

# Shoot -n-Share

**Masterthesis Sociologie van Kunst en Cultuur**, juli 2009

Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen

Erasmus Universiteit Rotterdam

Student: Bieke Versloot, 282247jv,

in samenwerking met Lieke van Puijssen

Begeleidend docent: Prof. dr. A.M. Bevers

Tweede lezer: Prof. dr. J. de Mul

'Cameraman Robby Müller kreeg gisteravond in Paradiso de Bert Haanstra oevreprijs .... van het Nederlands  
filmfonds met een cheque van 50.000 euro

.... Müller lachte en zweeg: door een neurologische aandoening komt hij niet meer uit zijn woorden' NRC - 4 maart  
2009.

*De weerbarstige werkelijkheid van de sociologie  
is en blijft de wereld van de alledaagse ervaring,  
het handelen van mensen die trachten klaar te komen  
met de situaties die in deze alledaagse wereld opdoemen.*

Herbert Blumer

# INHOUDSOPGAVE

<b>1. Voorwoord</b>	<b>5</b>
<b>2. Inleiding</b>	<b>6</b>
<b>Even voorstellen</b>	<b>9</b>
<b>Hoofdstuk 3: Historisch-sociologische context</b>	<b>10</b>
3.1 Democratisch potentieel van de visuele techniek	10
3.1.1 Sociale functie van de visuele techniek	11
3.1.2 Esthetiek van de amateurfotografie en -film	12
3.2 Opkomst van de mobiele telefonie en de mobiele cameratelefoon	13
3.3 Voortgaande democratisering van de visuele techniek	14
3.4 Wetenschappelijk onderzoek naar sociaal gebruik van de mobiele cameratelefoon	16
<b>Hoofdstuk 4: Methodologie</b>	<b>20</b>
A. Het symbolisch interactionistische perspectief	20
B. Selectie en opzet van case studies	21
- Populatie	21
- Selectie van de cases	22
- Betrouwbaarheid en validiteit	24
C. Methoden van dataverzameling	24
- Observatie	24
- Interviews	25
- Mobiele beelden	25
- Verzendingsaspect	26
<b>DEEL II</b>	
<b>Hoofdstuk 5: Verantwoording van de documentaire methode</b>	<b>27</b>
5.1 Documentaire als onderzoeksstrategie	27
5.2 Rol van onderzoeker en camera	27
5.3 De cinematografische en de narratieve laag	29
5.4 Cinematografische laag	30
5.4.1 Draaistijl en vertelstandpunt	30
5.4.2 Beeldwisselingen	31
5.4.3 Selectie en presentatie van het mobiele materiaal	31
5.5 Narratieve laag: opbouw	32
5.5.1 Opening	32
5.5.2 Verteltechniek	32
5.5.3 Vertelstrategie en structuur	33
5.5.4 Sociale context en individuele kenmerken van de personages	34
5.5.5 Beeldverhaal: de selectie en de som van verschillende scènes	35
5.5.6 Afronding en slotscène	36
5.5.7 Aftiteling	36
<b>Hoofdstuk 6: Symbolisch Interactionistische theorie</b>	<b>37</b>
6.1 Inleiding	37
6.2 Het zelf	37
6.3. C.H. Cooley; het 'looking-glass-self'	38
6.3.1 De reflexieve constructie van het zelf door interactie in en met de sociale wereld	38
6.4 G.H. Mead	40
6.4.1 De ander en het zelf in persoonlijke ontwikkeling en socialisatie	40
6.4.2 Het sociale zelf	41
6.4.3 Zelfexpressie en zinverving in symbolische interactie	42
6.4.4 Het meervoudige zelf	43
6.5 E. Goffman	43
6.5.1 Zelfpresentatie	43

6.5.2 Dramaturgische elementen	44
6.5.3 Idealisering en onderlinge samenwerking	45
<b>Hoofdstuk 7: Analyse</b>	<b>46</b>
<b>Deel 1: Medium van de subjectieve ervaring en vertelling</b>	<b>47</b>
- Symbolisch geladen object	48
- Het mobiele oog - ik	49
- Zelfreferentie en presentatie	49
- Het mobiele genre en zijn voorgangers	50
- Mobiele esthetiek en de authentieke ervaring	52
- Experiment	53
- Veelheid en serialiteit	54
- Zelfportret	55
- Het mobiele archief, dagboek, logboek en de autobiografische vertelling	57
<b>Deel 2: De mobiel en het managen van rollen en relaties</b>	<b>59</b>
- Het groeien in de moederrol	59
- Mobiele album – afstand overbruggen tussen zelf en belangrijke anderen	60
- Mobiele album – presentatie van het zelf en belangrijke anderen	60
- Roldoorbreking en rolmanagement	61
<b>Deel 3: Mobiele interactie in/met de publieke ruimte</b>	<b>64</b>
- Omgang met de sociale werkelijkheid en/in de publieke ruimte	64
- De mobiele camera als beschermheilige en bliksemafleider	64
- Zien en gezien worden: toe-eigenen en onderhandelen	65
- De mobiele camera daagt uit: avontuur in de publieke ruimte	67
- De mobiele beeldproducent als flaneur	69
- Het aftasten van maatschappelijke ruimte en onderlinge verhoudingen	69
<b>Deel 4: Mobiele interactie op een online podium</b>	<b>73</b>
- Publiekelijk delen, herbeleven en bevestigen van sociale banden	73
- Expansie van het zelf op het World Wide Web	74
- In- en uitsluiting, waardering en kritiek	76
- Bestaande contacten, nieuwe contacten	78
- Imitatie en parodie	79
- Hobby en symbolische gemeenschap	79
<b>Conclusie</b>	<b>82</b>
- Extensie I	82
- Extensie II	84
- Expansie	86
- Slotconclusie	88
<b>Literatuurlijst</b>	<b>89</b>
<b>Bijlage 1: Verslag van het audiovisuele productieproces</b>	<b>92</b>
<b>Bijlage 2: Synopsis Shoot-n-Share</b>	<b>99</b>

# 1. Voorwoord

In 2001 vertrok ik naar Rotterdam om grafisch vormgeving te studeren aan de Willem de Kooning Academie. Tijdens het eerste jaar genoot ik vooral van de vormstudies en de colleges cultuurgeschiedenis. Tegen het tweede jaar maakte ik werk rondom kleine en grote systemen, structuren en patronen: de constructie van nieuws in krantenberichtgeving, rangorde in woordenlijsten, regionaal geheugen en verdwijnend erfgoed, huid en lichaamstaal. Beelden speelden een belangrijke rol. In het kader van ideeontwikkeling experimenteerde ik met fotografie en video en besloot mijn studie aan de academie met het schieten van korte poëtische documentaire filmpjes over de gelijkens in houding en gedrag tussen honden en hun bazen. Ik voelde me heel goed bij dit laatste werk, maar helaas niet meer bij mijn studie in zijn geheel. Ik wilde meer theorie, zocht naar verklaringen en vond dat ik te weinig algemene kennis bezat om mijn werk inhoudelijk verder te ontwikkelen. Daarom schakelde ik over op de bachelorstudie Algemene Cultuur Wetenschappen aan de Erasmus Universiteit. Mijn honger naar theorie werd gestild en ik had plezier in het schrijven van essays en werkstukken. Toch had ik vaak een visuele vertaling voor ogen. En soms verlangde ik stilletjes naar een middenweg of samenwerking tussen de kunstacademie en de universiteit. Ondanks deze verlangens hield ik mezelf lang voor dat ik gewoon maar moest afstuderen zoals ieder ander. Na het audiovisueel practicum dat ik in 2005 bij dr. Chris Vos (documentairemaker en universitair docent media en cultuur), André van der Hout (film- en documentairemaker) en Arjen Usi (supervising editor/hoofd regie RTV Rijnmond) volgde, kon ik niet langer om mijn verlangen heen blijven draaien. Tijdens het practicum had ik Lieke Ieren kennen. We werkten intensief samen en bespeurden bij elkaar eenzelfde manier van kijken. Er waren daardoor maar weinig woorden nodig wanneer we met de camera op pad gingen. Toch praatten we na het practicum lang en veel, over nieuwe audiovisuele ontwikkelingen, en naar later bleek om elkaar te overtuigen van de mogelijkheid en relevantie van een audiovisuele scriptie. Na het overhalen van onszelf en verschillende mensen om ons heen met een eerste idee en filmplan stond er pardoos een cameraploeg voor mijn neus. Het kon niet anders of overal zag ik het gebeuren. Op straat, tijdens concerten, in het openbaar vervoer: er werd gefilmd en gefotografeerd, met mobiele telefoons.

Met het maken van een audiovisuele scriptie ter afronding van mijn studie ben ik in het diepe gesprongen, maar, heb ik uiteindelijk ook mijn beide leerwegen weten samen te brengen tot een voor mij waardevolle springplank naar het beroepsleven.

*Ik gaf een rondleiding in een kunstcentrum toen ik een aantal jongeren met de camera op hun mobiele telefoon<sup>1</sup> de kunstwerken en de ruimte in detail zag fotograferen en filmen. Zonder enige duidelijke aanleiding werd ook ik door een groepje schietende jongeren gevangen in het display van de cameratelefoon. Deze actie vormde aanleiding om de rollen om te draaien...*

## **2. Inleiding**

De mobiele cameratelefoon behoort tot de zogenaamde 'nieuwe media'. Net als andere nieuwe media zoals personal computers en internet is de cameratelefoon bijna niet meer weg te denken uit de hedendaagse maatschappij. Maar in tegenstelling tot andere media is de cameratelefoon mobiel en staat de telefoon in verbinding met andere telefoons en netwerken. 'Hij' wordt in de broekzak gedragen, dicht op het lichaam, zenuwachtig of vastbesloten tussen de handen heen en weer bewogen, stevig tegen het oor gedrukt of in het verlengde van onze ogen ingezet in de perceptie van en onderhandeling met de wereld om ons heen.

Met de camera van de mobiele telefoon kan het 'nu' onmiddellijk en continu afgebeeld worden. Op deze wijze ontstaat een ongekeerde hoeveelheid beelden. De beelden worden in de telefoon opgeslagen en bewaard, maar vaker nog direct aan anderen getoond op het schermje van de telefoon, via bluetooth, infrarood. Met de opkomst van gratis foto- en videosites op het internet, zoals *Flickr*, *Panoramio* en *YouTube*, kan iedereen zijn zelfgemaakte mobiele producties bovendien online publiceren en met een breed en onbekend publiek delen. Amateurs worden op deze manier zichtbaar in de arena van de publieke fotografie en film. Dit heeft er toe geleid dat de mobiele cameratelefoon in verschillende artikelen en wetenschappelijke publicaties is onthaald als een doorbraak in de amateur-fotografie en video, als een kans voor het individu om zichzelf visueel uit te drukken en het eenzijdige primaat van de massamedia te doorbreken. (Hjorth 2006: 211)

Digitale online podia zoals *Flickr* en *YouTube* vormen een enorme bron voor onderzoek naar de stand van audiovisuele media en amateurfilm in het bijzonder. Voor de echte zoeker, be- of onder-, werken de foto- en videowebsites als zoekmachines. Gebruikers maken een eigen 'account' aan om op een gepersonaliseerde pagina filmpjes of foto's te 'posten'. Doordat gebruikers hun werk zelf labelen met behulp van trefwoorden, 'labels', 'tags' en geografische coördinaten, is het mogelijk om door middel van zoekwoorden eenvoudig beelden uit de almaar groeiende digitale archieven op te roepen. Hoewel nog niet alle valkuilen van deze online podia bekend zijn, vormen de publiek toegankelijke archieven een bronnenbank waar menig archivaris, filmmaker en onderzoeker van droomt. Typ ik Rotterdam in, dan krijg ik een veelzijdig samenraapsel van verschillende narratieven en ervaringen, uitstapjes, festivals en evenementen, gekke bekken, orgels, gewone ritjes op de fiets, verkenningen en portretten. Zo ben ik virtueel deel van een traditionele Turkse bruiloft, danst de camera in een gelegenheid waar alleen mannen welkom zijn, waan ik me in een heftige storm op een zeeschip, of ben ik nota bene thuis in de slaapkamer bij een onbekende...

---

<sup>1</sup> Vanaf nu gebruik ik het begrip 'cameratelefoon' om de camera op de mobiele telefoon aan te duiden.

## **Onderzoek**

Dit afstudeeronderzoek heeft als doel deze op zichzelf staande en banaal ogende beelden in context te plaatsen, door de achterliggende sociale praktijk van het schieten en delen van beelden met de mobiel zichtbaar te maken en de subjectieve betekenis die de makers aan hun eigen beeldproductie en -distributie toekennen te achterhalen. Samen met medestudent Media en Journalistiek Lieke van Puijssen participeerde ik in de dagelijkse levens van een aantal Rotterdamers die, gewapend met een cameratelefoon, veelvuldig mobiele foto's en filmpjes produceren en delen met anderen: *shoot-n-share*.

Ook wij als onderzoekers waren gewapend met een camera om onze observaties en interviews te registreren. Volgens ons leende de thematiek van het schieten en delen van mobiele beelden zich in het bijzonder voor onderzoek in beeld. Onder de noemer *Shoot-n-Share* presenteer ik ons onderzoek hier behalve in tekst daarom ook in documentaire vorm. Het verschil tussen bewegend beeld en geschreven woord in deze is, dat het bewegend beeld zich leent voor een meer letterlijke vertaling van de participerende observaties en het veldonderzoek. De documentaire schetst het culturele fenomeen zoals wij dat, in al zijn veelzijdigheid en vanuit verschillende hoofdpersonen, hebben kunnen observeren. Karakteristiek en fenomenologisch. Naast (tastbaar) gedrag en sociale processen die sterk verbonden zijn aan het zintuiglijke leven, tonen wij in de documentaire ook de mobiele foto's en filmpjes die door de hoofdpersonen zijn geproduceerd als een vorm van materiële cultuur. Tenslotte is documentaire als methode en vorm geschikt om de persoonlijke, zintuiglijke en emotionele ervaring en interpretaties van de verschillende subjecten zichtbaar te maken. In mobiele beelden, lichaamstaal, blikken en uitspraken.

## **Vraagstelling**

Met de documentaire is een kader gecreëerd van waaruit ik in dit document in woord dieper in zal gaan op een specifiek aspect van het schieten en delen van mobiele beelden met de cameratelefoon, namelijk zelfexpressie, -presentatie en -reflectie. De hoofdvraag van deze scriptie luidt: *'Welke rol speelt het schieten en delen met de mobiele cameratelefoon in de ontwikkeling en de handhaving van het zelf?'*. In de beantwoording van bovenstaande onderzoeksvraag pas ik de sociaal-psychologische en symbolisch interactionistische perspectieven van Charles Horton Cooley (1854-1929), George Herbert Mead (1863-1931) en Erving Goffman (1922-1982) toe op de verschillende cases uit de documentaire. Het woord stelt mij in staat om een koppeling te maken tussen scènes, stukken interview, theorie en eerder onderzoek. Beeld en woord zijn in deze scriptie dus complementair aan elkaar.

## **Relevantie**

In de documentaire beoogden we een evenwichtig beeld van alledaags mediagebruik te geven. De verschillende in de documentaire gepresenteerde verhalen zijn uit het leven gegrepen; richtinggevend was steeds de directe leefwereld van de deelnemers. Daarnaast vormen de mobiele beelden die zij zelf creëren een cruciaal onderdeel van de documentaire. Het eindresultaat kan gezien worden als een co-productie tussen ons als onderzoekers en de amateurbeeldproducenten. Het sociaal-culturele product wordt in context gepresenteerd aan een publiek dat (relatief) onbekend is met het fenomeen en krijgt zodoende inzicht in de achterliggende sociale praktijk. Door de

kijker de werkelijkheid zowel vanuit de observerende partij als vanuit de ogen van de mobiele beeldproducenten (inclusief hun derde mobiele oog) aan te reiken, kan de kijker het fenomeen in zijn volledigheid interpreteren.

Wetenschappelijk onderzoek naar de inhoud, het gebruik, de beleving en de gevolgen van de mobiele beeldproductie is vooralsnog beperkt en is vaak ofwel cultuur-pessimistisch en essayistisch, ofwel utopisch en quasi-experimenteel van aard. In technologisch vooruitstrevende gebieden zoals Azië en Scandinavië is op academisch gebied een eerste aanzet gemaakt om inzicht in het werkelijke mobiele gebruik en gedrag te geven. Het onderzoek dat in deze scriptie wordt gepresenteerd is relevant omdat het een beeld geeft van het totale proces van representatie en de subjectieve beleving die achter shoot-n-share en de enorme beeldbank op internet schuilgaat: van inhoud en productie tot distributie en vertoning.

### **Hoofdstukindeling**

Op de volgende pagina introduceer ik kort de verschillende onderzoekssubjecten en hoofdpersonen in de documentaire. In hoofdstuk 3 schets ik vervolgens een historisch-sociologische context bij het fenomeen shoot-n-share. Ik concentreer me vooral op het sociale gebruik van de visuele techniek en zal laten zien dat deze techniek al langer een democratisch karakter kent. Via de eerste experimenten met fotografische technieken en lichtgevoelige materialen belanden we uiteindelijk bij een breed publiek dat met de mobiele camera op zak massaal experimenteert en 'interacteert' met beeld. In hoofdstuk 4 beschrijf ik de wijze waarop dit onderzoek is opgezet. Ik bereek respectievelijk de gekozen methodologie, selectie van de casestudies, en toepassing van verschillende dataverzamelmethode.

In het tweede deel van de scriptie breng ik onderzoeksresultaten, documentaire, theorie en analyse samen. Het tweede deel begint daartoe met een hoofdstuk (5) waarin ik het filmen als onderzoeksstrategie en de verwerking van onze onderzoeksresultaten in een documentaire vorm nader toelicht. Hoofdstuk 6 behandelt de verschillende theoretische perspectieven van Cooley, Mead en Goffman over de ontwikkeling en handhaving van het zelf in interactiesituaties. Hoofdstuk 7 bestaat uit een vierdelige analyse waarin ik bovenstaande theorie verbind met de onderzoeksresultaten van de participerende visuele observatie en de interviews met de onderzoekssubjecten. In hoofdstuk 8 presenteer ik op basis van de analyses mijn conclusies en zal blijken hoe waardevol de symbolisch interactionistische perspectieven zijn bij het interpreteren van hedendaags mediagebruik. In de bijlagen vindt u ten slotte een verslag van het audiovisuele productieproces.

Ik stel voor dat u als lezer nu eerst de rol van kijker aanneemt en de documentaire bekijkt, voordat u verder leest.<sup>2</sup> In het vervolg van de scriptie refereer ik namelijk aan gedrag en uitspraken van verschillende deelnemers en aan verschillende scènes in het bijzonder. U kunt zich deze dan nog levendig herinneren. Echter, niet al het onderzoeksmateriaal waar ik aan refereer, is onderdeel van de documentaire geworden. Een schriftelijke beschrijving van de observatie volstaat in dat geval om u een visuele voorstelling van de situatie te geven.

---

<sup>2</sup> Een kopie is bijgevoegd.



## Even voorstellen

### De verschillende hoofdpersonen en onderzoeksobjecten:



Annemarie (24 jaar) is moeder, studente, actrice en bovenal een jonge vrouw met dromen en daadkracht. We leren haar kennen als duizendpoot met veel potjes op het vuur, die in de hectiek van haar leven haar meest kostbare momenten vastlegt met haar mobiel. In haar filmpjes zien we vooral haar opgroeiende dochtertje Hannah en de bijzondere band die zij hebben. De filmpjes geven haar de gelegenheid om die band steeds weer opnieuw te beleven.



Thom en Osama (16 jaar) vormen een bijzonder en innemend duo. Zij nemen de kijker mee in hun wereld gedurende de gehele lengte van de film. Met behulp van de mobiel verkennen én veroveren ze de stad Rotterdam. De beleving van de stad ligt in het vastleggen ervan en gaat gepaard met kattenkwaad evenals pure esthetiek. Op YouTube vinden zij hun publiek. Centraal staat vooral ook hun interactie als vrienden, hun blik op de wereld en hun verhouding tot die wereld. Even maakt de kijker deel uit van het leven van een zestienjarige en begrijpt hij of zij de zin van zijn acties, het rondstruinen door de stad, hangen op een stoepje, etc. De mobiel is voor hen niet zomaar een gadget, maar een essentieel instrument in hun bestaan.



Meneer Been (75 jaar) is een energieke levensgenieter en avonturier. Vol trots toont hij zijn 8mm films die hij maakte van vakanties, gezin en inmiddels overleden vrouw. Zijn mimiek tijdens het terugkijken van deze films verraadt de ongekende waarde van dit persoonlijke document. Ook op 75-jarige leeftijd trekt meneer Been erop uit met zijn camera. De gehele bouw van zijn flat legde hij gedetailleerd vast, op een drie-uur durende DVD. Het resultaat: meneer Been voelde zich al in zijn nieuwe flat thuis, voordat hij er kwam wonen.



Hans (34 jaar), filmoperateur van beroep, legt zijn leven vast met zijn mobiel, bijna in dagboekvorm. Zijn collectie bestaat inmiddels uit meer dan 9000 foto's, zorgvuldig gedocumenteerd in mappen op zijn PC. Hij fotografeert zichzelf, zijn mobiel, lampjes, spiegels: alles. De camera van zijn mobiel stelt hem in staat om, ondanks zijn verlegen aard, naar buiten te treden. De camera is zijn schild. Het intensieve gebruik van zijn mobiel heeft hem meer bewust gemaakt van de kleine en mooie momenten en dingen in zijn omgeving.

## 3 Historisch-sociologische context

### 3.1 Democratisch potentieel van de visuele techniek

De negentiende eeuw werd gekenmerkt door een reeks technische uitvindingen, geheel in lijn met het algemene vooruitgangsideaal en het natuurwetenschappelijke experiment dat zo kenmerkend was voor de Verlichting. De recente opkomst van nieuwe media zoals internet en mobiele telefonie ligt in het verlengde van dit ideaal. Onze hedendaagse technologische en multimediale cultuur ontwikkelde zich parallel aan het mobieler worden van mens en goederen dankzij o.a. treintransport en telefonie, én aan de mogelijkheid om een specifiek moment uit een eindeloze reeks gebeurtenissen te isoleren dan wel beweging in tijd te vatten met behulp van lichtgevoelig foto- en filmmateriaal. Hoewel de huidige convergentie van de mobiele telefoon en de camera enthousiast is onthaald als een doorbraak in de amateur-fotografie en video, ligt het bejubelde democratiserende potentieel dus al aan de basis van de telefonie, fotografie en film.

Bijna gelijktijdig werd er in de 19<sup>de</sup> eeuw op verschillende plaatsen in Europa geëxperimenteerd met fotografische technieken en lichtgevoelige materialen. Rond de jaren dertig van de negentiende eeuw was de fotografie een feit. Ze raakte in gebruik in de (medische en natuur-) wetenschap, kunst en professionele portretstudio's. Begin twintigste eeuw ontstond er een ware consumentenmarkt voor technologische inventie. Het geloof in de mogelijkheid van massaconsumptie dreef de Amerikaanse bankemployé George Eastman (1854-1932) ertoe de fotografie aantrekkelijk te maken voor de 'gewone man'. (Koskinen, Kurvinen & Lehtonen 2002: 107, 108) In 1888 introduceerde Eastman de draagbare, snelle en betaalbare Kodak boxcamera. De camera kostte voorzien van een celluloid filmrolletje ongeveer één dollar. Met de slogan *"You press the button, we do the rest"* haalde de firma Eastman het amateur-publiek over om hun leefwereld op visuele wijze uit te drukken en te koesteren. (Pauwels & Peters 2005: 112) Was het rolletje vol, dan droeg de firma binnen tien dagen zorg voor het ontwikkelen van de foto's en het vervangen van de filmrol. (Briggs & Burke 2002: 162) Ten overstaan van de immobiele camera obscura en het gebruik van glazen platen als negatieven stond de boxcamera van Eastman als het eerste mobiele medium symbool voor de democratisering en popularisering van de fotografie. Het ongetrainde oog en enthousiasme van de amateurs leverde, in combinatie met deze nieuwe techniek, een spontane en ongedwongen stijl op. (Pauwels & Peters 2005: 110)

De uitvinding van de buigzame celluloid filmrol door Eastman bood perspectieven voor het vastleggen van bewegend beeld. Thomas Edison (1847-1931) gebruikte de nieuwe kennis om zijn plannen voor de ontwikkeling van een filmcamera te verwezenlijken. In 1891 lanceerde Edison de 'Kinetograph'. Edison zag de toepassing van film in tegenstelling tot Eastman als een serieuze aangelegenheid en trachtte het gebruik voor te behouden aan professionals. (Koskinen, Kurvinen & Lehtonen 2002: 108) Edison geloofde niet in projectie voor een groot publiek. Hij ontwierp de 'Kinetoscope', een soort éénpersoonskijkdoos. Kort daarop, in 1895, presenteerde Louis Lumière (1864-1948) de 'Cinématographe': een draagbaar toestel gebaseerd op Edisons techniek, waarmee niet alleen gefilmd maar ook op een scherm geprojecteerd kon worden voor een groot publiek. Film werd een medium toegankelijk voor het publiek.

Vanwege de bewegende onderwerpen en het documentaire karakter werden de eerste films getypeerd als 'levende beelden' of beelden 'uit het leven geboren'. (Briggs & Burke 2002: 163-164, Aasman 2004: 46) Maar het filmen zelf bleef voor het leven van de gewone man onbereikbaar, want technisch ingewikkeld en kostbaar. Uitvinders en hobbyisten afkomstig uit de hoge burgerij, die het geld, de tijd en de kennis hadden om in film als hobby te investeren, domineerden het amateurfilm. Opnieuw was het Kodak dat met de introductie van het 8 millimeter filmformaat in 1932, '*designed for people who have to watch their pennies*', het super-8 systeem in 1965 en de super-8 geluidsfilm in 1973, het filmen vanaf de jaren twintig steeds verder standaardiseerde en betaalbaar maakte. In de jaren zeventig bezat reeds 47 procent van de Nederlandse middenklasse een filmcamera en was het percentage camerabezitters uit de hoge burgerij met 18 procent in de minderheid geraakt. (Aasman 2004: 25-28) In de jaren tachtig en negentig kreeg de amateur-filmer definitief vat op de markt. Steeds meer mensen kochten een videocamera en het aantal amateurfilms groeide explosief. (Verhaagen 1997: 41-42)

### **3.1.1. Sociale functie van de visuele techniek**

Door de industrialisatie van de maatschappij namen materiële welvaart en vrije tijd aanzienlijk toe. Foto- en videocamera's gingen deel uitmaken van de standaard gezinsuitrusting en de nieuwe visuele apparatuur kreeg een functie binnen de dynamiek van het gezinsleven. (Briggs & Burke 2002: 162) Fotograferen en filmen werden zowel een vorm van vrijetijdsbesteding en huiselijk vermaak als een middel in de doe-het-zelf geschiedschrijving van de familie. (Aasman 2004: 24, 41)

Verschillende sociaal-wetenschappelijke onderzoeken beschrijven het fotograferen en filmen, het presenteren, bekijken, herinneren en vertellen als middelen in de sociale constructie van familie en gezin. (Aasman 2004, Barthes 1981, Boerdam & Oosterbaan 1978, Bourdieu 1990, Chalfen 1987, Hirsch 1997, Musello 1979, Slater 1995, Sontag 1973) Uitgangspunt van veel onderzoek naar familiefilm en fotografie is de wijze waarop visuele media ervaringen materialiseren en daardoor in zekere zin de mogelijkheid bieden om tijd en ruimte te overbruggen. (Barthes 1981) Het vastleggen van een gebeurtenis geeft aan dat een gebeurtenis de moeite waard is om herinnerd en bewaard te worden voor de toekomst en het nageslacht. (Aasman 2004, Musello 1979, Sontag 1973) Socioloog Don Slater merkt in zijn onderzoek op dat gebruik en vertoning van beelden een veel minder groot aandeel heeft in de vrijetijdsbesteding en veelal ondergeschikt is aan het maken van de beelden. (Rubinstein & Sluis 2008: 18) Het publiek bestaat meestal uit niet meer dan de direct betrokkenen zelf. (Orgeron 2006: 97) Voor een buitenstaander zijn de vele kiekjes veel minder relevant. De productie en consumptie van beeld is in die zin een private aangelegenheid. (Bourdieu 1990: 30) Foto's en films verbinden ons aan het verleden van de specifieke sociale groepen waartoe we behoren. (Gye 2007: 280) Ze vormen een middel in de zelfpresentatie, -expressie en het geheugen van de familie. (Hirsch 1997 in Villi 2007: 324) Het foto-/familiealbum fungeert als een narratief dat bijdraagt aan de constructie van de collectieve identiteit van de familie (Slater 1995 in Villi 2007: 324) en vormt de kern van het sociaal en in dit geval familiaal geheugen. (Bourdieu 1990: 31)

De Franse socioloog Pierre Bourdieu beschrijft in *Photography: a Middle-brow Art* (1990 [1965]) hoe fotografie wordt ingezet om bijzondere momenten en rituele gebeurtenissen van het familieleven zoals doop, huwelijk en jubilea te vereeuwigen en zo de groepsbanden en het eenheidsgevoel binnen de familie te versterken. Volgens de Amerikaanse antropoloog Richard Chalfen, auteur van *Snapshot Versions of Life* (1987), is de tendens om

'normale', positieve en in zekere zin speciale groei en verandering in de jeugd, familie en sociale rituelen te documenteren. Denk aan vakanties, een familiekiekje in de tuin of een diploma-uitreiking. Onvolkomenheden en tegenslagen zoals falen, ziekte en overlijden worden bewust niet op de gevoelige plaat geregistreerd. De aanschaf van de visuele apparatuur ging vaak samen met een bijzondere stap in de ontwikkeling van het persoonlijke leven, zoals een huwelijk of geboorte van een kind. (Kirk et al. 2007: 64) Onder invloed van twintigste eeuwse gezins- en huiselijkheidsidealen werd de symbolische interactie tussen ouders en kinderen bovendien steeds belangrijker. (Aasman 2004: 51) Niet geheel ontoevallig zijn foto's in de optiek van Bourdieu niet alleen afbeeldingen van bepaalde individuen, maar ook uitdrukkingen van sociale rollen (vader, moeder) of relaties (echtgenoten/ouder-kind). (Pauwels & Peters 2005: 115) Aan de hand van haar studie naar familiefilms voegt historica Susan Aasman (2004) hier aan toe hoe de rollen van vader, moeder en kind niet alleen in de beelden, maar ook in het filmen zelf uitgespeeld werden. De handeling van het filmen op zich telde bijvoorbeeld mee in de actieve uitoefening van het vaderschap. (Aasman 2004: 51) Verschillende sociologen zoals Bourdieu (1990), Musello (1979) en Boerdam & Oosterbaan (1978) verklaren dat de impliciete regels die voorschrijven welke gebeurtenissen en onderwerpen vanuit sociaal oogpunt fotografeerbaar zijn en welke niet, direct verband houden met ideaalbeelden en beoordelingssystemen die op dat moment in de samenleving of de betreffende sociale groep gangbaar zijn. (Pauwels & Peters 2005: 115-120) Een foto behelst dus meer dan de intentie van de maker. Zij is onderdeel van een groter narratief en vertelt de beschouwer iets over de visie van de maker op zichzelf en de wereld om hem heen. Zo is veel familiefilm aldus Aasman 'op te vatten als een vorm van symbolische communicatie van de man [vader] die zijn versie van het gezinsleven geeft'. (Aasman 2004: 38)

### **3.1.2. Esthetiek van de amateurfotografie en -film**

Naast de functie en inhoud is ook de vorm van de amateurbeeldproductie gebonden aan sociale conventies. Zelfs vluchtige kiekjes of snapshots vertonen, hoewel informeel van aard, karakteristieke eigenschappen. (Seale 2004: 268) Zowel Bourdieu, Boerdam & Oosterbaan als psycholoog en communicatiewetenschapper Paul Watzlawick (1977) stuiten op eenzelfde terugkerende paradox in de private fotografie. Respectievelijk typeerden zij deze paradox als 'gedwongen ongedwongenheid', 'dérèglement réglé' of 'wees-spontaan'. (Pauwels & Peters 2005: 119) Doordat het een must is om spontaan op een foto te staan, is er op het moment dat de camera tevoorschijn komt eerder sprake van een poseerreflex dan van spontaniteit. De doelwitten van het snapshot proberen binnen enkele seconden een zo gunstig mogelijke indruk van zichzelf achter te laten. Volgen we Erving Goffman's *Presentation of self in everyday life* (1959) dan kan het fotograferen en zich laten fotograferen opgevat worden als een performance waarbij met allerlei technieken wordt gewerkt aan *impression management*.

Behalve het gedrag van de mensen voor de camera en de intentie en visie van de maker, zijn ook de vaardigheden van amateur van invloed op het beeldende resultaat. Zodanig dat amateurfilm en -fotografie worden gekenmerkt door een eigen esthetiek. De beelden zijn regelmatig onscherp, bewogen, gefragmenteerd, overbelicht en bijzonder gekaderd als in scheef of merkwaardig afgesneden benen, hoofden en objecten. Deze onbewust gehanteerde esthetiek vloeit niet alleen voort uit een gebrek aan kennis wat betreft techniek en compositie, maar ook uit de verbondenheid met de personen en het opgaan in de gebeurtenis voor de camera, het sociale aspect. Amateurbeelden worden daardoor ook dikwijls ervaren als authentiek, direct en spontaan. Of in

populaire termen: amateurbeeld wekt de illusie een stukje te laten zien van 'het leven zoals het is'. Toch is er sprake van een vorm van cultuur, omdat foto en film de werkelijkheid inkaderen en via regels en conventies een unieke symbolische inhoud en vorm aan een beeld van de werkelijkheid toekennen. Chalfen (1987) bestudeerde vanaf de jaren zeventig een groot aantal *snapshots* en *home movies* en merkte een zogenaamde 'snapshot view of life' op. De private beeldproductie vertoont volgens Chalfen een zeer gestructureerde manier van kijken. Steeds worden dezelfde verhalen verteld, vanuit eenzelfde perspectief. Amateurbeeldproductie heeft daardoor naast een zeer persoonlijke lading een universeel karakter. Als kijker kunnen wij ons verplaatsen in de vastgelegde momenten van een onbekende. (Aasman 2004: 13-14) Willekeurige beelden, bijvoorbeeld van een kind, brengen vaak een nostalgische ervaring van ons eigen kind-zijn naar boven. Aasman: 'Alsof de beelden representaties zijn van een soort leven waar we allemaal deelgenoot van zijn'. (Aasman 2004: 195) Dit alles volgens Chalfen omdat we bekend zijn met en deel zijn van een ware 'Kodak Cultuur'. Wie geen beeldmateriaal heeft van zijn jeugd is ontworteld. En opnieuw zijn we terug bij de herinnerings- en identiteitsfunctie van amateurbeelden zoals eerder in deze paragraaf beschreven. Mensen gebruiken herinneringen om aan hun collectieve en individuele identiteit te bouwen, om zichzelf steeds opnieuw te definiëren. (Chalfen 1987: 133-142) Het is de vraag of er momenteel een specifieke 'Nokia cultuur' in opkomst is.

### **3.2 Opkomst van de mobiele telefonie en de mobiele cameratelefoon**

In 1983 werd in de Verenigde Staten voor het eerst toestemming verleend voor het opzetten van een systeem voor mobiele telefonie. Maar het waren technologisch vooruitstrevende gebieden zoals Azië en Scandinavië die marktleider werden op dit gebied. In de beginjaren van het systeem was de ontvangst bijster slecht. Gedrag en gebruik van de mobiele telefoon in het publieke domein vergden durf en aanpassingsvermogen tegelijkertijd. (Briggs & Burke 2002: 295) De Britse filosofe Sadie Plant voerde in 2000 voor Motorola een van de eerste onderzoeken naar de mobiele telefoon uit. Gebruik en presentatie van de mobiele telefoon gaan volgens haar samen met een complexe gebruiksetiquette en zijn afhankelijk van de opvattingen van de gebruiker over gepast gedrag en daarmee samenhangende publieke en private onderwerpen en domeinen. (Plant 2000: 49-50) Verschillen in opvattingen van gebruikers en omstanders leidden regelmatig tot publieke ergernissen en conflicten. In zijn *Archaeology of Mobile Media* (2004) stelt Erkki Huhtamo dat amateurfotografie ook niet met het onschuldige enthousiasme werd ontvangen als standaard discoursen en geschiedenissen van de fotografie ons willen laten geloven. Er werd geklaagd over een zogenaamde 'camera-epidemie'. De democratische aard van het medium werkte ook een bepaalde druk, argwaan en oplettendheid in de hand. Doordat iedereen ineens overall doelwit kon worden van de enthousiaste amateurfotograaf, kwam deze zelf onder vuur te liggen. Huhtamo: '...the camera seemed to have a de-humanizing effect on the person carrying it'. Vooral omdat de amateurfotograaf in zijn enthousiasme bestaande sociale regels met betrekking tot privacy en goed fatsoen overschreed. (Huhtamo 2004: 5-6) Een deel van dit beklag herhaalt zich met de opkomst van de mobiele telefoon en is te wijten aan een fenomeen dat zich vaker voordoet wanneer nieuwe media en technologie in gebruik worden genomen: morele paniek. Mika Pantzar beschrijft in *The Mobile Image* (2002) hoe gebruikers van nieuwe media technologie en transport herhaaldelijk getypeerd werden met behulp van metaforen als ziekte en verslaving. De gesignaleerde

'camera-epidemie' en 'telephonitis' kan daarom bij fenomenen als 'radio fever', 'snapshot craze', 'voyeurisme' en 'spectatoritis' geschaard worden. (Koskinen, Kurvinen & Lehtonen 2002: 110)

De eerste mobiele telefoon die bedoeld was voor massaproductie was de Nokia 1011. Deze telefoon had nog niet het kleine formaat zoals we nu gewend zijn. De Nokia 1011 was bijna 20 centimeter lang, woog ongeveer een halve kilo, was uitsluitend bedoeld om mee te telefoneren en had dus geen andere functies. (Zie: [www.techzine.nl](http://www.techzine.nl)) Al snel werd de mobiele telefoon echter een hebbeding. De verspreiding in de Verenigde Staten, Europa en Azië liep vrijwel gelijk op. (Briggs & Burke 2002: idem) In een relatief korte tijdspanne nam het bezit en gebruik van mobiele telefoons wereldwijd enorm toe. In Nederland waren er in 1995 drie mobiele telefoonaansluitingen per 100 inwoners. In 2005 waren dit al 100 aansluitingen. (Zie: [www.cbs.nl](http://www.cbs.nl)) Met eenzelfde vaart werd het aantal toepassingen voor de mobiele telefoon uitgebreid van agenda, wekker, berichtservice (sms) en spelletjes naar steeds meer ingebouwde functies zoals radio, mp3-speler, internet en digitale camera. De éérste telefoon met fotocamera verscheen in 2000, de eerste telefoon met een videofunctie in 2003. In 2005 betrof 64 procent van de verkoop van mobiele telefoons in West-Europa een cameratelefoon. In Japan ging het om een aandeel van meer dan 90 procent. De rest van Azië en de Verenigde Staten volgden met een aandeel van 45 procent in 2005. Dat is bijna een verdubbeling ten opzichte van het aandeel cameratelefoons van het voorgaande jaar. (Chalfen 2006: 4) Onderzoeksbureau InfoTrends/CAP Ventures presenteerde in 2006 cijfers die voorspellen dat er tegen 2010 met behulp van mobiele camera's in totaal 228 biljoen beelden zijn geproduceerd, door zowel 'image-centric' als gewone telefoongebruikers. Dit getal overstijgt het totaal aantal beelden dat met digitale foto- en filmcamera's wordt gemaakt. (Chalfen 2006: 6) In frequentie van gebruik gaat de mobiele cameratelefoon de traditionele en technisch verfijnde visuele techniek voorbij. Zo kon het ook gebeuren dat mobiele telefoongigant Nokia in 2006 de grootste digitale cameraproducent ter wereld werd en gevestigde cameraproducenten zoals Sony en Canon voorbijstreefde. Het telecombedrijf verkocht verspreid over het jaar 2006 ruim 140 miljoen cameratelefoons. (zie: [www.mobilecowboys.nl](http://www.mobilecowboys.nl)) Nu, anno 2009, zijn nagenoeg alle mobiele telefoons die op de markt verschijnen voorzien van een camerafunctie.

### **3.3 Voortgaande democratisering van de visuele techniek**

In de vorige paragrafen schetste ik hoe de visuele techniek door kleine aanpassingen en uitvindingen steeds verder verfijnd, handzamer, beter betaal-, beheersbaar en breder gedragen werd. Van glazen platen, film, licht, ontwikkelbad en negatief ging de amateur over op eerst elektronische en daarna digitale dragers. Niet alleen de beeldkwaliteit verbeterde, maar ook de verhoudingen van de amateur tot het beeld veranderden. Eerst moest de amateur de film uit handen geven en het resultaat geduldig afwachten. Op een gegeven moment kon hij de beelden echter direct terugkijken, heen en weer spoelen, overspoelen, wissen of manipuleren. De toegang tot eigenhandige beeldproductie en selectie werd daarmee steeds eenvoudiger, goedkoper en gewoner. (Becker 1984, Bourdieu 1990) Het digitale tijdperk confronteerde de amateur met nieuwe vormen van communicatie en representatie en schiep ongekende mogelijkheden en hooggespannen verwachtingen. Des te opvallender is het dat de convergentie van foto- en videoteknik met de mobiele telefoon en internet, ondanks de bijkomstige achteruitgang in beeldformaat en -kwaliteit, bij het grote publiek aanslaat.

Het proces van mediaconvergentie, het samengaan van oude en nieuwe media, is meer dan een technologische verandering. Het is ook een sociaal en cultureel proces. Het is het ontstaan van een verzameling nieuwe praktijken vanuit de snelle vermeerdering van technologieën en mediakanalen en de toenemende frequentie waarmee inhoud of content tegenwoordig via en tussen deze technologieën en kanalen geproduceerd en verspreid wordt. (Jenkins 2006: 19) Het samengaan van de mobiele telefoon en de digitale foto- en videocamera (en internet), de beeldende, sociale en culturele praktijken die daaruit voortvloeien, vormen mijn inziens een goed voorbeeld. Amateurs 'schieten' met behulp van de mobiele cameratelefoon bijna dagelijks foto's en video's. Via Multimedia Messaging Service (MMS), bluetooth, internet of gewoon face-to-face op het scherm van de telefoon worden deze mobiele beelden en de daarin gevangen ervaringen en verhalen uitgewisseld en gedeeld met anderen: *shoot-n-share*. De amateur is daarmee consument, producent en distributeur van een oneindige en continue stroom van beelden en verhalen. Reponen, Huuskonen & Mihalic (2008) spreken van een 'mobile content chain: from capturing, creating the content to consumption'. (Reponen et. al. 2008: 287) Dat het werkelijk om een oneindige stroom van persoonlijke beelden en verhalen gaat, wordt duidelijk bij een bezoek aan foto- en videosites zoals Flickr en YouTube. Internetsites die vanwege de open structuur (2.0), de nadruk op de gebruiker en zijn of haar netwerk, worden gerekend tot het zogenaamde 'sociale web'. Dit web is tegelijkertijd een podium en een ontmoetingsplaats voor de amateur mediagebruiker.

De nieuwe mogelijkheden en posities voor de amateur in het veld van de productie, consumptie en distributie veroorzaken een voortgaande democratisering van de traditionele fotografie- en filmpraktijk.<sup>3</sup> De mobiele cameratelefoon is onthaald als een kans voor het individu om zichzelf visueel uit te drukken en het eenzijdige primaat van de massamedia te doorbreken. (Hjorth 2006: 211) Dit is ook doorgedrongen tot de amateurs zelf. Een van de deelnemers aan ons onderzoek, Osama, filmde met zijn mobiel hoe hij tegen een bal aan trapt, opende een account op YouTube en plaatste het filmpje met de veelzeggende titel 'Er is geen bal op tv, maar wel op YouTube!'. Mediatheoreticus Henry Jenkins spreekt van 'bottom-up participatory culture'. (Jenkins 2006: 243) Naarmate mensen media in eigen hand kunnen nemen voor eigen doeleinden is commercieel entertainment niet meer de enige vorm van content die verspreid wordt. 'Consumers are learning how to use these different media technologies to bring the flow of media more fully under their control and to interact with their significant others. ... Our lives, relationships, memories, fantasies and desires flow across media channels'. (Jenkins 2005: 4-5) Dat brengt ons ook bij een andere eigenschap van de democratisering van visuele media. Wat eens privé was, kan nu gepubliceerd worden op een wel heel publiek medium. 'Snapshots now appear not only in web-based family albums and diaries but also literally cover the face of the Earth: augmented by geographic coordinates they are superimposed onto screen-based online maps of the world'. (Rubinstein & Sluis 2008: 10) Bovendien kan alles en iedereen onderwerp worden van de mobiele productie omdat de mobiele camera altijd en overal bij de hand is.

---

<sup>3</sup> Eerder in dit hoofdstuk heb ik laten zien dat aan de basis van de fotografie en video reeds een democratisch potentieel ligt.

### 3.4 Wetenschappelijk onderzoek naar sociaal gebruik van de mobiele cameratelefoon

In paragraaf 3.2 heb ik de verschillende sociale functies van de traditionele media en de typische inhoud en vorm van amateurbeeld beschreven. De vraag is nu wat de gevolgen zijn van de nieuwe of andere kwaliteiten van de *mobiele cameratelefoon* voor amateurbeeldproductie, -consumptie en -distributie. De mediumspecifieke eigenschappen van de cameratelefoon zoals de mobiliteit en connectiviteit, handzaamheid en immer aanwezigheid, de beperkte kwaliteit wat betreft pixel, belichting en bereik, en de directe selectie en archiveringsmogelijkheden bieden ruimte voor verkenning en experiment en lijken ander beeldgebruik en -gedrag mogelijk of zelfs noodzakelijk te maken. Zijn eerdere conventies ten aanzien van amateurfotografie en -film daardoor aan verandering onderhevig? Verandert de status, het gebruik en het bereik van het amateurbeeld? En wat is de rol van de gebruiker hierin? In een opsomming van eerder onderzoek naar en literatuur over mobiele beeldproductie, -distributie en -consumptie schets ik kort de belangrijkste bevindingen.

In verhouding tot de enorm snelle doorbraak van de mobiele cameratelefoon, kwam het empirisch onderzoek naar het sociale gebruik van de cameratelefoon maar langzaam op gang. De meeste informatie over het nieuwe fenomeen is daardoor afkomstig uit het veld van de 'Human Computer Interaction'. In dit veld worden zogenaamde *design-studies* uitgevoerd om de relatie en interactie tussen medium en gebruiker uit te diepen, nog voordat nieuwe technologie wijdverspreid en geadopteerd is. (Koskinen 2005, Van House 2006) De onderzoeken maken veelal gebruik van quasi-experimentele methodes. Ze creëren een groep gebruikers door individuen prototype telefoons met camera's en verzendmogelijkheden te verschaffen en/of barrières ten aanzien van techniek, opslag, kosten en tegoeden bij bestaande gebruikers weg te nemen. (Okabe & Ito 2006) De testgebruiker fungeert als de interface tussen technologie en samenleving in een zoektocht naar de perfecte combinatie van technologie, ontwerp, sociale drijfveren en gedrag. Naast de zogenaamde design-studies zijn er inmiddels een aantal onderzoeken uitgevoerd naar de mobiele cameratelefoon, en het gebruik en de ervaringen van 'native users' (Kindberg et al. 2004, Okabe 2004, Okabe & Ito 2004, Scifo 2005). Door bestudering van deze literatuur over mobiele beeldpraktijken zijn verschillende verschuivingen waar te nemen.

De Finse socioloog en pionier Ilpo Koskinen voerde van 1999 tot 2003 met een aantal testgroepen twee onderzoeken naar prototype mobiele multimedia uit. Volgens Koskinen creëert de cameratelefoon een interactieve en sociale context voor beeld. De cameratelefoon is een middel voor het individu om zijn leven op een speelse en visuele wijze te interpreteren en te delen. Koskinen legt hierbij verwachtingsvol de nadruk op de mogelijkheid van de Multimedia Messaging Service (MMS) om over en weer visuele berichten van en naar de cameratelefoons van peers te verzenden en zo gezamenlijke ervaringen te creëren. (Koskinen et al. 2002, Koskinen & Battarbee 2004) 'In MMS seeing becomes an ongoing social affair of pictures and responses to them'. (Koskinen 2004: 7(27))

Koskinen voorzag zijn testgroepen van een speciale MMS telefoon en kostenloze verzendservice zonder dat deze techniek reeds werkelijk was ingebed in de maatschappij. In de verschillende onderzoeken die volgen (Kindberg et al. 2004, Ling & Julsrud 2005, Scifo 2005, Villi 2007), lijkt daardoor een ietwat vertekend optimisme ten aanzien van de communicatie-/MMS functie van de cameratelefoon te bestaan. Volgens de Italiaanse



sociologe Barbara Scifo (2005) bijvoorbeeld bouwen groepen leeftijdsgenoten al MMS-end een gedeelde code van ervaringsinterpretatie op. Scifo wijst op de eerste signalen van de verbreiding van een cultuur van mobiele beeldcommunicatie en de geboorte van een nieuwe taal. Naar aanleiding van haar onderzoek naar de domesticatie van de mobiele cameratelefoon en MMS-communicatie onder Italiaanse jongeren en jong volwassenen (14 tot 34 jaar) concludeert Scifo dat het communiceren via mobiele beelden nauw verbonden is aan het gevestigde sociale netwerk van een individu, bestaand uit vrienden, partners, broers en zussen en in mindere mate collega's of klasgenoten. De camera is een bron voor gezelligheid, vermaak en communicatieve uitwisseling van beelden binnen de eigen groep. De beelden spelen een rol in bewijsvoering, verslaglegging, vertelling en/of de directe ervaring. Want MMS stelt individuen in staat om vrienden of bekenden die elders zijn op het moment van gebeuren zelf virtueel deel te laten zijn van een gebeurtenis of ervaring. (Scifo 2005: 366-370) In andere onderzoeken wordt deze praktijk ook wel aangeduid als 'telepresence' (Kindberg et al. 2005b), 'ambient visual co-presence' (Ito & Okabe 2005) of 'co-experience' (Battarbee 2004). Het gaat om een onmiddellijke ervaring. De kern van de beelden ligt in het nu en niet in het verband tussen het verleden en de toekomst zoals we bij eerdere amateurproductie en -consumptie zagen. 'This is how it was then' is verruild voor 'this is what I see now'. (Gye 2007: 285) De viering van het gezin is overgegaan in de beleving en bevestiging van het individu en zijn persoonlijke relaties en boezemvrienden. Mikko Villi: 'There are no ancestors in a full time intimate community. Its members are absent in space, not absent in time'. (Villi 2007: 325)

Uit voorgaande onderzoeken wordt duidelijk dat het verschil tussen traditionele visuele media en mobiele multimedia zoals de cameratelefoon aan de receptie- of consumptiezijde voortkomt uit de communicatiefunctie en niet de herinnerfunctie. Mobiele multimedia kunnen gericht gebruikt worden voor persoonlijke doeleinden en stellen anderen in staat vrijwel onmiddellijk te reageren. Berichten zijn niet tot velen ('one-to-many' zoals in het geval van de massamedia), maar tot één of enkele specifieke individuen gericht ('one-to-one'), waardoor karakteristieke elementen van sociale interactie behouden blijven. Het lijkt er dus op dat deze vorm van communicatietechnologie daarom bij uitstek individuen of groepen verbindt die er baat bij hebben om informatie te delen en samen betekenis te creëren in het moment. De connectiviteit van de cameratelefoon gaat echter verder dan het verbinden van cameratelefoons onderling. De cameratelefoon staat ook in connectie met technologische netwerken zoals het World Wide Web waardoor het voor de amateur mogelijk is om zijn beelden via mobiele blogs en foto- en videosites ook 'one-to-many' te verspreiden en te delen met een voor hem nog onbekend publiek. In de gepresenteerde onderzoeken wordt door de nadruk op MMS en gedeelde ervaring bijna voorbijgegaan aan andere vormen van delen. Gerichte onderzoeken naar meer publieke vormen van delen zoals op het internet zijn schaars, maar in opkomst. (Rubinstein & Sluis 2008, Van House 2006) Daarnaast zijn er reeds een aantal onderzoeken (Gye 2007, Kindberg et al. 2004, Van House 2006) die bevestigen dat MMS door de gebruikers als te kostbaar en ingewikkeld wordt ervaren. *The Economist* van augustus 2006 bestempelt MMS als een internationale flop. (in Van House 2006: 1) Delen heeft het meeste plaats in face-to-face situaties, bijna altijd direct van het scherm van de mobiele telefoon, maar ook tussen telefoons via bluetooth of infrarood. (Kindberg et al. 2004, Kirk et al. 2007, Lindtner & Chen 2007)

De uitwisseling van mobiele beelden met persoonlijke relaties en boezemvrienden is volgens de Japanse psycholoog Daisuke Okabe en cultureel antropoloog Mizuko Ito (2006) niet los te zien van specifieke contexten en plaatsen. De mobiele cameratelefoon is alomtegenwoordig en lichtgewicht, volgt het individu overal en vertolkt daardoor een zeer individueel gezichtspunt op de wereld. Door zijn constante aanwezigheid is de mobiele cameratelefoon onderdeel van de sociale interacties en ervaringen in het alledaagse leven van de bezitters. Aan al het mobiele schieten en delen komt weinig bedenktijd, compositie of nabewerking te pas, het gaat om 'short snippets of action, ad hoc capture and sharing of content, on the spur of the moment'. (Kirk et al. 2007: 67) Dit typische gebruik heeft volgens Okabe en Ito geleid tot een veranderende definitie van onderwerpen die het fotograferen en filmen waard zijn. Zij signaleerden een verandering van speciale, rituele en geplande naar meer alledaagse, gewone, onverwachte en vergankelijke onderwerpen. Het resultaat: een zogenaamde 'aesthetics of banality'. (Koskinen 2005) Of zoals door digitale media kunstenaar en wetenschapper Larissa Hjorth treffend verwoord: 'The documentation of everyday images is being used to monumentalise the significance of the once was deemed the 'mundane' and trivial. In this way, camera phone images are articulating the very paradox of the everyday – it is both trivial and sublime. (Hjorth 2006: 225)

De meeste van deze alledaagse mobiele beelden hebben slechts betekenis voor de persoon die ze gemaakt heeft. De mobiele cameratelefoon vormt daardoor volgens Okabe (2004) echter een betekenisvol middel in de constructie van persoonlijke identiteit. Ook Scifo (2005) spreekt van een 'new resource for the identity construction'. Maar wat moeten we ons hierbij voorstellen? Volgens Kindberg et.al. (2004) worden zogenaamde affectieve beelden behalve om te delen, een sociale ervaring te verrijken of te communiceren met afwezige vrienden, ook individueel gebruikt, voor persoonlijke reflectie. Van House signaleert een visuele wijze van 'personal chronicling', waarbij de mobiele telefoon als het ware een zeer persoonlijke dagboekfunctie vervult. Van House (2006) wijst daarbij op de rol van narratieven of verhalen in de constructie van zowel persoonlijke als collectieve identiteit. Mobiele beelden bevatten volgens haar vaak een verhaal, dienen ter visuele ondersteuning of worden aangegrepen als aanleiding om verhalen te vertellen. De komst van de mobiele cameratelefoon heeft volgens Van House geleid tot een toename in zelfpresentatie en -expressie. Zelfpresentatie relateert zij aan onder meer portretten, beelden van relaties en persoonlijk bezit, verdeeld naar onbewuste en intentionele presentatie. Onder zelfexpressie verstaat Van House onder andere artistiek, experimenteel en humoristisch gebruik van de cameratelefoon.

De democratisering van de visuele media heeft naast een visuele wijze van persoonlijke verhalen vertellen, ook een overvloed aan beelden tot gevolg. De tegenwoordigheid van de mobiele cameratelefoon veroorzaakt volgens Okabe en Ito een verhoogd visueel bewustzijn. Mobiele beelden functioneren in een 'economy of presence', zijn vluchtig van aard en eerder van waarde in het moment dan als herinnering. (Villi 2007, Rantavuo 2007, Gye 2007, Van Dijck 2008, Reading 2008) Regelmatig wordt de camera op een speelse wijze ingezet om sociale situaties betekenis toe te kennen. De beelden zijn dan van minder belang dan de interactie en het vastleggen van de gebeurtenis zelf. Het schieten van de situatie geeft aan dat er iets grappigs, opmerkelijks of belangrijks aan de gang is en is zodoende een aanjager van sociaal gedrag tussen peers. (Van House & Ames 2007: 6) Dit betekent echter niet dat beelden helemaal niet meer bewaard worden. Mobiele multimedia blijken evenals traditionele

visuele media een bewaar- en herinnerfunctie te vervullen. Socioloog Don Slater wijst er bijvoorbeeld op dat een dergelijke 'sociale happening' tenminste een gedeelde herinnering voortbrengt en dat de beelden ingezet worden bij het vertellen van verhalen en het herbeleven van de situatie. (Koskinen, Kurvinen & Lehtonen 2002: 25) De beelden op de mobiele cameratelefoon zijn altijd bij de hand, 'for easy access and sharing'. (Kirk et al. 2007: 66) De cameratelefoon zelf doet dienst als een persoonlijk en mobiel archief vol met fragmenten uit het dagelijkse leven van een individu. Verschillende auteurs (Okabe 2006, Scifo 2005, Van House 2006) zien de cameratelefoon als een verlengstuk van de ervaring en het geheugen, diep verankerd in het subject, zijn sociaal netwerk en zijn fysieke omgeving. Het overzetten van het mobiele materiaal in mappen op de computer wijst volgens Kirk et al. (2007) op een heus 'issue of memory management'. En ook Van Dijck (2008) wijst er op dat de functie van het geheugen in de nieuwe media terugkomt: 'in the networked, distributed nature of digital photographs, as most images are sent over the internet and stored in virtual space'. (Van Dijck 2008: 57) In ons eigen onderzoek zagen we hoe zowel Hans en meneer Been hun mobiele productie zorgvuldig ordenen in mappen op de computer en hoe Annemarie, Thom en Osama hun materiaal online plaatsen. Ook maakten we mee hoe Osama zich voelde nadat zijn YouTube-account plots was geblokkeerd en hij geen toegang meer had tot zijn tientallen filmpjes online. Het was alsof of hij twee jaar van zijn leven was kwijtgeraakt, net nu hij bezig was om alle mobiele materiaal over te zetten op een externe harde schijf.

Aan de hand van bovengenoemde onderzoeken heb ik een beeld kunnen schetsen van het sociale gebruik van de mobiele cameratelefoon. Ook hebben we een aantal verschuivingen kunnen zien in de sociale functies van de amateurbeeldproductie, -consumptie en -distributie. Door het convergeren van camera, mobiele telefoon en internet is de visuele techniek verder gedemocratiseerd. De gebruiker heeft een andere positie gekregen in het veld van de fotografie en film. Vrijwel iedereen kan meedoen in de documentatie en publicatie van zijn of haar directe en alledaagse leefwereld. Op het net wacht een podium met publiek. Productie en consumptie van beeld zijn in die zin een minder private aangelegenheid geworden. Hoewel de nadruk op de familie is verruild voor nadruk op het individu zelf is de onbegrensde beeldproductie nog sterk plaats- en contextgebonden; ingebed in de sociale leefwereld van het individu. In het maken en delen van mobiele beelden worden vooral vriendschappelijke relaties van het individu gevierd. De directe situatie en ervaring staan telkens centraal. Beelden zijn ingebed in het gewone en alledaagse leven, zijn niet ritueel, maar eerder spontaan en vergankelijk van aard. Ze worden ingezet in het vertellen van verhalen en de constructie van persoonlijke identiteit en geschiedenis, zelfexpressie en -presentatie. Dit gegeven vormt het vertrekpunt van de beschrijving van de theorie en de analyses, maar voordat ik daartoe overga, sta ik stil bij de opzet van het onderzoek.

## Hoofdstuk 4: Methodologie

### A. Het symbolisch interactionistische perspectief

In dit hoofdstuk beschrijf ik kort het symbolisch interactionistische perspectief op de sociale werkelijkheid in relatie tot shoot-n-share als een nieuw sociaal verschijnsel. Aan de hand van dit perspectief motiveer ik vervolgens de wijze waarop het onderzoek verder is opgezet.

In het symbolisch interactionisme wordt de sociale werkelijkheid gezien als een intersubjectief ervaren werkelijkheid. Individuen zijn voortdurend in onderhandeling met hun sociale omgeving. De alledaagse leefwereld, met voor vanzelfsprekend gehouden waarden en betekenissen, komt voort uit dat proces van menselijke interacties. (Zijderveld 1975: 184) Want in de optiek van het symbolisch interactionisme ontstaat betekenis in interactieprocessen. De mobiele cameratelefoon is een nieuw middel dat kan worden ingezet in interactie om betekenis te produceren en reproduceren. Hierbij is het belangrijk te benadrukken dat symbolisch interactionisten het handelende -en in dit geval bijvoorbeeld het plaatjes schietende- individu zien als een zinervarend, reflecterend en interpreterend wezen. Het individu handelt bewust, maar niet alleen vanuit functionele overwegingen. Zijn gedrag is in beginsel intentioneel en expressief en dat roept betekenis op. (Klaassen red. 1991: 47) Het handelende individu is daarmee zowel product als producent van zijn sociale omgeving. (Zijderveld 1975: 67)

In lijn met het symbolisch interactionistische gedachtegoed voerden wij ons onderzoek uit volgens het *interpretatieve model*. Dit model stelt ons in staat om het mobiele gedrag te begrijpen vanuit de *intenties en motivaties* van de schietende/mobiele makers zelf. In de zoektocht naar subjectieve betekenis staat interpretatie centraal. (Seale 2004: 13) Om de *betekenis* die individuen aan hun alledaagse omgeving en omgang met de mobiele telefooncamera toeschrijven beter te begrijpen, verplaatsten we ons in de *interpretaties* van de onderzochte individuen en vertrokken we vanuit een zo neutraal mogelijk standpunt. Een reconstructie van het betekenis kader dat door de mobiele makers gehanteerd wordt, maakt het schieten en delen, de regels die daarmee gepaard gaan en de opvattingen en waarden die wellicht in de geschoten beelden terugkomen, begrijpelijk. Om ons werkelijk te kunnen verplaatsen in de mobiele makers wilden we het onderzoek zoveel mogelijk in de natuurlijke context van het schieten en delen uitvoeren en volgens de interpretatiekaders van de mobiele cameratelefoongebruikers ontwikkelen; op het microniveau van de concrete interactiesituatie. Dat kon alleen wanneer we als onderzoekers veel en direct met de makers in contact zouden staan. We maakten daarom gebruik van kwalitatieve methoden van dataverzameling zoals participerende observatie, diepte-interview en inhoudsanalyse. Kwalitatieve gegevens hebben betrekking op de aard, de waarde en de eigenschappen (de 'kwaliteiten') van het onderzochte verschijnsel, dus niet op kwantiteiten zoals hoeveelheid, omvang en frequentie. (Baarda et al. 2001: 15)

Omdat er weinig bekend was over de specifieke aard waarin shoot-n-share zich als sociaal verschijnsel voordoet, kreeg het onderzoek een explorerend en beschrijvend karakter met de mogelijkheid om in een later stadium het fenomeen eventueel te pogen te verklaren. We vertrokken niet vanuit een bepaalde theorie of hypothese om deze te falsificeren. We vertrokken vanuit de empirie door middel van observatie, interview en mobiel beeld. Om

relevante variabelen/factoren op te sporen gebruikten we zogenaamde 'sensitizing concepts': vage begrippen die verwijzen naar bepaalde situaties, verwachtingen en gebeurtenissen, die van belang zijn tijdens observatie en analyse en daardoor richting geven aan het onderzoek en aan de waarneming van de onderzoekers. Door gedetailleerde bestudering van een aantal individuele empirische gevallen (casestudies) en thematische analyse werden deze begrippen gedurende het onderzoek steeds specifieker. (Zijderveld 1975: 203-204)

Het genereren en analyseren van de data vond zoals gewoonlijk bij kwalitatief onderzoek het geval is, tegelijkertijd plaats. We hanteerden een aanpak waarin ideeën en empirie elkaar afwisselden in een iteratief proces. (Seale 2004: 47) Uit de dataverzameling kwamen nieuwe inzichten (concepten, categorieën, eigenschappen en relaties daartussen) voort. De inzichten toetsten we vervolgens voortdurend aan de individuele empirische gevallen. Via deze inductieve werkwijze – letterlijk het indikken van opvattingen – hoopten we empirie en theorie uiteindelijk aan elkaar te verbinden.

### **B. Selectie en opzet van case studies**

In samenhang met het symbolisch interactionistische onderzoeksperspectief en de verkennende aard van het afstudeeronderzoek pasten Lieke en ik verschillende dataverzamelmethode toe: participerende observatie, diepte-interviews en inhoudsanalyse van mobiele beelden (als ego-documenten). Observaties maakten het mogelijk om te kijken naar spontane processen en gedrag; de totstandkoming van mobiele beelden en betekenissen. In de interviews kregen we meer inzicht in de betekenisverlening door de betrokkenen. (Swanborn 2004: 119-120) Door deze diepgaande bestudering van de verschillende betekenissen die aan shoot-n-share worden toegekend door betrokkenen kwamen wij tot een systematische en rijke beschrijving van het beeldende gedrag, de beeldende interactieprocessen en de bijbehorende mobiele beeldcultuur. De intensieve combinatie van onderzoeksmethoden brachten we samen in een aantal case studies. In deze paragraaf beschrijf ik achtereenvolgens de populatie, selectie van de cases en de betrouwbaarheid en validiteit van de door ons uitgevoerde case studies.

#### **- Populatie**

Het schieten en delen van foto's en filmpjes met de cameratelefoon is een fenomeen dat niet eenvoudig aan een afgebakende groep mensen toe te dichten is. De nieuwste generatie mobiele telefoons wordt bijna standaard opgeleverd met een camerafunctie. Maar ondanks nieuwe mogelijkheden op de mobiele telefoon is niet iedereen een actieve gebruiker van de cameratelefoon. Sommige individuen interesseren zich niet voor het shoot-n-share gebeuren; het continu afbeelden, terugkijken en delen van de werkelijkheid. Anderen zijn volgers in een groepscontext of maken slechts beeld in hele uitzonderlijke situaties. Wij hebben onze populatie daarom beperkt tot individuen die de cameratelefoon (ten minste) frequent gebruiken en zo een rol verschaffen in hun dagelijks leven. Vanwege haalbaarheid en uitvoerbaarheid van het onderzoek heeft deze definitie van de populatie alleen betrekking op individuen uit de stedelijke omgeving van Rotterdam en omstreken. Onze motivatie om de populatie niet naar leeftijd af te bakenen volgde uit de vaststelling dat in de openbare ruimte en op YouTube uiteenlopende leeftijdsgroepen de cameratelefoon en het mobiele filmen en fotograferen vertegenwoordigen.

### - Selectie van de cases

Kwalitatief onderzoek en casestudies worden geassocieerd met onwillekeurige steekproeftrekking. Lieke en ik wilden in eerste instantie een bestaande vriendengroep selecteren om sociale interactie met de mobiel goed zichtbaar te maken. Mensen binnen eenzelfde groep kijken en ervaren regelmatig volgens gelijke kaders. Na vooronderzoek gingen we daarom over op bestudering op het niveau van individuen in plaats van groepen. Het bleek interessanter om te kiezen voor meerdere individuele mobiele beeldmakers uit verschillende sociale omgevingen, die konden laten zien hoe zij de mobiele video en fotografie op verschillende eigen wijze inzetten en beleven. Door bestudering van de literatuur en ons vooronderzoek op een middelbare school, in de openbare ruimte en op YouTube, hadden we individuen met de cameratelefoon bezig gezien en hun beelden bekeken.<sup>4</sup> Aan de hand van door ons waargenomen verschillen in specifieke alledaagse mobiele gebruiken, gedrag en attitudes, en verschillen in vorm, inhoud en waarde van mobiele beelden, stelden we een aantal gebruikersprofielen op om gericht deelnemers voor de casestudies te selecteren en benaderen. We trachtten voor elk profiel een persoon geschikt en bereid te vinden om mee te werken aan het onderzoek. We selecteerden vijf heterogene cases om op zoek te gaan naar de overeenkomsten en de meer subtiele verschillen binnen het fenomeen 'shoot-n-share'. In de twee onderstaande tabellen zet ik dit schematisch uiteen.

Tabel 1 toont de grove onderverdeling in categorieën voortgekomen uit het vooronderzoek. Tabel 2 toont de verschillende gebruikersprofielen schematisch gespecificeerd volgens de eigenschappen van de geselecteerde cases. De verschillende cases overlappen elkaar wat betreft de categorieën 'vorm/inhoud' en 'functie' van mobiele beelden. Selectie verliep grotendeels volgens aanwijsbaar verschil in gebruik, gedrag en houding tussen de cases, onder meer gelegen in het onderscheid dat de deelnemers in meerdere situaties maken tussen privé en publiek.

**Tabel 1: Onderverdeling in categorieën**

<b>Leeftijd</b>	
<b>Gebruik, houding en gedrag t.a.v.:</b>	- Mobiel fotograferen en filmen, kijken en beleven
	- Terugkijken en herbeleven
	- Delen en online publiceren/openbaar maken van mobiele beelden
	- Mobiele telefooncamera aan zich
<b>Vorm/inhoud mobiele beelden</b>	- Registratie
	- Verslag
	- Experiment
	- Kunstzinnig
	- Avontuur
	- Bekentenis

<sup>4</sup> Voor een uitgebreide beschrijving van vooronderzoek, zie Bijlage 1: Verslag van het audiovisuele productieproces.

	- Parodie
	- Show
	- (Zelf)Portret
	- Kattenkwaad
<b>Betekenis mobiel fotograferen en filmen en beeld</b>	- Avontuur, creëren van een visuele ervaring, spanning
	- Verrijken van sociale interactie en ervaring
	- Zelfexpressie
	- Zelfreflectie
	- Bewijzen
	- Bemiddelen in interactie
	- Eigen maken
	- Waarde toekennen aan dingen, situaties, relaties
	- Affectie tonen
	- Bewaren/koesteren

**Tabel 2: Verschillende profielen en eigenschappen cases**

Hans	<p>Dertiger.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Individueel gebruik, niet gedeeld. Lens mijdt mensen.</li> <li>- Avontuur. Experiment. Kunstzinnig. Zelfportret.</li> <li>- Creëren van een visuele ervaring. Zelfexpressie. Zelfreflectie. Bewaren/koesteren.</li> </ul>
Thom en Osama	<p>Puberend duo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sociaal of individueel gebruik voor een mogelijk publiek, online openbaar en breed gedeeld. Lens mijdt onbekende mensen.</li> <li>- Avontuur. Kattenkwaad. Verslag. Show.</li> <li>- Verrijken van sociale interactie en ervaring. Creëren van een visuele ervaring. Zelfexpressie. Eigen maken.</li> </ul>
Annemarie	<p>Jonge moeder en student.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sociaal en individueel gebruik, online openbaar, gedeeld voor eigen doelgroep.</li> <li>- Show. Registratie.</li> <li>- Affectie tonen. Verrijken van sociale interactie en ervaring. Waarde toekennen relaties. Bewaren/ koesteren. Zelfreflectie.</li> </ul>
Meneer Been	<p>Gepensioneerd.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Individueel gebruik, gedeeld voor eigen doelgroep via email en traditionele huisvertoningen. Lens zoekt onbekende mensen op.</li> <li>- Registratie. Avontuur. Verslag.</li> <li>- Eigen maken. Bemiddelen.</li> </ul>

Hans, Thom en Osama, Annemarie en meneer Been reageerden positief op onze uitnodiging om mee te werken aan Shoot-n-Share. Zij haalden voldoening en erkenning uit onze belangstelling voor hun mobiele beelden en beeldgedrag. Eventuele breekpunten werden door ons gepolst en besproken waarna alle geselecteerde deelnemers vrijwillig instemden met het onderzoek, de audiovisuele opnamen en de documentaire presentatievorm. Bij de twee minderjarige jongens stemden ook de ouders en de schoolleiding officieel in.

#### **- Betrouwbaarheid en validiteit**

Een casestudie als deze bood de mogelijkheid om met de mobiele beeldmakers de diepte in te gaan. Hoewel het om enkele gevallen ging, bestond er weinig gevaar voor kunstmatigheid. De selectie naar verschillende fysieke plaats en sociale setting (datatriangulatie) maakte een vergelijking tussen individuele cases mogelijk en droeg daardoor bij aan de validiteit van het onderzoek. (Seale 2004: 77) De benadering van 'shoot-n-share' door middel van een combinatie van verschillende dataverzamelmethode (eveneens een vorm van datatriangulatie) en de daaruit voortvloeiende spontaniteit en rijkdom aan data ontzenuwt de kleinschaligheid van dit onderzoek.

De interne validiteit van het onderzoek is vrij hoog: nieuwe concepten en ideeën en relaties daartussen werden gecreëerd op basis van en kwamen letterlijk voort uit observaties van een specifieke en originele sociale setting. (Seale 2004: 77) De externe validiteit van het onderzoek en de controle van betrouwbaarheid zijn echter gering. Vanwege de beperkte generalisatiemogelijkheden zijn de uitkomsten van dit onderzoek slechts indicaties met betrekking tot de rol van de mobiele cameratelefoon in het dagelijks leven. Om de geloofwaardigheid te vergroten voerden we achteraf, in de montagefase, wel een zogenaamde 'member-check' uit. (Seale 2004: 78) Dat hield in dat we de onderzoeksresultaten ter verificering terugkoppelden naar de onderzoekseenheden.<sup>5</sup>

#### **C. Methodes van dataverzameling**

In deze paragraaf komen achtereenvolgens het verloop van de participerende observaties, interviews en gebruik van mobiele beelden aan bod, om te eindigen met het zogenaamde verzadigingsaspect. Hoofdstuk 5 is vervolgens geheel gewijd aan de verantwoording van de documentaire Shoot-n-Share als een onderzoeksstrategie, vorm van data-analyse en presentatie.

#### **- Observatie**

Wij zijn ons onderzoek begonnen met observaties. Tijdelijk namen we deel aan het dagelijks leven van de respondenten en raakten we vertrouwd met hun uitdrukkingswijzen. We kregen een eerste inzicht in het interactieproces, het gedrag en de houding van de mobiele filmers en fotografen, de specifieke productie en de context waarin mobiel beeld tot stand komt. We legden de observaties vast met behulp van audiovisuele media. Tijdens de observatie- en opnameperiode spraken Lieke en ik regelmatig over de wijze waarop we te werk gingen en bij het terugkijken van de opnames probeerden we een bepaalde mate van analytische afstand te bewaren. We werkten de gebruikersprofielen van de specifieke deelnemers systematisch uit. Uit de observaties en aangevulde profielen extraheerden we vage begrippen ('sensitizing concepts') die nieuwe invalshoeken boden voor de volgende stappen in het onderzoek en een leidraad vormden in de data-analyse. (Arts et al. 1985: 15)

---

<sup>5</sup> Zie ook paragraaf 1.5.3 met als titel 'Preview' in Bijlage 1: Verslag van het audiovisuele productieproces.



## **- Interviews**

De observaties en daaruit voortgekomen invalshoeken namen we mee in onze kwalitatieve interviews om deze samen met de geïnterviewde verder uit te diepen dan wel te corrigeren. Door middel van interviews konden we de individuele beleving, motivatie en waardeoriëntaties van de deelnemers aan Shoot-n-Share achterhalen en hierover ook indicatieve uitspraken doen. Op basis van ons vooronderzoek en selectie vermoedden wij dat de deelnemers niet allemaal op eenzelfde wijze met de cameratelefoon en mobiele beelden omgaan, ervaren en naar de wereld kijken. De functie van de interviews was dus hoofdzakelijk om een koppeling te maken tussen het geobserveerde gedrag van de deelnemers en hun motivatie voor dit gedrag. (Seale 2004: 182)

Met behulp van de attenderende begrippen en individuele profielen stelden we een puntenlijst samen. Deze lijst bood houvast bij het stellen van open vragen over terugkerende thema's en de meer individuele invulling van die thema's. Uit eerdere interviewervaring wist ik dat een meer uitgebreide vragenlijst zo'n indruk op een geïnterviewde kan maken dat het een gesprek op gelijke basis in de weg kan staan. De puntenlijst is juist bedoeld om ruimte te bieden aan de perspectieven, motiveringen en interpretaties van de geïnterviewden. Ter voorbereiding van onszelf en de deelnemers hielden we voorgesprekken, testten en toonden we onze apparatuur en legden we kort uit wat de geïnterviewde kon verwachten. De voorbereidingen stelden ons in staat een open en natuurlijk gesprek te voeren. We konden zonder onderbreken en geblader afwijken van de volgorde van vragen en doorvragen waar nodig. Af en toe lieten we ook stiltes vallen en boden we ruimte aan de deelnemers om gemiste invalshoeken of een persoonlijke toelichting aan het gesprek toe te voegen. (Seale 2004: 184-185) Op deze wijze ontstond een overzicht van de belangrijkste aspecten en motivaties van shoot-n-share, door de deelnemers zelf aangegeven en verfijnd. Sommige begrippen verdwenen, anderen kwamen erbij en raakten steeds verder ingevuld naarmate de interviews vorderden.

We interviewden de deelnemers in hun 'natuurlijke' omgeving om het gesprek zo ongecompliceerd en ongedwongen mogelijk te laten verlopen. De meest vertrouwde locatie bleek voor het merendeel van de geïnterviewden de eigen woonkamer of een andere rustige plek in het huis. De pubers Thom en Osama kozen voor een meer 'neutrale' plek in de openbare ruimte om het interview af te nemen, los van ouders. Voor Thom en Osama hebben we de vragen bovendien opgesplitst en verdeeld over meerdere observatie- en draaidagen. Dat wij hen volgden met de camera was meer natuurlijk voor de jongens dan het stellen van vragen. Om bij het motiveren van eigen gedrag en beleving mogelijke invloeden van Thom en Osama op elkaar te doorzien, hebben we hen tijdens de eerste draaidagen apart genomen en afzonderlijk vragen gesteld.

## **- Mobiele beelden**

Via de verschillende deelnemers hebben we een grote hoeveelheid mobiele beelden verkregen. Deze subjectieve beelden zijn te zien als ego-documenten, die dienden als basis voor het onderzoek. Het merendeel van de mobiele beelden bestond al voor aanvang van het onderzoek. De inhoud van de beelden attendeerde ons op zaken waar wij in de onderzoekssituatie op konden letten. Uit de studie van de beelden kwam bijvoorbeeld bepaalde informatie over gedrag vrij. Informatie die, of gedrag dat, een deelnemer in de onderzoekssituatie zou kunnen achterhouden. Daardoor waren we voorbereid met vragen over specifiek gedrag en waren we in staat diepere lagen aan het onderzoek toe te voegen. Daarnaast confronteerden we de deelnemers in interview met

eigen 'geschoten plaatjes'. We gebruikten de mobiele beelden als 'cues' om de deelnemers aan de praat te krijgen over de shoot-n-share activiteiten, resultaten en individuele betekenisverlening.

#### **-Verzadigingsaspect**

Ondanks het doel om met dit onderzoek een representatief beeld te geven van de diversiteit binnen shoot-n-share en de belevingswereld van de verschillende deelnemers bereikten we tijdens de dataverzameling ook een verzadigingspunt. In de methodologie heet dit 'theoretical saturation'. Er komen geen additionele data meer bij en de onderzoeker kan geen extra eigenschappen van categorieën onderscheiden. (Glaser & Strauss 1967: 61,63 in Seale 2004: 242) Op het moment dat bepaalde situaties zich steeds herhaalden voor de lens van de camera wisten wij dat we een verzadigingspunt hadden bereikt, dat er zich geen relevante toevoegingen in beeld meer voor zouden doen.

## Deel II

### Hoofdstuk 5: Verantwoording van de documentaire methode

In dit hoofdstuk beschrijf en verklaar ik een aantal keuzes die we in het productieproces van de documentaire gemaakt hebben, met name ten aanzien van de montage. Het is niet mijn doel de gehele documentaire naar tekst te vertalen. Ik tracht in dit hoofdstuk slechts open te zijn over onze werkwijze (§5.1, §5.2 & §5.3), toegepaste stijlmiddelen (§5.4), tussentijdse analyse, verteltechnieken en -strategieën (§5.5). Daarbij beroep ik me op een *aantal scènes en sequenties* die illustratief zijn voor onze benadering van documentaire als methode in analyse en als vorm van rapportage van data over de rol die de mobiele camera vervult in de dagelijkse leven van een vijftal Rotterdammers. Een inhoudelijke beschrijving en verklaring van *afzonderlijke observaties en stukken interview* komen naar aanleiding van een meer toegespitste probleemstelling aan bod in hoofdstuk 6 en 7.

#### 5.1 Documentaire als onderzoeksstrategie

Voor de documentaire geldt net zoals voor het gehele onderzoek dat we gebruik hebben gemaakt van verschillende databronnen: participerende observatie, interviews en bestaande mobiele beelden. De samenkomst van deze bronnen in de documentaire genereert associatieve patronen tussen het verleden en het heden, het fysieke en het virtuele, en tussen verschillende vormen van presentatie en reflectie. Diverse bronnen én verschil in voor de deelnemers vanzelfsprekende mobiele gebruiken zorgen er voor dat de documentaire geen homogene boodschap of afgerond narratief verkondigt. (Corner 1996: 172) Onze observaties van het handelen en gedrag zorgen voor een bepaalde mate van analytische afstand en geven inzicht in 'de totstandkoming van beeldende processen'. Het interviewmateriaal onthult meer over individuele motivatie, emotie en betekenis voor de 'mobiele makers'. Het mobiele materiaal is ten slotte zeer gevarieerd en subjectief. Het bevat een visuele vertaling van de alledaagse perceptie en ervaring van onze deelnemers en reikt tegelijkertijd uit naar een bredere context van productie, distributie en receptie van mobiele beelden (buiten de documentaire).

Hoewel de nadruk ligt op de beeldende constructie van de werkelijkheid met de cameratelefoon ben ik me bewust van het feit dat we als makers van deze documentaire een tweede én ietwat dubbele laag aan de inhoud toevoegen. Het maken van een documentaire is in feite ook een constructie van de werkelijkheid.

#### 5.2 Rol van onderzoeker en camera

Lieke en ik hebben met minimale middelen zelf het beeld en het geluid van de documentaire verzorgd. Om de impact van het filmen op de hoofdpersonen te beperken, kozen we voor het gebruik van een compacte digitale videocamera en zendersets voor het geluid. Het afzien van het 'hengelen' met een geluidshengel stond ons toe om zonder extra technische hulp te werken. Wij zijn van mening dat het inzetten van een ook voor ons onbekende hulp de dynamiek van het filmen en het contact met de hoofdpersonen had kunnen verstoren. Gedurende het

hele proces, van het eerste contact tot de opnames en interviews, hebben de deelnemers daarom steeds met ons tweeën te maken gehad.

In tegenstelling tot de handzame mobiele telefooncamera van de deelnemende subjecten was onze semi-professionele en hoekige camera uiterst zichtbaar. We hebben onze aanwezigheid of rol als onderzoeker mét een videocamera dan ook aangegrepen in plaats van verwaarloosd of verdoezeld. Als onderzoeker ben je namelijk niet vrij van sociale interactie met je subjecten. Interactie verplaatste zich in ons geval deels naar interactie met de camera, het medium wat tussen ons als onderzoekers en de subjecten in stond. Niet geheel ontoevallig is 'interactie met de (mobiele) camera' nu juist het onderwerp van ons onderzoek.

In *Schaduw en werkelijkheid* (1989), een proefschrift over audiovisuele antropologie, beschrijft Dirk Nijland hoe in eerste instantie de spontane reacties van de subjecten op de film moeten worden geregistreerd en geanalyseerd. Deze reacties bevatten volgens hem belangrijke informatie over de achterliggende betekenis van gedrag in de vorm van ideeën en waarden. (in Waal 2000: 46) De reactie van de deelnemers op de aanwezigheid van onze camera tijdens de participerende observaties legde details van het mobiele fotograferen en filmen bloot die ik naar mijn mening via een andere dan deze audiovisuele methode niet of moeizaam had kunnen onthullen. Er trad bij de deelnemers als het ware een extra vorm van zelfreflectie op eigen gedrag op. De deelnemers spraken over het verschil tussen onze camera en de mobiele telefooncamera en over het verschil tussen filmen en gefilmd worden. En ook in beeld waren waardevolle reacties zichtbaar. Zo zagen wij hoe het gedrag van de deelnemers voor de camera verschilde. Hans en Osama die de mobiele telefooncamera constant ter hand nemen, hadden zelf last van cameraschuwheid en deelden de norm dat je mensen niet zomaar kunt afbeelden. Meneer Been, die deze norm niet deelde, zag vanachter zijn camera allerlei mogelijke gesprekspartners. Ook in de onderzoekssituatie zocht hij naar het praatje met ons achter de camera. Thom en Annemarie trokken zich weinig van de aanwezigheid van de camera aan. Annemarie staat met haar toneelervaring wel vaker in de spotlights en ook Thom was gewend aan de camera en aan de idee van gedrag in film en op tv. Meest opvallend was wel hoe de deelnemers met behulp van hun eigen camera ook de vorm en de inhoud van onze observaties trachtten te sturen, hoe ze bepaalden wat interessant en afbeeldenswaardig was én voor hoe lang. Door deel te nemen aan het sociale spel binnen een groep wordt je gedwongen om je, tot op zekere hoogte, te gedragen zoals anderen zich gedragen, en leer je de betekenissen die gedragingen en voorwerpen hebben voor de groepsleden dus van binnenuit. (Swanborn 2002: 120) Een aantal van de deelnemers plaatste de mobiele camera regelmatig tussen onze lens en henzelf in. In de vorm van spel en uitdagen, en ook wanneer het observeren ze teveel werd.

In de documentaire tonen we deze wederzijdse verkenning, beïnvloeding en uitwisseling met de verschillende camera's. Dit doen we om een genuanceerd beeld te schetsen van de (huidige) omgang met beeld, afbeelden en afgebeeld worden door de verschillende personages. Voor de kijker is dit even wennen. Dat de personages zich ineens tot de persoon achter de camera richten is onconventioneel, maar wel iets dat zich tijdens de opnames werkelijk voordeed. De personages houden de kijker als het ware een spiegel voor, ze verstoren af en toe de ongegeneerde en rustige houding waarmee de kijkers naar hun kunnen loeren. Ook de kijker zou zomaar in een mobiel beeld gevangen kunnen worden. En hoewel de personages zelf veel filmen en fotograferen, stellen ze zichzelf door mee te werken aan het onderzoek extra bloot aan de camera en ondervinden ze (de)zelf(de) ongemakkelijkheden, aantrekkelijkheden en bewustwording van de effecten van de camera. Hans draait met zijn

ogen en kijkt weg om zo de lens van de camera te ontwijken. Osama enthousiast wijzend, schaterend en tegelijkertijd licht in paniek: 'Hij filmt!... Hij filmt!'. Thom turend: 'Filmt ie? Staat ie aan?' ... Relaxed trekt Thom zijn conclusies: 'jah?, ooo.'

### **5.3 De cinematografische en de narratieve laag**

In de totstandkoming van de documentaire werkten we onafgebroken aan zowel de inhoudelijke en narratieve als de cinematografische laag. (Vos 2004: 15) Omdat de scriptie en documentaire een nieuwe vorm van beeldproductie en beeldtaal als onderwerp hebben, speelde de cinematografische laag een grote rol in de vertolking van de inhoud van de documentaire. Een groot deel van de cinematografische laag zoals de draaistijl en het vertelstandpunt (§ 5.4) bepaalden we nog voor aanvang van de daadwerkelijke opnamen. De inhoud en de narratieve structuur lieten zich niet op voorhand bepalen, maar dienden zich aan in de observaties en de montage.

De montage van de observaties en interviews is te beschouwen als een vorm van data-analyse en presentatie. Een exacte weergave van al het materiaal, alle observaties en interview, is niet haalbaar noch wenselijk. Het terugkijken en inventariseren, 'spotten' van de observaties was ook voor ons een buitengewoon spannende en tijdrovende bezigheid. De kijker en zelfs de direct betrokkenen verliezen waarschijnlijk al bij aankondiging van een vertoning van grofweg twaalf uur materiaal hun aandacht. Ons streven naar een analytische, overzichtelijke en behapbare presentatie, vormde de basis voor de selectie van fragmenten en de constructie van verhaal. (Vos 2004: 87) Het toepassen van verteltechnieken en -strategieën bij het presenteren van de audiovisuele data staat niet per definitie haaks op de analyse van data in kwalitatieve casestudy's, waarbij aan de rapportage vaak een verhalende vorm wordt gegeven. Zoals Swanborn in zijn *handboek Sociaal Onderzoek* (2002) opmerkt, was het ook voor ons 'belangrijk enig systeem te krijgen in de rapportage van waarnemingen zonder dat vantevoren gezegd wordt: *déze en déze zijn de variabelen waar ik op let, en alléén daar kijk ik naar*'. (Swanborn 2002: 129)

Ten behoeve van de vertelstructuur maakten we eerst per deelnemer een inhoudelijke visuele weergave in de tijdlijn. Dit deden we op basis van eerder opgestelde gebruikersprofielen. De individuele weergaven in de tijdlijn vormden een soort data matrices waarin verschillende specifieke gedragingen, situaties en gebeurtenissen, attitudes, interpretaties en betekenissen van een deelnemer en zijn mobiele beeldproductie genoteerd stonden. De inhoud van de verschillende datamatrices legden we naast elkaar en verdeelden we naar thema's en sequenties. Verschillende rollen van de personages in de dramatische structuur werden zichtbaar. We konden de documentaire stelselmatig uit gaan bouwen. In de eindmontage kwam het aan op het adequaat beschrijven van thema's en leggen van verbanden in beeld; shot na shot, scène na scène, sequentie na sequentie.<sup>6</sup> Uiteindelijk ontstond zo de thematische vertelstructuur van de documentaire: de narratieve laag.

De verschillende thema's tezamen leidden tot het antwoord op de vraagstelling van de documentaire: '*Welke rol vervult de het schieten en delen van beelden met de mobiele camera in [betekenisgeving aan] het dagelijkse leven van een vijftal Rotterdammers?*'

---

<sup>6</sup> Een shot is een ononderbroken opname-eenheid die loopt vanaf het moment dat de camera start tot het moment waarop de camera stopt. Een scène is een handeling die gekenmerkt wordt door een eenheid van tijd en ruimte, plaats en handeling. Iedere scène bevat een reeks van shots. Een reeks van scènes die op zich een afgerond geheel vormen, een begin en een einde vertonen, wordt een sequentie genoemd. Het opsplitsen in scènes, en a fortiori in sequenties, is steeds het resultaat van interpretatie, en gebeurt dus deels op een subjectieve wijze. (Vos 2004: 38-39)

In het vervolg van dit hoofdstuk komen de cinematografische en de narratieve laag meer uitgebreid aan bod. Voor de duidelijkheid zijn de komende deelparagrafen geschaard onder de koppen (§5.4) cinematografische en (§5.5) narratieve laag. Omdat de verschillende lagen elkaar op meerdere punten ondersteunen, behandel ik ze niet geheel exclusief.

## **5.4 Cinematografische laag**

### **5.4.1 Draaistijl en vertelstandpunt**

Van meet af aan wisten Lieke en ik dat we de mobiele beelden die de hoofdpersonen zelf maken met de mobiele cameratelefoon wilden inzetten in de documentaire. De mobiele stijl wordt onder andere gekenmerkt door een subjectief oogpunt, spontaniteit, nabijheid, snap-shot alledaagsheid, grove pixels, veel beweging, heen en weer 'zwiepen' en abrupte eindes. Om de kijker te wijzen op de kenmerkende vormtaal en het momentane karakter van deze mobiele beelden hebben wij zelf consequent een contrasterende en meer conventionele draaistijl aangehouden. Strakke, statische en droge kaders en langlopende, beschouwende opnamen, waar mogelijk gedraaid van statief, leverden in contrast met de mobiele beelden een meer objectieve en observerende stijl op.

De draaistijl, de plaats van de camera en het geluid, onthullen al iets over het standpunt van waaruit de documentaire wordt verteld (point of view). Een vaste camera met een symmetrische compositie suggereert een onbemiddelde registratie van wat zich voor de camera afspeelt. (Catrysse 1995: p. 133) Door onze openingshots in wijd totaal te voeren, een vaste kadrering te hanteren en zo een sec weergave van de locatie te geven, ontstaat er afstand tot de mobiele beeldmaker en zijn omgeving. In door ons geregistreerde beelden voelt de kijker zich daardoor doorgaans een beschouwer in een verslag van een microsituatie. De kijker mist de directe beleving van de actie, het moment! De mobiele beelden daarentegen nemen de kijker mee op pad vanuit een subjectief oogpunt. Een bewegende camera geeft meteen de indruk dat iemand – een personage – kijkt. (Catrysse 1995: idem) De dynamische mobiele beelden maken dat de kijker zicht voelt alsof hijzelf door de mobiele lens kijkt en deelt in de beleving van de microsituatie, ze betrekken hem bij de ervaring van het moment als de maker van het beeld. Of de mobiele beelden veroorzaken juist een desoriënterende zintuiglijke ervaring doordat het regelmatig ontbreekt aan een duidelijk verhaal met een begin en een einde. Je kunt er zo in vallen en ook zo weer weg zijn. De desoriëntatie die deze vertelstructuur oplevert was voor ons echter geen reden om dergelijke beelden uit de documentaire te weren. Het is een belangrijk kenmerk van amateurbeeldproductie. Het contrast met onze beelden verduidelijkt bovendien de kracht en de specifieke kwaliteiten van mobiele beelden.

Gedurende de documentaire verplaatst de vraag 'wat zien we?' zich naar de vraag 'wie kijkt?' en terug.<sup>7</sup> De kijker van Shoot-n-Share moet als het ware constant schakelen tussen beschouwen en meekijken, -doen en -beleven. Dit verschil in point of view creëert niet alleen een spanningsbalans tussen de verschillende soorten beelden, slechts samen én in hun interactie maken onze registraties en de mobiele beelden van de personages het mogelijk om shoot-n-share als nieuw cultureel fenomeen in zijn volledigheid te begrijpen. Daarbij komen de deelnemers in een nauwer kader aan het woord over hun persoonlijke motivatie ten aanzien van het maken van de mobiele foto's en

---

<sup>7</sup> Catrysse noemt dit het onderscheid tussen het mimetisch en het bemiddelend vertellen. Een onderscheid dat aansluit bij een aloude narratologische discussie over showing en telling. (Catrysse 1995: p. 132)

filmpjes – over hun ervaringen tijdens het maken en terugkijken, over het doel van hun mobiele daden. Soms kijken we ze door middel van een close-up recht in de ogen. We zien dan in die ogen niet alleen de reflectie van een beeldscherm, een foto of filmpje, maar ook innerlijke gedachten of emoties.<sup>8</sup>

#### **5.4.2 Beeldwisselingen**

In de montage hebben we letterlijke en harde wisselingen tussen opeenvolgende beelden niet weggewerkt maar juist behouden. Via een zogenaamde harde las gingen we telkens van een beeld (shot) over op een volgend beeld (shot). Door een harde overgang naar een mobiel beeld te maken, konden we de kijker in het diepe gooien, net zoals wanneer hij voor het eerst door YouTube navigeert. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de overgang van Meneer Been's 8mm filmprojectie naar een mobiel experiment van Hans met de filmprojector op zijn werk.

Vanwege de lengte van de documentaire konden we slechts fragmenten uit mobiele filmpjes opnemen in het geheel. Kenmerkend voor de mobiele filmpjes is vaak een onverwacht en abrupt einde. Om de mobiele stijl in de filmpjes toch te behouden hebben we overeenkomstig de abrupte eindes in de originele mobiele filmpjes veelal in een beweging weggesneden. Daardoor komt de kijker herhaaldelijk via een harde overgang weer tot stilstand in de statische kaders van onze observaties. We nemen opnieuw afstand en krijgen antwoord op de vraag 'wat zien we?'.  
  

---

#### **5.4.3 Selectie en presentatie van het mobiele materiaal**

De introductie van de verschillende deelnemers is door ons telkens gekoppeld aan mobiel materiaal van deze deelnemer. Afhankelijk van de deelnemer en zijn mobiele cameragebruik en stijl kan dit om een langlopend filmpje of juist om een compilatie van de mobiele collectie gaan. Zo laten we bij Osama en Thom verschillende avonturen – vastgelegd in lange takes – lopen. Bij Annemarie krijgt één specifiek filmpje een centrale plaats in het verhaal. Bij Hans beginnen we met een experiment als introductie op zijn mobiele methode en tonen we later in het verhaal een compilatie van zijn mobiele experimenten en zelfportretten. En bij meneer Been beginnen we met eerder werk, maar eindigen we in het nu. De verschillende inhoud van het materiaal per deelnemer heeft variërende uitwerkingen op de kijker. Zoals eerder gezegd, kan de kijker het mobiele materiaal vooral vanwege de stijl ervaren als desoriënterend of juist alsof men erbij was. Afhankelijk van de inhoud kan het mobiele materiaal bovendien ook verontwaardiging, verbondenheid, spanning en lachstuipe opwekken.

---

<sup>8</sup> Doorgaans heeft een close-up als functie de aandacht op een object en/of handeling te vestigen. Een medium shot plaatst een object en/of handeling op de voorgrond en maakt abstractie van de bredere achtergrond. Een long shot situeert het object en/of handeling precies in de ruimere omgeving, ook vaak establishing shot. (Vos 2004: 40)

## **5.5 Narratieve laag: opbouw**

### **5.5.1 Opening**

Hoewel ik onder de kop opbouw begin met de opening van de documentaire, kwam deze in werkelijkheid pas in de laatste fase van de montage tot stand. Het is te vergelijken met het schrijven en herzien van een inleiding voor een tekst. In de opening van een documentaire maak je als maker impliciet een aantal kijkafspraken met je kijker. Je maakt aan de hand van diverse genrekenmerken je keuzes duidelijk zodat de kijker weet wat hij kan verwachten.

In ons geval doorbreken we met de openingsscène eerst de op voorhand bestaande verwachtingen ten aanzien van documentaire radicaal. De openingsscène is een mobiel filmpje gemaakt door de twee hoofdpersonages Thom en Osama. De rauwe vorm en het plotselinge begin van dit mobiele filmpje doen vreemd aan, maken de kijker onwennig. Maar de hoofdpersonages spreken de kijker direct in de lens aan: 'Ja, ja dames en heren, het is ons gelukt!' en nemen de kijker bijna onmiddellijk mee op hun missie. Deze eerste scène maakt duidelijk dat de documentaire over amateurbeeldproductie gaat, dat wij als makers niet de enige vertelinstantie in de documentaire zijn én dat de kijker vaker dit soort rauwe beelden kan verwachten.

De opening of titelsequentie vervolgt met onze eigen observaties. We zien Osama die de lens van onze digitale videocamera tot onderwerp van zijn fotografie maakt. 'Zo doe je dat, een foto maken!' roept hij. Dan snijden we over naar Hans, die niet alleen de camera, maar ook ons tot onderwerp van zijn fotografie maakt. Kort stippen we alvast aan dat er naast Thom en Osama nog meer personen een rol in de documentaire vervullen. En hoewel we liever niet onszelf terug wilden zien in de documentaire, is juist het beeld waarop wij en onze camera te zien zijn deel uit gaan maken van de opening. Dit om de kijker al in het begin bewust te maken van onze aanwezigheid met camera en de invloed die deze mogelijk uitoefent op het gedrag van de verschillende personages.



### **5.5.2 Verteltechniek**

Om onze observaties zo puur mogelijk te presenteren is de documentaire niet voorzien van een toegevoegde inleiding of commentaar. Zoals hierboven uiteengezet maakten we in de opening op visuele wijze een aantal kijkafspraken met de kijker. De enige kijkrichtlijn die in tekst aan de kijker wordt meegegeven is de titel en de ondertitel. Shoot-n-Share. Ik schiet dus ik beleef, ik deel dus ik ben!

Een commentaar veroorzaakt vaak een kunstmatig dominante lezing van een fenomeen en leidt af van het totaalbeeld. En aangezien de documentaire grotendeels gaat over kijken, moet de kijker vooral de gelegenheid krijgen zelf (mee) te kijken en zich te verplaatsen. Dit is bovendien belangrijk omdat de kijker niet de mogelijkheid heeft om een scène onmiddellijk opnieuw te zien. Als de kijker directe informatie krijgt, dan is het van de personages in de documentaire, die zelf het commentaar geven binnen de door hun gemaakte beelden en over



de door hun gemaakte beelden. Denk aan het binnenbeelds commentaar van Meneer Been die van achter zijn camera jubelt: '... en mijn zijraam zit er ook al in!'. En aan de interviews, waarin verschillende interpretaties door de diverse personen rechtstreeks aan de kijker worden voorgesteld. Soms zijn vragen van onze kant weggesneden en enkel antwoorden behouden. Verschillende stemmen en presentatoren delen hun opvattingen als het ware zelf mee aan de kijker. Hans lijkt de specifieke rol van verteller op zich te nemen. Enerzijds trekt hij zo de vertelling naar een hoger plan, anderzijds komt hij daardoor over als de professional of 'alwetende'. In de montage streefden we daarom naar een juiste balans. Naar het einde van de documentaire toe werd montage- en verhaaltechnisch gezien steeds meer mogelijk. Daardoor konden we het tempo waarmee stukjes interview voorbij kwamen versnellen en de geïnterviewden samenbrengen. De gezamenlijke ontboezeming op het einde maakte van de verschillende personages opnieuw evenwaardige vertelinstanties.

### **5.5.3 Vertelstrategie en structuur**

Het verhaal van Shoot-n-Share wordt min of meer verteld door het duo Thom en Osama, die de kijker door de documentaire heen meenemen. Hun avonturen en mobiele visie wordt afgewisseld met portretten en beleving van de andere hoofdpersonen. Samen, in de montage, snijden de hoofdpersonen in hun gedrag en uitspraken verschillende thema's aan, en diepen zij deze uit. Op de volgende pagina presenteer ik een tabel met de verschillende thema's.

**Tabel 3: Thema's in de documentaire**

<b>Schieten &amp; Kijken</b>	- interactie	o.a. kijken als alternatieve tijdsbesteding, mobiel als derde oog, mobiele opmerkzaamheid en ook staren en loeren.
	- betekenis	
	- identiteit	
<b>Schieten &amp; Beleven</b>	- interactie	o.a. beleving van de ruimte & sociale relaties/vriendschap, middel in oriëntatie, onderhandeling en toe-eigening, creëren constant spanningsveld, avontuur.
	- betekenis	
	- identiteit	
<b>Terugkijken, Herbeleven &amp; Delen</b>	- interactie	o.a. herinneren of eigen recente ervaring onmiddellijk beschouwen, virtueel platform en publiek, verlengde relatie in en/of met beeld, zelfreflectie.
	- betekenis	
	- identiteit	
<b>Mobiele telefooncamera en mobiele beelden</b>	- als culturele artefacten; karakteristieke eigenschappen en genrekenmerken.	

Regelmatig volgt na een thema een zogenaamd themablok bestaande uit mobiele beelden van allerlei YouTube-ers. De verschillende blokken zijn te zien als een steeds terugkerend refrein, dat het gebruik van de mobiele camera door de hoofdpersonen als het ware generaliseert en zo het fenomeen shoot-n-share breder trekt dan de subjectieve belevingen in de documentaire. De themablokken zijn geconstrueerd naar verschillende categorieën die we in het vooronderzoek op YouTube konden onderscheiden en verlopen ongeveer als volgt:

**Tabel 4: Indeling themablokken refrein**

Themablok 1	Themablok 2	Themablok 3	Themablok 4
<b>Dans en imitatie:</b> prinsessen & verleidsters.	<b>Mobiel avontuur:</b> camera middel om (extra) spanning te creëren en gedrag uit te lokken, deel van interactie.	<b>Mobiele ervaring:</b> ervaren wordt vastleggen, emotie van het moment, camera deel van de totale ervaring.	<b>Hit en hype:</b> playback, imitatie & parodie.

#### **5.5.4 Sociale context en individuele kenmerken van de personages**

Gedurende de documentaire krijgt de kijker inzicht in de sociale context en individuele kenmerken van de verschillende personages. Informatie over karaktertrekken, leeftijd en levensfase, hobby's en beroep helpen de kijker de denkwijze, acties en interpretatie van een situatie door een personage te doorgronden. De sociale context en individuele kenmerken en gedrag van personages worden door ons niet alleen gecommuniceerd door ze letterlijk af te beelden, maar ook door zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid te blijven in de keuze voor bepaalde beelden, ruimtelijke situering, scènes, overgangen en vertelritme. Zo tonen we Hans, die erg schuchter is en zoals hij zelf zegt 'voornamelijk dode dingen fotografeert', consequent niet in het bijzijn van andere mensen maar achter de schermen, conform de lijn die zich aandienende in onze voorgesprekken en opnamen.

Annemarie, die spreekt over de rol van media in haar eenzame geïsoleerde avonden als jonge moeder, tonen we bijvoorbeeld een lange tijd in eenzelfde shot starend naar haar computer en de televisie. Deze scène bestaat praktisch uit één langlopend afstandsshot. De scène zit ingeklemd tussen een blok mobiele avonturen dat met grote snelheid toewerkt naar totale chaos en een scène die bestaat uit een nachtelijk avontuur van Thom en Osama. De opeenvolging van de laatste twee scènes suggereert gelijktijdigheid van isolement en actie.<sup>9</sup> Het contrast wordt verder uitgewerkt in het themablok mobiele beelden waarin leeftijdgenoten zich uitleven tijdens concerten en dan zien we tot onze verbazing ook Annemarie zich op een harde beat ontladen voor een mobiele camera.

In de vertaling van het verhaal van Thom en Osama hebben we gebruik gemaakt van de vluchtigheid waarmee de jongens zelf te werk gaan en het feit dat ze altijd op pad zijn en filmen. En ook de lege tijd; het hangen, muziekjes uitdragen en niet lastig gevallen willen worden door je moeder mocht niet ontbreken. Gedurende de documentaire laten we Thom en Osama in veel verschillende situaties en locaties opduiken met als resultaat dat de kijker, ook wanneer de camera op een van de andere personages gericht is, voelt dat de mobiele verkenning

<sup>9</sup> Deze vorm van parallelmontage is dus gebaseerd op een vergelijking in de tijd, het samenvallen van tijdstippen. (Vos 2004: 34)

van de twee pubers voortduurt. Bovendien maakt deze opbouw van de kijker een anticiperende kijker en houden we zijn aandacht langer vast.

Bij meneer Been nemen we de tijd. Uit een eerste amateurbeeld van de flat waarin hij woont kan de alerte kijker opmaken dat Been ook nu nog filmt. Hij leeft zowel achteruit in zijn herinneringen als vooruit in zijn drift om actief en bij te blijven. Eenmaal in de flat belanden we eerst in de vertraagde tijd van een gepensioneerde weduwnaar. Been scharrelt wat rond en blijkt er uiteindelijk op uit ons zijn 8mm-films van de vakanties met zijn vrouw te tonen. Zijn herinneringen zijn levendig. In volgende scènes zien we Been niet meer voorbijkomen. Hij heeft als het ware de context geschapen voor de andere scènes en personages die volgen: de amateurfilmkunst is mobieler geworden en daardoor nog meer gedemocratiseerd. In de tweede helft van de documentaire wordt de kijker er aan herinnerd dat 'de oude man' ook nu filmt en op avontuur gaat. Er is geen geleidelijke opbouw, de kijker belandt plotseling in de opnames van Been als hij enthousiast het bouwterrein betreedt.

### **5.5.5 Beeldverhaal: de selectie en de som van verschillende scènes**

In de presentatie van observaties en bevindingen in een documentaire kan je niet alles tot in de lengte van een scène laten zien. De documentaire moet voor de kijker qua lengte behapbaar blijven en het geheel moet consistent zijn. Naast de criteria, die te maken hebben met inhoudelijke, logische principes, moeten supplementaire criteria in acht worden genomen, die verband houden met de continuïteit in het beeldverhaal. (Catrysse 1995: 31) Ons selectiecriteria was daarom telkens de relevantie van een scène en de afzonderlijke shots voor het overzicht dat de documentaire moest zijn. Tijdens het monteren moesten we steeds de scènes in context zien, ons bij iedere scène afvragen wat de functie was van de scène, tegenover de vorige scène, tegenover de volgende scène, waarom daar en niet elders? (Catrysse 1995: 152) Bij twijfel was de beste tactiek om te zien of een scène misbaar was, de betreffende scène te verwijderen of naar het einde van de tijdlijn te plaatsen.

Niet alle personages krijgen in de documentaire evenredig aandacht of zo je wil tijd. Soms vertellen verschillende personages en beelden namelijk hetzelfde verhaal. Bij overlappingen kozen we er daarom voor om dat bepaalde aspect via één personage te vertellen. In het geval van waardevolle aanvullingen van verschillende personages op elkaar kozen we voor een combinatie van perspectieven. Een dergelijke combinatie die geënt is op beeldrijm, is bijvoorbeeld de opeenvolging van Hans die zich zichtbaar maakt voor de camera, een reeks van zijn foto's, Osama in de bus en tot slot de beelden waarin meneer Been tweemaal inzoomt op een kraanmachinist. Het gaat hier niet om een aaneenschakeling van interview maar om de stille verhouding van beschouwen en beschouwd worden, kijken en bekeken worden - tussen de kijker en het onderwerp. Osama brengt de personages in het verhaal van de ene plaats naar de andere. In dit geval van degene die met de camera wordt bekeken (gefilmd), naar degene die de camera richt, kijkt en de maat aangeeft.<sup>10</sup> De scène met Osama in de bus heeft wat weg van een overgangsscène. Door de combinatie en de beeldrijm functioneren de verschillende scènes echter optimaal. De kijker krijgt het gevoel van ongemak mee van de personen die in de verschillende scènes aan de camera worden blootgesteld: van Hans, Osama en de eerste kraanmachinist. In de laatste scène bedient de kijker echter ineens de spiedende en starende camera vanuit het perspectief van meneer Been. Hoewel het voor de

---

<sup>10</sup> Het betreft hier een vorm van parallelmontage, gebaseerd op de vergelijking van inhoud. Vanwege de contrasterende inhoud echter ook tot dialectische montage te rekenen. (Vos 2004: 34)

kraanmachinist oncomfortabel begint, blijkt de camera in het vervolg van deze scène een middel tot toenadering en uitwisseling. Ook wordt het naïeve enthousiasme van de cameraman duidelijk, die zich niet bewust lijkt van de impact van zijn lens op de ander...

### **5.5.6 Afronding en slotscène**

Het ritme van de documentaire neemt naar het einde toe en suggereert het naderen van de climax. Alle personages komen nog eens kort voorbij en refereren op een of andere manier aan het begin van de documentaire. De uitspraken die ze doen zijn bijna oneliners over (de rol van) het mobiele cameragebruik (in hun levens). Hans: 'Het heeft mijn kijk op het leven wel veranderd', Been: 'Ik ben tevreden met wat ik zo allemaal doe', Annemarie: 'Ik ben niet alleen moeder of student, ik ben Annemarie' en Thom en Osama die meer indirect in beeld hangen en mobiele media inzetten om te ervaren, zich uit te drukken en vriendschappelijk beelden uit te wisselen. De reeks is een gesloten cirkel, maar ook een nieuw begin. Been: 'Nu heb je ook zo iets als hyves....', Annemarie: 'Ik blijf me ontwikkelen'. En dan is er de scène rondom de lichtgalerij van het NAI. Thom en Osama hangen nadat zij ongeveer de hele nabije omgeving gefilmd en gefotografeerd hebben nog wat rond. Behalve foto's wisselen en dragen ze via de speakers van de mobiele telefoon nu ook nieuwe muziekjes uit. Tegelijkertijd zetten ze nummer "Dom, Lomp en Famous" van de Opposites hardop in; op dat moment een populair liedje 'gehypt' door jongeren. Het nummer luidt het einde van de film in. Niet zozeer vanwege de titel of de lyrics, maar gewoon omdat het nummer zich aandient.

Deze galerijscène hebben we bewust gekozen als begin van de slotsequentie met de bedoeling om het uitgediepte onderwerp als het ware terug in een bredere context en in de toekomst te plaatsen. Het is een vingerwijzing naar de voortgaande ontwikkeling en veelzijdige toepassing van de mobiele telefoon an sich, ingegeven door structurele communicatie- en interactieriten of hypes. Om de kracht van het mobiele medium nogmaals over te brengen, bestaat het vervolg van de slotsequentie uit een ritmische aaneensluiting van fragmenten uit filmpjes van allerlei jongeren. Allemaal playbacken of parodiëren zij het nummer *Dom, Lomp en Famous*. De documentaire besluit op deze wijze met een zekere generalisering.

### **5.5.7 Aftiteling**

De aftiteling omvat de vermelding van de deelnemende personages en ieder die technisch, logistiek of financieel zijn medewerking aan de totstandkoming van de documentaire verleende. Daarnaast hebben wij vanzelfsprekend ook de profielnamen of 'userlinks' van de 'YouTubers' die mobiel beeld beschikbaar stelden in onze aftiteling opgenomen.

## Hoofdstuk 6: Theorie van het Symbolisch Interactionisme

### 6.1 Inleiding

In hoofdstuk drie zijn achtereenvolgens de geschiedenis, verschillende sociale functies en mediumspecifieke eigenschappen van de mobiele cameratelefoon aan bod gekomen. Daarin werd duidelijk dat de mobiele cameratelefoon door een aantal sociale wetenschappers wordt gezien als een medium dat bij uitstek geschikt is voor de constructie van identiteit en de presentatie en expressie van het zelf. (Van House, Scifo, Okabe & Ito) Hoewel er enkele uitzonderingen zijn, komen de verschillende auteurs van de artikelen niet veel verder dan deze constatering. In deze scriptie vraag ik me daarom af hoe de constructie en presentatie van het zelf verlopen. Hoe deze constructie en presentatie er in het tijdperk van digitale en nieuwe media – letterlijk – uit komen te zien. Wat de rol van de mobiele cameratelefoon, mobiele beelden en het Internet is in interactie en betekenisgeving aan het zelf en de eigen omgeving. In dit hoofdstuk behandel ik de symbolisch interactionistische perspectieven van Charles Horton Cooley (1854-1929), George Herbert Mead (1863-1931) en Erving Goffman (1922-1982) over de voortdurende ontwikkeling en de handhaving van het zelf. In de analyses in hoofdstuk 9 pas ik deze theorieën toe op het expansieve mediagebruik en meer specifiek: het schieten en delen van beelden met de mobiele cameratelefoon en internet. Ik maak daarbij, naast symbolisch interactionistische perspectieven, gebruik van resultaten uit mijn eigen onderzoek, documentaire en secundaire literatuur over mobiele multimedia. Aan de hand van citaten uit interview, beschrijvingen van geobserveerd gedrag en inhoud van mobiele beelden van vijf verschillende cases<sup>11</sup> licht ik de symbolisch interactionistische perspectieven toe, bekritiseer ik deze en/of bouw ik deze uit. De interactie-, expressie- en reflectiemogelijkheden voor het zelf zijn sinds het denken van Cooley, Mead en Goffman immers toegenomen en veranderd. Om de actualiteit van de theorie waar te kunnen nemen, geef ik nu eerst een overzicht van het symbolisch interactionistische denken.

### 6.2 Het zelf

Fotografie en film raken door ruimere gebruiksmogelijkheden meer en meer betrokken bij de verbeelding en ervaring van het dagelijks leven. De tendens maakt deel uit van de individualisering van de maatschappij en de daarmee samenhangende nadruk op de persoonlijke ervaring. Ter verklaring van deze maatschappelijke ontwikkeling verwijst José van Dijck (2008) in het artikel 'Digital photography: communication, identity, memory' naar de late jaren zestig. Een woelige periode waarin de idealen van het individu en het gezin uiteen beginnen te lopen. (Van Dijck 2008: 58-60) Een periode waarin de idealen van het individu, om Van Dijck aan te vullen, uitmonden in een hang naar zelfontwikkeling, uniciteit en authentieke ervaring. Het is dit typisch romantische verlangen dat er op wijst dat de nadruk op persoonlijke ervaring en ontwikkeling deel is van een langere traditie in de westerse cultuur. George Herbert Mead, sociaal psycholoog, filosoof en één van de grondleggers van het symbolisch interactionisme, verwijst in zijn werk naar de 19<sup>e</sup> eeuwse Romantiek. De manier waarop de romantici hun identiteit/zichzelf benaderden, vormt de basis voor het denken over het zelf door symbolisch interactionisten zoals Mead en Cooley. (Zijderveld 1975: 44-48) Om de symbolisch interactionistische visie op het zelf nog beter te

---

<sup>11</sup> Voor de verantwoording van methode en selectie van de cases verwijs ik opnieuw naar hoofdstuk 4: Methodologie.

begrijpen moeten we echter nog verder terug in de tijd. Het denken over het zelf kwam namelijk centraal te staan aan het begin van het moderne tijdperk, met de filosofie van René Descartes (1596-1650). Met de wapenkreet 'cogito, ergo sum', vrij vertaald 'Ik denk, dus ik besta', reduceerde Descartes al het menselijke handelen tot een rationeel denken. Hij situeerde zijn rationeel denkende mens als een geïsoleerd en autonoom, in zichzelf besloten subject (homo clausus), tegenover de wereld en de andere mensen. Het subject bezat in Descartes' opvatting een persoonlijke, vastomlijnde en stabiele identiteit. Deze opvatting van het menselijke subject en het begrip persoonlijke identiteit zijn bepalend geweest voor het moderne mensbeeld en werken tot in het heden door. (De Mul & Frissen 2000:12) Geïnspireerd door de romantische filosofie van onder andere Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) braken de Amerikaanse denkers Cooley en Mead eind negentiende, begin twintigste eeuw echter met de aanname dat er een harde en vaste grens is tussen het individu en de externe sociale wereld. In de romantische optiek had de menselijke natuur geen rationeel karakter, maar was zij irrationeel, subjectief, emotioneel en creatief van aard. De romantici kantten zich tegen het verlichtingsdenken en gingen op zoek naar zin en identiteit in esthetische ervaringen. In de kunst, literatuur en natuur. In traditie bovendien. Vanuit een nostalgisch verlangen, 'à la recherche du temps perdu', verplaatsten de romantici zich in het verleden. Ze bezagen hun eigen situatie vanuit een 'historisch' perspectief, vervreemden zich even van zichzelf en ontdekten daardoor juist dat zelf. Steeds opnieuw traden de romantici de werkelijkheid tegemoet op zoek naar mogelijkheden en ervaringen om zichzelf van buitenaf te beschouwen, te begrijpen en te ontwikkelen. (Zijderveld 1975: 44-48) Mead: 'As a characteristic of the romantic attitude we find the assumption of roles. Not only does one go out into adventure taking now this, that, or another part, living this exciting poignant experience and that, but one is constantly coming back upon himself, perhaps reflecting upon the dullness of his own existence as compared with the adventure at an earlier time which he is living over in his imagination.' (Mead, o.c., p.63 f. in Zijderveld 1975: 48) Vanuit externalisatie en extrapolatie keerden de romantici via reflectie dus ook telkens weer terug naar het zelf. (Zijderveld 1975: 75) In navolging van de romantici zien Cooley en Mead het zelf niet als stabiel en onveranderlijk, maar als in voortdurende ontwikkeling door onderhandeling met de wereld, de ander, en zichzelf. Het zelf bestaat niet los van de externe wereld, los van sociale interactie, maar juist bij gratie van sociale interactie met de ander en de wereld. Het zelf is sociaal geconstrueerd. In de volgende paragraaf ga ik hier dieper op in.

### **6.3. C.H. Cooley: het 'looking-glass-self'**

#### **6.3.1 De reflexieve constructie van het zelf door interactie in en met de sociale wereld**

Wij kunnen over onszelf denken en onszelf definiëren. Ik bijvoorbeeld: ik ben Bieke en ik ben een geboren Zeeuws-Vlaming. Maar wat maakt dit zelf tot een sociale constructie? Wel, mijn (besef van) identiteit wordt duidelijker wanneer ik naast iemand sta die ook Zeeuws-Vlaming of, laten we zeggen, vol Vlaming of Zeeuw is. Mijn zelfidentificatie werkt in deze samen met mijn identificatie of classificatie van anderen. Identiteit is daarmee te omschrijven als alles wat zowel antwoord geeft op de vraag 'wie ben ik?' als op de vraag 'wie is hij, of zij?'. (Zijderveld 1975: 132) Maar ten overstaan van een echte Zeeuw werd mij eens duidelijk dat hij mij niet als een Zeeuws-Vlaming, maar eerder als een reserve-Belg classificeerde. Wat ik als mijn identiteit ervaar, hoeft dus niet samen te vallen met de identiteit die anderen mij toedichten. (Idem) Hoewel de reactie mij verwonderde, voelde ik me in mijn identiteit niet aangetast. Belgen hebben mijn inziens een aantal sympathieke eigenschappen. Was ik

serieus gevleid door deze aanval? Ik identificeerde me op dat moment misschien wel meer met de bescheiden Belg, dan met de Zeeuw die tegenover mij stond te briesen. Om een lang verhaal kort te maken, ik had de brutale Zeeuw en zijn oordeel over mij nodig om mij(n) zelf te definiëren en herdefiniëren.

Dit reflexieve karakter van het zelf werd begin twintigste eeuw door de filosoof en socioloog Charles Horton Cooley opgemerkt. Hij stelde dat het voor ons mensen niet mogelijk was om over onszelf na te denken, mits in termen van een sociale groep. En uit deze redenering volgt ook hoe wij slechts over sociale groepen kunnen denken in termen van ons individuele bewustzijn. (Zijderveld 1975: 69-70) Cooley meende dat identiteit, wat hij het 'zelf' noemt, tot stand komt en door ons ervaren wordt in interactie met anderen. Om het sociale en psychologische proces van zelfontwikkeling (door reflectie) toe te lichten, introduceerde Cooley het begrip 'looking-glass-self'. Anderen dienen in Cooley's optiek als het 'looking-glass', een spiegel waarmee wij onszelf kunnen zien, ervaren en benaderen. In interactie met anderen vragen wij ons namelijk af wat de ander van ons vindt. Meestal stellen we deze vraag niet hardop, maar stellen we ons voor hoe de ander ons ziet en vervolgens hoe hij of zij hierover oordeelt. We kruipen als het ware in het lichaam en de ogen van de ander tegenover ons, om onszelf te kunnen zien. Vervolgens verplaatsen we ons in de gedachten van de ander om te zien hoe hij of zij oordeelt over ons voorkomen. Daarna trekken we zelf de conclusie. We voelen ons bevestigd in ons *zelfbeeld* of juist aangedaan, vertrouwd of ongemakkelijk.

Het proces van zelfreflectie via het 'looking-glass-self' voltrekt zich zoals hierboven/zojuist beschreven in drie fasen. Schematisch weergegeven ziet dat er zo uit (naar Zijderveld 1975: 70):

### Zelfreflectie

Looking-glass-self

<b>Inbeelding van ons verschijnen aan anderen</b>	<b>&gt;</b>	<b>Inbeelding van de beoordeling die de anderen van ons verschijnen geven</b>	<b>&gt;</b>	<b>Het resulterende zelfgevoel</b>
<i>'Hoe zien zij mij?'</i>	<b>&gt;</b>	<i>'Hoe beoordelen zij mij?'</i>	<b>&gt;</b>	<i>Trots, schaamte, onzekerheid</i>

In Cooley's opvatting van de sociale werkelijkheid zijn we dus onderworpen aan een continu en dynamisch proces van zelfreflectie en evaluatie, waarin het zelf zich via voorstelling en hoofdzakelijk mentale interacties met anderen ontwikkelt. (Zijderveld 1975: 70) Hoewel het om hoofdzakelijk mentale interacties gaat, voltrekt dit proces zich wel fysiek door middel van face-to-face relaties. We verplaatsen ons in de ander binnen kleine zogenaamd 'primaire groepen' die gebaseerd zijn op sympathie en wederkerigheid, maar ook op onderlinge competitie. (Zijderveld 1975: 71)

Alle mentale, imaginaire interactieprocessen tezamen vormen de maatschappij, welke Cooley wederom in 'geestelijke' termen typeert als 'social mind'. (Zijderveld 1975: 72) Zo gebruikt hij ook het begrip 'communicatie' om het idee van de social mind uit te leggen: '... communication, including its organization into literature, art, and institutions, is truly the outside or visible structure of thought, as much cause as effect of the insight or conscious life of men. All is one growth: the symbols, the traditions, institutions are projected from the mind, ... thereafter

they react upon it ...' (Cooley 1956: 64, 313-14) Cooley verbindt mentale interacties dus aan fysieke resultaten, bijvoorbeeld in het gebruik van symbolen en de neerslag hiervan in de vorm van kunst en cultuur.

Noch het individu noch de maatschappij en haar instituties staan bij Cooley op zichzelf. 'A separate individual is an abstraction unknown to experience, and so likewise is society when regarded as something apart from individuals'. (Cooley 1932/1962: 36 in Zijdeveld 1975: 69) Systemen, structuren en instituties worden werkelijk in het handelen, denken en voelen van individuen; in hun zinvolle interpretaties van ervaringen en situaties. Omgekeerd bestaan er zonder interactie in de maatschappij voor de individuele mens geen zinvolle ervaringen. Individu en maatschappij zijn voortdurend op elkaar betrokken, wederzijds afhankelijk van elkaar. En aangezien het door Cooley beschreven proces van zelfreflectie en -constructie continu en dynamisch is, is de 'social mind' volgens zijn redeneren ook voortdurend in beweging en ontwikkeling. (Zijdeveld 1975: 70-72)

## **6.4 G.H. Mead**

### **6.4.1 De ander en het zelf in persoonlijke ontwikkeling en socialisatie**

Cooley's navolger George Herbert Mead bracht de sociaal-psychologische theorie over de ontwikkeling van het zelf een stap verder. Net als Cooley ziet Mead persoonlijkheid en identiteit, het zelf, voortkomen uit een reflexief proces, maar meer nog uit het verwerven van sociale ervaring. Mead benadrukt dat het individu zichzelf verwerkelijkt door naar buiten te treden en te handelen. (Zijdeveld 1975: 74) Door in sociale situaties de rol of houding van de ander aan te nemen ten opzichte van zichzelf, kan het individu buiten zichzelf treden en zichzelf – het ik – als het ware objectiveren. (Mead 1934: 138) Het aanvankelijk ongevormde, diffuse ik ontwikkelt zich aan de hand van een opeenstapeling van dergelijke 'ik-ervaringen' in een continu proces van sociale handelingen en ervaringen. Het individu wordt zich bewust van zichzelf en internaliseert tegelijkertijd bepaalde rollen, attitudes en opvattingen door zich te verplaatsen in het perspectief van de ander. Persoonlijke ontwikkeling, identiteitsvorming en socialisatie gaan zodoende hand in hand in een dialectisch proces.

Mead onderscheidt meerdere belangrijke fases in de psychologische ontwikkeling en socialisatie van individuen. Jonge kinderen doen sociale ervaring op door te spelen (play). Vaak beelden zij zich in dat ze vader, moeder, meester, juf of politieagent zijn. Ze verplaatsen zich in de rollen van de belangrijke anderen in hun leven, zoals familie, vrienden, leraren en burens en leren taal en symbolen passend te gebruiken. Belangrijke anderen worden in de symbolisch interactionistische theorie ook wel 'significant others' genoemd. In de primaire socialisatie zijn het vooral deze 'significant others' die bijdragen aan de vorming van het zelf. In de secundaire socialisatie worden anderen in meer algemene rollen en functies belangrijker. Geleidelijk gaat een simpel vader-moedertje-spel of handjeklap over in het spelen van een spel (game) waarbij meerdere anderen betrokken zijn en leren kinderen rollen in te nemen van meerdere personen tegelijk. Zoals bij een teamsport bijvoorbeeld. Het belang van het team staat voorop. Het team wordt de ander en niet elk teamlid afzonderlijk. Mead spreekt van de 'generalized other'. Het gaat hier om de internalisatie van traditionele meer georganiseerde en geïnstitutionaliseerde houdingen en gedeelde opvattingen, van sociale groepen zoals de vereniging, de school, het bedrijf, de overheid, de kerk en van de maatschappij in zijn geheel. (Zijdeveld 1975: 82-83)

De constructie van het zelf is een levenslang project, maar is van bijzondere toepassing op jongeren. De puberteit is de fase waarin jongeren in voorbereiding op het volwassen leven experimenteren met hun identiteit



en zich laten leiden door feedback van 'peers' uit zogenaamde 'peergroups'. De peergroup kan zowel staan voor algemene anderen als voor specifieke anderen, zoals een vriendengroep of een boezemvriend of -vriendin. De peergroup is belangrijk bij het geven van, onderhandelen over, delen en uiteindelijk overnemen van betekenis. Zo is een informeel en spontaan gevormde groep vrienden van belang bij de invulling van levensterreinen die hoofdzakelijk buiten de invloedssfeer van volwassenen vallen. Zij is een uitvalsbasis voor het verkennen van de maatschappelijke ruimte en het experimenteren met maatschappelijke normen. De vriendengroep bakent een eigen territorium af en vormt als het ware een brug tussen afhankelijkheid van anderen zoals ouders en leraren en de door volwassenheid gekenmerkte individualiteit en onafhankelijkheid. (Matthijs 1993: 130-131, 145-146)

#### **6.4.2 Het sociale zelf**

In de vorige paragraaf werd duidelijk hoe individuen aan de hand van sociale ervaringen hun persoonlijke biografieën construeren én tegelijkertijd inzicht verwerven in de regels van de bredere cultuur waartoe zij behoren. Dat is misschien ook waarom Mead spreekt van het 'social self'. Volgens Mead bestaat het sociale zelf uit het 'I' en het 'me'. Het 'me' omvat de georganiseerde reeks houdingen van anderen die door het individu geïnternaliseerd zijn. Het 'me' is met andere woorden de sociale conditionering door de maatschappij, de 'gegeneraliseerde ander' die in het individu doorwerkt. Het 'I' behelst daarentegen de oorspronkelijke en persoonlijke kern van het individu; vrij van sociale conditionering. Ze wordt gekenmerkt door unieke, creatieve, spontane en reflexieve eigenschappen. Eigenschappen die het individu in staat stellen om initiatieven te nemen en/of te reageren op de houdingen van anderen. (Zijderveld 1975: 83)

Het 'I' en het 'me' worden beheerst door een dialectische spanning waarbij het 'I' telkens in/door het 'me' wordt opgenomen. Het 'I' is als je schaduw, je kunt hem nooit inhalen, noch vangen. Onze individuele acties ontstaan spontaan vanuit het 'I', maar worden vlot vergezeld door hoe anderen op ons reageren. In het handelen vermengt het 'I' zich met het 'me'. En reeds bij het reflecteren op wat er in dit moment van handelen gebeurde, is het 'I' volledig opgenomen in het 'me'. (Zijderveld 1975: 84)

Met het sociale zelf wordt niet alleen gecommuniceerd, geanalyseerd en richting gegeven, maar ook het eigen handelen in verschillende situaties opnieuw geëvalueerd. (Charon 1992: 88) Zo bezien kan de ervaring van het zelf niet losgekoppeld worden van de gegeneraliseerde ander, de maatschappij. Dat houdt echter niet in dat het individu automatisch de maatschappelijke normen volgt. Het 'I' stelt het individu namelijk in staat deze normen actief te interpreteren en toe te passen op specifieke situaties. Met het 'me' in zichzelf vervult het individu daarnaast verschillende sociale rollen in verschillende sociale situaties. Maar dankzij het 'I' kan het individu natuurlijk ook over de te vervullen rollen opnieuw in onderhandeling treden. (Zijderveld 1975: 168)

Ik kan het 'I'/me' principe misschien het beste illustreren aan de hand van een situatie die zich voordeed tijdens onze observaties en het aansluitende interview dat we bij Hans afnamen.

*Op beeld zien we Hans aan een tafel zitten met een kop thee, rechts van hem grote ramen waardoor hij naar buiten tuurt, links een balustrade behangen met wasgoed. Hans reageert spontaan op onze aanwezigheid, ons handelen en wellicht het door hem verwachte interview. Hij brengt onverwacht zijn mobiel met camera en flitser voor de lens van onze camera, maakt een foto en trekt de mobiel langzaam terug. In beeld zien we opnieuw Hans'*

*zijn hoofd verschijnen, hij draait zijn mobiel om, toont de foto en roept 'Wat fotografeer je? Camera's! Zo dus!' Daarna stopt Hans zijn mobiel terug in het hoesje en wiebelt hij wat onwennig heen en weer op zijn stoel.*

Hans onderhandelt hier met ons als onderzoekers over de verschillende rollen die in de situatie worden uitgespeeld. Wij als onderzoekers observeren Hans, maar dit doen we met een videocamera. Hans, hier in de rol van onderzoekssubject, lijkt met zijn 'I' in onderhandeling te treden over zijn verwachting van onze rol als onderzoeker/filmer en over zijn rol als onderzoekssubject. Al dat geobserveer en er gebeurt niks... Hans zou zich hier afgevraagd kunnen hebben of dat wel correct weergeeft wie hij is en wat hij doet. Impulsief besluit hij te reageren en eigent zich de rol van beeldmaker toe. Ook neemt hij vast de rol van de geïnterviewde in. Hij heeft zich voorgesteld dat er een interview volgt en dat we hem zullen vragen wat hij fotografeert. Wellicht tracht Hans in de onderhandeling de situatie te controleren en voor hemzelf betekenis te geven. Aangezien Hans anticipeerde op ons interview laten we hem nogmaals uitleggen hoe en wat hij fotografeert. Deze keer reageert hij vanuit zijn 'me'. *We zien Hans in een wijd shot zwaaiend met zijn telefoon. Hij vangt aan: 'Ja het is bijna een automatisme. \_ Dat op het moment dat je iets ziet, ik zie nu... \_ meestal reageer ik er dan ook gelijk op en probeer ik dat vast te leggen in beeld'. Hij besluit: 'Moet ik nu niet doen want dan is het spontane er al weer af'.*

#### **6.4.3 Zelfexpressie en zinervaring in symbolische interactie**

In de vorige paragraaf ging mijn aandacht voornamelijk uit naar de organische wisselwerking tussen het individu en de maatschappij, ook binnen het zelf. Duidelijk werd onder andere hoe het zelf geconditioneerd wordt door de sociale wereld. Individuen hebben volgens symbolisch interactionistische perspectieven echter ook een uitdrukkelijk actieve rol in de sociale wereld. (Klaassen red. 1991: 46) De sociale werkelijkheid wordt in het symbolisch interactionisme opgevat als een sociaal product dat steeds opnieuw wordt gedefinieerd in een gezamenlijk proces van communicatie en onderlinge uitwisseling van betekenis. In deze paragraaf ga ik met Mead dieper in op het microniveau van het daadwerkelijke interactieproces. Volgend op de bestudering van mentale interacties door Cooley, analyseert Mead de sociale uitwisseling van fysieke kreten en gebaren. Mead verbindt dit uiterlijk hoor- en zichtbare gedrag aan de innerlijke beleving, zinervaring, betekenisgeving en wederom het zelfbewustzijn van het individu. (Zijderveld 1975: 74, 79)

Een van de basisgedachten van Mead is dat gedrag behalve functioneel ook expressief is; het drukt emoties en intenties uit. (Klaassen red. 1991: 46) Het individu gebruikt taal en symbolen om de werkelijkheid te interpreteren en uit te dagen, om sociale interactie aan te gaan. Betekenis komt tot stand op het moment dat gedrag wordt beantwoord, in een proces van interactie. Door in een dergelijk interpreterend ageren en reageren de rol of de houding van de ander in te nemen, wordt het individu zich bewust van zichzelf, van de betekenis van de gebaren die hij zelf afgeeft en van de intenties van de ander. Gebaren worden op deze manier met zin beladen symbolen. (Zijderveld 1975: 80) Zoals we eerder hebben gezien is het door sociale ervaring dat het individu zichzelf leert objectiveren en identiteit verwerft. In het gebruik van taal en symbolen verschijnt niet alleen betekenis of zin, maar ook het geobjectiveerde zelf. (Mead 1934: 152) Binnen het individu treedt een reflexief denken op, een converseren met zichzelf, over de wijze waarop hij vervolgens gaat reageren. Wat kan hij in deze situatie mogelijk doen of zeggen om passend gevolg en betekenis te geven aan eerdere actie; om zijn eigen gedrag ook gepast te

beantwoorden? (Mead 1934: 139-141) Het individu zal zijn eigen denken om moeten zetten in gedrag. We kunnen hieruit concluderen dat het individu altijd één of meerdere anderen nodig heeft – een publiek – om expressie aan het zelf te kunnen geven. In de houdingen en het gedrag van anderen zoekt het individu als het ware stimuli om uitdrukking aan zichzelf en zijn omgeving te geven en nodigt het individu die anderen uit hier ook deel van te zijn en blijven.

#### **6.4.4 Het meervoudige zelf**

In reactie op alle houdingen en gedragingen van anderen reageert het individu echter niet met één zelf. Doordat het zelf slechts in sociale zin bestaat, is het veelvormig (-kleurig als een kameleon). Het individu bezit in feite een meervoudige persoonlijkheid. Zijn zelf is in allerlei verschillende zelden op te delen. Sommige stukken van het zelf bestaan slechts in relatie tot het zelf. Met andere stukken van het zelf treedt het individu in sociale interactie naar buiten. Welke delen van het zelf in interactie op de voorgrond treden, is afhankelijk van de verschillende sociale relaties en situaties waarmee het individu op dat moment te maken heeft. 'It is the social process itself that is responsible for the appearance of the self; it is not there as a self apart from this type of experience'. (Mead 1934: 142) Gewoonlijk reflecteert de structuur van het zelf daardoor de structuur van het sociale proces in zijn geheel. Het individu speelt verschillende rollen naar gelang de aard van het sociale proces. Wanneer de verschillende zelden of rollen door een ongewone combinatie van verschillende sociale relaties en/of handelingsituaties echter niet met elkaar corresponderen, ontstaat er disharmonie binnen het complete zelf. Mead spreekt van dissociatie: een breuk in persoonlijkheid en gedrag. (Mead 1934: 143-144) Met behulp van de theorie van Erving Goffman ga ik in de volgende paragraaf in op de wijze waarop individuen continu waken over de expressies die ze van zichzelf geven, hun gedrag idealiseren en te allen tijde trachten te voorkomen uit hun rol te vallen.

### **6.5 E. Goffman**

#### **6.5.1 Zelfpresentatie**

Reflectie op eigen gedrag en dat van anderen maakt dat het individu zichzelf kan objectiveren en zo zijn handelen in variërende sociale en fysieke situaties en omgevingen kan beheersen en organiseren. (Mead 1934: 91) Een van de centrale veronderstellingen van Erving Goffman is dat het individu naast reflectie over een brede verzameling verschijningsvormen en attributen beschikt om de indruk van een situatie in interactie met anderen te beheersen. Goffman beschouwt de sociale werkelijkheid als een toneel (stage) waarop het zelf zich meerdere malen per dag (in verschillende rollen/situaties) presenteert. In zijn boek *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) past Goffman allerlei termen uit de sfeer van het theater toe op alle mogelijke interacties waarmee ons dagelijks leven is gevuld. Goffman spreekt van 'performances' voor publiek, vaste nummers, rollen en regie, entourage en encenering, 'front stage' en 'back stage' en optredens die slagen of juist mislukken.

Zodra een individu het toneel betreedt, is hij zowel actor als publiek tegelijk. In de interactie tussen actor en publiek vindt altijd een zogenaamde dramaturgische analyse plaats. Wanneer een individu ten tonele verschijnt, trachten anderen hem in te schatten, zich een beeld van het individu te vormen op basis van zijn gebaren, uitdrukkingen en acties. Omgekeerd zet het individu deze gebaren, uitdrukkingen en acties in om een gunstige indruk op de anderen in de interactiesituatie te maken. Met andere woorden: het individu is zich bewust van het

feit dat anderen zich een beeld van hem vormen en probeert dit beeld positief te beïnvloeden. (Zijderveld 1975: 140) Elke individuele performance is een bewuste presentatie van het zelf, Goffman spreekt van 'impression management'. Het individu maakt van situatie tot situatie keuzen over de presentatie van het zelf. Hier komen we terug bij Meads principe van een meervoudig zelf en rollenkeuze. Maar het zelf dat in interactie en performance tot uitdrukking komt, is niet voorbehouden aan de performer. Het is een product van de totale scène waarbinnen zijn acties zich afspelen. Het individu werkt actief samen met de medespelers en toeschouwers aan de dramatische realisatie van zichzelf. (De Mul & Frissen 2000: 15) Het zelf komt mede tot stand door de wijze waarop de toeschouwers de situatie en gebeurtenissen ter plaatse interpreteren. (Goffman 1959: 232) Goffman: '[self] is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited'. (Goffman 1959: 253)

### **6.5.2 Dramaturgische elementen**

Goffman vat de expressieve component van het sociale leven dus op als een bron van indrukken die aan anderen worden overgedragen of die anderen zich vormen. Actoren beschikken over verschillende elementen om zichzelf uit te drukken en indruk op anderen te maken. Diezelfde elementen spelen een rol in de dramaturgische analyse. Goffman legt nadruk op de communicatieve functie die expressie tijdens sociale interactie vervult. (Goffman 1959: 229) Door het geven van directe informatie kan een individu het beeld dat bij anderen over hem ontstaat bijsturen. Dit gebeurt meestal via verbale vormen van communicatie. Daarnaast gebruikt het individu non-verbale vormen van communicatie die op indirecte wijze aanvullende informatie verschaffen: handgebaren, lichaamstaal, gezichtsuitdrukkingen. Goffman maakt een onderscheid tussen het bewust ('given') en onbewust ('given off') afgeven van informatie. Het zijn vaak de non-verbale en onbewuste of ongecontroleerde vormen van communicatie die tegenstrijdigheden in de presentatie van het zelf voor het voetlicht brengen. (Zijderveld 1975: 141) Maar bijvoorbeeld ook de intonatie. Ondanks een koele uitstraling verraadt een simpele trilling in de stem bijvoorbeeld onze zenuwen. En wie zegt dat hij nog wel even de tijd heeft, maar zijn ogen ondertussen telkens naar de klok laat afdwalen, spreekt zichzelf tegen en is wellicht niet werkelijk bereid te blijven.

Naast verbale en non-verbale communicatie kunnen actoren verschillende attributen inzetten. Een mobiele telefoon zou bijvoorbeeld net als een nieuw kledingstuk ingezet kunnen worden om anderen te imponeren, maar bijvoorbeeld ook om de indruk te wekken dat men al betrokken is in een virtuele interactie en niet open staat voor de fysieke situatie zelf.<sup>12</sup> Die fysieke situatie zelf, de 'setting', is tenslotte ook een belangrijk element in de performance. De setting is het tastbare deel van de context, datgene wat hetzelfde blijft: het toneel, het decor, het meubilair. (Goffman, 1959) In sociale interactie worden tastbare eigenschappen van een context als vanzelf deel in de constructie van betekenis. Zo correspondeert het fysieke karakter van specifieke ruimten in het huis met verschillende dagelijkse routines. De woonkamer suggereert ontspanning en behoort tot onze privé-levens. En hoewel we ons prettig voelen in ons huispak, trekken we iets anders aan wanneer we in de openbaarheid treden. Verschillende settings vereisen dus verschillend gedrag. Goffmans onderscheidt tussen privé ('back stage') en publiek ('front stage') illustreert hoe individuen hun gedrag aan de context aanpassen en hoe beide houdingen elkaar aanvullen in het persoonlijke en sociale leven.

---

<sup>12</sup> Hier kom ik in de analyses meer specifiek op terug.

### **6.5.3 Idealisering en onderlinge samenwerking**

Om een goede indruk te wekken en om anderen van onze beste intenties te overtuigen, wordt een geïdealiseerde voorstelling van het zelf opgevoerd. Alle performances zijn daardoor in een bepaalde zin misleidend. Ondanks het geïdealiseerde en strategische rollenspel geloven de verschillende betrokken partijen doorgaans in de authenticiteit van het optreden. (Zijderveld 1975: 141)

Wel is het nodig om bepaalde vormen van gedrag te verbergen en diverse relaties uit elkaar te houden. Goffman onderschrijft daarom het belang van besef van identiteit en 'audience segregation' voor ieder interactieproces. (Zijderveld 1975: 142-143) Wanneer zorgvuldig gescheiden relaties zoals vrienden en ouders onaangekondigd samenkomen, moet het zelf zich, zoals we bij Mead hebben gezien, opdelen in stukken zelf die corresponderen met de verschillende sociale groepen die onbedoeld bij de interactiesituatie betrokken zijn geraakt. Zo ontstaat er disharmonie binnen het zelf, dat ondanks het spelen van verschillende rollen, door het individu doorgaans als een compleet geheel wordt ervaren. Maar wanneer een performance dreigt te mislukken heeft niet alleen het individu belang bij het herstellen van zijn gewekte indruk. Onvolkomenheden in interactie maken de situatie oncomfortabel voor alle betrokkenen. Op het moment dat een individu gezichtsverlies dreigt te leiden ('losing face'), zullen anderen/toeschouwers dit volgens Goffman gewoonlijk op een tactvolle wijze proberen te voorkomen of herstellen ('save face'). (Macionis & Plummer 2005: 172-173) Deze gezamenlijke inspanning om interactie soepel te laten verlopen, komt voort uit het basisverlangen om de ander en vooral het zelf niet in verlegenheid te brengen. (De Mul & Frissen 2000: 15, Goffman 1959: 232)

## Hoofdstuk 7: Analyse

In dit hoofdstuk pas ik de zojuist besproken symbolisch interactionistische theorieën toe op de resultaten uit mijn eigen onderzoek. Ik breng verschillende concepten, zoals het 'looking glass', zelfexpressie, -presentatie en -reflectie, socialisatie, meervoudig zelf, 'impression management' en bijbehorende begrippen samen met observaties, scènes uit de documentaire en citaten uit interview. Hier en daar verwijst ik naar secundaire literatuur die bij mijn bevindingen aansluit.

De analyse bestaat uit vier delen:

- Deel 1: Medium van de subjectieve ervaring en vertelling;
- Deel 2: De mobiel en het managen van rollen en relaties;
- Deel 3: Mobiele interactie in/met de publieke ruimte;
- Deel 4: Mobiele interactie op een online podium.

## Deel 1: Medium van de subjectieve ervaring en vertelling

In deze eerste paragraaf van de analyse ga ik in op de gevolgen van de mobiliteit, handzaamheid, onopvallendheid en onmiddellijkheid van de cameratelefoon voor de wijze waarop de wereld en het zelf verbeeld worden. Zoals ik in hoofdstuk drie schreef, zijn de kosten en inspanning van het visueel documenteren van het eigen leven door technologische ontwikkelingen op het gebied van visuele media tot een minimum gereduceerd. Meneer Been, de oudste deelnemer aan ons onderzoek, heeft deze democratisering aan den lijve ondervonden. Zijn eigenhandige foto- en filmproductie wordt gekarakteriseerd door de verschillende stadia van technologische ontwikkeling.

Meneer Been over zijn eerste fototoestel: *'Het is het meest kostbare apparaat dat ik toen gekocht heb. We waren net getrouwd en gingen naar de Veluwe, naar een vakantiehuisje. Toen hebben we heel lang voor de fotozaak staan dubben. Zo'n jampotlens kostte het hele vermogen van zeven-en-een-halve gulden. En wij maar dubben. Het was een enorme aanslag op ons vakantiebudget. Maar we zijn gegaan, met de trein.'*



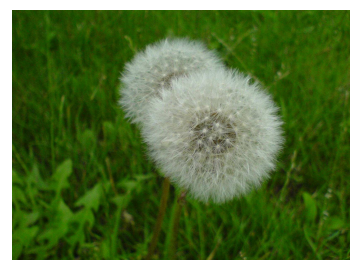
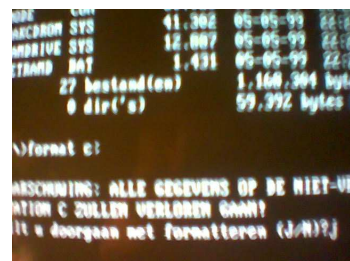
Meneer Been over super-8 film en video: *'Wat ik vroeger filmde, ja, wat je tegenkwam. Familie hoogtepunten, verjaardagen, huwelijken, een overvliegende luchtballon, strandvakantie. ... Maar heel beperkt, want alles was veel te duur, tegenwoordig, met je videocamera, je floddert er maar wat op los en alles wat niet goed is haal je eruit, een druk op de knop en het is gebeurd. Zo werkte het vroeger niet. ... Jah het ging vroeger met Super8 ... dan had je een rolletje dat moest je opsturen en dan kreeg je het na zes weken weer terug. Dan ging het in de viewer en ging je ze knippen, hing je ze aan een lijntje vast, nummerde ze "van A1234 etcetera" en dan ging je ze aan elkaar monteren: A4 achter B9. .. Een rolletje kostte 25 gulden en dan had je drie minuten film, en ik heb hier 26 minuten, nou reken maar uit, dat waren bij elkaar denk ik wel tien filmpjes.'*

Meneer Been over de mobiele cameratelefoon: *'ja dat vind ik toch wel handig, je hebt je fotocamera niet altijd bij je, maar je gsm'etje wel en als er dan eens wat is, dan kan je het ook nog eventjes leuk vastleggen. En dat heb je ook met je videocamera en je computer, de mogelijkheden zijn in feite eindeloos en dat vind ik heel leuk om te doen, ik doe het nog steeds, video maken...'*

### Symbolisch geladen object

Meneer Been bezit ook een mobiele telefoon, maar die loopt aldus meneer Been zelf nog op stoom en is aan vervanging toe. Hij oriënteert zich daarom op de aankoop van een mobiele cameratelefoon. De pubers Thom en Osama hebben zo te zien dezelfde mobiele cameratelefoon. Op de vraag wat voor telefoon ze precies hebben, reageert één van de twee echter alert. Thom: *'Ik heb een musicedition. Hij niet!'* Het type mobiele telefoon zegt kennelijk iets over de stijl en status van de gebruiker. Fortunati et al. (2003) spreken van de emblematische status die de mobiele telefoon inmiddels in de moderne maatschappij inneemt. Het object dient in eerste instantie ter communicatie en interactie, ter overbrugging van plaats. Maar het object communiceert zelf ook bepaalde waarden, ter plekke. Met behulp van onder andere verschillende onderscheidende functies, 'gekleurde frontjes', 'ringtones', schermafbeeldingen en 'wallpapers' personaliseren we de telefoon. Velen van ons verlaten het huis niet meer zonder mobiel, vanuit een dubbel gevoel van onafhankelijkheid en zekerheid. In de telefoon bewaren we contactgegevens, berichtjes en beelden van dierbaren. Als we de telefoon verliezen of vergeten, voelen we ons alsof we van al onze sociale contacten zijn afgesneden. En ook afscheid nemen van een mobiele telefoon is niet altijd eenvoudig. Hans vertelt ons bijvoorbeeld over de bijzondere geschiedenis van zijn eerste mobiele telefoon, die vele experimenten en duikelingen op onder andere beton en kerkvloeren overleefde. Dan toont hij ons zijn nieuwe Nokia en wijst op de schermafbeelding. Hans: *'Een van de eerste foto's die ik nam met mijn nieuwe Nokia telefoon was een foto van de telefoon die ik daarvoor had, een soort eerbetoon aan die telefoon omdat die heel lang is meegegaan. En die heb ik dus heel lang als zeg maar desktopfoto op mijn tweede mobieltje gehad.'* De mobiele cameratelefoon is nadrukkelijk verbonden aan de persoon die de mobiele telefoon bij zich draagt. Het is een persoonlijk en symbolisch geladen object en een extensie van het zelf.

Voor het vastleggen van conventionele momenten en sociale rituelen, gerelateerd aan de viering en verandering van de familie, wordt nog steeds de traditionele foto- of videocamera uit de kast getrokken. (o.a. Kindberg et al. 2004, Kirk et al. 2007, Rantavuo 2007) Let wel, uit de kast! De mobiele telefoon hebben we bijna altijd op zak en bij de hand. De mogelijkheid die de mobiele cameratelefoon biedt om in één handbeweging – van broekzak naar onderwerp – alledaagse ervaringen en situaties in beeld vast te leggen, daagt de gebruiker uit zijn eigen belevenissen te documenteren. Het gaat om meer dan zuinig gebruik. Lege tijd, routinematige bezigheden zoals werk, studie, huishouden en daaraan gerelateerde objecten (pijpleiding, studieboek of stampot), stemmingen en toevallige ontmoetingen en ervaringen worden spontaan





vastgelegd in mobiele beelden. De vanzelfsprekende aanwezigheid en het gebruik van de mobiele cameratelefoon in het alledaagse bestaan van het individu leidt tot het ontstaan van een nieuwe en uiterst subjectieve beeldtaal. Aan de hand van mobiele beelden van onze onderzoekssubjecten en uit de documentaire ontleed ik deze nieuwe beeldtaal en beschrijf ik haar karakteristieken.

### Het mobiele oog - ik



*Shoot-n-Share* begint met een mobiel filmpje gemaakt door het puberduo Thom en Osama.<sup>13</sup> Ze zijn op verkenning in een bejaardenflat die ze in het geniep zijn binnengedrongen. Thom filmt, Osama gaat voorop. Ze verlaten de trappenhal en betreden de overloop van de 6<sup>e</sup> verdieping. Wat in eerste instantie aan de beeldtaal in dit filmpje opvalt, zijn de onmiddellijkheid en mobiliteit, overeenkomend met de specifieke eigenschappen van de mobiele telefoon. Er staat iets te gebeuren en als kijker zitten we er bovenop. Thom filmt al lopend, hij gebruikt de mobiele camera bijna als zijn ogen, kijkt om zich heen. De camera beweegt met Thoms ogen mee, zwiept van links naar rechts en van boven naar beneden. Osama volgend, merkt het 'mobiele oog' van Thom eerst een zwarte uitgeklapte paraplu op, dan weer een deur van een woning en ten slotte het uitzicht op het pleintje beneden. Het filmpje vertelt vanuit het ik-perspectief over de uiteenlopende waarnemingen en aandacht/opmerksaamheid en ervaringen van Thom. Verschillende onderzoeken naar mobiele video en fotografie (Multisilta & Maenpaa 2008, Rantavuo 2007, Rubinstein & Sluis 2008) bevestigen dat mobiele verhalen vaak vanuit een eerste persoonsperspectief worden geschoten en verteld. In tegenstelling tot de traditionele fotografie en film, waar regelmatig een meer objectieve, statische houding en afstand tot het onderwerp werd bewaard (Okabe 2004), vervaagt in de mobiele beeldproductie de grens tussen het vastleggen en ervaren, tussen de telefooncamera en het zelf. Daarnaast kunnen we ons afvragen of een ervaring zonder visuele verslaglegging of bewijs nog geldig is. Of zoals Rubinstein & Sluis koppen: 'I am the camera!'. (Rubinstein & Sluis 2008: 21) Dit kan zo ver gaan dat de filmer vergeet dat hij aan het filmen is en met de cameratelefoon in de hand helemaal in de ervaring opgaat, zoals in het geval van het mobiele filmpje van een concert van M.I.A. op een muziekfestival (themablok 3 in de documentaire) of van het ritje in de 'Python'-achtbaan (themablok 2 in de documentaire).<sup>14</sup>

### Zelfreferentie en presentatie

Thom refereert in zijn mobiele filmpje ook aan zichzelf. Door middel van vlotte handbewegingen met de mobiel neemt hij verwijzingen naar zijn eigen rol/positie in het filmpje op. Aan het begin van het filmpje draait Thom de camera om en kijkt kort in beeld, hij presenteert zichzelf. Als Thom vervolgens een deur achter zich sluit, zien we nog net zijn hand de deur dichttrekken. En als hij loopt, richt Thom de camera behalve op datgene waar hij op af loopt,



<sup>13</sup> 'Flat gebouw de plussenburgh Deel 2' > <http://www.youtube.com/watch?v=fvF15RkjSyl>

<sup>14</sup> 'Lowlands 2007 - M.I.A.' > <http://www.youtube.com/watch?v=9uaRp-T-qGI>  
'Efteling achtbaan python' > <http://www.youtube.com/watch?v=YcRlzi7eC5k>

tussendoor ook even op zijn voeten. Thom is zich niet alleen bewust van zichzelf. Als verteller en maker van het filmpje is hij zich bewust van een potentieel publiek. Eerder in het filmpje hoorden we hem al bekendmaken: 'dit gaat zeker op YouTube.com dames en heren!'. Om die reden vertelt Thom iets over het pleintje terwijl hij er naar kijkt. De mobiele telefoon is door zijn verbondenheid aan de oog-handcoördinatie van de maker bovendien uiterst geschikt om details in het filmen te integreren. Op het moment dat Osama het heeft over naar de 8<sup>e</sup> verdieping gaan, filmt Thom niet Osama, maar wel uitdrukkelijk de grote zes naast de lift om de denkbeeldige kijker meer informatie over de locatie te geven.

### **Het mobiele genre en zijn voorgangers**

Het omdraaien van de camera en het aanspreken van de kijker in de lens heeft iets weg van videodagboeken en webcam-confessies. Videodagboeken kwamen in de jaren negentig op en werden relatief snel door de massamedia opgenomen. (Corner 1996: 185) In televisieprogramma's en documentaires over gewone mensen in al dan niet bijzondere omstandigheden kwam het videodagboek regelmatig voor als vertegenwoordiger van een levensechte en vooral onbemiddelde weergave. Televisieproducenten en programmaontwikkelaars zagen het succes van het echte leven en ontwikkelden zogenaamde 'real-life' soaps en televisie, waarbij gewone mensen (of de gewone levens van bekende mensen) centraal kwamen te staan. Om extra pittige persoonlijke bekentenissen te genereren werd een spelelement toegevoegd. De gewone mensen werden gescand, geselecteerd en uitgedaagd samen te wonen in een televisiewerkelijkheid; in een gouden kooi of op een onbewoond eiland. 'Real-life' is op televisie, evenals in magazines, anders dan de titel doet denken. Het is een bijzonder bemiddelde en gestileerde weergave van het 'echte' leven.

De mobiele cameratelefoon is onthaald als een kans voor het individu om zichzelf visueel uit te drukken en om naast het eenzijdige primaat van de massamedia de eigen werkelijkheid zo onbemiddeld mogelijk in beeld te brengen. (Hjorth 2006: 211) Verschillende stromingen binnen zowel de populaire cultuur als de avant-garde cinema gingen de mobiele beeldproducent voor in deze zoektocht naar de onbemiddelde weergave van de werkelijkheid. Maar binnen de mobiele beeldproductie zijn andersom ook verwijzingen naar aspecten uit de massamedia en populaire cultuur te vinden. Volgens Koskinen et al. (2002) zijn mobiele foto's en filmpjes gebaseerd op een soort alledaags cultureel besef waardoor de onbekende makers bij het vertellen van verhalen en overbrengen van boodschappen terugrijpen op onder andere arrangementen en cameraloopjes bekend van advertising en film. (Koskinen et al. 2002: 51) De vele filmpjes op YouTube van jongens en meisjes die hun idolen en favoriete dansjes uit videoclip imiteren, zijn hiervan een treffend voorbeeld. (Zie ook themablok 1 en 4 in de documentaire). En ook de filmpjes waarin Thom stunts uithaalt zoals in het MTV-stuntprogramma 'Jackass', of Osama die tv-reclames imiteert en een detective maakt met de titel 'De Cock en de moord op Osama Mohamed' bevestigen deze vaststelling.<sup>15</sup> Het betreft hier echter minder dan vijf procent van de totale productie van Thom en Osama.

---

<sup>15</sup> 'Thom doet Jackass na' > <http://www.youtube.com/watch?v=XrcfHVhz5cc>  
'De Cock en de moord op Osama Mohamed' is verwijderd van YouTube.

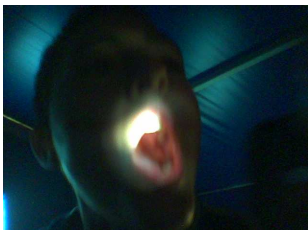
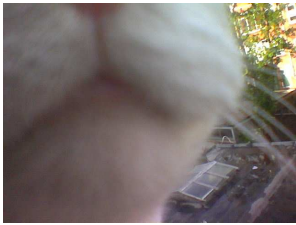
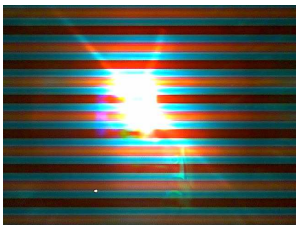
Binnen de mobiele beeldproductie overheersen op realisme gebaseerde genres. (Hjorth 2006: 214) De meeste filmpjes verslaan zonder meer persoonlijke ervaringen, zoals ook het eerder besproken filmpje van Thom. Dit subjectieve filmpje vertoont gelijkenis met een film zoals *The Blair Witch Project* (1999). *The Blair Witch Project* is een lowbudget horrorfilm over de legende van de Blair Witch in Burkittesville, gefilmd met een gewone videocamera. Drie studenten van de filmacademie gaan op zoek naar de Blair Witch. Een van de studenten filmt de zoektocht. Het consequente gebruik van de subjectieve camera, het lopen en filmen met horten en stoten doen overkomen dat de situatie echt gebeurd is. Op eenzelfde manier buiten Thom en Osama het realistische karakter van mobiel beeld (maken) uit. Ze zetten de subjectieve camera in om spanning te creëren en sferen te versterken. De stijl van het filmpje van Thom suggereert dat er elk moment iets kan gebeuren. Het gebrek aan overzicht voor de kijker door de beperkingen van het kader, de gefragmenteerde aandacht van het subject en de daarmee gepaard gaande beweging van de camera versterken deze suggestie. De zwarte paraplu doet vreemd aan op het rode tapijt van de verlaten hal. Het mobiele oog kijkt om zich heen. Het gluurt ergens naar binnen. Dan zien we het nummer 646. Geeft Thom de kijker een *clue*?

Rauwe mobiele filmpjes, zoals het bovengenoemde filmpje van Thom, doen denken aan van oorsprong avant-gardistische cinematografische stijlen zoals 'direct cinema' en 'cinéma vérité'. Het was al in de jaren twintig van de twintigste eeuw dat de Russische filmmaker Dziga Vertov de grenzen van het filmen opzocht. 'The camera was an eye, a new eye open to the world, which allowed anything to be seen'. (Rouch 2003: 268) Vertov nam de camera mee de straat op en reflecteerde op de positie van de beschouwer en voyeur. In *Man with a Movie Camera* (1929) stelt Vertov de aanwezigheid van de cameraman als een gadeslaand oog aan de orde. Hij maakt de kijker er op attent dat de cameraman niet alleen de stad documenteert, maar kijkt zoals wij kijken en dús ook terugkijkt. De camera is de hoofdpersoon. Beelden van de ontmoetingen en confrontaties van de cameraman met zijn voorbijgangers leggen de nadruk op de conventies van het filmen en kijken. (Sturken & Cartwright 2001: 248) Dat mensen op straat recht de camera inkijken, hoorde bij de film-waarheid (kino-pravda) van Vertov. Maar juist dat is waarom sommigen de kino van Vertov niet begrepen en als filmvorm mislukt vonden. (Rouch 2003: 267)

Vertov's benadering vormde de basis voor de documentaire film stromingen 'cinéma vérité' en 'direct cinema' die vanaf de jaren vijftig volgden. In *Man with a Movie Camera* toonde Vertov een bijzondere aandacht voor de dagelijkse werkelijkheid van de Sovjetburgers. De vertegenwoordigers van de 'cinéma vérité' en 'direct cinema' zochten net als hij naar manieren om de werkelijkheid op een zo authentiek mogelijke manier te representeren. (Sturken & Cartwright 2001: 248-250, 351) Ze werden geholpen door de uitvinding van draagbare geluidsapparatuur, waarmee synchroon geluid kon worden opgenomen en de bewegingsvrijheid van de filmer buitengewoon toenam. Het statief werd afgezworen, de filmers bewogen zich onopvallend en registreerden vanuit de hand, spontane actie en situaties zoals deze zich direct voordeden voor de camera. De nadruk lag daarbij hoofdzakelijk op mensen in alledaagse situaties. (Van der Burg, Duursma & Stienen 1997: 36, 41) Het ongeënceneerde en observerende karakter, het contact met het object, de lange takes, abrupte camerabewegingen, korreligheid, soms onscherpte van het beeld en de afwezigheid van commentaar suggereerden een onbemiddelde opname van de werkelijkheid en riepen een ongekend gevoel van echtheid op. (Aasman 2004: 194)

### **Mobiele esthetiek en de authentieke ervaring**

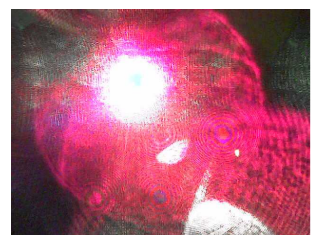
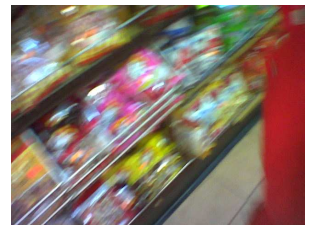
Hjorth stelt dat huidige cameratelefoonpraktijken worden gemotiveerd door een nieuwe zoektocht naar het echte 'persoonlijke' en het echte 'echte'. (Hjorth 2006: 214) Het is in de context van de (over)heersende gestileerde beeldcultuur opmerkelijk en interessant dat 'gewone' mensen hun meest alledaagse en persoonlijke belevissen en ervaringen nu vastleggen met de cameratelefoon en ook massaal op publieke media zoals YouTube en Flickr plaatsen. Door de beperkte technische mogelijkheden van de mobiele cameratelefoon ontbreekt in de mobiele beeldproductie de nadruk op technisch perfecte plaatjes. Het afbeelden gaat zoals we in het geval van Thom en Osama zagen om de inhoud, het gebeuren voor de camera, het ervaren zelf en het overbrengen van die ervaring aan anderen. Thom presenteert zichzelf bewust aan het publiek. In Goffmans termen is er sprake van een performance. Toch wordt er door Thom en Osama tijdens het filmen geen andere persoon neergezet of situatie geënceneerd. Ze doen verslag van een persoonlijke beleving. Wat zich voor de camera afspeelt is echt. Het filmpje is één lange ononderbroken en ongemonteerde opname van de beleving. Het moment, de locatie, de spanning, het spontane gedrag van Osama en de ogen van Thom zijn bepalend voor de esthetiek van het filmpje, dat nu eens rauw en rebels overkomt, dan weer poëtisch. Ook de specifieke eigenschappen en de beperkte kwaliteit van de cameratelefoon zijn doorslaggevend. De maker is eveneens subject, de camera beweegt met hem mee. Met het mobiele oog kijkt hij rond, heeft hij contact met alles dat en iedereen die zijn pad kruist en zit hij de werkelijkheid op de huid. Net als de avant-garde filmers van de direct cinema en cinema vérité. Het gebeuren voor de camera wordt door de lage resolutie van de camera vertaald in beelden met een grove pixel. De eenvoudige lens van de camera vertekent licht en kleuren. Teveel licht of beweging worden omgezet in vegen. De microfoon van de telefoon vangt alles op. Harde geluiden, wind en contact met de cameratelefoon door handbewegingen resulteren in indringend krakende schokken en ruis. Dit alles – het rafelige rauwe totaal – komt de geloofwaardigheid van de in beeld gebrachte gebeurtenis ten goede. Volgens Rubinstein & Sluis (2008) is de rafelige en rauwe verschijning van cameratelefoonfoto's en -video's namelijk deel geworden van de grammatica van de waarheidsgetrouwe en authentieke reportage. Net zoals de korrelige zwartwitfoto en -film ooit de illusie van de nauwkeurige representatie van de werkelijkheid wekten. (Rubinstein & Sluis 2008: 11) Hoewel mobiele beelden dus in wezen meer alledaags en dynamisch zijn dan traditionele amateurbeelden, zijn ze gebaseerd op eenzelfde realisme. (Hjorth 2006: 219) Mobiele beeldproductie romantiseert niet zozeer de familie en haar gelegenheden, maar juist de individuele en authentieke ervaring. De matige kwaliteit van de mobiele cameratelefoon lijkt niks af te doen en draagt mogelijk zelfs bij aan de beleving van het schieten en de geloofwaardigheid van de ervaring in beeld.



### Experiment

Door de matige beeldkwaliteit én de primaire communicatiefunctie van de telefoon is de mobiele camera verwijderd van gevestigde beeldpraktijken. Deze positie nodigt de gebruiker uit tot een speelse, experimentele en (re-)creatieve omgang met beeld en expressie van het zelf. (Kindberg et al. 2004, Van House & Ames 2007) 'The ubiquity and perceived playfulness of cameraphones made this kind of [zelfexpressief] picture-taking more likely, allowing people who did not see themselves as "artistic" to experiment with creating aesthetically-pleasing images', aldus Van House en Ames. (Van House & Ames 2007: 7) In ons onderzoek was het met name Hans die de wereld op een esthetische wijze tegemoet treedt met zijn cameratelefoon. Net als Thom en Osama verkent Hans de specifieke mogelijkheden en grenzen van de mobiele cameratelefoon en verbeelding. Hans: *'Het gaat om het zien van beelden en die gelijk vastleggen. De mogelijkheid om spontane ideeën spontaan in beeld om te zetten. Zonder nadenken. De technische kant doet er niet toe, waardoor de creatieve kant vrij spel heeft. Ik kan experimenteren wat ik wil, wanneer ik wil. Onmiddellijk. Met een spiegelreflex camera zou ik denk ik meer aan het plannen zijn.'*

Hans fotografeert van jongs af aan met spiegelreflexcamera's. De mobiele cameratelefoon verschaft hem als hobbyfotograaf een alternatief en grillig systeem, waarbinnen fotograferen afhangt van technisch toeval, improvisatie en de dingen en indrukken die hij eenvoudigweg tegenkomt in zijn dagelijks leven. Dat kunnen dingen zijn uit zijn beroep als filmoperateur, zoals lampjes, apparatuur en stukjes film, maar ook een voorbij struinende poes, bowlingscore, een stadse scène of een supermarktbezoek. (zie beeld links en rechts) Over de vertaling van zijn indrukken door de lens van zijn eerste cameratelefoon zegt Hans: *'Er kwamen soms hele verrassende dingen uit, soms leek het wel of je met Photoshop in de weer was geweest. ... Of er een schilderij uitkwam met olieverf in plaats van een foto. En als je een foto nam van iets wat felgekleurd was, een rode auto, was de kleur zo dominant dat de camera het niet trok en de rest van de achtergrond een tegen hangende kleur maakte. Als ik een rode auto fotografeerde, werd de rest van een parkeerplaats opeens groen...'*



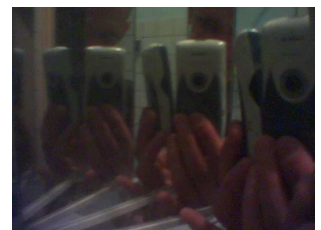
## Veelheid en serialiteit

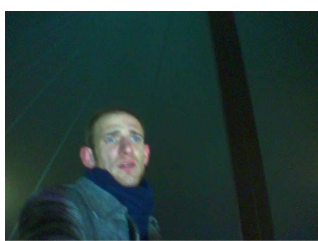
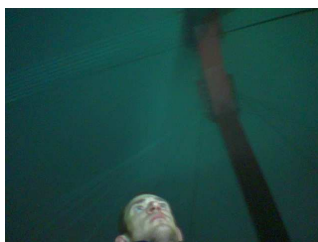
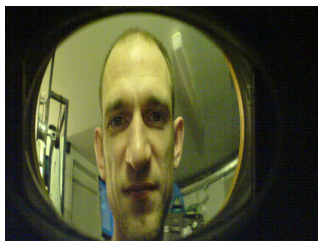
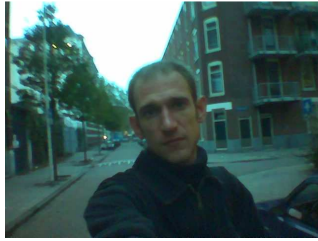
Op de aanschaf van de telefoon na is het fotograferen en filmen met de mobiele cameratelefoon vrij van kosten. Het daarbij komende gebruiksgemak, de alomtegenwoordigheid en de beperkte kwaliteit van de camera veroorzaken zo ook een onbeperkte en weinig selectieve beeldproductie. Uit de beeldproductie van onze onderzoekssubjecten maak ik op dat deze eigenschap uitlokt tot:

- het werken in series, zoals in Hans zijn fotoreeksen;
- het maken van eindeloze detailopnamen, zoals in het geval van meneer Been;
- of tot het construeren van verschillende opeenvolgende delen in een verhaal, zoals bij Thom en Osama. In hun onderzoeksartikel 'A life more photographic' bevestigen Rubinstein en Sluis (2008) deze constatering. 'We see our attention shift from the singular photographic image to image sequences: the image "pool", the "slideshow", the "photostream", the image "feed"...'. (Rubinstein en Sluis 2008: 22)

In de 'image feed' van Hans is de mobiele telefoon zelf een terugkerend object. De mobiel is voor Hans een belangrijk object in visuele interactie. Hij maakt bijvoorbeeld portretten van zijn mobiele telefoon: in kerstballen, spiegels en ruiten. Hans (zie beeldenreeks links): *'In het kader van de telefoon en zelfportretten, [gniffelt], in de badkamer heb ik een spiegelkastje met drie deurtjes en heb ik dus gekeken hoe vaak ik de telefoon in beeld kan krijgen... [triumfantelijke houding] ... dat is een experiment, dan zie ik dat en dan wil ik dat meteen uitvoeren en dan zijn dit vaak de resultaten, dan zie je hier gewoon echt 15 keer de telefoon in beeld. Van deze serie heb ik er, nou ja je ziet het, ik ben hier ergens begonnen met een simpele afbeelding en het zijn er 10 geworden ofzo, 10 pogingen om het zo goed te krijgen. Ze zijn geen van alle mooi, maar ik heb toen een hoop lol gehad met fotograferen.'*

Deze uitspraak van Hans verzekert ons dat het proces van het maken van beeld met de mobiele cameratelefoon niet te verwaarlozen is vanwege de nu eenmaal inherente communicatiefunctie van de telefoon. Niet alle waarde ligt in de mogelijkheid tot direct delen van beeld met peers via internet of MMS, zoals vele designstudies voorspelden. Volgens Daisuke Okabe (2004) is het juist uniek aan de visuele functie van dit medium dat beelden vaak voor persoonlijk genot worden gemaakt, terwijl tekstberichten bijvoorbeeld gemaakt worden met de intentie om iets met anderen te delen. (Okabe 2004: 17) Hans benadrukt dat het maken van beeld een boeiend en leuk proces kan zijn. En hoewel Thom en Osama zich tijdens het filmen al verhouden tot een potentieel publiek zien we ook in hun filmpjes en op hun gezichten de lol van het filmen terug. Mobiel fotograferen en filmen verschaft een extra visuele ervaring van en relatie met de eigen omgeving en de mogelijkheid om beelden direct op het scherm terug te kijken, te vergelijken met eerder materiaal, over te doen, te perfectioneren of een nieuwe visuele uitdaging te verzinnen en aan te gaan. Meer over deze specifieke dynamiek volgt in deel drie van de analyse.





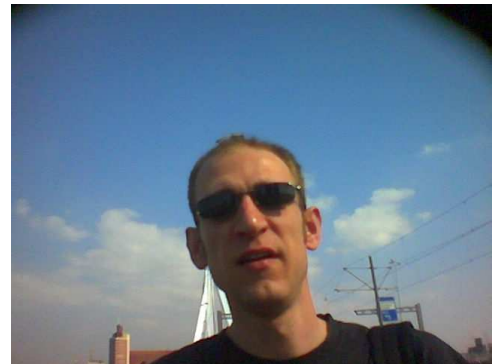
### Zelfportret

Op eenzelfde manier als de mobiele cameratelefoon Thom en Osama in staat stelt verwijzingen naar zichzelf in hun filmpjes op te nemen, leent het toestel zich voor het maken van zelfportretten. Niet voor een potentieel publiek, maar voor zichzelf alleen. Van House en Ames rapporteren in hun artikel 'The social life of cameraphone images' over de buitengewone hoeveelheid zelfportretten die hun respondenten met de mobiele cameratelefoon maakten. (Van House & Ames 2007: 4) In tegenstelling tot de bekende zorgvuldig gemaakte portretten door school-, studiofotografen en portretschilders, gaat het hier om spontane en losjes gemaakte portretten. De mobiele camera wordt met één spontane armbeweging vanuit de hand op het zelf gericht. Op sommige mobiele telefoons zit zelfs een klein spiegeltje naast de lens. Hans kijkt tijdens ons interview naar het spiegeltje op zijn mobiele telefoon en zegt: *'Ik vraag me af, waarom zit het er op? Ik bedoel, zouden zoveel mensen dan echt gefocused zijn op het nemen van zelfportretten?'* Hans neemt hier een bijzondere houding in. Later bij het bekijken van Hans' mobiele archieven blijkt dat hij een adembenemende collectie mobiele portretten van zichzelf bezit. Als we Hans ermee confronteren antwoordt hij als volgt: *'Portretten van mezelf doe'k af en toe, eeuhm ... [aarzelend] ... vanuit een drang naar experiment. Dat wil zeggen dat er dan ook negen van de tien keer een rare lichtspiegeling bij betrokken is of ik zet filtertjes voor mijn telefoon, dat soort dingen. Het zijn meestal rare opnames die ik maak als zelfportretten. Als ik die zelf terugzie, dan kijk ik vooral naar hoe de foto in, ja ...[bedachtzame stilte]..., laat ik maar noemen in artistiek opzicht eruitziet. Ik kijk niet naar mijn eigen kop, ik kijk naar het hele plaatje. soms is dat plaatje mooi en soms ziet het er niet uit. [stilte] En soms ziet alleen de kop er niet uit! [onzekere glimlach] ...'* Uit het antwoord van Hans blijkt dat hij de situatie en zijn performance wil beheersen. Hans borduurt voort op zijn experimenteerdrang, waar we het eerder in het interview met hem over gehad hebben. Verbaal geeft Hans aan dat we hem in een moeilijke positie brengen. Hij kaatst de bal terug en sluit af met: *'UITGELULD'*. Lacht dan hard de spanning van zich af en neemt een slok thee. Maar door de zichtbare opluchting op zijn gezicht en de tekens die Hans tijdens het vertellen non-verbaal en meer onbewust of ongewild afgaf, zoals zijn gezichtsuitdrukking, onzekere glimlach, stiltes en zijn constante bedachtzaamheid, weten we dat er meer zit achter de vele portretten die Hans van zichzelf maakt. Duidelijk wordt bovendien dat zijn karakteristieke hoofd naast een dankbaar onderwerp voor zijn mobiele fotografie, ook een punt van onzekerheid is voor Hans zelf.

Het zou kunnen dat het portretteren voor Hans zo'n persoonlijke aangelegenheid is dat hij dit liever voor zichzelf houdt. Of Hans schaamt zich, is zich misschien bewust van het feit dat zijn portretteergedrag narcistisch of onzinnig over zou kunnen komen. Hij legt de verklaring voor zijn gedrag daarom weloverwogen bij de mogelijkheid die de mobiele cameratelefoon biedt om te experimenteren. Hans is zich in deze kwestie heel bewust van de ander en het mogelijke oordeel van die ander, van ons als onderzoeker en van de kijker van de documentaire. Toch wordt volgens Van House & Ames het portretteren van het zelf onder invloed van de komst van de cameratelefoon steeds normaler: 'camera phones were often seen as less serious than other cameras, so images that might be considered narcissistic were seen as playful'. En: 'people reported that the lightheartedness of cameraphones made self-portraits acceptable'. (Van House & Ames 2007: 4, 7)

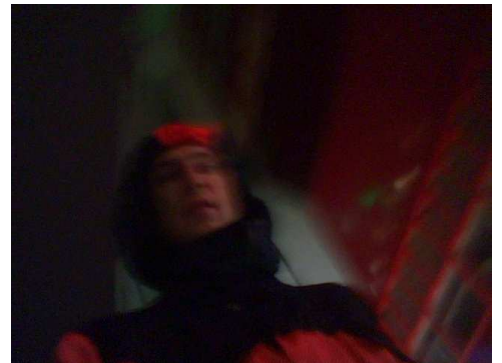
Op zijn computer heeft Hans verschillende directories staan met daarin meer dan tienduizend foto's en filmpjes afkomstig van zijn oude en nieuwe mobiele telefoon. We vroegen Hans tijdens het onderzoek om een aantal voor hem veelzeggende foto's uit zijn mobiele archieven te toveren.

Hans scrollt door de verschillende mappen. Terloops krijgen we als beschouwers een overzicht van zijn totale productie en komen we meer te weten over de motivatie van Hans om zichzelf te portretteren. Hans: *'het is even een beetje zoeken hoor..'* Vervolgens laat hij ons verschillende foto's zien naar zijn eigen interesse, zoals deze (zie rechts): *'Zelfportretje. Al fietsend. Het was schitterend weer. En dat wilde ik vastleggen. Ik voelde me happy. Ik ging naar mijn werk. Hete zomeravond, T-shirt, korte broek, op de fiets, en toen heb ik dus deze foto genomen'*.

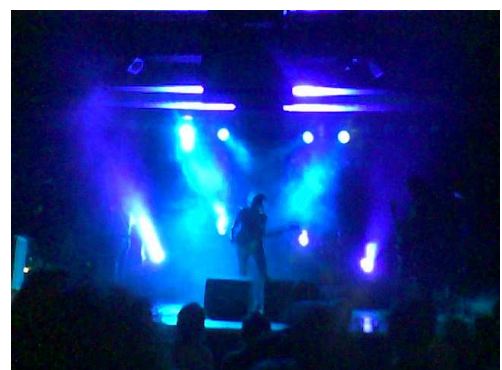


Of deze (zie rechts):

*'Niet herkenbaar. Maar ik weet dus nu waar dit is, waarom ik daar was en hoe ik me voelde, waarop ik stond te wachten. Want dit is namelijk de kruiskade voor de deur van Nighttown, in de stromende regen. We stonden te wachten op vrienden waarmee we af hadden gesproken om naar een concert te gaan van 'Bettie serveert' en dat concert was vree-se-lijk goed. En gezellig! En dát blijft dus hangen bij het maken van een foto'*.



*... 'Een andere hele mooie foto van hetzelfde concert is denk ik wel mijn favoriete foto en dat is deze, toen kwam de band net op en begonnen ze te spelen en dan heb ik echt iets van hè fijn! Terwijl je tien minuten eerder nog helemaal zeiknat geregend was'*. (eveneens hier rechts te zien)





Duidelijk wordt hoe Hans sferen, geestelijke toestanden en stemmingen uitdrukt in zijn foto's. Het lijkt er zelfs op dat Hans de context van de setting waarin hij telkens verkeert, de stad, het licht en de lucht, inzet om sferen en emoties te dramatiseren, eventueel op te roepen en zo betekenis te construeren. (Zie ook de fotoreeksen op pagina 53 en 55). Hans vangt de sferen en stemmingen om ze vast te houden en ze opnieuw te kunnen beleven. Bijvoorbeeld de sfeer van een concert of een bepaalde staat van zijn. Hans: *'Ik heb een aantal foto's, een gróót aantal foto's, waar ik hele goede herinneringen aan heb, omdat ik het heel leuk vond om de foto's te maken, maar ook omdat ... aan die foto's zit heel erg een emotie gekoppeld. Hoe voelde ik me op dat moment dat ik de foto nam? En met wie was ik en waar was ik en wat voor weer was het? En de meest stomme details blijven dan voor altijd aan die foto gekoppeld zitten. En op het moment dat je dan de foto terugziet bijvoorbeeld op je computer dan weet je weer gelijk ik was daar en daar, het was zo en zo laat, het was dat en dat weer, ik was er daarom en ik voelde me zo en zo! [kijkt weg] ... er zijn er verschillende waar ik verhalen over kan vertellen omdat die verhalen zo sterk zijn blijven hangen. [mooie stilte] ... soms word je gewoon weer blij als je die foto ziet, omdat je weet dat je bijvoorbeeld blij was op het moment dat je die foto genomen hebt'.*

### **Het mobiele archief, dagboek, logboek en de autobiografische vertelling**

De mobiele camera en het mobiele archief dienen als een direct verlengstuk van de ervaring. De verschillende mobiele beelden van Hans zijn stuk voor stuk verbonden aan persoonlijke ervaringen en gevoelens van Hans. Volgens Kindberg et al. (2004) is het logisch dat met de mobiele telefooncamera aan beelden een dergelijke emotionele lading wordt toegekend, daar veel mensen zich sterk emotioneel verbonden voelen aan hun mobiele telefoon. (Kindberg et al. 2004: 12) Denk ook aan het symbolische afscheid dat Hans van zijn oude mobiele telefoon nam zoals beschreven in het begin van dit eerste deel van de analyse. Het subject van Hans' mobiele beeldproductie is hijzelf in zijn alledaagse omgeving. De productie behelst daardoor beelden van hele gewone dingen zoals van een spiegelei, zelfportretten, maar ook beelden van minder prettige zaken die Hans in zijn leven tegenkomt zoals ziekte en dood. Onderwerpen die in de amateurbeeldproductie tot nu toe ook vermeden werden. Al deze door Hans in beeld gebrachte dingen vertellen zijn persoonlijke verhaal. Zijn mobiele camera functioneert als een soort dagboek, een gebruik van de mobiele camera dat ook door Okabe (2004/2006) en Van House & Ames (2007) is gesignaleerd. Okabe: 'Camera phones enable an expanded field for chronicling and displaying self and viewpoint to others in a new kind of everyday visual storytelling'. (Okabe 2004: 17) Maar, volgens Okabe ligt het doel van de alledaagse kronieken in het vertellen van verhalen over het zelf aan anderen. Hans gebruikt zijn mobiele camera voornamelijk individueel voor persoonlijke expressie en reflectie, als een echt dagboek dus.

Het ouderwets documenteren van de eigen belevenissen en bespiegelingen in een dagboek gebeurt meestal in afzondering en op een vast tijdstip, zoals aan het einde van de dag. Het is een moment waarop het individu zich bewust en in stilte tracht uit te drukken. Het dagboek is een middel om het zelf te objectiveren en te reflecteren op de gebeurtenissen van de dag. Het boek functioneert in deze als de ander, het heeft soms ook een naam. Het vertalen van onze vergankelijke ervaringen in gedetailleerde beschrijvingen zoals in een dagboek draagt bij aan de persoonlijkheidsvorming, aan het begrip van het zelf en de positie van het zelf in de bredere cultuur. De mobiele

camera is een visuele extensie van de mogelijkheden tot zelfexpressie, objectivering en –reflectie die het dagboek reeds bood. Zelfbespiegeling blijft een persoonlijke aangelegenheid, maar is minder gebonden aan een vast moment van de dag. Hans ervaart en documenteert gebeurtenissen met de mobiele camera gelijktijdig en tot in detail. In plaats van een mentale voorstelling en schriftelijke beschrijving van zijn verschijning in dagelijkse sociale situaties, heeft Hans dankzij de mobiele cameratelefoon een tastbare en visuele voorstelling van zichzelf en zijn omgeving in handen. Het mobiele oog en het kader zijn een middel in het articuleren van de subjectieve ervaring. Het schermje van de mobiele telefoon waarop het beeld ook bijna onmiddellijk kan worden teruggekeken, is het looking-glass, waarmee Hans zichzelf kan zien en ervaren. Het creëert een spiegelbeeld, altijd binnen handbereik. Op het moment van terugkijken en door de mobiele archieven scrollen, komt het zelf als het ware los. De mobiele cameratelefoon is een ervaringsmachine, die fungeert zoals de ogen van de ander, en waardoor Hans dus zogenaamde 'ik-ervaringen' kan hebben.



Ook meneer Been gebruikt de camera als een soort journaal of logboek. Zijn gebruik is weliswaar minder privé of intiem, camera en beelden functioneren eveneens in een autobiografisch proces van het ervaren, ordenen en 'kaderen' van de werkelijkheid in een samenhangend levensverhaal. Meneer Been legde de gehele bouw van de flat waar hij als weduwnaar alleen zijn intrek in zou nemen tot in detail vast met een videocamera. Zijn drie uur durende en uitputtende reportage van de bouw staat in schril contrast met het zuinige filmwerk uit het begin van Beens' carrière als amateur-filmer. In dit bouwproject was de camera voor meneer Been een middel om contact te maken met bouwlieden en omstanders, de reportage een middel om contact te maken met nieuwe medeflatbewoners. Hoofdzakelijk was het filmen voor meneer Been echter een middel om te wennen aan en grip te krijgen op de nieuwe werkelijkheid en om zijn enthousiasme en opwinding over de nieuwe woning te kanaliseren. Been over het betrekken van zijn nieuwe woning: *'... toen het bekend werd dat dit gebouwd ging worden, heb ik me daarvoor ingeschreven. Hier stond vroeger het oude zusterhuis van de Meerweide. Nou dat slopen en dat heien en de hele bouw heb ik gevolgd met de video. ... Het voordeel is geweest dat ik altijd op die bouw rondliep, dat ik eigenlijk al aan de flat gewend was voordat ik hier kwam wonen. Het was al een heel stuk van mezelf geworden. Ik heb geen moment hoeven te wennen, dat ging allemaal van een leien dakje eigenlijk.'*



## Deel 2: De mobiel en het managen van rollen en relaties

### Het groeien in de moederrol

Annemarie is 24 jaar, alleenstaand en moeder van de driejarige Hannah. Ze is deel van een hechte vriendengroep. In tegenstelling tot Annemarie hebben haar vriendinnen geen kinderen. Annemarie is relatief jong moeder geworden. Op een buurmeisje na kent ze weinig andere jonge moeders met wie het klikt. Lief en leed delen, bellen, uitgaan en andere leuke dingen doet Annemarie met de 'meiden'. Daarnaast is Hannah volgens Annemarie ook heel belangrijk voor de 'meiden'. Op de YouTube-account van één van Annemarie's vriendinnen staat een filmpje dat bij Annemarie thuis is gemaakt.<sup>16</sup> In het filmpje zien we Annemarie en haar vriendinnen muziek downloaden op de computer. Het meisje achter de camera begint te zingen. Hannah eist ook haar aandeel in het gebeuren op: *'nee, dat moet je niet doen! Wij gaan...'* In reactie op deze situatie zingt Annemarie samen met Hannah een liedje voor het oog van de camera. *'Hannaaaah, jij bent alles voor mij. Je bent altijd vrolijk, maakt iedereen blij ...'* Hannah wordt gekieteld en geknuffeld. Vanachter de camera klinkt muziek. Annemarie en Hannah beginnen te dansen. Opnieuw heeft Hannah het oog van de camera gevonden, schudt haar heupen en draait rondjes op de muziek, Annemarie stapt voorzichtig uit beeld en kijkt toe.

Als we Annemarie vragen om het filmpje samen met ons terug te kijken blijkt dat ze tot op de tweede nauwkeurig weet wat er gaat gebeuren. Ze is er zelf van onder de indruk: *'Ik heb het eigenlijk wel heel vaak gekeken, vaker dan dat ikzelf dacht. Als ik hem mee kan... ik kon hem echt helemaal invullen, nou dan heb ik hem zeker 20 keer gezien of zo. En dat voor een filmpje.. [lacht] Vind ik wel vaak.'* Op de vraag waarom ze het filmpje zo vaak heeft bekeken, antwoordt Annemarie het volgende: *'Het is gewoon leuk om het te zien, wat ik eerder al zei: je bent zo vaak bezig, van a naar b, van alles wat moet gebeuren... Als je dan gewoon een keertje van een afstandje ziet is dat gewoon leuk, want je ziet jezelf ook normaal nooit natuurlijk. Hoe je beweegt of hoe je met je kleintje om gaat, ja, je doet het alleen maar, je ziet het nooit en dat vind ik wel leuk om dan terug te zien.'*

Annemarie gebruikt het filmpje als in Cooley's concept van het 'looking glass self'. Annemarie verwoordt bijna letterlijk hoe zij zich tijdens het kijken distantieert van zichzelf en haar dagelijks leven, om te zien hoe zij zich als moeder gedraagt en voortbeweegt. In een sociale omgeving waar moederschap niet vanzelfsprekend is, lijkt het mobiele spiegelbeeld Annemarie grip op haar eigen moederschap te bieden. Het kijken van het filmpje stelt Annemarie in de gelegenheid om haar relatie met haar dochtertje te definiëren, om op haar rol als moeder te reflecteren en als het ware langzaam verder in die rol te groeien. Anna Reading, directeur van en docent aan het Arts & Media Programme van de London South Bank University, schrijft in haar artikel over 'Gender, memory and the cameraphone' (2008): *'Women are using the memory potential of camera phones to capture, record and share images of the everyday in terms of parenting and childcare. This enables them to rearticulate and legitimate through mobile memories aspects of their gendered identities that might otherwise remain unrecorded.'* (Reading 2008: 363) Het mobiele multimedialium versterkt het zelfbewustzijn van Annemarie als moeder en draagt in die zin

---

<sup>16</sup> 'annemarie en hannah' > <http://www.youtube.com/watch?v=qz87jTNmE7s&eurl=http://annah-nr1.hyves.nl/>

bij aan de ontwikkeling van haar identiteit. Annemarie is door het geobjectiveerd ervaren van zichzelf bovendien in staat om zich voor te stellen hoe anderen haar band en omgang met Hannah ervaren. Opvallend is dat het filmpje dat Annemarie inzet in persoonlijke reflectie tegelijkertijd op een zeer publiek podium zoals YouTube staat. In het vierde deel van de analyse kom ik hier nog op terug.

### **Mobiele album – afstand overbruggen tussen zelf en belangrijke anderen**

De eenvoudige en constante toegankelijkheid van het filmpje op het web en de computer en de foto's van Hannah in Annemarie's mobiele telefoon maken dat Annemarie die band zelf ook steeds weer opnieuw en op elk gewenst moment kan voelen en beleven. *'Als ik [beelden] van Hannah terugkijk, dan heb ik wel zo'n aaaaah-gevoel. Want als ik met haar ben, dan ben ik heel vaak bezig met moeder zijn en corrigeren en zorgen zeg maar ... ook weer dat het eten op tafel staat, dat ze haar eten opeet, soms dan, je houdt wel altijd van je kind, maar je beseft het niet altijd. Dat je het echt, even de tijd ervoor hebt, om het te voelen.'* En als Hannah er bijvoorbeeld even niet is: *'...soms, zeker als ze een weekendje weg is [naar haar oma], als ik haar mis, dan kijk ik er wel naar. Of soms 's avonds als ik in mijn bed lig en niet helemaal kan slapen, dan ga ik kijken, net zoals je nog wel eens berichtjes gaat lezen die je hebt gehad...'* Mobiele beelden functioneren dus niet alleen om afstand ten opzichte van zichzelf te kunnen nemen, de mobiele telefoon is in dit geval een draagbaar album dat de fysieke afstand die er op het betreffende moment tot het kindje is enigszins moet overbruggen. Dit gedrag raakt aan concepten zoals 'telepresence' (Kindberg et al. 2005b) en 'ambient visual co-presence' (Ito & Okabe 2005), maar er is in dit geval geen sprake van direct contact of communicatie.<sup>17</sup> Een concept dat beter past is 'distant closeness' waarmee Nancy Van House de mogelijkheid omschrijft om het leven van een ander in beelden te monitoren zonder directe interactie. (Van House & Ames 2007: 6) Van House koppelt 'distant closeness' aan het loeren naar beelden die door een ander online zijn geplaatst of verzonden en niet specifiek aan het bekijken van eigen beeldproductie. Toch is het begrip ook op de eigen productie van toepassing. Neem Hans, die zet zijn mobiele beelden ook af en toe op deze affectieve en afstandoverbruggende wijze in. Tijdens het scrollen door zijn mobiele productie zegt hij ineens: *'... een heel enkele keer, euhm, [stilte] soms staan er mensen op die je nu weinig meer ziet of soms staat er iemand op die je een tijd niet kan zien en toch graag nog wil zien. Of er staat een plek op waar ik graag naartoe wil, dan wil ik wel eens een foto kijken, maar dat gebeurt niet heel veel.* Hans blijft hangen bij een foto van een meisje, werpt ons een veelzeggende blik toe en zwijgt.

### **Mobiele album – presentatie van het zelf en belangrijke anderen**

Belangrijke anderen, zoals een vriend of vriendin, vriendengroep, kinderen of ouders en huisdieren worden gevangen in beeld, opgeslagen in de mobiele telefoon en meegedragen in de broekzak, dicht op het lichaam. De belangrijke anderen worden niet alleen gekoesterd, maar ook ingezet bij het uitdragen en presenteren van het zelf. In interactiesituaties worden de mobiele beelden tevoorschijn gehaald en gedeeld. 'Kijk dit ben ik met mijn vrienden' of 'dit is mijn dochter' en 'hier wonen we'. De anderen zijn belichaamd in het individu zelf en maken met behulp van het album op de mobiele telefoon nu zichtbaar deel uit van de identiteit van het individu. Voor Annemarie is het mobiele album met beelden van Hannah in publieke omgevingen zoals op haar werk, bij de

---

<sup>17</sup> Zoals besproken in § 3.4.

toneelvereniging of op de opleiding, een handig middel om haar rol als moeder uit te dragen. Annemarie: *'als mensen bijvoorbeeld, als er ergens binnen bijvoorbeeld op school of zo, dan kennen ze mijn dochter niet en als ze dan vragen of ze haar mogen zien dan laat ik het wel zien of euh ..., net als ik een foto heb op mijn pinpas. Het is meer, ja, vroeger hadden mensen misschien een mapje met pasfoto's bij zich en nu heb je dit zeg maar. Het is niet dat alleen ik dat mag zien.'* Annemarie geeft hier zelf de lijn met vroeger aan. Over het tonen van mobiele beelden van kinderen zegt Reading meer in het bijzonder: *'The cameraphone memories .... that are shared... constitute the practice of attempting to digitally bear witness to, memorialise and legitimate aspects of people's lifeworlds, particularly parenting, within a gendered political economy that seeks to devalue them.'* (Reading 2008:362) Reading doelt met haar vingerwijzing naar een 'gendered political economy' vooral op de manier waarop moederschap en zorg nog vaak tegenover arbeid en resultaat worden gesteld. Het is volgens Reading problematisch om de taak van het moederschap in conventionele kapitalistische termen van winst en verlies uit te drukken en te legitimeren.<sup>18</sup> (Reading 2008: idem) Annemarie, die vanwege haar jonge moederschap in andere rollen wel eens geconfronteerd wordt met vooroordelen, doet een poging: *'... ook als ik niks te doen heb, heb ik nog iets te doen want ik ben moeder. Maar ik heb er wel zelf voor gekozen. Kijk, heel veel mensen gaan er van uit dat ik ongewenst zwanger ben geworden. Dat is het geval niet. ... Dat ik dan heel druk met toneel ben en heel weinig tijd heb voor mezelf, daar kies ik ook voor en voor een opleiding kies ik ook.'* Annemarie combineert en verruilt bewust de verschillende rollen van student, werknemer en actrice. Ze benadrukt dat de rol van moeder onophoudelijk is. De mobiele beelden zijn voor haar een hulpmiddel in het verbinden van haar private verantwoordelijkheden en deugden als ouder aan haar publieke verschijnen als Annemarie: student, actrice, werknemer, vriendin.

### **Roldoorbreking en rolmanagement**

Veel mensen ervaren de mobiele telefoon als een bevrijdend medium. Ze kunnen zich verplaatsen en zijn er tegelijkertijd zeker van dat ze overal en op ieder moment toegang hebben tot en terug kunnen vallen op hun private levens en sociale contacten. Ze ervaren vrijheid in de mogelijkheid om opvallende gebeurtenissen en bijzondere ervaringen met de mobiele camera direct vast te leggen en later eventueel te delen. Bovendien hebben we gezien hoe de mobiele camera de vrijheid om de directe omgeving te verkennen stimuleert. Maar doordat we overal en altijd bereik- en traceerbaar zijn, kan er andersom eenvoudig inbreuk worden gepleegd op deze vrijheid door onze eigen sociale relaties. De mobiele telefoon stelt ouders bijvoorbeeld in staat om gezinspolitiek uit te breiden van de huiselijke sfeer naar de context van de peergroup. (Oksman & Turtianen 2004: 325) Peers zijn vooral in de puberjaren heel belangrijk bij de invulling van levensterreinen die hoofdzakelijk buiten de invloedssfeer van volwassenen vallen, op weg naar onafhankelijkheid. Wanneer ouders via de mobiele telefoon het territorium dat een puber samen met zijn peers heeft afgebakend binnendringen en het tijdelijke gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid opheffen, ontstaat een lastige situatie. 'Back stage' en 'front stage' lopen door elkaar. Rich Ling spreekt in *New Tech, New Ties* van 'double front stage'. (Ling 2008: 95) 'Audience segregation' is niet langer mogelijk, tenzij de puber de oproep van zijn ouder niet aanneemt, een optie die Osama tijdens onze

---

<sup>18</sup> In de vorige paragraaf zagen we al hoe Annemarie filmpjes en foto's van Hannah inzet om afstand te nemen van die moederlijke arbeid en om de winst, de bijzondere band die ze met haar dochtertje heeft (liefde, trots,..), te ervaren.

observaties in de aanwezigheid van Thom meerdere malen verkoos. Verantwoording is dan pas achteraf van toepassing, bij terugkeer in de privé-sfeer. Als de puber de oproep wel aanneemt moet hij tegelijkertijd twee rollen vervullen die tegen elkaar ingaan: de rol van het kind en de rol van de zelfstandige jongere. En dit zonder gezichtsverlies te lijden. Om het rol- en impression-management dat hier aan te pas komt te illustreren haal ik de volgende situatie uit onze observaties aan:

Thom en Osama hangen na school rond op het trottoir bij een druk kruispunt vlak bij school. Ze houden in de gaten wie er voorbijkomt en wat er allemaal gebeurt. Ondertussen draaien ze verschillende muziekjes op de mobiel. Thom rapt en danst wat, Osama draait om hem heen. De mobiele telefoon zelf, als audioplayer en als camera, is het middelpunt van de interactie tussen de boezemvrienden. Dan gaat de telefoon af ...

Thom: *Eeej, mn moeder.* [neemt op en antwoord stoer maar vrolijk] *He-eee-eee.*

Moeder: [vragend] *Kom je nog thuis?*

Thom: [zacht en gehoorzamend] *Ja, zometeen.*

Moeder: [dwingend] *Ja, wat is zometeen dan?*

Thom: [zacht en ontwijkend] *Weetiknie.*

Moeder: *Je moet de honden uitlaten hè.*

Thom: *T, ja-aa.*

Moeder: *Jaha.*

Thom: [geïrriteerd en luid] *Hallo ik ben toch bezig met filmen enzo weetjewel...*

Osama: *Gaat ze zeuren?*

Moeder: [vermanend] *Thom, nou rustig aan en houdt je grote mond tegen me. Normaal praten hè?*

Thom: [verheven stem] *Ik praat normaal ja!*

Moeder: *Jahoor.*

Osama: [aan Thom vragend] *Wat is er?* [in de camera gebarend] *Hij is boos.*

Thom schopt in de lucht en loopt uit beeld: [verzuchtend] *Tsjee man..*

Thom neemt stoer op, neemt vervolgens de rol van kind aan door zacht te praten en te gehoorzamen, maar wisselt halverwege het gesprek naar een meer zelfstandige en stoere rolhouding. Om te voorkomen dat Osama zijn moeder kan verstaan wendt Thom zich tijdens het telefoongesprek een beetje af. Maar niet teveel, zodat hij Osama nog wel in het vizier heeft en hij bij hem in de buurt blijft. Ling: 'The sanctity of the co-present interaction is put to a test.' (Ling 2008: 102) Met deze houding laat Thom weten dat hij de inkomende oproep afhandelt en van plan is eerdere interactie weer snel te hervatten. Ook verbaal geeft Thom aan waar zijn prioriteiten liggen, door taalgebruik en de toon van zijn stem. *Bij het filmen enzo weetjewel...* Niet bij het uitlaten van de hond, niet bij de vraag van zijn moeder. Taal en toon zet Thom in om ten overstaan van zijn vriend Osama zijn imago hoog te houden, als filmer, vrij om te gaan en staan waar hij wil. Osama heeft het begrepen en werkt mee aan de poging van Thom om de situatie te redden. Hij informeert, typeert de moeder van Thom als een zeur en verklaart Thoms

gedrag aan de kijkers: *Thom is boos*. Thoms moeder vindt het gedrag van Thom niet normaal. Thuis had hij waarschijnlijk een andere toon aangeslagen. Het gesprek loopt ten einde en de situatie lijkt in het niets te verdwijnen. Thom zet zijn muziek terug aan, gaat trots op de hoek van de stoep staan, in het volle zonnetje en maakt kleine ritmische bewegingen. We horen Osama roepend van achter de camera. '*Blaablablabla*'. Dan zegt Thom in de camera, zichtbaar genietend: '*Hoor je het? Goed hè? Wacht...*' en hij zoekt een ander muziekje op. De oorspronkelijk interactiesituatie is hervat.

Wanneer inkomende oproepen een bestaande sociale situatie doorbreken, is de voornaamste vraag welke activiteit prioriteit heeft en hoe ondanks de interruptie betrokkenheid kan worden getoond bij de primaire activiteit. In het voorbeeld zagen we hoe Thom zowel verbaal als non-verbaal gedrag inzette om betrokkenheid te tonen en daarmee niet alleen de sociale situatie, maar ook zijn imago als boezemvriend of 'mattie' aan te houden. De primair verkozen activiteit is echter niet altijd te redden.

Thom en Osama struinen dit keer 's avonds laat over het dak van een parkeergarage in het centrum van Rotterdam.<sup>19</sup> Ze zijn druk en fanatiek bezig met het filmen van het indrukwekkende panorama. Opnieuw is de mobiele camera het middelpunt van interactie. Osama's telefoon gaat over en stopt automatisch de camerafunctie.

Osama: [roept verbaasd] '*Eeee, mijn hele filmpje naar de klote.*'

Thom lacht en filmt met zijn telefoon de in het donker oplichtende telefoon van Osama

Osama: [nieuwsgierig] '*Wie is dat?*' Neemt op. [vragend] '*Hallo?*' [onttoverd over de lading/noodzaak van het telefoontje...] '*Mja.*'

Hangt weer op en schreeuwt '*Mn hele filmpje naar de klote man, KLIK!*'

Thom besluit: '*Gelukkig dat ze mij niet bellen, ghehe*'

Ik heb in deze paragraaf laten zien hoe de mobiele camera wordt ingezet bij het managen van rollen en relaties, maar ook hoe verschillende functies en vrijheden die inherent zijn aan de mobiele telefoon met elkaar in het geding komen, zorgen voor rolverwarring en daardoor veranderen in beperkingen. De mobiele telefoon is daarmee niet alleen een extensie van het zelf, maar ook een middel dat betekenisvolle interacties met de mobiele camera en het identiteitsproject van de gebruiker kan saboteren.

---

<sup>19</sup> 'Op Parkeer Gerage (Beurs)' > <http://www.youtube.com/watch?v=azCxJ08ttHg>

## **Deel 3: Mobiele interactie in/met de publieke ruimte**

### **Omgang met de sociale werkelijkheid en/in de publieke ruimte**

Over de invloed van de mobiele telefoon op het sociale gedrag in de publieke ruimte wordt door verscheidene sociale wetenschappers zeer verschillend gedacht. Wetenschappelijk discours en onderzoek zijn veelal gericht op de verstoring van face-to-face interactie, ontmoetingen en de sociale logica van publieke ruimtes. (Ito, Okabe & Anderson in Ling & Campbell 2009: 70) De Italiaanse sociologe Barbara Scifo (2005) signaleert bijvoorbeeld een sociologisch debat over de wijze waarop een toenemende mobiliteit bijdraagt aan processen waarbij de ervaring van het subject loskomt van de lokale context waarin deze zich bevindt en tegelijkertijd ook bijdraagt aan de individualisering en fragmentatie van sociale relaties. (Scifo 2005: 364, 373) En volgens neurowetenschapper Susan Greenfield hebben individuen met een mobiel op zak inderdaad geen aandacht voor de fysieke werkelijkheid en voor elkaar. (May & Hearn 2005: 201) Communicatie- en onderwijssociologe Leopoldina Fortunati (2000) meent dat de aandacht voor elkaar juist standhoudt dankzij de mobiel. Uit haar onderzoeksresultaten blijkt dat mobiele telefoons vaak ingezet worden om reeds bestaande en vertrouwde sociale relaties te verstevigen. Door overal en altijd in contact te blijven met onze intieme relaties kunnen we het toevallige contact met vreemden echter moedwillig uit de weg gaan en is onze betrokkenheid met elkaar slechts nog selectief. Fortunati: 'Thus, the possibility of a nomadic intimacy is achieved, but at the same time there is the refusal to discover and directly experience everything that the social space can offer. In this way, the aspects of predictability and uniformity of existence are emphasized' ... 'The public space is no longer a full itinerary, lived in all its aspects, stimuli and prospects, but is kept in the background of an itinerant "cellular" intimacy'. (Fortunati 2000 in Geser 2004: 11). De publieke en fysieke ruimte is volgens onder andere Greenfield en Fortunati met al haar prikkels naar de achtergrond van onze directe ervaring verdwenen. Uit de onderzoeksresultaten van Scifo blijkt echter dat de mobiele telefoon dankzij het visuele potentieel van de camerafunctie bij uitstek van toepassing is op vormen van ervaring die sterk geworteld zijn in fysieke en sociale ruimtes en verbonden is aan de behoefte van het subject om deel te hebben aan lokale en sociale vormen van interactie. Zoals uit deze paragraaf zal blijken, sluit onze empirie bij deze laatste onderzoeksresultaten aan. Het betreft een verandering in, en niet per definitie een afbreuk van sociaal gedrag.

### **De mobiele camera als beschermheilige en bliksemafleider**

Terwijl Hans zijn mobiele cameratelefoon tussen zichzelf en onze camera inhoudt, vertelt hij: *'de camera is eigenlijk een soort beschermheilige. Je kan je er heel mooi achter verschuilen en toch ... ongegeneerd naar de wereld kijken en bijna bespioneren soms. In dat geval is de camera het schild dat je voor je neus houdt. De camera is de bliksemafleider. Je neemt foto's van twee personen, als ik nu een foto van jullie neem dan duiken jullie weg maar ik sta achter de camera beschermd, dus ik kan gewoon overeind blijven staan. En ik voel me dan ook niet beschaamd om die foto te nemen. Terwijl als jullie zo mij filmen is het een hele andere situatie want nu ben ik onbeschermd, naakt en kwetsbaar daardoor.'*



Ook Osama gaat over tot mobiel filmen op het moment dat hij zich bedreigd voelt door onze camera, zoals tijdens een ritje in de bus. Osama zet zijn vraagtekens bij de zin van onze opname op dat moment. Hij vraagt naar de lengte van de opname en geeft uiteindelijk aan dat het genoeg is. Hans, Osama en Thom treden hun omgeving zelf actief met een camera tegemoet. Nu is het zo dat de mobiele camera klein en handzaam is en dus minder zichtbaar. Daarbij komt dat Hans, Osama en Thom zelf zo weinig mogelijk mensen ongevraagd met de camera belagen. Over het algemeen vermijden ze de mensen. Thom en Osama: *'Je weet niet eens hoe vriendelijk ze zijn of boos. Of privacy dingetjes, dat het privé is voor hun. Misschien zijn het wel ontsnapte terroristen... Hebben we ze gefilmd.'*

Zowel Hans als Osama gebruiken de mobiele camera om een soort barrière te creëren. In sociale situaties gebruiken ze de cameratelefoon en met name de activiteit van het fotograferen en filmen als bliksemafleider. Het is een doelgerichte bezigheid die de makers aangaan om zich te onttrekken aan de rest van de situatie en aan andere aanwezige individuen. Het mobiele filmen en fotograferen is in die zin evenals mobiel bellen een verzoek tot een vorm van wat Goffman 'civil inattention' noemt.<sup>20</sup> (Ling 2008: 104-106) Het mobiele fotograferen en filmen is een legitieme vorm om de anderen binnen de situatie op non-verbale wijze te vragen de aandacht te verplaatsen, zodat het individu onopgemerkt verder zijn gang kan gaan. Het is ook een activiteit die betekenis kan geven aan lege en onbestemde tijd en/of plaats, zoals de dagelijks terugkerende momenten dat we op het openbaar vervoer wachten op het busstation. Annemarie: *'als je gewoon, weet ik veel... in de trein zit, uit verveling zeg maar, je zelf bezighouden'*. Het mobiele filmen en fotograferen lijkt in deze zin een vorm van gedrag dat in hun onderzoek naar 'portable objects' door Ito, Okabe en Anderson 'cocoonen' wordt genoemd. Het begrip 'cocoonen' slaat op het creëren van een privé-domein binnen de grenzen van de publieke ruimte en het uitsluiten van de omgeving met behulp van gepersonaliseerde media. (Ito, Okabe & Anderson in Ling & Campbell 2009: 74-78) Maar bij het mobiel filmen en fotograferen worden de prikkels uit de omgeving niet geheel uitgesloten zoals bij het opgaan in een boek, tijdschrift of berichtjes. Tenzij er slechts door de mobiele film- en fotoarchieven wordt gebladerd.

### **Zien en gezien worden: toe-eigenen en onderhandelen**

Met de camera van de mobiele telefoon worden prikkels afgeweerd, geselecteerd, gereduceerd en gekanaliseerd. Maar dus ook bewust opgezocht. De mobiele camera is naast een middel om je achter te verschuilen tegelijkertijd een middel om, zoals Hans dat zegt, 'ongegeneerd' naar de wereld te kijken. De mobiele camera is een hulpmiddel om de wereld en de sociale werkelijkheid tegemoet te treden – een nieuw attribuut in de dramaturgische strategie van het individu. Dit wordt onder andere duidelijk in de volgende observatie:

---

<sup>20</sup> Rich Ling gebruikt dit begrip van Goffman in zijn analyse van de wijze waarop mobiele communicatie onderdeel is van rituele interactie en bijdraagt aan nieuwe vormen van sociale cohesie. In zijn boek 'New Tech, New Ties' concentreert Ling zich op de interpersoonlijke communicatiefunctie van de mobiele telefoon en laat hij extra functies zoals de mobiele camera grotendeels onbeschouwd.

Thom en Osama hebben de bus genomen vanaf Rotterdam-Zuid en lopen al filmend en fotograferend door het centrum van Rotterdam. Als ze vanaf het ziekenhuis richting het Nederlands Architectuur Instituut (NAi) lopen, worden de jongens enthousiast over wat er voor hen ligt. Deze omgeving kan wel eens hele mooie beelden opleveren, lijken ze te denken. Ze rennen alle kanten op, om het gebouw heen. Thom roept naar Osama: *'je moet met dat rode!'* en wijst op het kunstwerk in de vijver die aan het gebouw grenst. Thom geeft Osama aanwijzingen, maar tegelijkertijd is er sprake van onderlinge competitie om het schieten van mooie beelden, want even later roept Thom triomfantelijk: *'Dat heb ik gedaan, jij niet, hahaha!'* ..... Even later rennen Thom en Osama de loopbrug naar de ingang op. Onbevangen betreden ze het instituut. Na een bezoekje aan de boekenwinkel lopen de jongens richting de tentoonstellingsruimte. Ze houden halt bij een aantal presentatiepanelen. Osama bestudeert de presentatie. Thom kijkt gelaten om zich heen en is gefascineerd door twee heren die hen passeren. Het is een vreemde en nieuwe omgeving voor de jongens. Tot ze besluiten te gaan filmen:

Thom: *'Ik ga filmen man.'*

Osama: *'Wat is dit? ... Durf je?'*

Thom: *'Ja... Wacht ik kom van daar.'*

Osama volgt en geeft in onze camera een teken dat we moeten wachten, ze hebben een plan.

Als de mobiele camera's aan zijn, wordt eerst de exacte locatie met adres en postcode genoemd.

Met behulp van de mobiele camera betreden Thom en Osama de tentoonstelling en maken ze zich de ruimte en tentoonstelling eigen. Ze bladeren door boeken, gaan op zoek naar meer informatie en nemen de informatie letterlijk tot zich via de lens en het scherm van de mobiele cameratelefoon. Het jaar 1877 valt. Het is een tentoonstelling over Cuypers. Als dat eenmaal duidelijk is, koloniseren Thom en Osama de ruimte voor eigen gebruik. Ze vergeten de andere bezoekers en gaan op in het filmen. Beiden gaan tussen een projector en een wand met daarop geprojecteerde tekst staan. Thom maakt met zijn schaduw 'peace-tekens' op de wand. Osama gaat tegen de wand staan en filmt zichzelf.

Osama tegen Thom: *'Kun je mijn gedachtes lezen?'*

Thom: *'Hoe bedoel je?'*

Osama: *'Zie je tekst op mijn kop? ... tekst op mijn kop.'*

Thom: *'Jah.'*

Osama: *'Film dat is...'*

Thom komt dichterbij om de geprojecteerde letters op Osama's hoofd te filmen.

Osama: *'Je staat nu voor.. in beeld hè?'*

Thom lacht. Hij gaat verder en filmt de projector. Osama ziet een piano staan en probeert hem open te maken...

Met de mobiele telefoon kunnen Thom en Osama zoals Fortunati (2000), en ook Ito, Okabe & Anderson (2009) stellen, een intieme en vertrouwde sfeer creëren, anders dan de enigszins onbestemde sfeer waarin zij aanwezig zijn. Het filmen is een manier voor de jongens om zich binnen de fysieke situatie staande te houden, betekenis te geven aan hun aanwezigheid in de specifieke situatie en het zelf te handhaven. Met de mobiele camera in de hand zijn Thom en Osama de eerdere terughoudendheid voorbij.

Hans: *'Dat heb ik dus ook op het moment dat ik aan het fotograferen ben met mijn camera, euhm, ten eerste is het een soort bescherming, ten tweede ben ik me vaak veel minder bewust van mijn acties en daardoor minder verlegen. Ik bedoel zonder die telefoon zou ik niet zomaar op straat gaan liggen, tenzij je daar de beste verbinding hebt hahaha. .... Maar als ik op straat moet gaan liggen om een goeie foto te krijgen dan doe ik dat ook onmiddellijk al is het midden op Hofplein, dat maakt me echt niet uit. Dat doe ik ook tot grote hilariteit van voorbijgangers, [lacht], ik heb ook wel eens in de sneeuw gelegen...'*

Ook Hans koloniseert een deel van de publieke ruimte voor eigen gebruik. Dit gedrag komt overeen met wat Ito, Okabe & Anderson 'camping' noemen. Het toe-eigenen van plaatsen, door het doelgericht gebruikmaken van persoonlijke media en er tijd door te brengen. (Ito, Okabe & Anderson in Ling & Campbell 2009: idem) Met de mobiele camera in de hand en een mooi beeld voor ogen gaat Hans de onderhandeling met de anderen die om een eigen reden in een ruimte aanwezig zijn niet uit de weg. Net als Thom en Osama toont hij zichtbaar een deel van zijn (publieke) identiteit als mobiele filmmaker en fotograaf. Het is zelfs voor te stellen hoe andere aanwezigen plaats moeten maken voor Hans wanneer hij midden op het Hofplein in Rotterdam al liggend de beste positie voor een foto inneemt en opgaat in zijn plan. Dat Hans, Thom en Osama in deze voorbeelden ondergedompeld zijn in het filmen en fotograferen, wil niet zeggen dat er van interactie geen sprake is. Het filmen is een rituele en bemiddelde vorm van interactie met de omgeving en elkaar. Een activiteit die zich leent om de fysieke ruimte te ervaren en verkennen en die bij Thom en Osama de vriendschappelijke band tussen het duo versterkt. (Ling 2008: 154-155) Thom en Osama anticiperen vanuit een soort reflexief bewustzijn bovendien op interactie met een virtueel publiek op YouTube. Een publiek dat ze weer een nieuwe belevenis kunnen aanbieden zodat ook de continuïteit van hun online identiteit gehandhaafd blijft.

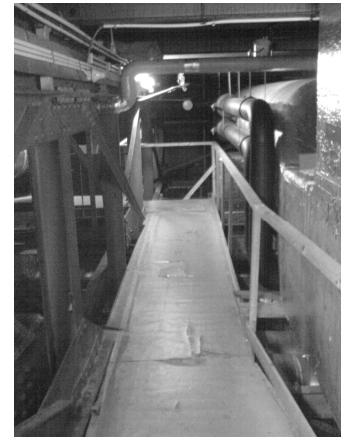
### **De mobiele camera daagt uit: avontuur in de publieke ruimte**

De alomtegenwoordigheid van de mobiele cameratelefoon verandert onze verhouding ten opzichte van de publieke ruimte. (Rubinstein & Sluis 2008: 21) Volgens Greenfield, Fortunati en nog vele anderen is de publieke ruimte met al haar prikkels naar de achtergrond van onze directe ervaring verdwenen en weigeren wij om uit onze intieme en vertrouwde zone van verbondenheid te komen. Ik heb laten zien dat, hoewel indirect, de publieke ruimte juist een belangrijke rol speelt in de ervaring van onze onderzoekssubjecten. Doordat alles in de directe omgeving van het individu onderwerp van mobiele film of foto kan zijn, wordt die omgeving een spanningsveld waar zich van alles voor kan doen. En ook als er zich niks voordoet, voert de aanwezigheid van de mobiele camera de spanning op. De mobiele camera lokt de bezitter uit om op verkenning te gaan, het onbekende op te zoeken. De ruimtelijke setting en situatie waarin het individu zich bevindt, worden dan omgevormd tot de inhoud van de

mobiele beelden of de interactie zelf. In het laatste geval transformeert de publieke ruimte in een decor waartegen zich vele avonturen afspelen. Dit zien we vooral terug in de filmpjes van Thom en Osama, die met de mobiele camera door heel de stad struinen en in de lichtgalerij van kunstenaar Peter Struycken bij het NAI, op de Erasmus- en de Willemsbrug, in de Maastunnel, in een parkeergarage en op het Centraal Station op ontdekkingsreis gaan. En wanneer Thom en Osama op verkenning gaan op minder openbare plekken versterkt de camera de spanning van het moment, het effect van het kattenkwaad dat ze uithalen en van de ontdekkingen die ze doen, wetende dat ze het bewijs van hun daden en ontdekkingen in beeld hebben.

De camera is een impuls tot avontuur en verkenning, tot het afwijken van geijkte paden en het zich laten verrassen door kleine ontdekkingen. Niet alleen voor het duo, maar ook voor de eenling. Osama trekt er ook zonder Thom op uit om te filmen en fotograferen. Hij filmde onder andere in Brussel, Essen, Amsterdam en Den Haag en vertrekt tegen de tijd dat deze thesis klaar is naar Parijs voor een avontuur van een dag en een nacht. Osama over zijn mobiele filmpje in Den Haag: *'Ik was bij Den Haag, treinticket gekocht naar Den Haag en toen ja, toen dacht ik van ja... Toen zag ik borden staan van het Binnenhof en dacht ik, ik ga er maar naartoe. Lachen! Toen was ik nog aangekomen ook. [lijkt verbaasd] Er staat daar een haring tent, Buitenhof haring of zo, [lacht] zulke naampjes. En elke keer een politie auto daar bij het Binnenhof. Een wagen, die maken een rondje elk halfuur ofzo.'*

Hans: *'Als ik op locaties ben die ik niet ken, dan ga ik altijd op zoek naar deurtjes en daar probeer ik dan door te gaan. Dan kijk ik wat er achter zit en of er nog een mooie foto te halen valt.. Met deze telefoon, als het heel donker is, kan ik hem ook als zaklamp gebruiken. Hahaha. In Amsterdam wordt de CITY-bioscoop gerenoveerd en de laatste keer dat ik daar was heb ik bewust mijn mobieltje meegenomen en ben ik het dak opgeklimmen om daarvan af te gaan fotograferen, iets wat ik zonder mobieltje minder snel zou doen. Ik heb toen ook hele mooie foto's geschoten.* (zie beeld onder aan deze pagina)



Meneer Been vertelt in de documentaire over het beklimmen van de steigers van de bouw. Hij vertelde ons echter ook over zijn vrij recente en solitaire beklimming in de Pyreneeën: *'toch wel een hele beleef... het laatste stukje omhoog lag er allemaal puin, dus ik wegglijden, ben geen 20 meer! Nou, [hardop lachend], ik heb me naar boven geworsteld. Maar ik heb het wel gehaald! Ik heb er gefilmd! De grande cascade en het staat op de video! ... als je dat dan thuis vertoont dan zeggen de jongens "pa wil je dat nooit meer doen..." jaaa dat is wel leuk hoor!'*



De rolverwachting die de kinderen van meneer Been van hem hebben, strookt misschien niet helemaal met de identiteit van de alles riskerende ontdekkingsreiziger, die meneer Been zich tijdens het filmen aanmeet. Maar de afkeurende of geschokte reactie van zijn kinderen is een positieve bevestiging van de onverschrokkenheid die meneer Been ervaart wanneer hij filmt. Thom, Osama en meneer Been zien hun beeldmateriaal als waardevol bewijs van hun belevenissen in interactie met anderen. Ondanks een mogelijke negatieve reactie op het risicovolle of ongeoorloofde gedrag zien zij waarde in het delen van kleine ontdekkingen en avonturen. Het delen en presenteren van risicogedrag zou te maken kunnen hebben met het verlangen om zowel origineel en uniek te zijn als tegelijkertijd deel uit te willen maken van een sociale groep. De spannende ervaringen hebben onze onderzoekssubjecten reeds op zak. Om te kunnen getuigen van een spannend leven en om hun uniciteit en moed bevestigd te zien, heeft elk subject enkele anderen nodig. Het delen van de ervaringen met anderen is bovendien een manier om ergens bij te horen, een onderlinge band te versterken. 'Ze willen me graag heelhuids terugzien'.

### **De mobiele beeldproducent als flaneur**

Enerzijds bewaren Hans, meneer Been, Thom en Osama met de mobiele camera afstand tot de sociale situatie en vluchten zij in creatieve acties, anderzijds zijn het deze acties waarmee de verschillende onderzoekssubjecten opgaan in de omgeving. Ze zijn als de flaneur van Baudelaire en Benjamin die werd gedreven door het verlangen om zichzelf enerzijds op te lossen en te verstrooien en anderzijds de omgeving op zijn zintuigen en verbeelding in te laten werken. Met de mobiele camera kan het individu stil blijven staan en om zich heen kijken op het moment dat iedereen loopt. Het kan zich onttrekken aan het ritme van alledag. Op een gegeven moment zien we Osama na een dag struinen door de stad met zijn mobiele oog richting een klok draaien. De tijd is aan hem voorbij gevlogen. 'Is het al zo laat?!' De vertraagde tijd, gedeeltelijke afwezigheid en gelijktijdig perceptuele alertheid, het dwalen en afwijken van geijkte trajecten en de daarmee gepaard gaande verwondering van de onderzoekssubjecten, hebben veel weg van de (vroeg)stedelijke ervaring van de flaneur. (Van den Braembussche & Vermeulen: 125-130) Hans, meneer Been, Thom en Osama laten zich in hun beleving van de stad zich door het mobiele oog en het toeval leiden. Alles wat ze tegenkomen, elementen die om aandacht vragen, nemen ze op in beeld en dienen de constructie van hun persoonlijke verhaal. De mobiele camera intensiveert de ervaring van de stedelijke omgeving. Tijdens het filmen en fotograferen smelten de omgeving en het persoonlijke verhaal als het ware samen. De stad wordt zo een betekenisvol decor voor het individu.

### **Het aftasten van maatschappelijke ruimte en onderlinge verhoudingen**

Hoewel Thom en Osama steeds een publiek in het achterhoofd hebben, is het maken van de mobiele filmpjes en foto's al een doel in zichzelf. Als in een spel dagen Thom en Osama elkaar tijdens het filmen en fotograferen uit of stimuleren zij elkaar. De onderlinge samenwerking voegt een extra dimensie toe aan de ervaring van de omgeving. De publieke ruimte is tezamen met de virtuele openbare podia zoals YouTube de plek waar Thom en Osama maatschappelijke standaarden verkennen en eigen waarden en normen ontwikkelen en toepassen. In interactie met de mobiele camera wisselen Thom en Osama van gedachten en onderhandelen zij over de omgeving en de vorm en inhoud van de mobiele beelden. Wie wat ziet, in beeld brengt en hoe, hoe lang, welke locaties geschikt zijn ...

Osama en Thom struinen 's avonds over het parkeerdek van een parkeergarage in Rotterdam centrum. Ze lopen richting de Laurenskerk.

Osama [verbaasd]: *'je ken gewoon de bibliotheek zien.'*

Thom [enthousiast]: *'dit ga ik filmen lain'*

Osama [weer verbaasd]: *'Je kan gewoon mensen in hun huis zien.'*

Thom: *'O das beleefd.'*

Osama: *'Beleefd? On-beleefd.'*

Thom: *'O wacht ik bedoel onbeleefd. Onbeleefd...'*

Ze gaan verder met het filmen van de parkeergarage en besluiten de andere kant op te lopen.

Even later staat Thom in de lift van de parkeergarage. Osama houdt de deur van de lift geopend door er tegen aan te hangen. Allebei staren ze naar het beeldscherm van hun mobiele telefoon. Ze kijken elk afzonderlijk hun recent gemaakte filmpje na.

Thom tegen Osama: *'Negen minuten en vierentwintig seconden'*

Osama: *'Bij mij 5 minuten en 13 seconden'*

Thom: *'Wacht, ik maak deel twee'*

Osama: *'Ik maak ook deel twee'*

Thom tegen zijn virtuele publiek: *'We gaan door naar deel twee'*

Osama: *'Hallo sukkel, mag ik ook?!'*

Thom: *'Jah, we gaan door naar deel twee.'* Simultaan en vastberaden vervolgen ze het filmavontuur in de parkeergarage. *Film dit! Dit is mooi! Ssst!*

In het aftasten van en onderhandelen over de maatschappelijke ruimte en de onderlinge verhoudingen en rollen met de mobiele camera ontstaat een gedeeld referentiekader. De mobiele camera is een middel om betekenis te produceren en vermenigvuldigen en zo vorm te geven aan de vriendschap. Het mobiele bondgenootschap is gebaseerd op gemeenschappelijke doelen en wederzijds vertrouwen. De serieuze toon van de samenwerking gaat echter ook regelmatig over in vriendschappelijk treiteren en lol trappen, bijvoorbeeld op het moment dat Thom en Osama bij schemer in de met verschillende kleuren verlichte galerij bij het NAI staan.

Er passeert een echtpaar. Als het echtpaar weg is roept Osama: *'Kom dan.'*

Thom heeft een beeld voor ogen en duwt Osama weg zodat hij de perfecte foto kan maken. Thom tegen

Osama: *'Weg weg. Ik ga met die kleur doen man.'*

De jongens beginnen te schelden en te stoeien. Daarna moeten ze hard lachen. Osama krijgt een idee en gaat spontaan op de grond liggen. Hij probeert een foto te maken, maar Thom saboteert verschillende pogingen door telkens op het beslissende moment in Osama's beeld te stappen.

Osama: *'Thom! BRAVO! ...'*

Weer Osama: *'Thooooom, KUIK HIER, WEER MIS!'*

Thom gniffelt. Het echtpaar passeert opnieuw en kijkt nieuwsgierig naar het duo.

Thom en Osama springen en rennen door de galerij, fotograferen elkaar en ontdekken dat de camera bij dit licht beweging vervormt in bijzondere vegen in beeld. Het wordt langzaam donker. Na een tijdje strijken Thom en Osama neer op de trappen van de galerij. Osama hangt letterlijk op de trap en kijkt wat rond. Thom leunt tegen een betonnen pilaar en is verzonken in zijn mobiel. Er hangt een blauw lichtschijnsel over de setting. De jongens zijn een tijdje stil. Thom is bezig om met behulp van *bluetooth* foto's van zijn mobiel over te seinen naar de mobiel van Osama.

Thom: *'Moet je deze ook?'*

Osama: *'Welke?'*

Thom antwoordt niet en het blijft stil. Dan piept de telefoon van Osama. Hij heeft iets ontvangen. Osama haalt zijn mobiel tevoorschijn.

Osama: *'Ben ik dat die daar vliegt?'*

Thom: *'Jaaa'*

Osama [vastberaden]: *'"Vlieg" noem ik hem dan'*

Thom geeft geen reactie. Opnieuw ontvangt Osama een beeld van Thom.

Osama: *'Wat heb ik hier aan?'*

Thom: *'Nou?'*

Thom reikt met zijn mobiel over naar Osama.

Thom: *'Check dees...'*

Doordat mobiele avonturen onmiddellijk kunnen worden teruggekeken op het beeldschermje van de mobiele telefoon, kan gezamenlijke interactie los van de directe en oorspronkelijke ervaring worden voortgezet en verrijkt. (zie ook Kindberg et al. 2004 en Scifo 2005) De mobiele avonturiers worden nu echter beschouwers in hun eigen recente ervaring. Het bekijken van de mobiele filmpjes en foto's biedt een moment van reflectie op de gezamenlijke belevenis en gependeerde tijd. De onderlinge uitwisseling van beelden stimuleert de verbeelding en levert nieuwe gespreksstof op. Thom tegen Osama: *'Weet je nog die ene keer met de lift?'* De uitwisseling is een bevestiging van het bondgenootschap ten aanzien van de mobiele productie. En het is een uitnodiging om nog meer belevenissen aan te gaan en te delen. Of zoals Taylor en Harper (2003) en De Lange (2008) aandragen: een symbolische gift. Via het mobiel schieten en delen wordt door Thom en Osama vorm gegeven aan de gezamenlijke vriendschap, (mobiele) cultuur en collectieve identiteit. Ook worden Thom en Osama zich dankzij deze collectieve interactie en betekenisgeving bewust van zichzelf, wat weer bijdraagt aan vorming van het individuele zelf.

Thom en Osama kunnen niet met, maar ook niet zonder elkaar. Ze zitten niet meer vanzelfsprekend tussen hun ouders op de bank, maar hebben ook nog geen eigen plek zoals een woning. Als echte pubers vechten Thom en Osama de constructie van hun identiteit met elkaar daarom bij uitstek uit in de publieke ruimte. Ze genieten er van vrijheid en vrije of lege en onbestemde tijd. De mobiele telefoon maakt onmiskenbaar deel uit van de aanwezigheid van Thom en Osama in de publieke ruimte. Ze bakenen er persoonlijke territoria mee af en zetten er kampementen mee op, zoals in bovenstaande voorbeelden. Het tafereel bij het NAI wekt nieuwsgierigheid bij

passanten. En hoewel het misschien lijkt dat de jongens alleen in hun eigen kamp geïnteresseerd zijn, zijn ze zich bewust van de anonieme anderen en gaan ze sociaal contact met hen aan door zich opvallend zicht- en hoorbaar te maken. Behalve foto's en filmpjes wisselen Thom en Osama via de speakers van de mobiele telefoon nu bijvoorbeeld ook hardop nieuwe muziekjes uit en dragen ze opnieuw publiekelijk hun identiteit uit. Het gaat er natuurlijk om dat niet alleen zichzelf, maar ook de toevallige passanten het horen en hen opmerken.



## Deel 4: Mobiele interactie op een online podium

### Publiekelijk delen, herbeleven en bevestigen van sociale banden

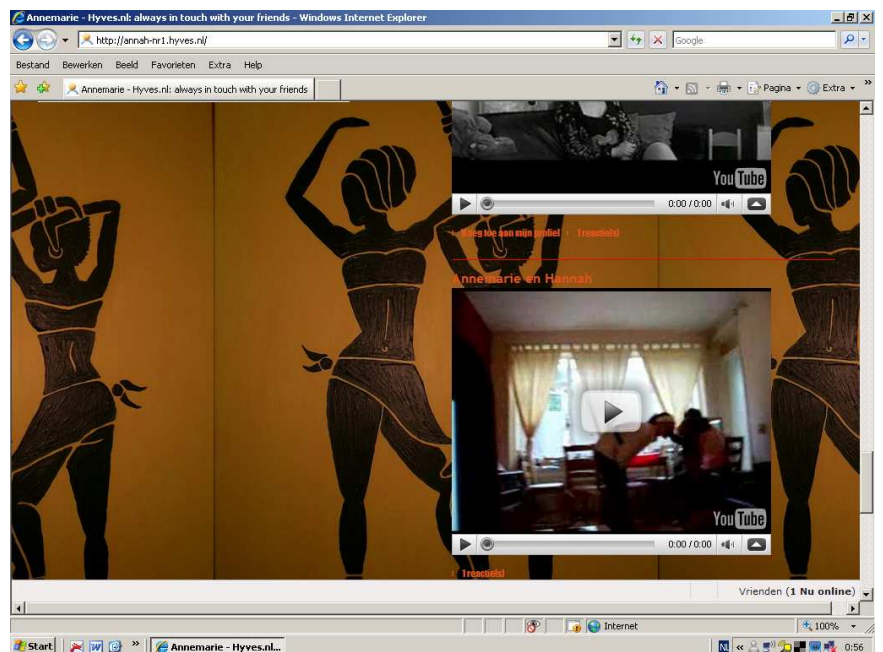
Mobiele beelden worden face-to-face gedeeld via het schermje van de mobiele telefoon of bluetooth, zoals we Thom en Osama ook zagen doen in de scène bij de lichtgalerij van het NAI. De connectiviteit van de cameratelefoon gaat echter verder dan het verbinden van cameratelefoons onderling. De cameratelefoon staat ook in connectie met de personal computer en het internet, waardoor de amateur zijn mobiele beelden eenvoudig online kan publiceren en delen. Amateurbeelden van persoonlijke ervaringen en avonturen komen daardoor plots op een wel heel publiek medium terecht. Privé en publiek, front stage en back stage, raken steeds meer met elkaar verweven. Op YouTube (zie ook themablok 1 en 4 in de documentaire) passeren veel huis- en slaapkamers met op de voorgrond zingende, dansende, playbackende of musicerende individuen. Zo zijn ook de filmpjes waarin Annemarie met haar dochtertje en vriendinnen in haar eigen huiskamer aan het dansen en het zingen is op YouTube en op haar persoonlijke Hyves-pagina terug te vinden. Deze activiteit, het gek doen met de meiden, is niet nieuw. Het feit dat een camera onderdeel is van deze interactie en dat de beelden vervolgens op een vrij toegankelijk en publiek medium gepubliceerd worden wel.

*Annemarie: 'Het maakt me niet uit dat het er op staat en ik vind het voor mezelf grappig zeg maar voor op mijn Hyves ofzo, omdat ik, kijk ik zet ook een schilderij van mezelf op de achtergrond zeg maar. Dat zijn allemaal verschillende stukjes die je laat zien, ik heb daar niet zoveel moeite mee.*

Annemarie heeft er geen problemen mee om haar privésituatie en ervaringen vrij te geven voor interpretatie door onbekende anderen. Ze laat zichzelf zonder moeite

zien, gaat in de fysieke werkelijkheid ook op de Bühne staan. In de filmpjes speelt Annemarie echter zichzelf. Haar beeld op YouTube en Hyves is niet bedoeld voor een groot en onbekend publiek zoals in de theaterzaal. Het is bedoeld voor mensen die haar reeds kennen en meer nog, voor de intieme groep vriendinnen waar Annemarie toe behoort. Annemarie presenteert het gebruik van de online media als een praktische en sociale activiteit. Alle vriendinnen hebben op deze manier toegang tot de beelden.

Behalve filmpjes van Annemarie thuis, staan er op de YouTube-account van de vriendin met de gebruikersnaam 'KinkyCabo' ook mobiele filmpjes van de vriendinnengroep die gemaakt zijn tijdens het uitgaan. De filmpjes van het uitgaan tonen een subjectieve registratie van het gebeuren. In de beelden wordt de band tussen de meiden



zichtbaar. De mobiele camera is een lid van de vriendengroep. Ook de anonieme kijker van de filmpjes waant zich daardoor even deel van het gebeuren en de groep. Publicatie op het web is in feite een middel tot het voortzetten van eerdere interactie. Een manier om de belevenissen van de vriendengroep te verlengen en onderlinge banden te versterken. Net zoals in bovengenoemde face-to-face interactie tussen Thom en Osama. Zowel het mobiel filmen als het online terugkijken, lijken voor Annemarie en haar vriendinnen te functioneren in de viering van de vriendengroep en bevestiging van de groepsidentiteit.

Maar het zijn niet alleen filmpjes van de groep zelf die functioneren in de groepsinteractie en het uitdrukken van zowel de groeps- als de persoonlijke identiteit. Annemarie zoekt bijvoorbeeld met haar vriendinnen op YouTube naar filmpjes van nieuwe liedjes. YouTube is in deze zin een bron van inspiratie en vermaak, en vormt daarnaast een gespreksonderwerp voor de groep. Een andere meer indirecte manier om betrekkingen warm te houden en betekenisvolle interactie aan te gaan, is het tippen van een filmpje aan vrienden of bekenden. Annemarie bezoekt YouTube regelmatig naar aanleiding van een tip en geeft deze tip vervolgens weer door aan anderen. Opnieuw is hier sprake van een symbolische gift<sup>21</sup>, te vergelijken met het aanhalen van relaties door het versturen van een kettingbrief. En tegelijkertijd is het een luchtige vorm van expressie en presentatie van het zelf, zo van: *'dit is wat ik leuk, mooi, grappig of interessant vind...'*. Annemarie: *'... sommige dingen dat onthoud je ... om aan anderen te laten zien een volgende keer. Dat je denkt, O, jaja, ik had een filmpje gezien, dat moet je eigenlijk even zien'*. En ook meneer Been doet hier aan mee. Als we meneer Been een dag met de camera volgen, kruipt hij op een gegeven moment achter zijn computer. Meneer Been beantwoordt e-mails en bekijkt dan geconcentreerd een filmpje dat hij per email heeft ontvangen. Als het filmpje is afgelopen praat meneer Been in zichzelf: *'Deze is wel om door te sturen. Ja dat is wel leuk! Dat ga ik ook doen...Beetje entertainment wanneer het regent'*. Hij selecteert zijn contacten, drukt op verzenden en sluit de computer af. Tijd voor zijn ontbijtje.

### **Expansie van het zelf op het World Wide Web**

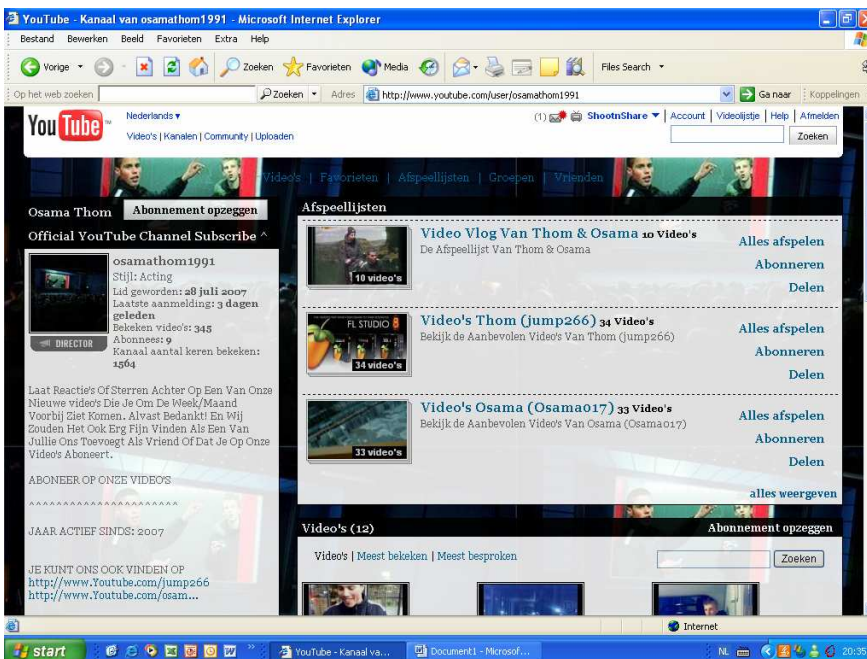
Online wordt het proces van persoonlijkheidsvorming en groepsvorming (in interactie) vervolgd. Foto- en videosites zoals Flickr en YouTube stellen individuen in staat om op een gepersonaliseerde pagina (mobiel) beeldmateriaal te 'posten' en zo zichzelf te (re-)presenteren. Natuurlijk worden dergelijke pagina's ook gebruikt om praktische redenen zoals opslag, maar toch vooral om de mogelijkheid van expansie van het zelf in de wereld. Impliciet veronderstellen de publicisten een publiek dat geïnteresseerd is in het bekijken van hun beeldmateriaal.

Internetsites zoals YouTube en Flickr (2.0) zijn er op ingericht het publiek/de ander en de receptie van het beeldmateriaal op verschillende manieren zichtbaar te maken zodat tot interactie over kan worden gegaan. Van elk afzonderlijk beeld wordt het aantal 'views' geregistreerd. Een bezoeker kan aan het beeld sterren toekennen op een schaal van een tot en met vijf of een commentaar schrijven. De bezoeker kan zich daarnaast abonneren op de persoonlijke pagina (channel) van een mobiele beeldproducent of zelfs 'vriend' worden. Ten slotte zijn er mogelijkheden voor de bezoeker om via email of links naar andere netwerksites beeldmateriaal met weer anderen (bekenden) te delen.

---

<sup>21</sup> Zie ook de laatste paragraaf van het derde deel van deze analyse.

Een persoonlijke pagina of kanaal biedt, naast een overzicht van alle video's of foto's, abonnementen en vrienden van een gebruiker, ook een kader waarin de gebruiker een beknopt profiel van zichzelf kan weergeven. Het profiel bevat basiseigenschappen zoals naam, leeftijd, geslacht, nationaliteit, woonplaats, interesses en hobby's en graag geziene films en shows. Op het kanaal zelf is onder andere te zien wanneer iemand lid is geworden en wat zijn stijl is, hoe vaak het kanaal bekeken is, hoeveel video's er bekeken zijn, hoeveel mensen en wie er geabonneerd zijn op het kanaal en wanneer de beheerder zich voor het laatst aanmeldde op de site. Ook is er ruimte voor een persoonlijke toevoeging. In het profiel behorende bij het kanaal dat Thom en Osama gezamenlijk bijhouden (osamathom1991) staat het volgende:



'Osama & Thom Hebben Al 1 Account Gemaakt. Zo Als Jullie Zien Geen Osama015 Maar Een GloedNieuwe Osama017 Op Je HD Scherm, En Van jump266 Maar We Hebben Besloten Om Samen Te Gaan Werken Van Het Maken Van Onze Professionele Filmpjes Natuurlijk Door Heel Rotterdam En Andere Mooie Locatie's In Nederland.' Het betreft een bijna wervende tekst voor de mobiele video's en de makers zelf. De jongens gebruiken de ruimte bovendien om de geschiedenis van hun productie weer te geven en te

refereren aan of beter gezegd 'linken' naar andere pagina's die hun persoonlijke productie en persoon etaleren.

Wat in eerste instantie opvalt is de wijze waarop voor Thom en Osama het 'online zelf' een verlengstuk is van het 'offline zelf'. In de wetenschap is reeds veel van gedachten gewisseld over het internet als een mogelijkheid om nieuwe virtuele identiteiten in het leven te roepen en zo het leven spannend te maken. Aanvoerder Sherry Turkle (1991) ziet het internet als een bron voor 'creative self-expression and invention that allows for the creation of multiple selves without the danger of compromising the values associated with one's conception of a whole person'. (te lezen in Kitzmann 2004: 114) Volgen we de gedachtegang van Mead dan ervaren we onze identiteit als een geheel, maar is er ook altijd al sprake geweest van een meervoudig zelf. Welke delen van het zelf in interactie op de voorgrond treden, is afhankelijk van de verschillende sociale relaties en situaties waarmee het individu op dat moment te maken heeft. In het geval van Thom en Osama is van een nieuwe identiteit in zoverre sprake, dat Thom en Osama zichzelf door de mobiele cameratelefoon meer als filmmaker en avonturiers zijn gaan zien. Deze identiteit is ingebed in de fysieke werkelijkheid en behelst geen virtuele façade. De beelden bevatten referenten naar de uiterlijke verschijning van de jongens. De presentatie van het zelf op YouTube is hoogstens selectief, toont met name de avontuurlijke streken van het duo. Verder vermelden Thom en Osama in het profiel naar waarheid naam, leeftijd, geslacht, nationaliteit, woonplaats. In tegenstelling tot het sociologische debat dat

Scifo (2005) eerder signaleerde (zie analyse 3), gaat het verband met de lokale context op beider YouTube-accounts evenmin verloren. De mobiele beelden presenteren herkenbare locaties en iconen van de stad, zoals de Erasmusbrug, de lichtgalerij van het NAI, de Laurenskerk en het Centraal Station. Verder voorzien Thom en Osama de beelden constant van verwijzingen naar locatie. Ze plaatsen hun beelden online en richten hun persoonlijke pagina's in met het publiek in het achterhoofd. Ze kunnen daartoe het beeld van titels en bijschriften voorzien, of trefwoorden, 'tags' en geografische coördinaten aan het beeld toekennen. Volgens Matt Locke, voorzitter van de 'External Advisory Panel' van 'the Creative Archive License Group', creëren titels en bijschriften bovendien een intimiteit die iets prijsgeeft van de lol en de sfeer rondom de oorspronkelijke productie van de beelden, 'capturing some of the "murmur of laughing voices" that surrounded their creation'. (Rubinstein & Sluis 2008: 19) Bovendien is het begeleiden en sturen van de interpretatie van het publiek deel van het handhaven van een samenhangende presentatie en narratief van het zelf.

### **In- en uitsluiting, waardering en kritiek**

De zoekmachine van het YouTube-archief werkt volgens het principe van door deelnemers toegekende titels, tags en coördinaten, ook wel 'folksonomy' genoemd. (Rubinstein & Sluis 2008: 19) Met dit principe anticiperen systeembeheerders op het vinden en verbinden van individuen met gedeelde interesses en mobiele filmers en YouTube-ers zoals Thom en Osama op het krijgen van mogelijke reacties op, waardering voor en betrokkenheid van anderen bij hun persoonlijke productie. Het online publiek fungeert in deze als de gegeneraliseerde ander, maar kan ook gaan behoren tot de peers.

Thom en Osama geven elkaar sterren en reageren op de filmpjes van de ander in tekst en beeld en zetten zo het mobiele bondgenootschap online voort. In de reacties kijken ze terug of onderhandelen ze over de inhoud.

Hieronder de online interactie bij het filmpje 'Flatgebouw de Plusseburgh'.<sup>22</sup>

The screenshot shows the YouTube interface for video responses and text comments. At the top, there are two video thumbnails from user 'jump266' with durations of 5:57 and 9:13. Below them are two text comments from 'jump266' and one from 'osama015'. The comments are in Dutch and discuss the video's content. The interface includes options to 'View All', 'Play All', and 'Post a Video Response' or 'Post a Text Comment'.

**Video Responses (2)** [Post a Video Response](#)

jump266 (5:57) jump266 (9:13)

[View All](#) - [Play All](#)

**Text Comments (1)** [Options](#) [Post a Text Comment](#)

jump266 (2 years ago) [Reply](#)  
ja ook en het was gewoon lachen wat je daar zij hahah

osama015 (2 years ago) [Reply](#) | [Spam](#) +1

jump266 (2 years ago) [Reply](#)  
het was wel leuk onze avontuurtje vind je ook niet osama ik vond het wel lachen hahaha

[View all 1 comments](#)

**Comment on this video** [Post a Video Response](#)

<sup>22</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=e\\_BmSt-8DU&feature=channel\\_page](http://www.youtube.com/watch?v=e_BmSt-8DU&feature=channel_page)

Thom krijgt heel af en toe reacties van zijn moeder, broertje of zus, en Osama van een docent of een klasgenootje. Maar het gaat de jongens om meer dan de betrokkenheid van significante anderen. Ze maken filmpjes voor een onbekend publiek, te herkennen aan het aantal 'views' of bezoekers op de pagina.

Thom: *'Er komen bij mij ongeveer 300 mensen per dag op mijn pagina.'*

Osama: *'Bij mij 1700 per dag.'*

Thom: *'Mocht je willen...'*

Het bezoek van onbekende kijkers verleent status en bevestigt de rol van Thom en Osama als mobiele filmmakers in tegenstelling tot de reacties van de significante anderen die ingaan op de rol van het kind, broertje of de leerling. Zie hieronder de reacties op het filmpje 'Thom doet Jackass na'.



The screenshot shows a list of five YouTube comments. Each comment includes the user's name and profile picture, the time since posted (all '1 year ago'), the comment text, and interaction options (Reply, Spam, thumbs up/down). The third comment is highlighted in yellow.

User	Time	Text	Reactions
c2dk	1 year ago	ik vond er nie veel aan eigenlijk. lol osama binladen haha.. neej geintje:P	Reply   Spam +1
tropicalfruit89	1 year ago	debiel hahahaha Gestoorde aap mijn broertje	Reply   Spam +1
hulya020	1 year ago	haha thom en osama haha	Reply   Spam +2
jump266	1 year ago	ja hoor ik kijk altijd uit ! hahahahah	Reply
blondepetra37	1 year ago	gedurft zo filmpje ! kijk je wel uit	Reply   Spam +2

[View all 8 comments](#)

Op een publiek medium zoals YouTube, dat bovendien niet uitgaat van face-to-face en gelijktijdige interactie, is het beeld dat anderen van een individu krijgen minder beheersbaar. Privé en publiek lopen zoals ik al eerder zei door elkaar. Het broertje van Thom, 'tropicalfruit89', treitert Thom zoals broers gewoonlijk doen. De moeder van Thom, 'blondepetra37', vraagt in haar reactie aan Thom wel uit te kijken. Thom kan zijn publiek niet gescheiden houden. Om zijn imago als onverschrokken mobiele filmmaker naar de onbekende kijker toe overeind te houden, plaatst Thom een luchtige reactie op het commentaar van zijn moeder. Zijn jongere broertje negeert hij. Het zijn stuk voor stuk strategische zetten, bedoeld om een consistent beeld van het zelf te presenteren.

Behalve geïnteresseerde kijkers zijn er op een publiek medium zoals YouTube ook veel mensen die negatieve reacties achterlaten, op de makers schelden of ze discrimineren en zo het zelf onderuit halen. Tijdens een van onze interviews met de jongens vragen we Thom en Osama of ze wel eens dergelijke negatieve reacties krijgen en van wie. Thom ontkent dat, waarschijnlijk ook vanuit impression management naar ons toe, want zijn reactie staat in schril contrast met die van Osama. Osama: *'Ik bijna elke dag. ... Van gekken. Nee, sommigen doen bij mijn filmpjes van "is dat alles wat je kan ofzo?" zeggen ze dan. Wie zijn die mensen? Weet ik niet, misschien wel....., nee, weet ik*

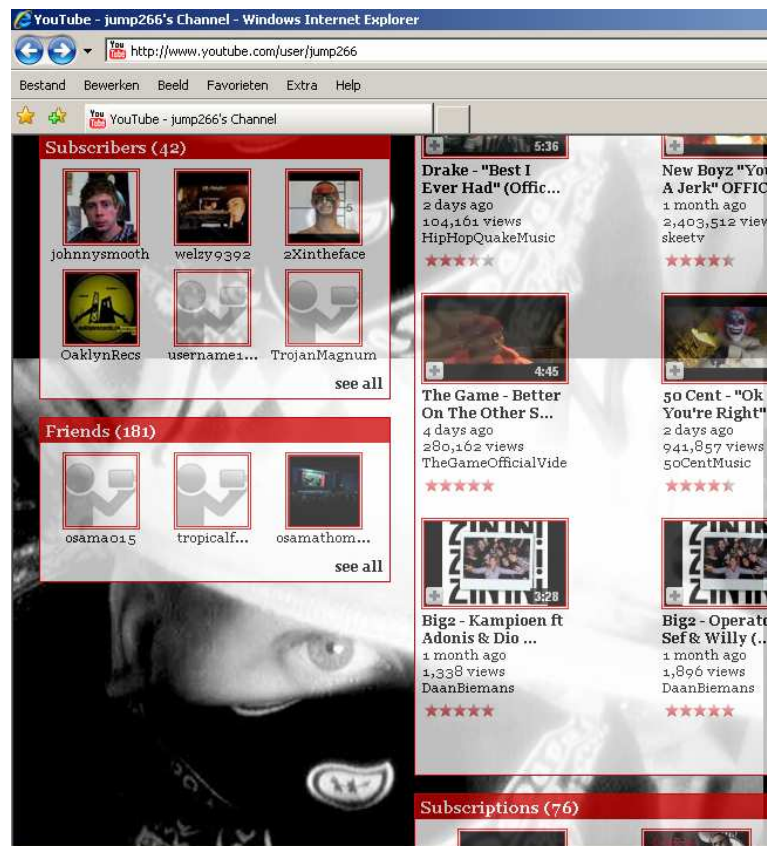
niet. Hun maken steeds YouTube-accounts aan en dan gaan ze steeds slecht reageren, van "stomme filmpjes" enzo. Dan moet ik ze blokkeren en dan verwijderen. Dat doe ik bijna elke week'.

Thom lacht een beetje. We vragen Osama of hij het vervelend vind. Osama: 'Wat, dat ze slecht zeggen? Soms scheld ik wel eens terug, kijk naar je eigen 'kk'- filmpjes en dan zeggen ze niks meer'.

Het blokkeren, verwijderen of terugschelden zijn allemaal strategieën in de bescherming en organisatie van het zelfbeeld. Op het publieke en heterogene medium vinden zo ook nieuwe processen van in- en uitsluiting plaats. Behalve het ontvangen van negatieve reacties biedt YouTube, zoals in de volgende alinea's duidelijk wordt, de mogelijkheid tot het vinden van een homogene interessegroep en het aangaan van betekenisvolle interacties, welke positief bijdragen aan het zelfbeeld.

### **Bestaande contacten, nieuwe contacten**

Sociale media zoals YouTube tonen in detail hoeveel vrienden, bezoekers en abonnementen de eigenaar van een kanaal heeft. Het hebben van vrienden draagt evenals het aantal malen dat een pagina bezocht wordt, of een filmpje bekeken wordt, bij aan het zelfbeeld en is gunstig in de presentatie van het zelf naar anderen toe. Ook in de terugkoppeling naar het bestaande en fysieke sociale netwerk. Uit alle observatie van en contact met Thom en Osama bleek dat Thom veel belang hechtte aan zijn stoere imago ten opzichte van zijn peers. Thom en Osama zijn 'matties' door dik en dun, maar naast zijn bondgenootschap met Osama gaat Thom op en na school ook om met een vast groepje jongens. Osama behoort niet direct tot dit groepje, maar wordt ook niet per definitie uitgesloten. Osama is meer een éénling die zich op school tussen verschillende groepjes en individuen verplaatst. Hij is net als zijn vriend Thom ook bezig met het aantal vrienden dat hij heeft op YouTube, maar tegelijkertijd lijkt het voor hem niet zo'n halszaak als voor Thom. Thom heeft op YouTube 181 vrienden, 76 'subscriptions' en 42 'subscribers'. Osama heeft 19 YouTube-vrienden, 4 'subscriptions' en 7 'subscribers'. De leden van de verschillende categorieën vertonen overlap en zijn veelal afkomstig uit het bestaande fysieke sociale netwerk van Osama.



Om reactie uit te lokken en nog meer onbekende kijkers aan zich te binden, spreken Thom en Osama de kijker in de profieltekst van het kanaal 'osamathom1991' direct aan:

'Laat Reactie's Of Sterren Achter Op Een Van Onze Nieuwe video's Die Je Om De Week/Maand Voorbij Ziet Komen. Alvast Bedankt! En Wij Zouden Het Ook Erg Fijn Vinden Als Een Van Jullie Ons Toevoegt Als Vriend Of Dat Je Op Onze Video's Aboneert.'

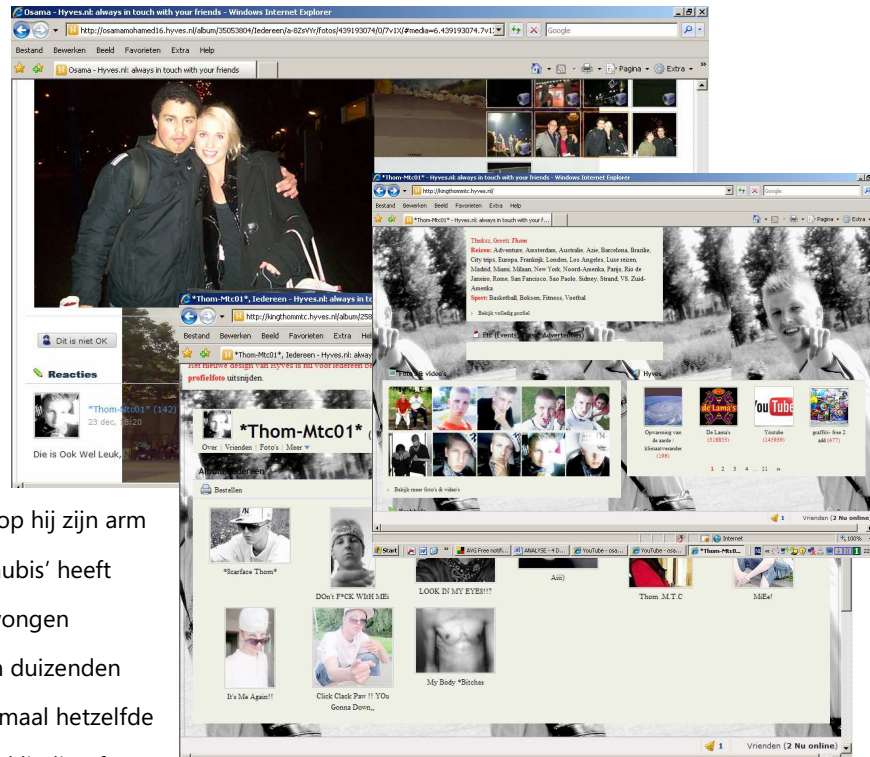
De vraag is of het Thom en Osama nu enkel gaat om het vergroten van vriendenaantallen of dat ze ook werkelijk uit zijn op het maken van inhoudelijk betekenisvolle contacten en vriendschappen, buiten hun bestaande sociale netwerk.

### Imitatie en parodie

De manier waarop de jongens YouTube gebruiken, lijkt af te wijken van hun gebruik van vriendsites zoals Hyves en Netlog, waar met name onder de generatie van Thom en Osama het verwerven van een zichtbaar groot aantal vrienden en de presentatie van het zelf zegeviert. Op Hyves plaatst Thom niet alleen foto's van zichzelf, maar ook van zijn 'blokjesbuik/sixpack'. Osama is op zijn persoonlijke Hyves-pagina te zien op foto's waarop hij zijn arm stevig om zijn idolen van de tv-serie 'Het Huis Anubis' heeft geslagen. Alle beelden vertonen eenzelfde 'gedwongen ongedwongenheid'. En ook op YouTube rouleren duizenden filmpjes van verleidelijk dansende pubers die allemaal hetzelfde ogen, ingegeven door hypes rondom een bepaald liedje of videoclip. En ook YouTube-filmpjes zelf worden geïmiteerd en geparodieerd vanuit het verlangen origineel en uniek te zijn en tevens aansluiting te vinden bij peers. Het eerste en het vierde mobiele themablok in de documentaire zijn bedoeld om een beeld te schetsen van dergelijk gebruik. Meest bekend en internationaal geparodieerd is een YouTube-filmpje waarbij een puber zichzelf in de spiegel filmt, presenteert en superstoer zijn nieuwe jas van het merk Stone Island showt. Een zoekactie op YouTube met de zoekwoorden Stone Island levert 3810 resultaten op. Een zoekactie naar filmpjes met de titel "Dom, Lomp en Famous", de titel van het liedje dat door Nederlandse pubers veelvuldig wordt geplaybackt en geparodieerd en waarvan door ons een compilatie is weergegeven in het vierde themablok van de documentaire, levert 686 resultaten op. Veel van de YouTube accounts waar de filmpjes uit de twee themablokken in de documentaire vandaan komen, leken te zijn aangemaakt om mee te kunnen doen aan een bepaalde hype. Op de accounts is te zien wanneer een gebruiker voor het laatst een filmpje heeft geplaatst en actief is geweest. Het aantal filmpjes op de accounts varieerde van één à twee filmpjes tot hoogstens vijf. Hypes komen en gaan en de aandacht voor YouTube als publicatiemedium lijkt, nadat een hype is gepasseerd, bij deze gebruikers ook overgewaaid.

### Hobby en symbolische gemeenschap

Bij Thom en Osama lijkt het gebruik van YouTube, naast de presentatie van het zelf, veeleer een verlengde van het mobiele fotograferen en filmen en verkennen van steden. Het maken van beelden is uitgegroeid tot een hobby en is een doel in zichzelf. Osama's eerste account telde 353 filmpjes. Zijn tweede account telt op dit moment 280



filmpjes en de account van Thom telt 124 filmpjes. Gezamenlijk hebben ze op het kanaal 'osamathom1991' 12 filmpjes gepubliceerd. Zoals ook reeds in eerdere delen van de analyse duidelijk werd, is het mobiele filmen onderdeel van de expressie van het zelf. YouTube biedt een podium aan de amateur. Behalve mobiele amateurfotografen en -filmers zoals Thom en Osama, zijn ook de modelbouwvereniging, vliegtuigspotters, globetrotters, amateurschilders en -muzikanten op het virtuele podium vertegenwoordigd. De uitoefening van verschillende hobby's gaat steeds vaker vergezeld met de opname en publicatie van beeld. Op YouTube kunnen hobbyisten elkaar ontmoeten en hun interesses delen, onafhankelijk van tijd en plaats. De modelbouwer is niet langer alleen aangewezen op de lokale modelbouwvereniging, maar kan dankzij onder andere YouTube ook een virtueel kijkje nemen bij de burens. De ukelelespeler uit Rotterdam wisselt interpretaties van nummers en tips uit met een ukelelefanaat uit Londen. En ook voor Thom en Osama gaat het plaatsen van mobiele verkenningen op YouTube en het verlangen naar publiek verder dan het behalen van '15 minutes of fame' of een groot vriendenaantal. Thom en Osama krijgen behalve van elkaar in hun bestaande en fysiek sociale netwerk weinig inhoudelijke feedback op hun mobiele avonturen en fotografer- en filmkwaliteiten. Publicatie op YouTube biedt kans op het vinden van aansluiting bij individuen die ook actief bezig zijn met of geïnteresseerd zijn in film, fotografie en de stad, en dus op het maken van vrienden op basis van een gedeelde interesse in plaats van een gedeelde jeugd bijvoorbeeld.

Van de onbekende kijker krijgen Thom en Osama af en toe positieve commentaren, zoals 'mooi gefilmd'. Regelmatig ontvangen ze daarnaast vragen of opmerkingen over locaties, die niet direct ingaan op de filmische kwaliteiten, maar wel een verlengde betrokkenheid van de jongens bij het eigen filmpje teweeg brengen. De opmerkingen sporen Thom en Osama wellicht ook aan om naar zelfde of nog betere locaties op zoek te gaan. Zie bijvoorbeeld onderstaande reacties op het filmpje 'De A16 snelweg richting Dordrecht, Amsterdam', waarin 'wimpie25' een grapje maakt, maar onbewust ook een nieuwe locatie en avontuur oppert en 'serhatino20' de gelegenheid aangrijpt om een eigen video aan te prijzen.



The image shows a screenshot of a YouTube video's comment section. It is enclosed in a black rectangular border. At the top, there are three expandable sections: 'Statistics & Data', 'Video Responses (0)', and 'Text Comments (3) Options'. The 'Text Comments' section is expanded, showing two comments. The first comment is from 'wimpie25' (1 year ago) and says 'Lijkt een beetje op de ring van brussel, wel veel vlakker natuurlijk :p.'. The second comment is from 'serhatino20' (1 year ago) and says 'Heb je mij daar zien rijden met 200 op de klok? Kijk maar naar mijn video:)'. The text is in a standard sans-serif font, with usernames and timestamps in blue.

Positieve feedback op de door Thom en Osama zo intens beoefende hobby stimuleert hen om de hobby voort te zetten. Thom over een reactie van een onbekende kijker: *‘Één iemand zei; “best wel leuk dat je zulke filmpjes maakt van de snelweg” en toen zei hij ook nog “moet je vaker doen!” enzo. En ik heb gezegd dat ik dat ga doen’*. Deze manier van virtuele interactie leidt tot voortgaande expressie en ontwikkeling van het zelf. Thom en Osama maakten nog vele filmpjes, waaronder ook nieuwe filmpjes van de snelweg en met de onbekende kijker werd vriendschap gesloten. De onbekende kijker, die opereert onder de gebruikersnaam 'rogerwagemans', zette de



virtuele interactie in beeld voort door op een gegeven moment zelf een filmpje van die bepaalde snelweg te plaatsen.<sup>23</sup>



Uit de interactie bij Osama's filmpje 'Erasmusbrug Rotterdam' lijkt virtuele YouTube-vriend Roger reeds onderdeel van het mobiele bondgenootschap en de symbolische interactie tussen Thom en Osama. Op het moment dat stoere Thom Osama vriendschappelijk treitert, is het virtuele vriend Roger die zowel meegaat in de treiterij van Thom als Osama een knipoog geeft. Samenwerking dus. ....

Toen Osama zeven maanden geleden een nieuwe account begon vanwege de blokkering van zijn vorige account wegens

het schenden van bepaalde auteursrechten, was virtuele vriend Roger de eerste om Osama succes te wensen met zijn nieuwe kanaal. YouTube biedt de jongens zowel een mogelijkheid voor de expansie van het zelf in de wereld als de mogelijkheid tot het vinden en creëren van een symbolische en visueel georiënteerde gemeenschap, welke de publicatie online (inhoudelijke) betekenis geeft. Het is een podium dat leunt op het geloof in realistische weergave en aanbod van authentieke ervaringen, zoals ook de grammatica van de amateurbeeldproductie, zoals in deel 1 van de analyse beschreven, doet verwachten. Amateurbeeldproductie heeft daardoor naast een zeer persoonlijke lading nog altijd een universeel karakter. De alledaagsheid van de beelden zorgt ervoor dat mensen zich nog eenvoudiger in de beelden kunnen herkennen dan voorheen. De onmiddellijkheid zorgt er bovendien voor dat de kijker de illusie heeft deel te nemen aan de ervaring zelf. Vanuit een gezamenlijk geloof in de authentieke ervaring werken producenten en consumenten actief samen. Meewerken aan het geheel, dus ook aan de verhalen van anderen of de groep in commentaren, waardering en beeld, is ook telkens opnieuw vormgeven aan het eigen verhaal. De oorspronkelijke performances in beeld leven online voort. Eenmaal online gepubliceerd, staan de verhalen echter op zichzelf. Het zijn *never-ending-stories*, zonder duidelijk begin of einde.

<sup>23</sup> 'Snelweg A16 Dordrecht-Breda (Highway A16)' > <http://www.youtube.com/watch?v=oodbrCSyPLs>

## Conclusie

In hoofdstuk 3 heb ik een historisch-sociologische context van het sociale gebruik en de democratisering van de visuele techniek geschetst. In hoofdstuk 4 heb ik de methoden en technieken van dataverzameling en -analyse van dit onderzoek beschreven. Deel II van deze scriptie opende vervolgens met een hoofdstuk (5) waarin ik het productieproces van de documentaire en de keuze voor de documentaire als onderzoeksmethode toelichtte. In hoofdstuk 6 gaf ik een overzicht van verschillende theorieën over persoonlijkheidsvorming. Hoofdstuk 7 betrof ten slotte een analyse van de participerende visuele observatie en de interviews met de in de inleiding geïntroduceerde deelnemers.

In deze conclusie beantwoord ik de hoofdvraag van deze scriptie: *'Welke rol speelt het schieten en delen van foto's en films met de mobiele cameratelefoon in de ontwikkeling en de handhaving van het zelf?'*. Dit doe ik door mijn analyses uit hoofdstuk 7 nogmaals expliciet met de sociaal-psychologische en symbolisch interactionistische theorie van Cooley, Mead en Goffman uit hoofdstuk 6 te verbinden. Ik vertrek daarbij vanuit de historisch-sociologische context zoals beschreven in hoofdstuk 3. Ik laat zien dat er door de komst van de mobiele cameratelefoon sprake is van een *extensie* en *expansie* van het zelf. Meer nadrukkelijk laat ik zien dat de mobiel als zodanig een verlengstuk van het zelf geworden is.

### Extensie I

Ik eindigde hoofdstuk 3 met het opsommen van een aantal verschuivingen in de sociale functies van amateurbeeldproductie, -consumptie en -distributie met de komst van de mobiele cameratelefoon. Door het convergeren van camera, mobiele telefoon en internet is de visuele techniek verder gedemocratiseerd. De gebruiker heeft een andere positie gekregen in het veld van de fotografie en film. Vrijwel iedereen kan meedoen in de documentatie en publicatie van zijn of haar directe en alledaagse leefwereld. Met de komst van de mobiele cameratelefoon is beeld daardoor een meer vanzelfsprekende vorm in alledaagse interactie geworden. De camera wordt niet alleen maar uit de kast gehaald voor speciale gelegenheden. De onderwerpen die vanuit sociaal oogpunt het afbeelden waard zijn, lijken in verhouding tot de documentatie van de traditionele en rituele gebeurtenissen van met name de familie en het gezin meer alledaags, gewoon en onconventioneel. Daardoor is er ook meer ruimte voor individueel expressief en reflexief gebruik van beeld. In de mobiele beeldproductie maakt het bovenindividuele, het geïnstitutionaliseerde narratief van het gezin, plaats voor de meer spontane, creatieve en reflexieve impulsen van het I, het eigen ik.

De mobiele cameratelefoon wordt dicht op het lichaam gedragen en is nadrukkelijk verbonden aan het individuele perspectief en de subjectieve ervaring van een persoon. Alledaagse en opmerkelijke gebeurtenissen kunnen door het individu onmiddellijk geschoten, beleefd en gedeeld worden. De mobiele camera kan daarentegen ook aanleiding geven tot het creëren van (gedeelde) betekenisvolle ervaringen. Tijdens het schieten van mobiele beelden vervaagt de grens tussen ervaren en vastleggen, het zelf (de groep) en de cameratelefoon.

De mobiele camera, de ogen en de beleving van het individu (de groep) worden op dat specifieke moment één. De mobiele camera is een extensie van het zelf. De persoonsgebondenheid, handzaamheid, alomtegenwoordigheid, onmiddellijkheid en alledaagsheid van de mobiele camera veroorzaken een stijl waarbij de werkelijkheid op de huid wordt gezeten, overeenkomend met realistische en van oorsprong avant-gardistische cinematografische genres zoals direct cinema en *cinéma vérité*. In combinatie met de digitale en matige beeldkwaliteit van het medium wordt de mobiele beeldproductie gekenmerkt door een rauwe en subjectieve beeldtaal, die nauw verbonden is aan de geschiedenis van de amateurfilm en -fotografie en de daaraan inherente grammatica van de waarheidsgetrouwe en authentieke reportage. Verschil met de traditionele amateurfilm en -fotografie in deze is dat de mobiele beeldcamera vooral functioneert als ervaringsmachine en dat de mobiele beelden eerder bedoeld zijn om een authentieke ervaring te kunnen vasthouden, herbeleven en overleggen dan om te herinneren.

Het valt op dat de verschillende onderzoekssubjecten de mobiele camera stuk voor stuk inzetten in hun persoonlijke ontwikkeling en ontdekkingstocht door het leven. Hans, Thom en Osama, Annemarie en Meneer Been filmen en fotograferen niet zozeer traditionele momenten zoals geboorte, huwelijk en verjaardagen, maar zijn deels bewust, deels onbewust betrokken in een niet aflatende documentatie van vergankelijke momenten, om zo belangrijke ontwikkelingen en veranderingen compleet en in detail te documenteren. De mobiele cameratelefoon en beelden functioneren in een autobiografisch proces van het ervaren, ordenen en 'kaderen' van de werkelijkheid in een samenhangend levensverhaal. Dit verhaal bestaat dus niet louter uit hoogtepunten of behaalde resultaten. Daar de cameratelefoon een extensie van het zelf is geworden, bevatten de mobiele beelden sporen van gewone bezigheden, onzekerheden en verlegenheden, van affectieve en emotionele, maar ook loze momenten, euforie, triomf en zelfverheerlijking. Bijvoorbeeld: Hans voelt zich door de mobiele camera uitgedaagd om te experimenteren, maar zet de camera in het bijzonder in ter esthetisering van sferen en met name bij de zingeving aan zijn eigen sterk wisselende gemoedstoestand. Thom en Osama bevinden zich in de overgangperiode van kind-zijn naar volwassenheid. Met behulp van de mobiele camera en in mobiele beelden tasten Thom en Osama de maatschappelijke ruimte af en ontwikkelen ze eigen waarden en normen. De mobiele camera heeft een rol in het vormgeven aan de nieuwe bewegingsruimte, relaties en relatieve zelfstandigheid die samengaat met de puberteit. Op eenzelfde manier vergezelt de camera Meneer Been bij het maken van en wennen aan een nieuwe stap in zijn leven als weduwnaar, namelijk: het verlaten van de echtelijke woning voor een spannend nieuw bouwproject. Annemarie gebruikt de mobiele camera en beelden in de hectiek van haar leven als jonge, alleenstaande moeder en werkende student op een affectieve wijze, in het contact met haar hechte vriendinnengroep en afzonderlijk om haar relatie met haar dochtertje te definiëren en in de voor haar nog relatief nieuwe moederrol te groeien. De mobiele cameratelefoon wordt door de verschillende individuen in dit onderzoek dus ingezet om grip te krijgen op persoonlijke ontwikkeling en draagt daarbij ook weer bij aan de vorming van de persoonlijkheid.

De mobiele cameratelefoon is niet alleen een middel in de realistische weergave van de subjectieve ervaring, maar ook een middel tot objectivering en vorming van het zelf. Volgen we Mead dan ontstaat het zelf in sociale ervaring en betekenisvolle interactie. In het vertolken en 'kaderen' van de eigen ervaring in beeld wordt actief vormgegeven aan de werkelijkheid, persoonlijke situatie en het zelf. Het filmen en fotograferen zijn een bewuste expressie en presentatie van het zelf. De visuele activiteit veroorzaakt een bijzonder bewustzijn van de omgeving, de eigen zienswijze, de positie achter de camera, en, in het geval van het afbeelden en verwijzen naar het zelf in beeld, ook een bewustzijn van de indruk die het individu voor de camera maakt. Zo is meneer Been zich bewust van een toekomstig kijkerspubliek als hij tijdens het filmen van achter de camera tegen de ingebeelde ander zegt: 'Dat zijn steunpuntjes voor mijn flat, leuk he?!'; verplaatst de onderlinge interactie tussen moeder en dochter zich bij Annemarie en Hannah tot vlak voor de camera om dan te veranderen in een kleine show, en is Hans zich ultrabewust van zijn gemoedstoestand en gezichtsuitdrukking op het moment dat hij zijn arm uitstrekt en de camera omdraait om deze toestand in beeld te bevestigen. Stuk voor stuk performances...

Het mobiele filmen en fotograferen is te beschouwen als een reflexieve handeling. Tijdens de handeling heerst een reflexieve sfeer rondom het zelf, precies zoals ik in bovenstaande alinea duidelijk maakte. Bijna onmiddellijk na productie kunnen de mobiele beelden worden teruggekeken op het schermje van de mobiele cameratelefoon. Op het moment van terugkijken, ontstaat een tweede reflexieve sfeer rondom het zelf. De mobiele telefoon verandert op dat moment in een meer dan letterlijk 'looking-glass'. Met een tastbare voorstelling van zichzelf en hun omgeving in handen kunnen mobiele beeldproducenten zichzelf ervaren, als door de ogen van een ander. Door zich tijdens het terugkijken van een subjectieve ervaring te distantiëren, komt het zelf als het ware los van het subject. Dit is wat ik noem objectieve subjectiviteit. De mobiele beeldproducenten hebben de mogelijkheid om nog ter plekke beschouwer te worden in de eigen recente ervaring, of getuige te worden van de eigen ontwikkeling op het moment dat ze tijdens het wachten op de bus of de nacht nog even door de mobiele archieven scrollen. Kortom: mobiele camera en beelden functioneren in het telkens opnieuw ervaren, vormgeven en interpreteren van de werkelijkheid en de eigen positie daarbinnen. Er wordt met de mobiele camera een arsenaal aan ervaringen in beeld verzameld. Het beeldarsenaal is in continue ontwikkeling, wordt opnieuw geïnterpreteerd, aangevuld en herzien, net als de constructie van het zelf. De mobiele cameratelefoon veroorzaakt zodoende een toenemend aantal reflexieve momenten en ik-ervaringen en draagt in die zin bij aan de ontwikkeling van identiteit.

## **Extensie II**

Mobiele beeldproducenten hebben, als ze dat willen, de mogelijkheid om na het filmen en fotograferen hun mobiele beelden op het internet te publiceren. Online wacht een podium met publiek. Echter, tijdens het filmen en fotograferen komen de fysieke en de virtuele omgeving in feite al samen. Want impliciet zijn de virtuele anderen reeds in het maken van de filmpjes aanwezig. Ze beïnvloeden de acties van de mobiele filmer en fotograaf en de vorm en de inhoud van de mobiele filmpjes en foto's; de manier waarop de subjectieve ervaring wordt weergegeven. Een ingebeeld publiek vergezeld door het I geïnitieerde acties met de mobiele camera, waardoor het I zich tijdens het filmen en fotograferen met het me vermengt. Thom en Osama anticiperen tijdens hun

mobiele avonturen bijvoorbeeld op de reacties van een mogelijk publiek, net zoals Meneer Been, die zijn enthousiasme alvast deelt met de significante anderen en toekomstige medeflatbewoners. Thom en Osama zoeken echter een meer algemeen en onbekend publiek (gegeneraliseerde ander) dat aansluit bij de secundaire socialisatiefase waarin de jongens verkeren en dat bijdraagt aan het loskomen van de significante ander. Het online podium zoals YouTube functioneert in die zin, net als de offline publieke ruimte, als een uitvalsbasis voor het verkennen van de maatschappelijke ruimte en het experimenteren met maatschappelijke normen. De online-identiteitsconstructie is een verlengde van de offline-identiteitsconstructie.

Het online podium en publiek nodigen uit tot presentatie van het zelf. In de presentatie van het zelf wordt interactie met peers gecultiveerd. Zo nodigen Thom en Osama in hun zoektocht naar peers de onbekende kijker actief uit tot betrokkenheid bij hun persoonlijke productie, het leveren van commentaar, het sluiten van online vriendschappen en uiteindelijk ook om bij te dragen aan de vorming van hun zelfbeeld. De interactie is van belang bij het toekennen van, onderhandelen over, delen en uiteindelijk overnemen van betekenis. Het heterogene platform biedt de mogelijkheid tot het creëren van een team, een symbolische gemeenschap die de rol van Thom en Osama als mobiele filmmakers bevestigt en die de online publicatie betekenisvol maakt. Concreter geformuleerd is een online podium zoals YouTube een setting waar betekenis wordt geconstrueerd. Daarnaast is deze setting zelf onderdeel van de betekenisconstructie. De site biedt de gebruikers de ruimte om de eigen pagina te personaliseren en filmpjes in te kleden. Ook is het podium er op ingericht de receptie van het beeldmateriaal op verschillende manieren zichtbaar te maken zodat tot interactie over kan worden gegaan. Bezoekers- en vriendenaantallen worden geregistreerd en getoond, en feedback kan worden gegeven in de vorm van sterren en reacties in tekst en beeld.

De online performance van het individu heeft, in tegenstelling tot face-to-face performances geen duidelijk einde. Het podium is continu toegankelijk voor het publiek, waardoor de performance voortduurt, ook wanneer het individu zelf niet online is. Het publiceren van mobiele beelden op internet veroorzaakt zodoende een verlengde betrokkenheid van het individu bij zijn oorspronkelijke ervaring. De kans dat mobiele beeldproducenten online feedback op hun performances krijgen, blijft ook lang na publicatie mogelijk. Het houdt de oorspronkelijke ervaring als het ware levendig en het zelfbewustzijn in beweging. Maar de continue performance vereist ook het nodige impression-management. De online performance mist de voordelen van de tijd-ruimtelijke begrenzing van face-to-face contact. Er is op het voor iedereen en altijd toegankelijke podium een groter risico dat verschillende sociale relaties ongewenst samenkomen en zichtbaar aanspraak maken op verschillende zelden. Dit veroorzaakt behalve dissociatie binnen het complete zelf ook discontinuïteit in de online presentatie van het zelf. Volslagen vreemdelingen en private contacten zoals ouders kunnen de online performance, betekenisvolle interactie met peers en het zelfbeeld van het individu schaden door het plaatsen van negatieve of ongepaste reacties bij een beeld. Dit alles noopt de mobiele beeldproducent tot het ontwerpen van nieuwe strategieën in de bescherming en organisatie van het zelfbeeld.

Ook online wordt sociale ervaring opgedaan. Er worden nieuwe omgangsvormen, presentatietechnieken en strategieën in de handhaving van het zelf ontwikkeld. Het individu wordt er op een nieuwe manier met zichzelf geconfronteerd, niet face-to-face, maar in tekstreacties, aantal zichtbare vrienden en toegekende sterren. Virtuele interactie draagt zo mede bij aan de ontwikkeling van het zelf.

### Expansie

De mobiele camera is in verschillende opzichten naast een extensie van het zelf ook een 'grensverleggend' medium dat bijdraagt aan de expansie van het zelf in de wereld.

- Ten eerste verleidt de telefooncamera de gebruiker tot het actief tegemoet treden van de (stedelijke) omgeving en het onbekende. De camera vormt een middel in het selecteren, reduceren en kanaliseren van prikkels en het overwinnen van sociale barrières zoals schaamte, verlegenheid en onwennigheid. Het mobiele fotograferen en filmen is:

- een legitieme vorm voor het individu om interactie aan te gaan en betekenis te geven aan de aanwezigheid in een specifieke ruimte en situatie;
- anderen binnen de ruimte op non-verbale wijze te vragen de aandacht te verplaatsen;
- een manier om met de anderen in de ruimte in onderhandeling te treden;
- en een activiteit waarmee gestalte aan de eigen (publieke) identiteit kan worden gegeven.

Verschillende onderzoekssubjecten gingen met de camera op verkenning en avontuur in de stad en transformeerden de ruimtes waarin zij zich normaalgesproken net als alle anderen in die 'tussenruimte' van de ene bestemming naar de andere bestemming bewogen – van school naar huis en van huis naar werk – in betekenisvolle decors voor mobiele interactie. Hans, meneer Been en Thom en Osama beleefden lol en voldoening aan het doen van kleine visuele ontdekkingen en het koloniseren van de ruimte. Mobiel fotograferen en filmen verschaften hen een extra visuele ervaring van en relatie met de eigen omgeving. De dingen die ze per toeval op hun weg tegenkwamen, vormden nog op datzelfde moment een belangrijk element in de constructie van hun persoonlijke verhaal.

- De mobiele camera overschrijdt de scheiding tussen privé en publiek in de zin dat (eens) private aangelegenheden en onderwerpen allereerst worden gedocumenteerd en vervolgens op een publiek platform worden gepubliceerd. Het plaatsen van het persoonlijke verhaal in mobiele beelden op een online podium zoals YouTube is een tweede vorm van expansie van het zelf in de wereld. Zo zijn Thom en Osama in hun mobiele beeldproductie niet alleen uitgedaagd om fysiek steeds nieuwe locaties op te zoeken en over landsgrenzen heen te gaan, maar zijn zij ook op zoek naar zichtbaarheid, feedback en contacten op internationale schaal. Op een medium zoals YouTube veroveren ze de wereld. Hun profielteksten bevatten naast Nederlandse ook Engelse informatie en wanneer filmpjes bijvoorbeeld over de grens zijn gemaakt, zoals in Duitsland, zorgt Osama ervoor dat de titel en begeleidende tekst ook naar het Duits vertaald zijn.

- De bezitters van een mobiele cameratelefoon kunnen dus virtueel contact hebben met anderen die elders in de wereld zijn, het leven (de belevenissen) van anderen in beeld en op een publiek medium zoals YouTube raadplegen en becommentariëren, maar ook belangrijke anderen zichtbaar bij zich dragen in het album op de mobiele telefoon. Het album wordt bijvoorbeeld ingezet om de fysieke grenzen die er tussen belangrijke anderen

zijn enigszins te overbruggen en intieme relaties te koesteren. Aangezien de cameratelefoon een extensie van het zelf is, zijn de belangrijke anderen gevangen in het mobiele album ook belichaamd in het individu en maken zij deel uit van zijn of haar identiteit. In interactiesituaties wordt het mobiele album tevoorschijn gehaald en gedeeld en zo identiteit uitgedragen.

- Mobiele beelden zijn een hulpmiddel in het verbinden van private rolpatronen en de publieke verschijning, en andersom. Denk aan Annemarie die haar moederrol in en met beelden uitdrukt en continueert op school of werk. De mobiel biedt haar een expansie van haar moederschap in de wereld. Of neem meneer Been die door middel van zijn avonturen in beeld naar zijn kinderen toe de rol van onverschrokken avonturier kan verwerkelijken, en andere rolverwachtingen terzijde kan schuiven. Het gebruik van de mobiele camera kan echter ook tot minder prettige roloverschrijdingen leiden. De traceerbaarheid van het individu via de mobiele telefoon en van persoonlijke beelden via publicatiemediën en profielsites zoals YouTube en Hyves kan ongewenste rolverwarring en dissociatie van de persoonlijkheid teweeg brengen. Bovendien zorgt het beantwoorden van een telefonische interruptie er bijvoorbeeld voor dat de aanvankelijke performance en betekenisvolle interactie gevaar lopen. Omdat het individu onmogelijk tegelijkertijd twee tegen elkaar ingaande rollen kan vervullen, moet hij of zij actief prioriteiten stellen en/of onderhandelen met beide relaties. Zelfpresentatie in de fysieke en virtuele ruimte vergen wanneer ze samenkomen, net als online interactie en presentatie, nieuwe technieken en strategieën van impression-management.

## Slotconclusie

De mobiele cameratelefoon is nadrukkelijk verbonden aan de persoon die de mobiele telefoon bij zich draagt. Het is een persoonlijk en symbolisch geladen object en een extensie van het zelf. De cameratelefoon verandert de manier waarop we naar de wereld kijken, ons ertoe verhouden en onszelf positioneren en bekijken. Het breidt de mogelijkheden tot zelfexpressie, -presentatie en -reflectie uit. Het medium daagt uit tot het vastleggen van subjectieve ervaringen en expansie van het zelf in de wereld, zowel online als offline.

Het schieten en delen met de mobiele cameratelefoon verrijken en verlengen interactieprocessen. Het face-to-face van het mobiele beeldscherm en/of online delen is een vorm van expressie en presentatie van het zelf die functioneert in de cultivering van bestaande relaties, bondgenootschappen en vriendengroepen, of bij het vinden van aansluiting bij een nieuwe symbolische-/interessesgroep. Zelfs de anonieme kijker van mobiele foto's en filmpjes kan zich online even deel van het gebeuren en de groep voelen. Via mobiele beelden wordt vorm gegeven aan zowel de groepscultuur en -identiteit als de persoonlijke identiteit. Beeld vormt daardoor niet langer alleen de kern van het geheugen zoals door Bourdieu onderkend, maar ook van het sociale gebeuren en de identiteitsbeleving van het individu: 'Ik schiet, dus ik beleef; ik deel, dus ik ben!'.

Door de toename in interactie met de mobiele cameratelefoon en zelfonthulling/-presentatie op online publicatiemedia wordt het individu zich meer bewust van zichzelf. Vanwege het aan het apparaat en de publicatiemedia inherente grensoverbruggende karakter, het binnendringen van de private sfeer in de publieke sfeer en andersom, en de bijkomende rolinterrupties, is het echter ook waarschijnlijk dat het individu zich steeds bewuster wordt van de meervoudigheid van dat zelf. Daardoor zal het individu niet alleen naar anderen toe indrukken moeten reguleren, maar ook nieuwe strategieën moeten bedenken en toepassen om zichzelf als een geheel te kunnen blijven ervaren. Het veelvuldig en in detail documenteren en terugkijken van de eigen werkelijkheid in beeld lijkt een van de nieuwe strategieën te zijn, die worden ingezet om het zelf als een geheel te beleven.



## Literatuurlijst

- Aasman, S. 2004. *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- Baarda, D.B., De Goede, M.P.M. & Theunissen, J. 2001. *Kwalitatief onderzoek: Een praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Barthes, R. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Battarbee, K. 2003. 'Co-experience: the social user experience', in *CHI Extended Abstracts 2003*: pp. 730-731
- Battarbee, K. 2004. 'Co-experience: Understanding user experience in social interaction'. Doctoral dissertation. *Series ILMARI A5I*, Helsinki: University of Art and Design.
- Becker, H.S. 1984. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Boerdam, J. & Oosterbaan, W. 1978. 'Het fotogenieke van het samenleven'. In twee delen verschenen in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 5 (1): pp. 3-37 en 5(2): pp. 301-326.
- Bourdieu, P. 1990. *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Briggs, A. & Burke, P. 2003. *Sociale geschiedenis van de media. Van boekdrukkunst tot internet*. Amsterdam: Uitgeverij SUN.
- Catrysse, P. 1995. *Handboek Scenarioschrijven*. Leuven/Apeldoorn: Garant.
- Chalfen, R. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Chalfen, R. 2006. 'Can You See Me Now? Urban Camera-Phone Use', in *Proceedings submitted from the IVSA conference 2006* in Urbino, Italy.
- Cooley, C.H. 1932/1962. *Social Organization*. New York: Schocken Books.
- Corner, J. 1996. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Van Dijk, J. 2008. 'Digital photography: communication, identity, memory', *Visual Communication*, 7 (1), pp. 57-76.
- Döring, N. & Gundolf, A. 2005. 'Your Life in Snapshots: Mobile Weblogs (Mobiloggs)', in Glotz, P., Bertschi, S. and Locke, C. (red.) *Thumb Culture. The Meaning of Mobile Phones in Society*. Bielefeld: Transcript, pp.211-224.
- Fortunati, L. 2000. 'The Mobile Phone: New Social Categories and Relations', University of Trieste.
- Fortunati, L. 2002. 'The Mobile Phone: Towards New Categories and Social Relations', *Information, Communication and Society* 5(4): pp. 513-29.
- Frissen, V. & Mul, J. de 2000. *Under Construction. Persoonlijke en culturele identiteit in het multimediatijdperk*. Amsterdam: Infodrome.
- Geser, H. 2004. 'Towards a Sociological Theory of the Mobile Phone', in *Sociology in Switzerland: Sociology of the Mobile Phone*. Online Publications, Zuerich. Te raadplegen op: [http://socio.ch/mobile/t\\_geser1.htm](http://socio.ch/mobile/t_geser1.htm)
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Gye, L. 2007. 'Picture This: The Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices', *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 21 (2), Juni, pp. 279-88.
- Habuchi, I. 2005. 'Accelerating Reflexivity'. in *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. edited by M. Ito, D. Okabe, and Matsuda, M. Matsuda. Cambridge: MIT Press, pp 165-182.
- Hirsch, J. 1981. *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*. New York: Oxford University Press.
- Hjorth, L. 2006. 'Snapshots of almost contact: gendered camera phone practices and a case study in Seoul, Korea', in *Proceedings of Cultural Space and Public Sphere in Asia, Korea*. Te raadplegen op: [http://www.asiafuture.org/csps2006/50pdf/csps2006\\_4a.pdf](http://www.asiafuture.org/csps2006/50pdf/csps2006_4a.pdf)
- Huhtamo, E. 2004. 'An archaeology of mobile media', Keynote *ISEA*. Te raadplegen op: [http://www.isea2004.net/register/view\\_attachment.php?id¼ 6230](http://www.isea2004.net/register/view_attachment.php?id¼ 6230).
- Ito, M., Okabe, D. & Matsuda, M. (red.) 2005. *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. Cambridge: MIT Press.
- Ito, M. & Okabe, D. 2005. 'Technosocial Situations: Emergent Structurings of Mobile Email Use', in Ito, M., Okabe, D. & Matsuda, M. (red.). *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. Cambridge: MIT Press, pp 257-273.
- Ito, M., Okabe, D. & Anderson, K. 2009. 'Portable object in three global cities: the Personalization of urban places', in Ling, R. & Campbell, S.W. (red.). *The reconstruction of space and time: Mobile Communication Practices*. New Brunswick, London: Transaction Publishers, pp. 67-87.
- Jenkins, H. 2005. 'Welcome to Convergence Culture'. *Receiver* 12, March 2005. Te raadplegen op: [http://www.vodafone.com/flash/receiver/12/articles/pdf/12\\_01.pdf](http://www.vodafone.com/flash/receiver/12/articles/pdf/12_01.pdf)
- Jenkins, H. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Katz, J.E. & Aakhus, M. (red.) 2002. *Perpetual contact: mobile communication, private talk, public performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kindberg, T., Spasojevic, M., Fleck, R. & Sellen, A. 2004. 'How and Why People Use Camera Phones'. Consumer Applications and Systems Laboratory. HP Laboratories Bristol, HPL-2004-216, 26 november 2004. Te raadplegen op: <http://www.hpl.hp.com/techreports/2004/HPL-2004-216.pdf>

- Kindberg, T., Spasojevic, M., Fleck, R. & Sellen, A. 2005a. 'The Ubiquitous Camera: An In-Depth Study of Camera Phone Use', *IEEE Pervasive Computing*, April-Juni. Te raadplegen op: [http://research.microsoft.com/en-us/groups/.../kindberg\\_ieee05.pdf](http://research.microsoft.com/en-us/groups/.../kindberg_ieee05.pdf)
- Kindberg, T., Spasojevic, M., Fleck, R. & Sellen, A. 2005b. 'I saw this and thought of you: some social uses of camera phones', in *Ext.CHI 2005*. ACM Press: New York. Te raadplegen op: <http://research.microsoft.com/.../social%20cameraphone%2005.pdf>
- Kirk, D., Sellen, A., Harper, R., and Wood, K. 2007. 'Understanding videowork', in *Proceedings of CHI 2007*. ACM, pp. 61-70.
- Kitzmann, A. 2004. *Saved From Oblivion: Documenting the Daily from Diaries to Web Cams*. New York: Peter Lang Publishing
- Klaassen, C. ( red.) 1991. *Jeugd als sociaal fenomeen: identiteit, socialisatie en jeugdcultuur in theorie en onderzoek*. Amersfoort: Uitgeverij Acco.
- Koskinen, I., Kurvinen, E. & Lehtonen, T. 2002. *Mobile Image*. Helsinki: IT Press.
- Koskinen, I. & Battarbee, K. 2004. 'Co-Experience – User Experience as Interaction', *CoDesign Journal*, 1, pp. 5-18.
- Koskinen, I. 2004. 'Seeing with Mobile Images: Towards the Perpetual Visual Contact', *Proceedings of the conference 'The Global and the Local in Communication: Places, Images, People, Connections'*, 10 -12 Juni 2004, Budapest. Te raadplegen op: [http://www.fil.hu/mobil/2004/koskinen\\_webversion.pdf](http://www.fil.hu/mobil/2004/koskinen_webversion.pdf)
- Koskinen, I. 2005. 'Pervasive Image Capture and Sharing: Methodological Remarks', *Paper gepresenteerd op Ubicomp '05 The Seventh International Conference on Ubiquitous Computing*. 11-14 September, 2005, Tokyo, Japan.
- De Lange, M. 2008. 'Geven en nemen: mobiele telefoongebruik als giftcultuur', in Frissen, V. & Mul, J. de (red.) *De Draagbare Lichtheid van het Bestaan. Het alledaagse gezicht van de informatiesamenleving*. Kampen: Klement.
- Lindtner, S. & Chen, J. 2007. 'Mopix: playful encounters with Surveillance in Everyday Playful Settings', in *Proceedings of Ubicomp 2007*. Te raadplegen op: <http://www.ics.uci.edu/~judychen/papers/mopix.ubicomp2007.pdf>
- Ling, R. and Julsrud, T. 2005. 'Grounded Genres in Multimedia Messaging', in Nyiri, K. (red.) *A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication*, Vienna: Passagen Verlag, pp.329-38.
- Ling, R. 2008. *New Tech, New Ties. How Mobile Communication Is Reshaping Social Cohesion* Cambridge: MA. MIT Press.
- Ling, R. & Campbell, S.W. (red.) 2009. *The reconstruction of space and time: Mobile Communication Practices*. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Linssen, D. 1997. 'De Nederlandse documentaire 1970-1997. Van linkse idealen tot postmoderne bedriegers', in Jos van der Burg, Mark Duursma en François Stienen (red.), *FEIT – FICTIE – FAKE. Documentaire in beweging*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, pp. 10-27.
- Macionis J.J. & Plummer, K. 2005. *Sociology. A Global Introduction*. Harlow: Prentice Hall
- May, H. & Hearn, G. 2005. 'The mobile phone as media', *International Journal of Cultural Studies*, 8 (2), pp. 195-211.
- Matthijs, M. 1993. *Mythe van de jeugd 1. Cultuur en leefwereld*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Mead, G. H. 1962 [1934]. *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Multisilta, J. & Maenpaa, M. 2008. 'Mobile video stories', in *ACM International Conference Proceeding Series*, Vol. 349. Proceedings of the 3rd international conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts, Athens, Greece, pp. 401-406.
- Musello, C. 1979. 'Family photography'. In: Wagner, J. (red.) *Images of information: Still photography in the social sciences*. Beverley Hills: Sage, pp. 101-118.
- Nijland, D. 1989. *Schaduw en werkelijkheid*. Leiden: Rijksuniversiteit Leiden.
- Okabe, D. 2004. 'Emergent Social Practices, Situations and Relations through Everyday Camera Phone Use', in *Proceedings of the Conference Mobile Communication and Social Change*, 18-19 October, Seoul, Korea. Te raadplegen op: [http://www.itofisher.com/mito/archives/okabe\\_seoul.pdf](http://www.itofisher.com/mito/archives/okabe_seoul.pdf)
- Okabe, D. 2006. 'Always on visual sharing: A field report on intimates' image sharing practice via mobile phones', in *Proceedings of Cultural Space and Public Sphere in Asia, Korea*. Te raadplegen op: [http://www.asiafuture.org/csps2006/50pdf/csps2006\\_4b.pdf](http://www.asiafuture.org/csps2006/50pdf/csps2006_4b.pdf)
- Okabe, D. and Ito, M. 2004. 'Camera Phones Changing the Definition of Picture-Worthy', *Japan Media Review*. Annenberg School for Communication, USC. Te raadplegen op: <http://www.ojr.org/japan/wireless/1062208524.php>.
- Okabe, Daisuke and Mizuko Ito. 2005. "Keitai and Public Transportation." in *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*. edited by M. Ito, D. Okabe, and Matsuda, M. Matsuda. Cambridge: MIT Press.
- Okabe, D. and Ito, M. 2006. 'Everyday Contexts of Camera Phone Use: Steps Toward Technosocial Ethnographic Frameworks', in Joachim Höflich, J. & Hartmann, M. (red.) *Mobile Communication in Everyday Life: An Ethnographic View*. Berlin: Frank & Timme, pp. 79-102. Te raadplegen op: <http://www.itofisher.com/mito/archives/camphones.okabeito.pdf>
- Oksman V, Turtiainen J. 2004. 'Mobile communication as a social stage', *New Media & Society*. 6 (3), pp. 319-339.
- Orgeron, D. 2006. 'Mobile Home Movies: Travel and la Politque des Amateurs', *The Moving Image*. 6 (2), pp. 74-100.

- Pauwels, L. & Peters, J-M. 2005. *Denken over Beelden: Theorie en Analyse van het Beeld en de Beeldcultuur*. Leuven/Voorburg: Uitgeverij Acco.
- Plant, S. 2000. 'On the Mobile: the effects of mobile telephones on social and individual life', te raadplegen op [http://www.motorola.com/mot/doc/0/234\\_MotDoc.pdf](http://www.motorola.com/mot/doc/0/234_MotDoc.pdf), oktober 2006.
- Rantavuo, H. 2007. 'Transitory Tools: Cameraphone Photos and the Internet', in proceedings of the conference, *Towards a Philosophy of Telecommunications Convergence. Communication in the 21st Century*. The Mobile Information Society, 27-29 September, Budapest, pp. 253-257.
- Reading, A. 2008. 'THE MOBILE FAMILY GALLERY? GENDER, MEMORY AND THE CAMERAPHONE', *TRAMES* 12(62/57), 3, pp. 355-365
- Reponen, E., Huuskonen, P., Mihalic K. 2008. 'Primary and secondary context in mobile video communication', *Pers Ubiquit Computing*, 12, pp. 281-288.
- Rouch, J. 2003. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rubinstein, D. & Sluis, K. 2008. 'A LIFE MORE PHOTOGRAPHIC', in *Photographies* 1(1), pp. 9-28.
- Scifo, B. 2005. 'The domestication of the camera phone and MMS communications. The experience of young Italians', in Nyíri, K. (red.) *A Sense of Place*. Vienna: Passagen-Verlag, pp. 363-374.
- Seale, C. 2004. *Researching society and culture*. London: Sage.
- Slater, D. 1995. 'Domestic Photography and Digital Culture', in Lister, M. (red.). *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, pp. 129-46.
- Sontag, S. 1973. *On Photography*. Picador: New York.
- Sturken, M. & Cartwright, L. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Swanborn, P.G. 2002. *Basisboek sociaal onderzoek*. Amsterdam: Boom.
- Taylor, A. & Harper, R. 2003. 'The Gift of the Gab?: A Design Oriented Sociology of Young People's Use of Mobiles', in *Kluwer Academic Publishers. Computer Supported Cooperative Work* 12, pp. 267-296.
- Van House, N.A. 2006. 'Distant closeness: Cameraphones and public image sharing', in *UBICOMP '06 Pervasive Image Capture and Sharing workshop (PICS 2006)*. Te raadplegen op: [http://groups.ischool.berkeley.edu/.../vanhouse\\_distant\\_closeness.pdf](http://groups.ischool.berkeley.edu/.../vanhouse_distant_closeness.pdf)
- Van House, N.A. & Ames, M. 2007. 'The Social Life of Cameraphone Images', in *Ext. Abstracts CHI 2007*. Te raadplegen op: [http://www.spasojevic.org/pics/PICS/van\\_house\\_and\\_davis.pdf](http://www.spasojevic.org/pics/PICS/van_house_and_davis.pdf)
- Verhaagen, A. 1997. 'De documentaire methode. Over de stem van God en pratende hoofden' in Jos van der Burg, Mark Duursma en François Stienen (red.), *FEIT – FICTIE – FAKE. Documentaire in beweging*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, pp. 28-43.
- Villi, M. 2007. 'Spatial and Temporal Immediacy: Camera Phone Photography in relation to Time and Distance', in proceedings of the conference, *Towards a Philosophy of Telecommunications Convergence. Communication in the 21st Century*. The Mobile Information Society, 27-29 September, Budapest, pp. 321-326.
- Villi, M. 2007b. Mobile Visual Communication. Photo Messages and Camera Phone Photography. *Nordicom Review* 28 (1), pp. 49-62.
- Vos, C. 2004. *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom.
- Waal, J. 2000. *Antropologie in beweging : het gebruik van film binnen de antropologie*. Doctoraalscriptie Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen. Rotterdam: Erasmus Universiteit.
- Watzlawick, P. 1977. *How Real Is Real: Confusion, Disinformation, Communication*. New York: Vintage-Random.
- Zijderveld, A.C. 1975. *De theorie van het symbolisch interactionisme*. Meppel: Boom.

[www.mobilecowboys.nl](http://www.mobilecowboys.nl)

[www.techzine.nl](http://www.techzine.nl)

[www.cbs.nl](http://www.cbs.nl)

## **Bijlagen:**

### **Bijlage 1: Verslag van het audiovisuele productieproces**

In een audiovisuele scriptie krijgen het onderzoek, een deel van de analyse en presentatie naast een schriftelijke weergave ook vorm in een documentaire. In de totstandkoming van de audiovisuele scriptie hebben Lieke en ik verschillende fasen doorlopen. De eerste fase bestond uit het opstellen en presenteren van een schriftelijke opzet (§1.1). In de tweede fase volgden gelijktijdig vooronderzoek (§1.2) en werving van financiële middelen ter realisatie van het project (§1.3). In afwachting van de aangeschreven fondsen volgde in de derde fase de selectie en werving van de deelnemers.<sup>24</sup> In de vierde fase kwamen we daadwerkelijk toe aan de participerende observatie en de opnames (§1.4), om deze in de vijfde fase terug te kijken, te ordenen en te monteren (§1.5). De zesde en de zevende fase behelsden promotie, vertoning (§1.6) en verantwoording (§1.7). De scriptie die nu voor u ligt is het resultaat van de laatste fase (§1.8).

#### **1.1 Schriftelijke opzet**

Naar aanleiding van onze ideeën en aanvullende literatuur schreven we een synopsis (zie BIJLAGE 2), filmplan en onderzoeksopzet. De synopsis is een eerste korte schets van de belangrijkste items die in de documentaire vorm krijgen. Deze schets werd door ons gebruikt om het basisidee van de documentaire op een wervende manier te communiceren naar derden zoals begeleiders en mogelijke financiers. In het filmplan onthulden wij meer over de gedane research, de doelstelling, de doelgroep van de documentaire en de verteltechnieken en strategieën. De onderzoeksopzet kwam voor een deel overeen met het filmplan, maar was hoofdzakelijk een nadere toelichting van de gekozen wetenschappelijke invalshoek: theorie, vraagstelling en onderzoeksmethoden.

#### **1.2 Vooronderzoek**

Ons vooronderzoek bestond uit bestudering van literatuur en eerder onderzoek<sup>25</sup> naar mobiele fotografie en video aangevuld met eigen observaties van zowel het digitale als het fysieke veld. Deze eerste observaties hielpen om problemen en vraagstukken rondom de thematiek en de uitvoering van de audiovisuele scriptie ter plekke op te sporen.

##### **1.2.1 Observaties in het fysieke veld**

Om het fenomeen 'shoot-n-share', het schieten en delen van met de mobiel gemaakte beelden, te onderzoeken en in beeld te brengen, namen wij in eerste instantie een groep jongeren als uitgangspunt. Binnen de schoolmuren van het Rotterdamsch Lyceum hebben wij in juli 2007 contact gelegd, met docenten en leerlingen gesproken en vooral onze ogen de kost gegeven. In deze proeftuin hebben we belangrijke inzichten verworven in het mobiele beeldgedrag van jongeren in groepsverband. We zagen het schieten en delen voor onze ogen

---

<sup>24</sup> Deze fase wordt in dit procesverslag niet toegelicht omdat die gelijk is aan de selectie zoals uiteengezet in paragraaf 5.2 'Selectie van de cases'.

<sup>25</sup> In paragraaf 3.4, 'Wetenschappelijk onderzoek naar sociaal gebruik van de mobiele cameratelefoon', geef ik een overzicht van wetenschappelijke literatuur over mobiele beeldproductie.

gebeuren en een groepje jongens toonde ons bijvoorbeeld graag het kattenkwaad dat ze met de mobiel erbij hadden uitgehaald. Onze observaties bevestigden de relevantie van 'shoot-n-share' en waren waardevol voor de ontwikkeling van ons project. Tijdens de observaties in het digitale veld zagen wij dat er ook andere relevante typen van gebruik waren.

### **1.2.2 Observaties in het digitale veld**

Door de komst van collectieve foto- en videosites op het internet, zoals Flickr en YouTube, kan iedereen zijn eigen beeldmateriaal online publiceren. Daardoor worden naast professionals ook amateurs zichtbaar in de arena van de publieke fotografie en film. (Rubinstein&Sluis 2008)

De digitale online podia zoals Flickr en YouTube vormen een enorme bron voor onderzoek naar de stand van audiovisuele media en amateurfilm in het bijzonder. Voor de echte zoeker, be- of onder-, werken de foto- en videowebsites als zoekmachines. Gebruikers maken een eigen 'account' aan om op een gepersonaliseerde pagina 'channel' video's of foto's te 'posten' en deze van een begeleidende tekst te voorzien. Ook kunnen ze trefwoorden, 'labels' of 'tags' en geografische coördinaten aan het beeld toekennen. Doordat gebruikers hun werk zelf labelen is het mogelijk om door middel van zoekwoorden eenvoudig beelden uit de almaar groeiende digitale archieven op te roepen. Hoewel nog niet alle valkuilen van deze online media/podia bekend zijn, vormen de publiek toegankelijke archieven een bronnenbank waar menig archivaris, filmmaker en onderzoeker van droomt.

De voornaamste zoekwoorden die we gebruikten waren 'Rotterdam' en 'mobiel', om een keur aan mobiel materiaal te bekijken en tegelijkertijd ons domein af te bakenen. Via het beeldscherm kregen we een indruk van de verschillende soorten video's en gebruikers. We abonneerden ons op 'channels' van bepaalde gebruikers en hielden de ontwikkelingen op de channels bij. Kattenkwaad en avonturen, privé-aangelegenheden, ooggetuigenverslagen, kunstjes, playback, imitatie en show, hobby's, evenementen, vriendschappen, ideologieën, bekentenissen en hypes passeerden de revue. Grofweg variërend van vooropgezet, spontaan, puur registerend of observerend tot kunstzinnig en/of experimenteel.

Het vooronderzoek naar mobiel beeldmateriaal op het internet maakte ons attent op bepaalde terugkerende thema's en vormkenmerken en speelde een belangrijke rol in de selectie van deelnemers voor de verschillende cases. Dankzij de aanhoudende publicatie van beelden raakten wij reeds gedeeltelijk vertrouwd met de omgeving en het gedrag, zelfs met bepaalde verbale en non verbale communicatiepatronen van de deelnemers voordat wij ze daadwerkelijk ontmoetten.

### **1.3 Fondsenwerving**

De totstandkoming van een audiovisuele scriptie is afhankelijk van kostbare apparatuur en heeft daardoor een hogere instapkost dan een gewone scriptie. Om een realistische begroting op te stellen deden we navraag bij professionals. Toch bleef het opstellen van de begroting ingewikkeld. Wat voor ons hele grote en gekunstelde bedragen waren, leek voor de professionals nooit voldoende. Fondsen wilden een geloofwaardige begroting. Maar wat was geloofwaardig in ons geval: een eerste productie?

Om projectsubsidie aan te kunnen vragen richtten we een stichting op onder de naam Shoot-n-Share. Het zoeken naar de juiste fondsen en het aanvragen van subsidie was een veelomvattende en tijdrovende bezigheid. Zo veelomvattend dat het vragen opriep over ons eigen doel, doelgroep en opzet. Geen enkele financiële bijdrage komt zonder een pakket van eisen. In een pakket van eisen schuilt het gevaar dat een projectvoorstel langzaam omgevormd wordt naar de wensen van een mogelijke subsidiegever. Het was dus zaak om juist die punten te benadrukken waarmee het project op specifieke aandachtsgebieden van een fonds aansloot, danwel uniek in zijn soort was.

Terwijl wij ervoor waakten dat ons project niet van zijn oorsprong verwijderd raakte, vonden we bij zowel mobiele telefoongiganten, wetenschappelijke fondsen (Trustfonds EUR) als kunst gerichte fondsen (o.a. Mondriaan Stichting, Stichting DOEN, Dienst Kunst en Cultuur Gemeente Rotterdam) geen aansluiting. Sommige fondsen vroegen extra informatie of werkten met vervolgrondes. Dan was er nog een commissie bewegend beeld die aangaf geen mogelijkheid te hebben om een ingezonden schijfje te bekijken. In een vervolgronde hebben wij daarom een mobiele telefoon aangeboden, voorzien van idee en mobiel beeldmateriaal, met de mogelijkheid deze in de commissievergadering rond te laten gaan en uit te proberen. Helaas bereikten wij een derde beslissende ronde om afgewezen te worden vanwege te weinig ervaring. Geen incorrecte vaststelling, maar reeds in de eerste ronde bekend en dus bron van een redelijke teleurstelling. De moeite en de tijd die we in de subsidierondes staken, leverde gelukkig wel een bijdrage aan de ideeontwikkeling en onderbouwing van het project. We deden een beroep op materiaal en expertise van vrienden en bekenden en met de bijdrage van 1000 euro die de Rotterdamse Stichting Bevordering van Volkskracht beschikbaar besloot te stellen, konden wij na de zomer van 2007 werkelijk aan de slag.

#### **1.4 Opname**

In de maanden september, oktober en november maakten we kennis met onze deelnemers en locaties, hielden voorgesprekken en legden onze observaties en interviews in beeld vast. We moesten vaardig zijn in de omgang met allerlei mensen in uiteenlopende situaties: de deelnemers en hun relaties, ons eigen netwerk, schoolleiding, toevallige passanten, beheerders en audiovisuele verhuur. Ook hielden we de weersvoorspelling en onze agenda's overdreven angstvallig in de gaten.

We hadden niet verwacht dat de techniek het liet afweten op het moment dat twee puberjongens ons toelieten om hun vrije zaterdag met de camera te volgen. Één van de gehuurde zendersets was defect en zorgde voor oponthoud. Om de welwillendheid van de jongens niet te niet te doen, besloten we toch met de opnamen van start te gaan op half geluid. Het bleek een dag die we niet hadden willen missen. Het verschil met opnamen van andere draaidagen was merkbaar maar niet storend. Achteraf in de geluidsstudio is het geluid van die dag bovendien opgehaald en hersteld.

Het gebruik van audiovisuele apparatuur bleek een waardevolle toevoeging bij het uitwerken en analyseren van onze participerende observaties. Soms gebeurden er op locatie teveel dingen om in één keer waar te nemen en te noteren. Met behulp van audiovisuele techniek konden we situaties achteraf bevroren, herhalen en in detail bekijken.

## **1.5 Montage**

### **1.5.1 Materiaal**

Na uren inladen, terugkijken, inventariseren ('spotten') en transcriberen van de opnamen in november en december 2007 konden we in 2008 beginnen met de montage van de documentaire; de fase waarin de documentaire zijn uiteindelijke vorm kreeg. Bruikbaar materiaal importeerden we in het montageprogramma Avid en deelden we in mappen ('bins') in naar bandnummer, deelnemer, locatie/scène of interview. We moesten een keuze maken uit ongeveer 12 uur ruw materiaal en uit de series amateurbeelden die we van de deelnemers gekregen en van YouTube gedownload hadden.<sup>26</sup> Als toegift kregen we van meneer Been zijn drie uur durende DVD over de bouw van zijn woning, en van Hans twee USB-sticks met daarop een overzicht van zijn leven in honderden foto's. In sommige gevallen was het zo beslist welke beelden deel uit mochten maken van de analyse en presentatie. Bij Thom en Osama benutten we bijvoorbeeld de mobiele filmpjes die de jongens gemaakt hadden tijdens onze participerende observaties, zodat we de opnames van die observaties konden inzetten en het proces van het mobiel filmen in zijn volledigheid konden tonen. Of zoals bij Annemarie, die zelf heel duidelijk aangaf welk filmpje voor haar belangrijk was. In het geval van Hans was flinke inventarisatie een vereiste om een representatief beeld van zijn mobiele beeldproductie neer te kunnen zetten.

### **1.5.2 Schrijven en schuiven**

Monteren heeft veel weg van schrijven, analyseren en herschrijven. Het is niet mogelijk een uitputtend verslag te leveren. Het monteren is net zoals schrijven een proces van selectie en uitsluiting - maar dan op een tijdlijn. De tijdlijn is een grafische weergave van de montage, onderverdeeld naar video- en audiosporen (bron: reader av-practicum). Verschillende combinaties van dezelfde elementen (shots, scènes, sequenties ...) zijn mogelijk, tot het einde van de montagefase wordt gewerkt aan de inhoud, structuur en beeldwisselingen.

Met behulp van de 'spotlists' en transcripties van de interviews vulden en pasten we de eerder opgestelde gebruikersprofielen aan. We werkten eerst aan individuele portretten van de deelnemende personen. Daarbij introduceerden we een persoon, probeerden we vervolgens de kern van zijn verhaal en de specifieke inhoudelijke kenmerken die van het fenomeen shoot-n-share in dat verhaal naar voren kwamen in beeld te behandelen, om ten slotte tot een conclusie of afronding door de persoon zelf te komen. Naarmate de individuele montages vorderden, keken we uit naar de mogelijkheid van een thematische indeling van de verschillende scènes en cases. Ook tekenden de verschillende rollen van de hoofdpersonen in de dramatische structuur zich steeds duidelijker af. Toen we de grove inhoudelijke structuur eenmaal in de tijdlijn hadden geplaatst, was het een kwestie van tot de laatste minuut schuiven, bijwerken en schaven.

Onze richtlijn was een inhoudelijk en verhaaltechnisch kloppend geheel te maken. Soms vulden passages elkaar inhoudelijk naadloos aan, maar filmisch totaal niet. Dan was het zoeken naar een oplossing in de volgorde van de shots, het in- of uitpunt van een shot, of het ritme waarmee de shots elkaar opvolgden. Soms konden we een stukje interview doortrekken onder illustratieve beelden. Maar het mocht nooit zo zijn dat we beelden zonder

---

<sup>26</sup> Voor een motivatie van de keuzes die wij in de montage hebben gemaakt, verwijs ik naar hoofdstuk 7: Verantwoording van de documentaire methode.

functie gebruikten als plakmiddel. Voor het afmixen van het geluid zijn we ten slotte twee dagen naar een professionele geluidsstudio geweest.

### **1.5.3 Preview**

Toen we een eind op weg waren met het monteren van de verschillende portretten van de deelnemers hebben we Thom en Osama uitgenodigd om te komen kijken en te wennen aan de montage. We vroegen hoe ze zichzelf zagen, wat ze van onze selectie en montage vonden, en namen nogmaals samen door wat er met de opnames zou gebeuren. De jongens hadden het liefste een film over zichzelf gezien, keken vol verwondering en lol naar hun eigen gedrag en vroegen zich sterk af waarom niet alle beeld van de opnames in de montage was beland. Om het selectieprincipe duidelijk te maken hebben we ze zelf een middag laten monteren. Ook Hans, die voor ons een preview op groot filmdoek mogelijk maakte, kon met ons aan de montage en het idee van vertoning wennen. Hij was blij met de selectie die we van zijn fotowerk hadden gemaakt, het klopte. Wel vond hij het confronterend zichzelf en met name zijn hoofd op groot scherm te zien. Voor meneer Been was het ten slotte een verrassing dat we zijn drie uur durende en volgens hemzelf nog te verfijnen DVD hadden bekeken en ingezet. Annemarie spraken we een aantal keer kort via MSN. Zij had alle vertrouwen in onze werkwijze en zag de documentaire voor het eerst tijdens de officiële première.

### **1.6 Promotie en vertoning**

Tijdens de montagefase keken we uit naar mogelijke distributiepodia. Gezien de oorsprong en de aard van de documentaire vonden we internet het ideale definitieve podium. En dat vinden we nog steeds. Ons doel is nu om Shoot-n-Share rond ons masterexamen ondertiteld en online te hebben. Dan dragen we als het ware op betekenisvolle wijze iets bij aan de makers en het platform waar wij eerder inspiratie en materiaal vandaan haalden.

Om bij meer reguliere distributiepodia aan te sluiten, moesten we onze documentaire aanbieden en aanprijzen en dus schreven we een persbericht (BIJLAGE X). Via internet hielden we nieuwe media- en filmfestivals in de gaten. Zo stuitte we op 'Viva la Focus!' DUTCH MOBILE FILM FESTIVAL, het eerste mobiele filmfestival in Nederland georganiseerd door het Groninger Forum. Een festival dat films gemaakt met de mobiele telefoon centraal stelde. We boden onze documentaire aan ter contextualisering van de mobiele filmpjes die het festival programmeerde. In de directeur en de programmacoördinator van het festival vonden we gelijkgestemden. Het was leuk om ons enthousiasme over datgene waar wij ons al anderhalf jaar mee bezig hielden te delen. Ten slotte onderhandelden we over een kleine bijdrage in de realisatie van de film. In ruil daarvoor kreeg Viva la Focus! de Nederlandse primeur van de vertoning van Shoot-n-Share en een plek in de aftiteling.

Op 11 april gingen we naar het festival in Groningen. Eerst woonden we een seminar bij over media-archeologie met de titel 'Blogging your life now and then'. In het panel zaten onder andere Susan Aasman (Rijks Universiteit Groningen, Geschiedenis/Kunst Cultuur en Media), Gerard Nijssen (Andere Tijden), filmmaker Cyrus Frisch en Ole Chavannes (Blogger en oprichter Jeugdjournaals in buitenland). We waren gespannen over de vertoning van onze documentaire, maar tijdens het seminar werd ons duidelijk dat we alle elementen die door het panel als kenmerkend werden gezien voor de mobiele beeldcultuur zelf waren tegengekomen en actief in de documentaire



hadden verwerkt. Op meneer Been na waren alle hoofdpersonen ook in Groningen om de première te beleven. Thom en Osama beleefden bovendien de première van de filmpjes die ze zelf voor het festival hadden ingezonden.<sup>27</sup>

De eerste openbare vertoning van de documentaire was enerverend. De hoorbare bijval van het publiek tijdens de vertoning, een lach of een zucht, maakten duidelijk dat bepaalde overgangen en verbanden waar we bewust en hard aan hadden gewerkt 'vielen' zoals bedoeld. Een hele opluchting! Na afloop was er ruimte voor vragen en reacties van het publiek. Dit was leuk omdat de kijkers onbekenden waren die uit interesse naar de vertoning waren gekomen en dus openhartig hun mening gaven. Terug uit Groningen vervolgden we met een openbare Rotterdamse première van Shoot-n-Share in Filmtheater Cinerama eind april, een vertoning op de school van Thom en Osama eind mei en een vertoning en vraaggesprek tijdens de collegereeks 'Homo Mobilis' van de Faculteit der Wijsbegeerte EUR half oktober.



### **1.7 Financieel overzicht en inhoudelijke verantwoording**

In mei/juni 2008 maakten we de balans op. We maakten de begroting kloppend en schreven een inhoudelijke verantwoording van het project voor de subsidieverstrekker. Behalve de subsidieverstrekker bedankten we ook de andere mensen die de totstandkoming van de documentaire mede mogelijk hadden gemaakt met een klein presentje.

---

<sup>27</sup> Voor een verslag van de première en het Dutch Mobile Film Festival gezien door het mobiele oog van Thom en Osama verwijst ik naar de volgende link op YouTube en meer: <http://www.youtube.com/watch?v=juqNS8cVzIA&feature=related>  
[http://www.youtube.com/watch?v=rY2tTGi4hhc&feature=channel\\_page](http://www.youtube.com/watch?v=rY2tTGi4hhc&feature=channel_page)

## **1.8 Scriptie**

De laatste stap, het afrondend schrijven, viel in eerste instantie tegen. Na de fijne en intensieve samenwerking stonden Lieke en ik er alleen voor. Dit terwijl we ook ten aanzien van deze tekstuele bijdrage veel dezelfde ideeën hadden. Onze aanvankelijke scriptiebegeleider was gedurende het proces afgezwaaid vanwege een betrekking op een andere onderwijsinstelling, er waren geen vertegenwoordigers van de faculteit aanwezig tijdens de première van de documentaire en we maakten geen deel meer uit van een studiejaar met studiegenoten. Dit veroorzaakte een onnatuurlijk gevoel. Het was eigenlijk voor het eerst dat ik als student niet meer honderd procent voor iets kon gaan. Hoe dan ook, een nieuwe filmopdracht kwam ons vrij snel tegemoet. In opdracht van het Welzijnshuis en de gemeente Schouwen-Duiveland maakten we in de zomer van 2008 een film en discussiestuk over jeugd, activiteit en ontmoeting op het eiland. We merkten nogmaals wat grote passie kan betekenen en we verdienden er ons collegegeld mee voor een nieuw studiejaar.

Terugkijkend kan ik zeggen dat de documentaire geslaagd maar ook zeer geladen en gelaagd is. Het moeilijkste vond ik mijn poging om in dit laatste schrijven recht te doen aan de complexiteit en gelaagdheid van de documentaire, om tenslotte bepaalde aspecten te laten gaan. Niet voor niks heb ik beeld en geluid gekozen als de vorm waarmee ik dit onderwerp het beste zou kunnen benaderen (en zichtbaar maken). Wat voor u ligt is geen letterlijke transcriptie van de documentaire, noch een volledige verantwoording van keuzes die Lieke en ik in de uitvoering en samenstelling van de documentaire hebben gemaakt. Wel kan ik met trots zeggen dat ik het gevoel heb dat deel II van deze scriptie een aanvulling is.

## Bijlage 2: Synopsis Shoot-n-Share

Een documentaire over *hedendaagse productie, interpretatie en beleving van mobiele beelden*. Vanuit het perspectief van uiteenlopende hoofdpersonen worden de mogelijkheden en betekenis van de alledaagse verbeelding in de huidige cultuur getoond. De kijker krijgt naast een blik in de *persoonlijke beleving* van het fenomeen een *overload* aan mobiel materiaal van hoofdpersonen en YouTube-ers.

### SYNOPSIS

Het tijdperk van de 'couch-potato' is voorbij. Meer dan ooit hebben mensen dankzij nieuwe media de mogelijkheid en middelen om hun wereld te verbeelden en te delen. Met de camera van de mobiele telefoon wordt de alledaagse werkelijkheid eenvoudig vastgelegd en gedeeld met anderen via MMS en internet: *shoot-n-share*. De mobiele mens is consument, producent en distributeur in een oneindige en continue stroom van beelden.

Alles en iedereen kan op elk moment in deze beeldenstroom worden opgenomen. Naast de meer traditionele onderwerpen worden ook persoonlijke en intieme aangelegenheden tot onderwerp van de mobiele beelden gemaakt en via internet beschikbaar gesteld aan (on)bekenden. Andersom worden (on)bekenden ongemerkt of ongevraagd gevangen in de kaders van eerst de mobiel en later het onbegrensde web. Door het fenomeen shoot-n-share lijkt de *grens tussen privé en publiek domein* te vervagen.

De vergroeiing van de hedendaagse mens met de mobiele telefoon en de ingebouwde camera als een 'derde oog' maakt dat het beeld naast het woord een belangrijke plaats inneemt in communicatie en sociale interactie; een verregaande *democratisering van de beeldproductie*. In de context van een geregisseerde beeldcultuur wordt op een andere en nieuwe wijze omgegaan met beeld en beeldtaal. De matige kwaliteit van de mobiele beelden doet niks af aan de beleving van het schieten en delen. Als in *direct cinema* wordt de werkelijkheid door de mobiele mens op de huid gezeten: het onmiddellijk vastleggen en delen van het 'nu', vrij voor interpretatie.

De mobiel met camera biedt nieuwe manieren om de persoonlijke belevingswereld uit te drukken in beeld. Deze belevingswereld overstijgt tijd en plaats. In één oogwenk en met een druk op de knop wordt een beleving in beeld gebracht en gedeeld met anderen. Ook wanneer de ander zich op dat moment elders bevindt. Wie er - fysiek - niet bij is, kan er toch over meepraten of op reageren en dus deel uitmaken van de ervaring en symbolische gemeenschappen. **Ik schiet, dus ik beleef; ik deel, dus ik ben!**

**Formaat:** Video

**Opnametechniek:** DV + mobiele telefoon

**Lengte documentaire film:** 39 minuten

**Concept, research, productie:** Bieke Versloot en Lieke van Pruijssen, Rotterdam 2007/2008

