van Dutch Doc lezen we dat de organisatie ruimte wil bieden aan documentaire fotoprojecten

“van journalistiek tot conceptueel”. Dit geeft in elk geval een schaal aan waarop we een documentaire kunnen positioneren als meer of minder journalistiek of meer of minder conceptueel. Het is een speciale uiting van journalistiek of van kunst, of een mengsel van beide. Een vraag die zelden gesteld wordt, is of de documentaire ook wetenschap kan zijn, of mogelijk is binnen het domein van vooral de sociale wetenschappen.

Hoe het begrip van het documentaire wordt opgevat hangt af van hoe een documentaire project gecontextualiseerd is – of het gepresenteerd wordt als journalistiek, kunst of wetenschap. Binnen het journalistieke raamwerk zullen de vragen gaan over maatschappelijke relevantie, actualiteit van het onderwerp, mogelijkheden van publicatie en de (moeizame) relaties die fotografen soms hebben met hun schrijvende collega's of met beeldredacteurs.

In het artistieke raamwerk zullen de vragen gaan over hoe goed de documentairmaker-als-kunstenaar een persoonlijke stijl heeft bereikt, een persoonlijke visie laat zien, of hij een op hoogstpersoonlijke wijze zijn onderwerp benaderd heeft.

In het wetenschappelijke raamwerk zullen de vragen eerder gaan over verantwoordelijkheid en de ethiek van representatie (van anderen of de Ander).

De journalistieke documentaire fotograaf is duidelijk gebonden aan institutionele restricties en tradities. Het traditionele publicatiekanaal voor zijn werk is de krant of het tijdschrift. Sinds kort aangevuld met de web documentaire (of het online foto-essay). In Nederland bestaan ook nog enkele grote opdrachten waaraan een (journalistieke) documentaire fotograaf kan werken, zoals *Document Nederland*, sinds 1975 door het Rijksmuseum gegeven aan een of meerder fotografen per jaar (inmiddels per twee jaar). Journalistieke documentaire fotografie leunt zwaar op bij- en onderschriften of artikelen/essays die het onderwerp van context voorzien.

De artistieke documentaire fotograaf schuwt dat label meestal en noemt zich eerder “conceptueel kunstenaar” of “kunstenaar die met fotografie werkt”. Op de meeste vlakken zijn (documentaire) kunstenaars ongebonden en krijgen ze veel ruimte voor het experiment. De belangrijkste kanalen voor publicatie zijn het museum, de galerie of het (kunstenaars)boek. De artistieke documentaire kent vaak een open samenspel tussen beeld en woord. Als kunstenaars context presenteren – geschreven of gesproken – dan meestal in een poëtische en non-explicatieve modus.

Gezien alle aandacht die er reeds is uitgegaan naar documentaire fotografie op de schaal tussen het journalistieke en conceptuele, wil ik de sociale wetenschappen als een derde aandachtsgebied voorstellen, waarin we documentaire praktijken opnieuw of anders kunnen denken – alhoewel de wetenschappelijke documentaire fotograaf als dusdanig niet bestaat (misschien zelfs niet kan bestaan). Auteurschap is minder exclusief gericht op fotografie en

ingebed in een groter kader van samenwerkend onderzoek. Dergelijke 'projecten' bestaan, maar komen zelden of nooit onder de aandacht van documentaire experts of een breed publiek. Fotografische documentatie is er voldoende in (wetenschappelijke) instituten en musea, die 'verwerkt' wordt in bijvoorbeeld academische publicaties, (etnografische) monografieën, boeken, tentoonstellingen en catalogi. Wetenschappelijke (documentaire) fotografie wordt in een royale context gepresenteerd. Het is 'gebruiksfotografie' (useful photography) voor wetenschappelijk onderzoek. Allereerst is het beschrijvend, illustratief en informatief. Doordat het als wetenschap en niet als kunst (of journalistiek) gepresenteerd wordt, zouden we kunnen zeggen dat het om 'documenterende' fotografie gaat en niet om documentaire fotografie. Toch leggen sociale of andere wetenschappers vaak visuele intelligentie aan de dag, zowel op het niveau van de esthetiek binnen het kader van de enkele foto als in redactie, sequentie of lay-out van reeksen foto's.

Wat is dan het probleem met de documentaire fotografie als we enkele overkoepelende gebieden kunnen localiseren waarbinnen fotografie als documentaire of gearrangeerde documentatie kan worden geconceptualiseerd, geproduceerd, gedistribueerd en ontvangen? Het probleem is, vermoedelijk, toch in grote lijnen (het gebrek aan) definitie. In alle drie de gebieden staat het begrip 'documentaire' voor verschillende dingen, wordt het anders opgevat. Een radicale oplossing zou zijn om het vage en gecompliceerde begrip 'documentaire' dan maar op te heffen, zoals filmmaker en critica Trinh T. Minh-ha voorstelt als ze schrijft dat "there is no such thing as *documentary* – whether the term designates a category of material, a genre, an approach or a set of techniques. This assertion – as old and as fundamental as the antagonism between names and reality – needs incessantly to be restated, despite the very visible existence of a documentary tradition." (Minh-ha in Stallabrass 2013: p. 68) De contradictie lijkt te schuilen in het noemen van de "documentaire traditie". We kunnen iets beter geen documentaire noemen, maar we kunnen wel een traditie van de documentaire (h)erkennen. Zo'n traditie herkennen betekent dat documentaire herkenbaar is aan stijl bijvoorbeeld of aan externe karakteristieken als manieren van distributie of contextualisering.

Ervan uitgaande dat er een documentaire traditie bestaat – en ik geloof dat die inderdaad bestaat, al is deze gevarieerd en zeer uitgebreid – dan is de traditie van documentaire fotografie in Nederland voor lange tijd sterk bepaald geweest door fotografie in de journalistiek-documentaire modus (ook wel bekend als sociale documentaire fotografie of humanistische fotografie). De meest voorkomende onderwerpen waren sociale ongelijkheid of sociale onrechtvaardigheid, armoede, oorlog, milieu-vervuiling enzovoorts. Kortom, het 'klassieke'

onderwerp van documentaire fotografie behelst meestal de kwetsbaarheid van menselijk leven en samenleven.

Sinds de opmars van geënceneerde fotografie en de verdere emancipatie van fotografie in de kunstwereld in de jaren 1970 en 1980, heeft 'klassieke' documentaire fotografie terrein verloren aan nieuwe, speculatievere en experimentelere vormen van documentaire fotografie, die in toenemende mate binnen domeinen van de vrije kunsten getoond werd.

De 'strijd' tussen journalistieke en artistieke documentaire fotografie is nog lang niet gestreden, al domineert de conceptuele aanpak inmiddels op de meeste terreinen van het documentaire landschap. Documentaire fotografen worden steeds vaker op kunstacademies opgeleid en minder op opleidingen voor de journalistiek of fotovakscholen. Ze leren hoe ze zich moeten gedragen en presenteren als kunstenaars. Intussen investeren de traditionele media, waar tenminste de langere fotojournalistieke producties vaak onderdak vonden, nauwelijks meer in grootschalige, langzame documentaire projecten. Deze worden als niet meer relevant gezien of zijn niet meer 'rendabel'. Een documentaire project financieren heeft een grotere kans van slagen als het als kunst of een kunstwerk wordt gekaderd en er kunstsubsidies voor (kunnen) worden aangevraagd.

Door de toevloed van de producten van opname-media (zoals film, fotografie, geluidsopnamen e.d.) in de kunstwereld, kunnen we haast spreken van een 'documentary turn' in de kunsten. De vrijheid die daar mogelijk is op de niveau's van onder meer productie, contextualisering en definitie, heeft enerzijds geleid tot een grote waaier aan nieuwe mogelijkheden voor documentaire fotografie, anderzijds lijkt het debat eerder verder gecompliceerd in plaats van verhelderd.

2. Documentaire tussen genre en modus

Is er een goede, hanteerbare definitie denkbaar die documentaire fotografie helder karakteriseert als een soortnaam (een *genus*)? Het moet toch duidelijk zijn waarover we spreken als het onderwerp besproken wordt? Als debatterende partijen elkaar niet meer verstaan, is dat meestal te wijten aan nauwelijks verzoenbare opvattingen over wat documentaire fotografie is en vermag. Dan is een definitie wel op z'n plaats. Maar valt er wel een hanteerbare definitie te geven van een fenomeen dat zo rijk, tegenstrijdig en complex is als de documentaire fotografie? Enerzijds is ze *zichtbaar* als een traditie, anderzijds lijkt ze onmogelijk goed te definiëren.

Laten we als denkoefening de wereld van de fotografie voorstellen als een tuin en dan de *plaats* van de documentaire fotografie daarin bepalen. Wie de 'Tuin van de (Nederlandse) Fotografie' ooit bezocht heeft kan niet anders concluderen dat er veel is te zien. We zien een

groot fotoboekenbos, fotoreportages in kranten en tijdschriften, tentoonstellingen, websites, zines, catalogi, en in mindere mate (iPad-)apps, webdocumentaires en multimedia-installaties.

Een breed palet aan mensen geeft vorm aan deze tuin: onder andere fotografen, kunstenaars, vormgevers, producenten, uitgevers, redacteurs, curatoren, docenten, studenten, schrijvers, journalisten, onderzoekers, drukkers en lithografen.

Onder de mensen die, naast het algemene publiek, komen genieten van de tuin maar deze ook mee willen analyseren en vormgeven zijn professionele en niet-professionele recensenten, museumcuratoren, academici, onderzoekers, historici, theoretici, juryleden of financiers.

In grote lijnen worden de makers, ‘consumenten’ en beschouwers het wel eens over de overzichtskaart van de tuin en de legenda: wat ongeveer waar groeit en hoe de verschillende gebieden heten, soortnamen van de vegetatie, en diverse subgenres (die meestal een functie of een onderwerp aanduiden): fotojournalistiek, nieuwsfotografie, kunstfotografie, politiefotografie, trouwfotografie, portretfotografie, familiefotografie, amateurfotografie, reisfotografie, architectuurfotografie, modefotografie, natuurfotografie, wetenschappelijke fotografie, productfotografie, identiteitsbewijzen-fotografie, en surveillance-fotografie.

Vaak wordt er gesproken en geschreven over een speciaal gebied in deze tuin. Vele mensen wijzen ernaar, maar eenieder wijst een andere kant op. Een routebeschrijving blijkt ook niet voorhanden. Men noemt het: documentaire fotografie.

“Wat doen documentaire fotografen dan?”

“Ze vertellen grote of kleine verhalen met foto’s”, zegt de een. “Ze fotograferen de werkelijkheid”, zegt een ander. Een derde zegt: “Ze stellen misstanden aan de kaak met hun foto’s, als getuigen die onrecht documenteren.” En weer een ander roept: “Ze spelen een intelligent spel met feit en fictie.”

Op de vraag *waar* documentaire fotografie ligt, antwoordt iemand: “Het is geen specifiek gebied, maar het zijn enkele bomen, vele struiken, en nog meer planten en bloemen, die je werkelijk overal in de tuin zult aantreffen. En de mensen die documentaire fotografie beoefenen vind je ook overal en ze kweken de meest verscheiden soorten bomen, planten en bloemen. Ze maken daar vaak bijzondere rangschikkingen van. Soms zijn deze te onderscheiden van wat bekend is, soms neemt het de vorm aan van iets dat ons totaal onbekend voorkomt.”

Ik hoop met deze parabel een misverstand uit de weg te ruimen dat regelmatig opduikt als er over *documentaire fotografie* gesproken wordt, namelijk dat het een duidelijk af te bakenen *genre* zou zijn. Er worden terecht kanttekeningen en vraagtekens bij allerlei vage definities geplaatst,

maar de tendens is om *documentaire fotografie* als een subgenre te zien met een duidelijk onderscheiden signatuur.

De Belgische schrijver en fotocriticus Dirk Lauwaert (2007: 72-81) heeft in een kort essay het probleem van fotografie in relatie tot het *genre-vraagstuk* besproken. Volgens Lauwaert is het genre-begrip en de genre-indeling in de fotografie een nog nauwelijks onderzocht terrein. Fotografische genres, zoals we hierboven zagen, worden meestal ingedeeld naar functie of onderwerp.

Is documentaire fotografie, omdat ze qua vorm en inhoud zo divers is, dan een *meta-genre* of een *genre-genre*? (In de schilderkunst beeldt het *genrestuk* het dagelijks leven uit, leven als een tableau.) Het is ook een kwestie van waar we de nadruk leggen in documentaire fotoprojecten; richten we ons op vorm, stijl, de relatie van vorm of stijl tot de inhoud of de methode, auteurschap, contexten van presentatie en distributie of de receptie van specialisten en het publiek? En, als het al mogelijk zou zijn of verhelderend zou werken, hoe zou documentaire fotografie naar functies kunnen worden ingedeeld?

Hoe dan ook, in hun veelvuldigheid en veelvormigheid worden documentaires gemaakt door en voor mensen en zijn ze qua onderwerp meestal te duiden als 'human interest'. Ondanks het gebrek aan een definitie, of de onmogelijkheid ervan, herkennen we meestal documentaire als documentaire, al is documentaire niet altijd zo eenvoudig te onderscheiden van andere vormen van nonfictie. Hoe dan ook lijken de suggesties van o.a. Gerry Badger, Martha Rosler en Ine Gevers om een nieuwe term te munten, zoals 'New Colour Documentary' (Badger) of 'Post-Documentaire' (Rosler, Gevers) me voorbarig.

De open vorm en idiosyncratische aanpak, los van voorgekookte formules, maken dat de documentaire vooral een onderzoekende houding veronderstelt. Een documentairemaker nodigt ons vervolgens uit om kennis te nemen van een gesublimeerd soort reisverslag en voor even onze bereidheid om in reducerende ficties te geloven op te schorten.

Robert Coles, kinderpsychiater, professor sociale ethiek en mede-oprichter van het Center for Documentary Studies (Duke University), verwoordde de documentaire houding en haar onbepaaldheid aldus:

“[...] doing documentary work is a journey, and is a little more, too, a passage across boundaries (disciplines, occupational constraints, definitions, conventions all too influentially closed for traffic), a passage that can become a quest, even a pilgrimage, a movement toward the sacred truth enshrined not only on tablets of stone, but in the living hearts of those others whom we can hear, see, and get to understand.” (Coles 1997: 145)

Bill Nichols, een andere Amerikaanse theoreticus van de documentaire (welk een vreemd beroep), vooral gericht op film, noemt documentaire een “fuzzy concept” (Nichols 2001: 21). Nichols wijst de documentaire als (sub-)genre niet af, maar realiseert dat het zo veelomvattend is, dat het beter is om onderscheid te maken in verschillende wijzen (“modes”) waarop een documentaire zich presenteert. Dit betreft zowel de stijl of esthetiek alsook de motivatie en de houding van de maker, en zijn of haar relatie tot het onderwerp, het medium en het publiek. De zes “modes” die Nichols onderscheidt zijn nog altijd ruim op te vatten. Documentaires kenmerken zich vaak op één dominante wijze, maar incorporeren veelal ook andere zienswijzen, of verwijzen daarnaar. De zes *modi* van documentaire vallen volgens Nichols grofweg samen met een (chronologische) geschiedenis van de documentaire:

1. *de poëtische modus* (legt de nadruk op visuele associatie, tonale of ritmische kwaliteiten, beschrijvingen en formele organisatie zoals compositie en beeldredactie.)
2. *de verklarende modus* (legt de nadruk op argumentatie en verbaal commentaar. In de film kenmerkt deze wijze zich vaak door een ‘Voice-of-God’ *voice-over*.)
3. *de participatieve modus* (legt de nadruk op de interactie tussen maker en onderwerp. Interviews of andere manieren van betrokkenheid van het subject spelen vaak een rol, evenals de opname van archiefmateriaal om historische vraagstukken te onderzoeken.)
4. *de observerende modus* (legt de nadruk op directe betrokkenheid (engagement) met het dagelijkse leven van mensen, door middel van zo min mogelijk interventie van de ‘auteur’ met de camera.)
5. *de reflexieve modus* (vraagt aandacht voor de conventies van de documentaire en wil ons bewustmaken van het feit dat een documentaire een constructie is en geen neutraal venster op de werkelijkheid)
6. *de performatieve modus* (legt de nadruk op de subjectieve en expressieve aspecten van het persoonlijke engagement van een maker bij het onderwerp en de ontvankelijkheid van het publiek ten aanzien van dat engagement. Noties van objectiviteit zijn ondergeschikt aan evocatie en affect.)

Het debat over documentaire fotografie in Nederland, inclusief de vragen over de mate waarin een fotoproject meer of minder documentair is, zou gebaat kunnen zijn met meer focus op analyse van en gesprekken over de manieren waarop makers met hun medium in relatie tot hun onderwerpen omgaan en hoe die verhouding zich vertaalt in een visueel of een visueel/tekstueel project. Documentaire theorie, als die van Nichols, kan daarbij behulpzaam zijn omdat er een

poging tot onderscheid (kritiek) ondernomen wordt en termen worden aangereikt die een stevig raamwerk en een richtsnoer kunnen vormen bij de inhoudelijke discussie over documentaire fotografie. (Zonder te vervallen in een cynisme dat elke poging tot definitie zinloos verklaart.)

3. De voortdurende documentaire crisis / documentaire is crisis

In Nederland werd de documentaire traditie en de documentaire impuls in de fotografie sterk gevormd en gevoed door sociaal engagement, mede voortkomend uit de clandestiene groep *Ondergedoken Camera*, die opereerden tijdens de bezetting, en de GKf die kort na de oorlog werd opgericht. Het duurde tot in de jaren 1980 voordat serieus aan de poten van die stoel werd gezaagd. De geënceneerde fotografie werd populair en fotografie emancipeerde zich verder in het kunstcircuit. De documentaire bleef voortbestaan en de sociaal-kritische aanpak is nooit verdwenen, maar kreeg concurrentie op de flanken, die steeds breder werden.

De sociaal-documentaire fotografie was haar 'meerderheidspositie' kwijtgeraakt, schreef fotograaf en criticus Oscar van Alphen aan het einde van de jaren 1980. De nieuwe fotografie was niet per se minder documentair, alleen moeten de begrippen document en documentair voortaan anders worden verstaan en van een nieuwe inhoud worden voorzien. De nieuwe 'documentaire' foto's

[...] weerspiegelen onzichtbare verschuivingen in de maatschappij (zoals onder andere de verdwijning van het onderscheid) in die zin dat de werkelijkheid in de foto opschuift van abstractie naar fictie. Daarmee bewijzen ze op simpele wijze hun geldigheid als document. Een argument temeer voor de noodzakelijke herziening van de betekenis van de begrippen document en documentair. (Van Alphen 1989: 29)

Oscar van Alphen schreef dit in *die andere crisistijd* van de documentaire fotografie, ten tijde van het verval van het Communisme. Misschien moeten we vaststellen dat documentaire fotografie bloeit tijdens om het even welke grote maatschappelijke crisis. Documentaire fotografie is crisis, komt voort uit crisis en documenteert crisis. Martha Rosler, net als Van Alphen zowel kunstenaar/documentaire fotograaf als schrijvend criticus, stelt dat documentaire een polariserende praktijk is die eeuwig op de rand van haar eigen afgrond balanceert. Crisis maakt volgens Rosler het hart uit van de documentaire praktijk: "[...] documentary, a polarizing practice that must inevitably provoke opposition, is perpetually teetering on the brink of its demise." (Rosler 2004: 230)

Rosler constateerde ook het gevaar van de hermediatie van sociaal-kritische fotografie binnen het artistieke domein, waarin het accent van het sociaal engagement maar wat vaak verschuift van de sociaal bewuste documentaire maker met ‘een boodschap’ richting de figuur van de egocentrische kunstenaar. Grenzen vervagen tussen integere observatie en mededeling enerzijds en exploitatie en uitnodiging tot voyeurisme anderzijds.

Dit overwegend, kunnen we met een beetje goede wil stellen dat de documentaire zich in grote lijnen bevindt in het onoverzichtelijke conflictgebied tussen *pure* journalistiek en *conceptuele* kunst. In Nederland, zoals elders in de westerse wereld, is de documentaire fotografie de kunstwereld binnengeslopen. De documentaire wordt paradoxaal genoeg – steeds meer losgezongen uit haar voormalige journalistieke inbedding – kritischer benaderd en vernieuwt binnen het artistieke domein. Een domein dat al lang en breed geaccepteerd is, zelfs door de meest virulente ‘kritisch-realist’, als een zone waarin sociaal en politiek engagement een rol van betekenis kan, of zelfs moet spelen. Fotografiecriticus Michael Gibbs wijdde een verhelderend artikel aan deze kwestie in *Perspektief* 39 (1990).

Grofweg een derde van de 175 projecten die op de vier longlists van 2010-2013 staan, adresseren onderwerpen die voortdurend onderwerp van controverse zijn. Het zijn de min of meer ‘klassiek’ te noemen sociaal-documentaire onderwerpen als oorlog, conflict, geweld, racisme, trauma, armoede, immigratie, minderheden, (industriële) arbeid en werkloosheid, jeugdcultuur, globalisering, urbanisatie, ecologie, volkshuisvesting. Qua onderwerp zijn twee van de vier winnende projecten – *Room 103* van Jeroen Kramer (winnaar in 2010; over de makers persoonlijke verhouding tot mensen in een conflictgebied) en *Shelter* van Henk Wildschut (2011; een persoonlijke invulling over het thema illegale migratie in de E.U.) – min of meer ‘klassiek’ sociaal-documentair.

Wat betreft de wijzen waarop Nederlandse documentaire fotografen (of buitenlandse in Nederland woon- en of werkachtige documentaire fotografen) gestalte geven aan hun projecten, zou de verwachting zijn, gezien het chronologische schema van Nichols, dat de *performatieve modus* domineert. Een eerste, algemene indruk van de projecten op de longlists geeft te kennen dat dit niet het geval is. Wat de winnaars betreft is dat alleen aan de hand bij Paulien Olthetens *Photos from Japan and my archives* (geprezen in 2012), de andere drie – oudere fotografen/kunstenaars – werken in een combinatie van vooral de *observerende* en *reflexieve modus*. Combinaties van de *verklarende* en *participatieve modi* vinden we vooral terug bij de omvangrijke journalistieke projecten als *Poppy* (Antoinette de Jong & Robert Knoth, 2012) en *ViaPanAm* (Kadir van Lohuizen, 2012), waar (verklarende) tekst een belangrijke rol vervult.

Het buitenland is een populairdere bestemming dan Nederland, met een gemiddelde van 20 genomineerde projecten per jaar. Ruim 50 van de 175 projecten documenteren aspecten van het leven en samenleven in Nederland en een even groot aantal vindt ‘nergens’ plaats (studiofotografie bijvoorbeeld of ‘conceptuele’ projecten die als documentaires zijn genomineerd). Van de 28 projecten op de vier shortlists zijn er 17 in het buitenland en 11 in Nederland gesitueerd. De vier winnaars gingen allemaal de grens over voor hun projecten, waarbij die van Wildschut en Jacqueline Hassink (2013) en wat betreft het gebruik van foto’s uit haar archief ook Oltheten, internationaal zijn.

Het papieren boek is – nog altijd – het belangrijkste medium waarin documentaire fotoprojecten gestalte krijgen en gedistribueerd worden. Tussen de 28 shortlist-titels bevinden zich liefst 23 boeken, waarvan twee boekdummy’s (Willem Popelier en Milou Abel). In totaal zijn er tussen 2010 en 2013 liefst 96 boeken (inclusief dummy’s) genomineerd. Een derde van die boeken is in eigen beheer uitgegeven. Het huwelijk tussen fotografie en gedrukt papier uitte zich verder in enkele zines, kranten en fotoseries (gepubliceerd in bijvoorbeeld een dagblad als NRC/nrc.next of een weekblad als Vrij Nederland). De ca. 60 voorgedragen tentoonstellingen, waarvan ongeveer de helft in combinatie met een boek of website, bestonden ook voornamelijk uit drukwerk.

Waarom zijn de *projectieve* projecten – zowel projecties in tentoonstellingsruimten als op beeldschermen – zo in de minderheid? Zijn ze ondergewaardeerd omdat er nog geen prijzen voor bestaan (tenzij er eens een niet-gedrukt fotoproject beter geacht wordt als winnaar van de Dutch Doc Award dan een papieren documentaire) en de traditionele media of de kunstfondsen onder-investeren in de verkenning van de mogelijkheden van bijvoorbeeld de webdocumentaire?

Zulke verschillende presentatiewijzen voor documentaire projecten als tentoonstellingen, boeken, websites, webdocumentaires, installaties enz. laten zich niet eenvoudig vergelijken als ze moeten concurreren voor een enkele prijs. Een boek kent een relatieve duurzaamheid, is als medium voor de fotodocumentaire flexibel genoeg voor blijvende innovatie en variatie. Het papieren boek gaat een directe, intieme relatie aan met een beschouwer/lezer/kijker waardoor er sneller een kwaliteitsoordeel over uitgesproken kan worden in relatie tot bijvoorbeeld een tentoonstelling, waarin soms vele elementen – van geluids- en film fragmenten tot aan projecties – een gelaagde dialoog met elkaar aangaan, waarvan na afloop nog wat schamele documentatie bestaat.

4. De documentaire twijfel: tussen archief en narratief

Hoe valt het probleem van de documentaire op te lossen? Moeten we het oplossen? Een hanteerbare definitie lijkt onmogelijk te geven. Er bestaan geen vaste pakketten aan methoden van productie, geen helder afgebakende ethiek, geen vastgestelde regels waarlangs we documentaire projecten kwalitatief kunnen beoordelen. Zoals Minh-ha's hierboven geciteerde stelling al aangaf, is documentaire (traditie) makkelijker te herkennen dan te definiëren. Die onmogelijkheid bepaald wellicht de kracht en wendbaarheid van de documentaire.

Documentaire theorieën zoals Nichols's voorlopige categorisering van documentaire modi kan helpen bij het beschouwen en beoordelen van documentaire expressies, in welke vorm ze dan ook tot ons komen. Nichols's aanpak zou van dienst kunnen zijn bij het verschuiven van de focus in het debat van gesoebaat over definities en afbakeningen richting kwesties van ethiek. Een ethiek die gaat over de verhouding van een documentaire maker tot zijn of haar onderwerp en hoe zo'n verhouding tot uiting komt in de vormgeving van documentaire 'producten' en de beeldvorming die er uit spreekt (of de beeldvorming die het teweeg brengt). Maar zodra een documentaire project publiek gemaakt is, wordt het (en moet het vooral) beoordeeld worden op het materiële resultaat en de effecten die het sorteert. Auteurschap wordt op de proef gesteld. Geen documentaire maker of kunstenaar kan de interpretatie van zijn visie of wereldbeeld volledig in de hand houden of iedereen gedetailleerd van repliek dienen. Het werk communiceert in de open vorm van fotografie, eventueel in combinatie met andere media.

Misschien heeft het documentaire debat zelfs meer complicatie nodig door het andere perspectief van de sociale wetenschappen – antropologie in het bijzonder – terwijl het ook een verhelderende uitwerking kan hebben die de patstelling tussen extreme journalistieke en artistieke posities positief kan doorbreken. Omdat veel documentaire fotoprojecten over mensen gaan (het leven en/of de gedachten en ideeën van anderen), kan het geen kwaad om ervaringen uit de lange traditie van veldwerk en de ethische debatten die binnen de antropologie al decennia gevoerd worden over representatie in woord en beeld van *anderen* (of: *de Ander*) te betrekken in het documentaire debat.

Zoals 'slow journalism', (conceptuele) kunst en wetenschap slingert de documentaire heen en weer tussen enerzijds inventaris en classificatie en anderzijds de selectie uit en redactie van vaak een grote hoeveelheid onderzoeksmateriaal. Aldus heerst er een controversieel, maar ook zeer productief en uitnodigend spanningsveld tussen archief en narratief.

Post scriptum

Het antwoord op de vraag *wat is documentaire?* kan alleen beantwoord worden met nieuwe vragen.

Documentaire is precies dat wat haar ontbreekt, namelijk het vermogen om iets anders te zijn. Documentaire is *ethiek* in zoverre ze niets voor vanzelfsprekend neemt. Ze tekent protest aan, is subversief, kritisch, moedig.

(David tegen Goliath.)

Documentaire is *democratisch* in de moderne zin van het woord: het hart van de macht is leeg, macht is gescheiden (trias politica), kerk en staat eveneens; minderheden en minderheidsposities zijn beschermd en leggen gewicht in de schaal; de maatschappij is open en wordt vrij gelaten in haar chaos en onvoorspelbaarheid.

Democratie is kleurrijk, dictatuur zwart-wit. Democratie is veelheid, dictatuur eenheid.

Documentaire, net zoals *goede* democratie, is een kind van *crisis*, draagt bij aan *crisis* door onderscheid en verschil te maken. Ze is kritisch. Ze balanceert voor eeuwig op de rand van haar eigen afgrond. De steen die ze de berg opduwt, zal keer op keer weer naar beneden rollen.

Documentaire als *un art moyen* (tussen-vorm en *bemiddelaar*, in een amalgaam van vormen en attitudes) scheidt haar eigen criteria. Aldus is ze niet volgens vastgestelde criteria te beoordelen, zonder dat ze daarmee haar radicale onvoorspelbare en onvoorstelbare karakter dreigt te verliezen, op straffe van tot *propaganda* en *ideologie* te verworpen.

Fotografie is het *medium* bij uitstek voor de documentaire omdat het evenzo onzekerheid, tekort en twijfel in zich bergt; altijd laverend tussen *index* en *icoon* (het particuliere en het algemene); tussen verleden tijd en tegenwoordige tijd; tussen daar en hier; tussen hen en ons; tussen jou en mij.

Documentaire is de democratische *kunstvorm* bij uitstek. Ongedefinieerd.

Is dan wellicht de documentaire, net als de *poëzie*, een *maaksel* dat bij voorkeur haar eigen mislukking bezingt?

Literatuur

Alphen, Oscar van, 'Kunst en document / Kunst als document', in: Alphen, Oscar van & Hripsimé Visser (red.), *Een woord voor het beeld: opstellen over fotografie*, Amsterdam 1989, pp. 15-39.

Coles, Robert, *Doing Documentary Work*, Oxford 1997.

Gibbs, Michael, 'Critical Realism' in: *Perspektief* 39 (Sept. 1990), Rotterdam 1990, pp. 38-58.

Gierstberg, Frits et al. (red.), *Documentaire Nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst*, Rotterdam 2005.

Lauwaert, Dirk, 'Document / Engagement', in: Gierstberg, Frits (red.), *Positions Attitudes Actions: Engagement in de fotografie*, Rotterdam 2000, pp. 28-48.

Lauwaert, Dirk, 'Het denken der vormen. Over de misprezen genres', in: Dirk Lauwaert, *Lichtpapier. Teksten over fotografie*, Antwerpen 2007, pp. 72-81.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, 2001.

Ritchin, Fred, *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013.

Rosler, Martha, 'Post-Documentary, Post-Photography?', in: Martha Rosler, *Decoys and Disruptions*.

Selected Writings 1975-2001, Cambridge, MA/London 2004, pp. 207-244.

Stallabrass, Julian (red.), *Documentary* (Documents of Contemporary Art), London 2013.