



Universiteit Gent

Academiejaar 2016-2017

Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

**Invloed van de Antropologische Film op de Afrikaanse
Auteurscinema:
*culturele uitwisseling, tempo-spatiale patronen en de aanzet voor
een neurobiologisch model***

Vanden Bossche David (19924134)

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van Master of Arts in de Kunstwetenschappen

Promotor: Prof. Dr. Steven Jacobs

Word Count (exclusief referenties en voetnoten): 27 489

Abstract	2
Hoofdstuk I	3
1.1 Antropologische Cinema: het probleem van de definitie	3
1.2 Antropologische Cinema: korte evolutieschets.....	5
1.3 Resnais, Marker, Rouch en De Heusch: sleutelfiguren.....	7
1.4 Afrikaanse Cinema: korte evolutieschets	13
1.5 Chahine en Sembene: Appropriatie van de nieuwe filmtaal.....	15
1.5.1 Misconcepties omtrent Afrikaanse Cinema	15
1.5.2 Youssef Chahine en Ousmane Sembene.....	18
1.6 Conclusie: veranderingen in antropologische cinema en de invloed op vroege Afrikaanse film	19
Hoofdstuk II	20
2.1 Inleiding	20
2.2 Tijd en Ruimte.....	21
2.3 Witzel: interculturele uitwisseling en ‘oorspronkelijke elementen’	26
2.3.1 The Origin of the World’s Mythologies	26
2.3.2 Van taal naar beeldtaal	29
2.3.2 Cyclische tijd en antropomorfe representatie in Gondwana mythologie	32
2.4 Witzel: Arjan Appadurai: moderniteit en oorspronkelijke lokale patronen.....	34
2.5 Witzel: Cyclische tijd en spatio-temporele patronen binnen de Afrikaanse Cinema.....	36
2.6 Conclusie: onderscheidende elementen in de Afrikaanse filmtaal	43
Hoofdstuk III	44
3.1 Inleiding	44
3.2 Van Aristoteles tot Zeki	46
3.3 De visuele cortex: enkele basisprincipes.....	47
3.4 Nature vs. Nurture: Laura Marks.....	50
3.5 De neurobiologische basis voor de ontwikkeling van filmstijlen	51
3.6 Neurokunstwetenschappen en film: de uitdaging	57
Conclusie	58
Literatuurreferenties	59
Webreferenties	63
Filmreferenties	64

Abstract

Deze tekst zal bekijken hoe het cinematografisch modernisme, de daaraan gekoppelde zelfreflexiviteit en een nieuw gebruik van tijd in de antropologische cinema van de westerse (vooral Franse) antropologische film – met name in het werk van Jean Rouch en Luc de Heusch – een invloed uitoefende op de vroege Afrikaanse auteurscinema van cineasten als Ousmane Sembene en Youssef Chahine. Daarbij zal de stelling onderbouwd worden dat die invloed te veel ontkend wordt vanuit het nog steeds dominante discours van de postkoloniale studies en dat indien die wel al erkend wordt, die al te veel beperkt is tot een politieke dimensie. Er zal geargumenteed worden dat de bepalende invloed van het Italiaanse neorealisme een aantal fundamentele spatio-temporele wijzigingen met zich meebracht die een revolutie betekenden in de filmtaal en die evenzeer van belang waren voor de eerste Afrikaanse filmauteurs. De vroege Afrikaanse film dient dus niet te worden gezien als een monolithisch particulier cultureel blok, maar als een dynamisch model dat in voortdurende interactie staat met de ontwikkelingen in de Europese film (en andere).

Het tweede hoofdstuk zal kijken naar de elementen die wel degelijk de particulariteit van de vroege – en latere -Afrikaanse auteurscinema bepalen en zal een aantal linken leggen met het recente onderzoekswerk van E.J. Michael Witzel die een uitgebreide studie deed naar de oorsprong van mythes over de gehele wereld en wiens conclusies, zoals zal blijken, ook een zeer goede basis vormen om een model op te baseren voor het analyseren van visuele cultuur. Hoewel het volledig uitwerken van een dergelijk model buiten het eigenlijke opzet van deze tekst valt, zal geprobeerd worden de grove contouren ervan te schetsen.

Tot slot zal worden toegelicht hoe het bekomen schema ook ondersteund wordt door de nog zeer jonge bevindingen uit de neurokunstwetenschappen en visuele antropologische studies. Aan de hand van het werk van John Onians, Semir Zeki, Norman Bryson en algemene literatuur uit dit specifieke vakgebied, zal geprobeerd worden om de basis van het bekomen model te onderbouwen met argumenten uit de neurowetenschappen en het vervolgens uit te breiden naar een algemener model dat toepasbaar kan zijn op stijlevoluties en invloeden in de wereldcinema. Daarin zal niet enkel een holistische/structuralistische benadering in acht worden genomen, maar zal ook de specifieke manier waarop lokale elementen, ontwikkelingen en invloeden op een particuliere manier kleuren – een idee dat sterk wordt uitgewerkt door Arjan Appadurai – worden geïncorporeerd.

1.1 Antropologische Cinema: het probleem van de definitie

Eigenlijk zou men kunnen stellen dat het filmmedium van bij het begin een zekere vorm van antropologische cinema voorstond. De observerende bootreis in Egypte die cameraman Eugène Promio filmde voor de broers Lumière is tekenend voor de manier waarop in vroege films geprobeerd wordt andere culturen te vatten in beelden. Félix-Louis Régnault, een Franse arts, maakte misschien wel de eerste ‘echte’ antropologische opname door in datzelfde jaar in West-Afrika een paar minuten te filmen terwijl een Wolf vrouw een pot aan het draaien was. Georges Méliès trok naar Nieuw-Zeeland om er het romantische *Loved by a Maori Chieftess (Usa, 1913)* te draaien bij een autochtone stam en in 1914 trok Edward Curtis naar de gronden van de Kwakiutl voor *In the Land of the Head-Hunters (Usa, 1914)*.¹

Ondanks die schijnbare affiniteit, heeft de antropologische wetenschap toch een moeilijke relatie met haar gefilmde tegenhanger. Antropoloog George Marcus weet die relatie perfect te vatten wanneer hij stelt dat de antropologie steeds uitging van het ideaalbeeld van *the typically scrivening anthropologist*². Het maken van beelden werd louter getolereerd als ondersteuning van de tekstuele neerslag van het antropologische werk en had een puur ondersteunende rol. Onder geen beding was het denkbaar dat die filmbeelden buiten die dienende rol zouden treden, of zoals Karl Heider zegt wanneer hij als één van de eersten poogt om dieper in te gaan op het fenomeen van de antropologische cinema: *film is the tool and ethnography the goal*³.

Die moeilijke verhouding zorgt er ook voor dat zelfs binnen het veld van de antropologische film het niet zo evident is om een echte werkbare definitie te vinden voor wat nu precies antropologische cinema zou moeten zijn. Heider herziet in de loop der jaren zijn eigen definitie regelmatig, maar komt uiteindelijk toch min of meer tot een synthese. Elliott Weinberger legt alle elementen van Heider samen en komt tot een omschrijving aan de hand van een aantal voorwaarden waaraan antropologische cinema moet voldoen volgens Heider⁴.

- 1) *Basic technical competence*
- 2) *Minimal inadvertent distortion of behavior*
- 3) *Minimal intentional distortion of behavior (staging of reconstructing events)*
- 4) *Ethnographic Presence (Actually, Heider's most radical dictum: an acknowledgment that there's a filmmaker lurking on the premises)*
- 5) *Minimal 'time distortion' and 'continuity distortion'. Events must be presented in the order they occurred, and ideally in the same duration.*
- 6) *Fully adequate explanation and evaluation of the various distortions in accompanying material.*
- 7) *Natural synchronous sound (as opposed to soundtrack music)*
- 8) *Optimally demystifying narration, relevant to the visual materials*
- 9) *Cultural and physical contextualization of behavior*

¹ Samenvattende alinea uit Thompson, Kristin & Bordwell, David - *Film History*, McGraw-Hill, 1994/2003, 2nd ed., pp 183-186

² Marcus, George – *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage in Visualizing Theory, selected essays from V.A.R.*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994, p 38

³ Heider, Karl G. - *Ethnographic Film – Revised Edition*, University of Texas Press, 1976/2006 pp 1-14

⁴ Weinberger, Elliot – *The Camera People in in Visualizing Theory, selected essays from V.A.R.*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994, p 12

- 10) *Whole bodies (long camera shots which include whole bodies of people are preferable to close-ups of faces and other body parts)*
- 11) *Whole acts (beginning, middle and end)*
- 12) *Whole people (emphasis on one or two individuals rather than 'faceless masses')*
- 13) *Ethnographic understanding (made by/sith a professional)*
- 14) *Full integration with printed materials*

Hoewel hierin reeds veel nadruk gelegd wordt op de specificiteit van het filmmedium, zijn de belangrijkste elementen toch nog steeds zo opgesteld dat het beeld in wezen een ondergeschikte rol speelt tegenover de 'antropologische wetenschap pur et dur' (vooral de regel *full integration with printed materials* geeft duidelijk aan dat voor Heider de beelden nog altijd vooral moeten dienen om de tekstuele neerslag aan te vullen). Voortgaand op de lijst met voorwaarden die gehanteerd worden zou men samenvattend kunnen stellen dat antropologische cinema die films omvat waarin een antropoloog (de kennis van de antropologie als startpunt is een duidelijke voorwaarde) poogt om op een zo min mogelijke invasieve manier, de bevindingen van zijn antropologisch werk te vertalen in filmbeelden die bedoeld zijn voor een al dan niet gespecialiseerd publiek. Die definitie schiet ruimschoots tekort om de evoluties te duiden die de antropologische cinema sinds de jaren vijftig van de vorige eeuw doormaakte, maar die vaststelling duidt meteen nogmaals op de precare verhouding die bestaat tussen de antropologie en de antropologische film (die zoals ik verder zal beargumenteren vaak ver vooruitliep inzake het behandelen van bepaalde thema's).

Het is ook nodig te wijzen op het feit dat in de vakliteratuur eigenlijk geen enkel onderscheid gemaakt wordt tussen etnografische film en antropologische film (al zijn er hier en daar bepaalde auteurs die kleine nuances en verschillen zien). De beide termen zullen dan ook als onderling inwisselbaar beschouwd en gebruikt worden.

Tot slot is het belangrijk een duidelijke afbakening te maken tussen etnografische/antropologische film (ontstaan in het kader van etnografisch onderzoek en van daaruit gegroeid tot zelfstandig genre) en het veel bredere veld van de documentaire cinema. De evolutie van dat laatste genre overlapt op bepaalde momenten zeker met die van de antropologische cinema, maar de verschillende scholen (Vertov, Grierson, Wright) en de vroege theoretische manifesten van John Grierson, maken dat de ontwikkeling van de documentaire film zich duidelijk onderscheidt van die van de antropologische cinema. Documentaire bestrijkt ook een veel breder veld dan louter het etnografische of antropologische aspect, waardoor ook de fundamentele vragen waarmee moet worden omgegaan zich enigszins anders situeren – hoewel ook hier zeker overlappingen bestaan ! De hoofdstukken in deze tekst zullen die overlappingen negeren en de probleemstelling louter toespitsen op de antropologische cinema. Daarvan zal worden uitgegaan van de lijst met kenmerken zoals Heider die gaf, met het duidelijke besef dat die vooral toepasbaar zijn op de eerste paar decennia van de etnografische/antropologische film, die naderhand op alle mogelijke vlakken uit dit keurslijf zal breken.

1.2 Antropologische Cinema: korte evolutieschets

Zoals hoger aangegeven zijn er een paar vroege voorbeelden van wat zou kunnen beschouwd worden als antropologische cinema (zie supra) maar dit zijn in wezen uitzonderingen. Hoewel dus een aantal vroege films zouden kunnen worden gezien als documentaires of eerste pogingen tot etnografische cinema in de breedste zin van het begrip, stellen de prominente Amerikaanse filmhistorici David Bordwell en Kristin Thompson dat pas in 1922 met de release van *Nanook of the North* (Usa/Frankrijk, 1922) van Robert Flaherty, het genre echt tot ontwikkeling kwam (de term ‘documentary’ wordt hier gebruikt, omdat op dit punt er ook nog geen echt onderscheid was tussen etnografische film en documentaire film, die opdeling kwam later – zie hieronder):

*Before 1920, documentary filmmaking had largely been confined to newsreels and scenic shorts. Occasional feature-length documentaries had been made, but these had not established the genre as significant.*⁵

De film van Flaherty is omwille van zijn gebruik van geënceneerde situaties en interactie met puur etnografisch materiaal bijzonder problematisch en ligt dan ook aan de basis van de splitsing die eerder werd gemaakt – zie supra - tussen documentaire en antropologische cinema.

De controverse omtrent de aanpak van Flaherty, zou immers resulteren in een aantal reacties. De documentaire film zou zich richten op een steeds breder palet van onderwerpen en zou het grijpen naar ensceneringen steeds meer deel laten uitmaken van de gebruikte methodes (de producers van *Nanook of the North*, Ernest B. Schoedsack en Merian C. Cooper werden prominente Amerikaanse figuren in deze traditie⁶). John Grierson, zou zich ontpoppen tot de grote theoreticus van deze stroming en stelde dat een documentaire gelijk stond aan ‘a creative treatment of actuality’⁷.

Een dergelijke stelling was echter ondenkbaar voor de antropologie, die net op dat moment voorzichtige eerste stappen deed om beeld toe te laten binnen het kader van een onderzoeksveld dat probeerde zich te manifesteren als een respectabele wetenschap. In wezen schreef de antropologische film zich vanaf nu strikt in in de zogenaamde *news-reel tradition*⁸, die streefde naar een zo exact mogelijke weergave van de realiteit, of toch in ieder geval bij de kijker die illusie wou wekken door het proces van het filmen en de keuzes die gemaakt werden zo veel mogelijk te maskeren. Dat idee gaf aanleiding tot het gebruik van inleidende pancartes bij etnografische films, die met veel nadruk aangeven dat de beelden die de kijker voorgeschoteld krijgt, een exacte weergave zijn van de realiteit zoals ze door de onderzoeker(s) werd waargenomen. Deze nogal opzichtige praktijk zou tot in de late jaren veertig en de vroege jaren vijftig dominant blijven.

Hoewel een aantal antropologen reeds experimenteren met het gebruik van beeld (waaronder Margaret Mead) staat de wieg van de antropologische cinema vooral in Frankrijk, waar in de jaren negentiendertig Marcel Griaule de sleutelfiguur wordt in het ontstaan ervan.

Griaule werkte in opdracht van de Franse overheid en draait dus films met een duidelijke propaganda-boodschap die een verheerlijking inhoudt van het kolonialisme. Toch zijn de kortfilms van Griaule – zelf een vooraanstaand antropoloog – pionierswerken. Griaule was de eerste die het gebruik van beelden in het documenteren van het veldwerk als evenwaardig beschouwde aan het gebruik van

⁵ Thompson & Bordwell, p 184

⁶ Thompson & Bordwell, p 185

⁷ Grierson, John – *First Principles of Documentary* (1934) in *Grierson on Documentary*, Praeger Publishers New York, 1971, p 146

⁸ Ntongela, Masilela – *Lionel Rogosin: Making reality exciting and meaningful*, Jumpcut, Fall Issue 1990

tekstuele beschrijvingen⁹ – de dominante (en enige echt getolereerde) aanpak in de discipline. Hij gaat zeker niet zover dat hij het tekstuele en beschrijvende aspect afwijst (hij leest zelf de vaak pompeuze commentaarstem in voor zijn films) maar zet maximaal in op het gebruik van – weliswaar louter illustratief – beeld. Tegen het eind van het decennium, wordt het beeld ook steeds meer een autonome entiteit in zijn werk. In *Sous les Masques Noirs* (Frankrijk, 1939) verschuift de propaganda steeds meer naar de achtergrond en neemt de commentaarstem al veel meer een plaats in naast de beelden.

Door het hiaat van WO II, wordt de erfenis van Griaule pas verder uitgewerkt in de latere jaren veertig en vroege jaren vijftig van de twintigste eeuw. Jean Rouch, een leerling van Griaule, speelt daarin een centrale rol en groeit uit tot één van de beroemdste antropologische filmmakers uit de geschiedenis en staat aan de basis van de enorme revolutie die in de antropologische film zou plaatsgrijpen. Hieronder zal geargumenteed worden dat de rol van enkele andere cineasten daarin door de geschiedenis al te vaak vergeten wordt en dat vooral de Belg Luc de Heusch in *Ruanda: Tableaux d'une Féodalité Pastorale* (België, 1955) (verder RTDFP genoemd) het modernisme uit de Europese nieuwe cinemagolven en de etnografische film op opmerkelijke wijze wist te synthetiseren en daarmee naast Rouch, Chris Marker en Alain Resnais evenzeer het genre van de antropologische film een andere richting uitstuurde.

⁹ Leboutte, Patrick – *Autobiographie d'un Fleuve*, DVD *Une Aventure Africaine*, Editions Montparnasse, 2010

1.3 Resnais, Marker, Rouch en De Heusch: sleutelfiguren

Reeds in 1951 met *Bataille sur le Grand Fleuve (Frankrijk, 1951)* enceneert Rouch de jacht op een aantal nijlpaarden in de wateren van de Niger-rivier, niet langer als een louter feitelijke registratie, maar injecteert de Franse antropoloog-cineast zijn materiaal met nieuwe vormen, die optimaal gebruik maken van het Afrikaanse licht en van de verpletterende schoonheid van het landschap. Meest opmerkelijk echter, is de intense wijze waarop de jacht geënceneerd wordt als een uitputtingsslag tussen jager en prooi, met een sterk verhalend element. Het idee dat de interpretatie en de esthetische keuzes van de cineast een wezenlijke invloed hebben en zelfs de aard van de waargenomen gebeurtenis grondig veranderen, komt hier voor het eerst tot uiting.

Het eerste échte breukmoment komt er echter met *Les Statues Meurent Aussi (Frankrijk, 1953)* (verder LSMA genoemd) van Alain Resnais en Chris Marker. Voor het eerst manifesteert zich hier een sterk zelfreflexief element en wordt het gegeven van een antropologische film niet langer louter bekeken als een manier om de werkelijkheid te registreren, maar als een vraagstuk omtrent de representatie van een cultuur.

Jean Rouch erkende jarenlang zijn schatplichtigheid aan LSMA en met *Les Maîtres Fous (Frankrijk, 1955)* (verder LMF genoemd) werkte hij die zelf verder uit. Voor Rouch wordt het proces van filmen en registreren het centrale gegeven, waardoor het zelfreflexieve element nog aan belang wint. Bovendien legt de cineast ook de link tussen de manier waarop de Hauka-ceremonie die hij in LMF filmt, zelf een vorm van representatie is voor een complexe achterliggende historiek (zie in dat verband de gedetailleerde analyse van Paul Henley: *Spirit possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous*¹⁰) en die hij als filmmaker opnieuw gaat representeren.

Omdat Rouch naderhand uitgroeide tot één van de sleutelfiguren van de ‘Cinéma Vérité’ kende ook zijn antropologische werk een enorme weerklank. Precies daarom wordt de rol van een andere pionier als Luc de Heusch veel minder prominent vermeld in de ontwikkeling van de antropologische cinema. Niettemin zou men kunnen stellen dat met RTDFP De Heusch een even grote – zo niet grotere – bijdrage leverde tot de radicale breuklijn die zou ontstaan halverwege de jaren negentienvijftig.

Luc de Heusch, hoewel een vooraanstaand en internationaal gelauwerd antropoloog, verwierf vooral bekendheid met de films die hij draaide voor de Cobra-beweging. Zijn filmische nalatenschap bestaat dan ook vooral uit eigenzinnige kunstenaarsportretten over Magritte, Ensor of Alechinsky. De faam van die films stelt zijn ander cinematografisch werk echter onterecht in de schaduw en vaak wordt over het hoofd gezien dat ook daar al sterke linken waren met de Afrikaanse cultuur en kunst¹¹. Met *Fête chez les Hamba (België, 1954)* draait De Heusch nog een zeer klassieke etnografische film die de aanwezigheid van de camera zo veel mogelijk probeert te verdoezelen en de illusie wekt dat de kijker het leven observeert precies zoals het zou lopen zonder de aanwezigheid van een alziende camera(ploeg). Met RTDFP breekt de cineast radicaal met deze aanpak. Net als bij Rouch situeren de veranderingen zich op twee vlakken: enerzijds is er het zelfreflexieve element (het denken over de manier van representeren) dat centraal komt te staan, anderzijds is er de volkomen nieuwe manier om om te gaan met het begrip tijd in film – een evolutie die terug te voeren is op het kantelmoment van het Italiaanse neorealisme, waarover Norman Bryson – verwijzend naar het baanbrekende theoretische werk van Gilles Deleuze uit 1983 stelt :

¹⁰ Henley, Paul - *Spirit Possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous*, Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.) 12, pp 731-761

¹¹ Zie hiervoor Nysenholc, Adolphe (Ed.) – *Cobra en Afrique*, Université de Bruxelles, 1991

*In the first era of cinema, when the image was still tethered to the sensory-motor habits of the pre-modern, film followed the same logic of linear causal sequencing that prevailed in the world of habitual practicality. But at a certain point (Neidich, like Deleuze, dates it to the emergence of post-1945 European avant-garde) the cinematic image breaks free of the body, launching into new constellations of image-space and image-time that are no longer constructed around – or held back by – the traditional rhythms of bodily experience.*¹²

Die verandering heeft verstrekkende gevolgen en zal hieronder in detail besproken worden, evenwel is het van belang ook de introductie van het zelfreflexieve element in de antropologische film eerst toe te lichten, een element dat sterk verbonden is met het opleggen van een narratieve structuur aan het genre. Die structuur was voorafgaand beperkt tot de klassieke reportagestijl, maar wordt nu volledig opgebroken.

Wat het verhalende betreft, is de aanwezigheid van een duidelijk gestructureerd narratief in een antropologische film op zich al een kleine revolutie. Zoals hoger beschreven experimenteerde Jean Rouch hier al enigszins mee in *Bataille sur le Grand Fleuve*, maar De Heusch maakt van de narratieve structuur het centrale gegeven van de film.

Dat idee – culturen die zichzelf representeren en de filmmaker die hen opnieuw in een visuele representatie giet – is voor de Amerikaanse filmtheoreticus Bill Nichols, één van de fundamentele vragen waar antropologische film vanaf de helft van de twintigste eeuw mee worstelde: *the representation or self-representation, of one culture for another*¹³.

Het nadenken over de manier waarop de filmmaker zaken encenseert, vertaalt zich uiteraard ook in de radicaal nieuwe vorm die De Heusch gebruikt voor zijn film. Het contrast met *Fête chez les Hamba* kan niet groter zijn. Daar probeert de regisseur nog krampachtig om de gebeurtenissen te objectiveren en voor te stellen als een neutrale observatie, die de aanwezigheid van de camera wegcijfert en voorhoudt op geen enkele manier een esthetisering van het materiaal door te voeren. RTDFP daarentegen, benadrukt precies die esthetiserende factor en het feit dat de regisseur een ‘encensering’ brengt van de manier waarop een cultuur zichzelf representeert. De film maakt gebruik van een esthetiek die echo’s oproept aan de opera en het theater, maar dan vertaald naar de expressieve mogelijkheden van de filmtaal. Silhouetten van personages worden op dramatische manier gesitueerd tegen de achtergrond van een extreem lage of hoge horizonlijn, de kleuren zijn vaak onderverdeeld in grote vlakken en er is een bijzonder grote aandacht voor het lichtspel op de kledij en gezichten van de menselijke figuren. Die zelfbewuste esthetisering die zeer sterk benadrukt dat het hier in de eerste plaats een film betreft, is opvallend en men kan zonder twijfel stellen dat ze in RTDFP in veel hogere mate aanwezig is dan in LMF. Daarin werden de vragen over ‘staging’ en ‘encensering’ nog op een meer theoretische manier uitgewerkt, zonder ze al te verregaand te vertalen in het visuele aspect van de film.

Het introduceren van een verhalend element is sterk verbonden met het zelfreflexieve dat hier zijn intrede doet in de antropologische cinema. In LMF is de hele manier van vertellen zelfs specifiek gericht op de aanwezigheid van de camera, wat meteen ook de ceremonie die gefilmd wordt wijzigt, zoals Rouch zelf stelde:

¹² Bryson, Norman – *The Neural Interface* in Neidich, Warren - *Blow-Up: Cinema, Photography and the Brain*, Distributed Art Publishers inc. New York, 2003, p 16

¹³ Nichols, Bill – *The Ethnographer’s Tale* in *Visualizing Theory, selected essays from V.A.R.*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994, p 62

*My Hypothesis is that they would have used a camera in the cult, just as they used a gun, if necessary a crude wooden camera, and it would have been a normal part of the cult*¹⁴

Dat het ritueel in kwestie steeds wijzigt onder invloed van nieuwe elementen uit de omgeving – en dus ook door de aanwezigheid van de camera – wordt theoretisch onderbouwd door de hoger aangehaalde studie van Paul Henley en vormt de kern van LMF: de cineast-antropoloog gedraagt zich niet langer als een schijnbaar onbestaand observator, maar maakt zelfbewust deel uit van het narratief dat de film weeft omheen het onderwerp.

Luc de Heusch gaat hierin nog een stap verder dan Rouch. RTDFP integreert immers niet alleen de cineast als actieve participant, maar maakt van het vertellen van het verhaal de centrale bestaansreden van de film. Hoewel De Heusch de betreffende inleidende pancarte maar even laat zien, wordt van bij het begin duidelijk gemaakt dat de film geen realiteit nastreeft, maar gebaseerd is op verhalen die door autochtone bewoners zelf werden aangebracht en ook door henzelf opnieuw werden geënceneerd, onder het oog van de camera. Die manier om verhalen uit verleden en heden dooreen te weven sluit heel sterk aan bij de traditie van ‘Griot’ (verhalenverteller) die sterk verspreid is op het (Noord)Afrikaanse continent en die later ook een cruciale rol zou gaan spelen in de structuur en vorm van de Afrikaanse cinema¹⁵. Hoewel dat debat over verschillende vormen van representatie in de antropologie pas echt theoretisch zou beslecht worden aan het eind van de jaren zeventig met het werk van James Clifford¹⁶, werden de eerste echte vragen hieromtrent veel vroeger gesteld en vormen ze dus de kern van de nieuwe antropologische cinema van de jaren negentienvijftig. Het valt dan ook op te merken dat de antropologische film op die manier voor een groot stuk de rol van voorloper speelde en dat cineasten als Rouch, De Heusch en hun navolgers ondanks de inferieure positie binnen het veld van hun filmwerk (zie supra) toch het discours binnen de antropologische wetenschap zouden weten te beïnvloeden.

Zoals hierboven aangegeven, is er een tweede – nog fundamenteelere – verandering die essentieel is voor het medium film (antropologisch en andere) na 1940. De term ‘chronotoop’ – ontleend aan Mikhail Bakhtin¹⁷ - vat redelijk goed de essentie samen (een andere manier van omgaan met tijd), maar is té sterk verbonden aan de literatuurwetenschap en mist derhalve mediumspectifieke nuances (Warren Neidich wijst in *Blow Up: Photography, Cinema and the Brain* wel op de sterke link tussen deze gelijkaardige evolutie in verschillende media¹⁸). Het reeds hoger geciteerde werk van Deleuze is hieromtrent echter een pak beter onderbouwd en zal gebruikt worden om de essentiële elementen van deze verandering te duiden.

Om deze fundamentele wijziging nader te bekijken, is het eerst en vooral nodig te begrijpen dat de evoluties zoals hierboven beschreven uiteraard niet plaatsgrepen in een soort cultureel vacuüm en ook deze groeiden uit eerdere ideeën en bewegingen. Een kantelpunt op dat vlak is het Italiaanse neorealisme, dat – dixit Mark Cousins – *het filmische idee over tijd en de aard van het drama*¹⁹ definitief veranderde.

¹⁴ Marshall, John & Adams, John W. - *Jean Rouch talks about his films*, American Anthropologist, New Series, Vol 80, no 4, Dec 1978, p 1005-1020

¹⁵ Thackway, Melissa – *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Indiana University Press Bloomington, 2003, p 100

¹⁶ Stroeken, Koen - *Antropologie van Afrika I*, Universiteit Gent, p 81

¹⁷ Bakhtin, Michael - *The Dialogical Principle*, Manchester University Press, 1984, p 83

¹⁸ Neidich, Warren - *Blow-Up: Cinema, Photography and the Brain*, Distributed Art Publishers inc. New York, 2003, p 67

¹⁹ Cousins, Mark – *Story of Film*, Van Holkema & Warendorf, Ned ed. 2004, p 188

Dat nieuwe idee over het gebruik van tijd – dat zich bij het neorealisme vertaalde in ‘de-dramatisatie’²⁰ – zou door de (vooral Europese) filmmakers van de jaren vijftig, opgepikt worden als gegeven op zich en de aanzet vormen tot steeds verdere experimenten inzake de manier waarop de basis tijdseenheid van het filmmedium – het shot – als vormtaal een invloed uitoefende op de betekenis. Zoals Cousins samenvattend stelt aan het eind van zijn hoofdstuk over het decennium wanneer hij praat over de nieuwe ideeën met betrekking tot ‘het shot’:

*Het was een ding op zich: pre-psychologisch, gerelateerd aan ruimte, kleur en – dit was het verbluffende nieuwe element – tijd. Een shot was nu altijd een tijdseenheid, onafhankelijk van en ondanks wat het afbeeldde.*²¹

Zowel Thompson & Bordwell als Cousins argumenteren²² dat de essentie van het neorealisme precies te vinden is in dit nieuwe gebruik van tijd. Het laten binnen sijpelen van ‘reële tijd’ in de taal van het filmmedium is voor hen het echte ‘realisme’ en niet zozeer de realistische uitbeelding van situaties. Er bestaan bijzonder vele andere ideeën hierover (vooral in oudere filmgeschiedschrijving) maar ik sluit mij volmondig aan bij de stelling van de filmhistorici die deze verandering als wezenlijk zien.²³

Als zijstap is het waard te vermelden dat het reduceren van de impact van het neorealisme tot veelal het sociaal-politieke aspect en bepaalde (veelal oppervlakkig gelijklopende) themata, volgens Matilda Mroz symptomatisch is voor de filmtheorie zoals die doorgroeide naar een volwassen academische discipline na WO II. Voor Mroz groeide de theorie binnen een kader dat al te veel nadruk legde op semiotiek en vooral onder impuls van Roland Barthes een te grote aandacht had voor stilstaande beelden in plaats van voor de manier waarop beweging en tijd een essentieel element uitmaken van het medium film :

*Prominent post-war theorists frequently isolated or valorised qualities in cinema that revealed particular conjunctions of stillness and flow. Roland Barthes for example, was explicit in his predilection for still images over moving images.*²⁴

Ze wijst er op dat Barthes al te veel dezelfde termen gebruikt voor het beschrijven van fotografie en film, iets wat ook Derek Attridge opmerkt in zijn analyse van de filmtheorie van Barthes (*The similarity between the terms Barthes used to describe the punctum in photography and that used to describe the obtuse meaning of film is striking*²⁵)

Hier duikt een wezenlijk probleem op dat mijns inziens inderdaad doorheen een groot deel van de naoorlogse filmtheorie loopt en dat te maken heeft met het lang miskennen van de mediumspecificiteit van film. Norman Bryson gaat nog een stap verder en stelt dat elke systeem dat op semiotiek gebaseerd was in wezen tekort schoot om het medium film te analyseren:

*Though semiotics is often at pains to point out that the signifier belongs to the sensory order, it is difficult to modulate the term so as to include the full range of sensuous and emotional experience, the affective, the physical and the kinesthetic*²⁶

²⁰ Thompson & Bordwell, p 362

²¹ Cousins, p 326

²² En een groot aantal andere filmtheoretici en - historici

²³ Zie omtrent deze discussie: Cousins, pp 190-193

²⁴ Mroz, Matilda - *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, 2012, p 21

²⁵ Attridge, Derek – *Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary* in *Writing the Image after Roland Barthes*, Jean-Michel Rabaté (ed.), University of Pennsylvania Press, 1997, p 78

²⁶ Bryson, p 14

Belangrijk hier in het kader van wat verder volgt, is dat Gilles Deleuze een gelijkaardige kritiek uit op het werk van Christian Metz, dat op eenzelfde manier over beeld denkt. Theoretica Matilda Mroz merkt op:

*Deleuze's critique of Metz's semiology is not simply an argument for the 'visual' specificity of film, but is fundamentally concerned with Metz's failure to take into account the operation of immanence and temporality*²⁷

Als tegenwerping valt te vermelden dat Fredric Jameson in de postmoderniteit een beetje een omgekeerde beweging ziet (...) *as though in a return at the very end of modernity to the semiotic landscapes of those tribal or oral narratives Lévi-Strauss de-crypted for us (...)*²⁸. Algemeen bouwend echter op de bovenstaande analyse, zou men kunnen stellen dat het niet verrassend is dat de manier waarop het neorealisme een revolutie betekende in de filmtaal pas gaandeweg zou binnen dringen in de filmtheorie.

De hier aangehaalde stellingen van Cousins en Thompson & Bordwell, die ingaan tegen deze nu veeleer verouderde benadering, zijn in wezen beknopte versies van de uitgebreide beschrijving van dat breukmoment zoals dat geschetst wordt door Gilles Deleuze. Hij linkt het moment aan Luchino Visconti's *Ossessione (Italië, 1943)*²⁹ en de manier waarop film niet langer meer gekoppeld is aan lichamelijk-motorische sensaties, maar fundamenteel een tijd-medium wordt. Neidich vat de stelling van Deleuze kernachtig samen: *It (film, eigen toev.) is characterized by what he calls an opsign, or optical sign, which is a visual sensation unaccompanied by a motor component.*³⁰

Zelf noemt Deleuze dit soort beelden deel van de *crystalline cinema*³¹ (tegengesteld aan de eerdere *organic cinema*³²)

Kort samengevat stelt Deleuze dat film zich volkomen losmaakte van zijn 19e eeuwse 'roots' als een nieuwe manier om lichamelijke sensaties te vatten. Op zich was het medium film reeds de ultieme uiting van een proces dat veel eerder begon – aan het eind van de 18^e en begin van de 19^e eeuw – en dat Jonathan Crary samenvat in *Techniques of the Observer*³³. Daarin stelt Crary dat de ontwikkelingen in de kunst van de negentiende en twintigste eeuw de uitlopers zijn van een proces dat de belichaamde kijker/participant wezenlijk veranderd had en op die manier een onvermijdelijke verandering bewerkstelligde op verschillende domeinen (waaronder dat van de kunst). Volgens Crary veranderde onder invloed van technologische ontwikkelingen en de daaraan verbonden wijzigende omgeving, de manier waarop de kijker/participant de wereld ervaarde en volgden daaruit noodgedwongen een nieuw soort van representatie, nieuwe technieken inzake representatie – film, fotografie en impressionisme onder andere – en nieuwe ontwikkelingen die op hun beurt het systeem

²⁷ Mroz, p 21

²⁸ Jameson, Fredric – *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press & British Film Institute Publishing, 1992, p 14

²⁹ Deleuze, Gilles – *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, 1995, p 4

³⁰ Neidich, p 67

³¹ Deleuze, - *Cinema 2*, p 69

³² Ibid.

³³ Crary, Jonathan – *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*, The MIT Press, 1990

zouden versterken (het is opvallend dat Arjan Appadurai trouwens exact hetzelfde punt markeert als start voor de moderniteit zoals we die vandaag kennen³⁴)

Vanaf het breukmoment van het neorealisme, creëert film echter een nieuw soort beeld dat loskomt van de modus die Cray beschrijft en dat niet langer gelinkt is aan enige werkelijkheid en tijd en ruimte herconfigureert door op een nieuwe manier met tijd om te gaan. Dit is de ‘dode tijd’ van het neorealisme, zoals Neidich stelt: *Spectacular moments give way to the most banal ones without a sense of rational logic*³⁵ of duidelijk gelinkt aan het vaak miskende idee van een hieraan gekoppelde nieuwe esthetiek door Matilda Mroz :

*I argue that such moments encourage us to attend to the fluctuation of the images that pass before us, in a process of aesthetic pleasure.*³⁶

Voor Deleuze is de link tussen beweging/ruimte en tijd essentieel in film en ligt de grote revolutie van de naoorlogse cinema, beginnend met het neorealisme in het van elkaar loskoppelen van dat sensomotorische aspect van het temporele aspect. Mroz analyseert beide modi van Deleuze op heldere manier: *In the pre-war cinema of the movement-image, he writes, time is subordinated to the montage that links images together*³⁷ (denk hierbij vooral aan de constructivistische benadering van montage bij bijvoorbeeld Eisenstein en Vertov - eigen noot) , terwijl:

*In Deleuze's analysis, in the post-war cinema, such stable centres of movement began to dissipate and image came to be linked by false spatial continuities (...) In the cinema of the time-image, temporality dislodges the linking of shots and emerges as a force distinct from movement and space*³⁸.

Zoals in het laatste hoofdstuk zal beargumenteerd worden, is de impact hiervan gigantisch, niet alleen op het vlak van het filmmedium, maar op een veel breder cognitief veld. Voor de films van Rouch, Resnais, Marker en De Heusch betekende die essentiële erfenis van het neorealisme de introductie van een nieuwe manier om om te gaan met tijd, die zoals Deleuze stelde ook gekoppeld was aan nieuwe ideeën omtrent de verhouding tussen film en de volledige lichamelijke beleving.

Als Jean Rouch in LMF vooral de nadruk legde op het zelfreflexieve element, dan wist Luc de Heusch dat element nog verder uit te diepen en het te combineren met deze wezenlijke erfenis van het Italiaanse neorealisme. De Heusch integreert de nieuwe manier van omgaan met tijd – op nog steeds voorzichtige manier – in de op zich al revolutionaire (zie supra) verhaalstructuur door momenten van reële tijd te laten binnen sijpelen die RTDFP een vrij bijzondere ritmiek schenken. Als – zoals Deleuze stelt – het echte modernisme in de film pas geboren wordt met het neorealisme, dan zijn De Heusch (en Rouch) de eersten die dit gegeven ook gaan integreren in de antropologische cinema.

Naast die werken in de wereld van de etnografische/antropologische film, zouden de pioniersfilms die hier besproken werden nog een grote invloed uitoefenen. Die liet zich voelen bij de eerste auteurs/cineasten die op het Afrikaanse continent zelf films begonnen te draaien en daarbij heel snel de nieuwe vormtaal zouden appropriëren .

³⁴ Appadurai, Arjan – *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis London, 1996, p 28

³⁵ Appadurai, p 28

³⁶ Mroz, p 9

³⁷ Ibid., p 37

³⁸ Ibid.

1.4 Afrikaanse Cinema: korte evolutieschets

Zoals het problematisch en essentialistisch is om te spreken over ‘de Afrikaanse Cultuur’, zo is het evenzeer problematisch om te gewagen van ‘de Afrikaanse Filmcultuur’. De term miskent de grote heterogeniteit van het filmlandschap op het continent en schiet hopeloos tekort in het diversifiëren van verschillende historische stijlen en bewegingen. Hoger werd reeds beargumenteerd dat antropologische cinema hier vooruit liep op bevindingen uit de antropologische wetenschap zelf, die tot in de jaren tachtig van de vorige eeuw zou worstelen met het homogeniseren en a-historisch maken van culturen³⁹. De door de antropologie gestuurde kijk op Afrikaanse film, bleef dan ook jarenlang onderhevig aan ditzelfde probleem, bovendien valt er een significant onderscheid te maken tussen de ontwikkelingen in het zuiden en het noorden van het continent (met een scheidingslijn die zich ruwweg rond de evenaar bevindt).

Dat de term ook nu nog voor de nodige discussies zorgt, zet Melissa Thackway uiteen in de introductie van haar overzichtswerk *Africa Shoots Back* :

*(...) certain African filmmakers have rejected the term ‘African Cinema’ in recent years. Some (...) have argued that the term is often used to stigmatise works from the continent, encouraging Western viewers and critics to see them as a homogenous entity. (...) Other filmmakers continue to defend the term ‘African cinema’ arguing that it reflects the specific historic, cultural and geographic context in which African filmmaking was born and continues to develop.*⁴⁰

De term is en blijft dus problematisch, maar wordt min of meer geaccepteerd als een vlag die vele verschillende ladingen dekt – ook geografisch. Terwijl het zuiden algemeen gesteld vrij laat was inzake het cultiveren van een autochtone filmindustrie, ontwikkelde zich in het noorden (met als brandpunt Egypte) vanaf de late jaren dertig van de twintigste eeuw een min of meer stabiele filmproductie die gestuurd werd door regisseurs en producenten van Afrikaanse origine (weliswaar steeds sterk gelieerd aan de bestaande filmindustrie van de koloniale Europese mogendheden). Wanneer in de tekst verwezen wordt naar de Afrikaanse film of cinema, dient die al te generaliserende term dan ook te worden begrepen binnen deze geografische, culturele en historische afbakening. In dit (en volgend) hoofdstuk, ligt de klemtoon dan ook volledig op de ontwikkelingen in het noorden van Afrika, aangezien het onbetwistbaar zo is dat daar de meest belangrijke vroege filmauteurs te situeren zijn.

De ‘Afrikaanse Cinema’ (in de betekenis afgebakend zoals hierboven beschreven) werd geboren in de loop van de jaren negentiendertig in Caïro⁴¹. Hoewel er ook in Iran reeds vroeg een eerste vorm van autochtone cinema ontwikkelde - het bijzonder sterk door neorealistische patronen beïnvloedde *Khaneh siyah ast/Het Huis is Zwart (Iran, 1962)*⁴² – was Egypte het enige land dat echt kon spreken van een bestaande inheemse vorm van filmindustrie. Die positie werd nog bekrachtigd in 1957 toen het land een eigen staatscineema kreeg.⁴³ In 1967 schreven in Caïro enkele filmmakers en critici het manifest ‘Jamaat as Cinema al jadida’ (Movement of the New Cinema)⁴⁴ waarmee het land nogmaals

³⁹ Clifford, James - *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press London & Cambridge, 1988, p 230-31

⁴⁰ Thackway, p 2

⁴¹ Cousins, pp 163-164

⁴² Ibid., p 314

⁴³ Ibid., p 240

⁴⁴ Willemsen, Paul – *The Third Cinema Questions: Notes and Reflections in Questions of Third Cinema*, Pine, Jim Pine & Willemsen, Paul (ed.), British Film Institute London, 1991, p 6

de dominante positie markeerde in een filmlandschap dat langzaam in het zog van de eerste dekolonisatiegolf, meer variatie begon te vertonen.

Hoewel de aanwezigheid van een staatscinema en een eigen productiefaciliteit (weliswaar sterk ondersteund door buitenlands geld⁴⁵) er voor zorgde dat een aantal regisseurs enige naam konden maken (Anwar Wagdi, Salah Abu Seif ...) maakten die vooral generische formulefilms die netjes binnen de lijntjes kleurden van wat de westerse geldschieters en de lokale – door de koloniale mogelijkheden gesteunde – overheden toelieten.⁴⁶

De eerste echte 'auteur' die opstond in Egypte en die de taal van het medium waarin hij werkte grondig bestudeerde en invloeden van buitenaf mengde met eigen elementen, was Youssef Chahine. Hij zal dan ook de focus vormen van het hoofdstuk waarin de linken tussen de hoger beschreven processen en de vroege Afrikaanse auteurscinema nader bekeken worden.

Terwijl deze evolutie zich voltrok in Egypte, werd in Bandoen, Indonesië, in 1955 een opvallende conferentie gehouden waarin kunstenaars en filmmakers uit verschillende landen zich min of meer groepeerden en waar de term 'Third Cinema' zijn intrede deed⁴⁷. Een term die op het eerste zicht iets makkelijker te hanteren is dan 'Afrikaanse Cinema' maar die door de brede definitie in wezen even problematisch is: *films die niet in de westerse wereld geproduceerd werden*⁴⁸. Het is andermaal een vlag die vele ladingen dekt (van de 'Cinema Nôvo' in Zuid-Amerika, tot de Bollywood-producties in India, de Bengaalse cinema van Satyajit Ray en alles daaromheen) waardoor het opnieuw een generaliserend begrip wordt dat probeert om van het 'niet-westerse' aspect een soort van essentieel kenmerk te maken. In die zin is het nuttig om in het achterhoofd te houden dat de 'Afrikaanse Film' ontegensprekelijk deel uitmaakt van de 'Third Cinema', maar er niet mee samenvalt (een onderscheid dat wel eens dreigt verloren te gaan in veel postkoloniaal geïnspireerde polemieken).

Precies omwille van die uiterst moeilijke start die tegelijkertijd gehinderd werd en mogelijk gemaakt werd door koloniale structuren, duurde het nog ettelijke jaren voor er buiten de regio Iran-Egypte sprake was van een echte lokale filmproductie. De eerste die werkelijk op de voorgrond trad was Ousmane Sembene. Hij draaide zowel de eerste film die geregisseerd was door een zwarte Afrikaan – *Borom Sarret (Senegal, 1962)* - als de film die bepalend zou zijn voor de eerste internationale erkenning van de cinema van het Afrikaanse continent: *La Noire de ... (Senegal /Frankrijk, 1966)*.

Hoewel er altijd een gevaar schuilt in het reduceren van een stroming of filmproductie tot enkele grote namen, is het gezien de initieel zeer beperkte kwantiteit van de Afrikaanse filmproductie, niet al te problematisch om het bespreken van invloeden te beperken tot de eerste sleutelfilms van Chahine en Sembene. Zonder enige twijfel zijn het de twee meest prominente 'auteurs' in de vroege Afrikaanse cinema en vertegenwoordigen ze eveneens de geografische brandpunten van die vroege filmproductie.

⁴⁵ Thackway, p 1

⁴⁶ Cousins, p 240

⁴⁷ Ibid., p 237

⁴⁸ Ibid.

1.5 Chahine en Sembene : Appropriatie van de nieuwe filmtaal.

1.5.1 Misconcepties omtrent Afrikaanse Cinema

Alvorens te bekijken hoe de processen die hoger beschreven werden – de radicale veranderingen in de jaren negentienvijftig, eerst in het werk van Rouch, De Heusch, Marker & Resnais en naderhand bij Godard en anderen – grote invloed uitoefenden op de vroege Afrikaanse auteurscinema, is het van belang een aantal problemen en misverstanden omtrent de ‘Afrikaanse Cinema’ (of de vaak gelijkgeschakelde benaming ‘Third Cinema’) aan te kaarten.

Het is mijn idee dat verschillende auteurs de Afrikaanse film al te veel reduceren tot een strikt sociaal-politieke cinema, die weinig ruimte biedt aan esthetische overwegingen of het nadenken over de taal van het medium. Dat gebeurde vooral door de manier waarop Afrikaanse film vaak zonder meer gelijkgesteld werd met de ‘Third Cinema’ die vooral gedomineerd werd door de ‘Cinema Nôvo’ beweging, waarvan de manifesten voor verschillende politieke doeleinden werden gerecupereerd. In tweede instantie is het zo dat de ook de invloed van het Italiaanse neorealisme vaak verkeerd begrepen werd. Zoals hoger beschreven, situeerde die invloed zich niet louter op politiek vlak of in de verbeelding van ‘het echte leven’⁴⁹ maar vaak werd/wordt door auteurs die invloed verkeerdelijk gereduceerd tot strikt politieke of sociale motieven.

Op die manier ontstaat een discours dat elke vorm van invloed door de veranderende paradigma’s in de westerse (Europese) filmtaal uiteraard ontkent omdat het politieke motief enkel het afzetten tegen het koloniale verleden toelaat, ook inzake representatie en beeldtaal.

Zoals hoger aangegeven, is het mijn overtuiging dat de manifesten van de Cinema Nôvo die veel weerklank kregen, hier een sterk vertekend beeld geven. Veel van deze manifesten hadden inderdaad een politieke focus, zoals *De esthetica van Geweld en Honger* uit 1959 door Glauber Rocha⁵⁰. Dit dominante discours werd dusdanig overheersend, dat elke vorm van ‘Third Cinema’ letterlijk over dezelfde kam geschoren werd. Hierin schuilt het gevaar van generaliserende termen zoals hoger werd beschreven, in die mate dat die voorbijgaan aan het feit dat er processen zijn die transcultureel werkzaam waren maar dat die inwerkten op verschillende lokale tradities en gebruiken, waardoor nieuwe vormen ontstonden die variaties waren van de zelfde structurele veranderingen. (Eén van de eerste auteurs die dit idee ten gronde gaat uitwerken is de Indisch-Amerikaanse wetenschapper Arjan Appadurai, in zijn *Modernity at Large* – zie infra).

Samenvattend komt het er op neer dat het eerste misverstand er in bestaat de Afrikaanse cinema elke vorm van specificiteit te ontzeggen (een essentialistisch discours dat ironisch genoeg al besloten lag in Edward Saïds kritiek op het ‘westerse koloniale denken’⁵¹) door haar gelijk te stellen aan de ‘Third Cinema’ en te stellen dat die enkel politiek-sociaal gemotiveerd kan zijn, zonder veel aandacht voor vormtaal of esthetica.

Dat terugbrengen tot een louter politieke dimensie in de Afrikaanse Film, speelt ook in het tweede – fundamentele – misverstand, met name de invloed van het Italiaanse neorealisme. Kort gezegd wordt die invloed verkeerd ingeschat als een loutere anti-establishment beweging die zich afzette door de

⁴⁹ Zie hiervoor bijvoorbeeld het bijzonder sterk onderbouwde betoog van Mark Cousins – verwijzend naar Thompson & Bordwell - dat komaf maakt met het idee dat het neorealisme geen verregaande stilering zou bevatten (Cousins, p 192)

⁵⁰ Cousins, p 311

⁵¹ Hatt, Michael & Klon, Charlotte – *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, 2000, p 231

‘realiteit’ voorop te plaatsen en op die manier als blauwdruk fungeerde voor de politieke dimensie van de vroege Afrikaanse Cinema. Het is mijn stelling dat hier de fundamentele wijziging (zie supra) die de stroming teweegbracht en die zou leiden tot de experimenten zoals hoger beschreven, volkomen miskend wordt én dat de vragen over de link tussen vorm, inhoud en representatie die ook Afrikaanse filmmakers zich stelden, volkomen genegeerd worden. In wezen wordt elke niet-westerse kunstvorm teruggebracht tot een ‘*non-discursive form of response*’⁵² die blijkbaar veroordeeld is om de postkoloniale realiteit te blijven herkauwen.

In de meest extreme vorm is dit terug te vinden bij een auteur zoals Olivier Barlet die elke mogelijk vormanalyse verwerpt als een westers kritisch paradigma dat de boodschap probeert te ontkennen en meteen ook stelt dat de film als een werk op zich bekijken ook de maker ervan ‘objectiveert’:

*Critiquer un film pour ce qu’il est plutôt que ce qu’il dit, c’est voir L’Autre comme un objet et non comme un sujet.*⁵³

Die nogal extreme visie is duidelijk niet algemeen, maar ook Thackway ziet het vormelijke aspect van de neorealistische invloed over het hoofd:

*Another fundamental point of divergence has been the tendency among Francophone Africa’s modernist directors to embrace cinematic realism as they prioritise the political urgency of their works over formal experimentation. In this, sense, modernist Francophone African filmmaking is close to the overtly socio-political Italian neo-realist agendas of the forties and fifties (...)*⁵⁴

Thackway maakt hier mijn inziens een algemene fout door het neorealisme gelijk te stellen aan een strikt politiek-sociaal realisme (wat het gedeeltelijk ook was, het is geenszins de bedoeling deze dimensie te ontkennen!) en de diepere, vormelijke veranderingen in de fundamentele van de filmtaal te negeren⁵⁵. (zie hieromtrent de stellingen van Deleuze hoger).

De sociaal-politieke dimensie van de vroege Afrikaanse cinema dient absoluut gerespecteerd te worden, maar het is even belangrijk om te onderkennen dat Afrikaanse cinema grote invloed onderging van het neorealisme, dat die invloed niet alleen de oppervlakkige invulling betrof, maar ook de fundamentele vragen over vorm, inhoud en representatie die dat met zich meebracht. Wat dus verworpen wordt is het idee dat Afrikaanse cineasten louter een sociaal-politieke invalshoek gebruikten die ontdaan was van elke (inherent westerse) zelfreflectie omtrent de vormtaal.

Hier dient te worden opgemerkt dat het discours dat bestaat omtrent de louter politieke interpretatie van Afrikaanse film deel uitmaakt van een veel breder postkoloniaal discours dat de vroegere machtsverhoudingen op een nieuwe manier probeert te vertalen. Voortbouwend op het werk van Fairclough, wijzen Blommaert en Bulcaen op het gevaar van *discours representation*⁵⁶ en de manier waarop bepaalde stellingen onderliggende structuren maskeren. In dit geval wordt al te veel nadruk gelegd op de incompatibiliteit tussen de Afrikaanse en Europese cinema, door de eerste voor te stellen als een louter politiek afzetten tegen het westen en de koloniale structuren. Op die manier wordt de

⁵² Comaroff, Jean & John – *Occult economies and the violence of abstraction: notes from the South African postcolony*, University of Chicago, 1998

⁵³ Barlet, Olivier – *Les Cinémas d’Afrique noire: le regard en question*, L’Harmattan, Paris, 1996, p 10

⁵⁴ Thackway, p 22

⁵⁵ Thackway lijkt sterk te worstelen met dit onderwerp, daar ze op verschillende plaatsen in haar boek enigszins geneigd is om de autonomie van het visuele medium film toch toe te laten als een factor (zie onder andere Thackway, p 30 en 37)

⁵⁶ Blommaert, Jan, Bulcaen, Chris – *Critical Discourse Analysis in Annual Review of Anthropology* Vol. 29, 2000, p 450

continuïteit die bestaat tussen Westers/Europese filmtaal en de Afrikaanse geminimaliseerd, wat in wezen een in stand houden is van een koloniale denkwijze over de culturele verhoudingen met Afrika . Het valt trouwens op dat wanneer het gaat om de politiek erfenis van Europese vrijheidsstrijd, de westerse invloed wel wordt toegelaten⁵⁷ - indien het gaat om een politiek voorbeeld is de westerse geschiedenis een welkome bron, wanneer het gaat om artistieke uitingen blijktbaar niet. Om het belang hiervan aan te stippen in de manier waarop over Afrikaanse (auteurs)film gedacht wordt, volstaat het om te verwijzen naar bijvoorbeeld de zogenaamde *New South Africa Speak*⁵⁸ , die op eenzelfde manier onderliggend cultureel discours probeert te maskeren. Onder impuls van de postkoloniale (film)studies werd dan ook veel te veel nadruk gelegd op die incompatibiliteit van de Afrikaanse en Europese filmtaal door de eerste in een louter politiek discours te plaatsen dat louter het afzetten tegen de tweede zou impliceren. Het erkennen van de vele invloeden en uitwisselingen past immers minder binnen het paradigma dat de postkoloniale studies lang heeft beheerst.

Om dit gedeelte over de al te enge lezing van Afrikaanse cinema af te sluiten, laat ik het woord aan Laura U. Marks, die in haar uitstekende recente werk *Hanan Al-Cinema* weliswaar zich vooral focust op film in het Arabisch sprekende gedeelte van Afrika, maar wiens duidelijke veroordeling van een louter sociaal-politieke lezing van deze cinema als *pars pro toto* kan dienen voor het hele Afrikaanse filmlandschap:

*(...) This book turns slightly away from politics altogether. For decades Arab filmmakers and artists have been asked to speak about politics, or their work has been seen solely in terms of political issues. (...) within the twenty-year time period this book mostly covers, it is outsiders who have desired that Arabic cinema be political.*⁵⁹

⁵⁷ Zie bijvoorbeeld de studie *European Identity in Cinema* van Wendy Everett, London Intellect, 1996

⁵⁸ Steyn, Melissa, Foster Don – *Repertoires for talking white: resistant whiteness in post-apartheid South Africa* in *Ethnic and Racial Studies* Vol. 31 No. 1, January 2008, pp 25-51

⁵⁹ Marks, Laura U. – *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, Massachusetts Institute of Technology, 2015, p 12

1.5.2 Youssef Chahine en Ousmane Sembene

Op dit punt komen dan eindelijk de twee grote auteurspersoonlijkheden in beeld die hoger werden weerhouden om de vroege cinema op het Afrikaanse continent te representeren. Dat representeren is geen toevallige woordkeuze, aangezien het ook het eerste vraagstuk was waar die cineasten mee te maken kregen. Daar het belangrijkste contact verliep via de manier waarop Afrika gerepresenteerd werd in antropologische cinema, is het logisch dat de nieuwe ontwikkelingen hierin een grote invloed uitoefenden, zeker nadat die ook ingang vonden in de wereldwijde nieuwe stromingen van de meer 'gangbare' speelfilm.⁶⁰

Zowel bij Sembene als bij Chahine nu, is duidelijk te zien dat die vragen vorm krijgen op dezelfde autoreflexieve manier als op datzelfde moment in de Europese filmtaal het geval was. Een treffend voorbeeld zijn de zelfbewuste grapjes met filmische rolmodellen die Chahine speelt in zijn meesterlijke *Bab el Hadid/Cairo Station (Egypte, 1958)* en die wel een voorafschaduwingen lijken van wat Jean-Luc Godard een jaar later zou doen (al richtte die zijn gelijkaardige pijlen veel meer op de Amerikaanse genrecinema). Het bewijst ook de schatplichtigheid van iemand als Godard aan het werk van voorgangers als Rouch en Resnais, iets wat de man zelf nooit ontkende, maar dat door de klassieke filmgeschiedschrijving wel vaak gemakkelijkschalve vergeten wordt.

Cairo Station is ook bij uitstek een film waarin de dubbele dimensie van het politiek-sociale aspect dat zich wel degelijk afzet tegenover het westerse discours, vermengd wordt met de appropriatie van de westerse film paradigma's. De prent over de levens van mensen die elkaar kruisen in en rond het station van Caïro heeft een sterk sociaal-politieke dimensie (met verwijzingen naar sociaal onrecht, westerse invloeden, genderproblematiek en zelfs vakbondstrijd) maar de filmtaal die de regisseur hanteert is door en door een appropriatie van de Europese modellen (er zijn een aantal opmerkelijke elementen die echter wel degelijk thuishoren in de lokale beeldcultuur, maar die komen aan bod in hoofdstuk II). Er zijn talloze voorbeelden van de gededramatiseerde tijd uit het neorealisme (zie supra) maar vooral is de prent één lange bespiegeling over de manier waarop film een cultuur representeert aan de hand van vastliggende modellen, de rol van de regisseur daarin en het zelfbewuste element van de filmtaal als een gegeven op zichzelf, dat doorheen de visuele vorm nieuwe betekenis creëert.

Diezelfde redenering gaat onverkort op voor Sembene's *La Noire de ...*, de film die jarenlang (en eigenlijk grotendeels nog) gold als hét boegbeeld van de zwarte Afrikaanse cinema. In de hallucinante finale waarin het jonge broertje van een zwarte dienstmeid die zich van het leven beroofde, minutenlang de voormalige baas van zijn zus door de straten van Dakar volgt, legt Sembene een meer dan expliciete link met de tijdsbeleving en taal van het neorealisme. Daar komt bij dat er een cruciale dramatische betekenis is weggelegd voor een masker dat de jongen draagt en dat het beschuldigende beeld is dat de blanke werkgever achtervolgt. Sembene vat daarin perfect zijn eigen positie als Afrikaanse filmmaker en bouwt op die manier een aantal verschillende betekenislagen op die de rol van de cineast en het beeld op intense wijze in vraag stellen.

⁶⁰ Dat veel mensen werkzaam in de vroege Afrikaanse filmindustrie een opleiding kregen bij antropologische filmmakers zoals Jean Rouch, is uiteraard een historisch feit dat dit proces nog meer in de hand werkte – de aanpak van Rouch vormde immers voor veel van zijn medewerkers hun directe initiatie in het medium film (zie Thackway, pp 1-15)

1.6 Conclusie: veranderingen in antropologische cinema en de invloed op vroege Afrikaanse film

Samenvattend kan gesteld worden dat de antropologische cinema na een moeilijke start die vooral getekend werd door een spanningsveld met de nog jonge antropologische wetenschap ‘pur sang’, zich ontpopte tot een voorloper inzake het aansnijden van vraagstukken omtrent representatie van culturen én als een voorloper op het integreren van de erfenis van het Italiaanse neorealisme en de modernistische zelfreflexiviteit in de Europese film. Op die manier stond de vooral Franse antropologische cinema mee aan de wieg van de grote revolutie die de nouvelle vague zou betekenen in het meer algemene filmlandschap en was ze tegelijkertijd een product van de revolutie die aan het begin van de jaren negentienvertig plaatsgreep en die door Deleuze en andere filmhistorici wordt aangegeven als absoluut cruciaal voor de ontwikkeling van de filmtaal in de tweede helft van de twintigste eeuw. Die revolutie is verbonden aan een veranderend patroon inzake het gebruik van ruimte en vooral tijd en zou van bepalend belang zijn voor de invloed die de antropologische film zou uitoefenen op het werk van vroege Afrikaanse filmauteurs als Youssef Chahine en Ousmane Sembene, die als prototypisch werden aangehaald voor de eerste ontwikkelingen op het vlak van cinema op het (Noord)Afrikaanse continent. Historische gegevens (koloniale structuren, regisseurs die lokale cameramensen en technici opleidden etc...) waren verantwoordelijk voor een rechtstreeks invloed, maar tegelijkertijd namen deze vroege filmauteurs ook de beeldtaal en de modernistische invloeden over van de antropologische film waarin het vraagstuk over representatie centraal stond, een vraagstuk dat evenzeer bepalend was voor de identiteit van de vroege Afrikaanse film. Anders dan het door postkolonialistisch denken ingegeven discours dat al te zeer de nadruk legt op puur politieke motieven, werd geargumenteed dat de invloeden vanuit de westerse filmtaal onmiskenbaar zijn en zich vooral op vlak van vormtaal en esthetiek situeren, zonder daarbij de politieke dimensie te verloochenen. Anders gezegd: de vroege Afrikaanse film is geen monolithisch cultureel gegeven en vertrok niet van een soort tabula rasa die enkel bestond bij gratie van het afzetten tegen het westen, maar appropriateerde wel degelijk de op dat moment veranderende Europese filmtaal.

In het volgende hoofdstuk zal gekeken worden naar de elementen die de Afrikaanse filmtaal wel degelijk onderscheiden van die van de rest van de wereld, binnen een uniek paradigma plaatsen en hoe onmiskenbare westerse invloeden tot een eigen synthese geleid hebben inzake vormtaal en omgaan met patronen van ruimte en tijd in de film. Vervolgens zullen deze bevindingen gekoppeld worden aan de analyse van de Afrikaanse (of breder ‘Gondwana’) mythologie van Michael J. Witzel⁶¹, die een aantal onderliggende structuren zal blootleggen die eveneens toepasbaar zijn op de visuele cultuur (en dus bij uitbreiding de Afrikaanse film). In het laatste deel zullen vervolgens de grove contouren geschetst worden van de neurobiologische grondslag voor de manier waarop westerse, Afrikaanse (en andere) filmtaal eigen unieke stijlenmerken en spatio-temporele patronen ontwikkelde.

⁶¹ Witzel, Michael E.J. - *The Origins of the World's Mythologies*, Oxford University Press, 2012

2.1 Inleiding

In het eerste hoofdstuk werd bekeken hoe het modernisme dat zich halverwege de twintigste eeuw ontwikkelde in de westerse (Europese) filmtaal, reeds zeer vroeg geïmplementeerd werd in de antropologische film, met als prominente voorbeelden het werk van Jean Rouch en Luc de Heusch. Tevens werd gesteld dat de essentiële erfenis van het Italiaanse neorealisme, grote invloed uitoefende op de vroege Afrikaanse auteurscinema die zich in eerste instantie vooral ontwikkelde in het noorden van het continent. Op die manier ontstond een 'Afrikaanse auteurscinema' - met alle artificiële beperkingen van die categorisatie - waarover Fredric Jameson schreef dat ze:

*(...) may owe something to the situation of Third-World cinema itself, in traditions which neither modernist nor postmodern impulses are internally generated, so that both arrive in the field of production with a certain chronological simultaneity in full post-war modernization.*⁶²

Anders gezegd: de films van Sembene en Chahine - de twee cineasten die als prototypische voorbeelden werden gekozen - waren reeds van bij aanvang modernistisch, door een filmtaal te appropriëren die van bij aanvang reeds alle elementen van dit modernisme in zich droeg en volgens Jameson ook meteen postmodern omdat ze reeds die vormtaal ook kon gaan doorbreken.

In dit tweede deel zal gepeild worden naar de elementen die onder het netwerk van interculturele uitwisseling en appropriatie, wel degelijk kunnen beschouwd worden als unieke kenmerken van de 'Afrikaanse' film. Zoals Arjan Appadurai stelt vormen in de moderne geglobaliseerde samenleving transnationale en wereldwijde fenomenen van moderniteit een fusie met lokale factoren, waardoor het resultaat een waaier aan moderniteiten is, niet een enkel eenduidig cultureel product dat te vatten is onder één noemer. In dit hoofdstuk zal één van zijn meest concrete voorbeelden worden besproken om op gelijkaardige manier het proces te bekijken waarop lokale elementen uit de Afrikaanse (film)culturen samen gingen met de invloeden uit de westerse en Europese film die in het vorige hoofdstuk uitvoerig werden besproken.

Eerst zal geargumenteerd worden - steunend op het werk van Matilda Mroz, Elizabeth Grosz en Gilles Deleuze - dat de wezenlijke verschillen moeten gezocht worden in spatio-temporele patronen, eerder dan in semiotiek, symbolisme of interpretaties van het narratief. Vervolgens zal de analyse die E.J. Michael Witzel maakt van de wereldmythologie, gebruikt worden als sterk onderbouwde methodologische basis om precies tot die onderliggende patronen te komen die vrij zijn van interculturele uitwisseling. Tot slot zal het resultaat hiervan empirisch worden getoetst aan de analyse van een aantal sleutelfilms uit het vroege (en iets latere) Afrikaanse filmlandschap om vast te stellen dat deze patronen inderdaad een opmerkelijk gegeven vormen in de Afrikaanse filmtaal.

⁶² Jameson, p 151

2.2 Tijd en Ruimte

In *Temporality and Film Analysis* stelt specialiste in visuele cultuur Matilda Mroz dat te veel naoorlogse filmanalyse in wezen het element tijd verwaarloost en film als het ware gereduceerd wordt tot een opeenvolging van stilstaande beelden die op zichzelf dienen te worden geanalyseerd. Ze verwerpt deze benaderingswijze niet als waardeloos, maar klaagt aan dat temporaliteit en de manier waarop ruimte in de tijd geplaatst wordt daardoor al te veel verloren gaat.

Voor Mroz is tijd in film in wezen Bergsoniaans, in die zin dat film tijd ‘bewerkt’: materieel gezien is tijd een meetbare eenheid in film (aan de hand van het ‘shot’ of de opdeling in beelden) maar in wezen is tijd in film eerder een vorm van Bergsons ‘durée’ (Mroz gebruikt hiervoor de *differences in kind and degree*⁶³ van Bergson). De beste benadering hiervan komt van Elizabeth Grosz, die de manier waarop we tijd percipiëren linkt aan de manier waarop tijd als meetbare eenheid in het medium film verandert in een continuïteit:

*(...) psychic states, sensations and affects, cannot be simply measured or reduced in numerical terms. Our conscious states are not placed alongside one another spatially, but rather modulate through time, changing continuously through duration*⁶⁴

De link wordt nog duidelijker bij een auteur als Claire Colebrook die in haar analyse van het werk van Gilles Deleuze stelt dat de enige manier waarop film emoties en affecten kan oproepen, precies voortkomt uit de manier waarop beelden in film niet louter bevroren tijdseenheden zijn, maar een continuïteit vormen:

*It is precisely because cinema composes images through time that it can present affects and intensities. It can disjoin the usual sequence of images - our usually ordered world with its expected flow of events - and allow us to perceive affects without their standard order and meaning*⁶⁵

Op het meest elementaire niveau gaat dit voor Mroz om de manier waarop tijd doorheen de diegesis kan lopen:

*There is also ‘the temporality of the diegesis’, the way in which time is represented by the image, the varying invocations of present, past, future, historicity*⁶⁶

Fundamenteler stelt de auteur echter dat diegesis en themata dienen te worden geanalyseerd aan de hand van temporele variaties (een methode die volgens haar te weinig aandacht krijgt omwille van de grote nadruk op psychologische elementen in filmtheorie):

*Diegetic temporality can be further analysed according to its varying temporal rhythms, created through editing patterns and camera movements*⁶⁷

Ik kom later terug op de link naar het gebruik van ruimte die hier al aanwezig is, maar voorlopig kan worden gesteld dat ook de narratieve structuur van een film kan geanalyseerd worden aan de hand van temporele patronen (in het tweede deel van dit hoofdstuk zal blijken dat het ook precies die patronen zijn die Michael Witzel gebruikt om de narratieve structuren van de wereldmythologie te analyseren). Zoals Deleuze uit Mroz dus kritiek op de al te semiologische en symbolische zijde van filmtheorie:

⁶³ Mroz, p 3

⁶⁴ Grosz, Elizabeth - *The Nick of Time*, Duke University Press Durham and London, 2004, p 158-9

⁶⁵ Colebrook, Claire - *Gilles Deleuze*, Routledge London, 2002, p 22

⁶⁶ Mroz, p 2

⁶⁷ Ibid.

(...) *not simply an argument for the 'visual' specificity of film, but is fundamentally concerned with (...) the operation of immanence and temporality*⁶⁸. Ze verwijst daarvoor ook naar David Bordwells idee van *parametric form*⁶⁹ (patronen en stijleffecten die niet reduceerbaar zijn tot een betekenis en dus niet binnen een kader van semiotiek vallen) maar geeft ook aan dat ook Bordwell volgens haar te weinig aandacht schenkt aan de unieke continuïteit van film, ten voordele van het analyseren van *stills*.⁷⁰

Evenwel ziet ook Mroz in dat het toepassen van het Bergsoniaanse idee van tijd op film een steviger theoretische benadering nodig heeft dan enkel de manier waarop tijd in de diegesis wordt gebruikt en dus bovendien gelinkt dient te worden aan de manier waarop in film tijd en ruimte versmelten. Ze doet daarvoor andermaal beroep op het theoretische kader van Gilles Deleuze, die inderdaad zoals Keith Ansell Pearson stelt dat:

*The way in which Bergsonian duration requires us to think beyond our dominant habits of representation, in which time is conceived in terms of space, was extremely significant for the development of Deleuze's thinking about cinema.*⁷¹

Vivian Sobschack linkt in *The Address of the Eye*, de lichamelijke component van cinema - (...) *it dynamises abstract space as inhabitable*⁷² - aan tijd en stelt dat de sensorische ervaring (ruimte), die gespreid wordt in de tijdsbeleving van de film (tijd) een *pre-reflective*⁷³ gegeven is: met andere woorden, cognitief gezien hoeven we niet 'na te denken' om de ervaring of sensatie van het kijken te incorporeren.

Ik denk dat Sobschack maar ten dele gelijk heeft, zoals in deel III van deze tekst zal geargumenteed worden, zijn bepaalde visuele 'pakketten' inderdaad neurologisch ingebed en kunnen we in de ruimte van een film inderdaad een aantal van deze zaken 'zonder te denken' herkennen, maar zoals Mroz terecht opmerkt is de analyse van Sobschack niet volledig:

(...) *is that the way in which sensual apprehension and intellectual comprehension interweave through the duration of the film remains a theoretically underdeveloped issue in her analysis*⁷⁴.

In wezen zou je kunnen stellen dat de analyse van Sobschack vooral opgaat voor film zoals die bestond van bij de geboorte van het medium tot ongeveer aan de revolutie na WO II en vooral toepasbaar is op wat Tom Gunning *Cinema of Attractions* noemde⁷⁵. Die senso-motorische beleving van de filmische ruimte is inderdaad een wezenlijk onderdeel van het film-kijken (denk bijvoorbeeld aan de opvallende manier waarop Alfred Hitchcock ruimte gebruikte om de toeschouwer te betrekken in de psychologie van de personages : (...) *make the space palpable to the viewer*⁷⁶) maar in tegendeel tot Laura Marks die – min of meer zoals Sobschack -stelt dat die *embodied knowledge*⁷⁷ helemaal deel uitmaakt van wat zij *intercultural cinema*⁷⁸ noemt die (...) *appeals to embodied knowledge in the*

⁶⁸ Mroz., p 21

⁶⁹ Bordwell, David - *Narration in the Fiction Film*, Routledge London, 1995, p 11

⁷⁰ Mroz verwijst hiervoor naar het werk van Anne Rutherford en haar kritiek op Bordwell

⁷¹ Pearson, Keith Ansell - *Philosophy and the Adventure of the Virtual*, Routledge London, 2002, p 9-10

⁷² Sobchack, Vivian - *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton University Press, 1992, p 15

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Mroz, p 30

⁷⁵ Gunning, Tom – *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde in Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam & Toby Miller (ed.), Blackwell, 2000 pp 229-235

⁷⁶ Jacobs, Steven – *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Nai10 Publishers Rotterdam, 2013, p 25

⁷⁷ Marks, Laura U. - *The Skin of the Film*, Duke University Press Durham, 2000, p 127

⁷⁸ Ibid.

*absence of other resources*⁷⁹, zal ik later beargumenteren dat hoewel een deel van de stelling van Sobschack inderdaad overeind blijft, een groot deel van deze ervaring ook bepaald wordt door cultuurspecifieke elementen. Met andere woorden: de manier waarop ruimte (en tijd) ervaren wordt in film is inderdaad gedeeltelijk gelinkt aan de manier waarop film bepaalde delen van onze hersenen tegelijkertijd ‘triggered’ (zie hoofdstuk III) en dus verbonden is aan pre-reflectieve aspecten van onze sensomotorische ruimtebeleving, maar even goed is een deel van deze ervaring cultuurspecifiek en dus intercultureel verschillend en aangeleerd (niet in de letterlijke, wel in de cognitieve betekenis van dat woord – zie derde hoofdstuk). Om het heel simpel te stellen: als we er voorlopig nog hypothetisch van uitgaan dat de manier waarop ruimte gebruikt wordt in bijvoorbeeld Afrikaanse film enkele wezenlijk andere componenten bevat dan in niet-Afrikaanse films, dan zijn we los van de cultuur waartoe we behoren cognitief uitgerust om daarmee om te gaan, maar is dit ook een gedeeltelijk cultuurspecifiek gegeven dat niet automatisch volledig toegankelijk is.

Die hypothese zal in hoofdstuk III nader bekeken worden, hier volstaat het om te concluderen dat het gebruik en de ervaring van ruimte binnen het filmmedium een bepalende en zelfs onderscheidende factor is. Zoals echter mag blijken uit bovenstaand ontbreekt er een cruciaal element : de interactie tussen ruimte en tijd, die door Deleuze als absoluut essentieel werd geduid en die bijvoorbeeld bij Sobschack (zie supra) nog veel te vaag is.

Om het argument te onderbouwen dat ook het gebruik en de ervaring van tijd een onderscheidende factor is in film en die onlosmakelijk verbonden is met de ruimtelijke beleving, is het nodig even terug te keren naar Bergson en de meest rudimentaire manier waarop we tijd en ruimte aan elkaar kunnen koppelen. Bergson stelt in *Matter and Memory* dat (...) *we have acquired the habit of ‘substituting for the true duration lived by consciousness, an homogenous and independent time’*⁸⁰. In de analyse van Bergson in film vat Bliss Cua Lim dit perfect samen:

*We tend to think of time in terms of space. A clock, for example, represents time as spatial and measurable (...) a number line is grafted onto its radial face so that the ‘progress in space’ of the clock hand, moving across its circular trajectory, coincides with ‘the passage of time’.*⁸¹

Die opdeling in meetbare componenten is de basis van de hele tegenstelling bij Bergson tussen ‘durée’ en ‘meetbare tijd’. Bergson zag in (op dat moment nog vroege) film hetzelfde proces, film deelt beweging en tijd immers op in meetbare elementen (film is in wezen de illusie van tijd en beweging aan de hand van 24 statische elementen per seconde). Het is precies tegen dit idee dat Deleuze ingaat :

(Films eigen toev.) *do not simply add movement to an image, it immediately gives us a ‘movement-image’.*⁸²

Tot aan de revolutie van het neorealisme (de breuk ligt voor Deleuze bij *Ossessione* - zie supra - al valt er zeker te argumenteren dat ook eerder in de avant-garde cinema reeds geëxperimenteerd werd met deze ideeën) en dan vooral in de experimenten van Eisenstein en Vertov, ziet Deleuze nog de Bergsoniaanse tendens van het willen reduceren tot ‘meetbare eenheden’:

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Bergson, Henri - *The Idea of Duration in Henri Bergson: Key Writings*, Ansell Pearson, Keith & Mullarkey, John (ed.), Continuum London & New York, 2005, p 60

⁸¹ Cua Lim, Bliss - *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Duke University Press London, 2009, p 10

⁸² Deleuze, Gilles - *Cinema 1: The Movement-Image*, University of Minnesota Press, 1995, p 2

The indirect representation of time depends upon a movement that is 'normal' and centered, such that the viewer is 'able to recognise or perceive the moving body, and to assign movement'.⁸³

Het woord 'representation' is hier cruciaal: met het neorealisme is film voor Deleuze niet langer een 'representatie' van beweging, (en tijd) maar worden tijd (en beweging) een onderdeel van de beeldtaal zelf en van de kijkervaring, wat de auteur 'the time-image' noemde.

In *Cinema 2* koppelt hij dit idee letterlijk aan de constructie van het beeld. Waar Walter Benjamin nog stelt dat de elementen ruimte en tijd in het nieuwe medium film (...) *inaccessible (are) to beings of our particular size and metabolism⁸⁴*, zijn die elementen bij Bazin wel al toegankelijk via de nadruk die hij legde op de actieve rol van de kijker in de diepte-enscenering⁸⁵ en gaat Deleuze een stap verder door te stellen dat encenering in de diepte een perfecte metafoer vormt voor de versmelting van tijd en ruimte in film – de actieve kijker van Bazin voert een ruimtelijke actie uit 'in de tijd':

Depth of field explores a 'region of past' within the frame rather than presenting a chronological succession of time through editing. This continuity of duration ensures that 'unbridled depth is of time and no longer of space'.⁸⁶

In hoofdstuk III zal blijken dat het proces dat Deleuze beschrijft nog complexer is dan hij enkel theoretisch kon uitwerken: onze visuele cortex reageert eerst op kleur en pas in laatste instantie op beweging, wat wil zeggen dat dit inderdaad een actief cognitief proces vraagt zoals Deleuze beschrijft⁸⁷) en er zijn interessante bedenkingen te koppelen hieraan met betrekking tot de manier waarop de keuze van lenzen en encenering in een film de temporele ervaring voor de kijker beïnvloedt, maar die vallen buiten het opzet van deze tekst (Mroz gebruikt deze stelling bijvoorbeeld op intrigerende wijze in haar analyse van Michelangelo Antonioni's *L'Avventura (Italië/Frankrijk, 1960)*).

Voor Wilfried Van Damme, pionier inzake zogenaamde 'world art studies', valt een groot deel van de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis trouwens te lezen als een (...) *variety of spatio-temporal traditions⁸⁸*, wat meteen een nog veel breder onderzoeksveld opent. Hier volstaat echter om de argumentatie van Deleuze te volgen omtrent de interactie tussen tijd en ruimte in het medium film.

Als we nu die argumentatie van Deleuze (dat tijd en beweging in film onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn) linken aan de stelling van Mroz en anderen (zie supra) dat film op zijn meest elementaire niveau dient te worden geanalyseerd op een manier die verder gaat dan themata, narratief en psychologie en precies moet kijken naar patronen in tijd en ruimte, is het duidelijk dat het zoeken naar significante verschillen tussen Afrikaanse en niet-Afrikaanse film (en andere, maar die patronen vallen buiten het veld van deze tekst), zich zal moeten richten op precies deze spatio-temporele patronen.

Van Damme stelt onomwonden:

⁸³ Deleuze - *Cinema 2*, p 35

⁸⁴ Benjamin, Walter – *The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction* in *Illuminations*, Zohn, H. (transl.), Schocken New York, 1968, p 233.

⁸⁵ Bazin, André – *Le découpage et son évolution* in *L'Age Nouveau* N°93, juillet 1955

⁸⁶ Deleuze - *Cinema 2*, p 105

⁸⁷ Zeki, Semir – *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, 1999, p 66

⁸⁸ Van Damme, Wilfried - *Introducing World Art Studies* in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Van Damme Wilfried & Zijlmans Kitty (ed.), Valiz Amsterdam, 2008, p 7

*Looking at Art around the globe, both diatopically and diachronically (...) leads to discerning a variety of spatiotemporal traditions.*⁸⁹

Het zoeken naar deze fundamentele verschillen vergt een methodologie die in staat is om de interculturele beïnvloeding (door appropriatie, machtsstructuren, ideologie of imitatie) die beschreven werd in hoofdstuk I, weg te filteren om zo tot een aantal 'oorspronkelijke' kenmerken te komen die kunnen worden vergeleken. Het volgende deel van deze tekst zal zich hierop toespitsen door beroep te doen op het werk van E.J. Michael Witzel. Opvallend genoeg zal blijken dat in zijn analyse van de wereldmythologie en de fundamentele verschillen tussen de twee grote oorspronkelijke lagen hierin, het gebruik van tijd en ruimte eveneens een belangrijke rol speelt. De op linguïstische structuren geënte analyse van Witzel zal - ook volgens zijn eigen stelling - perfect om te zetten zijn naar de analyse van beeldtaal, waardoor een bijzonder goed onderbouwde methodologie zal kunnen worden aangewend om in het derde deel van dit hoofdstuk aan de hand van een (beperkt) aantal voorbeelden te zoeken naar elementen die 'Afrikaanse' cinema (opnieuw met de bedenkingen die bij die categorisatie horen) wezenlijk doen verschillen van 'niet-Afrikaanse'.

⁸⁹ Van Damme, p 7

2.3 Witzel: interculturele uitwisseling en ‘oorspronkelijke elementen’

2.3.1 The Origin of the World’s Mythologies

Om te kunnen gebruik maken van het werk *The Origin of the World’s Mythologies* van Witzel is het absoluut nodig om de bevindingen van deze monumentale studie even (heel) kort toe te lichten alvorens een aantal van de concepten nader te bekijken en toe te passen in het kader van het onderwerp van deze tekst. Onderstaand geeft een heel summier overzicht van de ideeën, concepten, methodologie en conclusies van het werk van Witzel. Uiteraard wordt veel van zijn bijzonder uitgebreide studie daarmee gereduceerd tot hele korte stellingen, die vaak onrecht aandoen aan de bijzonder genuanceerde manier waarop het studieveld en de materie door de auteur benaderd worden (om nog maar te zwijgen over het tijdsverloop van twintig jaar dat het werk schraagt). Niettemin is er gepoogd om de hoofdlijnen zo helder en volledig mogelijk weer te geven, zonder te vervallen in al te uitvoerige beschrijvingen - daarvoor kan uiteraard steeds teruggegrepen worden naar de oorspronkelijke tekst.

Het werk van Witzel stelt dat de wereldmythologie kan worden opgesplitst in twee grote groepen: Laurasia and Gondwana⁹⁰. Hij deelt deze grosso modo geografisch op in het Afrikaanse continent plus delen van Zuid-Oost Azië en Australië enerzijds; en Europa, het Aziatische vasteland en de beide delen van het Amerikaanse continent anderzijds. Het bepalen van de grenzen is een nog steeds lopend proces en algemeen kan het deel dat van belang is hier – Gondwana – afgebakend worden als Afrika (met een overgangszone helemaal in het noorden) + India + de eilanden van Z-Oost Azië + Australië. In een vergelijkende studie van ongeveer twintig jaar ging Witzel op zoek naar elementen die deze structuur blootleggen op basis van mythologische gegevens. De auteur gebruikt daarbij een zeer breed veld aan wetenschappelijk onderzoek (linguïstiek, heuristiek, tekstvergelijking, maar ook neurobiologie, antropologie en DNA-analyse) om de bevindingen te onderbouwen en aan te tonen hoe de tweedeling in de wereldmythologie geschraagd wordt door onderzoeksresultaten uit alle mogelijke disciplines.

In een eerste deel onderzoekt Witzel mythologische verhalen uit de hele wereld om ze vervolgens te gaan groeperen op basis van een aantal - aan Levi-Strauss ontleende - ‘mythèmes’ en taalkundige structuren. Hij compenseert daarbij directe invloeden door patronen terug te voeren naar hun oorsprong en op die manier de verschillende lijnen van elkaar te onderscheiden, zodat een hele reeks ‘oorspronkelijke elementen’ overblijven. Kort gesteld: geografisch verspreide variaties (*further generations are always indicated by individually developed innovations or mutations*⁹¹) wijzen op een oorspronkelijke bron, de variatie traceren tot aan die bron, geeft als resultaat een aantal verschillende ‘oorspronkelijke bronnen of elementen’. Omdat deze methodologie van toepassing zal zijn in het blootleggen van de fundamentele patronen in Afrikaanse cinema (wat Witzel hier doet voor Afrikaanse/Gondwana mythologie) is het relevant om kort Witzels kernachtige samenvatting even in zijn volledigheid weer te geven:

Yet it is methodologically important that some of the spatially and temporally very distant mythologies, such as those of Polynesia, Egypt, and Israel as well as those of the Omaha and Maya, agree more with each other than with those of their neighbours. This observation is ‘significant. Just as in the spread of languages, certain motifs that are seen in individual myths and in Laurasian mythology in general have been preserved at distant, diverse ends of the world; frequently, it is ‘not’ the immediate neighbors that are most closely linked, whether in myth or in language. As discussed

⁹⁰ Witzel, p 18

⁹¹ Witzel, p 75

*earlier, isolated, "bizarre" features found in two distant areas usually are a sure hint at something old, an older, now lost structure, myth of mytheme.*⁹²

Samengevat: filter de directe wederzijdse invloeden weg (die Witzel onderverdeelt in drie categorieën: *common origin, borrowing and convergence*⁹³ en waarvoor – omgezet naar beeldtaal - Kitty Zijlmans de term *interculturalization in the (visual) arts*⁹⁴ naar voren schoof) en zoek naar opvallende patronen die niet kunnen verklaard worden door directe interculturele invloed om de ‘oorspronkelijke’ onderliggende elementen te ontbloten. Aangezien een dergelijke volledige vergelijking opzetten voor Afrikaanse cinema niet mogelijk is binnen het onderzoek van deze tekst, zal worden gebruik gemaakt van de bevindingen van Witzel, waarover hij zelf - zie infra - aangeeft dat op basis van enkele opvallende elementen - zie eveneens infra - deze integraal kunnen worden overgezet van ‘taal’ in het algemeen naar ‘beeldtaal’ in het bijzonder. Deze bevindingen zullen in het laatste deel van dit hoofdstuk dan ook getoetst dienen te worden aan de realiteit van patronen in de Afrikaanse film.

De conclusie van Witzels vergelijkend werk is dat voorafgaand aan de zogenaamde ‘Out of Africa Movement’ waarbij de ‘moderne mens’ ongeveer 65 000 jaar geleden zich begon te verspreiden over de wereld, een ‘Pan Gaen’ mythologie bestond die universeel was en waarvan elementen nog steeds terug te vinden zijn in alle wereldmythologieën.⁹⁵ Daaruit werd de zogenaamde ‘Gondwana’ mythologie geboren, die rond de periode van de Afrikaanse emigratie zou splitsen in een ‘Laurasian’ stam (waartoe veel later Griekse mythologie zou behoren, maar evenzeer Japanse, Chinese en die van de vroege Amerikaanse volkeren) en de oorspronkelijke ‘Gondwana’ stam (Afrikaans, met latere geografische verspreiding via bepaalde delen van India naar Australië, Polynesië en Indonesië).

Nadat deze structuur duidelijk is geworden, onderwerpt Witzel ze aan een grondige kritische analyse. Hij vergelijkt ze met data uit de linguïstiek (die *grosso modo*, met een paar probleemvelden, de stelling ondersteunt)⁹⁶ en vervolgens met uitgebreide data uit DNA onderzoek en de verspreiding van DNA tijdens de migratiestromen startend zo’n 65 000 jaar geleden.⁹⁷

Uiteindelijk worden de resultaten uit de verschillende disciplines bijeen gebracht en onderbouwen alle voor handen zijnde interdisciplinaire data, de initiële hypothese van de Laurasia en Gondwana typemythologieën.

Opvallend is dat Witzel hier voor zijn studie in mythologie tegemoet komt aan eenzelfde verzuchting als die van Grosz met betrekking tot de naoorlogse filmtheorie (zie supra) : een analyse voeren aan de hand van fundamentele componenten en niet gelimiteerd tot themata, psychologie en narratief (iets wat Witzel duidelijk problematisch vindt in vroegere benaderingen zoals die van Jung of Frazer: (...) *anything in myth, anywhere and anytime was compared with anything else.*⁹⁸). Witzel reikt een analyse aan op basis van duidelijke patronen, die vervolgens correct onderbouwd wordt door de nodige data.

Ten slotte is het voor dit onderzoek van belang te wijzen op nog twee belangrijk aspecten in het werk van Witzel: hij stelt een volledig nieuwe ordening op van de wereldmythologieën aan de hand van vormelijke patronen, die de bestaande geografische ordening volledig doorbreekt. Zoals in het

⁹² Ibid., p 128

⁹³ Ibid., p 45

⁹⁴ Van Damme, p 7

⁹⁵ Witzel, pp 357-373

⁹⁶ Witzel., p 224

⁹⁷ Ibid., p 216

⁹⁸ Ibid., p 74

volgende deeltje zal worden besproken, reikt de auteur zelf enkele sleutels aan om deze methode niet alleen toe te passen op overlevering door taal (waar mythologie deel van uitmaakt) maar ook op overlevering door beeldtaal⁹⁹ (waar film een late vorm van is). Dit idee zal hieronder verder worden uitgewerkt, maar met het oog op hoofdstuk III is er een laatste element dat dient te worden aangehaald: met name de link met (cognitieve) evolutie, neurobiologie en genetica. Deze zaken worden verder grondig bekeken, maar het is van belang al even aan te halen dat Witzel een duidelijke link onderkent tussen omgeving, de impact ervan op taal in het algemeen (en dus bij uitbreiding beeldtaal) en op cultuurspecifieke patronen die gereproduceerd worden (en op die manier de cyclus weer versterken).¹⁰⁰ Zoals we verder zullen zien zijn dit door neurobiologie ondersteunde gegevens die we ook terugvinden in het werk van oa. John Onians, Warren Neidich en Norman Bryson en die fundamenteel zullen zijn in het aanreiken van de contouren voor een verklarend model dat de ontwikkeling van de Afrikaanse (en andere) beeld- en filmtaal ondersteunt.

⁹⁹ Ibid., pp 233-234,243,246,252,260

¹⁰⁰ Ibid., pp 193-194

2.3.2 Van taal naar beeldtaal

Om de resultaten uit *The Origin of the World's Mythologies* te kunnen aanwenden in een gelijkaardig zoeken naar fundamentele patronen in Afrikaanse (en wereld)cinema, is het eerst nodig om aan te tonen dat deze methodiek ook kan worden toegepast op visuele (film)taal. Hoewel Witzel nergens spreekt over film, heeft hij het wel uitgebreid over visuele cultuurpatronen, waartoe film nog altijd behoort. De vermeldingen gaan veel verder dan terloopse verwijzingen of vergelijkingen, in zoverre dat de auteur zelf een duidelijke link legt tussen zijn algemeen taalkundig onderzoek en beeldtaal.

In eerste instantie wordt er op gewezen dat de grote evolutionaire sprong die mythologie tot duidelijk onderscheiden patronen bracht en die gesitueerd wordt nét voor de splitsing in Gondwana en Laurasia typologie, gepaard ging met een explosie of *symbolic thought*¹⁰¹ en - nog belangrijker - de eerste vroege visuele taal, terug te vinden in vroege *rock-art*.¹⁰² De exacte historische situering voor deze data is nog steeds onderhevig aan enige discussie en zelfs de vraag of de vroegste cognitieve vereisten voor het maken van deze evolutionaire stap wel exclusief behoren tot het domein van de moderne 'homo sapiens'¹⁰³, maar wordt ongeveer gesitueerd tussen 95000 en 40000 jaar geleden, wat precies de tijdsfork is waarbinnen de grote migratie startte en waarbinnen mythologische patronen gevormd werden.¹⁰⁴ In die zin zijn de conclusies van bijvoorbeeld Van Damme en Zijlmans inzake de recente archeologische opgravingen in de 'Blombos' grot in het zuidelijke deel van het Afrikaanse continent¹⁰⁵ (het betreft een met regelmatige markeringen 'versierd' langwerpige stuk koper) en de vermoedelijke datering ervan rond ongeveer 75 000 jaar geleden, ook een door archeologie ondersteunde bevestiging van de - duidelijk nog te verfijnen - tijdsfork voor de ontwikkeling van visuele taal.

Die correlatie tussen taal, cognitieve ontwikkeling en beeldtaal is zo sterk en zo opvallend dat Witzel zonder meer stelt dat:

*A close correlation can be established, in spite of certain problems of interpretation, between reconstructed Laurasian mythology and early (late Paleolithic) cave paintings of France and Spain and between the early cave-art of eg. Australia and Gondwana myth.*¹⁰⁶

Die plotse *creative explosion*¹⁰⁷, zoals ze genoemd wordt, vertoont een onlosmakelijke link tussen de vorming van geijkte mythologische patronen, het ontstaan van *symbolic thinking*¹⁰⁸ en het ontstaan van vroege beeldtaal:

*The appearance of complex symbolical thinking, is required for the creation of myths (...) it is the sudden emergence of complex Stone Age Art, especially in cave paintings, that points to complex symbolical thinking and thus, the production of myths.*¹⁰⁹

Meer dan vermeldenswaard is de opvallende manier waarop Michael Witzel in het citaat hierboven over de correlatie tussen primitieve kunst in Fr/Sp of Australië, en dus sprekend over beeldtaal, dezelfde opsplitsing maakt als die die hij maakt voor algemene taalstructuur en - overlevering: er is een duidelijk verschil merkbaar tussen twee patroongroepen (Laurasia en Gondwana). Dat

¹⁰¹ Witzel, p 227

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Zie daarover Van Damme, p 8-9

¹⁰⁴ Witzel, p 227

¹⁰⁵ Van Damme, p 12

¹⁰⁶ Witzel, p 242

¹⁰⁷ Ibid., p 252

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

cultuurspecifieke aspect van taalstructuren vinden we ook terug bij bijvoorbeeld Susan Hayward: (...) *whilst narrative form probably serves the same function in all cultures (...) the specificity of its articulation is determined by the particular culture*¹¹⁰ (even vooruit springend, strookt dit ook met de processen van Appadurai, die in het volgende deel zullen behandeld worden).

De link tussen die algemene taalstructuur en beeldtaal wordt door Witzel nog eens expliciet gelegd door de stelling dat de ontwikkeling van de mythologie slechts één schakel is in een veel bredere cognitieve evolutionaire ontwikkeling: (...) *just one of the many other, worldwide forms of symbolic representations*.¹¹¹

Zoals verder zal blijken, linkt de schrijver de splitsing die zich aftekent tussen enerzijds Gondwana en anderzijds Laurasia patroongroepen, aan een fundamenteel ander begrip en gebruik van tijd, dat zich voor mythologie en linguïstiek vertaalt in een andere kosmogonie en waarvan de vertaling ook in de beeldcultuur terug te vinden is (en in de ontwikkeling van de muziek, aangezien die onlosmakelijk met het gebruik van tijd verweven is¹¹²). Het medium film is de (voorlopig) laatste incarnatie van deze beeldcultuur, al kan geargumenteed worden dat nieuwe digitale beeldvorming hier geen variant meer op is¹¹³, maar een echte nieuwe vorm: *It's no longer an indexical media technology but, rather, a subgenre of painting*.¹¹⁴ Los van de vraag of film de laatste vorm is of niet, zoals algemene taalstructuren nog steeds sporen dragen van vroegste vormen, is dit ontegensprekelijk ook zo voor structuren en patronen in de beeldtaal.¹¹⁵ Indien Witzel dus in zijn hergroepering van de wereldmythologie aan de hand van een reeks patronen inzake het gebruik van tijd (ruimte komt sporadischer aan bod in het boek, maar is geenszins afwezig¹¹⁶) stelt dat die ook toepasbaar zijn op, en zelfs onlosmakelijk verbonden met, de beeldtaal, dan zal het zaak zijn om te kijken of die patronen ook nog terug te vinden zijn in de hele late incarnatie van de ontwikkeling van de beeldtaal die film vormt.¹¹⁷

Als een kleine zijsporing is het de moeite even aan te halen dat Witzel zijn twee grote groepen uiteraard verder opsplijt in kleine clusters, die elk op een andere manier met elkaar interageren en vaak duidelijke (ook genetische) linken hebben. Daar vloeit uit voort dat bijvoorbeeld strikt lokale componenten van Japanse en Europese mythologie wel degelijk kunnen worden teruggebracht op eenzelfde gebruik van bijvoorbeeld lineaire tijd, terwijl dat niet zo is voor (schijnbaar) dichtere verwantschappen tussen mythologie uit Klein-Azië en Afrika.¹¹⁸ Als we de vergelijking nu doortrekken naar die van de beeldtaal (en ipso faco naar beeldtaal in film¹¹⁹) opent zich dus een onderzoeksveld dat aan de hand van dit soort patronen kan proberen tot een nieuwe - niet louter arbitrair nationale - ordening te komen van patronen in filmgrammatica en -taal. Deze paper probeert dit op beperkte wijze te doen met een beperking van het corpus tot (Noord)Afrikaanse filmtaal, maar in wezen zou een veel uitgebreider studie dit kunnen doen voor een veel breder corpus.

¹¹⁰ Hayward, Susan – *French National Cinema*, Routledge London & New York, 1993, p 9

¹¹¹ Witzel, p 274

¹¹² Witzel, p 269

¹¹³ Zie hiervoor bijvoorbeeld Van Damme, p 8

¹¹⁴ Manovich, Lev – *Digital Cinema and the History of A Moving Image in The Film Theory Reader*, Furstenau, Marc (ed.), Routledge London & New York, 2010

¹¹⁵ Zie hiervoor bijvoorbeeld het werk van John Onians

¹¹⁶ Witzel, p 193

¹¹⁷ Zie hiervoor bijvoorbeeld *Techniques of the Observer* van Jonathan Crary

¹¹⁸ Witzel, pp 279-322

¹¹⁹ Het valt absoluut niet te ontkennen dat bij de ontwikkeling van de filmtaal vanaf de late 19e eeuw, ook een aantal totaal nieuwe processen beginnen spelen, iets wat verder zal worden uitgewerkt in hoofdstuk III.

Concluderend kan gesteld worden dat in *The Origins of the World's Mythologies* niet alleen een duidelijke link wordt gelegd tussen de linguïstische overlevering van mythes en de ontwikkeling van de beeldtaal, maar de auteur zelfs stelt dat ze onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en het resultaat zijn van eenzelfde cognitieve evolutie. Zoals hoger beargumenteerd, is het dus mogelijk om de structuuranalyse die Witzel maakt te gaan gebruiken voor eenzelfde analyse van patronen in beeldtaal. Wat overblijft is het in kaart brengen van die 'oorspronkelijke patronen' die Witzel vaststelt (die zoals zal blijken en reeds hoger aangehaald, te maken hebben met een fundamenteel ander begrip en gebruik van tijd), patronen die we verrassend (of weinig verrassend) genoeg ook letterlijk terugvinden in de analyse van Afrikaanse filmtaal door auteurs als Melissa Thackway, Gabriel Teshome of Amadou Hampaté.

2.3.3 Cyclische tijd en antropomorfe representatie in Gondwana mythologie

De opsplitsing tussen Laurasia en Gondwana mythologie situeert zich volgens Michael Witzel ergens tussen ca. 70 000 en 34 000 jaar geleden en ging gepaard met een algemene cognitieve evolutionaire sprong die merkbaar was in zowel taal, als beeldtaal (zie supra). De splitsing leverde enkele fundamenteel verschillende patronen op, die de basis vormen voor Witzels nieuwe ordening en opdeling.

Inzake mythèmes (volgens de definitie uit de structuralistische theorie van antropoloog Claude Levi-Strauss: terugkerende patronen in mythologie, zo genoemd naar de analogie met morfemen¹²⁰) in de mythologie resulteert de splitsing in een duidelijk onderscheid:

Laurasia mythologie heeft altijd een verklarend element voor het ontstaan van het universum (*ultimate origins*¹²¹) en heeft een tijds patroon dat loopt van ontstaan naar vernietiging van het universum. Gondwana mythologie heeft dit tijds patroon niet en ontbreekt steeds het verklarende element inzake het ontstaan van het universum. Het ontstaan van de mens is soms aanwezig, maar universum, wereld etc... bestaan reeds en 'zijn' zonder dat hun oorsprong verklaard hoeft te worden – de mens is altijd het centrum van de dingen en representaties zijn ook altijd rond de mens geconcentreerd:

*Congolese creation myth for example do not seek to explain the creation of heaven and earth (...) What in the end is creation ? It is simply the beginning of the concrete situation that continues into the present.*¹²²

Uiteraard stelt Witzel vast dat er uitzonderingen zijn (die meestal eenvoudig te verklaren zijn binnen het model en product blijken van interculturele invloeden) en overlappingen, maar deze zijn uiterst schaars en de algemene stelregel blijft zonder problemen overeind.

Onder die mythologische laag, stelt de auteur echter een meer fundamenteel verschil vast dat aan de oorzaak ligt van deze duidelijk uiteenlopende mythèmes in Laurasia en Gondwana - mythologie: het begrip en gebruik van tijd:

*There is hardly any notion here of an ancient source of all things, placed at the beginning of a long history understood in linear fashion*¹²³

Onderliggend aan het feit dat Gondwana mythes (waarvan de kern in Afrikaanse mythologie ligt) geen start- en eindpunt kennen voor de geschiedenis en de creatie, stelt het onderzoek van Michael Witzel vast dat een niet-lineair - cyclisch - begrip van tijd aan de basis ligt hiervan en dat zich vertaalt in (...) *a lack of a continuous story line.*¹²⁴ Die vaststelling strookt ook helemaal met het feit dat vele Afrikaanse vormen van religie en magie niet op zoek gaan naar een 'waarom vraag' of 'expliciet lineair causaal verband' voor bestaande situaties:

*If Azande cannot enunciate a theory of causation in terms acceptable to us they describe happenings in an idiom that is explanatory*¹²⁵

¹²⁰ Stroeken, Koen – *De Ondeelbare Mens*, Garant, 2013, pp 94-96

¹²¹ Witzel, p 15

¹²² Ibid., p 317

¹²³ Witzel, p 317

¹²⁴ Ibid., p 321

¹²⁵ Evans-Pritchard, E.E. – *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Oxford at the Clarendon Press, 1937 (1976), p 71

Ook hier speelt opnieuw het cyclische begrip van tijd (geen lineaire causaliteit) en het opvallend feit dat kosmogonie steeds vertaald wordt in menselijke representatie¹²⁶ en op die manier integraal deel uitmaakt van de samenleving (*Myth is refelected in society and civilization at every step, it is taught (...) as a symbolic, complete theory of knowledge*¹²⁷).

Wanneer Melissa Thackway het heeft over *Griots* (ongeveer gelijk te stellen met verhalenvertellers)¹²⁸ in Afrikaanse film (een onderwerp waar later uitgebreid op terug wordt gekomen) duikt deze vaststelling zo goed als letterlijk opnieuw op:

*(...) the region's creation myths, which convey a profoundly holistic understanding of people, the community and their environment, and which in turn points to the traditionally communal nature of many societies, their art forms and the role of the arts.*¹²⁹

Dat tijdsbegrip en die holistische benadering, vormen de grondslag voor de duidelijke patronen in de mythes zoals Witzel die vaststelt in Gondwana/Afrikaanse mythologie en samenleving. opvallend genoeg is het ook precies het tijdsbegrip dat verschillende auteurs als cruciaal bestempelen voor Afrikaanse cinema - zie infra. Ondanks de grote nadruk op het politieke aspect drukt zelfs Thackway op het grote belang van de mythologische grondslag voor Afrikaanse beeldende kunst en film: *(...) is particularly relevant to this analysis of (Francophone) African film as they have profoundly influenced conceptions of filmmaking and creative choices*¹³⁰.

Daarmee wordt de link tussen de mythologische structuur en beeldtaal ook geaccentueerd vanuit een heel ander studiegebied (Thackway komt hier nog eens expliciet op terug wanneer ze andermaal de nadruk legt op het belang van de invloed van mondelinge overlevering van mythes op beeldtaal¹³¹). Dat leidt, afsluitend voor dit gedeelte naar een aantal andere auteurs die precies de cyclische tijd als het onderscheidende element in Afrikaanse film beschouwen. Vooruitlopend op de conclusie hieronder, zal gesteld worden dat de invloed die in hoofdstuk I werd beschreven - het nieuwe gebruik van tijd in het Italiaanse neorealisme, een breukmoment in de ontwikkeling van de westerse filmtaal dixit Deleuze en anderen (zie supra) dat zich reeds zeer vroeg manifesteerde in antropologische cinema en zo grote invloed uitoefende op vroege Afrikaanse filmauteurs - precies met dat cyclische tijdsbegrip een grote affiniteit vertoonde en dus bijzonder snel werd geappropriëerd. Om dit proces te beschrijven zal een zijsprong gemaakt worden naar het werk van Arjan Appadurai om vervolgens theorie aan empirie te koppelen aan de hand van een beperkt aantal voorbeeldfilms. De films zullen geanalyseerd worden aan de hand van de methodologie van Witzel (het uitfilteren van wat Zijlmans 'interculturalization in the visual arts' noemde (zie supra) en waartoe de invloed van het neorealisme behoort) om tot een basis spatio-temporeel patroon te komen (zoals zal blijken zijn beide element inderdaad onlosmakelijk met elkaar gelinkt). Omdat het buiten de reikwijdte van dit onderzoek valt, is het onmogelijk een echt exhaustieve lijst op te stellen van Afrikaanse films en het uitfilteren van alle elementen. Daarom zal beroep worden gedaan op onderzoek van enkele auteurs die reeds dit soort patronen in kaart brachten in een poging een essentie voor Afrikaanse filmtaal te distilleren uit deze data.

¹²⁶ Witzel, p 289

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Thackway, pp 49-92

¹²⁹ Ibid., p 51

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid., p 55

2.4 Arjan Appadurai : moderniteit en oorspronkelijke lokale patronen

In *Modernity at Large* beschrijft Arjan Appadurai hoe de wereldwijde moderniteit zich ent op lokale elementen en zo een brede waaier aan ‘moderniteiten’ (meervoud) in het leven roept. Hoewel hij praat over cultuurmanifestaties in brede zin, is zijn beschrijving van dit proces uiteraard ook bedoeld voor beeldcultuur – zoals Appadurai zelf stelt: (...) *and thus we need to incorporate the complexities of expressive representation (film, novels, travel accounts) into our ethnographies*¹³² - en dus bijzonder interessant om eerst even toe te lichten, alvorens uit de producten (uiteraard ook meervoud) van dit proces in het Afrikaanse filmlandchap de oorspronkelijke elementen te isoleren – die zoals in het vorige deel belicht, zullen moeten te zoeken zijn in spatio-temporele patronen.

Het basisidee van Appadurai vat hij zelf perfect samen in de inleiding van *Modernity at Large*:

*What these arguments (over bijvoorbeeld ‘americanization’, eigen toev.) fail to consider is that at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or another way: this is true of music and housing styles as much as it is true (...)*¹³³

De auteur geeft een aantal globale voorbeelden van hoe deze zaken werken. Introductie van een op regels gebaseerde economie in een oud systeem als hekserij bijvoorbeeld¹³⁴, maar ook voorbeelden die zich uiteten in creatieve benadering van muziek en beeldcultuur. Eenzelfde these is trouwens te vinden omtrent invloeden van westerse rap-muziek en de manier waarop die geïntegreerd wordt in lokale manieren om met macht om te gaan in het artikel *Immunizing Strategies: Hip-Hop and Critique in Tanzania*.¹³⁵ Appadurai bestempelt dit als *local globalization*.¹³⁶ (dit in relatie brengend tot de term van Zijlmans – zie supra – kan mens stellen dat ‘interculturalization of images’ slechts één onderdeel is van dit proces, bij Zijlmans wordt de lokale factor immers niet geëxpliciteerd en heeft ze het meer over grote algemene bewegingen).

Het meest uitgewerkte voorbeeld betreft de manier waarop het invoeren van een complex systeem van meten en klasseren (*enumerative strategies*¹³⁷) onder het Britse koloniale bewind in India, zich entte op een het reeds aanwezige kastepatroon en zo een rigider systeem in het leven riep dat het onderscheid tussen de kasten veel meer uitdiepte (met alle gewelddadige uitbarstingen tot gevolg).

Het is niet nodig hier alle details van dit prototypisch voorbeeld uiteen te zetten, maar de essentie ligt in het feit dat de massale toepassing van ‘enumerative strategies’ (land, voorraden, maar vooral het tellen en opdelen van de bevolking) door de Britse administratie, zich kon enten op de lokale factor van het aanwezige kastesysteem. In tegenstelling tot veel auteurs, is Appadurai van oordeel dat dit niet een louter fictieve entiteit of constructie was van de Britse bezetter:

*Caste in India, even if it was itself a very complicated part of the social Indian imaginary and was refracted and reified in many ways through British techniques of observation and control, was nevertheless not a figment of the British political Imagination.*¹³⁸

¹³² Appadurai, p 64

¹³³ Ibid., p 32

¹³⁴ Ibid., p 34

¹³⁵ Stroeken, Koen - *Immunizing Strategies: Hip-Hop and Critique in Tanzania* in *Africa: Journal of the International African Institute* Vol 75 N°4, Edinburgh University Press, 2005, pp 488-509

¹³⁶ Appadurai, p 42

¹³⁷ Ibid., p 130

¹³⁸ Ibid., p 119

Deze analyse die veel verder gaat dan louter het ‘invoeren en opleggen’ van een ‘vreemd’ systeem, toont veel beter aan hoe de meer rigide vorm van het kastesysteem die ontstond na de kolonisatie, bestaat uit een externe invloed én een lokale reeds aanwezige factor die een vruchtbare voedingsbodem bleek te zijn. Die post-postkoloniale benadering legt dan ook een stuk meer nuances dan bijvoorbeeld de stelling van iemand als S. Balagangadhara, die letterlijk elke sociale structuur in de Indiaase samenleving reduceert tot een westerse constructie¹³⁹, een paradigma dat zoals in hoofdstuk I toegelicht, ook meespeelde in de categorisatie van Afrikaanse cinema en dat gelukkig onderhevig is aan steeds meer kritiek.¹⁴⁰

Op eenzelfde manier, konden de invloeden uit de westerse filmtaal die behandeld werden in hoofdstuk I, zich enten op de lokaal aanwezige patronen in de (beeld)cultuur. Zoals we in dit deel zagen, zijn die voor Michael Witzel te vinden in een specifiek gebruik van cyclische tijd. In het volgende deel, zal gekeken worden naar een aantal van de films die resulteerden uit dit proces en zal blijken dat precies het nieuwe gebruik van tijd uit de post WO II cinema van het westen – dixit Deleuze en uitgebreid supra – een uitstekende voedingsbodem vond in het radicaal verschillende non-lineaire en cyclische tijdsbesef dat al aanwezig was in de Afrikaanse cultuur. Het resultaat van die kruisbestuiving zou een filmtaal opleveren met een heel eigen karakter.

¹³⁹ Balagangadhara, S.N. - *Orientalism, Postcolonialism and the ‘Construction’ of Religion: Rethinking Religion in India*, eds. Esther Bloch, 2010

¹⁴⁰ Zie bijvoorbeeld : Sweetman, Will - *Hinduism and the History of Religion : Method & Theory in the Study of Religion*, Newcastle University Press, 2003

2.5 Cyclische tijd en spatio-temporele patronen binnen de Afrikaanse Cinema

Wie voorbijgaat aan de louter politieke invulling van Afrikaanse Cinema en dus een lezing verwerpt die Afrikaanse film nog steeds onderverdeelt in het verbeelden van 'real life'¹⁴¹ en fictie en dus het integreren van beiden in beeldcultuur in het algemeen en film specifiek (zie supra) negeert, komt uit bij een aantal auteurs die heel veel aandacht schenken aan het gegeven van tijd en geheugen in Afrikaanse film en die deze begrippen ook linken aan een welbepaalde vormtaal. Het is hun werk dat zal dienen als leidraad in de onderstaande empirische analyse van een beperkte verzameling Afrikaanse films, die niettemin kunnen gelden als een exemplarische doorsnede van het hele productieveld.

Aan de hand van de elementen die naar voor komen hieruit zal bekeken worden hoe het landschap van de Afrikaanse film functioneert volgens het proces dat Appadurai beschreef (zie supra) en hoe de invloeden uit Europa en het Westen (zie hoofdstuk I) op verschillende manier versmolten met lokale patronen in de film- en beeldcultuur.

Om een zo volledig mogelijk beeld te krijgen, zullen voor dit gedeelte zowel vroege als latere Afrikaanse films gebruikt worden, wel ligt de focus ook nu nog steeds voornamelijk op films die gedraaid werden in het noorden van het continent. De realiteit is ook dusdanig dat behalve Zuid-Afrika, het zuidelijke gedeelte van Afrika ook nu nog steeds ondervertegenwoordigd is in het filmlandschap.¹⁴²

Als basisidee voor de Afrikaanse filmtaal verwijst Melissa Thackway naar *Introduction to African Religion*, een standaardwerk van John S. Mbiti en legt van daaruit een link naar de manier waarop de visie op de plaats van de mens in het universum (waarvan de grondslag terug te vinden is in de structuur van de ontstaansmythes die radicaal verschilt van die in andere delen van de wereld, zoals we bij Witzel zagen) ook vertaald wordt in de omgang met kunst en dus beeldende (film)kunst:

*To return to the African cultural environment, the same kinds of holistic understanding of the relation between humans and the forces of the universe, whether living or dead, sacred or profane, similarly apply to the relation between people and the arts.*¹⁴³

Een eerste manier waarop die relatie op opvallende wijze terug te vinden is in veel Afrikaanse films is volgens André Gardies¹⁴⁴ te vinden in het feit dat landschappen een veel prominentere rol spelen in cinema uit Afrika. Thackway neemt zijn stellingen over voor een eerste argument dat echter weinig te maken heeft met een echt Afrikaans element, aangezien de auteur hier volledig over het hoofd ziet dat het plaatsen van individuen in een panoramisch landschap een wereldwijd verspreide beeldstrategie is en dus - cfr. Witzel - als patroon wijst op een gezamenlijke oorsprong, die makkelijk terug te voeren is op de Amerikaanse western:

*Interesting manifestations of this symbiosis can be identified in the spatial organisation of a number of Francophone African films, which accord as much importance to the surrounding landscape as to individuals in their shots.*¹⁴⁵

¹⁴¹ Haffner P. - *Regards sur le Cinéma Nègro-Africain*, Editions OCIC, 1987, p 177

¹⁴² Thackway, pp 7-15

¹⁴³ Ibid., p 52

¹⁴⁴ Gardies, André - *Cinéma d'Afrique Noire Francophone: L'Espace Miroir*, L'Harmattan Paris, 1989

¹⁴⁵ Thackway, p 51

Interessanter is de stelling dat de prominentere rol van het immer aanwezige landschap - het feit dat het 'altijd al aanwezig was' is een patroon uit de ontstaansmythes in dit deel van de wereld (zie supra) - zich vertaalt in een ongewoon gebruik van tijd en shots:

*Directors will often hold shots of the skies, trees, water, or landscape once the characters have left the scene.*¹⁴⁶

Treffende voorbeelden hiervan vinden we bijvoorbeeld in *Yeelen* (Mali, 1987), *Finye* (Mali, 1982), *Mirt sost shi amit* (Ethiopië, 1975) of *Sürü* (Turkije, 1978) van regisseur Zeki Ökten - maar er zijn inderdaad ook talloze andere voorbeelden te vinden hiervan in oudere en recentere Afrikaanse films. Belangrijk hier is dat dit een aanpak is die eerder ook terug te vinden is in de films van de Japanner Yasujirō Ozu, in een andere vorm bij Michelangelo Antonioni en - veel later - de Griek Theo Angelopoulos (in dat geval duidelijk een invloed van Antonioni) maar die in de vroegste vorm eigenlijk zo goed als enkel terug te vinden is in Afrikaanse film - *Het Huis is Zwart* of *El-Azima* (Egypte, 1939) - en bij Ozu. De volledige genealogie van dit sjabloon opstellen valt buiten het beperkte veld van deze paper, maar voorlopig kan dit wel weerhouden worden als een opvallend - zij het niet (!) noodzakelijk 'oorspronkelijk' in de betekenis van Witzel - element van de Afrikaanse film. Dat zorgt ervoor dat het hier vermeldenswaard is, maar verder niet meer als bepalend zal behandeld worden. Hetzelfde geldt voor het feit dat veel Afrikaanse cineasten de neiging hebben om personages vanuit een lage hoek te filmen en af te tekenen tegen de horizon, maar dat visuele palet zagen we ook al bij Luc de Heusch (RTDFP) en Jean Rouch past het toe in bijvoorbeeld *Yenendi, les hommes qui font la pluie* (Frankrijk, 1951). Dat het een stijlfiguur is die vooral gebruikt werd in Sovjet-films uit de jaren negentientwintig, wil zeggen dat dit een duidelijke externe invloed is die dus verder ook niet meer aan bod zal komen.

Een element dat absoluut oorspronkelijk is en teruggaat op de manier waarop Gondwana/Afrika ontstaansmythes steeds gebaseerd zijn op een centraal antropomorf element en een representatie van 'de mens' (anders dan Laurasia waar geïdealiseerde mensen - goden - centraal staan, zie supra Witzel) is een gegeven waar zowel Gabriel Teshome als Melissa Thackway op wijzen en betreft de manier waarop de kijker 'participeert' in de filmervaring, een inderdaad uniek Afrikaans gegeven - helemaal anders bijvoorbeeld dan de ex cathedra elementen van participatie in de westerse film (muziekbegeleiding) en Japanse cinema (het gebruik van benshis).¹⁴⁷

*Audiences also play a central role in all artistic performances (...) When oral tales are narrated, for example, audiences regularly join in (...) It is interesting to note that at popular films, audiences in Africa often transfer such participatory practices to the non-live medium.*¹⁴⁸

Dit soort 'participatory audience' zou later veel meer opduiken (bijvoorbeeld in de Indische cinema van de jaren negentienzeventig¹⁴⁹) maar is volgens Thackway en Teshome ontegensprekelijk een onderscheidend element binnen de Afrikaanse film en in die zin een oorspronkelijk gegeven dat zich rechtstreeks uit de cultuur van de bevolking integreerde met het nieuwe medium (het proces dat Appadurai beschreef - zie supra). Aangezien dit echter een sociaal-cultureel gegeven is, zal het ook buiten beschouwing worden gelaten, al zou een bredere studie die zoekt naar dezelfde elementen, het zeker moeten integreren.

¹⁴⁶ Thackway, p 51

¹⁴⁷ Cousins, p 40

¹⁴⁸ Thackway, p 52

¹⁴⁹ Cousins, p 367

De ‘audience intervation’ waar Thackway over spreekt levert wel een ander belangrijk element op, daar ze rechtstreeks gelinkt is met de figuur van de *Griot*¹⁵⁰, de Afrikaanse ‘verhalenverteller’. De overduidelijke link tussen ‘Griots’ en de Afrikaanse cinema is zo opvallend, dat het zonder meer als een oorspronkelijk element dient beschouwd te worden (en bovendien zoals zal blijken, de rechtstreekse schakel vormt naar het cyclische tijdsbegrip en de vertaling ervan in filmische ruimte).

Het is nuttig een aantal basiselementen van de manier waarop Griots werken even op een rijtje te zetten alvorens te kijken hoe ze vertaald werden in film. Griots beheren de ‘verhalende tradities’ maar doen dit op een levende manier, steevast worden variaties gesponnen op verhalen die oude en nieuwe (moderne) elementen integreren (...) *the lessons of the past are constantly translated into the terms of the present*.¹⁵¹ (Merk op hoe dit precies hetzelfde proces is dat naar voren komt in LMF – zie de opmerkingen van Rouch supra - en dat voortdurend nieuwe en moderne elementen integreert, zoals ook Paul Henley stelde¹⁵²). Een tweede element is de manier waarop de verhalen steeds ellipsvormige structuren-in-de-structuur vertonen, die uitwaaiëren en op een cyclische manier terug op hetzelfde punt terechtkomen.¹⁵³ Op die manier ontstaan verschillende betekenislagen (die zoals we zullen zien door veel filmregisseurs visueel vertaald worden).

De figuur van de Griot - veel filmmakers bestempelen zichzelf trouwens als *Modern Griot*¹⁵⁴ - doorbreekt op verschillende manieren de lineariteit in Afrikaanse films. Vooreerst is er de nadruk op orale cultuur die in veel films naar voren komt (Gardies: *Speech is not a short-cut but is there to be listened to*¹⁵⁵ of Thackway: *The circular structures commonly found in the oral tales have also been adopted in film*¹⁵⁶) en die zorgt voor meanderende scènes die vaak volkomen buiten de plot lijken te staan en enkel reflecteren op een beslissingsproces eigen aan Afrikaanse culturen. Als prototypisch voorbeeld kan hier bijvoorbeeld *Finzan (Mali/Duitsland, 1989)* of ouder *Cabascabo (Niger, 1968)* gelden, maar op een veel fundamenteeler niveau gaat het om de manier waarop deze scènes een soort film-in-film vormen (we vinden ze bijvoorbeeld terug in Chahines *Cairo Station* en zelfs nog in *Al-ard/La Terre (Egypte, 1969)* ook al is dat een film die veel meer kiest voor de appropriatie van westerse beeldtaal, iets wat nog meer zo zou zijn in *Al-Asfour/Le Moineau (Egypte, 1972)*): een ellips of cirkel die terugvoert naar hetzelfde punt met als enige toevoeging het praat- en beslissingsproces. Die integratie door middel van narratieve ellipsen uit de orale cultuur, sluit ook aan bij het cyclische tijdsgebruik dat verweven zit in de algemene Afrikaanse cultuur en de griot-cultuur in het bijzonder - zie hierboven. In dat opzicht is het treffend dat Ousmane Sembene niet alleen één van de eerste belangrijke filmauteurs uit Afrika was, maar ook de man die als één van de eerste cineasten zijn rol als ‘Griot’ in de verf zette: *The word Griot is the word for what I do and the role that the filmmaker has (...)*.¹⁵⁷

De figuur van de ‘Griot’ is echter meer dan een aanzet tot integratie van orale cultuur in de Afrikaanse film. Films als *L’Exilé (Niger, 1980)*, *Fad’jal (Senegal, 1979)* en zelfs late voorbeelden als *Waati (Mali, 1995)* en *Guimba (Mali/ Burkina Faso, 1995)* integreren niet allen griot-figuren, maar maken films die de cyclische bewegingen van de verhaallijnen vertalen in het tijdsgebruik (radicaal anti-

¹⁵⁰ Thackway, pp 49-92

¹⁵¹ Hampaté, Amadou - *The Living Tradition in General History of Africa I*, Joseph Ki-Zerbo (ed.), Unesco Paris, 1981, p 168

¹⁵² Henley, pp 743-745

¹⁵³ Thackway, p 59

¹⁵⁴ Ibid., p 58

¹⁵⁵ Gardies, p 137

¹⁵⁶ Thackway, p 79

¹⁵⁷ Sembene, Ousmane - *Man is Culture*, Bloomington African Studies Program, Indiana University Press, 1979, p71

lineair zoals Thackway opmerkt: *Spatio-temporal continuity is disrupted, therefore, as is common in oral tales*¹⁵⁸) en ruimtegebruik (cirkelbewegingen). Die visuele vertaling van de veellagigheid van de griot-cultuur is voor Thackway essentieel (...) *thereby intrinsically linking form and content of the film.*¹⁵⁹

Een belangrijk punt hier is om even terug te keren naar Arjan Appadurai (zie supra) en zijn beschrijving van de manier waarop ‘enumerative strategies’ van de kolonisator zich wisten te enten op het aanwezige kaste-systeem. Zoals we zagen, moet er voor Appadurai een zekere affiniteit bestaan tussen de externe invloed en het aanwezige lokale element om tot een snelle assimilatie te komen. Het valt op dat de essentiële erfenis van het Italiaanse neorealisme zoals door Gilles Deleuze beschreven (zie hoofdstuk I) die een nieuw begrip van tijd inbracht in de westerse filmtaal, perfect aansloot bij het niet lineaire tijdsbegrip in de Afrikaanse cultuur – let op de link tussen meanderende scènes zoals vermeld bij de griot-figuur en de tijdsbeleving in het neorealisme. Sterker nog, het zelfreflexieve element dat er in aanwezig was (zie eveneens hoofdstuk I) sloot ook uitstekend aan bij de nadruk op bewuste antropomorfe zelfrepresentatie en het centrale idee van de mens als maatstaf dat verweven zit in de Afrikaanse mythes. In die zin is de invloed van het neorealistische tijdsbegrip op de vroege Afrikaanse auteurscinema meer dan louter een door historische gegevens (macht, economie etc...) gekatalyseerd proces, maar ook een samengaan van twee elementen die al een zeer grote onderlinge affiniteit vertoonden.

Dat het cyclische gebruik van tijdstructuren (vertaald in verhalen) zich ook vertaald in gebruik van ruimte (waardoor de oorspronkelijke cultuur opgaat in temporele én ruimtelijke elementen in film) is een gegeven dat door Melissa Thackway wordt uitgewerkt aan de hand van een opvallend voorbeeld, dat ik hier zal overnemen, weliswaar aangevuld met andere voorbeelden om het patroon te kunnen duiden als ‘oorspronkelijk element’ in de zin van Witzel.

De film die aangehaald wordt in *Africa Shoots Back*, is *Taafe Fanga/ Le Pouvoir du Pagne (Mali, 1997)* van cineast Adama Drabo. Thackway wijst expliciet op de (...) *circular panning shots*¹⁶⁰ die hier de cyclische tijdsbeweging van verhaal-in-verhaal ook in de vormtaal integreren (vaak gaan deze cultuurspecifieke beeldpatronen terug op oudere visuele vormen zoals theater en schilderkunst, waar Thackway naar verwijst¹⁶¹, dit is een proces dat we bijvoorbeeld ook terugvinden in de voorkeur voor extreem horizontale composities en zeer grote vlakheid inzake stilering in vroege Japanse cinema die stammen uit de prenttraditie en het kabuki-theater¹⁶² en die kunnen verklaard worden door de ontwikkeling van cultuurspecifieke visuele patronen ten gevolge van de manier waarop de menselijke neurobiologie werkt, het onderwerp van het derde hoofdstuk van deze tekst).

¹⁵⁸ Thackway, p 61

¹⁵⁹ Ibid., p 61

¹⁶⁰ Thackway., p 66

¹⁶¹ Ibid. p 67

¹⁶² Cousins, p 24

Die vertaling in de visuele structuur van de film, is een dermate belangrijk gegeven, dat het nodig is om meer en oudere voorbeelden te vinden die de stelling van Thackway staven en voldoende uniek zijn om dit element te weerhouden als een ‘oorspronkelijk gegeven’ uit de Afrikaanse film. Indien dat zo blijkt te zijn, kunnen we stellen dat er een directe link is met het cyclische tijdsbegrip in Afrikaanse (Gondwana¹⁶³) mythes en cultuur en de spatio-temporele patronen in de Afrikaanse filmcultuur.

Een objectieve vaststelling is dat cirkelvormige ‘pannings’ (en minder nadrukkelijke variaties er op) inderdaad veelvuldig voorkomen in vroege en late Afrikaanse films en veel minder in niet-Afrikaanse cinema (notoire uitzondering is bijvoorbeeld Godards *Weekend (Frankrijk/Italië, 1967)* maar als we de hypothese aanhouden dat dit een oorspronkelijk Afrikaans element is, is het uiteraard zo dat het zich later ook zal verspreid hebben – zie de ‘visual interculturalization’ van Zijlmans die uiteraard in twee richtingen werkt. Er zijn talloze voorbeelden te vinden – teruglopend in de tijd : *Hyènes (Senegal, 1991)*, *Yeelen*, *Xala (Senegal, 1974)*, *Badou Boy (Senegal, 1970)*, *Mandabi (Senegal, 1968)*, *Lamb (Senegal, 1963)*. Wat hier duidelijk uit blijkt is dat de stijlfiguur al terug te voeren is tot in de begindagen van de (vrij late) ontwikkeling van de Afrikaanse film.

Een bijzonder interessant voorbeeld is *Touki Bouki/ Le Voyage de L’Hyène (Senegal, 1973)* van Djibril Diop Mambety, één van de belangrijkste Afrikaanse regisseurs van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Het voorbeeld is zo treffend omdat Mambety de speelse en cinematografische zelfreflexieve stijl van de Franse ‘nouvelle vague’ overneemt (Godard is een duidelijk inspiratie, maar ook *La Pyramide Humaine (Frankrijk/Ivoorkust, 1961)* van Jean Rouch) en die toch mengt met een aantal van de typische Afrikaanse elementen zoals we die hierboven zagen.

Inzake invloeden is *Touki Bouki* overduidelijk een pastiche van Godards *À Bout de Souffle*, vooral dan in de personages (de vrouwelijke helft van het rebelse koppel waar alles om draait, draagt zelfs een opmerkelijk kort kapsel, een directe verwijzing naar de iconische korte coupe van Jean Seberg). Aangezien de film deel uitmaakt van wat omschreven wordt als de Afrikaanse ‘new wave’ van de jaren zeventig¹⁶⁴, zijn er ook al duidelijke verwijzingen aanwezig naar de lokale filmgeschiedenis – op dat moment ligt *Cairo Station* als 15 jaar in het verleden – met zelfs subtiele referenties aan bijvoorbeeld *La Noire de...* van Mambety’s landgenoot Sembene. Anderzijds is *Touki Bouki* ook bij uitstek een film waarin de hierboven aangehaalde ‘oorspronkelijke elementen’ op duidelijke manier aanwezig zijn. Hoewel de montage vaak aan Vertov of Eisenstein doet denken, wordt ze hier op een totaal andere manier aangewend. Het verloop van de film is volslagen anti-lineair, met vaak kentekende elliptische structuren die hele delen van de plot telkens op hetzelfde punt doen belanden en kleine vignetten die op zichzelf lijken te staan. De schatplichtigheid aan de griot-cultuur wordt ook letterlijk in de verf gezet tijdens een geïmproviseerde speech van de protagonist. Ook hier weer vinden we de kenmerkende cirkelvormige camerabewegingen terug in combinatie met kleine ‘cirkels’ in de plot: orale intermezzi zoals een klein gevecht dat helemaal los staat van de plotlijn, maar ook een cruciaal moment in de finale dat letterlijk (visueel én narratief) de cirkel van de film rond maakt en de cyclische beweging onderstreept. Zelfreflexief als Mambety is in al zijn films, zet hij trouwens de strakke geometrische lijnpatronen in de architectuur van de kolonisator ook af tegen de veelal cirkelvormige lokale structuren, iets waar één van de figuranten zelfs een opmerking over maakt (zie in dat verband bijvoorbeeld het terugkerende gebruik van concentrische cirkels in veel Afrikaanse

¹⁶³ Als de stelling overeind blijft, zou moeten worden bekeken of ze ook opgaat voor andere gebieden met dezelfde Gondwana-oorsprong en de vertaling ervan in beeld- en filmcultuur, maar dit vergt een veel langduriger en uitgebreider research en er dient te worden gewezen op het proces dat Arjan Appadurai beschreef en dat stelt dat eenzelfde ‘oorspronkelijk element’ op verschillende manieren kan linken met externe invloeden.

¹⁶⁴ Cousins, p 371

lokale bouwstructuren¹⁶⁵). Cyclisch tijdsgebruik en de visuele vertaling ervan zijn dus zelfs in een film die dermate onder invloed is van andere stijlen, op kenmerkende manier aanwezig.

De verschillende voorbeelden hoger en het meer in detail uitgewerkte voorbeeld van *Touki Bouki*, laten toe te stellen dat het cirkelvormige spatio-temporele patroon (zowel in tijdsgebruik als in camera) dat Thackway, Gadriès en anderen als kenmerkend aanstippen, inderdaad kan worden weerhouden als een typisch element uit de Afrikaanse filmcultuur.

Ongetwijfeld zijn er tegenvoorbeelden te vinden van films uit niet-Afrikaanse cultuurgebieden die dit patroon eveneens op opvallende manier gebruiken. Deze zouden in wezen stuk voor stuk moeten worden geanalyseerd, op een manier die Michael Witzel in zijn methodologie naar voren schuift om dergelijke uitzonderlijke gevallen te behandelen en wat ze betekenen voor de integriteit van de stelling:

*If new facts are discovered that confirm it (the theory, eigen toev.), they are included; however, if others emerge that seem to cast reasonable doubt or contradict it, they must be explained within reasonable limits (...)*¹⁶⁶

Hij bekijkt vervolgens de fundamentele pijlers van zijn theorie die niet mogen geraakt worden door tegenvoorbeelden:

*As mentioned, if someone could point out either that the model of a continuous Laurasian storyline from creation to destruction is wrong or that it is not unique for Laurasian myth but also found in the rest of the (Gondwana) world, I would consider myself proved wrong (...) In the present case one has to make a clear distinction between the main theory (...) and incidental components (...) The main feature, the story line approach, cannot and must not be abandoned; it is central to the theory.*¹⁶⁷

Indien we deze *countercheck*¹⁶⁸ nader bekijken wil dat zeggen dat uitzonderingen moeten verklaard kunnen worden binnen de logica van de theorie en er niet kan geraakt worden aan het centrale fundament ervan, zoniet is de integriteit van de stelling aangetast en dient ze te worden verlaten.

Wat de stelling die hierboven werd opgebouwd betreft, wil dat zeggen dat de ‘oorspronkelijke elementen’ die gevonden werden in de Afrikaanse film niet mogen blijken volkomen onafhankelijk ook een belangrijk deel uit te maken van cinema die een duidelijk andere oorsprong heeft.

Zonder hier in te gaan op alle mogelijke uitzonderingen, kunnen we in het voorbeeld van *Weekend* (zie supra) stellen dat het hier gaat om een stijlfiguur die ingang vond via de invloed van de voor het eerst in de internationale belangstelling komende Afrikaanse film, op de westerse beeldtaal (vroeg Afrikaanse films wonnen verschillende internationale prijzen zoals de Jean Vigo Award en kregen zeer veel aandacht op de filmfestivals van Berlijn en Venetië¹⁶⁹). We zien trouwens eenzelfde proces met de belangstelling voor Japanse – *Rashômon* (Japan, 1950) Gouden Leeuw te Berlijn – en Indische – *Pather Panchali* (India, 1955) Best Human Document in Cannes - cinema die invloed begint uit te oefenen. Die invloeden zijn niet altijd merkbaar in het bewust overnemen van stijlfiguren (al gebeurd dat even vaak) maar – opnieuw verwijzend naar hoofdstuk III – hebben vaak te maken met de manier waarop bepaalde combinaties van neuronen zich in de visuele cortex gaan combineren om bepaalde

¹⁶⁵ May John – *Building without Architects*, Ivy Press Limited, 2010 – pp 106-112

¹⁶⁶ Witzel, p 283

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ www.imdb.com, laatst geraadpleegd op 07/01/2017

patronen meer en meer te reproduceren. Belangrijk is dus dat Jean-Luc Godard, die van het spelen met stijlfiguren een wezenlijk onderdeel van zijn cinema maakte, ook deze beweging wellicht filterde uit de vele invloeden die zijn werk kleurden – bovendien is en blijft dit zo'n grote uitzondering in de westerse cinema van zijn tijd, dat het een voorbeeld is dat de stelling zeker niet onderuit haalt.¹⁷⁰ Daarenboven – en dit is een opmerkelijk onderscheid ! – is het gebruik van cirkelvormige camerabewegingen in Afrikaanse cinema bijna (!) altijd gelinkt aan elliptische bewegingen in de narratieve structuur – zie supra Thackway – iets wat absoluut niet het geval is bij Godard.

Evenzeer zijn er tegenvoorbeelden te vinden voor het gebruik van niet-lineaire tijd in Afrikaanse film die niets meer te maken hebben met oorspronkelijke patronen, maar die het gevolg zijn van latere internationale varianten op die die niet-lineaire vertelstijl, die via externe invloed opnieuw binnen komen in de Afrikaanse cinema. Een dergelijk voorbeeld is te vinden bij Thackway wanneer ze het heeft over *Afrique, Je te Plumerai* (Kameroen, 1991) en de manier waarop een bepaalde scène uit het begin van de film pas betekenis krijgt door latere scènes¹⁷¹. Om maar één voorbeeld te noemen, is dit een techniek die ook ruimschoots wordt toegepast in veel Aziatische cinema, met als opmerkelijkste exponent de films van de Taiwanese Hou Hsiao-Hsien.

Dit is het soort voorbeelden dat perfect binnen het kader van de stelling kan verklaard worden en dus zoals Witzel stelt, de integriteit van de stelling niet onderuit halen.

¹⁷⁰ Hier dient met enige voorzichtigheid te worden toegevoegd: het is onmogelijk 'alle' films te kennen en dus zijn er ongetwijfeld nog tegenvoorbeelden te vinden die aan de 'countercheck' (cfr. Witzel) dienen te worden onderworpen, case per case.

¹⁷¹ Thackway, p 108

2.6 Conclusie: onderscheidende elementen in de Afrikaanse filmtaal

Voortgaand op het empirische gedeelte bovenstaand en gesteund door het onderzoek en de gepubliceerde literatuur hieromtrent door een aantal belangrijke auteurs, kunnen we stellen dat het cyclische gebruik van tijd dat Michael Witzel als cruciaal bestempelde in het begrijpen van Gondwana (met als kern Afrikaanse) mythologie, taal én bij uitbreiding beeldtaal, inderdaad wordt doorgezet in de beeldtaal die gehanteerd wordt in Afrikaanse film, nadat compensaties zijn uitgevoerd voor onvermijdelijke interculturalisatie in de filmtaal. De interactie tussen die externe invloeden en de reeds aanwezige lokale elementen, verloopt volgens een proces van 'local globalization' zoals Arjan Appadurai dat beschreef en dat de externe patronen die de meeste affiniteit vertonen met wat reeds aanwezig is, sneller laten geassimileerd worden, waardoor eenzelfde externe invloed radicaal verschillende affecten kan hebben op een andere locatie en in een andere (beeld)cultuur. In dit specifieke geval is het niet overdreven te stellen dat het veranderde gebruik van tijd in de naoorlogse Europese filmtaal een ideale component vormde om samen te gaan met het reeds aanwezige anti-lineaire tijdsbegrip in de Afrikaanse cultuur en wellicht net daarom zo snel geassimileerd werd. Eveneens werd aangetoond dat het specifieke lokale tijdsbegrip zich in filmtaal vertaald ziet in filmisch tijdsgebruik en een prominent gebruik van cirkelvormige ruimte – zowel in 'staging' als in camerabewegingen, gebruik van landschap en personages.

In het laatste hoofdstuk zullen deze bevindingen gekoppeld worden aan de theorie en data uit het nog jonge veld van de neurokunstwetenschappen. In wezen is dit een antwoord op de vraag: hoe komt het dat bepaalde visuele patronen (de spatio-temporele oorspronkelijke elementen) zich op een bepaalde plaats en in een bepaalde periode ontwikkelen? In tweede instantie en op een dieperliggend niveau is dat een peilen naar het antwoord op de vraag: hoe komt het dat bepaalde (visuele) stijlen zich ontwikkelen en evolueren en anderen verdringen, letterlijk wat Wilfried Van Damme zich afvraagt in verband met world art studies: *Where do styles come from and what is in fact their relation to a given locality and time period?*¹⁷² Neurokunstwetenschappen – hier toegepast op het medium film – proberen een nieuw antwoord te formuleren op deze vragen zoals John Onians glashelder stelt:

*This is why neuroarthistory can help art historians, anthropologists and archeologists answer questions such as why a particular artist, or group of artists, makes a particular work at a particular time (...) and why a particular community or a particular individual patron has an interest in such art (...)*¹⁷³

¹⁷² Van Damme, p 4

¹⁷³ Onians, John – *Neuroarthistory: Making more sense of Art in World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Van Damme Wilfried & Zijlmans Kitty (ed.), Valiz Amsterdam, 2008, p 271

*If Art Historians are not careful they are in danger of becoming extinct – the victims of the arriving meteor of neuroscience*¹⁷⁴

*

*For the art historians of the future who have the courage also to be neuroarthistorians*¹⁷⁵

3.1 Inleiding

Alvorens de stap te maken naar de neurobiologie en het veld van de neurokunstwetenschappen, is het nodig de vorige twee hoofdstukken nog even in het juiste perspectief te plaatsen.

Hoofdstuk I steunde op het onderzoekswerk dat gebeurde in het kader van de bachelorproef en dat een in detail uitgewerkt voorbeeld bevatte van ‘interculturalisatie’. Startend vanuit een case-study rond RTDFP van Luc de Heusch, werd aangetoond hoe de revolutie die plaatsgreep in de vooral Franse antropologische film tijdens de jaren vijftig van de twintigste eeuw (het gewijzigde omgaan met tijd uit het Italiaanse neorealisme en zelfreflexiviteit), een grote invloed uitoefende op de beeldtaal van de vroege (Noord)Afrikaanse auteurscinema. Al te vaak blijven theoretische filmstudies opgedeeld in blokjes en worden geografisch van elkaar verwijderde filmtradities al te vaak aanzien als monolithische, weinig compatibele entiteiten. De interculturele invloedslijnen van pakweg De Sica naar Satyajit Ray en zo naar Hou Hsiao-Hsien of de parallellen inzake het gebruik van landschap bij zulke verschillende regisseurs als John Ford, David Lean en Nure Bilge Ceylan, blijven daardoor net als vele andere facoren onderbelicht, als ze überhaupt al aan bod komen. In het specifieke geval van de Afrikaanse film werd bovendien gewezen op de rol van de postkoloniale studies en het (machts)discours hieromtrent en de manier waarop de erfenis van het neorealisme vaak al te veel gereduceerd werd tot een politiek discours.

In hoofdstuk II werd gekeken naar de ‘oorspronkelijke’ patronen die wel degelijk aanwezig zijn in de Afrikaanse film en die - steunend op het uitgebreide onderzoek van Michael Witzel - terug te voeren zijn op de ontstaansmythes in Afrika/Gondwana en een cyclisch begrip van tijd, een stelling die verder onderbouwd werd aan de hand van gelijkaardige conclusies in het werk van bijvoorbeeld Melissa Thackway. Eerst werd geargumenteed - steunend op het werk van onder andere Gilles Deleuze - dat de eigenheid van de Afrikaanse cinema zou moeten blijken uit spatio-temporele patronen. Er werd vervolgens vastgesteld dat een reeks spatio-temporele patronen inderdaad eigen zijn aan de Afrikaanse film en dat de assimilatie van de invloed van bijvoorbeeld het neorealisme verloopt via een proces zoals dat door Arjan Appadurai beschreven werd.

Het laatste hoofdstuk zal nu op zoek gaan naar een verklaringsmodel voor het ontstaan van die ‘oorspronkelijke patronen’. Waarom ontstaan bepaalde patronen op een bepaalde tijd en plaats, welke neurobiologische processen spelen daar en hoe kan het integreren van - nog zeer nieuwe - data van die processen ons meer leren over de manier waarop (film)stijlen en stromingen niet toevallig ontstaan en

¹⁷⁴ Golden, Lauren – *Raising the Eyebrow: John Onians and the World Art Studies*, BAR International Series 996, 2001, p 90

¹⁷⁵ Onians, John – *Neuroarthistory*, Yale University Press New Haven & London, 2007, preface

zich ontwikkelen op een bepaalde manier, maar onderhevig zijn aan een neurobiologisch proces dat duidelijke wetmatigheden vertoont. Het volledig in kaart brengen van deze materie valt ver buiten het veld van dit onderzoek en is onderwerp voor een vergelijkende studie die veel breder gaat dan enkel de Afrikaanse cinema, maar in dit derde hoofdstuk zal geprobeerd worden om op zijn minst op een zeer bescheiden manier de grote contouren te schetsen van het beoogde verklarend model.

In eerste instantie zal kort gekeken worden naar de manier waarop neurobiologie altijd al – zij het in zeer primitieve vorm – aanwezig is geweest in de kunstwetenschappen en zeker in die vanaf de negentiende eeuw en later in de filmtheorie. Vervolgens zullen eerst een aantal (basis) neurobiologische principes worden belicht die van belang zijn voor de visuele perceptie van beelden in het algemeen en film in het bijzonder. Omwille van een belangrijke link met wat nadien volgt zal nog even kort teruggekeerd worden naar de aan het begin van hoofdstuk II aangeraakte stelling van Laura Marks. In een laatste deel zal dan worden gekeken naar de basis van een verklarend model inzake de manier waarop stijlen zich in de film ontwikkeld hebben (diachronisch en diatopisch) en hoe dit gestuurd werd door neurobiologische processen die een antwoord kunnen bieden op de vraag waarom bepaalde zaken zich op een bepaald moment en bepaalde plaats ontwikkeld hebben, of althans een systematiek aanreiken die een verklaring biedt voor het proces dat deze ontwikkelingen heeft bepaald. In het laatste deel zal ook blijken dat filmbeelden een bijzondere plaats innemen in dit proces en dus bij uitstek geschikt zijn voor een dergelijke analyse.

3.2 Van Aristoteles tot Zeki¹⁷⁶

De vraag hoe en waarom stijlen in de kunst zich op een bepaald moment en een bepaalde plaats ontwikkelen, hoe dit proces precies werkt en hoe het gelinkt is met onze zintuigen en perceptie, is altijd al aanwezig geweest in het denken over kunst. Zoals John Onians stelt, vinden we op zeer primitieve manier al sporen terug van neurobiologische elementen bij uiteenlopende denkers als Aristoteles, Alberti en Leonardo Da Vinci¹⁷⁷ en bij iemand als al-Hassan ibn al-Haytam zijn die ideeën zelfs al uitgewerkt in vrij complexe schema's over de perceptie van beelden.¹⁷⁸

Wanneer in de negentiende eeuw steeds meer vroege neurobiologische data beschikbaar worden en het baanbrekende werk van Charles Darwin ingang vindt, vinden we in theorieën van Taine, Vischer of Semper steeds meer sporen terug van wat een vroege vorm van echte neurokunstwetenschappen kan genoemd worden.¹⁷⁹ De echte doorbraak komt er met de – vooral Duitstalig gestuurde – theorie van pioniers als Heinrich Wölfflin, Alois Riegl en de semiotische benadering van Erwin Panofsky.¹⁸⁰

In de loop van de twintigste eeuw worden de neurokunstwetenschappen echt geboren, met steeds meer 'harde' data uit de zich ontwikkelende neurobiologie en de eerste aanzetten tot het effectief meten van reacties in de hersenen. We vinden de neerslag voor kunstwetenschap en dan vooral visuele perceptie en de perceptie van het medium film in het bijzonder, terug in werk van Herskovits, Gombrich, Baxandall (*perhaps the first art historian who took a consciously neural approach to art*¹⁸¹) en uiteindelijk bij Semir Zeki, Gilles Deleuze en uiteraard John Onians zelf.¹⁸²

Dit extreem verkorte overzicht vereist eigenlijk een studie op zichzelf, maar wordt hier enkel aangehaald om de stelling te onderbouwen dat neurobiologie altijd al min of meer aanwezig was in kunstwetenschap, maar pas recent voldoende empirische data kon bieden om bepaalde theorieën – die vaak al veel ouder zijn – te ondersteunen en dan vooral op het vlak van visuele perceptie, een studieveld waar filmtheorie bijzonder veel baat bij heeft, maar dat nog maar met mondjesmaat werd geïntegreerd in filmstudies.

Ten slotte is het goed nog even aan te stippen dat neurokunstwetenschap het bestuderen van bijvoorbeeld film niet reduceert tot een louter biologisch gegeven. John Onians vat perfect samen – sprekend over Norman Bryson die initieel zich afzette tegen elke fenomenologische benadering, maar later zich verdiepte in de neurobiologische grondslag van het omgaan met kunst – dat neurokunstwetenschappen precies alle emotie die gepaard gaat met het bekijken van film of kunst in het algemeen weet te vatten:

(...) *he* (Bryson – eigen toev.) *heralds neuroscience as a way to make more sense of art because it accommodates the vital categories of human experience bracketed out by other approaches: feeling, emotion, intuition and sensation.*¹⁸³

¹⁷⁶ Onians - *Neuroarthistory*

¹⁷⁷ Samenvattend uit Onians – *Neuroarthistory*, pp 1-53

¹⁷⁸ Onians – *Neuroarthistory*, pp 38-41

¹⁷⁹ Samenvattend uit Onians – *Neuroarthistory*, pp 99-114

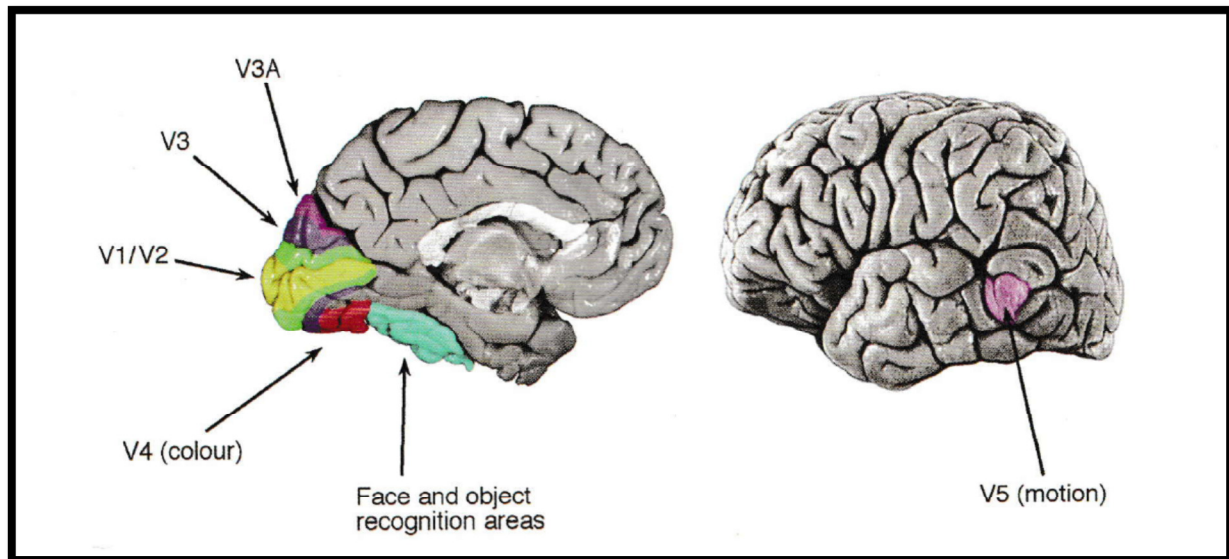
¹⁸⁰ Samenvattend uit Hatt & Klön, pp 40-117

¹⁸¹ Onians, John – *Making more sense of Art*, p 265

¹⁸² Samenvattend uit Onians – *Neuroarthistory*, pp 150-203

¹⁸³ Onians – *Making more sense of Art*, p 266

3.3 De visuele cortex: enkele basisprincipes



184

Vooraleer dieper in te gaan op enkele basisprincipes is het handig de visuele cortex even te situeren. Kort samengevat kan men stellen dat de gebieden V1 (ook wel de primaire visuele cortex genoemd) en V2 fungeren als ‘distributiecentra’ voor visuele prikkels naar andere gebieden. V4 en V5 zijn ‘gespecialiseerde’ gebieden met heel specifieke functies: de waarneming van kleur en beweging. Empirische proeven en hersenscans tonen aan dat bepaalde gebieden sneller geactiveerd worden dan anderen bij waarneming¹⁸⁵ - een gegeven dat niet zonder belang is, zie bijvoorbeeld de stelling van Deleuze (zie supra) met betrekking tot het actieve proces in de tijd van diepte-enscenering, dat inderdaad hierdoor empirisch ondersteund wordt: aangezien de visuele prikkel voor kleur niet passeert langs gebied V1, verloopt de perceptie van kleur sneller dan die van beweging – anders gezegd, Deleuze heeft gelijk wanneer hij stelde dat dit een combinatie van tijd en ruimte is, aangezien de verwerking van V1 naar V5 een langer cognitief proces vereist (we spreken uiteraard over milliseconden).¹⁸⁶

Eveneens van groot belang voor wat volgt is dat dit processen zijn die een soort van ‘geheugen’ bezitten. Dat wil zeggen dat verschillende neuronen die vaak samen geactiveerd worden na verloop van tijd steeds dezelfde ‘set’ van neuronen zullen activeren - wat Ding en Glanzman *spikes*¹⁸⁷ noemen en als volgt beschrijven:

*A neuronal ensemble may refer to a group of interconnected cells or population of cells embedded in a large network.*¹⁸⁸

¹⁸⁴ Zeki, p 16

¹⁸⁵ Deze hele voorgaande alinea, samenvattend uit Zeki, pp 13-21, p 66 en uit Glanzman, Dennis L. & Mingzhou, Ding – *The Dynamic Brain: An Exploration of Neuronal Variability and Its Functional Significance*, Oxford University Press, 2011, preface & pp 29-64

¹⁸⁶ Zeki, p 66

¹⁸⁷ Glanzman, Dennis L. & Mingzhou, Ding, preface

¹⁸⁸ Glanzman, Dennis L. & Mingzhou, Ding, preface

Dit gebeurt niet alleen in de visuele cortex, ook op andere plaatsen in onze hersenen (wat opnieuw een ondersteuning is voor Deleuzes senso-motorische theorie: het samen ‘getriggered’ worden van neuronen - in het Engels is de geijkte term ‘firing’- in de visuele cortex activeert ook meteen een netwerk in andere centra van de hersenen – zie in dat verband ook hieronder). Dit leidt tot ‘netwerken’ in het brein, die gevormd worden door veelvuldige blootstelling aan visuele patronen.

Strikt biologisch is het proces:

*Spatial and temporal signatures tie these neurons together through altering, organizing and synchronizing their specific firing patterns together in ways that address specified contexts.*¹⁸⁹

Of korter samengevat door neurobioloog Kreiji Tanaka:

*(...) we know that the more often we look at an object, the more connections will be made between neurons to help us see it.*¹⁹⁰

Specifiek met betrekking tot beelden geeft dit een resultaat dat een afspiegeling wordt van herhaalde visuele stimuli:

*That is to say that the connections between objects, their relations and the spaces they occupy are arranged spatially and temporally according to the prescribed architectonic arrangements of neural networks in the brain.*¹⁹¹

Eenvoudiger gezegd: bepaalde sets van neuronen die vaak samen geactiveerd worden, bepalen ook de manier waarop we vervolgens naar de wereld kijken en hoe we bepaalde patronen reproduceren. In het laatste deel zullen we zien hoe het medium film beelden en patronen voortbrengt die dit proces nog intensifiëren, wat van groot belang zal zijn voor de manier waarop filmstijlen zich ontwikkelen – zie *infra*.¹⁹²

Een laatste element om op te wijzen in wat een veel te complexe materie is om hier ten gronde toe te lichten (en die zich ook situeert in het veld van strikte neurobiologie) is het concept van *spiegelneuronen*.¹⁹³ Opnieuw vereist dit in wezen een gedetailleerde biologische uitleg en de werking van deze neuronen is nog maar een tiental jaar echt bekend¹⁹⁴, maar hier volstaat om te stellen dat deze neuronen – gesitueerd in de pre-motorische cortex – geactiveerd worden door visuele stimuli (en wellicht andere, maar dat is minder relevant hier). Belangrijk is dat deze activatie dezelfde is als bij bepaalde motorische functies: met andere woorden, het kijken naar bepaalde motorische functies, of de visuele suggestie ervan (zoals bij uitstek bijvoorbeeld in film !) activeert precies dezelfde delen van de hersenen als het uitvoeren van de actie zelf.¹⁹⁵ Niet alleen heeft dit verstrekkende gevolgen voor de manier waarop we filmische tijd en ruimte ervaren (zie alweer Deleuze, zogenaamde image schema’s in film¹⁹⁶, maar bijvoorbeeld ook Steven Jacobs over de manier waarop cinematografische ruimtes geconnecteerd zijn met bepaalde gevoelens en emoties¹⁹⁷) maar ook voor het feit dat virtuele

¹⁸⁹ Neidich, p 130

¹⁹⁰ Tanaka, Kreiji – *Neural Mechanisms of Object recognition* in *Science* N° 262/5134, 1993, p 685

¹⁹¹ *Ibid.*, p 73

¹⁹² *Ibid.*, p 81

¹⁹³ Coëgnarts, Maarten & Kravanja, Peter – *Image Schema’s in Film*, *Cinemagie* N° 278, maart 2012, pp 87-99

¹⁹⁴ Giacomo, Rizzolatti & Fadiga, Luciano & Gallese, Vittorio & Fogassi, Leonardo – *Premotor cortex and the recognition of motor actions* in *Cognitive Brain Research* N° 3(2), 1996, pp 131-141

¹⁹⁵ Samenvattend uit Gallese, Vittorio – *Mirror Neurons and Art in Art and the Senses*, Bacci, Francesca & Melcher, David (ed.), Oxford University Press, 2010, pp 441-449

¹⁹⁶ Coëgnarts & Kravanja

¹⁹⁷ Jacobs, p 5

omgevingen en beelden (virtueel hier in de betekenis van niet de fysieke omgeving waarin het subject zich bevindt) een even grote impact hebben (zoiets groter ! maar dit wordt in het laatste deel besproken) op het vormen van neurale netwerken als de fysieke omgeving. Het is van belang dit nog even te beklemtonen: visuele stimuli vormen blijvende neurale netwerken die ons gevoeliger maken voor die stimuli en ons aanzetten tot het reproduceren ervan. Die stimuli hoeven niet per se uit de reële fysieke omgeving te komen en zijn ook gelinkt aan andere delen van de cortex (senso-motorisch bijvoorbeeld, denk aan de manier waarop Deleuze stelt dat onze ervaring met film veranderde door een andere relatie tussen beeld en deze neurale werking) waardoor netwerken ontstaan die heel sterk cognitief ingebed geraken.

Die vaststelling die in detail gelinkt wordt aan het medium film door Coëgnarts & Kravanja¹⁹⁸ maar ook gekoppeld wordt aan de werking van empathie in kunst¹⁹⁹ en film in het bijzonder, zal van groot belang zijn wanneer we in het laatste deel bekijken hoe de visuele taal van de film een bijzonder grote invloed heeft gehad op de cognitieve ontwikkeling in de twintigste eeuw en hoe zichzelf versterkende processen de neurobiologische motor vormen voor (onder andere) ontwikkeling van stijlen.

¹⁹⁸ Coëgnarts & Kravanja

¹⁹⁹ Freedberg, David & Gallese, Vittorio – *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience* in *Trends in Cognitive Sciences* Vol 11, 2007, pp 197-203

3.4 Nature vs. Nurture: Laura Marks

Omdat dit een belangrijk gegeven is in het licht van het laatste gedeelte van deze paper, is het van belang nog even terug te komen op de aan het begin van hoofdstuk II behandelde stelling van Laura Marks, maar nu iets dieper in te gaan op de daarin gerezen problematiek.

Ik herhaal hier nog even kort het bewuste citaat:

*'Intercultural Cinema' which appeals to embodied knowledge and memory in the absence of other sources.*²⁰⁰

In wezen stelt Marks hier dat het senso-motorische element in film (uitgebreid besproken bij Deleuze hoger en zoals in dit hoofdstuk gesteld, zijn visuele prikkels inderdaad ook neurobiologisch gekoppeld aan het senso-motorische) universeel is en het proces van visuele stimulus naar activatie van een neuraal netwerk overal op dezelfde manier zal verlopen. Zoals ik in hoofdstuk II reeds stelde, denk ik dat Marks maar ten dele gelijk heeft en in wezen lijkt ze zelf ook haar stelling voor een stuk op losse schroeven te zetten door een twintigtal bladzijden te stellen dat: *The order of the sensible is the 'sum of what is accessible to sense perception at a given historical and cultural moment'*.²⁰¹

Hier duikt een soort van synthese op tussen wat traditioneel als 'nature' en 'nurture' wordt benoemd: de hersenen en neurologie van de menselijke soort zijn inderdaad een universeel gegeven, maar de manier waarop visuele stimuli verwerkt en gereproduceerd worden, is dat niet, zoals mag blijken uit het proces dat in dit deel beschreven werd. Immers, het groeperen in een 'pakket' of 'neuraal netwerk' van neuronen die tegelijkertijd geactiveerd worden, is afhankelijk van de visuele stimuli die het subject (veelvuldig) ontvangt en dus afhankelijk van plaats, historiek, virtuele en fysieke omgeving en talloze andere patronen -Van Damme: (...) *stressing instead the effects of environmental pressure acting on pre-existing cognitive abilities (...)*.²⁰²

Dat laatste is van zeer groot belang: hier wordt immers duidelijk dat de visuele stimuli die diachronisch en diatopisch verschillen van persoon tot persoon, generatie tot generatie en cultuur tot cultuur, via dit proces andere netwerken vormen en dus onderhevig zijn aan verandering en evolutie. Dat laatste gegeven is wellicht één van de moeilijkste punten – dat die netwerken evolueren en veranderen - maar wel één dat fundamenteel is voor de neurobiologische fundering voor de evolutie van filmstijlen (het veld wordt bewust beperkt gehouden tot de focus van deze paper), het onderwerp dat als laatste aan bod komt in deze tekst.

²⁰⁰ Marks – *The Skin of Film*, p 127

²⁰¹ Ibid., p 144

²⁰² Van Damme, p 11

3.5 De neurobiologische basis voor de ontwikkeling van filmstijlen

Met dit allerlaatste deel komen we tot de kern van de vraag ‘Hoe komt het dat bepaalde filmstijlen zich ontwikkeld hebben op bepaalde plaatsen en in een bepaalde historische context?’ Meer specifiek werd in deze tekst uitgewerkt hoe vroege (en latere) Afrikaanse cinema beïnvloed werd door het modernisme uit de Europese filmtaal – algemeen, maar de rol van antropologische cinema werd uitgebreid bekeken – en hoe die invloed gemengd raakte met ‘oorspronkelijke elementen’ om tot een kenmerkend Afrikaanse filmstijl te komen (met uiteraard talloze variaties). De vraag wordt dus hier waarom er een voorkeur ontstond voor dat cyclisch tijdsgebruik (en enkele andere factoren). Zoals we zagen loopt dat proces vanuit de algemene cultuur naar de late incarnatie van de filmcultuur, die vanaf dat moment ook weer een eigen evolutie doorloopt (die het proces zoals hier wordt beschreven nog versterkt – zie infra).

Alvorens een antwoord te formuleren op die vraag, is het nodig twee opmerkingen te maken. Enerzijds sluit ik me aan bij de stelling van Onians waarin hij duidelijk aangeeft dat neurokunstwetenschappen geenszins mogen gebruikt worden als vervanging voor alle bestaande theorieën (*Neuroarthistory does not replace existing art history, it only gives it another resource and dimension*²⁰³). Concreet aan de hand van een voorbeeld dat hier ruimschoots besproken werd: het Italiaanse neorealisme ontstond natuurlijk voor een deel uit economische, sociale en politieke factoren en die mogen niet over het hoofd gezien worden. Neurokunstwetenschap verschaft echter een verklarend model dat aangeeft waarom die combinatie van factoren aanleiding gaf tot die precieze verandering (zoals Deleuze ze beschreef) en waarom dit niet eerder gebeurde. Het model dat hieronder zal aangebracht worden vult dus de bestaande elementen op cruciale wijze aan. Anderzijds is het van groot belang aan te geven dat dit geen biologisch essay is en dat ik mij hier zal beperken tot het beschrijven van het proces zelf. Naar mijn mening gaat Onians ook wat ver wanneer hij zonder meer bepaalde singuliere oorzaken gaat linken aan bepaalde stijlen.²⁰⁴ De processen zijn complexer dan dat (zoals bij Bryson en Neidich zal blijken) en binnen het onderzoeksveld van deze paper is het voorzichtiger voorlopig enkel het proces zelf te beschrijven en die beschrijving sporadisch aan te vullen met enkele pertinente voorbeelden. Concreet: De neurobiologische elementen en processen die geleid hebben tot het cyclische tijdsgebruik zullen beschreven worden, de specifiek biologische omgevingsfactor(en) die rechtstreeks kunnen gekoppeld worden aan het verschijnen van dit patroon zijn voer voor een veel grondiger studie en blijven dus buiten beschouwing.

De basis van het neurologisch proces dat de ontwikkeling van filmstijlen helpt verklaren ligt in de hoger beschreven manier waarop neurale netwerken gevormd worden en de rol die spiegelneuronen hierin spelen (zie supra). In enkele stappen komt het proces hierop neer: herhaalde blootstelling aan bepaalde visuele patronen vormt door de plasticiteit van de hersenen, neurale netwerken die toegespitst zijn op het sneller herkennen, omgaan met én het reproduceren van die specifieke patronen. Omdat dit zo een belangrijk gegeven is – een bepaalde visuele omgeving vormt dus een voorkeur voor bepaalde patronen en het reproduceren ervan – is het wenselijk even uitgebreid te citeren uit Onians die de studie van Nancy Kanwisher aanhaalt die dit proces goed beschrijft:

This is of enormous relevance, because it means that whatever the landscape we are brought up in, whether sand or jungle, ice or rock, whatever the plants or animals or man-made objects we look at, the more we will develop neural networks to help us do so. The networks so formed will give us a

²⁰³ Onians – *Making more sense of Art*, p 277

²⁰⁴ Samenvattend uit Onians – *Making more sense of Art*, pp 279-280

*preference for looking at – and indeed for making – configurations that share the properties of that landscape, plant-type, animal-type or object-type (...)*²⁰⁵

Heel belangrijk om op te merken hier is – zoals ook reeds aangehaald in het hoofdstuk over de visuele cortex – dat ‘visuele omgeving’ niet enkel een natuurlijke omgeving is, maar ook de omgeving die vervolgens vorm krijgt doorheen geproduceerde objecten en kunst. Dat verklaart bijvoorbeeld waarom oudere rotsschilderingen zoals die in Chauvet, Frankrijk – in tegenstelling tot wat lang werd verondersteld – naturalistischer zijn dan veel latere, meer schematische, voorstellingen in Lascaux: de eerste zijn gemaakt op basis van neurale netwerken gevormd door blootstelling aan de natuurlijke omgeving, de latere op basis van neurale netwerken die meer en meer mee gevormd werden ook door de artificiële voorstelling van die natuurlijke omgeving en dus stap voor stap schematischer werden.²⁰⁶ We zullen verder zien dat dit proces nog versterkt wordt in latere media als fotografie en – vooral – film, die een veel grotere impact zullen blijken te hebben op dit proces.

Deze plasticiteit die aanleiding geeft tot het vormen van dergelijke neurale netwerken heeft een evolutionaire functie²⁰⁷ (het helpt ons om bijvoorbeeld handelingen van de ouders onbewust over te nemen, maar ook bepaalde culturele handelingen die van belang zijn in een bepaalde leefgemeenschap sneller aan te leren²⁰⁸) en verklaart ook grotendeels waarom op een bepaald moment iets ontstaat: in het geval van Chauvet stelde een unieke natuurlijke formatie (de rotsbrug nabij de site) bloot aan een nieuw visueel patroon. De brug – die cruciaal was wellicht voor dierlijke migratie in het afgesloten gebied - stelde plots in staat om dieren op veilige manier van dichtbij te observeren.²⁰⁹

Een studie die veel vroeger al dit proces illustreerde was die van de Amerikaanse antropoloog Melville Herskovits, die al overduidelijk een verband legde tussen visuele omgeving en de cognitieve gevolgen ervan. Aan de hand van de zogenaamde Müller-Lyer illusie (twee lijnstukken van gelijke lengte lijken langer of korter naargelang de pijlen aan het uiteinde naar binnen of buiten gericht zijn) werd vastgesteld dat een correlatie kon worden gemaakt tussen de omgeving waarin het subject leefde of opgroeide (stedelijk, grootstedelijk, landelijk etc...) en de manier waarop een antwoord gegeven werd op de illusie.²¹⁰ Ook hier weer bleek dat bepaalde invloeden (grootstedelijk) groter waren²¹¹ dan anderen, een idee dat we in embryonale vorm al terugvinden bij Walter Benjamin²¹² en meer uitgewerkt bij Jonathan Crary.²¹³ Die laatste opmerking is niet onbelangrijk, aangezien ook hier geldt dat neurokunstwetenschappen een verklaringsmodel kunnen bieden voor theoretische inzichten die reeds eerder geformuleerd werden.

Om mij toch te wagen aan een min of meer concreet voorbeeld dat als prototype kan dienen van de manier waarop dergelijk onderzoek volgens mij zou moeten vorm krijgen kunnen we stellen dat de Japanse voorkeur voor extreem horizontale stilering (die moet zijn voortgekomen uit de fysieke

²⁰⁵ Onians – *Making more sense of Art*, p 268 citing Kanwisher, Nancy – *The ventral visual pathway in humans: Evidence from fMRI in Visual Neurosciences Vol. 2*, Chalupa, Leo M. & Werner, John S. (ed.), Cambridge MIT Press, 2004, pp 1179-1189

²⁰⁶ Samenvattend uit Onians – *Making more sense of Art*, pp 272-276

²⁰⁷ De ruimte ontbreekt om hier ook in te gaan op het vraagstuk rond de evolutionaire functie van kunst, een volledig apart studieveld, dat echter ook linken vertoont met de neurobiologie (zie in dat verband bijvoorbeeld het werk van Ellen Dissayanake of Denis Dutton)

²⁰⁸ Onians – *Making more sense of Art*, p 272

²⁰⁹ Ibid., p 275

²¹⁰ Segall, M.H. & Campbell, D. & Herskovits, M. – *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis, 1966

²¹¹ Ibid.

²¹² Benjamin

²¹³ Crary

omgeving, zoals gezegd worden hier specifieke toewijzing vermeden, bij grondiger onderzoek is het zeker noodzakelijk dit wel te doen) eerst binnen kwam in de algemene visuele cultuur, dat patroon versterkt werd en zich ook doorzette in de filmcultuur van het land (zelfs in vroege cinema die nog in het oude 4:3 formaat opgenomen werd²¹⁴) waar het patroon nog meer versterkt werd (een evolutie die hieronder zal geduid worden). Op die manier moet het mogelijk zijn om filmstijlen en hun evolutie op te delen aan de hand van nieuwe criteria, buiten het puur geografische of nationale, die aandacht hebben voor dit soort lokale, oorspronkelijke patronen en die die ontstonden door wederzijdse culturele uitwisseling – met de hier beschreven processen uit de neurokunstwetenschappen als basis.

Samenvattend kunnen we dus stellen dat de omgeving van groot belang is voor de neurale processen die aan de basis liggen van de kunst die geproduceerd wordt, doorheen de vorming van (visuele) neurale netwerken en de manier waarop spiegelneuronen zich inschrijven van het visuele op de motorische cortex (het zou interessant zijn deze neurobiologische processen ook te gaan toetsen inzake de manier waarop Appadurai het proces van culturele assimilatie beschrijft of aan de ‘visual interculturalization’ van Zijlmans en Van Damme – zie supra) . Dat proces wordt gestuurd volgens biologische evolutionaire principes. John Onians raakt dat onderwerp vluchtig aan (*We know that these arrangements of collections of neurons with specialized function are determined by the genetic coding of our DNA (...)* ²¹⁵) maar in het werk van Warren Neidich wordt het ten gronde bekeken. Ik kom hier later op terug, aangezien het nodig zal zijn om te verklaren waarom sommige culturele gegevens overleven in een bepaalde groep, ook al sterft het ‘individuele brein’ samen met het singuliere subject.

Dit proces begon grondig te wijzigen vanaf ongeveer de negentiende eeuw, het exacte punt is duidelijk voer voor discussie, maar zeker is dat de fotografie en vooral het medium film een belangrijk aandeel hebben gehad in de evolutie die plaatsgreep binnen het proces zelf. Zoals reeds werd aangehaald, bestonden theoretische inzichten hieromtrent reeds eerder, maar kunnen ze nu pas ondersteund worden door neurobiologische data. Jonathan Crary legt heel terecht het verband tussen nieuwe technologie (de stereoscope, fotografie en vooral film²¹⁶) wanneer hij stelt dat het kijken(d) subject en de reproductie van patronen onderhevig waren aan (...) *a radical abstraction and reconstruction of optical experience, thus demanding a complete reconsideration* (van de visuele ervaring – eigen toev.).²¹⁷ Hij werkt die stelling in groot detail uit, maar slaagt er niet in om te beschrijven hoe het proces precies werkt. Ook bij denkers als Walter Benjamin, André Malraux, Gilles Deleuze, Rosalind Krauss²¹⁸ of Sigfried Krackauer (en vele andere) vinden we sporen terug van de stelling dat de moderniteit en moderne technologieën perceptie en de neurale processen grondig veranderd hebben, maar omwille van het ontbreken van de neurobiologische data bleef het onmogelijk om dat ook empirisch te gaan onderbouwen.

Nu die neurobiologische data wel voorhanden zijn , kan het proces (vorming van neurale netwerken onder invloed van visuele stimuli –reproductie – versterking) wel in een onderbouwd wetenschappelijk model gegoten worden. Dat model zal aan het eind van dit hoofdstuk ook toelaten te stellen dat het medium film (en bij uitbreiding de opvolgers in de digitale wereld) een bijzonder geval is binnen dat proces en zich dus uitstekend leent voor een analyse van stijlen en evoluties op deze basis.

²¹⁴ Cousins, pp 39-41

²¹⁵ Onians – *Making more sense of Art*, p 267

²¹⁶ Crary, p 9

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Het is opvallend dat ook Krauss groot belang hecht aan de ontwikkeling van nieuwe visuele apparaten in bijvoorbeeld *Optical Unconscious*.

Gerald Edelman legde in 1985 de basis van wat later *primary repertoire* is genoemd (in neurobiologie ook *phyletic memory*²¹⁹ genoemd)²²⁰: de set van neurale verbindingen die aanwezig is in de menselijke soort bij geboorte en die zowel neuronen bevatten die sensitief zijn voor zaken die universeel belangrijk zijn voor de menselijke soort als zaken die (evolutionair gezien) dat niet meer zijn.²²¹ (Hoe ‘culturele evolutie en genetica’ hier een rol in spelen wordt iets verder behandeld). Het *secondary repertoire*²²² (in vaktermen ook wel *episodic memory*²²³ genoemd) omvat de neurale netwerken die gevormd worden via interactie met de omgeving (zoals hierboven beschreven) en die zich ook manifesteren in het reproduceren van de visuele patronen -een feedback loop dus die zichzelf versterkt: *Redesigning, so to speak, the secondary repertoire.*²²⁴ Of:

*These radical shifts in temporal and spatial coordinates create changes well beyond superficial appearance. They embed new temporal and spatial machines into the cultural and visual landscape.*²²⁵

Dat wil zeggen dat we die patronen reproduceren in bijvoorbeeld schilderkunst, maar ook architectuur. Architectuurhistorica Beatriz Colomina legt bijvoorbeeld de expliciete link tussen de evolutie in de filmcultuur (op zichzelf al een product van veranderende neurale netwerken, zoals we zagen) en veranderingen in de architectuur:

*With Le Corbusiers ‘fenêtre en longueur’ we returned to Dziga Vertov, to an unfixed, never-reified image, to a sequence without direction, moving backward and forward according to the mechanism or movement of the figure.*²²⁶(...) *as a result more and more of our visual space has been rendered ‘cinematic’.*²²⁷

De verklaring daarvoor ligt in het feit dat neurale netwerken, ook vormelijk een grote gelijkenis vertonen met de visuele stimuli die aan de basis ervan liggen (...) *reveal a striking topographical congruence between the structure of the stimulus and the neural activity it stimulates (...).*²²⁸ Dit wil zeggen dat er een direct vormelijk verband bestaat tussen blootgesteld worden aan een bepaalde omgeving of architectuur (zie hoger Benjamin of Herskovits) en de manier waarop bepaalde patronen of beelden meer zullen gereproduceerd worden in bijvoorbeeld film (compositie, maar ook kleur, licht etc...). Door middel van de ‘feedback’ zullen die patronen nog versterkt worden.

Op dat punt komt echter een heel belangrijk begrip naar boven: dat van *phatic images*.²²⁹ Kort gesteld komt het er op neer dat dit beelden zijn uit een virtuele omgeving (als in niet fysieke – Bryson stelt terecht: *the distinction between the real and the virtual cannot be drawn at the level of ontology*²³⁰) die veel meer concentratie en aandacht vereisen van het subject (meer cognitieve velden ‘triggeren’ ook: (...) *these artificially contrived images compete more effectively for neural space than their natural or organic counterparts*²³¹) en dus een veel grotere impact hebben op het vormen van neurale

²¹⁹ Neidich, p 40

²²⁰ Edelman, Gerard – *Neural Darwinism*, Basic Books, 1985

²²¹ Samenvattend uit Ibid.

²²² Bryson, p 12

²²³ Neidich, p 40

²²⁴ Neidich, p 27

²²⁵ Neidich, p 82

²²⁶ Colomina, Beatriz – *Privacy and Publicity*, MIT Press, 1998, p 139

²²⁷ Ibid., p 73

²²⁸ Damasia, A.R. & Damasia, H. – *Making Images and Creating Subjectivity in The Mind-Brain Continuum*, Llinas, R. & Churchland, P.S. (ed.), MIT Press, 1996, p 20

²²⁹ Virilio, Paul – *The Vision Machine*, Indiana University Press, 1994, p 14

²³⁰ Bryson, p 18

²³¹ Neidich, p 37

netwerken.²³² In die zin is film een ultiem voorbeeld van dit versterkte proces, daar deze beelden inderdaad behoren tot de zogenaamde ‘phatic images’²³³ en dus een veel grotere impact hebben op het versterken van bepaalde patronen in neurale netwerken (zie alweer de link met het werk van Walter Benjamin en uiteraard ook met het ‘inschrijven’ op sensomotorische aspecten van het lichaam bij Deleuze). Anders gezegd: precies omdat film behoort tot de ‘phatic images’ hebben de visuele patronen die we er in reproduceren (zie hier net boven het citaat van Colomina) ook een veel grotere impact, een proces dat zichzelf opnieuw versterkt en dat resulteert in een evolutie van visuele stijl, binnen het medium film zelf, maar ook in andere media. Neidich vat uitgebreid samen:

In the evolution of aesthetic styles, certain forms begin to replace others in the visual landscape; with time these forms recur over and over again. There is a competition between these styles and forms in real time and space, with certain styles replacing others (...) these forms have both spatial and temporal components. As they replace already existing forms with new ones, these spatial and temporal relations become preponderant. (Time and space then can be viewed like the history of optical machines as devices that render their abstract qualities in accordance with a mutating and transforming cultural context). It is in fact the differences in the spatial and temporal components that make them more²³⁴ ‘evolutionary fit’.²³⁵

Een aantal dingen wil ik hier even uitlichten: ten eerste sluit dit – zoals hoger gezegd – andere theorieën over de motor van verandering niet uit, maar vult ze aan, ten tweede zijn het spatio-temporele patronen, die we – zie de argumentatie mbt. de ideeën van Deleuze – als fundamenteel konden beschouwen voor film die een belangrijke rol blijken te spelen en ten derde is er een duidelijk patroon voor evolutie.

Hierop voortbouwend kunnen we stellen dat visuele patronen in film (zelf het product van de beschreven neurale processen) een versterkend effect hebben omdat ze extra inwerken op fundamentele spatio-temporele elementen die van belang zijn in de vorming van neurale netwerken²³⁶, wat voor een nieuwe feedback-loop zorgt die het proces herhaalt en vooral intensifieert en dus een grotere invloed uitoefent. Externe invloeden (zie het hoofdstuk over Afrikaanse film) kunnen nieuwe elementen binnen brengen die al dan niet vlot geassimileerd worden en het hele proces bijsturen, waardoor een stijlevolutie ontstaat.

De vraag die nu nog overblijft is hoe te verklaren valt dat die evoluties zich kunnen doorzetten op langere termijn – zie bijvoorbeeld de iets meer dan honderdjarige geschiedenis van het medium film), aangezien deze processen plaats grijpen in het individuele brein dat materieel uiteraard de dood van het subject niet overleeft.

Hier is het nodig even terug te keren naar het pionierswerk van Gerald Edelman die de term *neuronal group selection*²³⁷ naar voren schoof om een proces te duiden waarbij :

²³² Samenvattend uit Ibid. Ter aanvulling kan gesteld worden dat heel recent onderzoek zou wijzen op het feit dat de frequentie van de beelden hiermee zou kunnen te maken hebben (in bijvoorbeeld films of games) maar die vaststelling is nog niet echt onderbouwd (zie in dat verband het werk van R. Llinas en D. pare)

²³³ Neidich, p 89

²³⁴ Neidich verwijst hiernaar eerder onder de noemer ‘visually en cognitively ergonomic’ (Neidich, p 23)

²³⁵ Ibid., p 89-90

²³⁶ Zie ook de zogenaamde ‘cognitive film studies’ zoals bij Carrol & Bordwell

²³⁷ Edelman, p 5-6

*The nervous system at birth is in a ready state to be sculpted: however, because of early selective pressure, certain neurons and their groupings are already hooked up and thus give them a slight selective advantage if the conditions of the environment permit.*²³⁸

Op die manier ontstaat een soort van *cultural memory*,²³⁹ dat nog voor er sprake is van ‘second repertoire’ of ‘feedback’ al een neuraal voordeel heeft omwille van netwerken die al gestimuleerd worden. Bovendien impliceert dat ook dat eerdere netwerken die van belang waren (om een simpel voorbeeld te geven: perspectivische ruimte) en nog steeds van belang zijn, eveneens nog aanwezig zijn:

*A variable nervous system is primed to adapt to any number of environmental conditions that it could hypothetically confront within certain limits.*²⁴⁰

Aangezien ik mij hier beperkt tot het strikt visuele veld, wil dat zeggen dat visuele patronen die reeds sterk ‘ingesleten’ zijn in de cultuur hier dus ook toe behoren. Wie dus geboren wordt in een bepaalde historische, culturele, visuele en geografische context zal de visuele preferenties daarvan ook makkelijker opnemen en reproduceren (omgekeerd bepaalt het proces van *apoptosis*²⁴¹ dat bepaalde minder gebruikte neurale netwerken ook langzamerhand afsterven). Dat verklaart predisposities van bepaalde kunstenaars en filmmakers, de manier waarop ze invloeden al dan niet assimileren (rekening houdend met het feit dat dit proces in de laatste decennia veel complexer geworden is, aangezien externe invloeden veel makkelijker toegankelijk zijn in een geglobaliseerde cultuur) en legt een neurobiologische basis die de (ook steeds snellere) evolutie van stijlen kan verklaren. Het hele bovenstaande systeem, wordt door Neidich perfect samengevat:

*The transhistorical discourse of visibility would therefore be a history of an interchange between an evolving externalized reality, reflecting changes in the aesthetic discourse with changes in the nature of objects and their relations, and an evolving, adapting nervous system which codes this new visibility in ever more reentry-driven global neural maps.*²⁴²

Als korte toevoeging hierbij moet nog even worden aangehaald dat ook de rol van toevallige elementen hier niet wordt uitgesloten²⁴³, het neurale proces mag dan gedetermineerd zijn, het sluit het opduiken van toevallige invloeden niet uit.

De samenvattende alinea hierboven, omschrijft ook perfect de neurobiologische basis voor de ontwikkeling van filmstijlen, een medium dat - zoal besproken werd - door de aard ervan het hele proces van visuele feedback op de vorming van neurale netwerken, nog versterkt. Patronen in filmtaal versterken dus zichzelf en doorheen culturele assimilatie vermengen ze zich met andere patronen om zo tot nieuwe stijlen te komen. (Denk bijvoorbeeld aan de wire-fu patronen uit de Hong Kong cinema, die in de jaren negentig van de vorige eeuw geleid hebben tot de innovatie van de bullet-time fotografie in de Amerikaanse film²⁴⁴ die een nieuwe beeldtaal introduceerde). Neurobiologie en neurokunstwetenschappen bieden op deze manier dus een gedetermineerd universeel procesmodel (de vorming van neurale netwerken werkt altijd op dezelfde manier) dat echter inzetbaar is om cultureel zeer diverse filmtalen te analyseren evenals de elementen die deze gevormd hebben.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Neidich, p 53

²⁴⁰ Ibid., p 76

²⁴¹ Ibid., p 60

²⁴² Ibid., p 91

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Cousins, p 459

3.6 Neurokunstwetenschappen en film: de uitdaging

Hoewel uit bovenstaand mag blijken dat filmtaal en de evolutie van filmstijlen grote baat kunnen hebben bij het integreren van neurobiologische ‘harde’ empirische data (uit onder andere MRI-scans en vele andere nieuwe technologieën) is tot nog toe nog niet zo veel gebeurd op dat vlak.

In wezen moet het mogelijk zijn om elementen in de filmtaal en filmstijl (welke dat zijn, is al een keuze op zich) opnieuw te gaan ordenen op basis van een filter die onderscheid maakt tussen lokale elementen en visuele interculturalisatie (het hoofdstuk over Afrikaanse film is hier een zeer bescheiden ‘sample’ van) om zo tot nieuwe ordeningen te komen inzake patronen die een filmtaal en filmstijl bepalen, hoe die tot stand zijn gekomen en hoe ze evolueerden tot nieuwe stijlen en om die resultaten te onderbouwen met gegevens uit de neurobiologie en schema’s uit de neurokunstwetenschappen, die verklaren waarom bepaalde evoluties en transformaties hebben plaatsgevonden. Dat vergt een samenbrengen van verschillende studievelden - filmstudies, (neuro) kunstwetenschappen, (visuele) antropologie, world art studies en neurobiologie – en het verzamelen en ordenen van zeer veel films en data uit die verschillende velden. Evenwel is het een onderneming die de moeite loont, daar ze filmtheorie zou kunnen verder onderbouwen met een model dat gegevens uit de hele wereldcinema zou kunnen ordenen, vergelijken en de evoluties in filmstijlen op grote schaal zou kunnen duiden en verklaren.

Conclusie

Deze paper werd opgebouwd in drie grote bewegingen. In het eerste hoofdstuk werd gekeken naar de manier waarop de antropologische film een voorloper was inzake het integreren van de erfenis van het Italiaanse neorealisme – zoals geduid door Gilles Deleuze – in een nieuwe filmtaal en hoe die voorop liep op het omgaan met problematieken die pas veel later in de antropologie zouden ten gronde uitgewerkt worden. Vervolgens werd aangetoond dat die – vooral Franse – antropologische cinema een grote invloed uitoefende op de vroege Afrikaanse auteurscinema, aan de hand van het werk van twee van de belangrijkste figuren. Er werd geargumenteed dat die invloed vaak miskend wordt, omwille van een verkeerde lezing van het belang van het neorealisme, symptomatisch voor een aantal problemen in het filmtheoretisch discours.

Het tweede hoofdstuk was gewijd aan het zoeken naar elementen in de Afrikaanse cinema die wel degelijk onderscheidend en ‘oorspronkelijk’ waren, nadat aan de hand van het werk van enkele theoretici werd aangetoond dat deze vooral zouden moeten te vinden zijn in spatio-temporele patronen, gezien de aard van het medium film. Vertrekkend vanuit het werk van Michael Witzel, werd gesteld dat deze patronen lopen vanuit de oorspronkelijke mythologie van Afrika (Gondwana) over de algemene (visuele) cultuur naar de late incarnatie in film en werden aan de hand van literatuur en films inderdaad een aantal patronen weerhouden.

In het derde hoofdstuk werd op beknopte wijze het neurobiologisch proces behandeld dat aan de basis ligt voor een mogelijk verklarend model voor de manier waarop lokale elementen en interculturele invloeden met elkaar versmelten om nieuwe stijlen en stijlevoluties op te leveren. De basisprincipes van het vormen van neurale netwerken werden gelinkt aan de manier waarop perceptie en reproduceren van visuele patronen evolueert en hoe film, een prototypisch voorbeeld van een zogenaamd ‘phatic images’ bij uitstek een grote invloed heeft op deze processen. Dat wil zeggen dat een model gebaseerd op neurokunstwetenschappen en neurobiologische data potentieel een grote bijdrage zou kunnen leveren aan de theoretische studie van filmstijlen en visuele patronen in de filmtaal als een aanvullend model voor het verklaren en vergelijken van de evoluties in filmstijlen in diachronisch en diatopisch perspectief.

Literatuurreferenties

- Appadurai, Arjan – *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis London, 1996
- Attridge, Derek – *Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary* in *Writing the Image after Roland Barthes*, Jean-Michel Rabaté (ed.), University of Pennsylvania Press, 1997
- Bakhtin, Michael - *The Dialogical Principle*, Manchester University Press, 1984
- Balagangadhara, S.N. - *Orientalism, Postcolonialism and the 'Construction' of Religion: Rethinking Religion in India*, eds. Esther Bloch, 2010
- Barlet, Olivier – *Les Cinémas d'Afrique noire: le regard en question*, L'Harmattan, Paris, 1996
- Bazin, André – *Le découpage et son évolution* in *L'Age Nouveau* N°93, juillet 1955
- Benjamin, Walter – *The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction* in *Illuminations*, Zohn, H. (transl.), Schocken New York, 1968
- Bergson, Henri - *The Idea of Duration* in *Henri Bergson: Key Writings*, Ansell Pearson, Keith & Mullarkey, John (ed.), Continuum London & New York, 2005
- Blommaert, Jan, Bulcaen, Chris – *Critical Discourse Analysis* in *Annual Review of Anthropology* Vol. 29, 2000, p 450
- Bordwell, David - *Narration in the Fiction Film*, Routledge London, 1995,
- Bryson, Norman – *The Neural Interface* in Neidich, Warren - *Blow-Up: Cinema, Photography and the Brain*, Distributed Art Publishers inc. New York, 2003
- Clifford, James - *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press London & Cambridge, 1988
- Coëgnarts, Maarten & Kravanja, Peter – *Image Schema's in Film*, Cinemagie N° 278, maart 2012
- Colebrook, Claire - *Gilles Deleuze*, Routledge London, 2002
- Colomina, Beatriz – *Privacy and Publicity*, MIT Press, 1998
- Comaroff, Jean & John – *Occult economies and the violence of abstraction: notes from the South African postcolony*, University of Chicago, 1998
- Cousins, Mark – *Story of Film*, Van Holkema & Warendorf, Ned ed. 2004
- Crary, Jonathan – *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*, The MIT Press, 1990
- Cua Lim, Bliss - *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Duke University Press London, 2009

- Damasia, A.R. & Damasia, H. – *Making Images and Creating Subjectivity in The Mind-Brain Continuum*, Llinas, R. & Churchland, P.S. (ed.), MIT Press, 1996
- Deleuze, Gilles - *Cinema 1: The Movement-Image*, University of Minnesota Press, 1995
- Deleuze, Gilles – *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, 1995
- Edelman, Gerard – *Neural Darwinism*, Basic Books, 1985
- Evans-Pritchard, E.E. – *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Oxford at the Clarendon Press, 1937 (1976)
- Freedberg, David & Gallese, Vittorio – *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience in Trends in Cognitive Sciences Vol 11*, 2007
- Gallese, Vittorio – *Mirror Neurons and Art in Art and the Senses*, Bacci, Francesca & Melcher, David (ed.), Oxford University Press, 2010
- Gardies, André - *Cinéma d'Afrique Noire Francophone: L'Espace Miroir*, L'Harmattan Paris, 1989
- Giacomo, Rizolatti & Fadiga, Luciano & Gallese, Vittorio & Fogassi, Leonardo – *Premotor cortex and the recognition of motor actions in Cognitive Brain Research N° 3(2)*, 1996
- Glanzman, Dennis L. & Mingzhou, Ding – *The Dynamic Brain: An Exploration of Neuronal Variability and Its Functional Significance*, Oxford University Press, 2011
- Golden, Lauren – *Raising the Eyebrow: John Onians and the World Art Studies*, BAR International Series 996, 2001
- Grierson, John – *First Principles of Documentary (1934) in Grierson on Documentary*, Praeger Publishers New York, 1971
- Grosz, Elizabeth - *The Nick of Time*, Duke University Press Durham and London, 2004
- Gunning, Tom – *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde in Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam & Toby Miller (ed.), Blackwell, 2000
- Haffner P. - *Regards sur le Cinéma Négro-Africain*, Editions OCIC, 1987
- Hampaté, Amadou - *The Living Tradition in General History of Africa I*, Joseph Ki-Zerbo (ed.), Unesco Paris, 1981
- Hatt, Michael & Klon, Charlotte – *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, 2000
- Hayward, Susan – *French National Cinema*, Routledge London & New York, 1993
- Heider, Karl G. - *Ethnographic Film – Revised Edition*, University of Texas Press, 1976/2006
- Henley, Paul - *Spirit Possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous*, Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.) 12
- Jacobs, Steven – *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Nai10 Publishers Rotterdam, 2013

- Jameson, Fredric - *The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press & British Film Institute Publishing London, 1992
- Kanwisher, Nancy – *The ventral visual pathway in humans: Evidence from fMRI in Visual Neurosciences Vol. 2*, Chalupa, Leo M. & Werner, John S. (ed.), Cambridge MIT Press, 2004
- Leboutte, Patrick – *Autobiographie d'un Fleuve*, DVD *Une Aventure Africaine*, Editions Montparnasse, 2010
- Manovich, Lev – *Digital Cinema and the History of A Moving Image in The Film Theory Reader*, Furstenau, Marc (ed.), Routledge London & New York, 2010
- Marcus, George – *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage in Visualizing Theory, selected essays from V.A.R*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994
- Marks, Laura U. – *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, Massachusetts Institute of Technology, 2015
- Marks, Laura U. - *The Skin of the Film*, Duke University Press Durham, 2000
- Marshall, John & Adams, John W. - *Jean Rouch talks about his films*, American Anthropologist, New Series, Vol 80, no 4, Dec 1978
- May John – *Building without Architects*, Ivy Press Limited, 2010
- Mroz, Matilda - *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, 2012
- Neidich, Warren - *Blow-Up: Cinema, Photography and the Brain*, Distributed Art Publishers inc. New York, 2003
- Nichols, Bill – *The Ethnographer's Tale in Visualizing Theory, selected essays from V.A.R*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994
- Ntongela, Masilela – *Lionel Rogosin: Making reality exciting and meaningful*, Jumpcut, Fall Issue 1990
- Nysenholc, Adolphe (Ed.) – *Cobra en Afrique*, Université de Bruxelles, 1991
- Onians, John – *Neuroarthistory*, Yale University Press New Haven & London, 2007
- Onians, John – *Neuroarthistory: Making more sense of Art in in World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Van Damme Wilfried & Zijlmans Kitty (ed.), Valiz Amsterdam, 2008
- Pearson, Keith Ansell - *Philosophy and the Adventure of the Virtual*, Routledge London, 2002
- Segall, M.H. & Campbell, D. & Herskovits, M. – *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis, 1966
- Sembene, Ousmane - *Man is Culture*, Bloomington African Studies Program, Indiana University Press, 1979
- Sobchack, Vivian - *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton University Press, 1992

- Steyn, Melissa, Foster Don – *Repertoires for talking white: resistant whiteness in post-apartheid South Africa* in *Ethnic and Racial Studies* Vol. 31 No. 1, January 2008
- Stroeken, Koen - *Antropologie van Afrika I*, Universiteit Gent
- Stroeken, Koen – *De Ondeelbare Mens*, Garant, 2013
- Stroeken, Koen - *Immunizing Strategies: Hip-Hop and Critique in Tanzania* in *Africa: Journal of the International African Institute* Vol 75 N°4, Edinburgh University Press, 2005
- Sweetman, Will - *Hinduism and the History of Religion : Method & Theory in the Study of Religion*, Newcastle University Press, 2003
- Tanaka, Kreiji – *Neural Mechanisms of Object recognition* in *Science* N° 262/5134, 1993
- Thackway, Melissa – *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Indiana University Press Bloomington, 2003
- Thompson, Kristin & Bordwell, David - *Film History*, McGraw-Hill, 1994/2003, 2nd ed.
- Van Damme, Wilfried - *Introducing World Art Studies* in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Van Damme Wilfried & Zijlmans Kitty (ed.), Valiz Amsterdam, 2008
- Virilio, Paul – *The Vision Machine*, Indiana University Press, 1994
- Weinberger, Eliot – *The Camera People* in *Visualizing Theory, selected essays from V.A.R*, Lucien Taylor (ed.), Routledge, 1994
- Willemsen, Paul – *The Third Cinema Questions: Notes and Reflections* in *Questions of Third Cinema*, Ed. Jim Pine & Paul Willemsen, British Film Institute London, 1991
- Witzel, Michael E.J. - *The Origins of the World's Mythologies*, Oxford University Press, 2012
- Zeki, Semir – *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, 1999

Webreferenties

www.imdb.com , laatst geraadpleegd op 07/01/2017

Filmreferenties

- À Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, Frankrijk, Les Films Impéria, 1959
- Afrique, Je te plumerai*, Jean-Marie Teno, Films du Raphia, 1991
- Al-ard*, Youssef Chahine, Egypte, Trigon Film, 1969
- Al-Asfour*, Youssef Chahine, Egypte, Trigon Film, 1972
- Avventura (L')*, Michelangelo Antonioni, Italië/Frankrijk, Prod. Cinematografiche Europee, 1960
- Bab el Hadid*, Youssef Chahine, Egypte, Pyramide, 1958
- Badou Boy*, Djibril Diop Mambéty, Senegal, Films Kankourama, 1970
- Bataille sur le Grand Fleuve*, Jean Rouch, Frankrijk, Editions Montparnasse, 1951
- Borom Sarret*, Ousmane Sembene, Senegal, Filmi Domireew, 1962
- Cabascabo*, Oumarou Ganda, Niger, Argos Films, 1969
- El-Azima*, Kamil Selim, Egypte, Studio Golestan, 1939
- Exilé (L')*, Oumarou Ganda, Niger, Cabas Film, 1980
- Fad'jal*, Safi Faye, Senegal, NHK Bs1, 1979
- Fête chez les Hamba*, Luc de Heusch, België, Institut pour la recherche scientifique en Afrique Centrale, 1954
- Finye*, Souleymane Cissé, Mali, Trigon Film, 1982
- Finzan*, Cheick Oumar Sissoko, Mali/Duitsland, Kora Films, 1989
- Guimba*, Cheick Oumar Sissoko, Mali/Burkina Faso, CNPC Fims, 1995
- Hyènes*, Djibril Diop Mambety, Senegal, Thelma Films, 1991
- In the Land of the Head-Hunters*, Edward S. Curtis, Usa, Seattle Film Co., 1914
- Khaneh siyah ast*, Forugh Farrokhzad, Iran, Studio Golestan, 1963
- Loved by a Maori Chieftess*, Georges Méliès, Frankrijk, Star Film Company, 1913
- Lamb*, Paulin Soumarou Vieyra, Senegal, onbekend, 1963
- Maîtres Fous (Les)*, Jean Rouch, Frankrijk, Les Films de la Pléiade, 1955
- Mandabi*, Ousmane Sembene, Senegal/Frankrijk, Comptoir Français du Film Production, 1968
- Mirt sost shi amit*, Haile Gerima, Ethiopië, Mypheduh Films, 1976
- Noire de ... (La)*, Ousmane Sembene, Senegal/Frankrijk, Filmi Domirev, 1966

Nanook of the North, Robert J. Flaherty, Usa/Frankrijk, Les Frères Revillon, 1922

Ossessione, Luchino Visconti, Italië, Industrie Cinematografiche Italiane, 1943

Pather Panchali, Satyajit Ray, India, Government of West Bengal, 1955

Pyramide Humaine (La), Jean Rouch, Frankrijk/Ivoorkust, Les Films de la Pléiade, 1961

Rashômon, Akira Kurosawa, Japan, Daiei Tokyo Studios, 1950

Ruanda, Tableaux d'une Féodalité Pastorale, Luc de Heusch, België, Institut pour la recherche scientifique en Afrique Centrale, 1955

Statues Meurent Aussi (Les), Alain Resnais/Chris Marker, Frankrijk, Franay Saint-Cloud, 1953

Sous les Masques Noirs, Marcel Griaule, Frankrijk, Editions Montparnasse, 1939

Sürü, Zeki Ökten, Turkijke, Güney Film, 1979

Taafe Fanga, Adama Drabo, Mali, Taare Films, 1997

Waati, Souleymane Cissé, Mali, Erato Films, 1995

Weekend, Jean-Luc Godard, Frankrijk/Italië, Comacico, 1967

Xala, Ousmane Sembene, Senegal, Filmi Domireew, 1974

Yeelen, Souleymane Cissé, Mali, Centre National de la Cinématographie, 1987

Yenendi, Les hommes qui font la pluie, Jean Rouch, Frankrijk, Editions Montparnasse, 1951