

Inleiding tot de antropologie

Hugo DeBlock




ACADEMIA
PRESS

Hugo DeBlock
Inleiding tot de antropologie
Gent, Academia Press, 2021, 272 p.

ISBN 9789401475235 - D/2021/45/86 - NUR 761

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Studio Lannoo
Zetwerk binnenwerk: Bananas

© Hugo DeBlock & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt
Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij,
de boeken- en multimedialdivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

Alle rechten voorbehouden.
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of
openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie,
microfilm of op welke andere wijze ook, zonder
voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Uitgeverij Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België
www.academiapress.be

Inhoudstafel

HOOFDSTUK 1. Wat is antropologie?	9
HOOFDSTUK 2. ‘Ontdekkingen’, reisverslagen en wetenschappelijke expedities	51
HOOFDSTUK 3. Antropologie: een wetenschappelijke basis voor een nieuwe discipline	75
HOOFDSTUK 4. Sociologie en antropologie: materialisme en idealisme	99
HOOFDSTUK 5. Culturen en persoonlijkheid	125
HOOFDSTUK 6. De Britse school: eerste noties van ‘sociale verandering’	137
HOOFDSTUK 7. Film en visuele antropologie	157
HOOFDSTUK 8. Symbolische en interpretatieve antropologie	179
HOOFDSTUK 9. Het postkolonialisme	189
HOOFDSTUK 10. Het postmodernisme en de Turns	207
HOOFDSTUK 11. Kunstantropologie	233
HOOFDSTUK 12. Dekolonisatie	251
Epiloog	259
Bibliografie	263

HOOFDSTUK 7

Film en visuele antropologie

HET PRILSTE BEGIN: DE FILMMAKER ALS TAXIDERMIST

De geschiedenis van etnografische film en documentaire is complex. Sinds de vroegste ontstaansgeschiedenis van film als medium was etnografie – het documenteren van mensen van/op andere plaatsen – een onderdeel van de filmgeschiedenis. De vroegste etnografische film pretendeerde ‘de werkelijkheid’ te registreren. Een voorbeeld daarvan is de *Ashanti Series* uit 1897 van de hand van de gebroeders Lumière, filmpioniers. Gefilmd tijdens de Exposition de Lyon, toont *Ashanti Series* een reeks van twaalf kortfilms van dansende lichamen. Voor de gelegenheid werden een tweehonderdtal mensen geïmporteerd uit Ghana (toen onderdeel van de Goudkust) om op te voeren tijdens de expositie. Het thema van rituele dans is exotiserend op zich, en de dansende vrouwen worden extra exotiserend en erotiserend getoond, wild dansend voor publiek, met ontblote borsten. Enkele van de titels van de kortfilms zijn: *Danse du sabre* (‘Sabeldans’) of *Danse du féticheur* (‘Dans van de tovenaar’) en *Toilette d’un négrillon* (‘Toilet van een jonge neger’). Dit alles is geënceneerd als theater en biedt helemaal geen weergave van eender welke realiteit. Dat de mensen in beeld voor hun deelname niet werden betaald en dat enkelen ervan stierven, zoals in de andere *zoo humains* van die tijd, toont dat ook de vroegste geschiedenis van etnografische film een exploiterend karakter had, doordrenkt van kolonialisme en racisme, zoals de etnologie en de vroege antropologie.

In 1914 draait Edward S. Curtis zijn documentaire film *In the Land of the Headhunters* over de Noord-Amerikaanse potlatch. Voor het filmproject, gefilmd bij de Kwakwakawak’w van Fort Rupert op Vancouver Island, werkt Curtis samen met Franz Boas en diens tolk-vertaler George Hunt. Ook in deze film is er sprake van zogenaamde documentaire fictie: de volledige potlatchceremonie is in scène gezet, met enkel de hoogtepunten – de meest dramatische rituele sequensen – in beeld gebracht en met de Kwakwakawak’w participierend in de film, ingezet als acteurs in hun eigen leven. Wegens vermeende

koppensnellerspraktijken werd de potlatch verboden door de Canadese overheid in 1884, een situatie die voortduurde tot 1951, toen de ban op de potlatch eindelijk werd opgeheven. Toch zien we in de film verschillende fragmenten van potlatch en *Hamatsa* en verschillende andere verboden praktijken, zoals waarzeggerij. *In the Land of the Headhunters* was de eerste langspeeldocumentaire (65 minuten). Het was een stille film die getoond werd in combinatie met wassen cilinderopnames van Kwakwaka'wakw gezangen. De film was lange tijd verloren. Eén kopie werd gered in 1947 en geschonken aan het Field Museum of Natural History in Chicago, waarna de film gerestaureerd werd. Nu maakt hij een belangrijk deel uit van de documentaire filmgeschiedenis. In 1974 werd de film herwerkt, met geluid, en hertiteld als *In the Land of the War Canoes*.

Meer nog dan *In the Land of the Headhunters* wordt *Nanook of the North* algemeen erkend als de eerste documentaire langspeelfilm. *Nanook of the North* werd gedraaid door Robert J. Flaherty in 1922 bij de Inuit, in het uiterste noorden van de provincie Quebec in Canada, langs de kusten van de Hudsonbaai. Evenals *In the Land of the Headhunters* is ook *Nanook of the North* een voorbeeld van documentaire fictie. Voor deze film liet Flaherty zelfs een iglo nabouwen die groot genoeg was om zijn camera in op te stellen, om zo shots te kunnen filmen van het interieur. De onderneming mislukte (het dak van de veel te grote iglo stortte in) en de interieurshots die in *Nanook* te zien zijn, zijn die van een halve iglo, open aan één kant om zo te kunnen filmen en een impressie te geven, een glimp van het leven in een iglo. Zelfs Nanooks naam was gefictionaliseerd (zijn echte naam was Allakariallak) en de vrouw en het kind die opgevoerd werden als zijn gezin, waren niet zijn echte vrouw en kind. De jacht op dieren wordt gefilmd met pijl en boog en de jacht op de walrus, een gevierde scène uit de film, met een harpoen. De Inuit jaagden nochtans zelfs in deze vroege contactperiode reeds met geweren in plaats van pijl en boog, maar voor de film was een geromantiseerd beeld van het harde leven boven de poolcirkel (een gezin, een iglo, pijl en boog) nu eenmaal beter en 'authentieker' ook. Niet lang na de film stierf de hoofdrolspeler, de gefictionaliseerde Nanook, waarschijnlijk aan de witte contactziekte tuberculose, die reeds in deze periode raasde door Canada.

In de periode van de jaren 1910-1920 zien verschillende etnografische filmprojecten het licht, het ene al beter dan het andere, maar steeds gekenmerkt door het fictionaliseren en het romantisieren van zogenaamd tribaal leven. Dikwijls wordt tegelijk de 'nobele wilde' zowel als de 'godslasterende kannibaal' afgebeeld, in film, foto, op pamfletten. Dergelijke beelden worden tegelijk ingezet in de missioneringsmachine, die in deze periode eveneens op volle toeren draait. De beelden worden dan aangewend als instrument in de zogenaamde beschavingsmissie: het tonen van 'het primitieve', het 'onbeschaafde'. Koppensnellerij en kannibalisme worden daarin een populair genre, omdat deze praktijken, zo

werd gedacht in deze periode, misschien wel de meest onchristelijke en irrationele kant van de mensheid illustreerden. In 1918 in de Nieuwe Hebriden (nu Vanuatu) filmde Martin en Osa Johnson, een avonturierskoppel-met-camera, hun documentaire *Cannibals of the South Seas*, met in de hoofdrol Nagapate, een Big Nambas-chef van Noord-Malakula in Noord-Centraal-Vanuatu. Een Franse variant, tevens gefilmd op het eiland Malakula, was *Chez les Mangeurs d'Hommes* uit 1928. In zowel *Cannibals of the South Seas* als *Chez les Mangeurs d'Hommes* worden massascènes nagespeeld van belangrijke rituele dansperformances (onder andere *Naleng*) en in *Chez les Mangeurs d'Hommes* wordt zelfs een kanibalistische scène nagespeeld. Op het culminatiepunt – het verorberen van de verslagen vijand – wordt de filmmaker in het beeld – in de film – weggejaagd door de ‘koppensnellers’, die zichzelf opvoeren. In de scène is handig gebruik gemaakt van de filmische strategie om zogenaamd verborgen dingen te tonen.

Door de geschiedenis van etnografische film en documentaire heen is het duidelijk geworden dat elke keer wanneer een etnograaf of een filmmaker haar of zijn fototoestel of camera bovenhaalt, er een dynamiek ontstaat tussen de verschillende actoren. Die dynamiek, tussen filmmaker en subject, wordt meestal in die mate gemanipuleerd dat we nog amper van een documentaire kunnen spreken. Het in scène zetten van de realiteit verandert diezelfde realiteit. Dit soort uithollen van de realiteit bracht Fatimah Tobing Rony, academica en filmmaker, ertoe het concept van de taxidermie uit te denken in verband met vroege etnografische film. In het baanbrekende hoofdstuk ‘Taxidermy and Romantic Ethnography: Robert Flaherty’s *Nanook of the North*’ uit haar boek *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (1996) legt ze uit, aan de hand van een analyse van Flaherty’s *Nanook*, dat film-maken deels ook doodmaken is: ten volle willen tot leven brengen (van de realiteit) en tegelijk doodmaken. Zoals het werk van de taxidermist – die het beest volledig leeghaalt om het daarna opnieuw te reconstrueren, volledig opnieuw op te bouwen, als een soort van simulacra van de werkelijkheid – zo werkt de filmmaker tijdens opnames: zij of hij maakt eigenlijk dood net datgene wat zij of hij wil registreren, ‘naar het leven’. Het eigenlijke beest zit niet meer in het omhulsel: het is een schijn, een fineer van wat is geweest. Dit soort omhulsel-film was typerend in de *salvage anthropology* (de ‘reddingsantropologie’) van de vroege 20ste eeuw.

HET ONTSTAAN VAN DE KLASSIEKE VISUELE ANTROPOLOGIE: BEELD IN CONTEXT

Uit de vroege etnografische film en documentaire, de zogenaamde reddingsantropologie in beeld, ontstonden enkele nieuwe disciplines: de visuele antropologie en de media-antropologie. Net zoals het geval was bij tekst (het schrijven van etnografie), was beeld problematisch in deze vroege periode. De disciplines die groeiden uit de verbeelding en representatie van de problematische categorie van 'De Ander', groeiden, zoals de antropologie zelf, uit tot de disciplines bij uitstek die aan zelfkritiek doen en zichzelf constant bevragen. Het werk van onder anderen Robert Gardner, antropoloog en filmmaker, en pionier van de visuele antropologie, getuigt hiervan. Gardner was onder andere producer van de documentaire film *Dances of the Kwakiutl* uit 1951 (het jaar dat de ban op de potlatch opgeheven werd en dus een soort van vervolgfilm op *In the Land of the Headhunters*, zie boven) en regisseur van *The Nuer* uit 1971 (naar het gelijknamige boek van Edward Evans-Pritchard, zie vorig hoofdstuk). In 1957 richt Gardner het Film Study Center op aan Harvard University (oorspronkelijk als visuele tak van het Peabody Museum of Archaeology and Ethnology aan Harvard, later wordt het een zelfstandig instituut), waar tot vandaag de dag grensverleggend werk wordt verricht in de visuele antropologie en de experimentele en reflexieve film.

De (sub)discipline van de visuele antropologie ontwikkelt uit de vroege etnografische film en documentaire (zie boven), maar zal later ook foto- en ander beeldmateriaal omvatten. Centraal staat de representatie – en, dikwijls, de misrepresentatie – van 'De Ander'. Vroege filmopnames getuigen uitzonderlijk van diepgaander analyse, zoals de filmopnames van Alfred C. Haddon die hij maakte tijdens de Torres Strait Expedition van 1898. Enkel viereuhalf minuut van de opnames zijn bewaard gebleven: een clip die drie sequensen van een dansperformance toont met gemaskerde dansers, een clip die de traditionele wijze van vuur maken toont, en een laatste clip die tevens een performance toont, van Australische Aboriginals die naar de Torres Strait gereisd waren op een handelsschip om daar op te treden. Het zijn kostbare filmfragmenten, gemaakt amper enkele jaren na het ontstaan van de technologie van het filmmaken. Haddon legde etnografie vast op film: voor hem was de splinternieuwe technologie van de film een onontbeerlijk instrument in de etnologie en de vroege antropologie. Haddons beelden, hoe weinig er ook van bewaard zijn, kunnen de tand des tijds doorstaan als een van de vroegste voorbeelden van *good practice* documentaire film, waarbij de beelden aangewend worden als context – als een soort van etnografische context in beeld – en als een aanvulling van louter beschrijven van etnografische realiteit(en) in teksten, mét beeld.

Visuele antropologie kijkt naar alle soorten beelden, verbeeldingen en representaties van mensen, die alle soorten agenda's dienden (kolonialisme, missionering en, later, toerisme). Meer nog, het beeld wordt theorie. Een kantelpunt, en het eerste antropologische project dat volledig rond film en fotografie draaide, was het visuele veldwerk van Margaret Mead en Gregory Bateson op Bali, in de periode van 1936 tot 1939. Zoals het vroege werk van Haddon getuigt dit werk van diepgaande etnografie, vastgelegd op film en foto, eerder dan de gefictionaliseerde documentaire films van Curtis en Flaherty. Mead en Bateson verrichtten veldwerk op Bali (toen een onderdeel van Nederlands Oost-Indië, nu Indonesië), waar ze onderzoek deden naar de rol van gender en temperament in persoonlijkheidsformatie (zie ook vorig hoofdstuk). Het onderwerp was duidelijk geïnspireerd door Meads eerdere werk (*Coming of Age in Samoa* en *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, zie ook Hoofdstuk 5), maar ook Bateson had in *Naven*, zijn klassieke etnografie uit 1936, aandacht gehad voor genderrollen (zie Hoofdstuk 6). Mead en Bateson hadden elkaar ontmoet in Papoea-Nieuw-Guinea in 1933, en werden er verliefd op elkaar terwijl ze er beiden veldwerk deden. Vooral Mead was ervan overtuigd dat ze in Papoea een type van cultuur miste waarover ze het in *Sex and Temperament* wel had gehad, maar waarvoor ze geen voorbeeld had gevonden. Aan de hand van enkele oude filmbeelden over trance bij kinderen op Bali dacht ze de locatie gevonden te hebben om haar lacune in te vullen. Op Bali vond ze een vorm van dissociatieve trancebeleving, in de geïndustrialiseerde wereld beter bekend als schizofrenie. Een methodologie voor hun fotografisch en filmisch werk in Bali bestond eigenlijk nog niet, maar Bateson was een student geweest van Haddon in Cambridge en Mead was de belangrijkste studente geweest van Boas, twee van de pioniers van filmopname in de antropologie.

Over een periode van een drietal jaren maakten Mead en Bateson ongeveer 25.000 foto's en produceerden ze 22.000 *feet* film (een ruime 6000 meter) (Jacknis 1988: 162). De focus van hun beelden was op het non-verbale en, in de plaats van taal, op *gesture* (gebaar). In 1938 keerden ze voor enkele maanden samen terug naar de Iatmul van het Sepik-gebied van Papoea-Nieuw-Guinea, op zoek naar vergelijkend etnografisch materiaal dat kon aansluiten bij hun opnames op Bali. In de Sepik maakten ze ongeveer 8000 foto's extra en produceerden ze 11.000 *feet* film (een ruime 3000 meter) (*ibid.*, 162). In 1939 ronden ze af op Bali, waar ze registreerden wat voor hen de ontbrekende schakels waren in hun beeldende theorie omtrent het gedrag en de psychologie in de ontwikkeling van kinderen. In 1951 resulteerde dit in de film *Trance and Dance in Bali* en in 1953 in *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. Voor hun geschreven veldwerkdata hadden Mead en Bateson samengewerkt met I Made Kaler, die vloeiend Maleisisch, Engels en Balinees sprak en die scherp mee observeerde.

Terwijl Bateson fotografeerde en filmde en Mead vooral regisseerde tijdens de opnames, verwerkte I Made Kaler de transcripties van de gesprekken in het Balinees en nam hij lijsten op van verwantschapsrelaties tussen de verschillende informanten. Beeld en tekst ondersteunden elkaar, en beeld werd niet louter aangewend, zoals voordien, als illustratie bij de tekst. Het resulteerde, naast in totaal zeven films, in twee boeken en talrijke essays. Zo werd in *Balinese Character: A Photographic Analysis* (Bateson and Mead 1942) de theorie gestaafd aan de hand van de vele foto's die in het boek gepubliceerd werden. Of, het beeld werd de theorie.

Vanuit film als medium, meer dan vanuit de discipline van de antropologie, ontwikkelt een parallelle beweging. In de Verenigde Staten wordt deze filmtraditie vooral vertegenwoordigd door Robert Gardner, die sinds de late jaren 1940 films produceerde en regisseerde. Naast *The Nuer* (zie boven) zal Gardner vooral de documentaire filmgeschiedenis ingaan als de maker van *Dead Birds*, uitgebracht in 1963. *Dead Birds* werd gemaakt tijdens de Harvard Peabody-New Guinea Expedition, die duurde van 1961 tot 1963. De documentaire speelt zich af in de hooglanden van West-Papoea (voorheen Irian Jaya, eerst bestuurd door Nederland, nadien door Indonesië), bij de Dani van de Baliemvallei, en gaat over rituele oorlogsvoering maar tegelijk over het dagelijkse leven, dat ondertussen verder zijn gangetje gaat. De titel, *Dead Birds*, is een metafoor voor menselijk sterven: mensen sterven als vogels, in de lokale mythologie. Gardner kreeg zeer veel kritiek op de film, onder andere op het gebruik van de voice-over als verteltechniek: de dominante, witte stem, die uitlegt wat er gezien dient te worden in de beelden. Tegelijk geldt de film als een canonieke documentaire in de geschiedenis van de etnografische en documentaire film. In 1986 maakt Gardner nog een documentaire waardoor hij een prominente plaats in de filmgeschiedenis verdient: *Forest of Bliss*, over het leven in Benares, of Varanasi, langs de Gangesstroom in Indië. In deze film hanteert Gardner een geheel andere filmtaal; hij voert geen hoofdrolspelers op in een scenografie, maar laat mensen in en uit beeld bewegen en toont zo scènes uit het dagelijkse leven in de stad. Bovendien wordt er geen voice-over gebruikt, of dialogen, tussentitels of andere inhoudelijke sleutels om de beelden te duiden. De film toont een poëtisch, observerend verloop van zonsopgang tot zonsondergang, waarin enkele hoofdpersonages op respectvolle afstand worden gevolgd, zowel in hun religieuze als in hun dagelijkse handelingen.

Na Margaret Mead-Gregory Bateson en Robert Gardner, en ook Jean Rouch (zie onder), zullen enkele toonaangevende documentaires gaandeweg mee de discipline van de visuele antropologie vormgeven. De bekendste zijn, opnieuw, gemaakt op Nieuw-Guinea. Het betreft: *Trobriand Cricket* van Jerry Leach en

Gary Kildea (1975), *First Contact* van Bob Connolly en Robin Anderson (1982) en *Cannibal Tours* van Dennis O'Rourke (1988).

Trobriand Cricket speelt zich af – hoe kan het ook anders? – op de Trobriand Islands, waar Malinowski zijn pioniersveldwerk had verricht tussen 1915 en 1918. In *Trobriand Cricket* zijn we toeschouwer van het fenomeen van de culturele appropriatie (culturele toe-eigening) van de Engelse sport cricket, en de transformaties die deze traditioneel Engelse sport ondergaat wanneer ze toegeëigend wordt in koloniale contexten door de bewoners van de Trobriand Islands. De mannen voeren een schouwspel op dat ze zich eigen gemaakt hebben, in traditionele opsmuk en met eigen regels en aspecten van ritueel, parade en competitiviteit zoals die oorspronkelijk, vóór de kolonisatie, in de lokale cultuur voorkwamen, gemixt met de spelregels van het Engelse cricket.

First Contact handelt over het 'eerste contact' (een bijna mythische categorie in avonturier- en ontdekkingsreiziger verhalen) tussen de Hill Tribes van Papoea-Nieuw-Guinea en de Australische Leahy Brothers, drie broers-goudzoekers die op zoek gaan naar fortuin, zoals velen toen, in de binnenlanden van het grote eiland Nieuw-Guinea in 1930. De film volgt het spoor van twee van de overlevende broers in de jaren 1980, en de mensen in het gebied van wie ze binnentrokken in 1930. Het was de eerste keer dat de bewoners van de binnenlanden van Papoea-Nieuw-Guinea, de zogenaamde Hill Tribes, witte mensen zagen. De film vertelt het relaas aan de hand van de twee overgebleven broers samen met getuigenissen van de lokale bevolking, waarvan velen nog kind waren in 1930. De film is eigenlijk onderdeel van een trilogie (de opvolgfilms heten *Joe Leahy's Neighbours* en *Black Harvest*), maar *First Contact* is de bekendste van de drie.

Cannibal Tours toont het contact tussen toeristen en plaatselijke bevolking langs de Sepik-rivier van Papoea-Nieuw-Guinea in de jaren 1980. De film is een bijtende kritiek op de toeristische industrie. *Cannibal Tours* toont toeristen op een cruiseschip op de Midden-Sepik, in dit anders zeer moeilijk te bereiken gebied. De opnames zijn vooral gemaakt bij de Iatmul, Batesons onderzoeksobject in zijn etnografie, *Naven* (zie Hoofdstuk 6), en beroemde kunst- en materiële cultuurproducenten in de regio. De toeristen zijn op zoek naar authentieke beleving en naar snuisterijen en 'tribale' objecten tegen woekerprijzen. De kijker hoort en ziet de toeristen in de film afpingelen voor mooie houten beeldjes en maskertjes op toeristenmarktjes die speciaal voor hen opgezet zijn langs de oevers van de Sepik. De kijker ziet ook toeristen binnengaan in de dorpen om ongevraagd foto's te nemen van huizen en blote lijven, waarna de naakte 'tribaal' een centje toegestoken krijgt, vanop veilige afstand, om zijn ontblote, exotisch-erotische lijf met scarificaties te laten fotograferen. Ondertussen

hoor je op de achtergrond de muziek van Mozart; op deze manier confronteert de filmmaker ons in onze zoektocht naar ‘het primitieve’. Want, wie is hier de primitieveling?

Deze drie documentaires zijn gedraaid in Papoea-Nieuw-Guinea, het Papoea-gedeelte van het grote eiland Nieuw-Guinea, dat doormidden is gesneden door de koloniale geschiedenis en de competitie van verschillende grootmachten voor meer en meer grondgebied. Het oostelijke gedeelte van het eiland heet Papoea-Nieuw-Guinea en is een onafhankelijke staat. Het westelijke gedeelte heet West-Papoea (vroeger Irian Jaya) en behoort tot vandaag de dag bij Indonesië. Door de enorme rijkdom aan grondstoffen wordt dit gedeelte van Nieuw-Guinea uitgebaat – en uitgebuit – door grote multinationale mijnbedrijven, die er grote mijnontginningen uitbaten (bijvoorbeeld de Freeport Mine, een van de grootste goud- en kopermijnen ter wereld). De Indonesische overheid buit de inheemse bevolking van West-Papoea uit en, erger, voert er een stille genocide uit, maar kan tot nu toe zijn gangetje gaan. In overige delen van Melanesië, zoals in Papoea-Nieuw-Guinea en Vanuatu, is er een sterke grassrootsbeweging op gang, die sterk ijvert voor de onafhankelijkheid van West Papoea, genaamd Free West Papua.

In het volgende gedeelte van dit hoofdstuk zal ik het oeuvre bespreken van dé spilfiguur in zowat elk overzicht van film en visuele antropologie, de Franse documentaire filmmaker Jean Rouch. Vanaf de jaren 1950-1960 is Jean Rouch niet meer weg te denken uit de film- en documentaire filmgeschiedenis, en zal hij tevens documentairemakers in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten sterk beïnvloeden. De geografische focus zal met het werk van Rouch opnieuw verlegd worden van de Pacific en Azië naar Afrika.

JEAN ROUCH (1917-2004): PARTICIPATIE EN COCREATIE IN FILM

Jean Rouch begon zijn carrière als filmmaker als student van de Franse antropoloog Marcel Griaule (die op zijn beurt een student was geweest van Marcel Mauss, zie Hoofdstuk 4). Marcel Griaule is vooral bekend door de Dakar-Djibouti-expeditie die hij op touw zette, van 1931 tot 1933. De bedoeling van de Dakar-Djibouti-expeditie was om Frans koloniaal Afrika te doorkruisen en zo objecten te verzamelen voor het toenmalige Musée du Trocadéro (nadien Musée de l’Homme, nu Quai Branly Museum). Aan de westkust van Afrika ligt Dakar, de hoofdstad van Senegal en toenmalig Frans grondbezit. Aan de oostkust ligt Djibouti, aan de zogenaamde hoorn van Afrika, toen eveneens in Franse handen. Daartussen liggen Mali (toen Frans-Soedan), Niger en Tsjaad, allemaal

Franse kolonies, in een gordel over Afrika heen. De enige stoorzender in deze 'van kust tot kust'-expeditie was Soedan, dat als onderdeel van Anglo-Egyptisch Soedan feitelijk in Engelse handen was (en Ethiopië en Eritrea, die bezet werden door Italië). De naam Dakar-Djibouti was aldus goed gekozen, om aan te tonen dat Frankrijk een koloniale grootmacht was waarmee rekening diende gehouden te worden in Afrika.

Marcel Griaule zou tijdens de expeditie al vroeg in contact komen met de Dogon, die leven langs de Bandiagara-rotswanden in Mali. De Dogon vormden de basis voor zijn belangrijke eerste veldwerk en voor de rest van zijn carrière. Griaule onderzocht vooral de complexe Dogon-kosmologie, een onderwerp dat beroemd werd in de geschiedenis van de antropologie, wat ervoor zorgt dat de Dogon tot vandaag de dag een van de meest bestudeerde bevolkingsgroepen zijn ter wereld. Frans veldwerk verschilde van het Angelsaksische model in die mate dat er minder aandacht werd geschonken aan de methode van de participerende observatie zoals die in het Verenigd Koninkrijk, aan de London School of Economics, door Malinowski werd ontwikkeld. Frans veldwerk bleef eerder gebruik maken van vertaler-tolken, als assistenten, wat resulteerde in iets afstandelijker veldwerk, waarbij de etnoloog/antropoloog niet zozeer deelnam aan elk aspect van het dagelijkse leven. Ook de titels van Griaules publicaties verwijzen daarnaar, bijvoorbeeld *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmel* uit 1948 (later vertaald als *Conversations with Ogotemmel*). Ogotemmel, een religieus leider van de Dogon ten tijde van Griaules veldwerk, legde de Dogon-kosmologie uit via een vertaler-tolk die tussen hen medieerde (vandaar de titel: 'conversaties met'). Later nam Griaule zijn studenten mee naar de Dogon, onder anderen Germaine Dieterlen, die Griaules Dogon-werk opvolgde, en de jonge Jean Rouch.

Rouch begon zijn prille carrière als filmmaker bij de Dogon in Mali, onder supervisie van Griaule, maar zou al vlug uitgroeien tot een autoriteit op het vlak van de etnografische film. Hij was de grondlegger van de cinema vérité, ofte de 'waarheidscinema', waardoor hij tevens een generatie Franse cineasten van de *Nouvelle Vague Cinema* beïnvloedde (in het bijzonder François Truffaut, Jean-Luc Goddard en Alain Resnais). In de cinema vérité, zoals ontwikkeld door Rouch, werd de camera dikwijls los op de schouder gedragen, om op die manier zo dicht mogelijk bij de mensen te komen. Het is een soort van (zelf)reflexieve film avant la lettre, waarbij de maker soms zelf in beeld komt, en zich positioneert middenin tussen de mensen. De film zelf, het eindresultaat, doet zo soms aan als een *work in progress*, een onafgewerkt product, dat de lezer toelaat om kritisch te kijken en mee te oordelen over de beelden. Niet de waarheid an sich wordt beoogd, maar een filmische waarheid, de waarheid die ontstaat op het moment dat een camera een relatie tussen mensen creëert. Rouch is tevens een pionier van het participatief werken en het co-auteurschap in film, samen

met de mensen die hij filmde, door middel van feedbacksessies en discussies, maar ook door mensen zichzelf te laten filmen. Hij is er het enfant terrible van de documentaire fictie door geworden, door zelfreflexief te werk te gaan en zo transparant mogelijk te zijn over zijn keuzes en methodes in beeld.

De documentaire film waarmee Rouch beroemd is geworden, is *Les maîtres fous* uit 1955. In de film zien we het fenomeen van de *Hauka*, een religieuze beweging die ontstond in het kielzog van de Franse kolonisatie van West-Afrika. De film speelt zich af in Accra, Ghana, onder migrant-gastarbeiders die afkomstig zijn van Niger. De *Hauka* was een soort van nieuw ritueel, dat bestond uit een mimicry, een nabootsing van de koloniale overheid en koloniale administratoren, aan de hand van geestverruimende middelen en trance, om op die manier de spot te drijven met de kolonisatie, maar, meer nog, om hun macht en kracht te stelen. *Hauka*-leden bootsten de kolonisator niet zomaar na: ze probeerden hen te ontdoen van hun potentie, hun levenskracht. *Les maîtres fous* is een opname van een ritueel als ritueel (en dus niet als een geënceneerde opname ervan). In het begin van de film zien we het dagelijkse leven in Accra en worden de gastarbeiders voorgesteld in de film waarin ze later, bezeten door de *Hauka*, een hoofdrol zullen spelen. Nadat ze aangekomen zijn op de locatie voor het ritueel, wordt de spanning traag opgevoerd, ongeveer in real time. De trances beginnen, door het innemen van geestverruimende middelen, en de doordeweekse jongens en mannen transformeren gaandeweg in personages uit de koloniale verbeelding en realiteit. Opeenvolgend zien we optredens van onder andere 'de Gouverneur', 'de Ingenieur' en 'Madame Locotoro, de vrouw van de dokter'. Tijdens het ritueel wordt een hond gedood en verorberd, en zien we de trance in extreme mate toenemen. Na het ritueel keren we terug naar de stad, waar we een dag later 'de Gouverneur' terugzien in zijn dagelijkse job, als arbeider bij Acca Water Works, en 'Madame Locotoro', die Rouch aanduidt als 'een eerder vrouwelijke jongen', die in een kapperszaak werkt in Accra.

Terwijl *Les maîtres fous* ontegensprekelijk behoort tot de absolute canon van documentaire filmgeschiedenis, blijven verschillende aspecten van de film bijzonder problematisch. Het vernieuwende van de film was de observatie van trance. Dit maakte een enorme indruk op het publiek, en het was meteen ook problematisch: veel Afrikanen vonden dat de personages als wilde dieren waren voorgesteld, in zogenaamde barbaarse scènes (in de discussie, bijvoorbeeld, of de geofferde hond rauw of gekookt opgegeten moest worden). De film werd gezien als provocerend en ethisch discutabel. In *Les maîtres fous* werkt Rouch ook helemaal nog niet participatief, of cocreatief, met concrete inbreng van zijn subjecten. De autoritatieve voice-over van de witte filmmaker vertelt, over de beelden heen, wat er te zien valt. Rouch, als vernieuwer, tackelde dit probleem (nog) niet: hij vertelt honderduit over wat er te zien valt, hij analyseert zijn

beelden voor de kijker en hij geeft de informatie. De beelden spreken (nog) niet voor zichzelf. En, misschien nog belangrijker: de mensen die in beeld komen, krijgen geen stem. Hun realiteit wordt voor henzelf uitgelegd door de witte filmmaker, in een dominante stem die over de beelden heen galmt. De kijker krijgt op die manier iets voorgeschoteld, een versie van een verhaal, een realiteit, die geïnterpreteerd is door de maker en waarin het onderwerp van de film geen medezeggenschap krijgt. De kijker kan zitten, luisteren en leren, maar zij of hij kan niet zelf conclusies trekken uit wat er zoal te zien valt.

In *Chronique d'un été* uit 1961, waarvoor Rouch samenwerkt met de filosoof Edgar Morin, is de setting Parijs, waar de twee heren op verschillende manieren vragen aan Parijzenaren of ze gelukkig zijn in hun stadse bestaan. In deze documentaire keert Rouch de traditie van de tropenetnografie en, parallel, de tropendocumentaire om, en kijkt hij eigenlijk naar zichzelf en zijn grootstedelijke cultuur. Hij doet dit op een zelfreflexieve manier: hij brengt zichzelf in beeld, en de discussies die hij heeft met de onderwerpen van de film over het leven in de stad en over 'het probleem' documentaire maken. Hij past ook voor de eerste keer de methode van de feedback toe: in het midden van de film zie je een cinemazaal waarin de hoofdpersonages van de film zitten. Zij hebben net de eerste helft van de film gezien. Rouch en Morin vragen hen wat ze ervan vinden, en of ze vinden dat de film recht doet aan hun leven en hun meningen. Dit is de eerste keer in de filmgeschiedenis dat het onderwerp van een film letterlijk en figuurlijk inspraak krijgt in de constructie van de beeldvorming. Ook in *Jaguar*, uit 1967, dat ons opnieuw naar Afrika brengt, maakt Rouch zeer duidelijk gebruik van participatie en cocreatie. In de film, die drie mannen van Niger volgt op zoek naar werk in Ghana, zien en horen we deze drie mannen vooral zelf aan het woord. Terwijl ze reizen, reflecteren ze over hun leven. Aangekomen in Ghana, zien we ze aan het werk, in Kumasi en Accra, in allerhande jobs. Op hun terugtocht steken ze, samen met de filmmaker, illegaal de grens over. Een van de mannen, Damouré Zika, is ondertussen getransformeerd in een *jaguar*, een soort van dandyeske intellectueel en weldoener, die bij terugkomst in Niger zijn zuurverdiende rijkdom verdeelt in zijn dorp. Rouch schoot de beelden voor *Jaguar* reeds in 1954, maar het was pas enkele jaren later dat hij samen met Damouré en Lam, een van de andere protagonisten, de beelden bekeek en bespreekte en ze collaboratief en participatief, en cocreatief, de film maakten.

Alain Resnais, de cineast van onder andere *Hiroshima mon amour* uit 1959, maakte, sterk beïnvloed door Rouch, tevens een pareltje in het documentaire genre, dikwijls ook bestempeld als een essayfilm: *Les statues meurent aussi* ('Beelden sterven ook') uit 1953. Deze film toont zogenaamde primitieve, tribale kunst van Afrika. Het tweede luik van de film gaat in op actuelere thematieken in het Afrika van de jaren 1950 en kan op die manier gelezen worden als een

soort van kritiek op het kolonialisme. De zogenaamde meesterwerken van de Afrikaanse kunstgeschiedenis worden getoond: de kunst van Benin, Nok en Ife, en van de Dogon, de Kuba, en de Luba. Zelfs *De schaaldraagster* van de Meester van Buli, Frans Olbrechts' eerste attributie van een individuele kunstenaar in Afrika, is te zien in de film (en Olbrechts wordt ook bedankt in de generiek van de film). In de tekst, met voice-over, worden parallellen getrokken met onder andere de kunst van het oude Egypte en het oude Nabije Oosten. De stem wordt afgewisseld met muziek die het sentiment dient te ondersteunen van wat gezien wordt: soms rustig, soms dramatisch, opzwevend of wild. Het ritme van de muziek bepaalt mee hoe de toeschouwer kijkt. Associaties worden gemaakt tussen abstracte motieven en figuratie, en figuratie en expressie, à la Picasso. Maar het sterkste, meest avant-gardistische element van de film is wanneer een glazen ruitje van een museumvitruine voor een masker wordt geschoven, bijna onzichtbaar. De suggestie die hier wordt aangebracht, is dat beelden – letterlijk – sterven in musea, losgerukt uit hun context, ontvreemd, geïsoleerd en getoond als (louter) kunstobject, als fetisj voor de westerse toeschouwer. Het is een bijzonder sterk beeld, verwant aan hedendaagse discussies over cultureel eigendom en musea en de dekolonisatie van collecties.

REFLEXIEVE, POSTKOLONIALE FILM: THE SUBJECT SPEAKS BACK

Net zoals in het postkolonialisme als denkstroming (zie Hoofdstuk 9) begint het subject in film pas echt te spreken wanneer we witte cinema – en witte cinemamakers – achter ons laten. De ware reflexieve documentaire is de postkoloniale documentaire, waar het subject terugspreekt naar de toeschouwer. Filmmakers en cineasten uit voormalige kolonies draaien pas echt de blik om, niet als een westerse cineast die 'De Ander' filmt, maar vanuit een auto-etnografische benadering, als antwoord op de vermeende autoriteit van het Westen. Pioniers van de Afrikaanse filmgeschiedenis, zoals Ousmane Sembène en Djibril Diop Mambéty, vermengen fictie en realiteit om Afrikaanse verhalen te vertellen en een Afrikaans publiek te bereiken. Na Bollywood in Bombay ontstond Nollywood in Nigeria, een van de grootste filmindustrieën ter wereld. Filmfestivals zoals Fespaco, dat al vanaf 1969 georganiseerd wordt in Ouagadougou in Burkina Faso, maar ook het Africa International Film Festival in Nigeria, het Durban International Film Festival in Zuid-Afrika, en het Zanzibar International Film Festival op Zanzibar, of de booming filmindustrie in landen zoals Oeganda, Kenia en Tanzania, zorgen ervoor dat Afrika zichzelf meer en meer op de kaart zet als grote speler in de globale filmgeschiedenis, met films die handelen over uiteenlopende thema's, zoals (de geschiedenis van) de kolonisatie,

postkolonialisme, geloof en religie, tradities, seksualiteit en gender, oorlog en geweld, en (het leven in) rurale of verstedelijkte samenlevingen.

Ousmane Sembène (1923-2007) wordt dikwijls benoemd als de stichtende vader van de Afrikaanse film. Sembène was oorspronkelijk een schrijver en, pas later, een filmmaker. Hij groeide op in Senegal, onder Frans bewind, in een islamitische familie. Tijdens de Tweede Wereldoorlog vocht hij als koloniaal subject van Frankrijk aan Franse zijde. In 1947 reeds keerde hij illegaal, als verstekeling, terug naar Frankrijk, waar hij in Parijs in een Citroëngarage werkte en in Marseille op de scheepsdokken. In Frankrijk leert hij tegelijk de literatuur van de Harlem Renaissance kennen, de Afro-Amerikaanse beweging uit het Harlem (New York) van de jaren 1920, en het werk van de Haïtiaanse marxistische schrijver Jaques Roumain. Sembènes eerste roman, *Le dockeur noir*, uit 1956, handelt, deels autobiografisch, over een zwarte dokwerker in Marseille die tegelijk een schrijver is en die een witte vrouw vermoordt. In *Les bouts de bois de Dieu*, uit 1960, vertelt hij het waargebeurde verhaal van een spoorwegstaking langs de lijn Dakar-Niger uit 1947-1948. Zijn bekendste roman, *Xala*, uit 1973, gaat over een rijke zakenman die gelooft dat er een vloek over hem rust waardoor hij impotent is geworden (*xala* in Wolof, Sembènes moedertaal). In 1963 reeds maakt Sembène zijn eerste film, *Borom Sarret*, over een arme steekkarchauffeur in Dakar. Het is de eerste film die gemaakt werd in Afrika door een Afrikaanse maker. In 1975 verfilmt hij *Xala*, zijn roman uit 1973, en in 1977 komt *Ceddo* uit, over de geschiedenis van Senegal vóór de Franse kolonisatie. *Ceddo* werd zwaar gecensureerd in Senegal vanwege de vermeende anti-islamitische boodschap in de film. In 1971 had Sembène ook *Emitaï* gemaakt. De film was een manifest tegen het Franse koloniale bewind tijdens de Tweede Wereldoorlog en werd voor lange tijd verboden in Frans-West-Afrika. *Moolaadé*, zijn laatste film, uit 2004, ging over vrouwelijke genitale mutilatie in een dorp in Burkina Faso.

Djibril Diop Mambéty (1945-1998), tevens van Senegalese origine, combineerde traditioneel Afrikaanse en moderne invloeden in zijn films, gemixt met invloeden uit de Franse nouvelle vague. Zijn films waren, zoals die van Sembène, kritieken op kolonialisme en neokolonialisme, en gingen over diverse onderwerpen uit politiek en samenleving. Zonder te vervallen in de binaire oppositie van 'een traditionalistisch Afrika' tegenover een 'industrialiserend, ontwikkelend Afrika', vermengde Mambéty allerlei elementen, moeiteloos overgaand in zijn films van de verhaalstijlen uit de griottraditie van West-Afrika tot avant-gardistische, surrealistische, non-lineaire verhaallijnen. In *Touki Bouki*, Mambéty's meesterwerk uit 1973, zien we de jonge koeienherder Mory, op zijn motorfiets, met aan zijn stuur een grote, stoere stierenschedel met hoorns. Op een dag ontmoet Mory de studente Anta, in Dakar. De twee zijn het leven in Senegal moe en dromen van een beter bestaan in Parijs. Mory steelt het geld

voor de oversteek in het huis van een homoseksuele zakenman. Maar wanneer beiden op het punt staan om aan boord te gaan van het schip dat hen zal overbrengen, stapt Anta op maar twijfelt Mory. Hij beslist, op het laatste moment, om terug te keren naar zijn motorfiets, die hij had achtergelaten en die hij in stukken terugvindt, en naar zijn armzalige leven in Senegal. Door middel van het naast elkaar plaatsen van premoderne, pastorale en moderne beelden en muziek, worstelt *Touki Bouki* met het idee van hybriditeit in het Senegal van de jaren 1960. In *Hyènes*, een vervolgfilm op *Touki Bouki* uit 1992, pikt hij het verhaal op, over een in Europa rijk geworden vrouw die terugkeert naar haar dorp en wil dat haar oude minnaar vermoord wordt.

Het Britse Black Audio Film Collective werd opgericht in 1982 door zwarte diasporakunstenaars en -filmmakers John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson en Trevor Mathison, en opgedoekt in 1998. Het ontstaan van het Black Audio Film Collective was, zoals dat van het Sankofa Film and Video Collective, te danken aan de groeiende sociale onrust in het Engeland van de jaren 1980. Beide groeperingen werden beïnvloed door nieuw en kritisch academisch werk dat op dit moment uitkwam, van auteurs zoals Homi Bhabha (zie Hoofdstuk 9: Het postkolonialisme) en Stuart Hall (de stichtende vader van het vakgebied van de *Cultural Studies*, zie ook Hoofdstuk 9). Beide groepen grepen de nieuwe, postkoloniale theorie aan om het in hun werk, in de vorm van documentaire film, te hebben over postkoloniale identiteit en identiteitspolitiek. Hun films behandelen de multiculturele samenleving in Engeland, gezien vanuit een generatie van diasporafilmmakers die de notie van *Blackness* centraal stellen, als een vorm van identiteitsformatie in een multiculturele samenleving waar hun stem voor lange tijd niet werd gehoord. Een van de bekendste films die uit het collectief voortkwam was *Handsworth Songs*, uit 1986, gemaakt door John Akomfrah en geproduceerd door Linda Gopaul. *Handsworth Songs* leest als een soort filmmessay en gaat over de sociale onrust in Birmingham in de herfst van 1985. De documentaire maakt gebruik van *newsreel*- en archiefmateriaal om een verhaal te vertellen over (herinnering aan) immigratie, rassenonderscheid en zwarte aanwezigheid in het Engeland van de jaren 1980. De film gaat over raciale spanningen, met rellen in het verarmde Handsworth District van Birmingham tot gevolg, en harde politieoptredens.

Het Sankofa Film and Video Collective werd opgericht in Londen in 1983 door Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards en Robert Crusz. De term 'Sankofa' is afkomstig uit de Akan-talengroep van Ghana en kan losjes vertaald worden als een soort van terugkeer naar de roots. In de films van Sankofa gaan de thema's, zoals in de films van Black Audio Film Collective, van raciale onrust en spanning in Engeland tot migratie en nostalgie

in zwarte diasporagemeenschappen, maar ook over diversiteit, (homo)seksualiteit en (feminisme en) gender. John Akomfrah van Black Audio Film Collective en Isaac Julien van Sankofa groeiden uit tot bekende en gevierde filmmakers en video- en installatiekunstenaars. Akomfrah, van Ghanese origine, maakte na *Handsworth Songs* nog verschillende documentaires over maatschappelijke, zwarte thema's, zoals *Seven Songs for Malcolm X* uit 1993, *Riot* uit 1999 (over de rellen in Liverpool uit 1981) en *The Stuart Hall Project* uit 2013, over *cultural theorist* Stuart Hall. In 2013 werd zijn video-installatie *The Unfinished Conversation* getoond in Tate Britain. In 2015 toonde hij *Vertigo Sea* op de Biënnale van Venetië, in de tentoonstelling *All The World's Futures*, die samengesteld werd door curator Okwui Enwezor (die ook artistiek directeur was geweest van Documenta 11 in Kassel in 2002). Julien, van Caribische origine, maakt tevens video- en installatiewerk dat in hedendaagse kunstmusea en galerijen wordt getoond, en ook de documentaires *Darker Side of Black* uit 1993 en *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, uit 1996. In 2002 bracht hij *BaadAsssss Cinema* uit, een documentaire over Blaxploitation Movies in de jaren 1970 in de Verenigde Staten.

Een video- en installatiekunstenaar en filmmaker zoals Steve McQueen, een Londenaar van Caribische origine, vormt een hedendaagse component van de rijke zwarte filmgeschiedenis. McQueen schitterde met films als *Hunger*, uit 2008, over de Ierse hongerstaking uit 1981, en *Shame*, uit 2011, over een seksverslaafde man, gespeeld door Michael Fassbender. Minder bekend is zijn vroegere video- en installatiewerk, zoals *Bear* uit 1993, waarin twee naakte zwarte mannen – een ervan is McQueen zelf – worstelen in een soort van gevecht dat tegelijk in een intieme omhelzing lijkt te veranderen en waar, opnieuw, noties van ras en seksualiteit doorschemeren. In verband met zijn kortfilms benoemt McQueen de *nouvelle vague* als inspiratiebron, net als de films van Andy Warhol. In 2009 vertegenwoordigde ook hij, als diasporakunstenaar, Engeland op de Biënnale van Venetië, en in 2013 won hij de Oscar voor Beste Film op de Academy Awards in Californië voor zijn film *12 Years a Slave*. Deze film is gebaseerd op het leven en de memoires van de zwarte abolitionist Solomon Nothrup, die gekidnapt werd in 1841 in New York om nadien verkocht te worden als slaaf en twaalf jaar op de plantages in Louisiana te werken vooraleer hij werd vrijgekocht en naar New York kon terugkeren. Het originele boek, *12 Years a Slave*, van Nothrup, werd uitgegeven in New York in 1853.

HEDENDAAGSE VISUELE ANTROPOLOGIE

In hedendaagse visuele antropologie wordt de macht van de filmmaker, analoog aan de macht van de etnograaf en antropoloog in tekst, in vraag gesteld en in hedendaagse documentaire ook dikwijls in beeld gebracht. De keuze van de camerastandpunten en de relatie tussen filmmaker en subject worden bevraagd, soms ook in de film. Visueel antropologen – of antropologen die met film hebben gewerkt, of filmmakers die antropologisch hebben gewerkt – werken theorie uit in beeld, net door dergelijke vraagstellingen in beeld te brengen. Het SEL, het Sensory Ethnography Lab, dat een onderdeel vormt van het Film Study Center zoals opgericht door Gardner in Harvard, is een van de toonaangevendste hedendaagse instellingen op het vlak van experimentele en zelfreflexieve film. Aan de University of Manchester (waar Max Gluckman in 1949 een antropologiedepartement oprichtte) wordt in 1987 tevens een Centre for Visual Anthropology opgericht. Ook aan de Universiteit Gent was er, in samenwerking met Luca-School of Arts Brussel, een opleiding in de visuele antropologie, van 1996 tot 2006. De opleiding verdampte, maar de belangrijkste onderzoekers die eraan verbonden waren, transformeerden ze in de autonome kunstencentrumplaats SoundImageCulture, die ook nu nog bestaat en werkzaam is. Sinds geruime tijd zijn de opleidingen in de visuele antropologie maar ook in de kritische film- en mediastudies vermenigvuldigd, met verschillende goede opleidingen, vooral in de Verenigde Staten en in het Verenigd Koninkrijk, maar ook in continentaal Europa, dankzij de rijke traditie van pionier Jean Rouch in de Franse film.

In de Verenigde Staten heeft academica en filmmaakster Trinh T. Minh-ha een centrale rol in de recente geschiedenis van experimentele film en video. Trinh Minh-ha werd in 1952 geboren in Vietnam en groeide er op in volle oorlogsjaren. Ze emigreerde naar de Verenigde Staten in 1970. Sinds 1994 is ze professor in *Gender and Women Studies* aan de University of California, Berkeley. Zowel in haar geschreven, theoretisch werk als in haar films weigert ze (cultuur) te essentialiseren. In haar boek *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, uit 1989, gaat ze bijvoorbeeld in op de drie zogenaamde minderheidsgroepen waarvan ze deel uitmaakt (vrouwen, natives en 'De Ander') en refereert ze eraan, autobiografisch, vanuit haar standpunt. Ook in haar eerste film, *Reassemblage*, uit 1982, gemaakt in Senegal, weigert ze zomaar 'een film' te maken over 'een cultuur'. Een bekende quote van haar luidt dat ze niet wil 'spreken over', maar wel 'nabij'. Haar stem is te horen, maar draagt – in tegenstelling tot bijvoorbeeld de voice-over in een vroege Rouch – niet per se bij tot inhoud en betekenis van wat de toeschouwer ziet. Ze is eerder een illustratie van het maakproces, van het maken van een film. *Surname Viet Given Name Nam*, uit 1989, zoomt dan weer in op *newsreel*- en archiefmateriaal, afgewisseld met interviews

met vijf Vietnamese vrouwen in de Verenigde Staten. Een bekende *film still* uit *Surname Viet* is waar één vrouw, in beeld, zegt over haar participatie in de film: *'At first I was very hesitant when you asked me to participate.'* Het legt enkele van de spanningen bloot van het filmmaken zelf, en van het in beeld brengen van mensen. Een recentere film, *Forgetting Vietnam*, uit 2015, gaat over herinnering en nostalgie, van Vietnamezen zowel als Amerikaanse oorlogsveteranen, en over (het zoeken naar) cultureel erfgoed en/in identiteitspolitiek.

De relatie tussen hedendaagse kunst en visuele antropologie, in experimentele film en video, heeft sterke roots, zoals we reeds zagen, in de zwarte filmtraditie in West-Afrika, dikwijls beïnvloed door Jean Rouch en de *nouvelle vague*, en in Engeland, beïnvloed door academisch werk van onder anderen Stuart Hall en Homi Bhabha (zie Hoofdstuk 9). Ook – en vooral – de diverse collectieven, zoals Black Audio Film Collective en Sankofa, droegen bij tot de verwevenheid van film en (/als) kunstvorm. In verschillende landen ontstonden verschillende filmcollectieven, vanuit verschillende noden. In Australië werd in 2008 het Karrabing Film Collective opgericht, door grassroots Aboriginal activisten-filmmakers. De makers van het Karrabing Film Collective focussen op de verwoestende effecten dat het *settler colonialism* heeft gehad op Australië, cultureel en ecologisch. In Canada werd reeds in 1990 Isuma opgericht, de eerste filmmaatschappij in Inuit-beheer, en in 2011 werd Taqqut opgericht, een Inuit-filmcollectief dat volledig gerund en beheerd wordt door de Inuit. De twee collectieven werden opgericht in de regio waar Flaherty's *Nanook* werd gefilmd (Nanook, of Allakariallak, woonde in het extreme noorden van Quebec; Isuma is gevestigd in Igloodik en Taqqut in Iqaluit, beide in Nunavut, aan de overkant van de Hudsonbaai). *Atanarjuat: The Fast Runner*, uit 2001, van Zacharias Kunuk (Isuma Productions) was, als een soort van antwoord op Flaherty's *Nanook*, de eerste film die volledig geschreven, geregisseerd, geproduceerd en geacteerd werd in het Inuktitut, een van de grootste Inuit-talengroepen van Canada. Sinds *Atanarjuat* spreekt ook het subject vanuit het arctische 'niemandsland' terug, naar een groter en een zich bewuster wordend publiek. In 2019 vertegenwoordigde Isuma met de film *One Day in the Life of Noah Piugattuk* Canada als Inuit-delegatie op de Biënnale van Venetië.

Het SEL, het Sensory Ethnography Lab aan Harvard, dat voortkomt uit de rijke filmtraditie die Gardner er installeerde, groeide uit tot een experimenteel filmlaboratorium waar etnografie en artistieke praktijk worden gecombineerd in film, video, fotografie en installatiekunst. Het laboratorium werd opgericht in 2006 door de Britse antropoloog en filmmaker Lucien Castaing-Taylor, in een poging om etnografie en het zintuiglijke, emotionele te verenigen in film. Castaing-Taylor's werk voor SEL omvat onder andere *Leviathan*, uit 2012, dat hij maakte samen met Véréna Paravel, over de Noord-Amerikaanse visindustrie

(Leviathan, naar het zeemonster uit de oudheid; zie ook Hobbes' toepasselijke titel, Hoofdstuk 1). Daarnaast is er ook *Caniba*, uit 2017, dat hij tevens maakte samen met Paravel en dat handelt over Issei Sagawa, een Japanse man die in 1981 zijn Nederlandse klasgenoot aan de Sorbonne heeft gedood en opgegeten. In 1992 maakte Castaing-Taylor reeds het bejubelde *In and Out of Africa*, samen met Ilisa Barbash, over authenticiteit en (westerse) smaak, en raciale kwesties, in de tribale kunstmarkt van West-Afrika. *Manakamana*, van Stephanie Spray en Pacho Velez, is een SEL-productie uit 2013. De volledige film speelt zich af in een cabine van een kabelbaan naar de Manakanaba-tempel in Nepal. Terwijl de cabine op en neer blijft gaan, stappen verschillende mensen in en uit, op de heenweg naar of de terugweg van het heiligdom, hoog in de bergen. Sommigen zijn stil, anderen nemen selfies met het mooie landschap of eten een ijsje. Op die manier 'speelt' iedereen 'zichzelf' in de film. *Manakanaba* is een innemend pareltje van visuele antropologie dat inzoomt op het dagelijkse leven in Nepal aan de hand van een – op het eerste gezicht – onopvallend detail: een ritje in de kabelbaan. Ook *Kale and Kale* van Stephanie Spray, uit 2007, focust op het dagelijkse leven in Nepal en toont de emotionele, affectieve band tussen een oom en zijn neefje.

In België is het SIC, SoundImageCulture, bijzonder toonaangevend in binnen- en buitenland. An Van. Dienderen, een van de oorspronkelijke stuwende krachten achter de opleiding visuele antropologie van de Universiteit Gent en Luca-School of Arts Brussel, is een academica en filmmaakster. Haar werk, dat raakt aan documentaire, theorie en visuele kunst, focust op documentaire strategieën en de relatie tussen 'het zelf' en 'De Ander', op zelfreflexieve en sensorielle manieren. Enkele van haar recentere films zijn onder andere *Made in Japan*, uit 2008, *Cherry Blossoms*, uit 2012, *Letter Home*, uit 2015, en *Lili*, tevens uit 2015. In *Lili* gaat Van. Dienderen in op racisme in de (technologie van de) filmindustrie en het gebruik van zogenaamde *China girls*, mooie meisjes met een melkwitte huid die dienden om de kleuren te kalibreren voordat de eigenlijke opnames begonnen. Op die manier verdonkerden de andere huidskleuren in de film: de norm was de witte huid. In de film stelt Van. Dienderen de centrale vraag: kan de technologie racistisch zijn? Ook Laurent Van Lancker is een filmmaker, verbonden aan SIC, die vooral in Afrika en Azië filmt, maar tegenwoordig ook meer en meer in Europa. *Kalès*, een documentaire uit 2017 van Van Lancker, gaat over de 'jungle van Calais', waar grote groepen vluchtelingen jarenlang wanhopig opeengehoopt zaten in de hoop op een succesvolle oversteek naar Engeland. In *Kalès* zien we het vluchtelingenkamp door de ogen van de vluchtelingen, eerder dan door die van de filmmaker. Ook Van Lancker focust op sensorielle beleving en emotie in zijn films. Effi Weiss en Amir Borenstein, beter bekend als Effi & Amir, zijn een Israëliësch kunstenaarskoppel dat in 2002 emigreerde naar

België en sindsdien werk maakt dat handelt over (im)migratie, identiteit en het al dan niet behoren tot een groep en een identiteit, vanuit hun diasporapositie.

In 2008 bracht de Nederlandse kunstenaar en filmmaker Renzo Martens een documentaire film uit die hevige reacties uitlokte, van zowel lovers als haters. De documentaire, getiteld *Enjoy Poverty*, gaat in op de extreme armoede in de Democratische Republiek Congo. In de film doet Martens uit de doeken, bewust dominant, vanuit zijn witte kader, aan Congolese fotografen dat zij hun armoede als een bron van inkomsten zouden moeten zien. De film leest als een soort van uppercut voor je geweten, als witte toeschouwer. In plaats van huwelijken te fotograferen, waarmee de fotografen amper iets verdienen, moedigt Martens hen aan om de armoede te fotograferen, naar het model van de persagentschappen en ontwikkelingshulporganisaties in Afrika, die geld verdienen met het documenteren van de schrijnende miserie. De Congolese fotografen, dwergen tegenover dergelijke persagentschappen, kunnen weliswaar geen perskaart bemachtigen en blijven aldus arm. Op het einde van de film besluit Renzo zelf dat de armoede van de Congolozen onoverkoombaar is, dat de obstakels te groot zijn om te overwinnen. Hij beslist om een feest te organiseren voor de dorpeelingen, waarbij de boodschap luidt dat ze hun armoede dan maar evengoed kunnen vieren. Een van de meest cassante scènes uit de film is wanneer Renzo, in pure neokoloniale stijl (en, natuurlijk, als een aanklacht ertegen), zich door een rivier laat waden, gezeten op de schouders van zwarte dragers. Ook wanneer witte plantage-eigenaars een fototentoonstelling bezoeken die hun zwarte werkers toont, in lompen gekleed, moet je als toeschouwer eventjes slikken: op de receptie, bij de opening, hoor je de witte plantage-eigenaars in beeld zeggen hoe mooi ze de artistieke kunstfoto's vinden.

Voice-Over, van de Nederlandse kunstenaar en documentairemaker Roy Villevoye, uit 2014, gaat dan weer in op de tribale kunsthandel tussen West-Papoea (voorheen Irian Jaya, en als dusdanig bestuurd, onder koloniaal bewind, door Nederland en later door Indonesië) en Nederland. De film speelt zich af bij de Asmat van West-Papoea en verkent de grenzen van de voice-over als filmische techniek en tactiek. In de film zien we hoe een boom geveld wordt, ritueel, om een beeld uit te beeldhouwen dat een afgestorven voorouder moet voorstellen en representeren. Villevoye, die de mensen in de film goed kent (hij werkte eerder al bij de Asmat), kwam overeen met een van de mannen dat hij het beeld, dat nieuw gemaakt zou worden, mocht kopen om het te koop aan te bieden in Nederland. Zo zou hij ervoor zorgen dat de Asmat zelf de centen krijgen die ze eigenlijk verdienen met de verkoop van hun traditionele kunst. Voor de aankoop had Villevoye vroeger al een afspraak gemaakt met de beroemde Mondriaanstichting in Nederland. Zij zouden de aankoop van het beeld subsidiëren, waarna het in Nederland kon worden verkocht. In de film horen we na enkele

minuten de telefoon rinkelen en start een discussie tussen Villevoye en iemand die werkt voor de Mondriaanstichting, over het geld voor de aankoop. De man van de Mondriaanstichting begint te beknibbelen op het overeengekomen bedrag. De kijker voelt deze spanning. Ondertussen wordt, in beeld, het beeld gemaakt, geconsacreerd en gerustgesteld (één man vertelt aan de vooroudergeest die nu in het beeld leeft, dat het allemaal oké is, dat Roy hem zal meenemen naar Nederland en dat zijn geest veilig is in het beeld). De mooie, intieme beelden worden afgewisseld met de stemmen van twee witte mannen die kibbelen over geld in de voice-over. De film toont zo de mogelijkheden van de voice-over, voorbij Jean Rouch.

Een laatste lichting kunstenaars-filmmakers in België werkt vanuit specifiek dekoloniale perspectieven. Tot hen behoren Monique Mbeka Phoba en Rosine Mbakam, en ook Faire-Part, een collectief dat bestaat uit Belgische en Congolese filmmakers. Mbeka Phoba maakte reeds in 1998 de documentaire *Un rêve d'indépendance*, over haar grootvader in Belgisch-Kongo. In 2006 maakte ze *Sorcière, la vie!*, over een oude Congolese man die als assistent werkte van een Belgische dokter ten tijde van Belgisch-Kongo en nadien een soort van traditioneel rechter werd in zaken van hekserij en tovenarij. Rosine Mbakam, van Kameroense origine, bracht haar debuutfilm *Les deux visages d'une femme Bamiléké* uit in 2017. In de film, die een intiem portret schetst van zowel de filmmaakster als haar moeder, keert Mbakam terug naar haar roots, naar haar moeder in Kameroen. Ze ondervraagt de 'twee gezichten' van de vrouw die ze is. Een bijzonder innemend moment in de film is wanneer Rosine vraagt aan haar moeder, die in beeld zit, of ze wel weet wat zij doet, in België. De moeder antwoordt daarop dat ze één keer in haar leven naar de film geweest is, in haar eentje, toen ze ruzie had met haar man, de vader van de filmmaakster. Ze vond film maar niks en is nadien nooit meer terug naar de cinema geweest. Collectif Faire-Part maakte reeds verschillende films, in en uit de DRC, en in Brussel en Kinshasa. De film *Faire part*, uit 2019, gaat over de koloniale erfenissen in het straatbeeld van Kinshasa, maar evengoed over het maken van een film door verschillende, diverse mensen. De film werd gemaakt door Anne Reijniers, Nizar Saleh, Paul Shemis en Rob Jacobs. In 2020 maakte Faire-Part tevens een film over de Afrikaanse tribale kunsthandel en collecties in musea, getiteld *In vele handen*.

Voor verdere literatuur over de complexe geschiedenis en de verwevenheid van film en de kunsten, zie ook de basiswerken *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* van Laura Marks, uit 2000, over herinnering en de zintuigen; en *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* van Catherine Russell, uit 1999, waarvan de titel verwijst naar Walter Benjamins imposante essay uit 1935. En ook *The Third Eye: Race, Cinema, and*

Ethnographic Spectacle van Fatimah Tobing Rony, uit 1996, blijft een klassieker voor de geschiedenis van de etnografische film, documentaire, en visuele antropologie.