

SUBVERSIE VAN DE MALE GAZE IN HEDENDAAGSE BELGISCHE CINEMA

**NAAR EEN FEMALE GAZE IN HET WERK VAN AN VAN DIENDEREN
EN SADDIE CHOUA**

Aantal woorden: 10318

Zoë Sioen

Studentennummer: 01708231

Promotor: Dr. Aurelie Daems

Bachelorproef voorgelegd voor het behalen van de graad bachelor in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

INHOUDSOPGAVE

1.	Inleiding	3
2.	Laura Mulvey en de female gaze	5
2.1.	Navolging Mulvey	8
3.	Agnès Varda	11
4.	Chantal Akerman	17
5.	Hedendaagse Belgische cineastes	22
5.1.	An van Dienderen	23
5.2.	Saddie Choua	26
6.	Conclusie	30
7.	Bibliografie	32
8.	Illustratieverantwoording	36

1. INLEIDING

I am a woman, working with her intuition and trying to be intelligent. It's like a stream of feelings, intuition, and joy of discovering things. Finding beauty where it's maybe not. Seeing.¹

Samen met de opkomst van de tweede feministische golf in de jaren 1970 ontstaat de feministische filmtheorie. Er is vanaf dan een kentering te merken in de filmanalyse. Geschriften over film worden veel meer theoretisch ingebed aan de hand van structuralisme, psychoanalyse en semiotiek. Een pionier uit deze periode is Laura Mulvey (°1941). Dit onderzoek vertrekt vanuit haar essay *Visual pleasure and narrative cinema*. Na het publiceren van dit essay is er een enorme reactiegolf ontstaan. Het essay kan hierdoor als het fundament voor de feministische filmtheorie worden beschouwd. Mulvey heeft via dit essay niet enkel haar stempel gedrukt op de filmtheorie, maar ook op de volledige visuele cultuur.

Vervolgens wordt er naar enkele feministische filmtheoretici gekeken die samen met Mulvey de 'male gaze' theorie hebben bepaald of deze net hebben proberen te weerleggen: Claire Johnston (1940-1987), Ann E. Kaplan (°1936), Teresa de Lauretis (°1938) en Bell Hooks (°1952). De 'male gaze' theorie is de theorie die stelt dat de blik die de camera impliceert mannelijk is en dat vrouwen in de traditionele verhalende cinema worden gepositioneerd als beelden in plaats van makers van beelden.

Agnès Varda (1928-2019) en Chantal Akerman (1950-2015), beiden geboren in België, zijn op elk hun eigen manier aan de slag gegaan met het ontwikkelen van een alternatieve cinema. Aan de hand van hun oeuvre wordt onderzocht hoe ze de 'male gaze', die Mulvey introduceerde, hebben ingeruild voor een 'female gaze'. Ze hebben allebei nagedacht over wat het is om vrouw te zijn en over hoe vrouwen worden afgebeeld. Ze zijn bij de weinige vrouwelijke regisseurs die erkenning hebben gekregen voor hun werk, al is die erkenning pas laat gekomen en was deze dikwijls onvoldoende. Ze staan nog steeds al te vaak in de schaduw van hun mannelijke collega's.

Voor dit onderdeel dient de masterthesis van Christel Stalpaert als aanzet. Zij voerde reeds onderzoek naar het vervreemdingseffect dat Varda heeft ingezet om de 'male gaze' te subverteren. Het gaat hier meer bepaald over een brechtiaans vervreemdingseffect (het zogenaamde 'Verfremdungseffekt'). Aan de hand van bepaalde technieken wordt het vertrouwde onvertrouwd gemaakt om zodoende een reactie bij het publiek te veroorzaken. De vervreemdingstechnieken benoemd door Stalpaert worden aangevuld aan de hand van verder literair onderzoek en filmanalyse. Er wordt op zoek gegaan naar het antwoord op de vraag of deze technieken ook terug te vinden zijn bij Akerman. De sporen van de vervreemdingstechnieken worden verduidelijkt aan de hand van voorbeelden uit het brede gamma van hun films. Meer aandacht gaat uit naar films die op de grens tussen documentaire en fictie liggen. Dit is bovendien reeds een vervreemdingstechniek op zich (zie pagina 12 van deze bachelorproef).

¹ Jefferson T. Kline, inleiding tot "Agnès Varda: interviews," red. Jefferson T. Kline (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), ix.

In het laatste deel wordt het werk van twee hedendaagse Belgische cineasten besproken. An van Dienderen (°1971) en Saddy Choua (°1972) hebben films gemaakt die het onderwerp van de 'female gaze' behandelen. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen de vervreemdingstechnieken van Varda en Akerman enerzijds en die van Dienderen en Choua anderzijds. Voornamelijk hun recent oeuvre wordt besproken, meer bepaald van 1998 tot nu. Bij van Dienderen ligt de focus op *Lili* en *Visitors of the Night*, bij Choua op *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter* #FatimaMernissi (2017) en haar huidig project *The Chouas*.

Naast het werk van An van Dienderen en Saddy Choua is er recent in België menig werk verschenen dat de grens tussen documentaire en fictie bewandelt. In België zijn er enkele organisaties die de structurele ongelijkheid tussen man en vrouw in de filmsector aankaarten. WANDA is een onafhankelijke actiegroep bestaande uit regisseuses van publieksfilm tot arthouse-cinema, van creatieve documentaires tot animatiefilms, van experimenteel werk tot series. Elles Font Des Films is de tegenhanger van WANDA aan de Franstalige kant van het land. Initiatieven zoals deze stellen zich, naast het aankaarten van de structurele ongelijkheden, net als Varda en Akerman vragen bij hoe vrouwen in beeld worden gebracht. Een film die in dit onderzoek niet aan bod komt, maar die wel bepaalde technieken gemeenschappelijk heeft met de besproken cineasten is bijvoorbeeld *My Assyrian Mother* (2009) van Meggy Rustamova. De film is een dubbelportret van moeder en dochter. We zien feminiene onderwerpen als deze vaker verschijnen in hedendaagse films van Belgische regisseuses.

De concrete onderzoeksvraag luidt als volgt: "In welke mate hanteren hedendaagse vrouwelijke Belgische cineasten, namelijk An van Dienderen en Saddy Choua, (vervreemdings)technieken waarin Varda en Akerman pioniers zijn om de male gaze te subverteren?" Het doel van deze paper is bijgevolg te achterhalen of An van Dienderen en Saddy Choua dezelfde technieken gebruiken of niet.

In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van literatuurstudie en filmanalyse om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Er wordt voornamelijk empirisch te werk gegaan door films te bekijken, te analyseren en te vergelijken. De methodologie voor het onderzoek naar het werk van An van Dienderen en Saddy Choua ligt anders dan bij Agnès Varda en Chantal Akerman omdat er over eerstgenoemden geen uitgebreide studies bestaan. Het is dus relevanter om hun werk op een meer empirische manier te onderzoeken. Bij Varda en Akerman wordt er onderzocht welke technieken reeds door enkele auteurs werden beschreven en of deze kunnen worden aangevuld. Bij van Dienderen en Choua worden enkele films afzonderlijk uitgelicht.

Het is belangrijk om over ongelijkheid te spreken zonder dit in onze taal te herbevestigen. Om essentialisme te vermijden, wordt er in deze paper niet over 'de vrouw', maar over 'vrouwen' gesproken. 'De vrouw' impliceert immers dat alle kenmerken van verschillende vrouwen herleid zouden kunnen worden tot één persoon of dat elke vrouw dezelfde kenmerken heeft.

2. LAURA MULVEY EN DE FEMALE GAZE

De Britse filmcriticus en filmmaakster Laura Mulvey beschrijft in haar essay *Visual pleasure and narrative cinema* hoe de klassieke narratieve Hollywoodfilm het erotische codeert in de taal van de dominante patriarchale orde. Het essay, geschreven in 1973, verscheen voor het eerst in 1975 in *Screen*, het Britse toonaangevende tijdschrift voor academische film- en televisiestudies. Aan de hand van freudiaanse en lacaniaanse concepten snijdt Mulvey de psychoanalyse aan als tool om het patriarchaat te onderzoeken.

Mulvey behandelt klassieke narratieve cinema. Dit zijn realistische films die gebruik maken van de basis vertelmiddelen van de negentiende-eeuwse roman: een plot van crisis en oplossing, een sterke mate van identificatie tussen kijkers en personages en een inname van een algemeen standpunt. Hollywood neemt een zodanig centrale positie in in de filmindustrie dat 'klassieke narratieve cinema' en 'Hollywood cinema' hetzelfde betekenen en dus door Mulvey door elkaar gebruikt worden.²

In haar essay beschrijft Mulvey dat cinema op een aantal verschillende manieren plezier kan brengen. De eerste is via actieve, voyeuristische scopofilie. Dit is het plezier dat wordt verkregen door een andere persoon te gebruiken als een object van seksuele stimulatie via zicht. In een cinemazaal wordt de illusie van voyeuristische separatie bewerkstelligd door het contrast van het donkere auditorium met het spel van licht en schaduw op scherm. Een tweede vorm van plezier die cinema biedt, volgt volgens Mulvey uit een identificatie met het geziene beeld, ontwikkeld door narcisme.³ De toeschouwer identificeert zich in dit geval met de mannelijke protagonist waarbij hij zijn blik projecteert op zijn filmische gelijke, zijn 'screen surrogate', zodat de macht van de mannelijke protagonist samenvalt met de actieve kracht van de erotische blik.⁴

In onze wereld, die seksueel onevenwichtig is, wordt het plezier in kijken volgens Mulvey opgedeeld tussen actief/mannelijk en passief/vrouwelijk. In een klassieke film projecteert de determinerende mannelijke blik, de 'male gaze', zijn fantasie op het vrouwelijke personage dat dusdanig gestileerd wordt. De aanwezigheid van een vrouw in een film, zo schrijft Mulvey, is een onmisbaar spektakelelement in een normale narratieve film, ook al lijkt haar presentie de actie even stop te zetten tijdens een moment van erotische contemplatie. De aanwezigheid van een vrouw op het scherm impliceert als het ware een 'to-be-looked-at-ness'.⁵

De functie van de getoonde vrouw als erotisch object kunnen we terugvinden op twee niveaus: als erotisch object voor de personages op het scherm en als erotisch object voor de toeschouwer in de

² Judith Mayne, "Feminist film theory and criticism," *Signs* 11, nr. 1 (1985): 85.

³ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," in *Visual and other pleasures*. (Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991) 18.

⁴ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 20.

⁵ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 19.

zaal.⁶ Wanneer een vrouw in beeld komt in een Hollywoodfilm zien we bijna altijd eerst close-ups van benen of van een gezicht. Dit is als het ware een gefragmenteerde weergave van een lichaam die de ruimte voor even verstoort. De conventies van de mainstreamfilm leggen zo de nadruk op de menselijke vorm op een objectiverende manier.⁷ Dit gebeurt hoofdzakelijk via framing, make-up en belichting (bijvoorbeeld via de klassieke driepuntsbelichting).

In psychoanalytische termen, zo gaat Mulvey verder, stelt de vrouwelijke figuur echter nog een dieper probleem. Door hun biologisch verschil impliceren vrouwen een 'castratieangst'. Deze angst kan opgelost worden via voyeurisme of fetisjisme.⁸ Mulvey staft haar argumenten aan de hand van enkele regisseurs. Josef von Sternberg produceert in zijn films de ultieme fetisj. De camera isoleert fragmenten van het vrouwelijke lichaam in close-ups, zoals het hoofd, de benen en de borsten. Het vrouwelijke personage wordt voornamelijk gewaardeerd om wat haar uiterlijk inhoudt, om haar schoonheid en seksuele begeerlijkheid. Mulvey brengt de voyeuristische strategie vervolgens in verband met het werk van Alfred Hitchcock. Ze haalt *Vertigo* (1958) aan als voorbeeld, een film waarin de blik een centraal element vormt in het plot, schommelend tussen voyeurisme en fetisjistische fascinatie. De protagonisten bij Hitchcock leven volgens orde en wet, maar hun erotische driften leiden hen in moeilijke situaties.⁹

De blik in de cinema is volgens Mulvey driedig: de blik van de camera (deze zou neutraal moeten zijn, maar is dit niet want deze is voyeuristisch en mannelijk), de blik van de man in het verhaal (de protagonist die zijn vrouwelijke tegenspeler reduceert tot object) en tenslotte de blik van de mannelijke toeschouwer. Wanneer een vrouw optreedt in het verhaal, worden de blik van de toeschouwer en die van de mannelijke personages in de film gecombineerd zonder de narratieve waarheidsgetrouwheid te doorbreken.¹⁰

Laura Mulvey besluit *Visual pleasure and narrative cinema* met een pleidooi voor een alternatieve cinema:

The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment.¹¹

Het alternatief is dus: "the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire".¹²

⁶ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 19.

⁷ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 20.

⁸ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 21.

⁹ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 22-23.

¹⁰ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 25.

¹¹ Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 26.

¹² Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," 16.

Wat ze hier beschrijft, is een alternatieve blik: een 'anti-male gaze' of een 'female gaze'. Dit is een blik die de cineastische codes van de 'male gaze' doorbreekt. Het doel is om via de verandering van de blik een zelfbewuste, kritische toeschouwer te creëren. Wat opvalt is dat Mulvey niet letterlijk gebruik maakt van de term 'female gaze'. Deze term zal pas later in de filmtheorie aan het alternatief worden toegewezen.

2.1. Navolging Mulvey

Mulvey is niet alleen in het vormen van de 'male gaze' theorie. Wat volgt is een chronologische beschrijving van enkele cruciale vrouwelijke auteurs die hebben bijgedragen tot het definiëren van deze theorie door middel van aanvulling of nuancering.

In dezelfde geest als Mulvey schreef de feministische filmtheoreticus Claire Johnston haar essay *Women's cinema as counter-cinema* (1973). Ondanks de grote nadruk die gelegd wordt op de spektakelwaarde van vrouwen, zijn vrouwen-als-vrouwen zelf grotendeels afwezig op het scherm (ze worden als 'non-male' voorgesteld).¹³ De 'counter-cinema' die Johnston voorstelt moet niet enkel inhoudelijk kritiek leveren, maar moet ook vormelijk breken met de conventies van het medium:

Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected.¹⁴

Wat Johnston en Mulvey samen naar voren schuiven, is de alternatieve cinema waar het in dit onderzoek over gaat. *Women's cinema as counter-cinema* verscheen twee jaar voor *Visual pleasure and narrative cinema*. Toch krijgt Johnston een minder prominente plaats in dit onderzoek. Ze hielp dan wel bij het opstarten van het debat, het was Mulvey die de term 'male gaze' expliciet naar voren schoof. Mulvey heeft bovendien van beide auteurs de meeste navolging gekregen. Het decennium na haar essay is bijna alle filmkritiek een antwoord op haar werk.¹⁵

In haar latere *Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun* (1981) plaatst Mulvey zelf vraagtekens bij haar vroegere essay door de vraag te stellen: "What about the women in the audience?"¹⁶ Ze wijkt niet af van haar oorspronkelijke standpunt, maar bekijkt het nu vanuit de vrouwelijke toeschouwer. Vrouwen kunnen heimelijk, bijna onbewust genieten van de controle over de diëgetische wereld die de identificatie met een held biedt.¹⁷ De 'male gaze' uit *Visual pleasure* sluit met andere woorden niet uit dat een vrouw zich kan identificeren met de mannelijke hoofdrolspeler of dat een vrouw plezier kan putten uit het kijken naar een film. Maar ook in *Afterthoughts* gaat het nog steeds over een zogenaamd 'mannelijk' plezier dat vrouwen ook kunnen voelen, een 'vermannelijking' van de toeschouwer. Bovendien is dit masculiene standpunt slechts tijdelijk en brengt het steeds een bepaalde rusteloosheid met zich mee.

Opvallend is dat Mulvey in deze tekst ook melodrama aanhaalt, een Hollywoodgenre, waarin een vrouwelijk personage het midden van het verhaal vormt. Mulvey refereert hiervoor naar het concept van de pre-fallische fase van Freud waarin zowel jongens als meisjes 'actief' en dus 'mannelijk' zijn. Een

¹³ Claire Johnston, "Women's cinema as counter-cinema," in *Feminism & film*, red. Ann E. Kaplan. (Oxford: Oxford University Press, 2000), 25.

¹⁴ Johnston, "Women's cinema as counter-cinema," 30.

¹⁵ Mayne, "Feminist film theory and criticism," 83.

¹⁶ Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*," in *Visual and other pleasures*. (Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991), 29.

¹⁷ Mulvey, "Afterthoughts," 29.

vrouwelijk hoofdpersonage in het centrum van het narratief accepteert tijdelijk deze masculinisatie als herinnering aan deze actieve fase uit haar jeugd.¹⁸

In haar essay *Is the gaze male?* (1983) vraagt de Amerikaanse auteur Ann E. Kaplan zich af of de blik noodzakelijk mannelijk is (zoals Mulvey eerder constateerde) of dat vrouwelijk voyeurisme mogelijk is. Haar antwoord luidt als volgt: vrouwen kunnen mannen als het object van hun blik maken, maar het probleem is dat hun verlangen, als vrouw, geen macht heeft.¹⁹ Ze vervolgt: "The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position".²⁰

Op het einde van haar essay stelt Kaplan dat we afstand moeten nemen van de binaire opdelingen tussen mannelijk en vrouwelijk, actief en passief die inherent zijn aan de patriarchale samenleving.²¹

De Italiaanse auteur Teresa de Lauretis is evenzeer van belang omdat ze in *The technology of gender* (1987) het concept van seksueel onderscheid tussen man en vrouw radicaal herdenkt. Ze stelt dat de opdeling die Mulvey maakt, waarin de identificatie met het kijkende subject als mannelijk wordt voorgesteld en de identificatie met het object waarnaar gekeken wordt als vrouwelijk, te benauwend is. De vrouwelijke kijker kan volgens de Lauretis immers ook een positie van verlangen of scopofilie innemen. Ze is een dubbel verlangende toeschouwer wiens verlangen tegelijkertijd verlangen naar de ander is, en het verlangen om begeerd te worden door de ander.²² De Lauretis is het om die reden er niet mee eens om haar eigen blik te definiëren als mannelijk:

Then, when I look at the movies, film theorists try to tell me that the gaze is male, the camera eye is masculine, and so my look is also not a woman's. But I don't believe them anymore, because now I think I know what it is to look at a film as a woman.²³

Teresa de Lauretis legt meer de focus op het onderscheid tussen vrouwen en mannen onderling, waar Mulvey zich uitsluitend richtte op heteroseksuele verschillen. Mulvey blijft zo gevangen in een psychoanalytische polarisatie. Hierdoor heeft ze een onvermogen te ontsnappen aan essentialistische noties van gender en seksualiteit. De laatste jaren proberen vele theoretici zich hiervan net te distantiëren door aandacht te schenken aan een zogenaamde 'queer gaze'. Teresa de Lauretis legde hiervoor de grondslag in haar boek *Queer theory: lesbian and gay sexualities* (1991).

De reacties die volgden in de decennia na wat Mulvey schreef in *Visual pleasure and narrative cinema* laten merken dat Mulvey enigszins te eenzijdig en onvolledig was, in die mate dat ze een te weinig genuanceerde opdeling maakt tussen man en vrouw. Er bestaat niet iets als een eenduidige 'female

¹⁸ Mulvey, "Afterthoughts," 37.

¹⁹ Ann E. Kaplan, "Is the gaze male?" in *Feminism & film*, red. Ann E. Kaplan. (Oxford: Oxford University Press, 2000), 130.

²⁰ Kaplan, "Is the gaze male?" 130.

²¹ Kaplan, "Is the gaze male?" 135.

²² Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Londen: Macmillan press, 1984), 143.

²³ Teresa de Lauretis, "Strategies of coherence: narrative cinema, feminist poetics, and Yvonne Rainer," in *Feminism & film*, red. Ann E. Kaplan. (Oxford: Oxford University Press, 2000), 272.

gaze'. Verschillende vrouwen maken vanzelfsprekend verschillende films die niet allemaal tot eenzelfde groep behoren. Vrouwen kunnen niet gereduceerd worden tot een homogene, singuliere groep. De termen 'male gaze' en 'female gaze' kunnen enkel worden gebruikt als er wordt geduid dat 'male gaze' samenvalt met de blik van de dominante Hollywoodcinema en de 'female gaze' met een alternatieve blik. De termen vallen dus zeker niet samen met een biologisch onderscheid.

Chantal Akerman zegt hierover in een interview voor het feministisch tijdschrift *Camera Obscura*: "We speak of 'women's rhythm', but it isn't necessarily the same for all women. I also think that Hollywood doesn't express a man's rhythm either, but the rhythm of capitalism or fascism. Men are cheated by it too".²⁴

Als we vandaag de dag terugkijken naar *Visual pleasure and narrative cinema*, zien we naast het gevaar van een polariserende tendens in het onderscheid tussen man en vrouw nog een ander probleem opduiken. De Amerikaanse schrijfster Bell Hooks beschrijft in *The oppositional gaze* dat mainstream feministische filmcritici, zoals Mulvey, op geen enkele manier 'black female spectatorship' erkennen.²⁵ De grote vraag die Bell Hooks zich stelt is: "Why is it that feminist film criticism (...) remains aggressively silent on the subject of blackness and specifically representations of black womanhood?"²⁶ De 'male gaze' die Mulvey beschrijft valt samen met een 'white male gaze', het alternatief met een 'white female gaze'.

Ondanks dat haar analyses soms te eenduidig zijn, valt Mulvey zeker niet af te schrijven. De waarde van haar essay ligt voornamelijk in de enorme explosie aan feministische filmanalyses en geschriften die erop volgde. Al is *Visual pleasure* misschien op enkele vlakken voorbijgestreefd, het heeft wel een opening voor debat gecreëerd. Maar dat debat is nog niet op zijn einde.

Met het voorgaande in het achterhoofd kan de vraag worden gesteld hoe de blik van de camera kan worden aangepast én hoe toeschouwers op hetzelfde moment geactiveerd kunnen worden in plaats van dat ze passief mee te gaan met de dominante conventies van de filmwereld. Dit kan gebeuren aan de hand van enkele vervreemdingseffecten. In wat volgt wordt er op zoek gegaan naar de technieken die Varda en Akerman hebben geïntroduceerd in hun werk om de mannelijke blik te subverteren. Vervolgens wordt onderzocht of hedendaagse Belgische cineasten deze lijn hebben doorgetrokken in hun werk.

²⁴ Janet Bergstrom, "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman," *Camera Obscura*, nr. 2 (1977): 121.

²⁵ Bell Hooks, "The oppositional gaze: black female spectators," in *The feminism and visual culture reader*, red. Amelia Jones. (Londen: Routledge, 2003), 99.

²⁶ Bell Hooks, "The oppositional gaze," 100.

3. AGNÈS VARDA

De in België geboren Franse regisseuse Agnès Varda begon haar carrière in de naoorlogse omgeving van het Frankrijk van de jaren vijftig. Ze debuteerde met *La pointe courte* (1955), een film die vaak wordt gezien als voorloper van de Nouvelle Vague. Varda heeft een belangrijke rol gespeeld als vrouwelijke regisseur in een hoofdzakelijk door mannen gedomineerde filmwereld. Haar films kunnen gelden als een aanzet tot het creëren van een alternatieve cinema. Agnès Varda maakt gebruik van verschillende technieken om een vervreemdingseffect in te bouwen en zo te breken met het voyeuristische en fetisjistische kijkgedrag, zoals beschreven door Laura Mulvey. De vervreemdingstechnieken zijn reeds aanwezig in het vroege oeuvre van Varda, dus ook in het werk dat het essay van Mulvey anticipeert.

Christel Stalpaert noemde er reeds vijf (1994).²⁷ Ten eerste gaat Varda in tegen het traditionele narratieve proces. *Cléo de 5 à 7* (1962), over een zangeres die wacht op de uitslag van haar kankeronderzoek, is verdeeld in hoofdstukken aan de hand van tussentitels. De film wordt hierdoor als het ware een fragmentarische constructie.²⁸ Ze breekt met de klassieke structuur van begin, midden en einde door bijvoorbeeld in *Sans toit ni loi* (1985) te beginnen met de dood van protagoniste Mona.

Ten tweede breekt ze met de traditionele genreconventies. Varda is ervan overtuigd dat een film nooit de objectieve waarheid kan weergeven en mengt daarom elementen van verschillende genres.²⁹ De films van Varda flirten meer dan eens met de grens tussen fictie en documentaire. In haar eerste langspeelfilm *La pointe courte* over een vissersdorp wisselt Varda twee soorten opnamen af die telkens tien minuten duren: een documentaireachtig beeld maakt plaats voor een iets meer dramatisch beeld. In *Sans toit ni loi* lijkt het alsof het hoofdpersonage zich rechtstreeks richt tot de toeschouwer. De 'interlocutor' oftewel gesprekspartner van Mona is wel degelijk aanwezig, maar op een gemaskerde of verborgen manier. Dit is een element dat eigen is aan het documentairegenre.³⁰ Niet alleen fictie en documentaire worden vermengd. In *L'une chante, l'autre pas* (1977) zijn musical-elementen terug te vinden. Melodrama-elementen zijn dan weer te vinden in bijvoorbeeld *Le bonheur* (1965).

Ten derde legt Varda de nadruk op het filmische aspect. Dit doet ze onder andere door als filmmaakster zelf op de voorgrond te treden of door de camera te laten zien.³¹ Varda zien we onder andere fysiek verschijnen in *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) en *Les plages d'Agnès* (2008). Het filmische aspect wordt eveneens benadrukt aan de hand van de techniek van de voice-off. Varda zet haar eigen stem in

²⁷ Christel Stalpaert, "Agnès Varda in haar context: de Nouvelle Vague en feministische filmtheorieën," (masterproef, Universiteit Gent, 1994).

²⁸ Stalpaert, "Agnès Varda in haar context," 78.

²⁹ Ruth Hottell, "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda's "Le bonheur" and "L'une chante, l'autre pas"," *Cinema Journal* 38, nr. 2 (1999): 60.

³⁰ Sandy Flitterman-Lewis, *To desire differently: feminism and the French cinema* (Urbana: University of Illinois Press, 1990), 305.

³¹ Stalpaert, "Agnès Varda in haar context," 78.

als commentaar zoals in het begin van *Sans toit ni loi*. In *Oncle Yanco* (1967), de film die het verhaal van haar ontmoeting met haar oom Jean Varda vertelt, zien we de filmklapper verschijnen.

De nadruk op het filmische aspect wordt ook gelegd door de tracking shots in *Sans toit ni loi*. Dit zijn lange, vloeiende, single-shot-sequenties die zorgen voor een moment van contemplatie en reflectie voor de kijker.³²

Varda omarmt in haar werk nieuwe technologieën, waardoor het filmische aspect meer uitgesproken wordt. Dankzij het gebruik van een handcamera wordt ze niet beperkt tot filmen in een studio, maar kan ze de straat op. Omstreeks de eeuwwisseling laat ze het gebruik van analoge 16mm en 35mm camera's achter zich en gaat ze aan de slag met digitale camera's en non-lineaire montage (*Les glaneurs et la glaneuse* en *Les plages d'Agnès*).³³

Ten vierde toont ze een geprivilegieerd vrouwelijk standpunt. Het verhaal in haar films wordt gevormd rond de emancipatie van een individuele vrouw of een groep vrouwen. *L'opéra-mouffe* (1958) toont de realiteit door de ogen van een zwangere vrouw. In deze kortfilm wordt vrouwelijkheid geassocieerd met zwangerschap en vruchtbaarheid. Stalpaert associeert dit met een glorificatie van het vrouwelijke lichaam.³⁴

Cléo de 5 à 7 is een exploratie van de vrouwelijke blik. Doordat de camera herhaaldelijk samenvalt met het gezichtspunt van Cléo kunnen we de vrouw op beeld beter begrijpen. De toeschouwer kan met haar meekijken en haar op die manier respect toekennen. Dit staat in scherp contrast met de passieve, voyeuristische blik die Mulvey beschreef. Het geprivilegieerd beeld van vrouwen is ook te merken aan hoe Varda de band tussen vrouwen onderling en moeder-dochterrelaties weergeeft.

Wat Stalpaert niet beschrijft, is dat niet enkel vrouwen in de films van Varda op de voorgrond geplaatst worden, maar ook zogenaamde 'vergeten groepen' zoals oude personages of personen aan de marge. Mona uit *Sans toit ni loi* is een nomade aan de rand van de samenleving.

Als laatste vervreemdingstechniek haalt Stalpaert aan dat Varda aan de slag gaat met onpersoonlijke karakters, zogenaamde "broad general/social outlines".³⁵ Dit verwijst naar het afbeelden van anonieme individuen in de massa, zoals de protagonisten die pas op het einde geïdentificeerd worden in *La pointe courte*. Identificatie door de toeschouwer wordt op deze manier bemoeilijkt. Personages worden in deze film bovendien herhaaldelijk geassocieerd met levenloze objecten. De man wordt geassocieerd met hout, de vrouw met staal. De combinatie tussen professionele en niet-professionele acteurs is een andere manier van karakter-abstractie, die niet vermeld wordt door Christel Stalpaert.

Stalpaert benadrukt dat deze vijf vervreemdingstechnieken geenszins afdoen aan de werkelijkheidswaarde van het verhaal, maar dit net bekrachtigen omdat er een correcter beeld van vrouwen wordt geschept.³⁶

³² Flitterman-Lewis, *To desire differently*, 308.

³³ Kelley Conway, "Responding to globalization: the evolution of Agnès Varda," *SubStance* 43, nr. 1 (2014):114.

³⁴ Stalpaert, "Agnès Varda in haar context," 81.

³⁵ Flitterman-Lewis, *To desire differently*, 221.

³⁶ Stalpaert, "Agnès Varda in haar context," 75.

Na een nauwere studie van het werk van Varda is gebleken dat dit niet de enige technieken zijn die in het werk van Varda aan bod komen. Wat volgt is een aanvulling van de technieken die Stalpaert aanhaalt. De niet-geobjectiveerde weergave van het lichaam, het aan bod brengen van autobiografische onderwerpen, de focus op alledaagse taferelen, de mate van zelfinclusie en het anti-naturalistische gebruik van taal en geluid worden besproken.

De volgende vervreemdingstechniek is de niet-geobjectiveerde weergave van het lichaam. In een interview met regisseuse Marie Mandy voor de film *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma de femmes* (2000) stelt Varda dat een vrouw niet gedefinieerd mag worden door de blik van een man die haar aankijkt. De samenleving heeft gecodificeerd hoe vrouwen gerepresenteerd moeten worden in functie van mannen. Het is van cruciaal belang dat vrouwen voor zichzelf beslissen om te kijken en niet langer bekeken te worden: “Le premier geste féministe c’est de dire: Bon, ok, on me regarde, mais moi je regarde. L’acte de décider de regarder, et que le monde n’est pas défini par comment on me regarde, mais comment je regarde”.³⁷

Verder beschrijft Varda hoe mannelijke regisseurs herhaaldelijk een vrouwenlichaam gefragmenteerd weergeven op beeld. Wanneer Varda daarentegen ontklede vrouwen (of mannen) laat zien in haar films, staat dit ver af van een voyeurisme. Het vrouwelijk personage is op dat moment meestal alleen in de ruimte en wordt volledig getoond. Vrouwen worden als een geheel afgebeeld in plaats van als een fysiek object waarvan de meest erotische delen afgezonderd worden. Een voorbeeld zijn de long shots vanop een afstand in *Documenteur* (1981) (afb. 1).



Afbeelding 1 Screenshot van Agnès Varda *Documenteur* (1981).

³⁷ *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma de femmes*, geregisseerd door Marie Mandy (2000), 03:23-03:30.

Waar Varda op hamert in *Filmer le désir*, vertoont een grote samenhang met de boodschap van haar kortfilm *Réponses de femmes* (1975). De film is een militante verklaring die vrouwen aan het woord laat over hun eigen lichaam, als antwoord op de vraag: “qu’est-ce qu’être femme?”. We krijgen een bewust gede-erotiseerd beeld van vrouwen te zien. Varda maakt in de film een associatie tussen het vrouwelijke en het biologische, en niet tussen het vrouwelijke en het seksuele. De vrouwelijke hoofdpersonages in de films van Varda zijn ook in haar meer melodramatische films niet de geïdealiseerde lustobjecten van de man. Personages vertonen vaak schoonheidsfoutjes. Zo benadrukt protagonist Mona in *Sans toit ni loi* meermaals dat ze niet de “looks” heeft voor sommige beroepen.

Een andere techniek die Varda veelvuldig gebruikt is het aan bod brengen van autobiografische onderwerpen. Aan de hand van waarop Varda zichzelf binnenbrengt in haar films, kunnen we een opdeling maken in drie categorieën. Ten eerste zijn er de fictiefilms met geen voor de hand liggend autobiografisch element. Dit zijn de films waarin ze zichzelf eerder op een subtiele manier heeft ingevoegd door middel van bijvoorbeeld een voice-over. Ten tweede zijn er de fictiefilms waarin de hoofdactrice kenmerken van Varda vertoont. Dit proces van ‘characterization’, zoals Amerikaans auteur Kelley Conway het beschrijft, vinden we onder andere terug bij de alleenstaande moeder uit Los Angeles in *Documenteur*.³⁸ Ten derde zijn er de documentaire portretten die focussen op de relatie tussen Varda en een ster of subject. *Uncle Yanco* vertelt zo bijvoorbeeld het verhaal over haar ontmoeting met haar oom. Samen maken ze een stamboom op. Ook autobiografische locaties, zoals plaatsen waar ze heeft gewoond, komen aan bod. Vanaf de eeuwwisseling zijn haar films meer expliciet autobiografisch en zien we haar zelf meer in beeld verschijnen, zoals later wordt besproken in de vervreemdingstechniek zelfinclusie.

In de films van Varda valt er een focus op alledaagse taferelen en een omvatting van domestieke elementen te merken. *Daguerréotypes* (1976) vertelt het verhaal van haar eigen straat. Ze heeft deze film enkel gefilmd in de straal van de lengte van de draad van haar camera.³⁹ Hierdoor zien we mensen op straat in hun dagelijkse bezigheden. Dit vervreemdingseffect is wellicht meer te merken in het oeuvre van Akerman (zie verder).

Nog een vervreemdingstechniek die bij Varda voorkomt, is de grote mate van zelfinclusie. Varda is meer dan eens aanwezig in haar eigen films. Ze plaatst zichzelf in dezelfde filmwereld als de protagonist in *Sans toit ni loi* door haar eigen stem te gebruiken. De culminatie van deze aanwezigheid is te vinden vanaf *Les glaneurs et la glaneuse* waarin Varda haar verouderende vrouwenlichaam documenteert. Tijdens een van de eerste scènes zien we Varda haar grijs wordende haren kammen in een spiegel. Vervolgens zien we haar verrimpelde handen op het stuur terwijl Varda de woorden spreekt (afb. 2): “...mais il y a mes cheveux et mes mains qui me disent que c’est bientôt la fin”.⁴⁰ Spiegels zijn

³⁸ Conway, “Responding to globalization,” 120.

³⁹ Kate Ince, “Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda,” *Hypatia* 28, nr. 3 (2013): 610.

⁴⁰ *Les glaneurs et la glaneuse*, geregisseerd door Agnès Varda (2000), 5:45-5:50.

daarenboven een vaak terugkerend motief in haar films. Ze lassen een moment in waarop Varda zelf zichtbaar wordt of een moment dat dient als zelfreflectie voor een personage.



Afbeelding 2 Screenshot van Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).

Als laatste vervreemdingseffect is er het anti-naturalistisch gebruik van taal door middel van juxtapositie van beeld en geluid. Varda maakt vaak gebruik van een voice-over. Dit is een extra-diëgetisch geluid dat wordt toegevoegd aan de film en dat de toeschouwer bijkomstige informatie geeft. In documentaires gaat het hier vaak over de stem van een 'onstoffelijke' of lichaamloze verteller. Bij Varda is dit geen verteller, maar eerder een extra personage.

Het latere werk van Agnès Varda bevat nog andere vervreemdingstechnieken. Ze evolueert en maakt gebruik van vernieuwende technologie en media. In *Les plages d'Agnès* komen er interviews, foto's, archiefbeelden en ensceneringen van scènes aan bod.⁴¹ *Varda par Agnès* (2019) vormt dan weer een overzicht van fragmenten uit haar oeuvre afgewisseld met commentaar door Varda zelf als een reflectie op haar filmcarrière.

Amerikaans auteur Sandy Flitterman-Lewis beschrijft dat de toeschouwer participeert in tegenstelling tot de positie van passieve voyeur in klassieke cinema:

Since her earliest film, Varda has been interested in the particular ways that the cinema could encourage its viewers to investigate their own position in the meaning process through, among other things, its constant permutations of time and space relations.⁴²

Varda slaagt er met andere woorden in om de cinema te subverteren zoals Mulvey het beschreef. De toeschouwer wordt actief gemaakt.

⁴¹ Conway, "Responding to globalization," 118.

⁴² Flitterman-Lewis, *To desire differently*, 297-98.

Sommige vervreemdingstechnieken hebben niet op iedereen hetzelfde effect. Zo schrijft Claire Johnston in *Women's cinema as counter-cinema* dat Varda er niet in slaagt een counter-cinema te vormen:

The films of Agnès Varda are a particularly good example of an oeuvre which celebrates bourgeois myths of women, and with it the apparent innocence of the sign. (...) There is no doubt that Varda's work is reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrogarde step in women's cinema.⁴³

De houding van Agnès Varda is volgens Johnston met andere woorden uiterst reactionair want haar werk viert de bourgeois mythes van vrouwen. Johnston schreef dit in 1973 en bespreekt hier hoofdzakelijk haar film *Le bonheur*. Varda's films passen misschien niet in de beperkende reikwijdte van Johnstons counter-cinema omdat veel van haar films geen open, maar eerder een verborgen politieke agenda bevatten. Echter, wanneer we alle vervreemdingstechnieken overlopen en het volledige oeuvre van Varda bekijken (ook wat er is verwezenlijkt na dat Johnston haar essay heeft geschreven), kunnen we wel degelijk concluderen dat Varda erin slaagt om de mainstream blik om te draaien.

⁴³ Johnston, "Women's cinema as counter-cinema," 32.

4. CHANTAL AKERMAN

Waar Agnès Varda een voorloper vormde voor de Nouvelle Vague, kan Chantal Akerman als erfgenaam van deze stroming worden beschouwd. Akerman werd aangetrokken door het minimalisme van de structuralistische film. Haar moeder staat meermaals centraal in haar oeuvre. Akerman maakte haar eerste film op achttienjarige leeftijd. Na haar filmopleiding in Brussel emigreerde ze naar New York waar ze zich onderdompelde in het experimentele filmcircuit. Weer terug in België maakte ze haar meesterwerk *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), waarmee ze wereldwijde faam verwierf. Haar films worden gekenmerkt door een gevoel van intimistisch verlangen. In haar films zijn er eveneens technieken om het vervreemdingseffect te ondersteunen. Aan de hand van de meest gevierde films uit haar oeuvre worden de technieken die eerder besproken zijn bij Varda onderzocht.

Chantal Akerman breekt in haar films met het traditionele narratieve proces. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* vertelt het verhaal van een Brusselse weduwe en haar zoon. De spanning wordt eerder opgebouwd door de kleine foutjes die binnensluipen in de dagelijkse routine van Jeanne, de alledaagse handelingen en de details. Teresa de Lauretis beschrijft dit als volgt: “so that narrative suspense [of Jeanne Dielman] is not built on the expectation of a ‘significant event’”.⁴⁴ Het merendeel van haar films kent daarenboven niet de klassieke narratieve structuur van begin, midden en einde.

Net als Varda heeft ook Akerman de grenzen tussen documentaire en fictie afgebroken om eigen formats te vormen. Verschillende elementen van verschillende genres worden gecombineerd. In haar latere werk, zoals in *Golden Eighties* (1986), zien we zelfs elementen van musical naar boven komen en in *L’homme à la valise* (1983) slapstick comedy elementen.

Net als Varda legt ook Akerman de nadruk op het filmische aspect aan de hand van technische elementen. Akerman brengt haar verhalen via een ongewoon laag (op haar eigen ooghoogte), meestal frontaal en bovendien onbeweeglijk camerastandpunt. Door de lengte van de shots wordt het niet-bewegen van de camera duidelijker. Ze maakt enkel gebruik van medium en long shots, dit in tegenstelling tot de objectiverende zooms en close-ups van de Hollywood cinema. In *Jeanne Dielman* stopt de camera niet met filmen als de actie stopt, maar loopt nog enkele seconden door. De camera begint wel steeds te filmen in medias res. Nog elementen die opvallen in haar werk zijn de afwezigheid van reverse shots (personage kijkt naar een ander personage (shot) en vervolgens wordt het ander personage getoond (reverse shot)) en point of view shots (gezichtspuntopname, dit is subjectief en laat zien waar een personage naar kijkt).

Net als bij Varda staat de vrouwelijke subjectieve stem in de films van Akerman centraal. Haar verhalen ontwikkelen zich rond vrouwelijke personages. Lesbische seksualiteit is meer dan eens een onderwerp in haar films. Dit is baanbrekend want voordien werd dat niet veel op beeld gebracht.

⁴⁴ Teresa de Lauretis, “Strategies of coherence,” 131.

Akerman werkt ook met “broad general outlines”. Naast haar werk als huisvrouw ontvangt Jeanne Dielman mannelijke gasten om financieel het hoofd boven water te kunnen houden, maar deze seksuele ontmoetingen geven haar geen voldoening. Ze worden bijna gelijkgesteld met aardappelschillen. De mannen die ze ontmoet zijn eveneens een voorbeeld van onpersoonlijke karakters waarmee identificatie strikt onmogelijk is. De communicatie tussen Jeanne Dielman en andere personages is zeldzaam. De woorden die gewisseld worden zijn bijna enkel functioneel. In *Toute une nuit* (1982), een romantisch onderzoek over acceptatie en afwijzing tijdens een donkere nacht in Brussel, worden de personages niet geïdentificeerd. Ze worden eerst anoniem gefilmd in hun huis en gaan dan de straat op.

Akerman laat de poëzie van het lichaam zien. *Je tu il elle* (1974) is de langspeelfilm waarmee Akerman doorbrak. De camera volgt een vrouw die verloren lijkt in haar eigen wereld. De manier waarop het naakte lichaam van protagonist Julie (bovendien gespeeld door Akerman zelf) in het eerste deel van de film wordt voorgesteld is, in tegenstelling tot de naaktheid in klassieke Hollywoodfilms, allesbehalve objectiverend. Akerman fetisjeert het vrouwelijke lichaam niet. Ze benadrukt eerder artistieke dan erotische details (afb. 3). In een interview voor het tijdschrift *Camera Obscura* zegt Akerman hierover het volgende: “If you chose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored”.⁴⁵



Afbeelding 3 Screenshot van Chantal Akerman *Je tu il elle* (1974).

Door een combinatie van long takes en een grote mate van letterlijkheid wordt de laatste scène in *Je tu il elle* omgevormd tot een volledig ongeërotiseerde, bijna bestiale seksscène. De ietwat afstandelijke camerapositie is bedoeld om het vrijen op beeld te de-esthetiseren, dit door de toeschouwer bewust te maken van zijn (al dan niet voyeuristische) blik. Het realistisch gebruik van geluid onderlijnt ook het verschil met hoe Hollywood seksualiteit afbeeldt. Van belang is om hierbij te vermelden dat niet elke

⁴⁵ Bergstorm, “Jeanne Dielman,” 118.

stem hier hetzelfde over denkt. Sommigen vinden hierin toch een mate van erotiek in terug, net omwille van de spanning die ontwikkeld wordt door op zo een radicaal andere manier naar het lichaam te kijken.⁴⁶

Autobiografische elementen zijn net als bij Varda soms subtiel ingevoegd, via het proces van 'characterization' of net zeer duidelijk. 'Characterization' is onder meer te merken in *Les rendez-vous d'Anna* (1978). Het centrale personage Anna is een filmmaakster die twintig jaar in Brussel heeft gewoond, net als Akerman. Het openlijk autobiografische element is dan weer terug te vinden in films die over haar moeder gaan of over zichzelf zoals *No Home Movie* (2015) en *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996).

In de films van Akerman krijgt ook het alledaagse en het domestieke een plaats op de voorgrond. *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles* vertelt het verhaal van een Brusselse weduwe. De film is een hyperrealistische weergave van schijnbaar onbeduidende bezigheden. De alledaagse activiteiten van het hoofdpersoonage zoals koken of boodschappen doen, komen aan bod zonder iets weg te laten. Het afbeelden van banale, alledaagse situaties die anders geen aandacht zouden krijgen in een traditionele narratieve Hollywood film is een terugkerende techniek van Akerman.

Akerman is veel te zien in haar eigen films. Dit reeds vanaf *Saute ma ville*, haar eerste kortfilm uit 1968. In haar latere films zoals *News from Home* (1976) *No Home Movie* is de vervreemdingstechniek net haar afwezigheid. Dit wordt meermaals ingevuld door een voice-off. Dit staat in scherp contrast met Agnès Varda die net meer te zien is op het scherm in haar latere werk: "While Varda has progressively made herself physically present in her images, Akerman's body increasingly became invisible expressing that presence through her voice".⁴⁷

Een vervreemdingstechniek die over het algemeen minder in het werk van Varda aanwezig is dan in het werk van Akerman, is het anti-naturalistisch gebruik van taal en geluid. In het eerste deel van *Je tu il elle* horen we een voice-over (de stem van Akerman) die de scène beschrijft, maar dit is niet analoog met de gebeurtenissen op beeld. De ontkoppeling van beeld en geluid zorgt voor vervreemding. In *Les rendez-vous d'Anna* praten personages tegen Anna over hun situaties in 'talk blocks'. Dit zijn dialogen die zodanig uitgebreid zijn dat ze als monologen kunnen gelden. Terwijl elk personage een monoloog levert, fungeert de absorptie van Anna in de andere personages als surrogaat voor die van ons. De toeschouwer wordt bijgevolg actief en Anna dient als stand-in voor de toeschouwer.⁴⁸ In deze film maakt de voice-over, die ze gewoonlijk gebruikt, plaats voor omgevingsgeluiden of stille momenten die de kijker uitnodigen om een actieve toeschouwer te zijn. In haar latere werk zijn liedjes in haar musical-achtige films hier ook een voorbeeld van. In *Saute ma ville* horen we Akerman neuriën.

⁴⁶ Gwendolyn Audrey Foster, *Women Film Directors: an international bio-critical dictionary* (London: Greenwood Press, 1995), 4-5.

⁴⁷ Imma Merino, "Presence (appearance and disappearance) of two Belgian filmmakers," *Cinema Comparat/ive Cinema* 4, nr. 8 (2016): 58.

⁴⁸ Margulies, *Nothing happens*, 155.

Commentaar op de soms kunstmatige vorm van narratief in een klassieke Hollywoodfilm komt ook in *News from Home* duidelijk naar boven. De film is voorzien van een voice-over van Akerman die brieven, van haar moeder gericht aan haar, voorleest tijdens de periode waarin Akerman verbleef in New York. De monotone stem van Akerman werkt bevreemdend en creëert een disharmonie. Dit is eveneens een voorbeeld van een 'onpersoonlijk karakter' waardoor de identificatie met wat er op beeld verschijnt, bemoeilijkt wordt. De stem van de moeder is tekstueel tegenover de materiële stem van Akerman zelf. Het geluid van de auto's en de metro loopt niet synchroon met het beeld. De vervreemding tussen beeld en geluid loopt parallel met de scheiding tussen de ruimte van de moeder en de ruimte van Akerman zelf, tussen Europa en New York.⁴⁹

Interieurs spelen een belangrijke rol in het werk van Akerman: huizen, kamers, noties van huiselijkheid, het domestieke en afzondering. Ze worden ingezet als een vervreemdingstechniek. In *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* wordt de protagoniste gedefinieerd en begrensd door de ruimte die ze inneemt. Dit is reeds te merken in de titel. De fysieke en architecturale integriteit van de ruimtes wordt gerespecteerd. De statische camera en long takes zorgen dat de ruimte tot zijn volste recht komt (afb. 4).⁵⁰ Het belang van de keuken in deze film kan gelezen worden als symbool voor een vrouw die vastzit aan de taken die ze in het huishouden moet uitvoeren in een patriarchale samenleving. Interieurs kunnen dienen als een plaats voor introspectie en meditatie, maar ze zorgen niet altijd voor een veilige ruimte of omgeving. Personages voelen zich vaak gevangen. In *Les rendez-vous d'Anna* passeren veel interieurs, maar nergens wordt het gevoel van een 'thuis' overgebracht.



Afbeelding 4 Screenshot van Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

⁴⁹ Ivone Margulies, *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday* (Durham (N.C.): Duke University Press: 1996), 152.

⁵⁰ Steven Jacobs, "Semiotics of the living room: domestic interiors in Chantal Akerman's cinema," in *Chantal Akerman: too far, too close*. (Antwerpen: Ludion, 2012), 73.

Tegenover de scènes in een gesloten ruimte staan dan net de 'road movies' of het afbeelden van onderweg zijn, van de stad, metro, auto's...

Na het overlopen van de technieken bij Akerman kan ook voor haar werk geconcludeerd worden dat ze erin slaagt een alternatief te bieden voor de dominante blik. Ze slaagt er eveneens in om de toeschouwer te activeren. Mulvey schrijft het volgende over *Jeanne Dielman* en *News from Home*:

Pleasure and evolment are not the result of identification, narrative tension or eroticised femininity, but arise from suprising and excessive use of the camera, unfamiliar framing of scenes and the human body, the demands made on the spectator to put together disparate elements.⁵¹

De vervreemdingstechnieken die aan bod komen in zowel het oeuvre van Varda als dat van Akerman zijn (1) het breken met het traditionele narratieve proces, (2) het breken met de genreconventies, (3) de nadruk leggen op het filmische aspect, (4) het tonen van een geprivilegieerd vrouwelijk standpunt, (5) het werken met onpersoonlijke karakters, (6) de niet-geobjectiveerde weergave van het lichaam, (7) de autobiografische onderwerpen, (8) de mate van zelfinclusie, (9) de focus op alledaagse en banale taferelen en (10) het anti-naturalistische gebruik van geluid. Het meest opvallende verschil tussen Varda en Akerman is het feit dat Varda fysiek meer aanwezig is in haar latere werk en Akerman net meer via haar stem. Het anti-naturalistisch gebruik van taal en geluid is prominenter aanwezig in het oeuvre van Akerman. De films van Akerman spelen zich veel meer binnenshuis af en de interieurs gelden bij momenten ook als vervreemdingstechniek.

⁵¹ Laura Mulvey, "Film, feminism and the avant-garde," in *Visual and other pleasures*. (Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991), 125.

5. HEDENDAAGSE BELGISCHE CINEASTES

In wat volgt wordt er op zoek gegaan of de technieken die eerder besproken zijn in het werk van Varda en Akerman ook aan bod komen in het werk van de hedendaagse Belgische cineasten An van Dienderen en Saddy Choua.

An van Dienderen is docent en artistiek onderzoeker aan KASK/ School of Arts – Gent. Ze verkent het medium film op een zelfreflecterende manier. van Dienderen werkt op het kruispunt van documentaire, antropologie en visuele kunsten. Vietnamees-Amerikaanse filmmaakster Trinh Minh-ha (°1952) heeft een grote invloed nagelaten op haar werk. Ze behaalde haar doctoraat in de Vergelijkende Cultuurwetenschappen aan de universiteit van Gent. Momenteel werkt ze samen met Rosine Mbakam en Eléonore Yaméogo aan de collectieve kortfilm *PRISM* over de ongelijkheden in de samenleving op basis van huidskleur.

Saddy Choua is een Belgisch-Marokkaanse filmmaakster en schrijver. Ze is socioloog van opleiding. Momenteel woont en werkt ze in Brussel. *Mijn zus Zahra*, een documentaire over haar lesbische zus en de reactie van haar ouders op haar coming-out, is haar eerste film uit 2006. Met haar films en video-installaties levert Choua kritiek op de stereotiepe narratieven van de hedendaagse media. Haar doel is niet om verhalen te vertellen, maar om situaties te creëren die de onderliggende machtsmechanismen, die onze mediacultuur bepalen, blootleggen. Met haar werk vraagt Choua ons na te denken over hoe we feministisch weerstand kunnen bieden tegen het historisch verkeerd gevormde (zelf)beeld van vrouwen.

5.1. An van Dienderen

Het werk van An van Dienderen onderzoekt voornamelijk de antropologische relatie tussen subject en object, 'the Self' en 'the Other'. Trinh Minh-ha is voor dit onderdeel een belangrijke inspiratiebron. Minh-ha ijvert in haar documentaires en geschriften voor een spreken dat niet objectieveert, niet wijst naar een object alsof het verwijderd is van het sprekend subject: "I do not intend to speak about, just speak nearby".⁵² Het is van belang om met het subject van een documentaire niet als 'de andere' om te gaan, maar als gelijke. Zoals eerder beschreven, worden vrouwen in klassieke Hollywoodfilm ook gezien als object, als 'de ander'. van Dienderen zoekt naar hoe we dit discours over 'de ander' ('the Other', zijnde het antropologisch subject of vrouwen) kunnen doorbreken.

In haar film *Visitors of the Night* (1998) brengt van Dienderen het verhaal van de Mosuo, een matriachale samenleving in Zuidwest-China. De man, de nachtelijke bezoeker, verblijft enkel gedurende de nacht bij de vrouw. De film kunnen we zien als een reflectie op het maken van een documentaire. De crew maakt gebruik van een Super 8 camera om de reactie van de gefilmde mensen op een digitale camera te tonen.⁵³ van Dienderen en de crew verschijnen bovendien meerdere malen zelf in beeld. De regio waarin de Mosuo leven, is getransformeerd tot een toeristisch gebied. van Dienderen benadrukt het feit dat ze niet alwetend is over de gemeenschap. Tijdens de aftiteling horen we bijvoorbeeld commentaar die erop wijst dat ze door het maken van de documentaire ook heeft bijgedragen aan het commercieel uitbuiten van de Mosuo-gemeenschap. Deze film legt zo de nadruk op de mislukking van het etnografisch streven.

In *Patrasche, a dog of Flanders – made in Japan* (2008) stelt van Dienderen de vraag hoe andere culturen een beeld vormen over Vlaanderen. Een bij ons nagenoeg onbekende novelle over Nello en zijn hond Patrasche is enorm populair in Japan. Door niet enkel vanuit 'haar' blik naar Japan te kijken, maar zich ook af te vragen wat de tegenovergestelde perceptie is over Vlaanderen wordt er een omgekeerd beeld geschept van 'the Other'.

Terwijl *Visitors of the Night* en *Patrasche* behoren tot het kritische documentairegenre en nog steeds concreet zijn, is ander werk van van Dienderen meer gesitueerd in de richting van experimentele cinema. *Letter Home* (2015) is een abstracte beeldenstroom. In deze film ontbreekt het narratieve proces volledig.

Lili (2015) is de film van An van Dienderen die het meest nadrukkelijk het probleem van de 'male gaze' behandelt. De film vertelt het verhaal over de traditie van China Girls. Sinds de jaren twintig worden

⁵² *Reassemblage*, geregisseerd door Trinh Minh-ha (1982), 01:30-01:35.

⁵³ An van Dienderen, "Flow between fact and fiction: analysis of identity dynamics in visual representation," in *Culture and politics: identity and conflict in a multicultural world*, red. Rik Pinxten, Ghislain Verstraete en Chia Longman. (New York: Berghahn books, 2003), 124.

deze meisjes naast een kleurenkaart gezet als een camera moet worden afgesteld. Deze praktijk ontstond in de jaren 1920, maar bestaat vandaag de dag nog steeds. Deze traditie is amper gekend.⁵⁴ Zowel op racistisch als seksistisch niveau worden problematische aspecten in deze film duidelijk. Een eerste problematisch aspect aan deze traditie is dat de benaming 'China Girls' refereert naar de egale, porseleinen huid van de vrouwen. De vrouwen, ook al wordt er naar hun verwezen als Chinees, hebben dus bijna altijd een witte huidskleur.⁵⁵ Een tweede problematisch aspect is de constructie van gender. Deze praktijk onderlijnt namelijk de inferieure positie van vrouwen in de filmwereld zoals Mulvey deze beschreef in *Visual pleasure*, als een passief object van de actieve mannelijke blik. Naast het verlangen van de mannelijke cameraman, is er geen concrete reden waarom er een jonge vrouw voor de camera wordt geplaatst. Dit is bijgevolg een nabootsing van de representatieve codes van commerciële cinema.⁵⁶

Zowel via het onderwerp als via het productieproces bevraagt van Dienderen de 'male gaze' of de normatieve technologieën in de cinema. Dit doet ze ten eerste door de grens tussen fictie en documentaire te bewandelen of, zoals Stalpaert het omschreef, door te breken met genreconventies. van Dienderen heeft er bewust voor geopteerd om geen klassieke (didactische) documentaire te maken omdat deze films volgens haar al te vaak ten prooi zijn gevallen aan een normatief discours. Omdat haar onderwerp ideologische noties in film bevraagt, vindt van Dienderen het vanzelfsprekend dat ook de normen van formats in vraag moeten worden gesteld.⁵⁷

Opnieuw is de visie van Trinh Minh-ha van belang. Over het belang van het bewandelen van de grens tussen documentaire en fictie zegt Minh-ha het volgende:

A documentary aware of its own artifice is one that remains sensitive to the flow between fact and fiction. It does not work to conceal or exclude what is normalized as 'non-factual', for it understands the mutual dependence of realism and 'artificiality' in the process of filmmaking.⁵⁸

van Dienderen bereikt in *Lili* een meta-cinematografisch perspectief door aan de slag te gaan met vier verhaallijnen: re-enactment, archiefbeelden, voice-over en locatie.⁵⁹ Deze vier lijnen behoren eveneens tot vier verschillende vervreemdingstechnieken. In de dominante verhaallijn zien we het naspelen van een China Girl door actrice Maaïke Neuville, gefilmd op 16mm, maar op een niet-conventionele manier. Door te experimenteren met de materialiteit van celluloid lijkt het alsof de camera getest wordt. De techniek van re-enactment is een manier om te breken met de genreconventies. De scène oogt documentaire-achtig, maar is gereconstrueerd. De eerste verhaallijn wordt afgewisseld met archiefbeelden in de vorm van found footage over China Girls. Found footage is een techniek die we nog niet eerder zagen passeren in het werk van Varda en Akerman, maar die prominent aanwezig is bij

⁵⁴ An van Dienderen, "On Lili: questioning China Girls through practice-based research," *Critical Arts, Journal on South-North Cultural and Media Studies* 31, nr. 2 (2017): 74.

⁵⁵ van Dienderen, "On Lili," 75.

⁵⁶ van Dienderen, "On Lili," 75.

⁵⁷ van Dienderen, "On Lili," 78.

⁵⁸ Trinh Minh-ha, "Documentary is/not a name," *October* 52 (1990): 89.

⁵⁹ van Dienderen, "On Lili," 78.

Choua (zie verder). De voice-over in *Lili* dient als knipoog naar de gangbare praktijk in de reguliere documentaire. In reguliere documentaires is er vaak een voice-over te horen die de kijker oplegt wat hij of zij moet zien. Hier werkt de voice-over net niet als objectieve informatie. Door toevoeging van achtergrondgeluid verdwijnt de gezaghebbende stem. Soms horen we aanwijzingen van de stem van van Dienderen. Dit is een voorbeeld van het anti-naturalistisch gebruik van taal. Via de setting van een tv-studio krijgt de toeschouwer een kijkje achter de schermen (afb. 5). Dit is een vorm van reflectie op het maken van een film. Hiermee wordt de nadruk op het filmische aspect gelegd.



Afbeelding 5 Screenshot van An van Dienderen *Lili* (2015).

Technieken die we zowel terugvinden bij Varda, Akerman als van Dienderen zijn (1) het breken met het traditionele narratieve proces, (2) het breken met genreconventies, (3) de nadruk leggen op filmische aspect (via Super 8 camera en het laten zien van de set), (4) de niet-geobjectiveerde weergave van het lichaam, (5) het tonen van een geprivilegieerd vrouwelijk standpunt, (6) de zelfinclusie en (7) het anti-naturalistisch gebruik van geluid (via de voice-over).

Net als van Dienderen zijn Agnès Varda en Chantal Akerman in sommige van hun films globaal aan de slag gegaan. Bij hen komen eveneens andere culturen aan bod als gefilmde subjecten die kunnen spreken vanuit een positie waarin de auteursstem van Varda en Akerman de stem van de subjecten niet overstijgt. Dit globale perspectief is te merken in films als *D'Est* (1993) van Akerman en *Salut les Cubains* (1963) van Varda. Terwijl dit bij Varda en Akerman eerder sporadisch aan bod komt, is het antropologische en etnografische aspect bij van Dienderen prominent aanwezig.

5.2. Saddie Choua

Saddie Choua bekritiseert in haar films eveneens stereotypen uit de gangbare media. Filosofe Petra van Brabandt beschrijft het werk van Choua als anti-documentaire. Door het combineren van fictie en non-fictie materiaal via repetitieve montage, associaties en juxtaposities onthult Choua racistische en seksistische kaders, die te merken zijn in klassieke Hollywoodcinema en humanistische documentaires.⁶⁰

Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter #FatimaMernissi (2017) is een film over Fatima Mernissi, een Marokkaanse sociologe die baanbrekend onderzoek leverde naar de positie van vrouwen in de Islam. Zelf noemt Choua deze film 'een artistieke reflectie op wat Mernissi was en vandaag de dag nog steeds is'.⁶¹ Choua speelt doorheen deze collagefilm met genreconventies door elementen van found footage, interviews en archiefbeelden samen te brengen. Door de originele beelden te problematiseren en uit hun oorspronkelijke context te halen, creëert found footage bij de kijker een bewustzijn over de geconstrueerde aard van de representatie in plaats van werkelijke antwoorden te leveren. Found footage zorgt hier dus voor een extra intellectueel element. De keuze van found footage is bij Saddie Choua steeds doordacht. Zo toont ze bijvoorbeeld een fragment uit de vergeten animatiefilm *Een griekse tragedie* (1985). Deze film werd geregisseerd door een vrouw, Nicole van Goethem, en heeft als enige Belgische film een Academy Award gewonnen. De keuze van dit fragment toont aan dat vrouwen een centrale plaats krijgen in het werk van Choua.

De montage is opmerkelijk en laat de breekbaarheid van Mernissi zien. Choua maakt dingen zichtbaar die anders onzichtbaar blijven. Zo heeft ze voor de eerste scène beelden gekozen van een interview waarop ook de omstandigheden duidelijk zijn: we zien de persoon die filmt en de persoon die vertaalt.

Tijdens het interview met de Amerikaanse journalist Charlie Rose laat Choua via snelle montage zien dat Fatima Mernissi wordt 'overclassed' (afb. 6). De machtsrelaties tussen interviewer en geïnterviewde worden duidelijk. We zien de fragiliteit en breekbaarheid van Mernissi in gesprekken met Westerse mannen. Tijdens de gesprekken probeert de interviewer haar telkens op te sluiten in bepaalde verwachtingen. Mernissi wordt onderworpen aan het dominante kader, maar houdt stand. Ze slaagt erin om de framing om te draaien. Choua vraagt zich af of dit een metafoor is voor zichzelf als filmmaker.⁶²

⁶⁰ Petra Van Brabandt, "Not (safe) at home: on being present in the work of Saddie Choua," *Trigger*, nr. 2 (2020): 9.

⁶¹ *Saddie Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries*, geregisseerd door Fotomuseum Antwerpen. (Antwerpen, december 2020, laatst geraadpleegd op 7/5/2021, <https://vimeo.com/487185209>).

⁶² *Saddie Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries*.



Afbeelding 6 Screenshot van Sadies Choua *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter* #FatimaMernissi (2017).

Er treden in deze film duidelijk drie bekommernissen van Choua naar voren, die bovendien terug te vinden zijn in het werk van Fatima Mernissi: ten eerste de positie van vrouwen (seksisme), ten tweede de arbeidsverhoudingen (deze bekommernis is duidelijk door bijvoorbeeld de omstandigheden van het interview te tonen: wie doet het werk? wie doet wat?) en ten derde racisme.

Op het scherm verschijnen op een bepaald ogenblik de woorden 'tape change'. Dit wijst op de techniciteit en doorprijkt de fictieve kwaliteiten van de film. Er verschijnt ook tekst uit geschriften van Mernissi, soms in de vorm van vragen die direct aan de toeschouwer gericht lijken. De toeschouwer wordt zo geactiveerd. Dit hoort bij de vervreemdingstechniek 'nadruk op het filmische aspect'. Haar films kennen geen duidelijk begin, midden en einde.

The Chouas is een project van Choua dat loopt sinds 2010. Het is een artistiek onderzoek in de vorm van een meta-soap die ze opdeelt in verschillende afleveringen. Door te spelen met het medium wordt een andere kijk bij het publiek opgewekt. De kijker wordt uit zijn consumerende houding gehaald: "The episodes form the soap series *The Chouas*, but this is a meta-soap that invites the viewer to discover the structures of stereotypical image-formation, dominant codes and partial histories".⁶³

Choua omschrijft haar doel als volgt: "het is niet zozeer de uitdaging om alternatieve verhalen te creëren, maar om de toeschouwer te confronteren met de onderliggende machtsmechanismen die onze mediacultuur bepalen en zo de politieke blik van mijn kijkers en mezelf aan te scherpen."⁶⁴

⁶³ "Sadies Choua The Chouas – We are the movie!" laatst geraadpleegd op 22 mei 2021, <https://www.art-agenda.com/announcements/301188/sadie-chouathe-chouas-we-are-the-movie>.

⁶⁴ *Sadies Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries.*

Via een foto van haar Marokkaanse vader met zijn vier broers heeft Choua het verhaal van migratie van haar familie ontwikkeld. Ze beseft dat ze in het begin van het proces dezelfde exotische beelden vastlegde waar ze zo een afkeer voor had, vandaar de keuze voor found footage en andere vervreemdingstechnieken. Via de montage heeft Choua beelden bij elkaar gebracht die op het eerste zicht niet samen horen zoals beelden en geluiden uit de populaire cultuur. Populaire beelden worden ontworpen, uit hun context gehaald. Beelden die ooit herkenbaar waren, werken nu bevreemdend. Aan de hand van meta-documentaire ingrepen zoals gefragmenteerde verhaalprocedures, vrij associatieve installaties, home video's en cross-culturele populaire formats zoals reclame, muziekvideo's, magazines, pop- en sportsterren, plaatst Choua de toeschouwer in een kritische positie.⁶⁵ De techniek van zelfinclusie is onder meer te merken in *The Chouas #Episode3 I swear by God Almighty, I say the truth and nothing but the truth* (2016) waarin Choua in beeld wordt gebracht als enige vrouw op een markt vol met mannen.

Choua heeft beslist om geen single screen documentaire te maken. Ze heeft bij de try-out gewerkt met parallelmontage en andere manieren van opstellen. Ze wenst zo het mono-lineair verhaal en beeld te doen openklappen in een complex van parallelle beelden en verhalen.⁶⁶ De tot nu toe laatste aflevering *The Chouas #Episode 5 Am I The Only One Who Is Like Me?* (2017) integreerde ze bijvoorbeeld in een installatie voor een tentoonstelling.

Afgelopen jaren is Saddy Choua meer en meer multidisciplinair aan de slag gegaan om zo de stereotiepe beeldtaal van de hedendaagse media te doorbreken. Deze tendens is ook te merken in het latere werk van Agnès Varda en Chantal Akerman. Varda combineert sinds 2003 digitale video, 35mm film, foto's en sculpturale elementen in haar multimedia-installaties. Akerman experimenteert sinds 1995 met multiple screen projection. *Women sitting after killing* (2001) is een installatie bestaande uit zeven monitors die de laatste scène van *Jeanne Dielman* synchroon projecteren. Varda en Akerman nemen in hun installaties meer dan eens hun langspeelfilms als vertrekpunt. Hierdoor vervallen de grenzen van het medium film. Het grote verschil is dat Choua hier al mee bezig is vanaf het begin van haar carrière. Bij Varda en Akerman zijn het bijna altijd hun vroegere films die hernomen worden en geen nieuwe producties.

Today is the shortest day of the year but somehow hanging around with you all day makes it seem like the longest (2018) is een video-triptiek gebaseerd op archiefmateriaal. De middelste film uit het drieluik is een samensmelting van scènes uit *La Noire De...* (1966) van de Senegalese filmmaker Ousmane Sembène en *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce* van Chantal Akerman. De protagonist in *La Noire De...* is een jonge zwarte dienstmeid. Door deze twee films aan elkaar te koppelen, reflecteert Saddy Choua op de positie van vrouwen en het ondergeschikte belang van een film uit niet-Westerse gebieden. De vraag rijst of Akerman *La Noire De...* heeft gezien. Er ontstaat een kritische benadering door materiaal uit de geaccepteerde context te halen en in een ander frame te plaatsen.

⁶⁵ Saddy Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries.

⁶⁶ Saddy Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries.

Technieken die we zowel terugvinden bij Varda, Akerman als Choua zijn (1) het breken met het traditionele narratieve proces, (2) het breken met genreconventies, (3) de nadruk leggen op filmische aspect, (4) het tonen van een geprivilegieerd vrouwelijk standpunt, (5) de niet geobjectiveerde weergave van het lichaam, (6) de autobiografische onderwerpen, (7) de zelfinclusie en (8) het anti-naturalistisch gebruik van geluid.

6. CONCLUSIE

Alle vier de regisseuses zijn erin geslaagd om aan de hand van strategieën de blik van de klassieke Hollywoodcinema om te draaien. De toeschouwer wordt actief gemaakt. Enkele kenmerken zijn duidelijk te merken bij alle vier de cineasten. Ze zijn ervan overtuigd dat een alternatieve cinema niet gevormd kan worden door met dezelfde formats te blijven werken. De belangrijkste gelijkenis is dan ook dat ze allen breken met de genreconventies. Als resultaat ligt het merendeel van hun films op de grens tussen documentaire en fictie.

Tegenover Varda trekt Akerman het anti naturalistisch gebruik van taal iets meer door. Varda is op het einde van haar films meer te zien, Akerman net minder. Interieurs worden ingezet als vervreemdingseffect bij Akerman.

Enkele kenmerken zijn alleen te vinden bij van Dienderen en Choua of eerder in het latere werk van Varda en Akerman. Het werk van van Dienderen en Choua vertrekt meer frequent vanuit een antropologische en etnografische invalshoek. Ten opzichte van Varda en Akerman, die beiden ook wel interesse hadden in andere culturen, maar dit in de volledige lijn minder op beeld hebben gebracht, focussen ze meer op het onthullen van racistische kaders, en niet alleen seksistische. We kunnen stellen dat Varda en Akerman de male gaze hebben omgedraaid in een female gaze en van Dienderen en Choua nog een stapje verder zijn gegaan tot een 'coloured gaze' of 'oppositional gaze' zoals Bell Hooks het aangaf. De films van Varda en Akerman zijn het alternatief dat Mulvey voorstelde. Choua en van Dienderen gaan hierin een stap verder. Hun cinema lijkt meer rekening te houden met de nuancerings en aanvullingen van andere feministische auteurs.

Het vroege werk van An van Dienderen wordt omschreven als kritische documentaire. Het sluit nog meer aan bij het klassieke format van documentaire. Dit sluit evenwel niet uit dat er gereflecteerd wordt op het maken van een film in de film zelf. Er zijn in haar meer klassieke formats al vervreemdingstechnieken aanwezig. Naast haar kritische documentaires heeft van Dienderen ook meer experimenteel werk gebracht. Hetzelfde geldt voor Choua. Waar films als *Mijn zus Zahra* nog vasthielden aan een tamelijk traditioneel narratief proces, vervalt dit volledig in films als *Fatima Mernissi* en *The Chouas*. De films van Varda en Akerman bevatten over het algemeen meer dramatische elementen. Hun films bevatten over de volledige lijn duidelijkere conventionele narratieven.

van Dienderen en Choua verkondigen meer openlijk een politieke agenda. Dit gebeurt niet alleen via het resultaat, maar ook via het proces van het filmmaken. Ze leggen beiden nadruk op hun eigen etnografisch falen.

Choua zet beduidend meer in op multidisciplinariteit en found footage. Found footage komt ook voor in *Lili* van An van Dienderen, maar is niet terug te vinden bij Varda en Akerman.

Saddie Choua maakt al vanaf het begin van haar carrière installaties. Ze bewijst hiermee dat het gewone film format voor haar te beperkend is, te veel binnen de conventies blijft. Ze kan niet de verhalen vertellen die ze wil vertellen en gaat daarom op zoek naar andere manieren van projecteren, maken en tentoonstellen. Bij Choua zijn alternatieve vormen van tentoonstellen meer van belang. Het medium is voor haar als het ware een communicatietool. Varda en Akerman hebben ook installaties gemaakt op het einde van hun oeuvre, van Dienderen niet.

De variatie aan technieken bewijst nog maar eens dat verschillende vrouwen op een verschillende manier aan de slag zijn gegaan bij het creëren van een alternatieve blik en dat dit niet herleid kan worden tot een blik die bij alle vrouwen hetzelfde is, een eenzijdige 'female gaze'. Kenmerken die besproken werden zijn overigens niet in elke film van de afzonderlijke cineastes te bespeuren. Hun oeuvres zelf zijn breed en kunnen niet worden teruggebracht tot enkele kenmerken

Deze paper geeft een aanzet tot verder onderzoek naar het omkeren van de blik in cinema. Het onderzoek naar alternatieve cinema is zeker nog niet afgelopen. Vrouwelijke regisseurs blijven al te vaak ondervertegenwoordigd, vandaar een warme oproep tot meer onderzoek naar vrouwelijk auteurschap, niet enkel in België, maar over de hele wereld. Deze paper wil eveneens aanzetten tot een andere manier van kijken naar machtsverhoudingen, structureel en in beeld. Er moet meer aandacht komen voor een globaal perspectief.

7. BIBLIOGRAFIE

Literatuur

Bergstrom, Janet. "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman." *Camera Obscura*, nr. 2 (1977): 114-23.

Conway, Kelley. "Responding to globalization: the evolution of Agnès Varda." *SubStance* 43, nr. 1 (2014): 109-22.

Flitterman-Lewis, Sandy. *To desire differently: feminism and the French cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Foster, Gwendolyn Audrey. *Women Film Directors: an international bio-critical dictionary*. London: Greenwood Press, 1995.

Hooks, Bell. "The oppositional gaze: black female spectators." In *The feminism and visual culture reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 94-105. Londen: Routledge, 2003.

Hottell, Ruth. "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda's "Le bonheur" and "L'une chante, l'autre pas"." *Cinema Journal* 38, nr. 2 (1999): 52-71.

Ince, Kate. "Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda." *Hypatia* 28, nr. 3 (2013): 602-17.

Jacobs, Steven. "Semiotics of the living room: domestic interiors in Chantal Akerman's cinema." In *Chantal Akerman: too far, too close*. 73-87. Antwerpen: Ludion, 2012.

Johnston, Claire. "Women's cinema as counter-cinema." In *Feminism & film*. Onder redactie van Ann E. Kaplan, 22-33. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kaplan, Ann E. "Is the gaze male?" In *Feminism & film*. Onder redactie van Ann E. Kaplan, 119-38. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kline, Jefferson T. inleiding tot "Agnès Varda: interviews." Onder redactie van Jefferson T. Kline, ix-xix. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

de Lauretis, Teresa. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Londen: Macmillan press, 1984.

———. "Strategies of coherence: narrative cinema, feminist poetics, and Yvonne Rainer." In *Feminism & film*. Onder redactie van Ann E. Kaplan, 265-86. Oxford: Oxford University Press, 2000.

———. *Queer theory: lesbian and gay sexualities*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham (N.C.): Duke University Press: 1996.

Mayne, Judith. "Feminist film theory and criticism." *Signs* 11, nr. 1 (1985): 81-100.

Merino, Imma. "Presence (appearance and disappearance) of two Belgian filmmakers." *Cinema Comparat/ive Cinema* 4, nr. 8 (2016): 57-62.

Minh-ha, Trinh. "Documentary is/not a name." *October* 52 (1990): 76-98.
<https://doi.org/10.2307/778886>

Mulvey, Laura. "Aftertoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*." In *Visual and other pleasures*. 29-38. Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991.

———. "Film, feminism and the avant-garde." In *Visual and other pleasures*. 111-26. Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991.

———. "Visual pleasure and narrative cinema." In *Visual and other pleasures*. 14-26. Repr. Houndmills: Macmillan press, 1991.

Stalpaert, Christel. "Agnès Varda in haar context: de Nouvelle Vague en feministische filmtheorieën." Masterproef, Universiteit Gent, 1994.

Van Brabandt, Petra. "Not (safe) at home: on being present in the work of Saddle Choua." *Trigger*, nr. 2 (2020): 8-12.

van Dienderen, An. "Flow between fact and fiction: analysis of identity dynamics in visual representation." In *Culture and politics: identity and conflict in a multicultural world*. Onder redactie van Rik Pinxten, Ghislain Verstraete en Chia Longman, 117-32. New York: Berghahn Books, 2003.

———. "On Lili: questioning China Girls through practice-based research." *Critical Arts, Journal on South-North Cultural and Media Studies* 31, nr. 2 (2017): 72-86.

Internetbronnen

"Saddie Choua The Chouas – We are the movie!" Laatst geraadpleegd op 22 mei 2021, <https://www.art-agenda.com/announcements/301188/saddie-chouathe-chouas-we-are-the-movie>.

Online videomateriaal

Saddie Choua about dominant imaginations and psycho-archeological documentaries. Onder regie van Fotomuseum Antwerpen. Antwerpen. december 2020, laatst geraadpleegd op 7/5/2021, <https://vimeo.com/487185209>.

Films

Le bonheur. Onder regie van Agnès Varda. 1965.

Chantal Akerman par Chantal Akerman. Onder regie van Chantal Akerman. 1996.

The Chouas #Episode3 I swear by God Almighty, I say the truth and nothing but the truth. Onder regie van Saddie Choua. 2016.

The Chouas #Episode 5 Am I The Only One Who Is Like Me?. Onder regie van Saddie Choua. 2017.

Cléo de 5 à 7. Onder regie van Agnès Varda. 1962.

Daguerréotypes. Onder regie van Agnès Varda. 1976.

Documenteur. Onder regie van Agnès Varda. 1981.

D'Est. Onder regie van Chantal Akerman. 1993.

Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma de femmes. Onder regie van Marie Mandy. 2000.

Les glaneurs et la glaneuse. Onder regie van Agnès Varda. 2000.

Golden Eighties. Onder regie van Chantal Akerman. 1986.

L'homme à la valise. Onder regie van Chantal Akerman. 1983.

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles. Onder regie van Chantal Akerman. 1975.

Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter #FatimaMernissi. Onder regie van Saddie Choua. 2017.

Je, tu, il, elle. Onder regie van Chantal Akerman. 1974.

Lili. Onder regie van An van Dienderen. 2015.

Mijn zus Zahra. Onder regie van Saddie Choua. 2006.

News from Home. Onder regie van Chantal Akerman. 1977.

No Home Movie. Onder regie van Chantal Akerman. 2015.

Oncle Yanco. Onder regie van Agnès Varda. 1967.

L'opéra-mouffe. Onder regie van Agnès Varda. 1958.

Patrasche, a dog of Flanders – made in Japan. Onder regie van An van Dienderen. 2008.

Les plages d'Agnès. Onder regie van Agnès Varda. 2008.

La pointe courte. Onder regie van Agnès Varda. 1955.

Les rendez-vous d'Anna. Onder regie van Chantal Akerman. 1978.

Reassemblage. Onder regie van Trinh Minh-ha. 1982.

Réponses de femmes. Onder regie van Agnès Varda. 1975.

Salut les Cubains. Onder regie van Agnès Varda. 1963.

Sans toit ni loi. Onder regie van Agnès Varda. 1985.

Saute ma ville. Onder regie van Chantal Akerman. 1968.

Toute une nuit. Onder regie van Chantal Akerman. 1982.

L'une chante, l'autre pas. Onder regie van Agnès Varda. 1977.

Varda par Agnès. Onder regie van Agnès Varda. 2019.

Visitors of the Night. Onder regie van An van Dienderen. 1998.

8. ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Afbeelding 1: *Documenteur*. Onder regie van Agnès Varda (1981).

Afbeelding 2: *Les glaneurs et la glaneuse*. Onder regie van Agnès Varda (2000).

Afbeelding 3: *Je tu il elle*. Onder regie van Chantal Akerman (1974).

Afbeelding 4: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Onder regie van Chantal Akerman (1975).

Afbeelding 5: *Lili*. Onder regie van An van Dienderen (2015).

Afbeelding 6: *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter #FatimaMernissi*. Onder regie van Saddie Choua (2017).