

“Making meaning out of bodily sense”

Disruptieve momenten en affectieve beelden in Werner Herzogs

Into the Abyss

Stephanie Van Aken

“Making meaning out of bodily sense” is een citaat afkomstig uit Vivian Carol Sobchacks boek *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004). Het is tevens de titel van dit artikel en beschrijft treffend zowel het startpunt als het uiteindelijke verloop van dit onderzoek naar de documentaire film *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life* (2011) van de Duitse filmmaker Werner Herzog, een film die het thema van de doodstraf, en meer specifiek de uitvoering ervan in de Amerikaanse staat Texas, als onderwerp neemt. Herzog trok voor deze documentaire film naar de Allan B. Polunsky Unit, een zwaar bewaakte gevangenis in West Livingston (Texas) waar ter dood veroordeelden hun uiteindelijke executie afwachten, en ging er in gesprek met verschillende gedetineerden. Heel wat van dat materiaal kwam uiteindelijk terecht in de mini tv-serie *On Death Row* (2012). Één specifiek verhaal lichtte Herzog eruit om als stof te gebruiken voor zijn documentaire film *Into the Abyss*. Het betreft het verhaal van Michael Perry en Jason Burkett, twee jonge gedetineerden die zich in hun tienerjaren schuldig maakten aan drievoudige moord. Perry werd veroordeeld tot de doodstraf, Burkett kreeg levenslang (Cronin 414-422).

Het bekijken van deze documentaire film genereerde een bepaalde ervaring voor de kijker, een gewaarwording van een bepaalde “bodily sense” (Sobchack, *Carnal Thoughts* 1) die niet alleen toe te schrijven viel aan de impact van de geschetste problematiek maar ook aan de manier waarop Herzog inzet op bepaalde filmische strategieën om de kijker op treffende wijze ingang te verlenen tot het onderwerp. Vanuit die optiek licht ik enkele beeldstrategieën uit in Herzogs documentaire film om te onderzoeken op welke manier ze precies in dialoog treden met de kijker. Dit onderzoek is letterlijk een poging “to make meaning out of bodily sense” (Sobchack, *Carnal Thoughts* 1); een poging om vanuit de ervaring over te gaan tot een theoretische reflectie over de kijkervaring.

Om dit te kunnen doen duid ik in eerste instantie Herzogs documentaire filmpraktijk aan de hand van een kleine filmhistorische context en Stella Bruzzi’s

notie van de ‘performatieve documentaire’. Daar wordt meteen duidelijk dat de documentaire film nooit een op zichzelf staand werk is. De filmmaker trekt enerzijds met de camera de wereld in en doet een interventie, anderzijds is de relatie tussen de documentaire film en de kijker ook belangrijk en bepaalt deze mee de betekenis van het werk. Er is steeds een wisselwerking tussen filmmaker, film en kijker die in het hart van de documentaire ligt (Bruzzi 11). Dit wordt beaamd door Vivian Sobchack wier werk rond fenomenologie en de filmervaring mee de methodologische grond voor deze analyse legt.

Vervolgens onderzoek ik hoe Herzog in *Into the Abyss* affectieve ervaringen opwekt bij de kijker. Ik belicht daarvoor een aantal van wat ik ‘disruptieve beeldstrategieën’ noem die telkens verband houden met een bepaalde benadering van temporaliteit. Filmische noties en ingrepen zoals ‘het herinneringsbeeld’, ‘het spoor’, ‘het portret’ en ‘de anekdote’ staan hier centraal en worden geduid met het oog op hun disruptieve werking en affectieve waarde voor de kijker.

Werner Herzog als auteur: de poëtische documentaire film

Werner Herzog is een filmmaker die best omschreven kan worden als een ‘auteur’. Hij is een filmmaker die zijn kijk op de wereld in audiovisuele beelden vertaalt en, in het geval van zijn documentaire films, een vorm van gepoëtiseerde documentaire nastreeft om de kijker ingang te verlenen tot het onderwerp dat in beeld wordt gebracht. In 1999 ondernam Werner Herzog zelf een poging tot het omschrijven van wat deze ‘gepoëtiseerde documentaire film’ is in zijn befaamde *Minnesota Declaration*, een manifest dat initieel bedoeld was als een *tongue-in-cheek* provocatie maar dat tegelijkertijd toch enkele belangrijke vragen rond de documentaire film behandelt (Cronin 286). ‘Poëzie’ en ‘documentaire’ zijn immers begrippen die binnen het genre van de documentaire film in het verleden niet altijd even verenigbaar waren.

Het verleden van de documentaire film: een beknopte schets

Het genre van de documentaire film is lang onderhevig geweest aan een veranderend realiteitsparadigma (Winston 1-26). Dit komt door de relatie die het documentaire beeld heeft ten opzichte van de realiteit die we zelf ervaren: het fotografische beeld (vroeger analoog, vandaag voornamelijk digitaal) is van de orde van de ‘opname’; het verschijnt haast als een transcript van de verleden realiteit, zoals Roland Barthes reeds beschreef in *Camera Lucida: Reflections on Photography* (76). Volgens Barthes verwijst het fotografische of filmische beeld altijd naar wat hij “ça a été” noemde, dat wat heeft plaatsgevonden (115). Er is sprake van een indexicale relatie tussen de verleden realiteit en het fotografische

of filmische beeld dat deze realiteit weergeeft (Doane 230-231). De kijker die het beeld ziet (h)erkent die relatie ook (Nichols xiii). Het documentaire beeld wordt dan ook verbonden met noties als 'waarheid' en 'authenticiteit': het beeld zou immers schijnbaar ongemedieerd de verleden realiteit capteren. Echter, de invulling van wat dan precies 'authentiek' of 'waarachtig' is, veranderde sterk doorheen de twintigste eeuw.

In de vroege periode van de documentaire film (van ongeveer 1920 tot 1950) was het begrip 'waarheid' niet van toepassing op het documentaire beeld zelf. John Ellis stelt dat er geen absolute waarheid toegedicht werd aan het beeld: "...truth was located before the images, in the attested and documented realities that documentary filmmakers would set about faithfully to recreate" (14). In die optiek, die Brian Winston beschrijft als het 'Griersoniaanse paradigma' (naar de Schotse documentairemaker John Grierson die documentaire film als "the creative treatment of actuality" (7) beschreef), kon er binnen de documentaire film dus gerust gebruik gemaakt worden van stileren (8). Verschillende vormen van getuigenis konden de basis vormen voor een documentaire film, zoals observatie maar ook re-enactment, het interview of de reconstructie. De 'waarheid' lag in de realiteit zelf, het beeld diende louter als een illustratie van dat wat in de realiteit had plaatsgevonden (Ellis 14). Hoewel er een strekking is binnen het documentaire genre die verder gaat op de principes van het Griersoniaanse paradigma, zoals de avant-garde experimentele cinema (met filmmaker Dziga Vertov als bekende stem) en later in de jaren 1950 de Cinema Vérité met onder anderen Jean Rouch (Winston 15-18), deed er zich vanaf de jaren 1950 ook een tegenreactie voor in de vorm van de Direct Cinema. De Direct Cinema stond een pure *observational mode* voor waarbij de waarheid wél in het beeld lag. Bill Nichols beschrijft de observationele modus als een modus waarin een directe relatie aangegaan wordt met de realiteit waarbij de camera observeert en als devies transparant en onzichtbaar blijft (31). De Direct Cinema "tried to capture life as it happened", de makers waren geïnteresseerd in het authentieke drama dat zich in de werkelijkheid en voor de camera kon afspelen (Vogels 1).

Stella Bruzzi schetst de opkomst van de Direct Cinema als het moment waarop 'authenticiteit' van het grootste belang wordt binnen de documentaire praktijk: het documentaire beeld werd plots beschouwd als een objectief venster op de wereld (73), de stem van de maker mocht niet in het werk weerklinken. Wat in beeld werd gebracht moest verschijnen als een ongemedieerde versie van de werkelijkheid (Bruzzi 9). Dit is het punt waarop het Direct Cinema dogma

verschilt van het Griersoniaanse paradigma. Volgens het Direct Cinema dogma kon enkel de observerende camera de basis vormen voor de documentaire film, stilering werd verworpen. Noties als 'het authentieke en ongedieerde beeld' of 'de waarachtige documentaire film' zijn echter problematisch gebleken voor de verdere evolutie van de documentaire praktijk alsook de theorievorming rond het genre (Bruzzi 73-74).

Hoewel Direct Cinema het discours over de documentaire film fundamenteel bepaald heeft, is het niet de enige lijn in de geschiedenis van de documentaire. Naast Direct Cinema blijft de erfenis van het 'Griersoniaanse paradigma' verder invloed uitoefenen (Winston 18). Vanaf de jaren 1980 toont zich een documentaire praktijk die steeds meer hybride wordt en waar een aantal van de oude procedures opnieuw ingezet worden. Linda Williams beschrijft dit fenomeen als de 'New Documentary', een praktijk waar de grenzen van de documentaire film doorbroken worden. Eerder dan een doorbreken van grenzen, nuanceert Brian Winston (24), bleek er teruggerepen te worden naar die initiële, vrijere praktijken die mogelijk waren binnen het Griersoniaanse paradigma. Oude Griersoniaanse procedures, zoals reconstructie en re-enactment, werden opnieuw geprefereerd boven het Direct Cinema dogma (Bruzzi 13). Zo werd binnen de documentaire praktijk gepoogd om opnieuw via manipulatie, constructie en stilering een diepere waarheid bloot te leggen in de werkelijkheid, een evolutie die Stella Bruzzi kadert aan de hand van de notie 'performatieve documentaire' en die ook geïllustreerd wordt in Werner Herzogs concept van de 'ecstatic truth'.

De performatieve documentaire en Herzogs *Minnesota Declaration*

Stella Bruzzi wendt het begrip 'performativiteit' aan zoals het ingevuld werd door de taalfilosoof J. L. Austin. In de lezingen die aan de basis lagen van zijn boek *How to Do Things with Words* uit 1962, sprak Austin over "the performative, or reality-producing, capacity of language" (von Hantelmann 17-19). Austin maakt met betrekking tot de taal een onderscheid tussen constatieve en performatieve uitingen. Hij stelt dat met de taal effecten geproduceerd kunnen worden die verder reiken dan de taal zelf. Onder deze omstandigheden zouden tekens realiteit kunnen produceren in de vorm van performatieve uitspraken, hoewel Austin beseft dat een strikt onderscheid tussen constatieve en performatieve uitspraken moeilijk vol te houden is. Omdat elke constatieve uitspraak ook een performatief aspect heeft, wordt duidelijk dat het spreken over performatieve taal een tautologie is. Stella Bruzzi stelt vast dat net als taal ook de documentaire film steeds performatief van aard is. De fusie tussen realiteit en de filmmaker ligt in

het hart van de documentaire (Bruzzi 6). De these die Bruzzi poneert aan het begin van haar boek *New Documentary* is dan ook om te accepteren dat de documentaire nooit de echte wereld kan zijn en “that the camera can never capture life as it would have unravelled had it not interfered” (10). Bruzzi stelt dat

documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, they are performative because they acknowledge the construction and artificiality of even the non-fiction film and propose, as the underpinning truth, the truth that emerges through the encounter between filmmakers, subjects and spectators. (11)

Bruzzi's visie op het zijnskenmerk van de documentaire, namelijk op haar performatief wezen en het belang van de filmmaker, het gefilmde en de kijker, sluit aan bij Herzogs opvattingen over de documentaire film zoals geëxpliciteerd in de *Minnesota Declaration*. Daarin stelt ook Herzog dat de filmmaker altijd ingrijpt op de realiteit die hij of zij in beeld brengt en niet louter objectief registreert wat zich in de wereld voordoet. Een observationele insteek bereikt volgens Herzog enkel “a merely superficial truth, the truth of accountants” (*Minnesota Declaration*). Een cinema die louter observeert, zoals die van de Direct Cinema, is voor Herzog niet meer dan “recording” en heeft slechts een stenografische functie met betrekking tot de realiteit (Ames 9). In zijn *Minnesota Declaration* pleit Herzog voor een poëtische documentaire die een ‘ecstatic truth’ kan reveleren: de documentaire verleent de kijker ingang tot een waarheid die dieper ligt dan de oppervlakte. Deze vorm van waarheid kan enkel bereikt worden via stilering en betracht diepere strata in cinema bloot te leggen dan met het louter factuele ooit mogelijk zou zijn. Het is precies het aanwenden van stilering en fictionele strategieën om tot een vorm van ‘diepere waarheid’ te komen wat Herzog doet in al zijn documentaire films. In *Into the Abyss* vallen binnen die optiek twee stilistische strategieën op die Herzog gebruikt om een diepere vorm van waarheid in de getoonde beelden te reveleren, namelijk zijn particuliere gebruik van *found footage*-materiaal en het aanwenden van de portretesthetiek om interviews te kaderen. Deze diepere vorm van waarheid vraagt de kijker om een actieve en reflectieve houding (Herzog, *Minnesota Declaration*) waarbij de film vanuit de eigen ervaring begrepen moet worden.

Analyse van de filmervaring: de filmmaker, de film en de kijker

Via fenomenologische weg kan verder nagedacht worden over de ervaring van de kijker en het mogelijk affectief of sensorisch potentieel van Herzogs *Into the Abyss*

(Mroz 188). Zoals Janelle Reinelt stelt in *The Promise of Documentary* (2009): “the experience of documentary is dependent on phenomenological engagement” (7). Daarom is het interessant om kort stil te staan bij Vivian Sobchacks visie op de drie polen die Bruzzi voorstelt wanneer ze spreekt over de performatieve documentaire, namelijk de filmmaker, de film (of de documentaire tekst) en de kijker.

Sobchack stelt dat de mens een ‘geleefd lichaam’ is dat zich via de waarneming tot de omringende wereld verhoudt (*Address of the Eye* 11). Het geleefde lichaam onderscheidt zich van het louter fysieke lichaam omdat het ook de psychologische structuur of ons bewustzijn omvat (Woodruff Smith, *Phenomenology*). Het subject is steeds op dialectische wijze bepaald; het is nooit puur bewustzijn en nooit puur fysiek lichaam maar bepaald door de vervlechting van beiden (Madison 94). Dat geleefde lichaam verhoudt zich via perceptie en expressie tot de wereld rondom zich: we percipiëren hoe de wereld aan ons verschijnt maar we drukken ons er ook in uit als intentionele wezens. Zoals Sobchack stelt: “I am always implicated and interested in the world and with it, always of its flesh, always in the process of completing and disclosing its meanings as my own” (*Address of the Eye* 39-40).

Sobchack vergelijkt dit ‘geleefde lichaam’ vervolgens met het ‘filmlichaam’. Het ‘filmlichaam’ kan in eerste instantie omschreven worden als de filmische technologie; de camera, de beelden, de projector, het scherm ... (Sobchack, *Address of the Eye* 171). Niettemin is het filmlichaam niet louter machinaal of materieel. Het filmlichaam is deels menselijk en intentioneel doordat het gehanteerd wordt door een maker die zelf een geleefd lichaam is. Het filmlichaam heeft zowel een materiële natuur als een existentiële natuur naar analogie met het menselijk geleefde lichaam dat ook steeds zowel fysiologisch als psychologisch is. De psychologische factor wordt in geval van het filmlichaam bepaald door de filmmaker (Sobchack, *Address of the Eye* 219). David MacDougall stelt dit scherp wanneer hij zegt dat in film “the corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations to the world” (3). Het is *doorheen* de camera dat de filmmaker de wereld kan ervaren, de wereld “is seen and felt at the *end of the lens*” (Sobchack, *Address of the Eye* 175).

Communicatie tussen filmmaker, film en kijker is bijgevolg mogelijk omdat er bewustzijn en intentionaliteit is, zowel van de kant van het filmlichaam (de filmmaker die zich uitdrukt door middel van de film) als van de kant van het geleefde lichaam van de kijker. Sobchack beschrijft dit als “two “material

residences” and two “intending residents” for cinematic communication” (*Address of the Eye* 262). Beide polen, het filmlichaam en het geleefde lichaam van de kijker, bepalen de filmtekst: in de filmervaring vindt er een indirecte ontmoeting plaats tussen kijker en filmmaker door middel van het filmlichaam (Sobchack, *Address of the Eye* 262). Het is daarom interessant om *Into the Abyss* te analyseren vanuit de filmervaring. De beelden die Herzog maakt, en waarin zijn stem als auteur weerklinkt, treden in de filmervaring in dialoog met de kijker. Het is in de ervaring van de beelden door de kijker dat ook de uiteindelijke betekenis zal liggen.

Sobchack stelt tot slot dat hoewel de filmervaring in haar initiële staat particulier is, de fenomenologie tot doel heeft om algemene en mogelijke ervaringsstructuren uit deze ervaring te deduceren. Er kan een algemene grond gevonden worden door condities van belichaming te onderzoeken aan de hand van algemene noties als ruimtelijkheid, intentionaliteit, reflexiviteit of—zoals in het geval van *Into the Abyss*—temporaliteit (Sobchack, *Address of the Eye* 5).

Spel met temporaliteit: Herzogs disruptieve beeldstrategieën

Herzog brengt met *Into the Abyss* een onderwerp op de voorgrond dat zowel op televisie als in film al veelvuldig aangeraakt werd. Het thema van de doodstraf werd door filmmakers zoals Paul Hamann (*Fourteen Days in May*, 1987), Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1988) en Nick Broomfield (*Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, 2003) al onder de aandacht gebracht in hun films. Niettemin weet Herzog, net als deze andere filmmakers, het onderwerp op een geheel persoonlijke en vooral treffende manier visueel te vertalen voor de kijker. Het filmlichaam (de filmmaker en zijn film) treedt actief in dialoog met de kijker.

In de volgende analyse worden een aantal beeldstrategieën uitgelicht die binnen de dialogische verhouding tussen filmlichaam en kijker een disruptieve werking hebben. Het zijn strategieën die als anomalie op de voorgrond verschijnen en opgemerkt worden in de filmervaring omdat ze de relatie tussen filmlichaam en kijker affectief kleuren. In eerste instantie behandel ik Herzogs gebruik van *found footage*-beelden om de drievoudige moord in herinnering te brengen, een strategie die de kijker tussen verschillende temporele lagen laat oscilleren. In tweede instantie ga ik dieper in op Herzogs keuze om aan de hand van een portretesthetiek zijn interviews te kaderen, wat een getemporaliseerd kijken mogelijk maakt (Mroz 9). Beide disruptieve beeldstrategieën zullen tussen filmlichaam en kijker een affectieve relatie bewerkstelligen.

***Found footage* als herinneringsbeeld: het huis van de Stotlers**

William C. Wees stelt in zijn boek *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993) dat de meeste filmmakers met *found footage* aan de slag gaan door het gevonden beeldmateriaal op die manier te 'herwerken' dat rijkere implicaties duidelijk worden (8). Herzog zal in het geval van *Into the Abyss* originele *crime scene*-beelden recyclen van de moordzaak die centraal staat om deze op nieuwe wijze in te zetten. Hij doet dit in de vorm van 'compilatie' (Wees 11-12): de politiebeelden van de *crime scene* worden in een nieuwe constellatie samengebracht en voorzien van toelichting in de vorm van getuigenissen, ingevoegde tekst en *voice-over* (Wees 35). De beelden overstijgen op deze manier hun originele status van bewijzend of registrerend beeld; Herzog hanteert de selectie *found footage* op zo'n wijze dat ze het verloop van de moordpartij stap voor stap visueel in herinnering brengt. Daar waar in andere documentaire films soms geopteerd wordt voor een re-enactment van de verleden feiten worden hier de verleden beelden in het heden van de diëgese gebracht om het verhaal te vertellen. De kijker wordt op een zeer directe wijze bij de feiten betrokken: de *crime scene*-beelden worden ingezet als een 'herinneringsbeeld' waardoor de kijker de plaats inneemt van getuige.

In het eerste hoofdstuk van *Into the Abyss*, getiteld *The Crime*, verbeeldt Herzog met het *found footage*-materiaal de drievoudige moord die Jason Burkett en Michael Perry samen pleegden. Burkett en Perry hadden de bewuste avond van de moorden aanvankelijk het plan om diefstal te plegen. Toen ze zich naar het huis van hun eerste slachtoffer Sandra Stotler begaven, in Highland Ranch, was het enige doel haar wagen, een rode Camero, te stelen. Eenmaal aangekomen, beseffend dat Stotler helemaal alleen thuis was, veranderde Perry het plan en besloot hij haar te vermoorden. Perry en Burkett dumpten haar lijk in Crater Lake, een nabijgelegen meer, en keerden terug naar het huis. Daar troffen ze Sandra's zoon Adam Stotler en goede vriend Jeremy Richardson aan. Perry en Burkett lokten de twee jongens met een smoes mee naar Lindsay Lane waar ook zij vermoord werden. Perry en Burkett werden pas na enkele dagen, na een wilde achtervolging, gearresteerd. Burkett kreeg een levenslange gevangenisstraf, Perry kreeg de doodstraf en werd (kort na de opnames voor *Into the Abyss*) geëxecuteerd in Texas op 1 juli 2010.

De selectie *found footage* die het verhaal visualiseert, wordt aangevuld met getuigenissen van zowel de politie, Jason Burkett, Michael Perry als familieleden van de slachtoffers. Vooral de getuigenis van Damon Hall, politie-inspecteur bij de Montgomery County Sheriff's Department, legt het zwaarste gewicht in de

schaal. Hall rakelt de gepleegde feiten op als herinnering. Door de getuigenis en de politiebeelden worden de feiten, het verhaal, in herinnering gebracht en fungeren ze als spoor dat in het heden naar het verleden leidt. Herzog werkt niet met een reconstructie of re-enactment van de misdaad. Hij gebruikt louter de *crime scene* beelden en de verbale beschrijving van de feiten die elkaar versterken. Een component die mede maakt dat de beelden een affectieve lading zullen krijgen, is de soundtrack die Herzog bij de beelden voorziet. In de meeste gevallen worden *crime scene*-beelden die dienen voor een politieonderzoek zonder geluid opgenomen (Horswell 125-138), in *Into the Abyss* worden de beelden echter muzikaal begeleid in de vorm van composities van Mark degli Antoni. De klagende vioolpartij in de muzikale compositie van degli Antoni helpt om een gevoel te visualiseren dat in de beelden besloten ligt doch de muziek nodig heeft om door de machinale esthetiek van de camera te breken, om een menselijke component binnen te brengen. De *found footage*-beelden dekken ook door deze ingreep een complexere lading dan bij hun initiële opname. De soundtrack van degli Antoni ontbloot het affectieve potentieel in de beelden die de kijker ziet: ze ogen niet langer koud maar tragisch. Door de verbale beschrijving van de feiten in het interview met Damon Hall en de beelden die enkel de achtergebleven sporen in beeld brengen, wordt de kijker in een actieve positie geplaatst; de kijker overbrugt de ruimte tussen de verbale beschrijving van de misdaad en het visuele spoor dat naar de misdaad verwijst en wordt op die manier dicht bij de verleden gebeurtenis gebracht.

Het eerste hoofdstuk opent met een shot dat het huisnummer '4019' in beeld brengt. Het is het huis waar Sandra Stotler woont en waar ze door Perry en Burkett vermoord werd. De volgende shots tonen de buitenkant van het huis; een groot huis met een typisch Amerikaanse witgeverfde *porch*, de Halloweendecoratie is al aangebracht. De *crime scene*-beelden die het huis in beeld brengen zijn van mindere kwaliteit en door een *handheld* gemaakt. Herzog brengt een ondertitel aan die duidelijk maakt dat deze beelden "police crime scene video" zijn. De eerste shots van de plaats delict rollen over het beeld en visualiseren de moordpartij haast als een nachtmerrie: in een doodgewoon huis, een omgeving die zekerheid en veiligheid zou moeten garanderen, worden sporen in beeld gebracht die duiden op extreem geweld. De politieman die de camera hanteert, treedt binnen in het huis en filmt de eerste sporen van de misdaad; een bloedvlek die bedekt wordt door een mat, bloeddruppels die op de deurstijl en het plafond terechtkwamen door de impact van het geweer, de huls van een afgevuurde kogel. De camera leidt de blik verder rond in het huis waar alles onveranderd is

gebleven sinds de moord; de lichten branden, de televisie staat nog aan, een kookboek ligt nog open op het aanrecht, het deeg amper aangerod.

Vervolgens laat Herzog de herinnering van Damon Hall die de misdaad toelicht visueel ontvouwen. De beelden worden op zo'n manier gemonteerd dat ze een versplinterde, narratieve continuïteit bewerkstelligen (Wees 15). De verschillende flarden origineel *crime scene*-materiaal creëren samen één naar droombeeld dat Halls herinnering aan de misdaad in het huis van de Stotlers visueel vertaalt. Hij beschrijft hoe de garagepoort en de deur naar het woongedeelte open stonden toen hij ter plaatse kwam. Perry zou op eigen initiatief langs die weg zijn binnengegaan terwijl Burkett aanbelde aan de voordeur met de vraag of hij de telefoon mocht gebruiken. Sandra Stotler liet Burkett langs de voordeur binnen, Perry was op dat moment reeds in het huis. Hij klopte op de garagedeur zodat Stotler zich naar de deur begaf om deze open te doen. Op dat moment kwam Perry achter haar staan waarop hij haar neerschoot. De sporen van het geweld dat beschreven wordt, zijn voor de kijker reeds zichtbaar. De blik van de kijker wordt in de garage geleid naar de plek waar Perry het huis binnenkwam, om dan verder naar binnen te gaan waar bloedsporen te zien zijn op de plek waar Perry Stotler vermoordde. De zichtbare sporen zetten de verbeelding van de kijker aan het werk. De onderzoekende blik, zowel die van de camera/maker als die van de kijker die elkaar ontmoeten in de filmervaring (Sobchack, *Address of the Eye* 260), wordt geconfronteerd met een ontmenselijkte ruimte. De beeldflarden focaliseren vanuit een eerste persoonsperspectief, alsof de kijker door zijn eigen ogen naar de ruimte kijkt. De kijker wordt aangemaand zich de daden voor te stellen, de *markers* op het beeld te lezen als resultaat van een act, als een spoor dat naar de verleden misdaad leidt. Over het spoor zegt Malin Wahlberg dat “the trace has less to do with transcendence or truth than with the activity of the viewer to imagine the past” (58). De sporen van geweld die in de beelden zichtbaar zijn, refereren en worden getoetst aan de gesproken getuigenis van Damon Hall, maar vragen dus ook aan de kijker om zich voor te stellen wat heeft plaatsgevonden.

Niet veel verder in het hoofdstuk is er een gelijkaardig voorbeeld waar Hall verwijst naar het moment waarop Burkett en Perry beslissen om het lijk van Sandra Stotler in lakens uit de slaapkamer te wikkelen en te vervoeren naar het meer waar ze haar zouden dumpen. Opnieuw, in plaats van een reconstructie van de feiten met acteurs, krijgt de kijker beelden van de slaapkamer te zien na de feiten: een bed waar de lakens in een haast werden afgehaald waarnaast kussens achteloos op de grond werden gegooid. Door de kijker de sporen te tonen verschijnt het verleden in het heden van de diëgese (Wahlberg 42), het bed is de

locus van de verleden act. Het documentaire beeld is niet enkel een indexicaal teken maar in dat beeld verschijnt ook een spoor naar het verleden. Het markeert de “uncanny presence of absence” (Wahlberg 34-35). Paul Ricoeur benadrukt dat het spoor ‘betekent’ zonder iets te doen verschijnen; het spoor getuigt van datgene wat is gebeurd en het verstrijken van de tijd tussen de act en het heden (125). Het verwijst altijd naar het afwezige, datgene wat onzichtbaar blijft en plaatst de kijker bijgevolg in een andere temporele laag. De uiteindelijke betekenis die gegenereerd wordt, ligt in de dialoog tussen beeld en kijker, in de filmervaring; het temporele spel bewerkstelligt een disruptieve ervaring die de kijker steeds tussen heden en verleden laat oscilleren (Sobchack, *Address of the Eye* 278-281). In het beeld wordt via het spoor een suggestie gemaakt die enkel betekenis krijgt door de verbeelding en de affectieve ervaring van de kijker.

Portret I: Lisa Stotler-Balloun

Naast het spel met temporaliteit dat Herzog op touw zet door zijn specifiek gebruik van *found footage*, valt ook de kadrering van interviews op in termen van temporaliteit. Met een minimum aan shots brengt Herzog gedurende lange tijd geïnterviewden in beeld door middel van een portretesthetiek. Geïnterviewden worden daarbij frontaal en vaak ook centraal in beeld gebracht. Het shot-type dat Herzog hanteert, varieert voornamelijk tussen het *long* en *medium shot* met eerder zelden gebruik van een *medium close-up*. Met deze beelden peilt Herzog naar een actieve blik van de kijker, voornamelijk door het meer afstandelijke karakter dat het frontale beeld creëert. Het is niet de montage die de blik van de kijker zal leiden, de kijker dient zelf in het beeld te lezen. Dit wordt mogelijk gemaakt door de lange shots en het tempo van de successie aan shots dat erg laag ligt. Door het gebruik van lange, statische beelden wordt er duidelijk een dialogische relatie beoogd tussen beeld en kijker; de aandacht van de kijker fixeert op het beeld waardoor er zowel horizontaal als in de diepte van het beeld gelezen kan worden.

Zo wordt Lisa Stotler-Balloun, de dochter van Sandra Stotler en zus van Adam Stotler, zittend achter een tafel geïnterviewd in enkele hoofdstukken van de film. Door de horizontale lijn die de tafel creëert, krijgt het beeld het karakter van een tableau; een tweedimensionaal vlak waarop Lisa verschijnt met naast haar foto's van haar broer Adam en moeder Sandra. De blik van de kijker krijgt de kans om heen en weer te kaatsen tussen Lisa Stotler en de foto's.

Herzog brengt Lisa Stotler vermoedelijk in haar huis in beeld. Ze bevindt zich in een relatief kleine ruimte met achter haar een deur die naar buiten leidt en een

kast met enkele planten en foto's. Door middel van een statische camera wordt Lisa centraal in beeld gebracht, voor en naast haar staan de foto's. De strategie om een foto zichtbaar als fysieke foto op te nemen in het filmshot wordt door Jay David Bolter en Richard Grusin als 'remediëringsstrategie' omschreven, meer bepaald als 'representatie' (32). De foto die als medium verschilt van het medium film blijft daarbij intact, het frame van de foto valt niet samen met het frame van het shot. Op die manier doet er zich een vorm van beeldrijm voor; het kader dat de camera creëert, valt parallel met de frontale opstelling van de foto's waardoor deze de kijker lijken te adresseren. Door de opstelling in het kader kunnen visuele verbanden gelegd worden waardoor een extra betekenislaag op de sequentie aangebracht wordt. De relatie die hier in het beeld gecreëerd wordt, kan in de breedte gelezen worden; Lisa verschijnt op een tweedimensionaal vlak naast haar overleden familieleden. Lisa vertelt voornamelijk over de dag waarop ze op de hoogte werd gebracht van de verdwijning en de uiteindelijke vondst van het lichaam van Adam. Het verhaal in kwestie dirigeert daardoor de blik voornamelijk tussen Lisa en de foto van Adam. Alles wat Lisa over haar broer vertelt, wordt door de blik van de kijker gekoppeld aan de foto die zichtbaar is. De kijker wordt steeds geconfronteerd met het gelaat van een levend persoon op de foto hoewel de beschrijving van Lisa in het teken staat van Adams dood. De levendige uitdrukking van de nog erg jonge Adam staat daardoor in sterk contrast met de tragische gebeurtenissen waarover Lisa vertelt en sluit aan bij wat Roland Barthes beschreef als de kracht van het 'punctum' (96).

Barthes behandelt de foto aan de hand van de begrippen 'studium', de esthetische non-disruptieve kwaliteiten van de foto, en het 'punctum'. Het 'punctum' werkt disruptief en lijkt doorheen de foto te priemen. Barthes beschrijft het verschil als volgt aan de hand van Alexander Gardners foto van de ter dood veroordeelde Lewis Payne: "The photograph is handsome, as is the boy: that is the *studium*. But the *punctum* is: *he is going to die*. I read at the same time: *This will be and this has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake" (94-97). De keuze om de foto van Adam Stotler niet als een tijdelijk shot te incorporeren maar eerder als representatie mee in het antefilmische op te nemen is opvallend. De foto is blijvend fysiek aanwezig en maakt dat er steeds een visuele representatie in beeld is van de persoon waarover Lisa spreekt. De foto lijkt het leven vast te houden maar getuigt tegelijkertijd van een moment dat al lang voorbij is en bekeken wordt in termen van Adams dood (Barthes 96-97).

Herzogs keuze voor het *medium shot*, de statische camera, de lengte van het shot en de incorporatie van de foto's, ondersteunen Lisa's verhaal. Deze keuzes zorgen

er niet alleen voor dat de kijker via de gesproken getuigenis van Lisa Stotler notie krijgt van de familiebanden en de tragedie die zich heeft afgespeeld. Herzog confronteert de kijker ook op een uiterst visuele manier met de band tussen Lisa Stotler en haar overleden familieleden. Het is in de ervaring van deze visuele strategie dat de kijker betekenis kan toekennen. Door middel van de disruptieve kracht van de beeldtaal en het 'punctum' krijgen de beelden een affectieve lading.

Portret II: Richard Lopez

De portretesthetiek laat niet alleen toe om het beeld horizontaal te scannen, zoals in het geval van het interview met Lisa Stotler-Balloun, maar ook om in de diepte van het beeld te lezen. Deze strategie maakt het voor de kijker mogelijk om relaties te creëren tussen voor- en achtergrond, tussen de geïnterviewde en de ruimte waarin hij of zij zich bevindt.

Zo opent Herzog *Into the Abyss* met een vijf minuten durende proloog waarin hij in gesprek gaat met Richard Lopez, een priester die verbonden is aan de gevangenis in West Livingston, Texas. Lopez wordt hiervoor in beeld gebracht met op de achtergrond het kerkhof van de gevangenis waar tientallen kruisen met nummers te zien zijn. Elk nummer staat voor een overleden gevangene, voor hen wordt nooit een naam op het kruis geplaatst. Herzog interviewt Lopez amper een uur voordat deze getuige zal zijn van een zoveelste executie van een gevangene in de dodencel.

Herzog gebruikt een *medium shot* om Lopez in beeld te brengen wat de kijker toelaat om Lopez van op een afstand waar te nemen. Het gebruik van dieptescherpte draagt ertoe bij dat niet alleen Lopez in beeld wordt gebracht maar ook de achtergrond. De functie van dieptescherpte dient om alle niveaus van het antefilmische, voor- en achtergrond, met dezelfde scherpte in beeld te brengen zodanig dat ze gelijktijdig gelezen kunnen worden; het tonen van een beeld in de diepte zet aan tot een getemporaliseerd kijkproces (Mroz 9). André Bazin stelde reeds dat het gebruik van dieptescherpte een groter engagement vraagt van de kijker om betekenis toe te kennen aan de beelden die hij of zij te zien krijgt. De kijker moet op dat moment zelf beslissen waar hij of zij naar zal kijken. Het is ook uit deze keuze, en de ervaring ervan, dat een deel van de betekenis zal voortvloeien (Bazin 36).

Het beeld van Lopez heeft een picturale kwaliteit die een lezing vraagt. Wanneer Herzog Lopez voor het kerkhof plaatst, is dit geen neutrale keuze. Terwijl Lopez spreekt over een "loving, caring, forgiving and merciful God" staan de rijen

kruisen achter hem opgesteld. Elk kruis representeert de dood van een gevangene in de handen van de staat. Op Herzogs vraag waarom deze God de doodstraf toestaat, moet Lopez het antwoord schuldig blijven. "I don't know the answer," zegt Lopez, "I believe that there is always a purpose why God allows things to happen." Woorden als "loving", "caring" of "forgiving" staan echter in contrast met de achtergrond waarvoor Lopez opgesteld staat. Het duidt meteen de contradictie die gedurende het verdere verloop van de documentaire film aanwezig blijft, want hoe kan een "loving God" toestaan dat mensen sterven in handen van de staat? Het bevestigt Herzogs eigen standpunt ten opzichte van de doodstraf, namelijk dat een staat zich niet het recht mag toe-eigenen om te beslissen over leven en dood. Iets verder in de documentaire, wanneer Herzog een eerste en enige ontmoeting heeft met Michael Perry, vertelt Herzog aan Perry:

I have the feeling that destiny, in a way, has dealt you a very bad deck of cards. It does not exonerate you, and when I talk to you it doesn't necessarily mean that I have to like you. But I respect you and you are a human being. And I think human beings should not be executed. As simply as that. (Herzog, *Into the Abyss* 9'15 – 9'40)

Het is deze stelling die reeds vervat ligt in het paradoxale openingsbeeld van Richard Lopez voor het kerkhof. De blik van de kijker wordt langsheen Lopez steeds naar achteren in het beeld getrokken om heen en weer te kaatsen tussen de woorden van de priester en de dodelijke realiteit. De beeldstrategie introduceert ambigüiteit in het beeld (Bazin 6); het verhaal van de priester wordt telkens weer afgetoetst aan de realiteit die zich op de achtergrond bevindt. Het wordt op zich een soort "frame-breaking event" zoals Wahlberg naar het voorbeeld van Erving Goffman stelt (44): een scène die door zijn disruptieve werking een affectieve ervaring mogelijk maakt.

In deze sequentie is niet alleen de relatie tussen voor- en achtergrond van belang; door het lage tempo en de successie van *long takes* creëert Herzog ook de tijd voor de ontvouwing van een persoonlijke anekdote. In de proloog stelt Herzog aan Richard Lopez een aantal vragen over wat zijn taak bij executies exact inhoudt, alsook de vraag waarom God de doodstraf toelaat. Als antwoord krijgt Herzog initieel niets dan platitudes te horen (Cronin 240). Lopez gelooft dat God voor alles een plan heeft. Alles heeft een doel, zo ook de doodstraf. Tot Herzog een opmerkelijke vraag stelt. Lopez is ondertussen afgeweken van het onderwerp en vertelt over de momenten die hij spendeert op het golfterrein. Wanneer hij

vertelt over de ontmoeting met twee eekhoorns vraagt Herzog hier verder over uit te weiden. Lopez beantwoordt de vraag met de volgende anekdote:

I was driving on the golf course and I was on the cart path, and I saw two squirrels, they were chasing each other. As I was getting closer they were running across the cart path and I put on my brakes and they stopped in the middle of the cart path and looked at me. And I said, well how about this. If I wouldn't have stopped I could have run over one of these squirrels. Their life would have ended. And that reminds me... the many people that I have been with in their last breath of life. And due to bad choices and mistakes throughout their lives, their life is taken away in the moment. So, life is precious. Whether it's a squirrel or a human being. (Herzog, *Into the Abyss* 3'40 – 4'45)

Tijdens dit verhaal breekt de façade die Lopez aan het begin van het interview had opgebouwd. Zijn stem begint te trillen en de laatste zinnen worden met moeite uitgesproken. Uiteindelijk werd Lopez' persoonlijke anekdote het verhaal dat in de proloog meteen de toon zet voor de spanning die centraal staat doorheen de hele film, namelijk deze tussen leven en dood en de vraag wie hierover kan of mag beslissen. Het confronteert de kijker meteen met de levensbelangrijke vraag of een straf als de doodstraf gerechtvaardigd is en of mensen het recht hebben om over het leven van een ander mens te beslissen.

Het persoonlijke verhaal dat Lopez onverwachts uit zijn lood sloeg, wordt nog verder bekrachtigd door een 'dood' moment aan het einde van de sequentie. Aan het einde van de proloog houdt Herzog een vertwijfelde Lopez met een 'starende, genadeloze camera' voor lange tijd in beeld. Er wordt niets gezegd, wat wel zichtbaar wordt is hoe het verhaal dat Lopez vertelde hem zelf onverwachts geraakt heeft. De schijnbaar lege inhoud van het lange, statische shot verschijnt aanvankelijk als een dood moment; het draagt niet bij tot een gevormd narratief of capteert geen actie. Het beeld verschijnt als een dissonant en heeft het karakter van het "frame-breaking event" (Wahlberg 53): net zoals de dissonant een harmonie anders kan kleuren, kleurt ook dit beeld van Lopez zijn eigen interview en de rest van de film. Het evoceert een ambigu orgelpunt aan het einde van de sequentie dat ook de perceptie van de kijker niet ontgaat. Omdat de aandacht sterk komt te liggen op het verstrijken van de tijd, de duur van het shot, kan de kijker ook reflecteren op de voorgaande shots en Lopez' verhaal. De persoonlijke anekdote fungeert als *pars pro toto* voor de hele film, een startpunt om de moordzaak van Michael Perry en Jason Burkett uiteen te zetten, waarmee vanaf

het begin een groot vraagteken wordt geplaatst bij de rechtvaardigheid van de doodstraf.

Naar een affectieve relatie tussen filmlichaam en kijker

De filmische strategieën in voorgaande analyse hadden allemaal tot doel om een moment van disruptie in de kijkervaring te veroorzaken. Via stilering, in dit geval het specifieke gebruik van *found footage* en het aanwenden van de portretesthetiek om interviews te kaderen, wil Herzog de kijker de beelden actief laten ervaren. Hij gaat een louter narratief gedreven montage uit de weg en dwingt de kijker om zelf actief te kijken en te lezen. Vanuit de disruptieve momenten die deze stilistische beeldstrategieën teweegbrengen, zoals wanneer de kijker geconfronteerd wordt met échte sporen van geweld in het *found footage*-materiaal of met de werking van het ‘punctum’ en dieptescherpte in de interviews, wordt een affectieve relatie tussen de kijker en het filmlichaam gecreëerd.

Brian Massumi licht in zijn artikel *The Autonomy of Affect* de notie ‘affect’ toe. In eerste instantie markeert Massumi daarbij het belangrijke verschil tussen ‘affect’ en ‘emotie’. Wat beide noties onderscheidt, is een vorm van captatie of fixatie (Massumi, *Parables for the Virtual* 35). Emotie zou gezien kunnen worden als de fixatie van affect, een gevoel dat duidelijk subjectief is en waarvan de oorzaak aanwijsbaar is. Affect ontsnapt hier echter aan (Mroz 33-34); het blijft volgens Massumi “unactualised, inseparable from but unassimilable to any particular functionally anchored perspective” (*Parables for the Virtual* 35). Steven Shaviro stelt het verschil tussen emotie en affect scherp door te stellen dat subjecten ‘overweldigd’ worden door affect maar bij emotie de indruk hebben dat gevoel ‘te bezitten’. Hij wijst naar een onderscheid tussen een lokaliseerbare emotie en onlokaliseerbaar affect (3). In tweede instantie drukt Massumi op de gelijkensissen tussen ‘intensiteit’ en ‘affect’ en laat deze bijgevolg ook hetzelfde betekenen. Met betrekking tot de filmervaring beschrijft Massumi de kracht en de duur van het effect van een beeld als diens intensiteit (*Autonomy of Affect* 84-86).

In termen van de filmervaring wordt de ervaring van affect of intensiteit voornamelijk opgemerkt daar waar non-lineaire processen zich voordoen, bijvoorbeeld in een moment van resonantie en suspensie dat het normaal lineaire proces onderbreekt of vertraagt. De ervaring van affect of intensiteit beschrijft Massumi als “a state of suspense, potentially of disruption” (*Autonomy of Affect* 86). Het is een intensiteit die voorbijgaat aan betekenis en in sommige gevallen haar net kan ontwrichten (Mroz 5). Affectieve geluiden, momenten of beelden

weten de lineaire temporaliteit op te schorten en passen niet naadloos in een narratieve vooruitgang (Massumi, *Parables for the Virtual* 30). Op zoek gaan naar affect betekent dat de kijker intensiteiten opmerkt die een temporele progressie kennen (Gregg en Seigworth 11) en die zich zowel in hun punctuele gedaante (als moment van shock) kunnen tonen als in de vorm van een continue stroom (Massumi, *Parables for the Virtual* 36).

De notie van affect laat toe om de reeds beschreven strategieën in Herzogs werk te duiden in termen van onlokaliseerbare intensiteiten (Mroz 5). Deze intensiteiten werden in *Into the Abyss* opgemerkt in de visualisering van de moordpartij aan de hand van het *found footage*-materiaal en in het gebruik van de portretesthetiek waarbij een traagheid nagestreefd wordt die de kijker aanmaant om in het beeld te lezen. De selectie *found footage*-materiaal werd op zo'n manier ingezet dat de kijker heen en weer oscilleert tussen verschillende temporele lagen. Door middel van de getuigenis en de beelden die de sporen van de moord in beeld brengen, wordt de misdaad als een herinnering aan de kijker gepresenteerd. Het verleden wordt zo in het heden binnengebracht, tegelijkertijd wordt de kijker ook in dat verleden gezogen door de zichtbare en échte sporen van geweld die getoond worden. Via het spoor wordt een temporeel spel op touw gezet tussen het verleden, de misdaad, en het heden van de diëgese, de film. De kijker wordt dicht bij de feiten gebracht, zowel bij de gruweldaden van Perry en Burkett als bij het leed van de slachtoffers en betrokkenen. Daarnaast heeft ook de implementatie van de portretesthetiek haar effect. De blik van de kijker moet in het beeld gaan lezen en ervaart connecties en verbindingen die gemaakt worden. Ook de 'starende camera' aan het einde van het interview met Richard Lopez zorgde voor een ambigu orgelpunt waarin de betekenis in de ervaring van dat moment ligt. Het gebruik van de portretesthetiek heeft tot gevolg dat een kijker dicht bij het lijden van de slachtoffers en betrokkenen wordt gebracht (zoals bij het interview met Lisa Stotler-Balloun) maar ook bij dat van de ter dood veroordeelde Michael Perry (vanwege de ambigue proloog met Richard Lopez).

Al deze beeldstrategieën vragen een actieve blik van de kijker waardoor de beelden affectief ervaren kunnen worden. De betekenis die aan de beelden toegekend kan worden ligt grotendeels in die ervaring zelf. De momenten en strategieën die de affectieve beeldtaal constitueren zijn steeds weerbarstig en laten zich niet zomaar vastpinnen op een zekere betekenis. Ze dienen steeds weer vanuit de ervaring begrepen te worden, "by making meaning out of bodily sense" (Sobchack 1).

Bibliografie

Ames, Eric. *Ferocious Reality - Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Vert. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1980.

Bazin, André. *What is Cinema? Volume I*. Vert. Hugh Gray. Los Angeles: University of California Press, 1967.

Bolter, Jay David, en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londen: Routledge, 2006.

Cronin, Paul. *Werner Herzog - A Guide for the Perplexed*. Londen: Faber & Faber Ltd., 2014.

Doane, Mary Ann. *The Emergence of the Cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive*. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Ellis, John. *Documentary: Witness and Self-Revelation*. New York: Routledge, 2012.

Gregg, Melissa, en Gregory J. Seigworth. "An Inventory of Shimmers". *The Affect Theory Reader*, eds. Mellisa Gregg en Gregory J. Seigworth. Londen: Duke University Press, 2010. 1.

Herzorg, Werner. *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life*. Creative Differences en Skellig Rock in samenwerking met SPRING FILMS en Werner Herzog Film, 2011.

---. "Minnesota Declaration". Minneapolis, 1999.

Horswell, John. "Crime Scene Photography". *The Practice Of Crime Scene Investigation*, eds. John Horswell. Boca Raton: CRC Press, 2004. 125-38.

MacDougall, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: New Jersey: Princeton University Press, 2005.

Madison, Gary Brent. "Did Merleau-Ponty Have a Theory of Perception?" *Merleau-Ponty and Postmodernism*, ed. Thomas Busch. New York: State University of New York Press, 1992. 94.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Londen: Duke University Press, 2002.

---. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique* 31 (1995): 83-109.

Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

Reinelt, Janelle. "The Promise of Documentary". *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, eds. Alison Forsyth en Chris Megson. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 6–23.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, Volume 3*. Vert. Kathleen Blamey en David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect*. Hants: Zero Books, 2010.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

---. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Vogels, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

von Hantelmann, Dorothea. "The Societal Efficacy of Art". *How to Do Things with Art*. Berlijn: Diaphanes Verlag, 2007. 8–21.

Wahlberg, Malin. *Documentary Time – Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Winston, Brian. "Introduction: The Filmed Documentary". *The Documentary Film Books*, ed. Brian Winston. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. 1–32.

Woodruff Smith, David. "Phenomenology". Laatst geraadpleegd op 14 november 2017. <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#4>.

