

COOKED

EEN KRITISCHE DISCOURSANALYSE



Universiteit Utrecht

Tim van den Bosch, 5526582

Bachelor Eindwerkstuk CIW

Universiteit Utrecht

Onder begeleiding van Pauline van Romondt Vis

Aantal woorden: 6597

24-07-2020



INHOUDSOPGAVE

Inhoudsopgave.....	2
Abstract	3
Inleiding	4
Theoretisch Kader	5
Methode.....	8
De Kritische Discoursanalyse (CDA)	8
Cooked: Een corpus.....	8
CDA toegepast	9
Analyse.....	10
Het tijdsdiscours	10
Het traditionele kookdiscours.....	11
Het industriële kookdiscours	13
Het gezondheidsdiscours	15
Conclusie/discussie	16
Literatuur.....	18

ABSTRACT

De Netflixdocumentaire *Cooked* (Pollan, 2016), is een voedseldocumentaire gebaseerd op het gelijknamige boek van Michael Pollan, waarin Pollan probeert mensen te overtuigen om minder voedsel te consumeren dat geproduceerd is door de voedselindustrie en meer zelf de keuken in gaan om gezonde maaltijden te maken. Hij doet dit door het creëren van het discours dat zelf je eten klaarmaken beter is dan eten wat de voedselindustrie voor je klaarmaakt. Hoe dit discours tot stand komt in de documentaire, is in dit onderzoek onderzocht. Door gebruik te maken van een kritische discoursanalyse, is de tweede aflevering van de documentaire *Cooked* (Pollan, 2016) geanalyseerd. Uit de analyse blijkt dat er vier discourses worden geconstrueerd in de aflevering: Een tijdsdiscours, een traditioneel kookdiscours, een industrieel kookdiscours en een gezondheidsdiscours. Samen zorgen deze discourses ervoor dat de hoofdboodschap dat mensen beter zelf thuis kunnen koken dan de voedselindustrie voor hen laten koken wordt ondersteund.

INLEIDING

Michael Pollan is een Amerikaans schrijver, journalist en activist die wordt gezien als de stem van de Amerikaanse voedselbeweging (Mazel, 2019, p. 110). In zijn werk levert hij kritiek op onder andere genetisch gemuteerde organismen (GMO's), de biotechnologische industrie (Pollan, 1998), bewerkte voedingsmiddelen (Pollan, 2001; Pollan, 2007), grote voedselbedrijven (Pollan, 2003), de vleesindustrie (Pollan, 2002) en het label "biologisch" dat op artikelen in de supermarkt geplakt wordt (Pollan, 2001).

De missie van Pollan richt zich vooral op de strijd tegen voedsel dat hij beschouwt als "niet echt voedsel" (Kjær, 2019, p. 338) en op verandering aanbrengen in het voedselsysteem (Mazel, 2019, p. 117). Wat Pollan met "echt voedsel" bedoelt, is voedsel waarvan de voedingswaarde niet chemisch aangepast is (Kjær, 2019, p. 338). Voedingswetenschappers isoleren namelijk één voedingsstof per onderzoek en halen zo de voedingsstof uit de context van voedsel (Pollan, 2007, p. 6). Om deze reden is Pollan sceptisch over wat door voedingswetenschappers als "goed voedsel" wordt neergezet en creëert hij zijn eigen discours over wat "goed voedsel" is (Mazel, 2019, p. 142). Dit discours creëert Pollan door het schrijven van artikelen en boeken, waaronder het in 2013 uitgekomen boek *Cooked* (Pollan, 2013). In 2016 is dit boek verfilmd tot een gelijknamige Netflixdocumentaire.

In de vierdelige voedseldocumentaire *Cooked* (Pollan, 2016), neemt Pollan de kijker mee langs de vier elementen vuur, water, aarde en lucht. Per element worden er verschillende kookmethoden uitgelicht die passen bij het element van de aflevering. Deze verschillende methoden worden uitgelicht om de kijker te tonen dat het mogelijk is om de controle over het eigen voedingspatroon terug te krijgen door te koken (Mazel, 2019, pp. 144-145).

Deze vorm van documentaire valt onder het grotere fenomeen dat Flowers & Swan (2011) de sociale voedselbeweging noemen. Vanaf de jaren '80 is er een sociale voedselbeweging ontstaan die verwijst naar alle politieke praktijken omtrent biologisch voedsel, lokaal geproduceerd voedsel, vegetarisme en anti-industriële voedselproductie (Flowers & Swan, 2011, p. 235). Binnen deze beweging kijken mensen kritischer en op ethischer wijze naar voedselconsumptie. De activisten binnen deze beweging delen hetzelfde doel: Het grote publiek onderwijzen over voedsel door uit te leggen waar het voedsel vandaan komt en wat verantwoordelijke keuzes zijn die voortvloeien uit deze kennis. Dit doen ze door het publiceren van wetenschappelijke teksten en door het publiceren van mediateksten als boeken en documentaires (Mazel, 2019, p. 7), met een verandering van het voedingspatroon in de maatschappij als gevolg (Fogteloo, 2018).

Eerdere onderzoeken naar de sociale voedselbeweging bespreken onder andere hoe bepaalde kennis bekrachtigd wordt en andere kennis onderuit gehaald wordt (Flowers & Swan, 2011). Ook werd onderzocht wat de centrale rol van voedsel binnen documentairefilms is (Murray & Heumann, 2012) en werd de politisering en mediatisering van kennis en praktijken over voedsel onderzocht (Mazel, 2019). Als aanvulling op dit debat ligt in dit onderzoek de focus op de verschillende discoursen die

worden geconstrueerd binnen een voedseldocumentaire, om te achterhalen *hoe* voedselactivisten het publiek van kennis voorzien en in hun ogen verantwoordelijke keuzes te laten maken om zo een maatschappelijke verandering teweeg te brengen. Dit wordt gedaan aan de hand van de onderzoeksvraag: *Welke discoursen worden in de tweede aflevering van de documentaire Cooked (Pollan, 2016) geconstrueerd om de documentaire in het kader van de sociale voedselbeweging te plaatsen?*

THEORETISCH KADER

Documentairefilms zijn belangrijk voor het vormen van ons idee over het historische verleden en vormen ons persoonlijke en collectieve geheugen door waargebeurde gebeurtenissen te presenteren aan de kijker (Bondebjerg, 2014, p. 18). Deze poging om de feitelijke informatie over de wereld weer te geven in een film is de reden dat deze vorm van film volgens Bordwell en Thompson (2016) onder het genre documentairefilm valt (Bordwell & Thompson, 2016, 351). Deze informatie wordt vaak op verschillende manieren gepresenteerd. In sommige gevallen hebben filmmakers de mogelijkheid om gebeurtenissen op beeld vast te leggen op het moment dat ze plaatsvinden. Wanneer dit niet lukt, gebruiken filmmakers andere methoden om de gebeurtenis uit te leggen of te verduidelijken: Zo kunnen grafieken of kaarten worden ingezet, of worden andere visuele hulpmiddelen als animatie of re-enactment gebruikt (Bordwell & Thompson, 2016, p. 351). De connectie tussen de door de maker gekozen methode om de gepresenteerde gebeurtenissen weer te geven en de documentaire als geheel, is volgens Schoen (2012) datgene wat een documentaire een documentaire maakt:

“A documentary is a documentary because it trades on its value as a connection to those events: it purports to “document” the reality of the situations and events it portrays. Yet it is mediated and constructed; like other texts it can only re-present this reality” (Schoen, 2012, p. 13)

Een documentaire is volgens Schoen (2012) dus een geconstrueerd beeld van de werkelijkheid, waarin een beeld van de werkelijkheid wordt gerepresenteerd. Representatie refereert aan het proces van representeren: Leden van een cultuur gebruiken systemen van tekens om betekenis te produceren. Dit accentueert het feit dat representatie een actief proces van betekenisproductie is (Orgad, 2012, p. 17). Hall (2013) stelde eerder al dat representatie de productie van betekenis van de concepten in onze gedachten is. Het is de link tussen concepten en taal, die ons in staat stelt om te kunnen refereren aan de ‘echte’ wereld (Hall, 2013, p. 3).

Deze ‘echte’ wereld is waar documentaires zich op richten. Documentaires presenteren een geconstrueerde representatie van een waargebeurd verhaal aan de hand van drie *speech acts*: beeld, geluid en het gesproken woord (Aguayo, 2005, p. 80). Deze *speech acts* construeren vervolgens vier verschillende representaties: 1) beelden: waarbij beeld wordt ingezet om een fenomeen te

representeren; 2) omschrijvingen: waarbij de maker vanuit eigen kennis en overtuigingen beschrijft wat er gebeurt op het beeld; 3) uitleg: waarbij de maker uitlegt hoe kijkers naar een fenomeen moeten kijken; 4) frames: manieren waarop een fenomeen in beeld gebracht wordt.

Deze representaties kunnen worden ingezet om te begrijpen wat de wereld is en waarom deze op een bepaalde manier werkt. (Orgad, 2012, p. 17). Door gebruik te maken van deze representaties probeert de maker van de documentaire het publiek iets te leren over het onderwerp. Hierbij werkt de maker vanuit zijn eigen referentiekader, waardoor de kennis en de overtuigingen van de maker altijd invloed hebben op de inhoud en de presentatie van de film. Zo zet de maker onbewust representaties in om het publiek te overtuigen van het standpunt dat de maker aanhangt (Fisher, 2019, p. 4). Het overtuigen van de kijkers gebeurt door het toepassen van communicatieve strategieën als visuele retoriek en spraak, waar uiteindelijk de overtuigende en onderwijzende elementen van non-fictiefilms op berusten (Fischer, 2019, p. 4). Bondebjerg (2014) benadrukte al eerder dat de theorieën over documentaires bevestigen dat documentaires veel communicatieve strategieën gebruiken. Deze communicatieve strategieën richten zich niet alleen op de logica van de kijker, maar richten zich ook op het gevoel en andere zintuiglijke dimensies als zicht en geluid. (Bondebjerg, 2014, p. 14).

Door het gebruik van deze strategieën is de kijker overgeleverd aan wat vooraanstaand Amerikaans theoreticus Bill Nichols *axiographic space* noemt. Deze *axiographic space* is de ruimte tussen aan de ene kant de camera en de verteller en aan de andere kant datgene dat gefilmd wordt. Nichols beschrijft de *axiographic space* als een ruimte waarin de beelden die de realiteit representeren verbonden zijn met het ethische en ideologische perspectief van de filmmaker. Hierdoor worden de getoonde beelden geen representatie van de realiteit maar worden ze een media-actualiteit, waarin de representaties worden geconstrueerd door het perspectief van de verteller en daarom niet goed en niet fout zijn. Kijkers hebben toegang tot deze media-actualiteit via een gemedieerde *gaze*. Deze *gaze* vergemakkelijkt de inbedding van waarden die bedoeld zijn om kijkers te overtuigen van het standpunt van de maker, zodat de kijkers het standpunt van de maker overnemen (Fischer, 2019, pp. 14-15).

Volgens Orgad (2012) is de voornaamste bijdrage van de vele onderzoeken naar mediarepresentaties dat alle representaties verbonden zijn met machtsrelaties, waardoor machtsrelaties ook in mediarepresentaties zijn geëncodeerd. Mediarepresentaties zijn teksten en beelden die in de media circuleren en symbolische inhoud dragen. Deze inhoud ontstaat doordat representatie een actief proces is, waardoor de symbolische inhoud constructies zijn van de actieve onderhandeling tussen mensen (Orgad, 2012, p 17).

Mediarepresentaties produceren en reproduceren vervolgens deze geconstrueerde machtsrelaties door het construeren van kennis, waarden, opvattingen en overtuigingen (Orgad, 2012, p 25). Foucault omschrijft deze connectie als *power/knowledge* (Mills, 2004, p. 19), waarbij hij discours beschouwt als kennis. Foucault beschrijft discours als datgene dat kennis produceert door machtsrelaties om te zetten in subjectiviteiten die we ervaren en aan de hand waarvan we onszelf definiëren (Orgad, 2012, pp. 27-28). Macht is volgens Foucault een ander sleutelement van discours en wordt verspreid via

sociale relaties, waarbij geaccepteerde gedragvormen en beperkte gedragvormen worden geproduceerd en zo bepaald wordt op welke manier mensen zich dienen te gedragen (Mills, 2004, p. 17). In zijn geheel structureren discoursen zowel onze realiteitszin als ons idee over onze eigen identiteit (Mills, 2004, p. 13). Discours als geheel bestaat volgens Mills (2004) uit gereguleerde discoursen waarbij discursieve regels niet voortkomen uit socio-economische of culturele factoren, maar juist onderdeel zijn van discours. Deze discursieve structuren zorgen ervoor dat objecten en gebeurtenissen echt lijken (Mills, 2004, p. 44).

Waar Mills (2004) discours als geheel ziet als een samenwerking tussen verschillende gereguleerde discoursen, zien Anderson en Holloway (2018) discours als geheel als alle spraak, tekst, actie, overtuigingen en manieren om de wereld te zien. De samenwerking tussen deze onderdelen zorgt volgens Anderson en Holloway (2018) voor de constructie van betekenis (Anderson & Holloway, 2018, p. 5). Mazel (2019) sluit zich daarentegen aan bij Mills (2004) en stelt dat discoursen kunnen worden begrepen als *bodies of knowledge* waarin regels heersen die praktijken sturen. Het zijn praktijken die systematisch de objecten vormen waarover ze spreken. Ze produceren de onderwerpen, objecten, kennis en de waarheid zoals we deze kennen (Mazel, 2019, pp. 16-17).

Door de tegenstrijdige aard van discours is discours altijd in dialoog en in conflict met andere posities van discours, waarbij machtsrelaties uiteindelijk bepalen welk discours het bovenliggende discours wordt (Mills, 2004, p. 12). Hierdoor ontstaan bodies of knowledge die mediarepresentaties sturen, waardoor de meeste mediarepresentaties het bovenliggende discours reproduceren in tekst en beeld met als gevolg dat de heersende discoursen ook naar voren komen binnen documentaires.

Het is echter zo dat niet bij alle documentaires de heersende discoursen worden getoond aan het publiek. Documentaires nemen vaak een standpunt in, geven een mening of dragen een oplossing voor een probleem aan. Dit doen ze aan de hand van retoriek (Bordwell & Thompson, 2016, p. 352). Deze documentaires hebben vaak een serieuze bedoeling en hopen onbekende aspecten van de wereld te belichten en sociale verandering in gang te zetten (Bonner, 2013, p. 65). Hierbij komt het voor dat documentaires ingaan tegen het heersende discours. Wanneer een documentaire in gaat tegen het heersende discours en bemiddelt als politieke of morele controverse, kan deze als 'activistisch' worden gelabeld (Aguayo, 2005, p. viii). Aguayo (2005) geeft vier criteria om een film activistisch te kunnen noemen: 1) De film zorgt voor ruimte voor collectieve politieke actie. 2) Het is op een manier verbonden aan een sociale beweging. 3) Het grijpt in in het proces van sociale verandering, waarbij actie wordt vergemakkelijkt. 4) Activistische teksten worden meegezogen in grotere politieke discoursen en circuleren over verschillende media (Aguayo, 2005, p. 80).

Een van de subgenres binnen het genre documentairefilm is voedsel films. Vanaf de jaren '80 zijn voedseldocumentaires zich gaan richten op het idealiseren van voedsel. De documentaires gebruikten thuishokken en professionele chefs, terwijl het voedsel in de documentaire veelvuldig in beeld wordt gebracht in combinatie met erotiserende belichting en uitgebreide muziekstukken die het voedsel zo perfect mogelijk moeten neerzetten (Lindenfeld, 2010, p. 379). Deze vorm van documentaire negeert

vaak het voedselbeleid en ontkent de arbeidsissues die onderliggend zijn aan de productie van geïndustrialiseerd voedsel (Lindenfeld, 2010, p. 378).

Een nieuwere stroming voedsel films begon vanaf 2005 deze problemen te belichten en probeert een ander beeld te geven van waar ons voedsel vandaan komt (Lindenfeld, 2010, pp. 378-379). Deze stroming binnen de het subgenre voedseldocumentaire legt de focus vooral op het bekritisieren van het huidige voedselsysteem en het onthullen van wat er op de achtergrond van onze voedselconsumptie plaatsvindt (Lindenfeld, 2010, p. 380). In dit onderzoek ligt de focus op één van deze voedseldocumentaires: *Cooked* (Pollan, 2016). Deze documentaire kan door de kritische blik op het bestaande voedselsysteem worden gecategoriseerd als een activistische voedseldocumentaire, waarbij Pollan een poging doet om mensen te motiveren om bewuster om te gaan met hun voedsel en meer zelf klaar te maken. Op deze manier probeert hij een sociale beweging in gang te zetten en mensen actie te laten ondernemen, wat twee van de criteria van activistische documentaires zijn die Aguayo (2005) benoemt.

METHODE

De Kritische Discoursanalyse (CDA)

Om uit te zoeken welke gereguleerde discoursen er in de aflevering worden geconstrueerd en welke dominante discours daaruit volgt, wordt een kritische discoursanalyse (CDA) toegepast. CDA is een analysemethode die verder kijkt dan de tekst alleen en probeert de institutionele en socioculturele context te betrekken om zo te onderzoeken hoe een mediatekst invloed heeft op een bepaald discoursief veld (Carvalho, 2008, p. 161; p. 165). Wodak (2013) ziet CDA voornamelijk als een vorm van discours-analytisch onderzoek, waarin wordt onderzocht hoe ideologie, identiteit en ongelijkheid naar voren komen in teksten uit sociale en politieke contexten (Wodak, 2013, p. ix). Aan de hand van CDA wordt duidelijk welke onderliggende discoursen naar voren komen in de tweede aflevering van de documentaire *Cooked* (Pollan, 2016). Omdat CDA zorgt voor een duidelijk beeld van de ideologie die Michael Pollan wil overbrengen op de kijker, is CDA de meest geschikte methode om toe te passen bij dit onderzoek.

Cooked: Een corpus

Dit onderzoek belicht de tweede aflevering van de documentaire *Cooked* (Pollan, 2016). In deze aflevering bestudeert Pollan koken met heet water. Naast de focus op de kookmethode, maakt hij ruimte in de aflevering om in te gaan op voorbewerkt voedsel en de gevolgen hiervan. Omdat Pollan zich in veel van zijn eigen stukken sterk afzet tegen deze vorm van voedsel, kan aan de hand hiervan worden beredeneerd dat hij in deze aflevering zijn eigen denkbeelden het sterkst naar voren zal proberen te laten komen. Om deze reden is aflevering twee van de serie *Cooked* (Pollan, 2016) het meest geschikt geacht voor dit onderzoek. De aflevering wordt verkregen via Netflix en wordt via deze streamingdienst bekeken. De keuze om enkel deze aflevering te bestuderen is gemaakt omdat het

om een aflevering van 50 minuten gaat. Meerdere afleveringen analyseren wordt naar verwachting niet uitvoerbaar binnen de beschikbare tijd voor het onderzoek.

CDA toegepast

Om de aflevering te analyseren wordt er een discoursanalyse uitgevoerd aan de hand van twee stappen, waarbij de eerste stap wordt voorgesteld door Gill (2000). In deze stap wordt er een transcriptie uitgewerkt van wat er feitelijk te zien en te horen is in de aflevering. Dit transcript bestaat uit zes onderdelen:

- 1) *De mise-en-scène*: In dit onderdeel wordt beschreven wat er in beeld gebeurt.
- 2) *De cinematografie*: De manier van filmen wordt kort benoemd. Wanneer er opvallende wijze gefilmd wordt, wordt dit ook beschreven.
- 3) *De montage*: Hierbij wordt de manier van overgaan naar een ander shot kort benoemd.
- 4) *De dialoog*: Dialogen die op beeld plaatsvinden worden in dit onderdeel getranscribeerd.
- 5) *Het commentaar*: Voice-overs en dialoog buiten het beeld worden hier getranscribeerd
- 6) *Het geluid*: Hier wordt beschreven wie er te horen is, of er muziek gebruikt wordt en welke achtergrondgeluiden hoorbaar zijn.

Nadat deze onderdelen uitgewerkt zijn, wordt overgegaan op de tweede stap: een tekstuele analyse zoals Carvalho (2008) voorstelt. Het stuk van Carvalho (2008) zich richt echter op krantenartikelen. Omdat dit onderzoek een documentaire bestudeert, wordt het punt ‘lay-out en structurele organisatie vervangen door filmische middelen. Daarnaast wordt er van het punt ‘taal, grammatica en retoriek’ afgeweken omdat retoriek te veel overeenkomsten heeft met punt vier: de discursieve strategieën. Om deze reden wordt punt vier in dit onderzoek retoriek. Door het vervangen van het punt ‘taal, grammatica en retoriek’ voor het punt ‘retoriek’, ontstaan de volgende categorieën aan de hand waarvan de aflevering na de transcriptie wordt geanalyseerd:

- 1) *De objecten van discours die worden geconstrueerd in het shot (de thema's)*: Binnen CDA betreffen objecten van discours de onderwerpen en thema's die worden aangesneden in de tekst (Carvalho, 2008, p. 167). Welke thema's een shot bevat worden in dit onderdeel geanalyseerd;
- 2) *De actoren*: In deze categorie wordt er per shot onderzocht welke actoren worden benoemd en hoe deze worden gerepresenteerd. Onder actoren vallen volgens Carvalho (2008) zowel de sociale agentschappen als de personages uit een verhaal (Carvalho, 2008, p. 168);
- 3) *De filmische middelen*: Het idee dat wordt gecreëerd door de manier waarop de zes onderdelen uit het transcript samen interacteren
- 4) *De discursieve strategieën/retoriek*: Dit zijn de vormen van discursieve manipulatie die worden gebruikt door sociale actoren om zo hun doelen te bereiken (Carvalho, 2008, p. 169). In deze categorie wordt er geanalyseerd hoe Pollan zijn waarheid probeert over te brengen: Vanuit welk perspectief er volgens hem moet worden gekeken naar een bepaald onderwerp;

- 5) *De ideologische standpunten*: Hierbij wordt geobserveerd wat de onderliggende overtuigingen zijn die naar voren komen in de loop van een aantal shots (Carvalho, 2008, p. 167-171).

Aan de hand van deze tekstuele analyse wordt er in de analysesectie uiteengezet wat de belangrijkste thema's en bijbehorende ideologieën zijn. Door deze uiteenzetting wordt duidelijk wat de onderliggende ideeën en ideologieën zijn die worden overgebracht door de makers. Ten slotte wordt aan de hand van deze analyse duidelijk op welke manier Michael Pollan de kijker probeert te overtuigen van zijn ideeën en ideologieën die hij overbrengt in de aflevering.

ANALYSE

Aan de hand van de stappen die Gill (2000) in haar artikel adviseerde is er een transcript uitgewerkt van de tweede aflevering van de documentairereeks *Cooked* (Pollan, 2016). Vervolgens is er aan de hand van de stappen van Carvalho (2008) een analyse uitgevoerd van deze onderdelen. Uit deze analyse kwamen verschillende discoursen naar voren: het tijdsdiscours, het traditionele kookdiscours, het industriële kookdiscours en het gezondheidsdiscours. Zoals Mills (2004) aangaf in haar boek bestaat het dominante discours uit een verzameling verschillende gereguleerde discoursen die samen voor het dominante discours zorgen (Mills, 2004, p. 44). Samen zorgen de verschillende discoursen in de aflevering voor het volgende dominante discours: het zelf koken is beter dan het voedsel dat de voedselindustrie klaarmaakt. In dit hoofdstuk wordt uiteengezet hoe de verschillende discoursen die samen voor dit dominante discours zorgen tot stand komen in de documentaire.

Het tijdsdiscours

Een van de discoursen die naar voren komt in de aflevering is het tijdsdiscours. De aflevering schetst het beeld dat tijd datgene is wat mensen weinig hebben, waardoor koken wordt overgelaten aan de voedselindustrie. In de aflevering wordt tijd niet alleen neergezet als datgene dat nodig is om smaken te mengen (shots 203-207). Tijd is volgens Pollan namelijk van belang om de diepste en rijkste smaken naar boven te halen tijdens het kookproces (shot 204). Door verschillende ingrediënten samen te voegen en voor langere tijd in water te koken, ontstaat er een proces waarbij de moleculen van de ingrediënten uitwisselen en een nieuw eindproduct ontstaat dat veel meer is dan de "*sum of their humble parts*" (shot 206). Om dit proces extra kracht bij te zetten worden shots 203-207 in slow motion gefilmd, wat het beeld creëert dat voedsel tijd nodig heeft om samen te komen en hun smaken te mengen. Daarnaast wordt er in shots 205-207 gebruik gemaakt van een close-up om het mengproces van de verschillende ingrediënten duidelijk te maken op het moment dat Pollan deze bespreekt.

Aan de andere kant wordt tijd door Pollan gepresenteerd als een missend ingrediënt in onze recepten en ons leven (shots 217-223), waarbij er in shots 217 en 218 gebruik gemaakt wordt van long shots om zoveel mogelijk mensen in beeld te krijgen die bezig zijn met werken of onderweg zijn naar hun werk. Hierdoor ontstaat het idee dat mensen meer tijd steken in hun werk, waardoor ze te "druk" zijn om te koken en tijd hierdoor een missend ingrediënt is in hun leven. Vervolgens wordt er in shots

219-223 gebruik gemaakt van een timelapse, wat dit effect versterkt en het tijdsaspect nogmaals benadrukt. Dit heeft als effect dat het lijkt alsof ieder mens de hele dag door zo druk bezig is met werken, waardoor er geen tijd is om te koken. Amerikanen spenderen volgens Pollan steeds meer uren op werk en steeds minder thuis (shot 220). Daarnaast geeft Pollan aan dat iedereen alles zo snel mogelijk wil hebben, omdat ze geen tijd hebben om zelf te koken (shot 216). Harry Balzer, een marktonderzoeker binnen de voedselindustrie, bevestigt dit in shot 227. In dit shot vertelt hij tijdens een televisie-uitzending over de kookgewoonten van Amerikanen, en beargumenteert dat Amerikanen altijd op zoek zijn naar de makkelijkste manier om hun eten te verkrijgen. Deze opmerking wordt in shot 228 bevestigd door de presentatrice van het televisieprogramma. Hierdoor wordt dit idee meermaals bevestigd met als effect dat dit argument meermaals onderbouwd wordt en geloofwaardiger is.

Het tijdsaspect wordt gedurende de aflevering op verschillende manieren ingezet. Zo wordt er tijdens sequenties waar er op traditionele wijze gekookt wordt doorgaans rustige muziek ingezet (shots 2-6; 165-195; 589-611; 689-743), waardoor er een vredige rustgevende sfeer wordt gecreëerd. Hierdoor wordt het zelf koken getoond als iets fijns en rustgevends. Tijdens andere sequenties tijdens het koken wordt er geen muziek ingezet (shots 93-111; 139-164; 209-216). Dit legt de focus bij het op traditionele wijze maken van het gerecht, de uitspraken die worden gedaan en de lessen die worden uitgesproken. Door de warme kleuren dit in beeld zijn wordt het koken op afgebeeld als iets rustgevends en fijns. Ook wordt er rustig gefilmd. Wanneer er van shot wordt gewisseld, zit er geen tijd tussen de actie van het shot ervoor. Dit heeft als effect dat wat in beeld gebeurt rustig opgebouwd wordt, wat aantoont dat het zelf koken rustgevend is.

In de shots waarbij er industrieel eten wordt getoond en er op industriële wijze gekookt wordt, is de muziek wat mysterieuzer, onheilspellender en sneller (shots 232-243; 422-435; 439-461), wat het haastige karakter van de productie van industrieel voedsel aantoont. Dit haastige beeld van industrieel voedsel wordt ook door de montage versterkt. Zo komen in shot 422 massa's hamburgers over de lopende band, in shot 423 repen chocolade over de lopende band en in shot 424 valt chips van de lopende band op een stapel. Dit toont aan dat industrieel voedsel zo snel en makkelijk mogelijk moet worden geproduceerd.

Het traditionele kookdiscours

Een tweede discours in de aflevering is het traditionele kookdiscours. In de aflevering wordt het traditioneel koken afgebeeld als de juiste manier van koken die moet worden aangehangen. Om dit te illustreren worden meerdere traditionele maaltijden bereid. Het eerste moment dat de kijker kennis maakt met een traditioneel gerecht is in de shots 2-6. In deze shots wordt er rustige, vredelievende muziek afgespeeld. Daarnaast is er een blauwe pan in beeld met daarin een stoofpot (shot 4). Bij de stoofpot vertelt Pollan over hoe zijn moeder, die van koken hield, voor hem kookte (shot 3) en vertelt hij dat het koken met water een harmoniërende samenkomst tussen mensen representeert (shot 6).

Deze representatie berust op de symboliek die de pan meedraagt volgens Pollan. De pan representeert het thuis en de familie (shot 5). Deze representatie komt voort uit het idee dat wanneer er gekookt wordt voor het gezin, dit thuis gebeurt en het gezin samen de inhoud van de pan deelt. Hier komt bij dat de ovenwants de ouder representeert die voor het gezin gekookt heeft (shot 3 & 5). Door het inzetten van een bloemetjesovenwants wordt dit herkenbaar voor veel mensen, omdat dit soort ovenwants vaak wordt geassocieerd met de moeder van het gezin. Door deze elementen in te zetten in combinatie met de rustgevende muziek, wordt aangetoond dat de makers vinden dat dit de juiste methode is om voedsel te bereiden.

Een volgende traditionele maaltijd wordt klaargemaakt in shots 88-137, waar een Indiase vrouw lunch klaarmaakt voor haar man. In deze shots vertelt de vrouw hoe ze het eten vers klaarmaakt en geeft in shot 100 aan dat het gerecht dat ze klaarmaakt een traditioneel gerecht is dat veel tijd kost om klaar te maken. Dit traditionele aspect wordt eerder in shots 87-92 ook aangehaald door het gebruik van traditionele Indiase muziek, wat aantoont dat de vrouw een traditionele maaltijd aan het voorbereiden is. Opvallend hierbij is dat deze vrouw de moeder is van het gezin (shot 110), wat teruggrijpt op het idee dat een ouder voor het gezin zorgt zoals Pollan in shot 3 vertelt over zijn moeder die voor hem kookte. De vrouw geeft in shot 105 vervolgens aan dat zij deze manier van koken weer van haar moeder geleerd heeft, wat aantoont dat het om een kooktraditie gaat. Deze kooktraditie wordt uitgelegd in shots 120-122 onder begeleiding van traditioneel Indiase muziek.

De derde traditionele maaltijd die wordt klaargemaakt in de aflevering is de stoofpot die Pollan samen met Samin Nosrat klaarmaakt (shots 139-202). Samin is een chef-kok die les heeft gehad van Pollan op het gebied van het schrijven over voedsel. Zij leert hem nu hoe hij een traditionele stoofpot maakt. Terwijl er dingen worden uitgelegd over het koken en over kookculturen (shots 139-164) is er geen muziek te horen en zijn enkel keukengeluiden en de stemmen van Pollan en Samin te horen. Dit versterkt de uitleg die wordt gegeven over het gerecht dat ze maken, terwijl ze de ingrediënten snijden. Vanaf het moment dat de ingrediënten in de pan worden gedaan en zo het thema van de aflevering (koken met water in pannen) wordt aangehaald, komt vredelievende muziek inzetten (shots 165-195), terwijl Pollan en Samin lachen en plezier hebben tijdens het koken (shot 166). Dit ondersteunt het idee dat zelf koken leuk, rustgevend en plezierig is. Naast dat het idee dat koken leuk, rustgevend en plezierig is, krijgt Pollan ook les in deze manier van koken van Samin. Doordat dit gefilmd is krijgt niet alleen Pollan les, maar de kijker thuis ook. Zo deelt Samin een van haar kernwaarden die ze haar leerlingen mee wil geven in shots 152-153. Ze geeft aan dat ze dingen pakt die niet direct lekker zijn, maar de combinatie met andere ingrediënten en tijd zorgt ervoor dat deze ingrediënten iets heerlijks vormen. In combinatie met shot 154 komt hier het traditionele kookaspect naar voren, doordat Samin letterlijk uitspreekt dat uien de meest traditionele basis is van de stoofpot die ze maken terwijl er een close-up op de uien in beeld is.

De laatste traditionele maaltijd die wordt klaargemaakt in de aflevering, is een traditionele chicken tikka klaargemaakt door de chefs van de Nestlé fabriek in shots 462-471. Deze sequentie is echter

bedoeld als waarschuwing ten opzichte van het traditioneel koken. Deze sequentie toont namelijk niet alleen aan dat alleen thuis traditioneel wordt gekookt, maar dat grote fabrieken binnen de voedselindustrie hun best doen om deze smaken te vangen en ze vervolgens te verkopen aan consumenten (shot 470). In beeld wordt in shot 466 kip op traditionele wijze klaargemaakt, terwijl de chefs in shots 465, 468 en 469 met een pakje noedels in hun handen staan. Dit bevestigt dat ze proberen de smaak te vangen en deze te verwerken in de noedels, wat ze een “moderne” manier van koken noemen (shot 470). Dat de makers het niet eens zijn met deze manier van koken, wordt duidelijk doordat de beelden kouder zijn dan de kleuren die worden aangehouden bij de eerdere sequenties met betrekking tot traditioneel koken. Hier komt bij dat Pollan de uitspraken van de chefs bekritiseert (shot 472) door vanuit zijn expertise in een interviewsetting te stellen dat de voedselindustrie zich richt op het vernietigen van de voedselcultuur en de voedseltradities (shot 472). Door Pollan op deze manier in beeld te brengen, wordt duidelijk dat de filmmakers achter deze stelling staan.

Door de verschillende besproken sequenties naast elkaar te leggen wordt er een duidelijk contrast uitgewerkt tussen het traditioneel thuis koken (waar de muziek vrolijk en rustgevend is en de belichting warmer is) en het traditioneel koken in een fabriek (waar de muziek afwezig is en de belichting kouder is). Zo wordt geprobeerd de kijker ervan te overtuigen dat traditioneel koken thuis hoort plaats te vinden. Uiteindelijk sluit de aflevering af met Pollan en Samin die samen in shots 742 en 743 proeven van de stoofpot die ze gemaakt hebben onder begeleiding van rustgevende pianomuziek, wat door de combinatie van rustige muziek en beeld een laatste keer het traditionele kookdiscours en dat dit de juiste manier van koken is benadrukt.

Het industriële kookdiscours

Aanvullend op het traditionele kookdiscours komt het industriële kookdiscours naar voren in de aflevering. Dit discours richt zich op het in een kwaad daglicht zetten van de voedselindustrie. De kijker komt hier voor het eerst mee in aanraking in shots 7-17. In deze sequentie is een magnetron in beeld die wordt ingesteld, waarna er een opwarmmaaltijd wordt klaargemaakt. Op het moment dat deze sequentie begint, verandert de muziek van vredelievend en rustgevend naar een meer elektronische mysterieuze muziekvorm, waardoor de kijker het gevoel krijgt dat een machine voor je laten koken niet goed is. De magnetron heeft er volgens Pollan voor gezorgd dat verschillende culturen steeds meer moeite hebben met het spenderen van tijd in de keuken omdat koken optioneel geworden is (shots 10-12). Door vervolgens de vraag te stellen hoe we tot dit punt gekomen zijn (shot 13) terwijl in beeld een opwarmmaaltijd ronddraait in de magnetron en er mysterieuze muziek te horen is, toont aan dat Pollan deze ontwikkeling niet als positief ziet. Dit wordt bevestigd in het volgende shot, waarin een close-up van de opwarmmaaltijd wordt gefilmd terwijl Pollan zich afvraagt wat we verloren zijn tijdens het proces waarnaar hij vraagt in shot 13. Dit toont aan dat Pollan vindt dat opwarmmaaltijden geen vervanging kunnen zijn van het echte traditionele koken en dat we door deze

manier van koken iets verloren zijn. Sunita, de milieuwetenschapster, ondersteunt dit later in de aflevering (shots 608-611) waarin ze vanuit een interviewsetting aangeeft dat een samenleving niet slechter af kan zijn dan het verliezen van een kooktraditie. Deze kooktraditie is volgens Sunita de kennis om zelf te kunnen koken en raakt verloren doordat de voedselindustrie het koken overneemt.

Het volgende moment dat de voedselindustrie wordt besproken, is in shots 229-244 wanneer Pollan Harry Balzer introduceert. Balzer vertelt in shot 230 in een close-up in de interviewsetting dat de voedselindustrie grip heeft gekregen op de mens, omdat de mens niet zelf wil koken. De close-up zorgt ervoor dat deze opmerking duidelijker en krachtiger binnenkomt, met als doel om mensen hierover te laten nadenken. Balzer vervolgt zijn verhaal door aan te tonen hoe enorm de voedselindustrie geïncorporeerd is in het dagelijks leven, door te vertellen op welke plaatsen er allemaal voedsel gehaald kan worden (shot 237). Terwijl hij dit vertelt, is er een tankstation in beeld waar voedsel verkregen kan worden. Zo wordt zijn opmerking ondersteund door het getoonde beeld.

De voedselindustrie heeft zijn macht volgens Pollan verkregen omdat er een nieuwe rolverdeling nodig was in het huishouden (shot 400), maar voordat deze rolverdeling gemaakt kon worden was de voedselindustrie al “agressief” naar voren gestapt om het koken over te nemen (shot 403-404). Dit werd gedaan door de focus te leggen op huisvrouwen. In de documentaire komt dit naar voren door het tonen van oude reclamebeelden (shots 381-387; shots 389-393; 395; shots 405-408). Hierbij wordt bij bewegend beeld gebruik gemaakt van de audio die toentertijd ingezet is bij het maken van de reclame. Dit heeft als effect dat de kijker inziet op welke manier de voedselindustrie zich de keuken van Amerikanen ingewerkt heeft.

In de aflevering wordt gewaarschuwd voor de voedselindustrie door deze zo slecht mogelijk af te tekenen. Een goed voorbeeld hiervan is te zien in shots 425-429, waarin Pollan poogt het businessmodel van voedselbedrijven uit te leggen. Vanuit de interviewsetting vertelt Pollan dat ze proberen het voedsel zo goedkoop mogelijk te produceren en tegelijkertijd zo aantrekkelijk mogelijk maken (shot 428-429). Dat doen ze uiteindelijk door zout, suiker en vet te gebruiken (shot 430). Pollan beargumenteert vervolgens in shot 435 dat dit is waar de voedselbedrijven op uit zijn: het verslaafd maken van de consumenten aan het voedsel zodat ze meer verkopen. In beeld ligt allerlei fastfood van verschillende restaurants tegen een witte achtergrond, op zo’n manier neergelegd dat het er erg aantrekkelijk uitziet. Dit bevestigt het idee dat dit voedsel ingezet wordt om zo aantrekkelijk mogelijk te zijn zodat mensen er meer van willen kopen. De onheilspellende muziek die echter wordt ingezet tijdens dit shot, zorgt ervoor dat de getoonde producten als iets slechts worden neergezet. Hierdoor worden indirect de bedrijven achter de producten als slecht neergezet.

Doordat voedselbedrijven anders koken dan mensen zelf, worden er ook veel andere voedingsmiddelen toegevoegd, wat volgens Pollan te zien is op de ingrediëntenlijst van het product (shot 424-425). Deze uitspraak wordt versterkt door de close-up op de ingrediëntenlijsten in shots 422-425, ondersteund door onheilspellende muziek terwijl in shot 427 door Pollan wordt gesteld dat deze ingrediënten dingen zijn die de gewone mens niet in het keukenkastje heeft staan. Dit impliceert dat de

voedselindustrie ingrediënten op massale wijze gebruikt die een mens doorgaans niet zou gebruiken wanneer er zelf in de keuken gekookt wordt. Om de schaal van de productie te tonen, worden in shots 422-425 machinaal geproduceerd voedsel getoond terwijl het gemaakt wordt. Deze beelden worden begeleid door onheilspellende muziek, wat aantoont dat de makers deze vorm van voedselproductie en de bedrijven erachter zien als iets gevaarlijks.

Het gezondheidsdiscours

Het laatste discours in de aflevering is het gezondheidsdiscours, waarin Pollan aan probeert te tonen dat voedsel dat door de voedselindustrie wordt geproduceerd ongezond is en voedsel dat zelf wordt geproduceerd gezond is. Om dit aan te tonen, bespreekt Pollan vanuit de interviewsetting over de verschillende soorten voedingsstoffen die veelvuldig worden gebruikt in de voedselindustrie: vet, suiker en zout (shot 430). Aan de hand van een animatie wordt in shots 431 en 432 duidelijk dat deze stoffen op het dopaminenetwerk inspelen en zo zorgen voor verslavingen en gezondheidsproblemen in de westerse landen. Hier borduurt Pollan op verder in shots 436 en 437, door het aankakten van type 2 diabetes. In shot 437 wordt er een close-up ingezet om zo meer kracht te geven aan de uitspraak dat type-2 diabetes nu ook voorkomt bij kinderen, waar dit nooit voorkwam in 1980. Dit heeft als effect dat de kijker dit type diabetes linkt aan het fastfood dat nu zo makkelijk te verkrijgen is. Dit heeft als doel om de voedselindustrie af te schilderen als een slechte industrie die probeert mensen te verslaven aan hun product en mensen ziek maakt. Pollan eindigt zijn betoog door te claimen dat wanneer mensen zich beginnen af te zetten hiertegen, dat de voedselindustrie de focus verlegt naar de ontwikkelingslanden (shot 438). Deze uitspraak wordt ondersteund doordat de kijker zich bij het volgende shot direct bij het Nestlé onderzoekscentrum in India bevindt, waardoor het lijkt alsof dit het land is waar de voedselindustrie naartoe bewogen is (shot 439). Deze verschuiving van fastfoodrestaurants met alle gevolgen voor de gezondheid van dien komt weer naar voren in de shots 556-570. Een wat dikker gezin vertelt over hun bestelgewoonte. Vanwege een gebrek aan tijd koken ze amper thuis en bestellen vooral (shot 568). Dit toont aan dat er een afweging is tussen tijd, het bestellen en gezondheidsoverwegingen. De vader van het gezin maakt zich namelijk wel zorgen om zijn gezondheid, maar dat ze toch zullen blijven bestellen omdat het een “groeïende trend” is (shot 569). De gevolgen van deze trend bespreekt Pollan door te stellen dat er een wisselwerking is tussen tijd en geld, waarbij hij beargumenteert dat we meer eten als we minder tijd steken in het koken. Hierdoor eten we meer ongezond voedsel dan ooit (shots 581-583). Terwijl Pollan dit zegt, is het gezin in beeld dat hun net bestelde maaltijd deelt met elkaar en er veel van eet. Dit heeft als effect dat het gezin wordt neergezet als een goed voorbeeld van hoe het niet moet.

Hoe het wel moet, toont Pollan aan in de volgende shots waarin hij samen met zijn zoon aan het koken is (shots 588-611). Hij stelt vanuit een close-up dat het de bedoeling is om voedsel van zo hoog mogelijke kwaliteit te kopen en deze zo simpel mogelijk te koken (shot 588) om vervolgens in het volgende shot allerlei verschillende verse groenten in een mand op het aanrecht te hebben liggen. Door

deze sequentie snel te laten volgen op het vorige gezin, wordt aangetoond dat wat het wat dikkere Indiase gezin de verkeerde manier van eten hanteert en Pollan de juiste manier hanteert. Dit beeld wordt ten slotte versterkt doordat Pollan zijn zoon een wortel aanreikt die hij zelf in de tuin heeft gemaakt (shot 599) terwijl de muziek rustig en vrolijk is en de belichting warm en gezellig. Dit toont aan dat deze wortel een ultiem voorbeeld is van vers kwaliteitsvoedsel en dat deze vorm van koken de gezondste en de juiste vorm van koken is.

CONCLUSIE/DISCUSSIE

Uit de analyse blijkt dat er vier discoursen worden geconstrueerd in de aflevering: Het tijdsdiscours, het traditionele kookdiscours, het industriële kookdiscours en het gezondheidsdiscours. Deze vier discoursen zorgen ervoor dat de boodschap van de aflevering overgebracht wordt aan de kijker: Het zelf koken is beter dan de voedselindustrie dit voor je laten doen. Deze boodschap is in overeenstemming met de sociale voedselbeweging die de industriële voedselproductie verwerpt en daarvoor in de plaats liever lokaal geproduceerd en zelfgemaakt voedsel ziet (Flowers & Swan, 2012, p. 235). Dit wordt aan de hand van twee discoursen uitgewerkt: Aan de ene kant wordt in het industriële kookdiscours met behulp van experts als Michael Pollan en Harry Balzer kritiek geuit op de voedselindustrie, waarbij het proces achter de schermen in de voedselproductie wordt getoond en op een negatieve manier gebruik wordt gemaakt van belichting en muziek om de voedselindustrie als slecht af te schilderen. Aan de andere kant wordt in het traditionele kookdiscours het zelf koken verheerlijkt door gebruik te maken van rustgevendende muziek en door aan te tonen hoe gezellig en lekker het kan zijn om zelf te koken. Daarnaast probeert Pollan door het aanreiken van kennis het publiek te onderwijzen over voedsel. Hij vertelt vanuit zijn expertise wat de beste manieren zijn om voedsel te maken en wat voordelen zijn van zelf koken. Hierbij probeert hij mensen te overtuigen om geen industrieel geproduceerd voedsel te kopen en de verantwoordelijke keuze te maken om zelf te koken. Het onderwijzen en het aanzetten tot het nemen van verantwoordelijke keuzes is wat Mazel (2019) aanwijst als het doel van voedselactivisten. Op deze manier plaatst Pollan de documentaire *Cooked* (Pollan, 2016) in het kader van de sociale voedselbeweging.

De analyse in dit onderzoek is uitgevoerd aan de hand van de Critical Discourse Analysis, waardoor goed duidelijk werd hoe de documentaire is opgebouwd en hoe verschillende discoursen tot stand komen. Eventueel vervolgonderzoek naar activistische voedseldocumentaires kan richten op de manier waarop de in deze aflevering geconstrueerde discoursen terugkomen in andere mediateksten en zo volgens punt 4 van Aguayo (2005) deel worden van grotere politieke discoursen.

Een tekortkoming van het onderzoek is dat de documentaire slechts één aflevering van de vierdelige documentaireserie omvatte. Hierdoor is het onderzoek te kleinschalig om een generalisatie over activistische voedseldocumentaires te verzorgen. Eventueel vervolgonderzoek kan daarom de focus leggen op discoursen die worden geconstrueerd in de andere afleveringen en zo een compleet beeld ontwikkelen van de strekking van de vierdelige documentaireserie. Ondanks deze tekortkoming

wordt in dit onderzoek wel duidelijk hoe de onderzochte aflevering is opgebouwd en hoe de makers van de aflevering verschillende representaties inzetten om zo de kijkers van de aflevering te overtuigen van hun standpunt.

LITERATUUR

- Aguayo, A. J. (2005). Documentary film/video and social change: A rhetorical investigation of dissent (Doctoral dissertation, University of Texas).
- Anderson, K. T. & Holloway, J. (2018). Discourse analysis as theory, method and epistemology in studies of education policy. *Journal of Education Policy*, 35(2), 188-221.
- Bondebjerg, I. (2014) Documentary and cognitive theory: Narrative, emotion and memory. *Media and Communication*, 2(1), 13-22
- Bonner, F. (2013). Recording reality: Documentary film and television. In S. Hall, J. Evans, & S. Nixon (Eds.), *Representation* (pp. 60-99). London, England: SAGE Publications Ltd.
- Bordwell, D., Thompson, K., Smith, J. (2016). *Film art eleventh edition*. New York, NY: McGraw-Hill Education
- Carvalho, A. (2008). Media(ted) discourse and society. *Journalism Studies*, 9(2), 161-177.
- Fischer, J.A. (2019). *Interactive non-fiction with reality media: Rhetorical affordances* (Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology).
- Flowers, R. & Swan, E. (2011), 'Eating at us': Representations of knowledge in the activist documentary film Food, Inc. *Studies in the Education of Adults*, 43(2), 234-250.
- Fogteloo, M. (2018, 18 juli). Eet jij nog steeds vlees? *De Groene Amsterdammer*. Geraadpleegd van <https://www.groene.nl/artikel/eet-jij-nog-steeds-vlees>
- Gill, R. (2000). Discourse analysis. In P. Atkinson, M.W. Bauer & G. Gaskell. (Eds.) *Qualitative researching with text, image and sound: A practical handbook for social research* (pp. 172 - 190). London, England: Sage.
- Hall, S. (2013). The work of representation. In S. Hall, J. Evans, & S. Nixon (Eds.), *Representation* (pp. 1- 47). London, England: SAGE Publications Ltd.
- Kjær, K. M. (2019). In/authenticity and food-celebrity relationships in Michael Pollan's In Defence of Food and Jamie Oliver's Jamie's Food Revolution. *Celebrity Studies*, 10(3), 332-345.
- Lindenfeld, L. (2010). Can Documentary Food Films Like Food Inc. achieve their Promise? *Environmental Communication*, 4(3), 378-386.
- Mazel, A. (2019). *Governing food: Media, politics and pleasure*. Amsterdam, Nederland: PhD Universiteit van Amsterdam.
- Mills, S. (2004). *Discourse*. London, England: Routledge
- Murray, R.L. & Heumann, J.K. (2012), Contemporary eco-food films: The documentary tradition. *Studies in Documentary Film*, 6(1), 43-59.
- Orgad, S. (2012). *Media representation and the global imagination*. Cambridge, England: Polity Press.

- Pollan, M. (1998). Playing god in the garden. *New York Times Magazine*, 25, 44-51.
- Pollan, M. (2001). Behind the organic-industrial complex. *New York Times Magazine*, 13, pp. 30-40.
- Pollan, M. (2002). An animal's place. *New York Times Magazine*, 152, pp. 58-65.
- Pollan, M. (2003). The (agri) cultural contradictions of obesity. *New York Times*, 12.
- Pollan, M. (2007). Unhappy meals. *The New York Times*, 28.
- Pollan, M. (2013). *Cooked: A natural history of transformation*. New York, NY: The Penguin Press.
- Pollan, M. (narrator). (2016, 19 februari). Water [Tv-show]. In C. Suh (executive producer). *Cooked*. Verenigde Staten: Netflix.
- Schoen, S. (2012). *The rhetoric of evidence in recent documentary film and video*. (Doctoral dissertation, University of South Florida)
- Wodak, R. (2013). Critical discourse analysis: Challenges and perspectives. In R. Wodak (Ed.), *Critical discourse analysis* (pp. xix-xliii). London, England: Sage.