

Zelfreflexiviteit in de antropologische cinema en in de Belgische film over Congo

- een etnografische filmtheorie -

Yirka De Brucker

Studentennummer: 01109484

Promotor: Prof. Dr. Steven Jacobs

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting
Kunstwetenschappen-Beeldende Kunsten

Academiejaar 2016-2017



Met dank aan

Dr. Prof. Steven Jacobs, Johnny De Brucker, Rilke Denkens, Anne Reijniers, Kristof Bilsen, Bram Van Paesschen, Matthias De Groof, Ayla De Brucker, David Vanden Bossche en Nadia Bijl.

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de promotor(en). Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies en eventueel bijhorende documentatie, zoals tabellen en figuren.

Inhoud

Abstract.....	6
Inleiding.....	7
DEEL I. Casussen: een cinematografische blik op Congo.....	12
- algemene analyse -.....	12
I.1. Sven Augustijnen <i>Spectres</i> (België, 2011).....	12
I.2. Renzo Martens <i>Episode III: Enjoy Poverty</i> (Nederland, 2009).....	22
I.3. Bram Van Paesschen <i>Pale Peko Bantu</i> (België, 2008).....	31
I.4. Kristof Bilsen <i>Elephant's Dream</i> (België/UK, 2014).....	38
I.5. Anne Reijnders en Rob Jacobs <i>Echangeur</i> (België, 2016).....	44
DEEL II. De etnograaf als cineast.....	53
- van weergave van objectieve realiteit naar zelfreflectie -.....	53
II. 1. Visuele antropologie: status quaestionis.....	57
II.2. Drie tendensen binnen de antropologische film.....	63
II.2.1. De onzichtbare camera en de objectieve werkelijkheid.....	63
- het reële verleden van de primitieve Ander -.....	63
II.2.2. De alwetende voice over en de interpretatie van de werkelijkheid.....	68
- de geïllustreerde tekst -.....	68
II.2.3. De etnografische aanwezigheid.....	69
- zelfreflexiviteit -.....	69
DEEL III. Zelfreflexiviteit.....	76
III.1. Zelfreflectie in het postmodernisme.....	76
III.2. Zelfreflexiviteit in film.....	79
DEEL IV: De cineast als etnograaf en de zelfreflexieve film.....	84
IV.1. Jean Rouch (1917-2004).....	84
IV.2. De Belgische film over Congo: een etnografische filmanalyse.....	87
IV.2.1. Positie van de cineast als etnograaf.....	90
- een antropologische benadering -.....	90
IV.2.2. Positie van de cineast als cineast.....	96
- een mediums specifieke benadering; ethiek en esthetiek -.....	96
IV.2.3. Zelfreflectie in de Belgische film over Congo.....	102

Conclusie	106
Bibliografie	108
Filmreferenties	113
Bijlage 1: Interview met Bram Van Paesschen.....	115
Bijlage 2: Interview met Kristof Bilsen.....	122
Bijlage 3: Interview met Anne Reijniers	128

Aantal woorden: 42.773

Abstract

Dit onderzoek zal een brug slaan tussen film en etnografie, meer specifiek uitgaande van Belgische films over de Democratische Republiek Congo. Na een algemene analyse van vijf films wordt een theoretisch kader geschetst van de visuele antropologie, waarbij drie invalshoeken in de etnografische cinema bekeken worden.

Vervolgens wordt geanalyseerd hoe zelfreflexiviteit in de geschreven én de visuele antropologie gedefinieerd wordt, waarbij de aanwezigheid van de etnograaf en de methode die hij gebruikt in zijn werk centraal staan.

In het derde deel zal er ingegaan worden op deze notie en hoe zelfreflexiviteit inherent is aan het postmodernisme en het poststructuralisme. Hierna wordt er gekeken naar zelfreflectie in film, een fenomeen dat alomtegenwoordig is, maar waarover het corpus aan literatuur bijzonder mager is. Niet enkel de aanwezigheid van de cineast en zijn methode is hierbij van belang, maar ook het tonen van de mediums specifieke elementen in de film.

In het laatste deel worden deze zaken samengelegd in wat een 'ethnografische filmanalyse' genoemd kan worden. Hierin zal eerst gekeken worden hoe Rouch (1917-2004) zijn methode zowel antropologisch als cinematografisch zelfreflexief was, waarna er een terugblik volgt naar de films uit het eerste deel. De positie van deze cineasten als etnografen komt aan bod, met name binnen welk antropologisch kader ze geplaatst kunnen worden. Tevens wordt er aandacht besteed aan hun positie ten opzichte van de gefilmde en aan hun ethnografische zelfreflectie.

Hierna wordt er gekeken naar de rol van deze cineasten als cineasten: hoe gaan ze met hun medium om? Centraal staat de notie van samenhang tussen vorm en inhoud, met name in de vraag welke ethische en esthetische implicaties het specifieke gebruik van de camera heeft.

Om af te sluiten wordt er een antwoord gezocht op de vraag of de films ethnografisch en filmisch als zelfreflexief gezien kunnen worden.

Inleiding

Een andere cultuur onderzoeken – of het nu via het schrift of het beeld is – blijft de centrale bezigheid van de academische discipline van de antropologie. Een cruciaal onderdeel van de antropologie is het etnografische veldwerk, hier werd het schrift lange tijd als superieur gezien ten opzichte van het beeld. Geleidelijk aan – vanaf circa de jaren 1950 in de film en de jaren 1970 in het schrift – ontwikkelde zich in beide media een zelfreflexiviteit: wat is de positie van de cineast/antropoloog of hoe representeren wij ‘de Ander’ en vanuit welk kader doen we dit?

Met de komst van de moderniteit in de film deden de esthetiek en het nadenken over vorm met de figuur van Jean Rouch (1917-2004) steeds meer hun intrede in de antropologische film. Deze laatste liep toen voor op de geschreven antropologie. Ondanks de evoluties in de discipline blijft het representeren van ‘de Ander’ nog steeds regelmatig een controversieel gegeven. Dit wordt nog versterkt wanneer de cineast afkomstig is van een land en filmt in de voormalige kolonie waarmee er nog steeds een relatie van ongelijkheid bestaat. Dit onderzoek zal zich dan ook focussen op de hedendaagse Belgische film over de Democratische Republiek Congo (DCR), van nu af aan kortweg ‘Congo’ genoemd.

Er zal voortgebouwd worden op de theoretische ontwikkelingen in de visuele antropologie om te onderzoeken in welke mate de problematieken rond de representatie van een vreemde cultuur nog steeds terug te vinden zijn in deze films. Anders gesteld zal deze paper onderzoeken in welke mate de kunstenaar/cineast als etnograaf gezien kan worden. Zijn de werken die hij maakt naar hedendaagse normen etnografisch zelfreflexief en brengen ze het gebruik van het medium ook in de film naar voren?

Er zal dus interdisciplinair te werk worden gegaan: het theoretisch kader van de visuele antropologie zal samen met een filmtheoretische kritiek toegepast worden op de besproken films, die in het eerste deel in een algemene analyse reeds geïntroduceerd werden. Zo zal er met de films in het achterhoofd in het tweede deel - na een *status quaestionis* van de visuele antropologie - gesproken worden over de ontwikkelingen in de antropologische cinema, om ten slotte te focussen op de notie van zelfreflectie in de (visuele) antropologie.

In het derde deel volgt een onderzoek naar de definitie van zelfreflexiviteit in filmstudies en hoe deze term inherent is aan het postmodernisme. Ten slotte wordt dit samengevoegd in een etnografische filmtheorie, die in het vierde en laatste deel op de besproken cases zal worden toegepast.

Door in het eerste deel vijf films te analyseren die in Congo gedraaid werden door Belgische cineasten - met uitzondering van Renzo Martens die uit Nederland afkomstig is maar evenzeer in Brussel actief is - zal er vertrokken worden vanuit het eigen culturele kader om zo ook de invloed van een complexe koloniale geschiedenis te onderzoeken in de hedendaagse audiovisuele kunsten.

In hoeverre worden we - zoals Hal Foster in zijn *The Return of the Real* (1996) bevraagt - nog achtervolgd door de trauma's uit het verleden? Hoe zetten cineasten de nog steeds ronddwalende geesten van het verleden om in een beeldtaal, wat is de esthetica van het onzichtbare of wat is de - zoals Derrida het noemde - *spectropoëtics*¹ van deze films?

Er zal gekeken worden naar de machtsrelatie tussen de filmmaker en de gefilmde. Zoals Anette B. Weiner in haar artikel in het boek *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994* de historicus Stephen Greenblatt aanhaalt:

*As Greenblatt points out, the issue is not simply the assimilation of the Other but rather who is assimilating whom.*²

De vraagstelling wordt zo tweeledig: enerzijds wordt de (esthetische) assimilatie van de gefilmde door de filmmaker binnen de voormalige koloniale machtsrelaties besproken en kijken we naar de morele en esthetische implicaties van met de camera naar Congo te trekken. Anderzijds wordt er gekeken hoe men met overeenkomstige problematieken omging in de antropologische cinema om ten slotte de bevindingen hiervan te toetsen aan de besproken films en met name in hoeverre deze films zelfreflexief zijn³.

De antropologische film zal in deze scriptie als inwisselbaar worden gezien met de etnografische film, vermits er in de vakliteratuur geen erkend onderscheid werd gevonden. Antropoloog Karl Heider zegt zelfs expliciet dat beide termen gelijk te stellen zijn.⁴ Zoals mag blijken is deze scriptie geen reflectie over de documentaire in het algemeen – een kader dat veel te breed zou zijn – maar een onderzoek naar de antropologische cinema en de hedendaagse Belgische (documentaire)films die Congo in beeld brengen.

De etnografische film stond vaak in functie van een beter begrip van het sociaal-culturele leven van een bepaalde groep mensen. De besproken films zullen hiertoe niet gereduceerd worden en de werken zullen ook vormelijk en esthetisch bekeken worden. De antropologische zelfreflectie of het zelfbewustzijn van de auteur zal gecombineerd worden met de zelfreflexiviteit over het medium.

De afbakening van de geselecteerde werken wordt bepaald door de periode rond de viering van de 50-jarige onafhankelijkheid van Congo (2010). Het gaat hier om films die rond deze specifieke periode gedraaid werden en die een halve eeuw later terugkijken op de koloniale geschiedenis en haar invloed vandaag de dag. Er kan worden opgemerkt dat de viering van de Congolese onafhankelijkheid in België door

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Parijs: Galilée), 1993.

² Annette B. Weiner, "Troblanders on Camera and Off," in Taylor, *Visualizing Theory*, 55.

³ De officiële spelling van de Woordenlijst Nederlandse Taal zal hier gevolgd worden waar waarin 'zelfreflectie' met c is en alle andere afleidingen met x.

⁴ Karl G. Heider, *Ethnographic Film – Revised Edition* (University of Texas Press, 1976/2006), 1-14

Buitenlandse Zaken sterk gecontroleerd en zelfs gecensureerd werd. Er werd bijvoorbeeld gelobbyd om de vertoning van de film van Raoul Peck *Lumumba* (België/Frankrijk/Duitsland/Haïti, 2000) op de VRT te verhinderen, terwijl de koloniale documentaire *Bwana Kitoko* (België, 1955) van André Cauvin bijvoorbeeld wel vertoond werd.⁵ De in deze scriptie opgenomen film *Spectres* (België, 2011) van Sven Augustijnen werd door sommigen als een kritische finale gezien, vermits deze na de viering vertoond werd en hier inhoudelijk aan gelinkt kan worden. De bespreking van de films uit de koloniale periode zoals die van Gérard De Boe, André Cauvin en Ernest Genval⁶ passen dus niet binnen de reikwijdte van dit werk.

Binnen de kunsten werden er in België reeds verschillende werken gemaakt die zich op Congo focussen. Het is niet de bedoeling hier een historisch overzicht van aan te bieden.

De werken waarnaar de besproken films refereren zullen natuurlijk aangehaald worden, zoals bijvoorbeeld het boek *Heart of Darkness* (1899) van Joseph Conrad, dat nog steeds alomtegenwoordig is bij de representatie van Congo.

Het (Belgische) veld dat zich richt op kunst waarin Congo een belangrijke rol speelt is bijzonder breed; het spreekt voor zich dat het buiten de reikwijdte van de scriptie valt om dit veld helemaal te bespreken.

Het onderzoeksveld is dat van het filmisch medium, zonder dit strikt te gaan opsplitsen in labels als ‘documentaire’, ‘etnografisch’ of ‘fictief’.

De context waarin een film vertoond wordt, bepaalt in grote mate mede het label dat op het werk geplakt wordt. Zo zijn drie van de besproken films – *Pale Peko Bantu* (België, 2008), *Echangeur* (België, 2016) en *Spectres* (België, 2011) – opgenomen in de collectie van *Argos, centrum voor kunst en media*⁷ en worden ze ook als audiovisuele kunst gezien.

Filmmaker Ben Russel spreekt in een rondetafelgesprek over de relativiteit van deze labels:

*A decade ago, we were called experimental or avant-garde film-makers and we were limited to exhibiting our work on cinema screens. Now we are calling ourselves artists and we are screening in galleries and spaces that are facilitating this redefinition.*⁸

⁵ Guido Convents, “VRT en 50 jaar Congo: de wansmaak voorbij,” *De Wereld Morgen*, 6 juli 2010: n.p., laatst geraadpleegd op 19 juli 2017: <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/07/06/vrt-en-50-jaar-congo-de-wansmaak-voorbij>.

⁶ Deze films zijn te vinden in de “CINEMATEK dvd box *Belgisch Congo*,” laatst geraadpleegd op 19 juli 2017, http://www.cinematek.be/?node=30&dvd_id=42&category=7.

⁷ “Argos, centrum voor kunst en media,” laatst geraadpleegd op 19 juli 2017, <http://www.argosarts.org/?lang=nl>

⁸ Erika Balsom et al., “Round table discussion: Documentary, ethnography and the avant-garde,” *Moving Image Review & Art Journal* 2, nr. 1 (2013): 85.

Jean-Luc Godard schreef dat de beste documentaires naar fictie neigen en dat de beste fictiefilms naar documentaire neigen.⁹ Deze hybriditeit kent een lange geschiedenis die teruggaat op Flaherty's *Nanook of the North* (VS/Frankrijk, 1922), een film die evenzeer vanuit etnografisch standpunt bekeken kan worden. Meer nog: de wortels van film kennen ook een etnografische insteek bij de onder andere de gebroeders Lumière.¹⁰

Vandaag wordt de vermenging tussen feit en fictie eerder omarmd dan ontkend en ook geaccepteerd door een breed publiek. Dit merkt men in *The Act of Killing* (UK/Denemarken/Noorwegen, 2012) van Joshua Oppenheimer en *The Missing Picture* (Cambodja/Frankrijk, 2014), geregisseerd en geschreven door Rithy Panh. De geanalyseerde cases en de interviews met de cineasten in de bijlagen bij dit werk, maken duidelijk dat zulk onderscheid door de filmmakers niet meer strikt gehanteerd wordt.

Anderzijds: het blijven benadrukken dat er geen directe positivistische toegang meer tot de werkelijkheid bestaat en dat we deze allen voor onszelf creëren, vergroot het gevaar te vervallen in een postmoderne relativering en twijfel, waarbij er over niets meer gesproken kan worden. Men kan niet ontkennen dat sommige representaties van het leven accurater of esthetisch interessanter dan andere zijn. Zo was er binnen de antropologie de doorgetrokken postkoloniale visie waarbij zelfs aanduidingen als 'Afrika' en 'India' in vraag werden gesteld.¹¹ Hoe beladen bepaalde termen ook zijn, men heeft termen (en films) nodig om over een bepaald gegeven te kunnen spreken.

Als meest accurate termen voor de films in dit onderzoek werd gekozen voor de benaming van Jacques Rancière (1940): *docufictie*, evenals voor de term van Jean Rouch: *etnofictie*.

Naast het feit dat de filmische grenzen overlappend zijn, is er de vaststelling dat er binnen het Belgische filmlandschap nu eenmaal nog niet bijster veel gemaakt is rond Congo. Dit gegeven op zich roept al verschillende vragen op.

De focus op film werd gemotiveerd door een persoonlijke affiniteit met het medium, evenals door het feit dat er tussen de praktijk van het filmmaken en het etnografische veldwerk vele overeenkomsten zijn en dat de etnografie voor deze films ook het meest toepasbare theoretische kader is.

⁹ Jean-Luc Godard, *Godard on Godard* (London: Secker & Warburg, 1972), 132.

¹⁰ Cameramannen moesten voor elke vertoning lokale beelden schieten om in te voegen in het programma, zo werd er bijvoorbeeld vanop de Nijl gefilmd door cameraman Eugène Promio voor de eerste vertoning van de gebroeders Lumière in Caïro. Zie: Kristin Thompson en David Bordwell. *Film History: An Introduction*. (New York: McGraw-Hill, 2003), 183-186.

¹¹ Koen Stroeken, *De ondeelbare mens: antropologie ingeleid* (Antwerpen: Garant, 2013), 123-130.

Om te concluderen zal er met deze verhandeling dus gepoogd worden om een bijdrage te leveren tot het nog in volle ontwikkeling zijnde veld van de etnografische filmtheorie.

DEEL I. Casussen: een cinematografische blik op Congo

- algemene analyse -

I.1. Sven Augustijnen *Spectres* (België, 2011)

Filmfiche

Titel: Spectres

Regie: Sven Augustijnen

Jaar: 2011

Land: België

Talen: Frans

Productie: Auguste Orts

Fotografie: Sven Augustijnen



Spectres, Sven Augustijnen, 2011, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Sven Augustijnen (°1970) woont en werkt te Brussel, hij werkt regelmatig rond de link tussen urbanisme en het koloniale verleden van het land. Augustijnen zijn films tonen een maatschappij die zichzelf staande houdt door taal, terwijl er ondertussen in de schaduw van het discours vreemde gebeurtenissen plaatsvinden.

Kunstcriticus Jan Verwoert spreekt over het *praktisch surrealisme* van de macht in de films van Augustijnen.¹² Dit surrealisme zorgt voor een vervreemding van de omgeving evenals voor een vervreemding van het discours; deze wisselen elkaar doorheen zijn films af als een soort taalspel. Dit surrealisme is praktisch doordat het een realiteit creëert, het discours zet een werkelijkheid in gang.

De titel *Spectres* (België, 2011) is ontleend aan de titel van het boek van Jacques Derrida (1930 – 2004): *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la*

¹² Jan Verwoert, "The Practical Surrealism of Power: Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different: Jan Verwoert on the Works of Sven Augustijnen," *A Prior*, 14 (2007): 147.

nouvelle Internationale (1993). Derrida's titel is dan weer een allusie op de openingszin van het Communistisch Manifest van Marx en Engels (1848), waar het communisme wordt beschreven als de geest die door Europa waart.¹³

Spectres volgt ridder Jacques Brassinne de La Buisnière (°1929), een voormalig diplomaat die zich vanaf 1960 in Elizabethville (nu Lubumbashi, Katanga) bevond. De film volgt hem op zijn queeste – die welteverstaan al dertig jaar gaande is – naar de gebeurtenissen rond de dood van Lumumba.

Er zijn verschillende geesten van het verleden aanwezig in de film. Het toekomstige hoofdpersonage Brassinne proclameerde bij de eerste ontmoeting met de cineast:

Ludo De Witte is mijn spectre!

Ludo De Witte contesteerde in zijn boek *De moord op Lumumba* (1999) de doctoraatssthesis die het hoofdpersonage van *Spectres* over de gebeurtenissen rond de dood van Lumumba schreef. Door deze werken kwam er een parlementaire onderzoekscommissie op gang die onderzoek voerde naar de moord. Deze commissie bracht een dossier uit van 844 pagina's waarin ze tot de conclusie kwam:

*(...) dat sommige Belgische regeringsleden en andere Belgische actoren een morele verantwoordelijkheid dragen in de omstandigheden die tot de dood van Lumumba hebben geleid.*¹⁴

In de film *Spectres* staat het discours van het hoofdpersonage centraal, terwijl de cineast zich zeer afwezig houdt. Het discours is géén bekentenis, lijkt het hoofdpersonage ons te willen meegeven. Maar door zijn verhaal – met name door de herhalingen of lacunes binnen in dit discours – komen bepaalde dingen aan het licht. Het verzwijgen van zijn eigen rol in het verhaal zorgt ervoor dat dit nèt hetgene is waar iedereen aan begint te denken. Het nestelt zich in het centrum van het discours en transformeert zich tot een 'open geheim'. Dit geheim fungeert op een Hitchcockiaanse manier als motor voor suspense in de film.

Hal Foster spreekt in zijn boek *Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) over de notie van trauma in kunst. Foster meent dat de herhaling van een handeling traumatisch is, dat een dwangmatige handeling van een subject altijd weer een 'gemiste ontmoeting met de realiteit' doorleeft.¹⁵ Maar nog meer dan in de herhaling is het trauma zichtbaar in blinde vlekken.

Ondanks het feit dat Brassinne gekend staat voor zijn politieke carrière, profileert hij zichzelf in *Spectres* als een onderzoeker waarbij hij voornamelijk bezig is met feitelijke details zonder de politieke en ideologische implicaties van het hele gebeuren te bespreken. Hij geeft zijn onderzoek een archivalische wetenschappelijkheid en spreekt hierbij ook nooit over zijn eigen betrokkenheid bij het verhaal.

¹³ Karl Marx en Friedrich Engels, *Het communistisch manifest* (Amsterdam: Pegasus, 1979), 1. De openingszin gaat als volgt: "Er dwaalt een spectre door Europa – het spectre van het communisme."

¹⁴ Daniel Bacquellaine, et al. *Parlementair onderzoek met het oog op het vaststellen van de precieze omstandigheden waarin Patrice Lumumba werd vermoord en van de eventuele betrokkenheid daarbij van Belgische politici* (Brussel: Kamer van volksvertegenwoordigers, 2001), 839.

¹⁵ Hal Foster, *The Return of The Real. The avant-garde at the turn of the century* (Cambridge MA/London, MIT Press, 1996), 171-205.

Toch is *Spectres* zeer vatbaar voor verschillende interpretaties. Zo toonde de receptie van de film: een deel van het publiek bij de première waren Brassinne, zijn vrienden en familie. Deze hadden niet de indruk gekregen dat er een kritiek op hen geuit was. Ook waren er familieleden van Tshombe aanwezig evenals de zoon van Harold d'Aspermont Leyden, Arnoud, het tweede hoofpersonage van het verhaal. Deze stuurde Augustijnen een mail na de première om hem te bedanken niet manipulatief geweest te zijn. Tegelijk ziet een ander deel van het publiek de film als een verhaal over de culpabiliteit van België in de Congocrisis.

Duidelijk in *Spectres* is dat Brassinne nog steeds de Belgisch-koloniale visie incorporeert en dat hij alle mogelijke Belgische betrokkenheid bij de moord op Lumumba ontkent. Zo wordt Brassinnes langdurig opgebouwde persoonlijke mythe in beeld gebracht.

Een opvallende paradox is dat Brassinnes hele onderzoek rond de dood van Lumumba draait, maar dat Lumumba als persoon, als politicus en als historisch symbool niet aanwezig is in de film. Bij de ontmoeting met diens – zeer op hem gelijkende – zoon wordt deze zo goed als genegeerd en wanneer Brassinne verneemt dat de boom waartegen Lumumba geëxecuteerd is omgehakt werd om er houtskool van te maken, lijkt hij zich niet te realiseren dat hiermee ook de laatste sporen verdwenen zijn die ons dit evenement doen herdenken. De plek wordt niet als *lieu de mémoire* benaderd. Is dit een reden waarom Lumumba's *spectre* Brassinne blijft achtervolgen?

De film kent geen *voice over* en er is evenmin een interviewer. Enkel de tussenteksten verschaffen ons bijkomende contextualisering. En worden geen meningen scherp tegenover elkaar geplaatst, waardoor de vraag naar de geloofwaardigheid van het discours wordt losgekoppeld. Augustijnen toont hoe men met taal de aandacht van acties wil afleiden en onthult zo wat er verstopt is in volle zicht. De kijker krijgt als het ware de taak op een andere manier te leren observeren.¹⁶ Augustijnen focust zich met zijn camera tijdens de gesprekken eerder op de *talking bodies* dan op de klassieke *talking heads*: hij toont de lichaamstaal van de personages, de gestes die woorden pogen te versterken, maar in plaats van het discours kracht bij te zetten, lijken de close-ups van de overmatig zelfzekere bewegingen het gepraat net te ontkrachten.¹⁷

Het slachtoffer wordt niet in beeld gebracht en *Spectres* is evenmin een film over de problematieken van Congo. Eyal Sivan stelt dat de weergave van slachtoffers in de documentaire vaak als doel heeft de sympathie van de toeschouwer op te roepen. Hij meent dat het beter is de dader in beeld te brengen, evenals zijn regime van rechtvaardiging, om als zodanig de positie van de machthebber beter te begrijpen. Toch roepen de krampachtige pogingen van Brassinne om een eigen realiteit te creëren een zeker gevoel van medelijden op.

¹⁶ Verwoert, "The Practical Surrealism of Power," 155.

¹⁷ S. Berebi, "Neither fish nor fowl, but real bodies: the films of Sven Augustijnen," *Afterall*, 31 (2012): 86-93.

T. J. Demos stelt voor de film eerder als een researchfilm dan als een documentaire te bestempelen, als een essayistische vraagstelling en evenzeer als een etnografische analyse en een filosofisch en politiek onderzoek.¹⁸

Augustijnen bewaart zelf een zekere (etnografische) afstand. Door deze afstand ontstaat er ruimte voor de personages waarbij ze hun eigen rol gaan dramatiseren. Zo lijkt de film steeds meer op een soort *performatieve* documentaire.

De film gebruikt veel elementen uit de dramaturgie: de moord op Lumumba wordt angstvallig gereconstrueerd als een kroniek van een aangekondigde dood: Brassinne heeft een nauwkeurig getekende kaart, die hij als een landmeter volgt voor een topologie van de executie. Hij gaat ter plaatse, naar het hart van de duisternis en tast als een blinde naar de verdwenen kogelgaten in een omgekapte boom, of staat als een spookachtige verschijning in het licht van zijn koplampen, met de armen open als voor een kruisiging. Het lijkt wel een choreografie van geesten. Sven Augustijnen stelt dan ook:

*It's a matter of setting up situations articulating themselves like choreographies in which I'm one of the characters who moves. (...) it's the Dance of Death. Spectres is a dance of death when each subjugated protagonist waltzes with specters.*¹⁹

Jacques Derrida schreef over een politiek van herinnering, hoe we doorheen verschillende generaties leren leven met geesten. Hij meent dat we hier enkel mee kunnen leven als we een soort tijdloze verantwoordelijkheid op ons nemen waarbij we het verleden niet vergeten, maar juist de invloed ervan in het heden leren zien.²⁰

Spectres bezit de complexiteit geen moraliserend verhaal van schuld en onschuld te zijn, we leren eerder doorheen de retoriek van de machthebber iets over het systeem van justificatie en de normalisatie van het koloniale verleden. Zo wordt de denkende kijker uitgenodigd om zich vragen te stellen over zijn eigen positie ten opzichte van deze geschiedenis en in welke mate hij deel uitmaakt van een voortdurend systeem van structureel geweld.²¹

De muziek speelt een grote rol in de film en fungeert als een soort kritische reflectie op het discours. Augustijnen koos voor de Johannespassie van Bach (1724) waarin niet Jezus' dood het dramatisch hoogtepunt vormt, maar het menselijk handelen dat daartoe leidt.

¹⁸ T.J. Demos, *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (Berlin: Sternberg, 2013), 25.

¹⁹ Jean-Pierre Rehm, "Sven Augustijnen Spectres," Laatst geraadpleegd 19 juli 2017, <http://www.vdrome.org/augustijnen.html>.

²⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*.

²¹ Slavoj Žižek, *Violence: six sideways reflections* (London: Profile Books, 2009), 1-39.

Augustijnen vermeldt in een gesprek dat hij via de muziek de link legt met het racisme uit de koloniale context, waar men codenamen gebruikte voor Tshombe en Lumumba.²²

Demande accord du Juif pour recevoir Satan staat in een telex te lezen om Lumumba in Elisabethville te mogen ontvangen.²³ Tshombe is hier de jood, de verrader, de man met het geld en Lumumba wordt gediaboliseerd als satan. Augustijnen claimt dat er meerdere parallellen bestaan tussen de Johannespassie en het dossier over de moord op Lumumba. In het verhaal van Johannes is er niet enkel de man die vermoord wordt en de man die doodt maar ook degene die het bevel om te doden geeft en degene die zijn handen in onschuld wast.

Anderzijds hangt de muziek samen met de tragiek van Brassinne zelf. Zijn verhaal is als een lied waar hij dertig jaar op heeft geoefend. Zijn entourage is het koor dat Christus veroordeelt en dat zijn stellingen ondersteunt. Deze stellingen zet Brassinne reeds in de eerste scène volledig uiteen. Augustijnen zegt in een interview:

*Eigenlijk wordt alles gezegd in het eerste gesprek in de film. Wat daarna volgt is herhaling: strofen en een refrein.*²⁴

De muziek van Bach draagt ten slotte bij aan het performatieve element. Augustijnen zegt dat de muziek een deconstructie is van de documentaire status van het beeld, waardoor de film een choreografie van de realiteit wordt.²⁵

De eerste scène - waarin alles reeds gezegd wordt - is die van de zondagse visite aan graaf Arnoud d'Aspremont Lynden in diens majestueuze kasteel. Arnoud is de zoon van Harold d'Aspremont Lynden. De reden van dit bezoek is een open brief in *Le Soir* in 2009 door het *Collectif Mémoires Coloniales*²⁶ waarin België verantwoordelijk gesteld wordt voor de moord op Lumumba en waarbij Harold d'Aspremont Lynden als een van de schuldigen wordt genoemd. Als bewijs hiervoor gebruikt het *Collectif Mémoires Coloniales* een telex geschreven door Harold d'Aspremont Lynden op 6 oktober 1960:

L'objectif principal à poursuivre dans l'intérêt du Congo, du Katanga et de la Belgique est évidemment l'élimination définitive de Lumumba (...) Bartelous en parlera à Tshombe.

²² Sven Augustijnen, "Un essai documentaire, une exposition et un livre sur la mort de Lumumba," interview door Érika Nimis, laatst geraadpleegd op 19 juli 2017, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11647>.

²³ Bacquelaine, et al. *Parlementair onderzoek*, 295.

²⁴ Interview door Érika Nimis.

²⁵ T.J. Demos en Hilde Van Gelder, red., *In and out of Brussels: figuring postcolonial Africa and Europe in the films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens, and Els Opsomer* (Leuven: University Press, 2012), 48.

²⁶ Steven Tallon, en Emiliano Battista, red. *Sven Augustijnen: Spectres* (Brussel: WIELS en ASA Publishers, 2011), 122-126.

Het gesprek tussen Brassinne en Arnoud d'Aspermont is een welvoorbereide verdediging van de gastheer zijn vader en een volledige ontkenning van België's schuld aan de dood van Lumumba.

De handcamera gaat snel van de ene op de ander over en is bijna even onstabiel als het opgevoerde discours.

Brassinne en d'Aspermont concluderen dat de schuld voor de moord ligt bij de leiders van Leopoldville, want het ligt toch niet in de goede zeden van Belgen om te moorden, menen ze.

Ze imiteren de 'moordenaars' ten slotte ook:

We zijn Afrikanen, we zijn Bantoes, geen westerlingen, dus laat ons doen met onze tradities, onze gewoontes en onze moorden (...) Dat is onze manier om problemen op te lossen! voegt Brassinne er lachend aan toe. *Voilà*, exclameert d'Aspermont.

De Belgische vlag wappert op de binnenplaats van het kasteel.



Spectres, Sven Augustijnen, 2011, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Het discours wordt gebracht als een rationele opsomming van feiten, er is een focus op onbelangrijke historische details, en een herhaling van zinnen uit boeken en essays. Deze overdreven zelfzekere retoriek, waarin geen plaats is voor twijfel, onthult een defensiemechanisme. Er is ook een sterke nostalgische ondertoon aanwezig evenals een nooit afgenomen trouw aan de koning van België.

Door de lange takes en de montage die gesynchroniseerd is met de golf van woorden van de sprekers, lijkt het of het praten nooit zal stoppen.

Door de beweeglijke camera en de muziek die in dissonantie met het beeld lijkt te zijn, komt de kijker in een staat van "afgeleide concentratie".²⁷ De toeschouwer krijgt het *unheimliche* gevoel dat er dingen aan zijn zicht worden onttrokken. Er vindt een dubbele vervreemding plaats: die tussen het discours en de omgeving en door de hoge graad van theatraaliteit wordt er ook een artificieel gevoel teweeggebracht.

²⁷ Jan Verwoert, "The Practical Surrealism of Power: Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different: Jan Verwoert on the Works of Sven Augustijnen," *A Prior*, 14 (2007): 149-150.

Binnenin het kasteel wordt het gesprek - in aanwezigheid van de echtgenotes - verdergezet. Ditmaal gaat het onder andere over de zoon van Arnoud: Harold, die naar zijn grootvader werd genoemd en in Congo in de mijnindustrie werkt. *En daarmee is de cirkel rond*, lachen ze.

De kinderen stuiven – kinderboek over Afrika in de hand – de kamer binnen. *Ik hoop dat ze je kleinzoon niet meer gaan lastigvallen met deze nare kwesties*, concludeert de vrouw van Brassinne.

Bij hun vertrek rijdt Brassinne bijna de hond van d'Aspremont omver. Hij proclameert dat, had hij de hond overreden, hij nooit meer een voet in het kasteel had kunnen zetten! Zijn verlangen om bij de aristocratie te horen is zeer sterk.

Augustijnen volgt Brassinne tot in zijn persoonlijk archief, vervolgens gaan ze op bezoek bij – in de geciteerde telex reeds genoemde – Jacques Bartelous, die van juli 1960 tot augustus 1961 kabinetschef van president Tshombe was, waarna ze samen met de dochter van Moïse Tshombe en andere verwanten diens graf bezoeken. De viering van koning Boudewijn in de kathedraal van Laken toont, zoals vermeld, de niet aflatende trouw aan de koning en de levende macht van de aristocratie. Hier moet toch even opgemerkt worden dat de censuur die nog steeds bestaat rond het onderwerp Lumumba – zoals de viering van de 50-jarige onafhankelijkheid van Congo aantoonde evenals het uiteindelijk onder protest afgeschafte eerbetoon aan Leopold II op het Troonplein te Brussel en tal van andere gebeurtenissen – een bewijs vormt voor de nog steeds reële macht van de Belgische elite en het koningshuis.

Het tweede deel van de film is gesitueerd in Congo. Augustijnen onderneemt samen met Brassinne een reis om de plek te bezoeken waar Lumumba geëxecuteerd werd. De eerste shots die we van Congo te zien krijgen zijn die van het monument van Leopold II die in volle glorie (in een museum) op zijn paard zit – een exacte kopie van het monument op de Brusselse Troonplaats – en een gevallen monument van Stanley. Door het monument op te voeren als protagonist, net als de foto's van Harold d'Aspremont Lynden en Leopold II in de kathedraal van Laken, toont Augustijnen de *agency* van deze objecten – hier komen de geesten al rondwaren. Het verleden is alomtegenwoordig en oefent nog steeds zijn macht uit.



Spectres, Sven Augustijnen, 2011, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Misschien wel de meest shockerende scène is die waarin Brassinne een bezoek brengt aan de familie van Lumumba, waarbij hij deze laatste met bepaalde uitspraken in diens eigen woning in diskrediet brengt. Als kers op de taart geeft Brassinne zijn boek *Lumumba Patrice: Les cinquante derniers jours de sa vie* (1966) aan Pauline Opango Onosamba, de weduwe van Lumumba.²⁸

Augustijnen maakt gebruik van de muziek om de kijker wakker te schudden en bewust te maken van de ernst van deze situatie. Wanneer Brassinne spreekt over het moment waarop hij Lumumba ontmoette roept het koor *Weg met Hem! Weg met Hem! Kruisig Hem!* De zang verwijst naar de Bijbelse scène waarin de joden enthousiast Jezus veroordeelden voordat hij werd gekruisigd.

De muziek hangt ook samen met de tragedie van Brassinne. Vermits Brassinne tot het politieke kamp van Katanga en dus van Tshombe behoorde, is zijn entourage het koor dat Christus veroordeelt en zijn stellingen ondersteunt. Of is het misschien Lumumba's *spectre* dat hem gebiedt te vertrekken uit zijn huis, net zoals hij bij zijn ontmoeting met Brassinne in 1961 de diplomatieke relaties met België verbrak en hen gebood te vertrekken?²⁹

Wanneer dit vertrek in gang wordt gezet komt net de jongste zoon van Lumumba aan, die zich bij de vorige verkiezingen kandidaat had gesteld en die volgens zijn zus het meest op hun vader lijkt. Brassinne besteedt amper aandacht aan hem en doet net alsof hij een geest is.

In 2012 dienden de drie zonen van Lumumba een klacht in waarbij elf Belgen verantwoordelijk werden gesteld voor de dood van hun vader. Brassinne was een van de aangeklaagden.

²⁸ Heinz, G., en H. Donnay. *Lumumba Patrice les cinquante derniers jours de sa vie*. Brussel: CRISP, 1966.

²⁹ Tallon en Battista, *Spectres*, 46.



Spectres, Sven Augustijnen, 2011, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Brassinne en de filmcrew vliegen naar Lumumbashi om op zoek te gaan naar Lumumba's executieplek. Een tussentekst verschijnt. De tekst zegt dat het een feit was dat op het hoogtepunt van de Koude Oorlog niet enkel België maar ook de VS en de VN een politieke eliminatie van Lumumba voorstonden. Verder wordt meer uitleg gegeven over de briefwisseling tussen majoor Guy Weber, militaire adviseur van president Tshombe en koning Boudewijn, waarin een 'indien mogelijk fysieke' eliminatie van Lumumba besproken wordt.³⁰

Brassinne en Augustijnen bezoeken de plaatsten waar Lumumba gevangen zat tijdens de laatste dagen van zijn leven en tenslotte ook zijn executieplek. Brassinne spreekt over de Congolese en de Belgische aanwezigen bij de executie, maar die laatsten stonden verder af en hadden er niets mee te maken, meent hij. Wanneer Brassinne verneemt dat de boom waartegen Lumumba is geëxecuteerd omgehakt is geworden en tot houtskool opgebrand, zegt hij bijna opgelucht *Voilà, dat versimpelt onze zoektocht.*

Op de weg terug vermeldt Brassinne dat Gerard Soete de resten van de doden, die later in zuur opgelost werden, over deze weg heeft verspreid. Hugo Claus adresseert in 1999 zijn gedicht *Lumumba's gebit* aan deze man:

*Hoe de Belgische politie-inspecteur Gerard Soete
het lijk bewerkte met een zaag en zwavelzuur.
'Tot er niets overbleef,' zegt hij. (...)
Niets overbleef?
(...)
Ze rukten de tanden uit de muil van de Draak
en zaaiden ze in het zand
en de tanden verwekten honderd krijgers
met bijlen en speren
en die hebben ze op een rij gezet.*

³⁰ Ibidem, 186.

En deze nacht komen zij krijsend naar je bed. ³¹

De eindscène is het summum van spokenpoëzie. ³² Brassinne wil nogmaals naar de executieplek terugkeren, maar ditmaal in het holst van de nacht. Onderweg komen ze een man tegen aan wie ze de weg vragen. Hij zegt dat hij weet waar de plek is, maar dat *hetgeen je gelooft het omgekeerde is van wat er is* en weigert hen de plek aan te duiden, omdat hij het zeer verdacht vindt dat ze er 's nachts gaan filmen. In de verte is gedonder te horen en de muziek van Bach zet weer in, dramatischer dan ooit.

Hier is dus de plaats waar men op 17 januari 1961 de drie gevangenen heeft naartoe gebracht die uit moesten stappen onder het licht van koplampen, zegt Brassinne terwijl hij in het licht van de koplampen van hun jeep gaat staan. De muziek overheerst steeds meer de woorden van Brassinne die verder raast over de feiten. *Voilà, dat is alles wat er gezegd kan worden over deze sombere affaire* besluit hij, maar Augustijnen lijkt hier niet mee akkoord te gaan en laat de camera draaien. Brassinne stapt richting auto, maar keert nogmaals terug om weer op de plek van executie in het licht van de koplampen te gaan staan. Zijn manie viert hoogtij in deze kroniek van een aangekondigde dood. Toch lijkt de dood nog niet geheel voltrokken te zijn.



Spectres, Sven Augustijnen, 2011, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Als Lumumba als duivel bekeken wordt, betekent deze terugkeer een exorcisme voor Brassinne. Als Lumumba gezien wordt als Christusfiguur, is Brassinne zijn aanwezigheid in zekere zin blasfemie. Als anti-monument zien we een spookachtige grafschender dolen op een plek zonder graf.³³ Zo wordt deze morbide choreografie door Brassinne herspeeld als een mythisch scenario waarbij hij zelf onsterfelijk wordt als filmische geest.

³¹ "Lumumba's gebit," laatst geraadpleegd op 19 juli 2017,

<https://sites.google.com/site/lumumbaproject/provisoir/lumumba-s-gebit-original>.

³² Jacques Derrida spreekt in *Spectres de Marx* over de esthetica van het onzichtbare of *hauntologie*.

³³ Robrecht Vanderbeeken, "Documentary as Anti-Monument: On Spectres by Sven Augustijnen," *Afterall* 31 (2012), 95-106.

I.2. Renzo Martens *Episode III: Enjoy Poverty* (Nederland, 2009)

Filmfiche

Titel: Episode 3: Enjoy Poverty

Regie: Renzo Martens

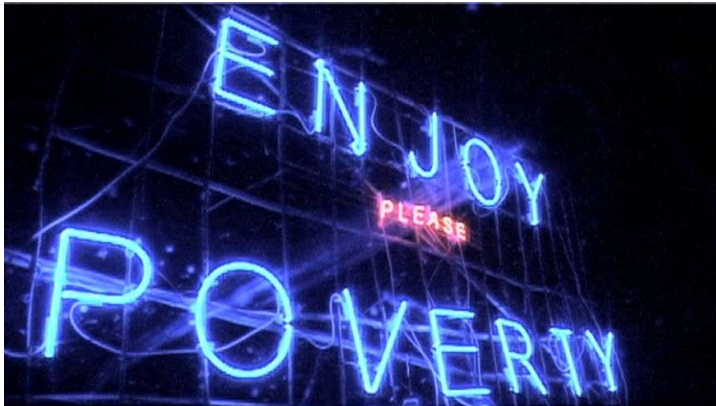
Jaar: 2009

Land: Nederland

Talen: Lingala, Frans, Engels

Productie: Inti Films

Fotografie: Renzo Martens



Enjoy Poverty, Renzo Martens, 2009, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://africasacountry.com/2010/07/poverty-for-sale/>).

*To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge—and, therefore, like power.*³⁴

Het is uitzonderlijk dat de film van Renzo Martens niet opduikt in een gesprek rond de cinematografische verbeelding van Afrika. De controversie is nog lang niet uitgedoofd en een middenweg tussen voor- en tegenstanders lijkt zelden te bestaan. Waar komt deze verhitte discussie uit voort? De gruwelbeelden die men te zien krijgt? Het gevoel van onbehagen bij de kijker lijkt toch voornamelijk gewekt te worden door de positie van de cineast. *Episode III: Enjoy Poverty* is in zijn geheel ‘monsterlijk’.³⁵ Vanaf de eerste scène lijkt de film bijna een studie in het verhogen van een gevoel van verbouwereerd ongemak bij de kijker. De uitspraken en zelfingenomen monologen van Renzo Martens, gevolgd door lange selfie-shots waarin hij met zijn dragers door de jungle loopt, de beelden van de gebroken lichamen die op een pornografisch voyeuristische manier tentoongesteld worden en de fotografen die als aasgieren rond de stervende of reeds gestorven lichamen cirkelen, zorgen voor een gevoel van afschuw dat nooit opgeheven wordt in de film. Maar wat de discussie rond

³⁴ Susan Sontag, *On photography* (London: Penguin Books, 1979).

³⁵ Matthias De Groof, “Reflexieve ethiek in Renzo Martens’ ‘Episode III’ (Enjoy Poverty),” *Ethische Perspectieven* 25 nr. 3 (2015), 243.

de film zo dubbel maakt is misschien de bevreemdende ambigue houding die door Martens zelf ingenomen wordt.

Voor er op deze Pirandelloachtige versplintering van persona dieper wordt ingegaan zal de centrale insteek en het concept van de film nader bekeken worden. Alles lijkt hier tenslotte rond opgebouwd en het systeem dat Martens opzet kan zelfs *hors cadre* moeilijk doorbroken worden door de manier waarop elke vorm van kritiek hierin geïncorporeerd wordt.

De logica van Martens ontwikkelt zich in verschillende stappen. Martens ondertekent het idee dat miserie en armoede van blijvende duur zijn en dat de armoede zelf een industrie geworden is, die gecontroleerd wordt door de economisch welvarender landen.³⁶ Wanneer men vanuit een zuiver economische logica naar armoede kijkt valt er grof geld mee te verdienen, dus waarom zou Afrika zijn eigen armoede niet kunnen exploiteren, vraagt Martens zich in *Enjoy Poverty* af.

Armoede is zo een soort grondstof geworden die door het Westen uitgebuit wordt via verschillende industrieën. Er wordt vanuit het Westen zelfs van de armoede genoten claimt Martens. Maar Afrika zou er zelf ook van moeten genieten. Martens trekt in *Enjoy Poverty* naar Congo om de lokale bevolking bewust te maken van het idee dat ze ook een graantje kunnen meepikken van hun eigen armoede. Een opzet die grondig faalt.

Zijn acties om dit te bewerkstelligen en in beeld te brengen zijn tweeledig. Martens gaat juist datgene reproduceren wat hij bevecht, of dit nu een strategie is of/en omdat hij deze posities niet kan ontlopen.

Hij is de blanke man met de camera die voor zijn beelden gebruik maakt van de armoede, hij is de neokoloniaal die de arme Afrikanen gaat 'leren hoe ze moeten leven',³⁷ hij is de ngo-medewerker die voedsel brengt en medelijden opwekt. *Enjoy Poverty* gaat deze posities tot in hun extremen uitbuiten om zogenaamd het Westen een spiegel voor te houden. Hij wil zelfs tot actie oproepen:

*Since the film was first shown in 2008, no one, no media outlet or art institution has asked me where these plantations actually are or how you can get there or somehow save these people.*³⁸

Sommige stemmen menen dat Martens zelfs buiten de film, in interviews en ook in zijn volgende projecten, steeds in dezelfde rol blijft en hier vele jaren na de film nog altijd niet is 'uitgevallen'.³⁹

³⁶ Özge Ersoy, "Review: Episode III: Enjoy Poverty by Renzo Martens," *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, nr. 3 (2011): 397.

³⁷ Episode III: Enjoy Poverty, geregisseerd door Renzo Martens (2009; Nederland) dvd.

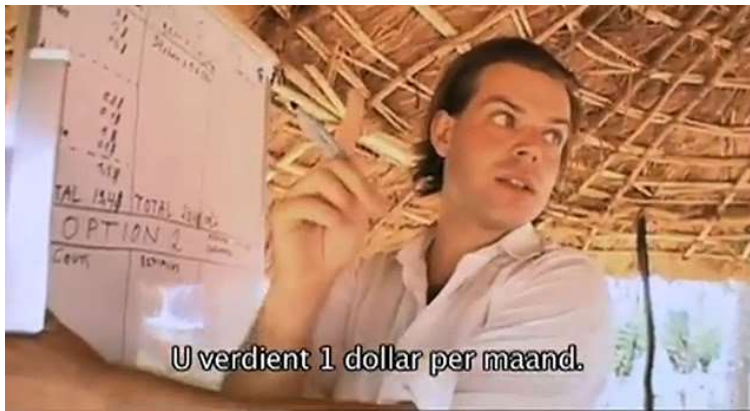
³⁸ Renzo Martens, geciteerd in Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 17.

³⁹ Interview Kristof Bilsen door Yirka De Brucker, zie bijlage voor transcriptie.

De film valt vanuit deze optiek onder de noemer *socially engaged art*. Het oproepen tot actie of hulp gaat in dit geval via een shockeffect, een strategie die reeds meermaals gebruikt is geweest in de kunsten.

Men zou de film ook als een soort *Cinéma de Cruauté* kunnen zien.⁴⁰

Renzo Martens gaat een lugubere les geven aan lokale trouwfotografen. Hij bespreekt hoeveel een *poverty porn*⁴¹ fotograaf kan verdienen (1000\$/maand) in tegenstelling tot wat zij verdienen met hun armzalige loon. Met deze belofte koopt hij de fotografen in een Faustiaans verdrag als het ware om, waarna ze samen op zoek gaan naar de extreemste gevallen van armoede, want dit is wat het Westen wil zien en wat dus het best verkoopt, verklaart Martens. De groeiende wanhoop van de trouwfotografen ten opzichte van deze *danse macabre* doet enkel de opborrelende woede van de kijker tegenover de cineast toenemen.



Enjoy Poverty, Renzo Martens, 2009, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://lotsoflovegs.blogspot.be/2013/04/renzo-martens-episode-3-enjoy-poverty.html>).

Martens voert zichzelf op als schizofreen met een Pirandelliaanse versnippering van persoonlijkheid en is op het ene moment de narcistische weldoener en op het andere de - met sociopathische afstand - belerende neokoloniaal.

Tussen zijn lessen, ondervragingen en monologen door zijn er shots gemonteerd van zijn tochten door de jungle met achter zich zijn dragers. Daarbij bezwijkt hij bijna onder de last van de problematieken van het land en stelt de vraag of hij al dan niet onderhevig is aan zijn eigen ijdelheid.⁴² De discussie of deze opvoering al dan niet oprecht is in haar opzet wordt vaak gevoerd.⁴³ Martens stemt enerzijds in met alle kritiek, zet ondertussen zijn project verder en blijft volgens sommigen op die manier 'in zijn rol'.⁴⁴ Zo wordt elke vorm van kritiek in wezen onmogelijk vermits Martens

⁴⁰ Paul Stoller, "Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty," in Taylor, *Visualizing Theory*, 84-99.

⁴¹ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 3-22.

⁴² Episode III: Enjoy Poverty.

⁴³ Hilde Van Gelder meent dat Martens de rol van de acteur in zijn film opneemt en waarvan hij dus niet enkel de auteur is maar ook het hoofdpersonage. Hij speelt de stereotypische blanke Ander meent Van Gelder. In Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 5.

⁴⁴ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 12.

claimt dat elke aanval op hem meteen deel uitmaakt van het systeem dat hij wil ontmaskeren.

T.J. Demos stelt:

For me, it's a crucial question whether or not one collapses the film's character into the person, or whether that relation is held in suspense. This could mean the difference between potentially condemning the film for its narcissism and cruelty (taking it at face value), or alternately, taking seriously its critical mimicry and self-reflexive awareness. If we opt for the latter, then surely the most difficult test comes when the protagonist encourages the Congolese photographers to exploit their resources, by which he means taking spectacular images of their poverty for financial gain.⁴⁵

Door armoede op een sociopatische, koele manier te benaderen als een grondstof waar binnen een strikt neoliberale logica winst uit gehaald moet worden, zorgt Renzo Martens voor een *desidentificatie*⁴⁶ en zelfs voor een Brechtiaans vervreemdingseffect bij de kijker.

Martens wil zich zo verzetten tegen het strategisch gebruik van sentimenteel medelijden, dat door onder andere ngo's ingeroepen wordt via de visuele media. Tegelijk zette Martens na de film zelf een ngo op poten.⁴⁷ De Oostenrijk-Hongaarse schrijver Stefan Zweig schreef over verschillende vormen van medelijden.

There are two kinds of pity, one, the weak and sentimental kind, which is really no more than the heart's impatience to be rid as quickly as possible of the painful emotion aroused by the sight of another's unhappiness . . . and the other, the only kind that counts, the unsentimental but creative kind, which knows what it is about and is determined to hold out, in patience and forbearance, to the very limit of its strength and even beyond.⁴⁸

Hier wordt een onderscheid gemaakt tussen het zelfingenomen medelijden en de altruïstische vorm. Beide vormen lijken in elkaar over te vloeien in de film. Enerzijds is er de met de camera op zichzelf gerichte narcistische en melodramatische persoon die over onrecht spreekt en een gezin eten brengt – hetgeen een commentaar kan zijn op een nieuwe strategie van ngo's zich te richten op de gevoelens van de weldoener – en de tot in het extreme onsentimentele brenger van de imperatief: *Enjoy (please) Poverty*. Renzo Martens vermijdt hier het gevoel van compassie dat – zoals Susan Sontag ook opmerkte – het gevoel van schuld wil verzachten eerder dan ongelijkheid te bestrijden. Het project de Congolezen geld te laten verdienen uit hun eigen

⁴⁵ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 8.

⁴⁶ Caitlin Frances Bruce, "Episode III: Enjoy Poverty: An Aesthetic Virus of Political Discomfort," *Communication, Culture & Critique* 9, nr. 2 (2016): 284–302.

⁴⁷ Met zijn organisatie *Institute for Human Activities* plaatste Renzo Martens een white cube in Lusanga, zie "The white cube has been repatriated," laatst geraadpleegd op 20 juli 2017, <http://www.lircaei.art/>.

⁴⁸ Ersoy, "Review: Episode III," 396-398.

armoede is gedoemd te falen en dus besluit Martens dat ze hun armoede moeten accepteren om niet hun hele leven ongelukkig te zijn.

Demos meent dat Martens het hoopvolle, dat zo vaak in documentaires aanwezig is, vermijdt en zo ook de empathie die dit oproept omzeilt.⁴⁹

De gevoelens van medelijden zorgen vaak voor een genot bij de kijker, zo argumenteert Caitlin Frances Bruce in haar essay.

*Such pleasure can be derived from the self-righteous feelings of pity that such images may evoke, as well as from gratification insofar as such images reinforce the privilege and distance from suffering on the part of the viewer.*⁵⁰

Zo wordt de kijker een object van kritiek. Hij wordt doorheen het lichaam van de cineast binnen het kader gebracht.

In *Enjoy Poverty* bestaat er een stereotypische reductie van de Congolees tot een door tragedie gedeshumaniseerde persoon zonder naam. De Congolees wordt een archetypische arme. In koloniale propagandafilms bestond er een gelijkaardige aanpak: de Afrikaan werd steeds in groep getoond en enkel gerepresenteerd als ellendeling die dankbaar is voor de aanwezigheid van de blanke.⁵¹ Martens' film zou kunnen gezien worden als propaganda voor zichzelf.

Een ander vraagstuk stelt zich in deze context: het mogelijke verband met propagandafilms die moreel verderfelijk zijn maar vormelijke meesterwerken kunnen blijven, zoals bijvoorbeeld *Triumph Des Willens* van Leni Riefenstahl (*Duitsland, 1935*). Bij Martens staat het vormelijke in relatie tot het inhoudelijke en is zo evenzeer 'monsterlijk' en narcistisch. Bij Martens blijft de vorm in functie staan van de boodschap die hij wil overbrengen, het kunstwerk transformeert niet.



Enjoy Poverty, Renzo Martens, 2009, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017 <https://www.filmfestival.nl/publiek/films/episode-3-enjoy-poverty>).

⁴⁹ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 9.

⁵⁰ Bruce, "Episode III: Enjoy Poverty," 2.

⁵¹ Melissa Thackway, *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (Bloomington: Indiana University Press, 2003), 32.

De houding van blanke ‘redder’ wordt pijnlijk duidelijk in zijn discours, een fenomeen dat ook bij ngo’s voorkomt en hetgeen antropologen het ‘reddende engel complex’ noemen.⁵²

In de film trekt Martens deze houding door en stelt zich op als een soort avatar voor westerse neoliberale figuren die pogen de lokale bevolking te leren hoe ze zich moeten ontwikkelen en uit de armoede geraken.⁵³

Maar de weldoener Martens zal falen in zijn opzet.

With a neon sign, packed in metal crates and carried through the jungle by my porters, the local population is encouraged to capitalize on what the world has given them as their share. The sign states “Enjoy Poverty.” Hapless plantation workers question it, accept it, dance around it, yet in the end, the whole project seems bound to fail.⁵⁴



Enjoy Poverty, Renzo Martens, 2009, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017 <https://www.filmfestival.nl/publiek/films/episode-3-enjoy-poverty>).

In het blauwe neonlicht van de oplichtende woorden *Enjoy Poverty*, houdt Martens de volgende conversatie met enkele mannen van het dorp.

Martens: *If you are going to wait for your salary to increase so you can be happy, you'll be unhappy your whole lives.*

Man 1: *We'll gladly accept whatever you can do for us when you get back.*

Martens: *There is nothing prepared.*

Man 1: *There is nothing prepared?*

Martens: *There is nothing prepared.*

Man 1: *Once you go back, you can't deliver reports?*

Man 2: *Why did you come here?*

Martens: *To tell you that you better enjoy poverty, rather than fight it and be unhappy. Do you want to remain unhappy all of your life, because of poverty? You*

⁵² Stroeken, *De ondeelbare mens*, 183-211.

⁵³ Bruce, “Episode III: Enjoy Poverty,” 290.

⁵⁴ Renzo Martens geciteerd in, Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 3.

need to accept things the way they are. Be happy despite poverty... If you accept what you cannot change you can have a bit of peace in your hearts and minds.

Man 3: *Will you project the film here?*

Martens: *The film will be shown in Europe, not here.*

Man 1: *We accept poverty...and will be happy despite it.*

Martens: *Experiencing your suffering makes me a better person. You really help me. Thank you.*⁵⁵

De mensen van het dorp dansen rond het blauwe neonlicht en de wrede en cynische boodschap die de film lijkt te willen meegeven is dat ze hun armoede geaccepteerd hebben en dat het Westen daarmee verder zijn gang kan gaan. Het einde van de film brengt geen catharsis, Renzo lijkt de emotionele en morele zuivering waar hij zo wanhopig op zoek naar was doorheen zijn reis, niet te vinden. Integendeel, de film is een bewijs van de eigen betrokkenheid bij de uitbuiting van beelden. Ten slotte gaat Martens zelf zijn inkomen en zijn bekendheid verhogen dankzij *Episode III: Enjoy Poverty*.



Enjoy Poverty, Renzo Martens, 2009, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<https://www.centerforthehumanities.org/programming/renzo-martens-film-screening-conversation>).

*Martens acknowledges that cameras, whether they belong to journalists, aid organizations, or artists like himself, are constitutive of the reality they represent: they always insert a power hierarchy; they intervene and act upon what happens as they gather and shape the public opinion.*⁵⁶

De macht van de camera beïnvloedt de publieke opinie en creëert zo een realiteit. Zo wordt door *Enjoy Poverty* de ongelijkheid zelf geëvoceerd en versterkt. Martens creëert en performt de ongelijkheid als kritiek op en voor de westerse toeschouwer. Als een film maken betekent een werkelijkheid creëren, kan men zich in dit geval afvragen of het doel de middelen heiligt.

⁵⁵ Episode III: Enjoy Poverty. Vertaling door Bruce, "Episode III: Enjoy Poverty," 284–302.

⁵⁶ Ersoy, "Review: Episode III," 397.

Enjoy Poverty is een extreem voorbeeld van artistiek egoïsme dat tegelijk toch een ethische impact nastreeft. Lauren Berlant (2011) beschrijft dit als een *cruel optimism*.⁵⁷ De film is te positioneren als een bewuste medeplichtige aan het structurele geweld⁵⁸ dat gecreëerd wordt bij het in beeld brengen van armoede.

De vorm die Martens gebruikt om dit alles in het medium van de film te gieten komt over als onsamenhangend en arbitrair. De camera is zeer aanwezig en onstabiel en Martens komt zelf vaak in beeld. Door dit ‘geconstrueerde karakter van het beeld’ werd de film reeds meermaals zelfreflexief genoemd.⁵⁹

De esthetiek is in overeenstemming met de inhoud ‘monsterlijk’. De *selfie*-esthetiek en *in your face*-camera wil hoogstwaarschijnlijk een reflectie zijn op de houding die de fotografen van extreme armoede aannemen en de handcamera een kritiek op de conventies van de documentaire. De film wordt als het ware ‘door de strot’ van de kijker geduwd.

Als conclusie kan men stellen dat een respons op de film in Derridaanse zin ‘zowel onvermijdelijk als onmogelijk’ is (Derrida, 2007). Deze onmogelijkheid heeft te maken met het systeem dat Martens opzet waarin alle kritiek aanvaard en dus opgeheven wordt. De Groof schrijft over deze recuperatie van kritiek:

*Na het bekijken van de film wilde ik de film als een soort David bestrijden, en schreef de filmmaker – Renzo Martens – kritische mails waarop hij telkens tot mijn verbazing antwoordde dat ik gelijk had. Hieraan voegde hij smalend toe dat de kritiek die ik op de film geef, de kritiek van de film zelf is! En zo bleek dat filmisch monster er een te zijn met grijpparmen die alle kritiek recupereert. Als een logos die alle tegenstand integreert, zichzelf beschermend tegen elke verrassende convocatie.*⁶⁰

Tegelijk kan men stellen dat de film een onvermijdelijke respons teweegbrengt en dat hierin juist zijn kracht ligt. Het shockeffect werkt en de film blijft als een nooit verwerkt trauma terugkeren. Maar toch creëert de film een werkelijkheid op zich die bepaalde zaken initieert. Hierover bestaan eveneens verschillende zienswijzen (soms zelfs bij dezelfde auteur):

Reduplication requires an operation of repetition, and Enjoy Poverty repeats and marks rather than escapes the forms and practices that Martens believes constitutes humanitarian documentary filmmaking. However, in repeating conventions it also brings into being a monstrosity that inhabits a genre rendering it strange, showing

⁵⁷ Kirsten Lloyd, “The Ethics of Encounter,” *Art Pulse* 2, nr. 3 (2011): 26-28.

⁵⁸ Žižek, *Violence*, 1-39.

⁵⁹ Bruce, “Episode III: Enjoy Poverty,” 284–302.

Sarah De Mul, “Holocaust as a Paradigm for the Congo’s Atrocities: Adam Hochschild’s *King Leopold’s Ghost*,” *Criticism* 53, nr. 4 (2011), 587-606.

⁶⁰ De Groof, “Reflexieve ethiek in Renzo Martens’ ‘Episode III’,” 243.

the very ugliness of the convention itself and perhaps having the effect of infecting (with skepticism) other documentary films. ⁶¹

Men kan zich vragen stellen over ‘the ethics of encounter’. Zelfs al ziet men het werk als *socially engaged art* – waarbij het woord ‘kunst’ enkel een vrijheid van spreken impliceert en geen kwalitatieve dimensie bevat – moet men zich afvragen of het doel de middelen heiligt.

Door zichzelf - en bij uitbreiding de kijker - te impliceren in het systeem dat wordt aangeklaagd, maakt Martens meteen elke vorm van mogelijke kritiek monddood. Is dit niet op zichzelf een vorm van niet-falsifieerbare doctrine?

⁶¹ Bruce, “Episode III: Enjoy Poverty,” 284–302.

I.3. Bram Van Paesschen *Pale Peko Bantu* (België, 2008)

Filmfiche

Titel: Palu Peku Bantu Mambo Ayikosake

Regie: Bram Van Paesschen

Jaar: 2008

Land: België

Talen: Swahili, Frans

Productie: Canvas

Fotografie: Emmanuel Gras



Pale Peko Bantu, Bram Van Paesschen, 2008, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Bram Van Paesschen leeft en werkt te Brussel. Hij volgde een filmopleiding aan het Sint-Lukas Instituut. In 2008 werd *Pale Peko Bantu Mambo Ayi Kosake* ('Waar er mensen zijn ontbreken problemen nooit') gerealiseerd. Door het hoofpersonage de vertelling te laten doen en als gids te laten fungeren ontstaat er een heldere *docufictie* die nadenkt over het proces van filmmaken en de gevolgen van representatie.

Pale Peko Bantu onderzoekt in hoeverre de relatie tussen cineast en gefilmde de film mede creëert. Eén jaar na de eerste vrije verkiezingen in Congo maakt Bram Van Paesschen samen met twee crewleden *Pale Peko Bantu* over *creuseurs* of gravers: een georganiseerde groep jonge mannen die naar kobalt graven in de provincie Katanga. Ze verkopen het rauwe materiaal via tussenpersonen en aan ongecontroleerde fluctuerende prijzen op de internationale markt. Isaac is het 'toevallige hoofdpersoonage' dat zich evenzeer inzet voor de echte gebeurtenissen in de film (zijn werk moet gedaan worden) als voor de fictieve elementen in functie van de plot (het verhaal moet verteld worden). Hij poogt zich los te maken van de erfenis van het kolonialisme en de corruptie. De hypergestileerde beelden gaan samen met een deconstructie van de eigen moraal.⁶²

⁶² Katrin Mundt, "Pale Peko Bantu", laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=eba4418e8c5a435bacef9d3b5cc19730>.

De film begint met een *voice over* in het Swahili. Behalve Frans – met Vlaams accent van de crew – zal er voornamelijk in het Swahili gesproken worden (waarin er door de creolisatie nog verschillende Franse woorden in gebruik zijn). De *voice over* werd geschreven door de cineast en vertaald en goedgekeurd door het hoofdpersonage.⁶³ Zo wordt de narratie van de alomtegenwoordige regisseur doorbroken met de *voice over* van het hoofdpersonage als een soort *reversed ethnography*.⁶⁴ Hier zal dieper op ingegaan worden in het laatste deel van deze paper.

Reeds snel valt het op dat *Pale Peko Bantu* meer de cinematografische vormtaal volgt dan de conventies van de klassieke documentaire. ‘Congo heeft rijke grondstoffen, de Belgen waren de eersten dit te ontdekken’⁶⁵ zegt het hoofdpersonage Isaac in het Swahili en daarmee is de toon van de film meteen gezet. De prachtige beheerste beelden van de desolate mijnen lijken op een door mensenhand gegraven Grand Canyon. Dit alles is begonnen met enkelingen die op eigen initiatief in de grond begonnen te kappen, vandaar de term *creuseurs*. Maar deze bestaan niet, meent Isaac die doorheen de film als een gids fungeert. ‘Het zijn dokters, priesters, vissers,... die nooit het werk konden verrichten waartoe ze opgeleid waren of dat ze wilden doen.’ Intussen zien we de mannen vanuit kikkerperspectief heroïsch in close-ups graven in de in aardkleurig tinten gefotografeerde mijnen. Isaac werkt er al één jaar en doet dit om zijn ingenieursstudies te kunnen financieren. De kijker zit diep in de mijnen, proeft het zand en ruikt het zweet en volgt de mannen tot op het einde van de op instorten staande tunnels. Dit laatste levert prachtige *chiaroscuro* beelden op waarbij de door kaarslicht verlichte figuren bijna carravagistisch zijn. Alles in de warme tinten van Afrika. Het politieke schuwt de esthetiek niet.



Pale Peko Bantu, Bram Van Paesschen, 2008, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

De film toont zich op verschillende momenten zelfreflexief, zowel op etnografisch als op cinematografisch vlak. Het hoofdpersonage stelt zich voor door over de regisseur te spreken. ‘Volgens Bram heeft elke film een hoofdpersonage nodig, zo kan men

⁶³ Interview Bram Van Paesschen door Yirka De Brucker, zie bijlage voor transcriptie.

⁶⁴ Dan Yakir, ‘Ciné-Trance, the vision of Jean Rouch,’ *Film Quarterly* 21, nr. 3 (1978).

⁶⁵ Ondertiteling uit *Pale Peko Bantu*, geregisseerd door Bram Van Paesschen, (2008; Canvas), dvd.

zich steeds met iemand identificeren (...) Ik was het toevallige hoofdpersonage van dienst.’ Steeds meer duiken er zulke momenten op die er ons bewust van maken dat we naar een film kijken. ‘Ze zijn je aan het filmen’ roepen de andere *creuseurs* naar Isaac. ‘Trucjes van de blanken, ze zijn slim, God staat aan hun kant.’ Waarop de regisseur vanachter zijn camera vraagt waarom dit dan zo zou zijn. ‘Omdat jullie blank zijn’ luidt het antwoord.

De *creuseurs* praten onderling over hun droom eens naar België te komen en Isaac richt zich rechtstreeks tot de camera en vraagt: ‘Denken jullie dat het hetzelfde voor mij zou zijn als voor jullie wanneer jullie naar hier komen?’ De film roept voor de westerse kijker zeker enkele pertinente vragen op. Zo vertelt Isaac ons dat geen van hen reeds met blanken gesproken had, dat ze er enkel een paar gezien hadden in grote jeeps of dure restaurants, laat staan dat ze conversaties hadden gevoerd met blanken midden in de mijnen.



Pale Peko Bantu, Bram Van Paesschen, 2008, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Ondertussen begeleidt het niet aflatende geluid van het graven ons onophoudelijk. Het werk moet voortgaan. Ze voelen zich door de blanken vergeten zeggen ze. Tijdens de kolonisatie had de Belg een meer dan normale interesse in de Congolees, maar nu zijn die dingen door het proces van globalisatie veranderd. Bram leek dit niet te snappen zegt Isaac in *voice over* ironisch. ‘Moeten de Belgen jullie dan terug koloniseren?’ vraagt Bram vanachter de camera, waarop de gravers lachend met hun schop dreigen te slaan. Het feit dat de cineast deze scène in zijn film steekt toont een positie die zichzelf in vraag durft te stellen.

Verder spreken de *creuseurs* onderling over de filmcrew. ‘Wat gaan ze ons geven? Ze hebben niets!’ ‘Waarom vraag je altijd om geld, je gedraagt je ouderwets.’ Deze gesprekken wijzen op de complexe relaties tussen Belg en Congolees. Isaac verzet zich tegen het minderwaardigheidsgevoel dat vele zwarten nog steeds hebben ten opzichte van de blanken.

Wanneer de spanningen oplopen en de *creuseurs* tegen de crew beginnen roepen dat de miserie in Congo hun schuld is en dat de Belgen Lumumba vermoord hebben reageert Isaac ter verdediging van Van Paesschen en zijn twee crewleden: ‘Zij zijn

niet meer zo, dat waren politieke zaken.’ Iemand roept daarop dat de *creuseurs* zich niet mogen laten afleiden en dat ze de crew gewoon niet moeten aankijken, waarop een ander verkondigt dat ze geluk hebben bekeken te worden door blanken. Isaac wijst de groep op hun minderwaardigheidscomplex: ‘Laat je niet naar beneden halen, jullie voelen je inferieur.’ Deze gesprekken werden niet in scène gezet, vermeldt de cineast in een interview.⁶⁶ Het trauma van het verleden wordt pijnlijk duidelijk in deze uitspraken. Op de site waar er als waanzinnig naar de hedendaagse rijkdommen van de wereld wordt gegraven, neemt de geest van het verleden des te duidelijker vorm aan.

Menige Belg zal bij een filmproces in Congo met gelijkaardige problemen geconfronteerd worden. Kristof Bilzen bijvoorbeeld poogt deze problematische relaties te overstijgen, Bram Van Paesschen verkiest een andere strategie en zet deze uitgebreid in beeld.

Een bewust esthetische invalshoek wordt niet geschuwd, integendeel, over heel de film hangt een warmgekleurd aura en ook al draait het narratief hoofdzakelijk rond de sociaaleconomische problematieken, toch kan de film in geen enkel opzicht een ‘grijze documentaire’ genoemd worden. De beelden van de vrouwen en kinderen die in de roodkleurende rivier de aarde van het kobalt wassen zijn van een uitzonderlijke schoonheid en meermaals komen er pure momenten van poëzie in voor. De film verzet zich op verschillende momenten tegen de conventies van de ‘objectieve’ documentaire. Het kleurenpalet en de zelfbewuste cameravoering doen bij momenten denken aan de Niger-films van Jean Rouch als *Au pays des mages noirs* (Frankrijk, 1947), *Initiation à la danse des possédés* (Frankrijk, 1948) en *Les magiciens de Wanzarbé* (Frankrijk, 1949). De vorm is zeker even belangrijk als de inhoud en humor is een katalysator voor de zich ontwikkelende relatie tussen cineast en hoofdpersonage. De zelfreflectie in de film is zowel vormelijk, op vlak van het medium, als inhoudelijk, waar de cineast en zijn crew onderdeel van het verhaal zijn en men het proces van het filmmaken en een zelfbewust gebruik van het medium in beeld brengt. In deze zin kan *Pale Peko Bantu* ook een metafilm genoemd worden: een film die gaat over het maken van film. Het proces van het maken en de zich ontwikkelende relatie tussen de filmmaker en de gefilmde kan als hoofdonderwerp van de film gelden. Dit is samen met het puur fictieve einde de motor van de narratieve ontwikkeling. De crew wordt dan ook betrokken bij een smokkelactie en er wordt zelfs een pasgeboren kind naar crewlid Emmanuel genoemd. Zo vervalt alle etnografische afstand en kan men de stelling aannemen dat het ontwikkelen van een persoonlijke relatie een strategie kan zijn om de machtsrelaties onderuit te halen. Ook voor Jean Rouch was vriendschap een belangrijk element bij het maken van zijn films, zoals verder besproken zal worden.

⁶⁶ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

Het kobalt uit Katanga komt terug in de handen van de gravers terecht in de vorm gsm's. De film volgt een tijdje een journalist die de mistoestanden verslaat rond de economische uitbuiting van de *creuseurs* en de corruptie daarrond. De film volgt een klassiekere filmtaal, maar laat ook experiment toe, zoals wanneer de camera op de brommer van de journalist wordt vastgemaakt, hetgeen door de trilling van de motor een onscherp effect oplevert. Steeds meer wordt de betrokkenheid van de cineast en zijn tweekoppige crew verhoogd tot op het punt dat ze financieel een smokkelactie steunen nadat de *creuseurs* al te lang en te extreem uitgebuit werden door de tussenpersonen. Het smokkelen zelf lijkt wel op een actiethriller met een hoge mate van suspense. Wanneer de mannen in een garage de smokkelwaar stockeren worden ze enkel verlicht door het licht van de camera, hetgeen zowel een dramatisch als zelfreflexief effect teweegbrengt. Maar de hele actie loopt radicaal fout af en het kobalt waar ze een maand voor gewerkt hebben wordt door de regering in beslag genomen.

Wat volgt is de identiteitscrisis van Isaac en een staking door de werkers. Het volledig fictieve einde komt in beeld. Isaac gaat – om de film toch nog verder te kunnen zetten en dus op vraag van de regisseur – in een andere, gevaarlijker mijn werken waar geen staking plaatsvindt. Hij valt en sterft. Zijn eigen voice over vertelt hierover en zo wordt meteen de onmogelijkheid van het gebeuren duidelijk gemaakt. Hij vertelt over zijn val, over hoe ze hem naar het ziekenhuis brachten en hoe de chauffeur eerst heel erg schrok, want er is wel wat aangenamers dan wakker te worden van je dutje en een tandeloze, stervende persoon op je achterbank te zien.



Pale Peko Bantu, Bram Van Paesschen, 2008, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

De feitelijke vertelling in combinatie met zowel melodrama als humor maakt de cirkel van de film rond: waar in het begin de uitspraak werd gedaan dat helden nooit sterven, ziet men nu dat het tegendeel waar is. De regisseur heeft altijd het laatste woord, de macht, de laatste hand bij de montage. Het einde becommentarieert het naïeve geloof dat de documentaire een directe en afstandelijke weergave van de

realiteit zou kunnen zijn en maakt zo een duidelijk statement.⁶⁷ De controverse rond het fictieve einde benadrukt nogmaals het algemene verlangen een hoog waarheidsgehalte terug te vinden in de documentaire. Anderzijds staat Isaac voor de antiheld die Bram Van Paesschen zelf doorheen heel de film is. Hij wordt bekritiseerd en de alomtegenwoordige autoriteit van de cineast wordt in vraag gesteld.

Isaac be vraagt de positie van de cineast die ‘niets anders te doen heeft dan filmen terwijl iedereen zit te graven’. Door de rollen om te draaien en Isaac aan het woord te laten onderneemt Van Paesschen een actie van vrijgevigheid die niet enkel de droeve omstandigheden in beeld brengt, maar via de cinema een kans geeft om ‘de Ander’ aan het woord te laten. Als men de extreme versie van de postkoloniale denkwijze hierop toepast, kan men stellen dat zelfs deze houding problematisch is vermits die enkel vanuit een machtspositie mogelijk is.

Als men naar films over Congo kijkt vanuit een moreel, ethisch standpunt loopt men steeds tegen een muur aan. Toch zou een open houding deze problematische visies wel kunnen toelaten door op het belang te wijzen over bepaalde onderwerpen te spreken. Problematischer is het wanneer sommige onderwerpen geschuwd of zelfs taboe worden. De zelfreflectie die Van Paesschen in zijn film toepast zorgt misschien niet voor het opheffen van de problematiek bij de representatie van de Ander – waar historische en hedendaagse machtsrelaties meespelen – maar dit bewustzijn over de eigen positie en het eigen medium laat wel toe een standpunt in te nemen en een verhaal te vertellen.



Pale Peko Bantu, Bram Van Paesschen, 2008, video still, Argos, centrum voor kunst en media.

Tot slot is het mijns inziens nuttig hier een korte vergelijking te maken met de film *Katanga Business* (België/Frankrijk, 2009) van Thierry Michel, de Belg die het meeste films over Congo op zijn naam heeft staan en wiens oeuvre hierover een geheel apart onderzoek vereist. Van Paesschen maakte *Pale Peko Bantu* als reactie op deze film en refereert er in het begin en einde van de film expliciet naar.⁶⁸

⁶⁷ Interview Bram Van Paesschen in bijlage.

⁶⁸ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

Thierry Michel maakt - zoals Sven Augustijnen - een film waarin de machthebbers aan het woord gelaten worden. De strategie hierbij is hen een forum te geven en niet te oordelen, waardoor ze zichzelf zouden ontmaskeren. Dit zorgt ervoor dat de film een subtiele kritiek brengt in tegenstelling tot de agressievere aanpak van bijvoorbeeld Renzo Martens. In tegenstelling tot wat Bram Van Paesschen doet is Thierry Michel de auteur-journalist, hij is de buitenstaander, de reporter die de autoriteiten kennen en die tot bij de machthebbers geraakt en zo gebruik maakt van zijn eigen positie. Hiertegenover staat Van Paesschen die zichzelf als cineast exposeert en bekritiseert. Hij toont duidelijk de constructie van de film doorheen het proces van het filmen zelf. De kritiek dat een dialoog creëren een utopie is, wordt in het filmische proces verwerkt door de voice over, een constructie die eveneens de zelfreflectie van de film blootlegt.

I.4. Kristof Bilsen *Elephant's Dream* (België/UK, 2014)

Filmfiche

Titel: *Elephant's Dream*

Regie: Kristof Bilsen

Jaar: 2014

Land: België/UK

Talen: Frans, Engels

Productie: Associate Directors

Fotografie: Kristof Bilsen



Elephant's Dream, Kristof Bilsen, 2014, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.elephantsdream-film.com/>)

Deze *docufictie* speelt zich af in Kinshasa en volgt het verhaal van drie werknemers in overheidsinstellingen: Henriette die in een vervallen postkantoor werkt, Simon die liefst op pensioen wil gaan maar nog steeds de wacht moet houden op een perron waar amper één trein per week langsrijdt en Luitenant Kasunga en zijn groep brandweermannen die in een afgebrande kazerne wachten op een vuur dat ze door de afwezigheid van brandkranen nooit zullen kunnen blussen (de Chinezen legden de wegen in Kinshasa aan, maar hadden er geen baat bij de infrastructuur voor brandkranen aan te leggen). De film is doorspekt met ironie terwijl alle personages niets anders lijken te doen dan wachten. Maar waarop? Allen worden ze verteerd door verveling die zich steeds meer neigt naar hopeloosheid. De film beweegt in een allesoverheersende leegte waarin enkel de tijd lijkt voorbij te gaan.



Elephant's Dream, Kristof Bilsen, 2014, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.elephantsdream-film.com/>)

De symmetrische beelden en evenwichtige kleuren brengen een harmonie en esthetiek teweeg die zelden gezien is in een film over Congo.

Elephant's Dream opent met enkele lange shots van de overheidsgebouwen waar onze protagonisten werken: het gele, pittoreske station onder een majestueuze boom, de inkomhal van het Mondriaanachtige gekleurde postkantoor en de zwartgeblakerde, tot ruïne herleide brandweerkazerne. De personages vertellen ons in *voice over* hun dromen en verwachtingen.

De titel zegt het al: we begeven ons in een *onerisch* of droomuniversum dat trilt in zijn verstilling. De surrealistische tussenvoegsels van de jongen die op opgestapelde verfpotten circustrucs uitvoert versterkt deze filmische wereld. Tegelijk menen Congokenners dat de sfeer van het land zeer accuraat opgeroepen wordt.⁶⁹ In het pallet van verzadigde kleuren, onder de loodzware lucht, wacht men...

*The tone and style is that of a dream, frozen between the dark past and whatever the future might bring.*⁷⁰

⁶⁹ Liam Lacey geciteerd in Stéphanie Perazzone, "Elephant's Dream, A Tale of Resilience", laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <https://theywerenone.wordpress.com/2015/03/06/the-normality-of-the-congolese-administration-going-beyond-state-failures-usual-suspects/>.

⁷⁰ "Hot Docs 2015," laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/hot-docs-2015-what-documentaries-should-you-see-at-this-years-fest/article23733711/>.



Elephant's Dream, Kristof Bilsen, 2014, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.elephantsdream-film.com/>)

Maar zoals het uitblijven van de aanwezigheid van Godot, lijkt deze toekomst maar niet naar Congo te komen.

Net als bij Beckett's personages zoeken de protagonisten van *Elephant's Dream* naar betekenis en zingeving in de meest hopeloze omstandigheden. Toch is er in de film een ontwikkeling binnen het plot en gaat de vergelijking dus niet geheel op.

*I can't go on, I'll go on.*⁷¹

Kristof Bilsen wil met zijn film een beeld van Congo naar het Westen brengen dat afwijkt van de algemene trend in de documentaire zich op het duistere hart van Afrika te focussen en vooral op de schrijnende problematiek van Oost Congo. Voor Bilsen is het tijd om tegen de 'harde documentaire' in te gaan. Op de omslag van de dvd staat zijn mission statement te lezen:

*Beelden van geweld tonen Congo dikwijls als "Heart of Darkness" (...de film) dwingt ons om onze kijk op Afrika te dekoloniseren, door een balans te vinden tussen de problemen van het verleden, het leven nu en onze wensen voor de toekomst: een oproep tot verzoening.*⁷²

Reeds met de titel, waarin de vooropgestelde verwachtingen van de kijker worden aangewakkerd, wil hij een zekere *mindset* bewerkstelligen. *Elephant's Dream* brengt een poëtische stemming teweeg reeds voor de film begint.

⁷¹ Citaat van Samuel Beckett in, John Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett* (London: Calder, 2001), 1

⁷² Mission statement op de kapt van de dvd van *Elephant's Dream*, geregisseerd door Kristof Bilsen (2014, België, VK).

De olifant kan als metafoor gelden voor de grootte van het land en het enorme geheugen van het dier staat voor de herinnering in Congo aan de (pre)koloniale periode van het land.⁷³

De drie narratieven in de film werden gemotiveerd door een gevoel van universaliteit, dat voornamelijk door de situatie van de personages opgeroepen wordt. Door met de film te focussen op individuen die zich (voor de westerling) in een herkenbare situatie bevinden, kan er bij de kijker gemakkelijker een identificatieproces ontstaan en gaat hij zich misschien verder verdiepen in Congo claimt Bilsen, een tegengif voor de afkeer en de schok die hij bij het zien van talloze gruwelbeelden voelt. Zo schetst Bilsen een zachter, humaner beeld van het *Hart der Duisternis*.⁷⁴

*Through the use of static framing and verbose monologues, a deeper representation of the average individual's psychology comes into place, allowing for a poignant, sincere sense of beauty to wash over the screen. In elucidating the struggles of everyday life, an accurate, humanistic portrait of the country's underlying issues emerge, beyond what any world news report could potentially offer.*⁷⁵

Via een identificatieproces zou er dus een beter begrip van het land ontstaan. Bilsen noemt zichzelf dan ook een 'stille activist'.⁷⁶



Elephant's Dream, Kristof Bilsen, 2014, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.elephantsdream-film.com/>)

*Here only the language is foreign; the subjects' thoughts, behaviors and actions are entirely understandable.*⁷⁷

⁷³ Kristof Bilsen, "Interview Congo live," laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <https://soundcloud.com/congolive/kristof-bilsen-elephant-dream>.

⁷⁴ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (London: Pinguin Books, 1993), 1-112.

⁷⁵ Rob Trench, "Hot Docs Elephant's Dream," laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://scenecreek.com/hot-docs-elephants-dream/>.

⁷⁶ Interview Kristof Bilsen, "Congo live."

⁷⁷ David Poole, "East End Film Festival, Elephant's Dream, Review," laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://critics-associated.com/east-end-film-festival-elephants-dream-review/>.

Bilsen zegt in een interview dat het grootste compliment dat hij kan krijgen over de film is wanneer een toeschouwer hem zegt vergeten te zijn naar een film over Congo te kijken.⁷⁸ Toch lijkt dit gevoel van het universele in contradictie met het zogenaamde ‘stille activisme’ dat juist in zou gaan op de sociaal-politieke context.⁷⁹

Kristof Bilsen volgde zijn opleiding aan de *National Film and Television School* in de UK waar een observationele aanpak nagestreefd wordt. Hij meent dat er bijna een antropologische grond is voor deze techniek door zijn overeenkomst met de grondbeginselen van het etnografische veldwerk. Zo gaat Bilsen steeds proberen zonder vooroordelen naar een situatie te kijken en op een bijna naïeve manier te filmen. In het laatste deel zal dieper op deze denkwijze worden ingegaan.

Bilsen meent een alternatief beeld te brengen voor de focus op het negatieve of zelfs agressieve beeld – zoals bij de film *Episode III: Enjoy Poverty* van Renzo Martens waarin dit juist een bewuste shock-techniek is. Toch is de algemene toon van *Elephant’s Dream* door de keuze van de drie verhalen eerder pessimistisch, of zo wordt hij toch ontvangen. Reviews spreken over de *dead end job, the realities of working in a country with crumbling infrastructure and a constant lack of resources*.⁸⁰ Of:

*Here, we witness the modern-day fossilization of Africa’s Kinshasa and the civil servants trapped in their ossified daily mundane existence inside of the post-colonial state.*⁸¹

⁷⁸ Interview Kristof Bilsen, “Congo live.”

⁷⁹ Interview Kristof Bilsen, zie bijlage.

⁸⁰ Zeba Blay, “Review: ‘Elephant’s Dream’ Is a Necessary Addition to the Pantheon of Documentaries About the Congo,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.indiewire.com/2015/03/review-elephants-dream-is-a-necessary-addition-to-the-pantheon-of-documentaries-about-the-congo-235176/>.

⁸¹ Samomaryleona, “Elephant’s Dream, Congo’s Reality and Kristof Bilsen’s Multi-Dimensional Documentary,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.onewomanarmy.ca/2015/03/elephants-dream-congos-reality-and-kristof-bilsens-documentary/>.



Elephant's Dream, Kristof Bilsen, 2014, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.elephantsdream-film.com/>)

De nadruk ligt vanuit deze visies dan toch op een a-historisch, statisch beeld van verval en niet op een complex voortdurend conflict.

De film handelt dan wel niet over *objectief geweld*, de personages zijn wel onderhevig aan *structureel geweld*.⁸² Deze gewelddadige structuren zijn steeds latent aanwezig in de achtergrond.⁸³

Een andere manier om met de problematieken om te gaan – anders dan het expliciete geweld in beeld brengen of de gevolgen van het structurele geweld op de dagelijkse postkoloniale realiteit – is ruimtes tonen die buiten de koloniale structuren bestaan en die er op een energieke manier mee omgaan.

Tot slot is de esthetiek van de film van een overweldigende maar sobere symmetrisch schoonheid. Bilsen creëert een coherente cinematografische stijl die de inhoud weet te vertalen in een fragiele poëzie op het scherm. Zo maakt Bilsen een film die inhoudelijk misschien vragen openlaat maar vormelijk bij de sterkste is die vandaag de dag te vinden zijn.

*In the pantheon of documentaries about the Congo, “Elephant’s Dream” is an imperfect but incredibly necessary addition.*⁸⁴

⁸² Zizek, *Violence*, 1-39.

⁸³ Poole, “East End Film Festival.”

⁸⁴ Blay, “Review: ‘Elephant’s Dream’.”

I.5. Anne Reijniers en Rob Jacobs *Echangeur* (België, 2016)

Filmfiche

Titel: *Echangeur*

Regie: Anne Reijniers en Rob Jacobs

Jaar: 2016

Land: België

Talen: Lingala, Frans

Productie: Rob Jacobs, Anne Reijniers, Thijs Pajmans, Koen Bleuzé, De Imagerie, Het Bos

Fotografie: Anne Reijniers



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>)

Deze film brengt een beeld van de herinnering aan het koloniale verleden die doorheen de dagdagelijkse realiteit van Congo blijft spoken en doet dit aan de hand van vraagstukken rond ‘dode monumenten’ uit dit verleden en ‘levende performances’ rond ditzelfde onderwerp. Het vertrekpunt van de film was een academisch onderzoek van Rob Jacobs (°1989) gefocust op het koloniale verleden van Congo. Dit zorgde, door gezamenlijke interesses, voor de ontmoeting met Anne Reijniers (°1992). Het resultaat is een complex verhaal rond het omgaan met dit verleden gefilterd door artistieke expressie.

*We zijn allemaal jonge mensen die zich proberen te verhouden tot dat verleden via artistiek werk. Dat kan een performance zijn, maar even goed een film.*⁸⁵

De titel verwijst naar de uitwisseling of *échange* tussen de in beeld gebrachte artiesten in Congo en de regisseurs uit België. In hoeverre beïnvloedt de aanwezigheid van de cineast de performance van het gefilmde object? Het vertrekpunt

⁸⁵ Rob Jacobs, “Het voetstuk van Leopold II,” interview door Orlando Verde, laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.rektoverso.be/artikel/het-voetstuk-van-leopold-ii>.

van de film was het standbeeld van Leopold II waarvan twee versies bestaan. Het originele werd in 1926 in Brussel geplaatst waar het nog steeds triomfantelijk op de Place du Trône of Troonplein staat, het ander is in Kinshasa reeds van zijn sokkel gehaald en naar de tuinen van het Musée National verplaatst, samen met de andere koloniale monumenten uit de stad.⁸⁶

Er is in de film een beeld van een lege sokkel dat telkens terugkeert. Dat beeld functioneert als een soort wisselaar tussen verschillende narratieven, verschillende interpretaties, verschillende manieren om zich te verhouden tot het verleden. Maar we zien de film zelf als iets wat uitwisseling mogelijk maakt.⁸⁷

Door het protest dat recent gevoerd werd tegen een viering voor de architecturale verwezenlijkingen van Leopold II die op de Place du Trône zou plaatsvinden, werd het eerbetoon afgeschaft en vervangen door een wake voor de slachtoffers van de kolonisering. Uit deze samenkomst ontstond het activistisch collectief ‘Une ville en prise sur d’autres Histoires’ waar ook Rob Jacobs deel van uitmaakt⁸⁸ en werd het besef versterkt dat er via het koloniale monument ook gesproken kan worden over andere kwesties.

Het monument is een gedateerd medium, een restant van een stad waar men nu een andere taal spreekt. Het monument wordt pas terug zichtbaar wanneer iemand het in beweging zet. Wanneer zijn zwijgend voortbestaan bedreigd wordt, lijkt het monument weer te kunnen spreken.⁸⁹

De kracht van standbeelden had een totaal andere betekenis tijdens de zogenaamde *statuomanie* van de 19^{de} eeuw, toen een identiteitsvorming van nationaal belang was.⁹⁰ Nu is het monument onzichtbaar geworden, en zoals Robert Musil in zijn *Nachlass zu Lebzeiten* (1936) opmerkte is niets zo onzichtbaar als een monument dat niet opgemerkt wordt.⁹¹ Het monument is statisch geworden terwijl een identiteit steeds veranderend is. Een boeiende manier om na te denken over de eigen identiteit kan dus zijn door dit monument te heractiveren en zo zijn historische context en hedendaagse consequenties te bevragen.

Echangeur begint met het ijzersterke beeld van een lege sokkel te Kinshasa waar het standbeeld van Leopold II stond. De leegte contrasteert sterk met het krioelende

⁸⁶ Rob Jacobs, “Echangeur,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.echangeur.be/essaypage>.

⁸⁷ Interview Rob Jacobs.

⁸⁸ In ‘Het Bos’ te Antwerpen vond op 13 mei 2017 een avond plaats rond het monument van Leopold II genaamd ‘A City Built on Other Stories: an evening on decolonial thinking.’. Leden van het activistische collectief ‘Une ville en prise sur d’autres Histoires’ kwamen samen voor lezingen, screenings en een tentoonstelling rond het koloniale verleden van België en de levende erfenis die het heden vormen.

⁸⁹ Jacobs, “Echangeur.”

⁹⁰ Marjan Sterckx, “Goodbye Hero!,” in *Ravaged : art and culture in times of conflict*, red Jo Tollebeek en Eline van Assche. (Brussel: Mercatorfonds, 2014), 166-177.

⁹¹ Sterckx, “Goodbye Hero!,” 176.

verkeer dat rond de sokkel onophoudelijk doorraast. Reeds bij het eerste beeld worden er vragen opgeroepen over heden en verleden, herinnering en *lieu de mémoire*.



Échangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

De film toont ons meteen waar ‘het negatieve’ van deze leegte dan wel staat: in de tuin van het nationale Congolese museum van Mont Ngaliema waar een klas uit de lagere school rondgeleid wordt door een gids die spreekt over de drie verschillende volksliederen die Congo gekend heeft en zo de geschiedenis van Congo overloopt.⁹² Deze beelden hebben hun macht verloren door de verwijdering uit het stadsbeeld en worden begraven in een museum/mausoleum waar ze tot een historische categorie gereduceerd worden. Zo stelt Theodor Adorno dat:

*The German word ‘museal’ (‘museumlike’), has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association.*⁹³

Zo verandert hun betekenis door een verschillende context. Wat is dan de implicatie van hetzelfde beeld dat op een centrale plaats in Brussel staat?

Na het bezoek aan het *mausoleum* van de ‘oude veteranen’ te Kinshasa gaat de film over in een hedendaagse behandeling van hetzelfde thema: zo zien we hoe er over dezelfde geschiedenis wordt verteld via misschien wel het meest in-het-hier-en-nu-levende medium: de performance. Jongeren uit Kinshasa verbeelden tijdens een performance, in het kader van het festival Kinact,⁹⁴ ontdekkingsreiziger Stanley die een jonge vrouw in ketenen achter zich aansleept. Op het einde van de performance

⁹² “Échangeur,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.echangeur.be/>.

⁹³ Theodor W. Adorno, *Prisms*, (Cambridge: MIT Press, 1988), 175.

⁹⁴ “Rencontre International de Performeurs,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.kinact.org/>.

wordt hij op handen gedragen door mensen met een half zwart, half witgeschilderd gezicht.



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Na de performance richt de regisseur hiervan zich rechtstreeks tot de camera. Zijn 'talking head' weet ons te vertellen dat Stanley niet enkel negatief is geweest voor Congo, hoe er in het begin weliswaar wat miscommunicatie bestond maar er uiteindelijk toch een wederkerig leren is ontstaan.

Deze – uniek in de film – tot de camera gerichte uitleg bij het gebeuren lijkt overeen te komen met de eerder 'klassieke' conventies van de documentaire. Maar worden deze hierdoor ook niet juist in vraag gesteld? Een andere vraagstelling die opkomt bij deze scène is in hoeverre de performance en de hierop volgende uitspraken aangepast werden aan de aanwezigheid van de twee Belgische filmmakers.

Tussen de door Anne Reijniers – met een camera met Pentax-objectief (zie infra) – gefilmde beelden werden er archiefbeelden gemonteerd van de monumenten te Kinshasa, de symbolen van de koloniale geschiedenis die ten val worden gebracht.



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Het neerhalen van standbeelden ging doorheen de geschiedenis vaak samen met de val van regimes. Iconoclasme gaat ver terug in de geschiedenis maar is ook een hedendaags fenomeen en toont de macht van beelden aan. Denk aan het neerhalen van het standbeeld van Lenin in de Mongoolse hoofdstad van Ulan Bator in oktober 2012 (Stalin was reeds twintig jaar eerder uit het straatbeeld verwijderd) of dat van Saddam Hussein in Bagdad vijf jaar eerder.

In het medium film werd het neerhalen van beelden, met name dat van Tsar Alexander III, verbeeld door Sergei Eisenstein in zijn film *October (Ussr, 1928)*.⁹⁵ Een ander voorbeeld is *Le Regard d'Ulysse (Griekenland (...), 1995)* van Theo Angelópoulos waarin een majestueus beeld van Lenin ten grave wordt gedragen op een rivieraak.

In de audiovisuele kunsten was het beeld van Stanley reeds een motief in *Spectres* (2011) van Sven Augustijnen (zie supra).

Na het neerhalen van de beelden blijft een lege sokkel achter. Hieromtrent liepen al verschillende projecten. In London bijvoorbeeld werd met *The Fourth Plinth Project/Commission* (1999 - heden) de lege sokkel op Trafalgar Square een plek om hedendaagse kunst tentoon te stellen.⁹⁶

Als tweede luik bij *Echangeur* werd er door Quinten van Esschen een houten kopie van de sokkel op het Troonplein gemaakt en zowel in Antwerpen als in Brussel in de openbare ruimte tentoongesteld.⁹⁷ Het beeld van Leopold II te Brussel werd nooit weggehaald. Wel waren er reeds verschillende acties rond de koloniale monumenten. Zo werd er in Oostende in 2004 een bronzen hand 'afgehakt'. In 2007 werd er rode verf over het beeld van Leopold I gegooid en ook Benjamin Verdonck voerde in 2009 een actie uit met het beeld van Leopold I in Antwerpen waarbij hij een rode bal over diens hoofd plaatste en er was het reeds genoemde collectief, dat heden ten dage een alternatief of aanpassing voor het beeld van Leopold II op het Troonplein probeert naar voren te schuiven.

⁹⁵ Sterckx, "Goodbye Hero!," 169-170.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ "Houten sokkel neemt Brussels Beursplein in," laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <https://nl.metrotime.be/2016/11/01/must-read/houten-sokkel-neemt-brussels-beursplein-in/>.



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Er bestaat in *Echangeur* een wisselwerking tussen archiefbeelden van het neerhalen van de koloniale monumenten in Congo en de hedendaagse beelden van de lege sokkel die herinneren aan de mannen die er afgebeeld stonden. Oud en nieuw, verleden en heden bestaan steeds in een dubbele relatie. Het levend houden van het verleden is zichtbaar in de dagdagelijkse *re-enactments* van Stanley, Lumumba en Mobutu. Deze twee laatsten voeren in de film een gesprek over de rondetafelconferentie te België in 1960.⁹⁸



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Hierna volgen we een kunstenaar die ons op een muur zijn schilderij 'Fou du Congo' toont waarbij hij zegt dat de Belgen spijt moet hebben voor de dingen die ze gedaan hebben, dat België verantwoordelijk is voor de dood van Lumumba. De dag gaat over in schermerlicht waarna hij bij een beeldje van een kindsoldaat verder spreekt over de nieuwe iPads en telefoons waarvoor kinderen opgeofferd worden. Door deze scènes na elkaar te plaatsen wordt ook door de cineasten de link tussen het politieke verleden

⁹⁸ Tallon en Battista, *Spectres*, 122-126.

en het economische heden gelegd. De kunstenaar besluit: ‘Zijn jullie Belgen ook gekoloniseerd geweest?’ De geesten van het verleden werken door, niet enkel in de vorm van een spectrale aanwezigheid, maar binnen de zichtbare economische structuur van Congo.

De archiefbeelden van het neerhalen van het monument van Leopold II worden gevolgd door een jongen die wezenloos op de lege sokkel ligt terwijl het verkeer achter hem doorraast. Zo werd Congo ook achtergelaten lijkt de film ons te zeggen: als een doorrazend land plots in de handen van een door uitbuiting en vernedering wezenloos geworden volk.

In akkoord met de cineasten herhaalde de kunstenaar Widjo Wiyombo zijn performance voor de film: hij kuist de riooldeksels te Kinshasa en onthult zo de voormalige koloniale naam van de stad: Leopoldville. Anne Reijniers vertelt in een interview dat een groot deel van de riooldeksels overgoten is door de Chinezen bij de aanleg van nieuwe wegen en dat Wiyombo met zijn performance ook de link tussen beide buitenlandse aanwezigheden wil leggen.⁹⁹



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Congo wordt door de regisseurs afgebeeld als een energieke stad. Een stoet met grote marionetten waarbij de culturele appropriatie duidelijk verbeeld wordt danst tot in de nacht door de stad, wat enkele prachtige beelden oplevert.

Door met een Pentax-objectief op haar camera te filmen (zonder zoomlens) bepaalt Anne Reijniers doorheen de hele film meteen ook de afstand tot datgene wat ze filmt met de fysieke positie die ze ertegenover inneemt. Doorheen de stoet danst ze mee en zo wordt ook de kijker deel van de choreografie.

We wilden ook vanaf het begin een zekere openheid behouden. We waren aan het bijleren en een film aan het maken. We moesten ons continu verhouden tot ontmoetingen en situaties en tegelijkertijd een vorm ontwikkelen. In dat opzicht heeft het medium film in grote mate bepaald wat we bijleerden. De film stuurde onze

⁹⁹ Interview Anne Reijniers door Yirka De Brucker, zie bijlage voor transcriptie.

zoektocht in een bepaalde richting en naar bepaalde mensen, en is daar tegelijk ook het resultaat van.¹⁰⁰



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).



Echangeur, Anne Reijniers en Rob Jacobs, 2016, video still, (laatst geraadpleegd op 01/08/ 2017, <https://vimeo.com/182708154>).

Het belang van kleur, zowel bij de ontmoetingen en de *échange* tussen de Belgische cineasten en Congolezen, vindt zijn symbolische betekenis in het zeer hedendaags-poëtisch einde waarin we zien hoe een foto kleurlaag-voor-kleurlaag geprint wordt op een draagbare printer. Beetje bij beetje verschijnt een groepsfoto van de cineasten en hun vrienden.

¹⁰⁰ Interview Rob Jacobs.

DEEL II. De etnograaf als cineast

- van weergave van objectieve realiteit naar zelfreflectie -

There is a tribe, known as the ethnographic filmmakers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast is being celebrated, or the sick cured, or the dead mourned, and, though weighted down with odd machines entangled with wires, imagine they are unnoticed-or, at most, merely glanced at, quickly ignored, later forgotten.

Outsiders know little of them, for their homes are hidden in the partially uncharted rain forests of the Documentary. Like other Documentarians, they survive by hunting and gathering information. Unlike others of their filmic group, most prefer to consume it raw.

Their culture is unique in that wisdom, among them, is not passed down from generation to generation: they must discover themselves what their ancestors knew. They have little communication with the rest of the forest, and are slow to adapt to technical innovations. Their handicrafts are rarely traded, and are used almost exclusively among themselves. Produced in great quantities, the excess must be stored in large archives.

They worship a terrifying deity known as Reality, whose eternal enemy is its evil twin, Art. They accuse each other of being secret followers of Art; the worst insult in their language is "aesthete".¹⁰¹

Fotografische en filmische representatie heeft *an sich* al een epistemologisch en ethisch betwistbare grond.¹⁰² Een beeld is niet neutraal, het creëert een realiteit en heeft daardoor macht. De macht van representatie impliceert dat er bepaalde keuzes gemaakt moeten worden. Zoals gezien in het vorige deel zijn de keuzes rond beeldvorming des te gevoeliger wanneer men spreekt over een land, over mensen waar reeds een machtsrelatie en een beladen verleden mee bestaat. Probeert men deze te overstijgen of gaat men ze juist in beeld zetten, en in hoeverre is zelfreflectie een manier om met deze problematieken om te gaan?

Men moet dus gaan onderzoeken hoe de mens bekeken wordt. Een studie vanuit een antropologisch kader kan hier beter inzicht in verschaffen.

Voornamelijk etnografisch veldwerk is hier van belang. James Clifford definieerde etnografie als volgt: *ways of thinking and writing about culture from a standpoint of participant observation.*¹⁰³

Dit onderzoek voegt weliswaar nog het woord *filming* aan deze definitie toe.

¹⁰¹ Eliot Weinberger, "The Camera People," Taylor, *Visualizing Theory*, 3-4.

¹⁰² Downey, "An Ethics of Engagement," 593-603.

¹⁰³ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (London: Harvard University Press, 1988), 9.

Waar etnografie en film elkaar kruisen bevindt men zich in het veld van de visuele antropologie. Dit is een erkende tak van de antropologie die verschillende opleidingen kent wereldwijd.¹⁰⁴ Zonder een historiografie visuele antropologie te willen bieden – een zeer breed veld waaronder natuurlijk de etnografische film valt – zal er gekeken worden naar de analyse van de etnografische film binnen deze discipline en naar enkele raakvlakken tussen cinema en etnografie.

Samen met de etnografische film kende ook de documentaire traditie verschillende uitdagingen zoals het omgaan met de onmogelijkheid een objectieve realiteit weer te geven.

*Nonfiction (...) predicated upon a dialectical relationship between aspiration and potential...between the documentary pursuit of the most authentic mode of factual representation and the impossibility of this aim.*¹⁰⁵

Beladen met de status van wetenschappelijke studie van de mensheid, heeft de etnografische film misschien meer moeilijkheden gehad om deze ‘authentieke representatie’ lost te laten, en is dit *überhaupt* al gebeurd?

Er zal eerst nader gekeken worden naar het theoretische kader van de visuele antropologie waarna de evoluties binnen de etnografische cinema onderzocht zullen worden.

Men kan drie invalshoeken onderscheiden binnen de antropologische film.

Deze zijn binnen een historische ontwikkeling te plaatsten, maar dit wil geenszins zeggen dat niet elk van deze drie invalshoeken heden ten dage niet langer valabel zouden zijn.

- 1) De onzichtbare camera en de objectieve werkelijkheid
 - het reële verleden van de primitieve Ander -
- 2) De alwetende voice over en de interpretatie van de werkelijkheid
 - de geïllustreerde tekst -
- 3) De etnografische aanwezigheid
 - zelfreflexiviteit –

Vervolgens zal er gefocust worden op de notie van zelfreflexiviteit in de geschreven antropologie met de *reflexive turn* van de jaren 1970 -1980 die Johannes Fabian en James Clifford in gang zetten¹⁰⁶ en op zelfreflexiviteit in het veld van de visuele antropologie waarover Jay Ruby in dezelfde periode schreef. Hierna zal gekeken worden wat de overeenkomsten zijn in de cinematografische zelfreflexiviteit en hoe beide reeds samenkwamen in de films van Jean Rouch vanaf de jaren 1950.

Vandaag de dag is de meest vooraanstaande literatuur over de visuele antropologie en zelfreflexiviteit terug te vinden in het tijdschrift *Visual Anthropology Review*

¹⁰⁴ Keyan G. Tomaselli en Arnold Shepperson, « Course file for "Documentary Film, Visual Anthropology, and Visual Sociology", » *Journal of Film and Video* 49, nr. 4, (1997), 44-57.

¹⁰⁵ Stella Bruzzi, *New documentary: a critical introduction* (New York: Routledge, 2000), 6-7.

¹⁰⁶ Stroeken, *De ondeelbare mens*, 123-124.

(V.A.R.)¹⁰⁷ waarvan een selectie artikels is uitgegeven in het boek *Visualizing Theory* onder de redactie van Lucien Taylor (°1966).¹⁰⁸

Na de bespreking van de etnograaf als cineast zal er gekeken worden naar de cineast als etnograaf: in casu de Belgische film over Congo.

Door deze reeds algemeen te analyseren in het eerste deel kon de vrijheid ontstaan enkel te focussen op bepaalde aspecten van de films. Na de bespreking van de antropologische film en zijn benaderingswijzen, zal er in deel III gekeken worden naar zelfreflectie in de context van het postmodernisme en binnen het medium van de film. In deel IV zal er gepoogd worden dit samen te brengen in een ‘etnografische filmtheorie’ toegepast op de cases van deel I. Zulk een theorie is nog in volle ontwikkeling, waarbij er nog een grote kloof bestaat tussen de etnografische taal afkomstig uit de geschreven antropologie om over film te spreken en de beeldtaal uit de filmtheorie, ondanks hun vele overeenkomsten.

De samenkomst tussen film en etnografie gaat terug tot aan de vroegste films van de gebroeders Lumière waar de verwondering over de nieuwe technologie hand in hand ging met verwondering over ‘vreemde’ culturen. Reeds in 1896 filmde cameraman Eugène Promio vanop een boot het panorama van De Nijl. De Franse arts Félix-Louis Régnault ging in datzelfde jaar in West-Afrika enkele films maken van bijvoorbeeld een Wolof-vrouw die een pot aan het draaien was. Zijn interesse lag voornamelijk bij de *stills* van zijn films voor nader wetenschappelijk onderzoek naar de mens, zoals ook Muybridge zijn *zoöpraxiscoop* gebruikte. Antropologie werd in deze periode nog gezien als een natuurwetenschap en de mens als bestudeerd ‘object’.¹⁰⁹ Georges Méliès trok naar Nieuw-Zeeland om er *Loved by a Maori Chieftess* (VS, 1913) te draaien en in 1914 ging Edward Curtis naar Kwakiutl voor *In the Land of the Head-Hunters* (VS, 1914).¹¹⁰

De geschiedenis van de film en die van de antropologie kennen deels een parallelle ontwikkeling. De origine van zowel de film als de etnografie lagen bij een verlangen de wereld (en vooral de mens) wetenschappelijk te ontrafelen en beter te begrijpen. Robert Flaherty, met zijn film *Nanook of the North*, die algemeen gezien wordt als het begin van de documentairefilm en Bronislaw Malinowski, de vader van het antropologische veldwerk, ontwikkelden gelijktijdig de methode van ‘participant observation’ bij het in beeld brengen van mensen van een andere cultuur.¹¹¹ Doorheen de geschiedenis werden veel gelijkaardige vragen opgeworpen in beide velden. Van de *Kino-Pravda* van Vertov – waarin zoals in de vroege antropologie de

¹⁰⁷ “Visual Anthropology Review,” laatst geraadpleegd op 15 juli 2017, <http://societyforvisualanthropology.org/visual-anthropology-review/>.

¹⁰⁸ Taylor, Lucien, red., *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge, 1994.

¹⁰⁹ Dan Marks, “Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after,” *American Anthropologist*, 97, nr. 2 (1995), 339-347.

¹¹⁰ Kristin Thompson en David Bordwell. *Film History: An Introduction*. (New York: McGraw-Hill, 2003), 183-186.

¹¹¹ Jay Ruby, “Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I,” *Semiotica* 30 nr. 1 (1980), 166.

camera voor een ‘objectieve’ registratie van de werkelijkheid als superieur werd gezien aan het menselijk oog – naar de *direct cinema* – waarin cineasten net als vele antropologische filmmakers een ‘fly on the wall’ wensten te zijn en de werkelijkheid voor zich lieten ontwikkelen – tot de *cinéma vérité* en daarmee ineens tot de zelfreflexiviteit in de antropologie, waarbij de filmmaker participant was van het gebeuren en de werkelijkheid via het filmmaken mede creëerde. Deze en talloze andere voorbeelden geven een idee van de diversiteit van interpretaties en vormtalen inzake het weergeven van de werkelijkheid en ‘vreemde culturen’.

II. 1. Visuele antropologie: status quaestionis

Er zal een korte schets gemaakt worden van de theoretische ontwikkelingen – met als afbakening het medium van de film – in de visuele antropologie, waarna de drie reeds aangehaalde tendensen in de antropologische cinema nader bekeken zullen worden.

Vandaag de dag is het tijdschrift *Visual Anthropology Review (V.A.R.)*¹¹² de belangrijkste referentie in het veld, waarvan zoals vermeld een selectie artikels is uitgegeven in het boek *Visualizing Theory* onder de redactie van Lucien Taylor.¹¹³ Samen met Paul Henley kan Taylor gelden als een van de belangrijkste autoriteiten binnen het veld van de hedendaagse visuele antropologie.

De grondlegger van de visuele antropologie is Karl Heider die verschillende werken over etnografische film schreef.¹¹⁴

Heider stelde een lijst van regels op voor de antropologische film die een toonbeeld van de legitimatie van de wetenschappelijke status hiervan is.¹¹⁵ In deze lijst, die Heider zelf later nuanceerde, wijst hij weliswaar op *the ethnographic presence* maar stelt uiteindelijk: *film is the tool and ethnography the goal.*¹¹⁶

Jay Ruby voegde vanaf de jaren 1970 zijn geschriften toe aan de belangrijkste studies rond visuele antropologie en schreef doorheen zijn leven reeds meermaals over het concept van zelfreflexiviteit in de etnografische film.

In 1992 kwamen er twee boeken over etnografische film uit: *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions* van Peter Ian Crawford en Simonsen¹¹⁷ en *Film As Ethnography* evenzeer van Peter Ian Crawford maar ditmaal met David Turton.¹¹⁸ Eén jaar later schreef Peter Loizos *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness.*¹¹⁹

Ondanks het feit dat er in de jaren 1990 duidelijk een piek was in de interesse voor dit subgedeelte van de discipline en dat er naast deze referentiewerken nog vele andere publicaties zijn verschenen, is er nog steeds weinig echte filmtheoretische basis terug te vinden in de geschriften over etnografische film. De problematieken – zoals die van de zelfreflexiviteit – worden steeds weer gelinkt aan de geschreven antropologie,

¹¹² “Visual Anthropology Review,” laatst geraadpleegd op 15 juli 2017, <http://societyforvisualanthropology.org/visual-anthropology-review/>.

¹¹³ Taylor, Lucien, red., *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge, 1994.

¹¹⁴ Karl G. Heider, *Ethnographic Film – Revised Edition*. University of Texas Press, 1976/2006.

¹¹⁵ Heider, *Ethnographic Film*, 14.

¹¹⁶ *Ibidem*, 22.

¹¹⁷ Peter Ian Crawford en Simonsen, red. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*. Aarhus: Intervention Press, 1992.

¹¹⁸ Peter Ian Crawford en David Turton, red. *Film As Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

¹¹⁹ Peter Loizos, *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. University of Chicago Press. 1993.

waarbij de antropologische cinema meestal enkel in een historisch overzicht geplaatst wordt ten bate van de geschreven antropologie.

De twee namen die naast Lucien Taylor en Paul Henley de filmtaal in achtving nemen zijn Bill Nichols¹²⁰ en David MacDougall.¹²¹ Toch valt het op dat de films van MacDougall sterk naar geïllustreerde tekst neigen en dat Paul Henley bijvoorbeeld Jean Rouch eerder als antropoloog dan als filmmaker benadert.¹²²

Een opvallend werk dat de brug wil slaan tussen de filmmaker en de antropoloog is *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos* (2000) van Ilisa Barbash en Lucien Taylor.¹²³ Het is opgezet als een soort ‘film maken voor dummies’ en geeft verschillende technische basistips voor de ‘stoffige antropoloog’ die voor de eerste maal een camera ter hand neemt. Door zijn poging de antropologie en het filmmaken te verzoenen, kent het boek zeker zijn waarde maar toch is het technische aspect reeds enige tijd achterhaald. Boeiend in *Cross-Cultural Filmmaking* zijn de ethische implicaties van de technische beslissingen waar de lezer attent op wordt gemaakt:

*(...) for students about to go to the field. Students in anthropology departments are almost never made to be aesthetically and technically aware of anything that is not written and are rarely taught about the complex nature of visual images.*¹²⁴

Binnen de literatuur bestaat er steeds een *paragone* tussen de geschreven en beeldende antropologie.¹²⁵ Hoe kunnen beelden boodschappen overbrengen die woorden niet kunnen zeggen? Hoe brengen filmische beelden betekenis over? De reikwijdte van deze dissertatie staat niet toe hier veel verder op in te gaan, maar het is belangrijk de discussie aan te halen vermits ze heden ten dage nog vaak centraal staat in de visuele antropologie. Doorheen de geschiedenis van de etnografische film is de observationele filmstijl, die zo dicht mogelijk bij zijn geschreven variant wil aanleunen, meestal dominant geweest. De overtuiging bestaat nog steeds dat het geschreven etnografische veldwerk wetenschappelijker is dan zijn ‘creatieve’ filmische equivalent.¹²⁶

¹²⁰ Nichols, Bill. *Blurred Boundaries*. Bloomington: University of Indiana Press. 1994.

¹²¹ MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press. 1998.

¹²² David Vanden Bossche, “Translating Ritual into Film – Notes on Paul Henley’s ‘Spirit, possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous’,” *Afrika Focus* 30, nr. 2 (2017).

¹²³ Carol Hermer, “Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos by Ilisa Barbash and Lucien Taylor,” *Journal of Anthropological Research* 56, nr. 2 (2000), 274-275.

¹²⁴ Carol Hermer, “Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos by Ilisa Barbash and Lucien Taylor,” *Journal of Anthropological Research* 56, nr. 2 (2000), 274-275.

¹²⁵ Jay Ruby, “Review Film as Ethnography,” *Man, New Series* 29, nr. 3 (1994), 781-782.

¹²⁶ Zie bijvoorbeeld het artikel uit 2008: Ruby, “A Future for Ethnographic Film?,” 5-14.

Zoals het humoristische citaat van Eliot Weinberger aan het begin van dit hoofdstuk al aangaf: antropologen schuwen nog steeds esthetiek.

Er kan hier zijdelings opgemerkt worden dat de ‘grote antropologen’ die het schrift kozen als medium ook meestal grote schrijvers waren die hun bevindingen vaak op een prozaïsche en zelfs lyrische manier overbrachten, denk aan het meesterwerk van Victor Turner *The Forest of symbols*¹²⁷ of – het favoriete boek van Rouch – Michel Leiris’ *L’Afrique fantôme*.¹²⁸ Maar zoals we zullen zien gaat het gebruik van een uitgesproken vorm ook in de documentairefilm nog steeds gepaard met de angst voor exotisme.¹²⁹

Een centrale problematiek in de vakliteratuur van de visuele antropologie is dus dat er bij filmanalyses steeds een discrepantie bestaat tussen vorm en inhoud.

*It is symptomatic that the authors often address these problems in isolation (e.g., if politics of representation then not cultural and film forms) rather than the interrelated complex they are.*¹³⁰

Vaak worden etnografische films gereduceerd tot hun inhoud of worden ze enkel kort aangehaald ter illustratie van een bepaalde benaderingswijze. Er wordt niet genoeg rekening gehouden met het medium van de film en de *a priori* intrinsieke samenhang tussen vorm en inhoud.

De algemene relatie tussen film en etnografie is zowel terug te vinden in hun ontologie als in hun methodologie. Men kan een vergelijking maken tussen de houding van de man met de camera en de etnograaf; beide posities houden esthetische en ethische keuzes in.

Anthony Downey maakt in zijn artikel *An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer* de vergelijking tussen het effect van etnografie en kunst – waaronder de zevende kunst – waaruit hij concludeert dat er bij beide een dieper inzicht in de mechanismen van het leven nagestreefd wordt.¹³¹

¹²⁷ Turner, Victor. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. (Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1986).

¹²⁸ Leiris, Michel. *L’Afrique fantôme*. (Paris: Gallimard, 1988).

¹²⁹ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

¹³⁰ Ákos Östör, “Review: Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2 by Peter Ian Crawford and Jan Ketil Simonsen; Film As Ethnography by Peter Ian Crawford and David Turton,” *American Anthropologist* 96, nr. 1 (1994): 235.

¹³¹ Natuurlijk is dit maar een aspect van kunst en kan men kunst niet reduceren tot zijn functionaliteit. Het verschil met de etnografie ligt misschien wel in zijn insteek. Etnografie vertrekt vanuit de noodzaak een valabel element bij te dragen aan bestaande kennis en moet zich hiervoor aan ‘richtlijnen’ houden. Kunst voegt ook toe aan het collectieve weten, maar haalt zijn sterkte uit zijn openheid en grensoverschrijdende karakter, die vele aan regels onderworpen fenomenen kan abstraheren en sublimeren.

It would seem, in this rubric, that ethnography does indeed have much in common with contemporary collaborative practices and art in general: they both reify a reality that has an impact upon the viewer/reader (however unquantifiable); they involve experience and its interpretation (which, in turn, implicates the conditions of reception); and they are both apparently concerned with self-reflexive practices and aesthetic merit. ¹³²

Hal Foster wijdde in zijn boek *The Return of the Real* een hoofdstuk aan *The Artist as Ethnographer* en sprak met name over *the ethnographic turn* in kunst vanaf de jaren 1960.¹³³ Hierin spreekt hij over de onmogelijkheid in de moderne geglobaliseerde wereld nog een *ethic* standpunt in te nemen inzake antropologie. Men kan een vergelijking trekken met wat Arjun Appadurai bespreekt rond *global culture-scapes* in zijn boek *Modernity at Large*.¹³⁴ Voortbouwend op Fabian en vooral Clifford, komen deze bevindingen neer op het feit dat het onmogelijk is om in moderne antropologie een cultuur als geïsoleerd en bevroren in tijd en ruimte te onderzoeken, en het besef dat we er ons bewust van moeten zijn dat het ervaringskader van elke cultuur opgebouwd is uit eigen elementen die door appropriatie en beïnvloeding een nieuwe, steeds evoluerende vorm van die cultuur doen ontstaan.

In zijn vergelijking tussen etnografie en de kunst van de jaren 1960 ziet Foster overeenkomsten in methodiek, zoals bijvoorbeeld site-specifieke kunst die vertrekt vanuit een antropologisch bewustzijn van lokale factoren.¹³⁵

Men kan, zoals Foster aangaf, antropologische benaderingswijzen terugvinden doorheen verschillende kunstvormen.

In films die als buitenstaander een ‘vreemde’ cultuur benaderen (hoe problematisch dat woord ook is) is een etnografische instreek bijna onvermijdelijk. Dit werd reeds sporadisch aangehaald bij de bespreking van de Belgische films over Congo (zie supra) waarop in het deel IV verder zal worden ingegaan. Ondanks het feit dat deze films *stricto sensu* niet als ‘antropologische cinema’ gezien kunnen worden (vermits de cineasten geen antropologische opleiding kregen) zijn er zoveel raakvlakken met de methodologische aanpak en problematieken van de visuele antropologie dat men bijna niet anders kan dan vergelijkingen te gaan trekken.

In 2008 schrijft de autoriteit in de visuele antropologie, Jay Ruby, een artikel genaamd *A Future for Ethnographic Film?* waarin hij zich uiteindelijk afzet tegen het etnografisch noemen van alle films die niet gemaakt zijn door mensen met een

¹³²Downey, “An Ethics of Engagement,” 596-597.

¹³³ Hal Foster, "The Artist as Ethnographer," in *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996), 302-309.

¹³⁴ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 1996.

¹³⁵ Ibidem.

antropologische opleiding en pleit voor een afbakening van het veld van de visuele antropologie.¹³⁶

*Anthropological filmmaking would have to become a scholarly activity with no commercial potential, similar to the way scholars write books published by scholarly publishers. (...) Although commercial documentary filmmakers will, I am certain, continue to make films they call "ethnographic," these works are not of interest to me, nor do I consider them to be an asset to the development of a visual anthropology. (...) To paraphrase a military cliché, film is too important to anthropology to allow filmmakers to control it.*¹³⁷

Het gevolg hiervan is een vergroting van de scheidingslijn tussen de etnografie en de film.

Deze paper zal beargumenteren dat een interdisciplinariteit en een openheid van de etnografie voor de film en *vice versa* een waardevolle verrijking voor beide kan betekenen.

Het grootste filmfestival van de etnografische film, RAI – dat sinds 1985 bestaat en meestal in London doorgaat – toont ook films die niet als etnografisch bestempeld kunnen worden.¹³⁸ Er worden bijvoorbeeld films vertoond van studenten van de *National Film and Television School*, waar ook Kristof Bilsen zijn opleiding volgde (zie supra).

*Whilst not made with anthropological intent, such films often touch on themes that are relevant to the work of anthropology; they are also of value in exposing anthropologists and ethnographic film makers to ways of using image and sound to create expressive, rather than realist, representations of aspects of human experience and discourse.*¹³⁹

Men kan beargumenteren dat deze openheid aanwezig is in een vergelijkbare verandering vandaag de dag als die van de *the ethnographic turn* in de jaren 1960 waar Foster over sprak.

Na Okwui Enwezor's *documenta 11* (2002) spreken velen namelijk over de *documentary turn* in de kunsten.¹⁴⁰ Hier komen verbazend gelijkaardige problematieken naar voren als in de literatuur over etnografische cinema. Regelmatig zien we in de bespreking van de *documentary turn* dat de inhoud de vorm gaat overschaduwen, een gegeven dat binnen de literatuur over de besproken cases vaak terugkeert.

¹³⁶ Jay Ruby, "A Future for Ethnographic Film?," *Journal of Film and Video* 60, nr. 2. (2008), 5-14.

¹³⁷ Ruby, "A Future for Ethnographic Film?," 5-14.

¹³⁸ Sarah Pink, "Bringing Anthropology and Film Together? The 7th International Festival of Ethnographic Film, SOAS, 16-18 December 2000," 17 nr. 2 (2001), 24-25.

¹³⁹ Pink, "Bringing Anthropology and Film Together? ", 25.

¹⁴⁰ Erika Balsom et al., "Round table discussion," 80-90.

In een rondetafelgesprek over documentaire, etnografie en avant-gardekunst spreekt filmmaker Ben Russel over deze problematiek.

*One of the problems that I have with documentary as both a broad classification and as a genre is that it seems to presume that content trumps form. In fact, the two walk hand in hand, and in all of the works that we've discussed so far there is a clear regard for form as content and content as form – these are always bound up in each another.*¹⁴¹

Om te concluderen is het mijns inziens cruciaal dat etnografische films evenals documentairefilms ook vanuit een stilistische en filmtheoretische analyse bekeken worden. Anderzijds kunnen de in strikte zin niet-etnografische films bijdragen aan het antropologische veld door nieuwe vraagstellingen op te werpen en een dynamiek tussen verschillende disciplines teweeg te brengen.

Met andere woorden zou het waardevol zijn voor de visuele antropologie meer cinematografische vormtaal in het discours te incorporeren en als wezenlijk deel van de visuele antropologie te erkennen.

Er kunnen bijvoorbeeld studies uitgevoerd worden naar stilistische culturele verschillen in de cinema. Melissa Thackway haalt met name in haar boek over Afrikaanse film regelmatig aan dat sommige circulaire camerabewegingen overeenstemmen met een circulair tijdsbesef.¹⁴² Hieruit zou een vergelijkende studie kunnen groeien vanuit bijvoorbeeld een structuralistische visie die kijkt naar de oorspronkelijke lokale elementen in filmstijl in een vergelijkende studie van de wereldcinema.¹⁴³ Een boek dat vanuit filmhistorische insteek aandacht heeft voor culturele vormverschillen is *Close Up* van Marc Cousins,¹⁴⁴ maar bij mijn weten is het onderzoek hierover vanuit een antropologisch kader nog gering.

¹⁴¹ Erika Balsom et al., “Round table discussion,” 90.

¹⁴² Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

¹⁴³ In zijn master scriptie aan de UGent geeft David Vanden Bossche hier een aanzet toe waarbij hij zich baseert op het boek Witzel, Michael E.J. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford University Press, 2012 in David Vanden Bossche, “Invloed van de Antropologische Film op de Afrikaanse Auteurscinema: culturele uitwisseling, tempo-spatiale patronen en de aanzet voor een neurobiologisch model” (Master Thesis, Universiteit Gent, 2017), 20-44.

¹⁴⁴ Cousins, Mark. *Close-up: Wereldgeschiedenis van de film*. Houten: Van Holkema & Warendorf, 2005.

II.2. Drie tendensen binnen de antropologische film

Voor er op het gegeven van de filmische en etnografische zelfreflexiviteit dieper ingegaan wordt zullen kort de drie –in de visuele antropologie algemeen erkende – invalshoeken van de etnografische film nader bekeken worden.

II.2.1. De onzichtbare camera en de objectieve werkelijkheid

- het reële verleden van de primitieve Ander -

Antropologisch filmmaker Robert Gardner schrijft in zijn artikel *Anthropology and Film* uit 1957 dat directe observatie het belangrijkste element is bij de studie over de mensheid en het oog dus het belangrijkste gereedschap voor etnografisch veldwerk.¹⁴⁵ Maar het oog maakt reeds een selectie van de werkelijkheid die afhankelijk is van de onderzoeker. Hierna moet hij zijn bevindingen nog eens vertalen in het medium van het schrift. Robert Gardner meent, en samen met hem vele anderen, dat het ‘oog van de camera’ als mechanisch instrument superieur is aan het menselijk oog, en dat film deze ‘onveranderde registratie’ daar bovenop met ontelbare mensen kan delen.¹⁴⁶ Hierdoor is de camera het beste middel voor wetenschappelijk veldwerk besluit Gardner. Wel zegt hij paradoxaal genoeg, met de claim van objectiviteit, dat de zoomlens, vertragingen,... de werkelijkheid nog beter kunnen weergeven. Een vergelijking gaat op met het concept van de cameraman als chirurg in het befaamde werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) van Walter Benjamin.¹⁴⁷ Ook Vertov deelde met zijn notie van *kino-glaz* de overtuiging van Gardner en vele vroege antropologische filmmakers, dat de camera superieur is aan het menselijke oog.

Toch heeft Gardner tegelijk wel oog voor vorm – ook al komt deze voort uit de inhoud – en zijn zijn films al even geconstrueerd als een fictiefilm. Het valt trouwens op te merken dat Gardner zelf een grote evolutie doorliep en in later werk bijvoorbeeld sterke invloed toeliet van de meer zelfreflexieve benadering van Jean Rouch.

*"Intensity" is a quality which refers as much to form and structure as to content, and, paradoxically perhaps, it is because there is such a richness of content in photographs that form can emerge. (...) It is "plasticity." It refers to the flexibility and expressiveness of film construction, one might almost say grammar. This attribute, like "intensity," arises from similar causes. (...) film holds out considerable promise as a way of making human feelings better known.*¹⁴⁸

In hetzelfde jaar als zijn artikel kwam Gardner's film *The Hunters* (VS, 1957) uit.

¹⁴⁵ Robert Gardner, "Anthropology and Film," *Daedalus* 86, nr. 4 (1957), 344-352.

¹⁴⁶ Gardner, "Anthropology and Film," 345.

¹⁴⁷ Walter Benjamin, *Illuminations* (London: Pimlico, 1999), 233.

¹⁴⁸ Gardner, "Anthropology and Film," 348-349.

Eén jaar eerder had Jean Rouch *Les Maîtres fous* (Frankrijk, 1955) gerealiseerd.



Les Maîtres fous, Jean Rouch, 1956, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://kaganof.com/kagablog/page/5/?s=world%2Bcup>)

In datzelfde jaar kwam ook Luc de Heusch' *Rwanda, tableaux d'une féodalité pastorale* (Frankrijk, 1956) uit.



Rwanda tableaux d'une féodalité pastorale, Luc de Heusch, 1956, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017
<http://www.supercalifragilistic.be/spotlight/vergeten-meesterwerken-rwanda-tableaux-dune-feodalite-pastorale/>)

Beide kunnen tot de grootste etnografische films uit de geschiedenis gerekend worden en maken gebruik van een hoogstaande cinematografische vormtaal binnen een zelfbewustzijn over het eigen medium. Deze films worden hier aangehaald om de stelling te staven dat de drie besproken punten geen lineaire evolutie in de filmgeschiedenis vormen en eerder visies van de cineast zijn die heden ten dage nog in vele verschillende variaties bestaan.

Toch gaat deze eerste benaderingswijze historisch gezien sterk terug op de vroegste antropologische films, die een sterke drang kenden zich te legitimeren als wetenschap en bedoeld waren om tekstuele neerslag te ondersteunen. Ze werden dus eerder gezien als illustraties bij de bevindingen.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Karl G. Heider, *Ethnographic Film – Revised Edition* (University of Texas Press, 1976/2006), 1-14.

Mead and other anthropologists and filmmakers operate with the assumption that image-producing technologies, when handled in a certain manner, produce inherently more reliable, measurably superior, and more objective data than other techniques. In fact, Mead has stated that these technologies are the best means of establishing the human sciences as a science containing verifiable data (Mead 1976). A static camera mounted on a tripod that does not tilt, pan, zoom or in any way move is assumed to be the most 'scientific' technique and one that is less distorting and more 'truthful' in the recording of 'natural' behavior than other camera techniques. Moreover, the camera must be allowed to run as long as possible and used in as unobtrusive a manner as possible so that it records unaffected streams of culturally significant behavior.¹⁵⁰

De camera moest een authentieke werkelijkheid weergeven, zo min mogelijk beïnvloed door de aanwezigheid van de cineast die zich voordeed als onzichtbaar zijnde.

Hiermee samengaand bestond de representatie van het bestudeerde ‘object’ als een ander die niet in het heden leek te bestaan, geen geschiedenis kende en eeuwig in een onaangetast nostalgisch verleden leefde. Johannes Fabian formuleerde in de jaren 1970 een kritiek op de afwezigheid van *coevalness* – of het tot dezelfde tijd behoren – van de antropoloog en de bestudeerde.¹⁵¹

Er werd een authentiek en ‘reëel verleden’ in beeld gebracht waarin de ‘primitieve Ander’ ver afstond van de moderne maatschappij. Dit idee kan romantisch genoemd worden, vermits de bestudeerde gezien werd als onaangetast door de westerse civilisatie en dus als dichter bij de natuur staande.

Like many early ethnographic films and travelogues, coevalness (contemporaneity) is denied [Fabian 1983], and the gaze is asymmetric and panoptic: we see without being seen, which is why film subjects actually remain absent.¹⁵²

Om dit irreële beeld te bewerkstelligen gebruikten antropologen een hoge mate van manipulatie om hun films zo authentiek mogelijk te laten lijken. Zo werden jeansbroeken door rieten rokjes vervangen en versterkte men de westerse stereotypes om het beeld van het superieure en ontwikkelde ‘Zelf’ in contrast te plaatsen met dat van de primitieve ‘Ander’. Naar Afrika gaan om te filmen was een strategie om de mythes rond het continent te versterken. De *Invention of Africa*¹⁵³ was (en is) nog volop aan de gang.

¹⁵⁰ Jay Ruby, “Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I,” *Semiotica* 30 nr. 1 (1980), 170.

¹⁵¹ Johannes Fabian, *Time and the other: how anthropology makes its object* (New York: Columbia University Press, 2002), 1-205.

¹⁵² Matthias De Groof, “Rouch's Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film,” *Visual Anthropology* 26, nr. 2 (2013): 111-112.

¹⁵³ title of V.Y. Mudimbe's book

THE FAR SIDE® BY GARY LARSON



"Anthropologists! Anthropologists!"

"Anthropologists! Anthropologists!"
From The Far Side, by Gary Larson, 1984.

*As fiction and documentary films forever demonstrate, there is nothing more unreal than yesterday's realism.*¹⁵⁴

Het exotisme dat vaak in vroege antropologische films naar voren komt is een duidelijke illustratie van de macht van de camera. De 'onzichtbaarheid' van de camera impliceert een voyeuristische blik op de Ander.¹⁵⁵ Dit voyeurisme en de erotiek van de blik wordt vaak gemaskeerd; een gegeven waarover bijvoorbeeld Laura Mulvey vanuit het standpunt van de vrouw schreef.¹⁵⁶

De macht van de camera heeft een controlerende functie op de Ander en kan dus *panoptisch* genoemd worden.¹⁵⁷ De antropoloog bezit deze controlerende camera en is zo de alomtegenwoordige autoriteit. Hierbij komt dat de vroege antropologische cinema nog tijdens de koloniale overheersing werd gedraaid en dat cineasten vaak naar de kolonies van hun land trokken, zodat er niet enkel een filmische macht van de blik maar ook een politieke machtsrelatie bestond tussen observerende en geobserveerde.

*Rather than seeking to make strangeness known, we seek to know strangeness.*¹⁵⁸

De 'authentieke volkeren' in het 'reële verleden' reconstrueren hing tegelijk samen met het idee van het 'conserveren' van culturen die aan het verdwijnen waren.

¹⁵⁴ Eliot Weinberger, "The Camera People," in Taylor, *Visualizing Theory*; 13.

¹⁵⁵ Bill Nichols, "The Ethnographers Tale," in Taylor, *Visualizing Theory*, 67.

¹⁵⁶ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 nr. 3 (1975): 6-18.

¹⁵⁷ Foucault, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Vintage books, 1995.

¹⁵⁸ Nichols, "The Ethnographers Tale," 68.

Likewise salvage ethnography legitimized itself by the need for “saving cultures” which also served as sources of knowledge for the West. By representing them in texts and film, they would be saved from disappearing, a vanishing in which the ethnographer participates. ¹⁵⁹

Zo stelt Bill Nichols in *The Ethnographers Tale* dat de noodzaak dit ‘reële verleden’ in film om te zetten zou voortkomen uit een fascinatie voor het verloren verleden van wie we ooit geweest zouden zijn.¹⁶⁰

Er bestaat steeds een dubbele spanning in de etnografie: enerzijds heeft men de wetenschappelijke nood te kennen en te bezitten en tegelijk er wil men er deel van uitmaken, een ervaring hebben.¹⁶¹

Befaamd filmcriticus en stichter van het invloedrijk filmtijdschrift *Cahiers du cinéma* André Bazin (1918-1958) schrijft in zijn postuum uitgegeven – en door zijn goede vriend Jacques Rivette afgewerkte – boek *Qu’est-ce que le cinéma?* (1978) over de zogenaamde ‘objectiviteit’ van de cinema. Sinds de fotografie werd het mechanisch gereproduceerde beeld een geloofwaardige en exacte weergave van een object dat in een specifieke tijd en ruimte bestond. De cinema is een in de tijd bestaande verderzetting van de fotografische objectiviteit.¹⁶² Deze ‘stichtingsmythe’ zorgde voor het idee van de perfecte reproduceerbaarheid van de realiteit.

De ontologie van de cinema ligt in de eenheid van tijd en ruimte, stelt Bazin in zijn artikel *Montage interdit*.¹⁶³ Cinema is ‘de kunst van de realiteit’ die het diepe verlangen van de mens probeert te vervullen aan de dood te ontsnappen door de realiteit te conserveren en de verandering zélf te mummificeren.

Hoe dit in een versnipperde, postmoderne hyperrealiteit mogelijk veranderd is, zal in deel III over zelfreflexiviteit nader bekeken worden.

In *Le mythe du cinéma total* meent Bazin dat film een integraal realisme bezit dat de totaliteit van de realiteit in al zijn dimensies kan weergeven.¹⁶⁴

Maar deze cinematografische realiteit is niet documentarisch maar een realiteit *an sich* – zoals een voetafdruk die evenzeer bestaat als de voet zelf.

Bazin meent dus dat de essentie van de cinema een realiteit is die géén exacte kopie van de wereld is, maar uit een eigen esthetiek bestaat die waar is op zichzelf.

Bazin bekritiseert bijvoorbeeld *Nanook of the North* als te geconstrueerd door montage, hij is eerder voorstander van films als die van Albert Lamorisse zoals *Ballon Rouge* (Frankrijk, 1956) die het imaginaire weergeeft – in de

¹⁵⁹ James Clifford (1986: 112) geciteerd in: Matthias De Groof, “Rouch's Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film,” *Visual Anthropology* 26, nr. 2 (2013): 109-131.

¹⁶⁰ Nichols, “The Ethnographers Tale,” 67.

¹⁶¹ Walter Benjamin spreekt over het vervallen van afstand bij de mechanische reproductie, het vervallen van het aura en het verlangen van de nabijheid van een kunstwerk, in: Benjamin, *Illuminations* (London: Pimlico, 1999), 233

¹⁶² André Bazin, *Ontologie de l’image photographique* in *Qu’est-ce que le cinéma?* (Paris, 1978), 9-17.

¹⁶³ Bazin, *Montage interdit* in *Qu’est-ce que le cinéma?*, 48-61.

¹⁶⁴ Bazin, *Le mythe du cinéma total* in *Qu’est-ce que le cinéma?*, 19-24

verbeeldingswereld van een kind – dat onderdeel is van de realiteit, van de realiteit die voor (en door) de camera plaatsvindt.

De voorkeur van Bazin – waar ik conceptueel mee instem – ligt dan ook bij films die niet pogen een registratie van de exterieure wereld te zijn, maar die een poëtische en cinematografische blik omzetten in een zelfbewuste filmtaal die aanzet tot contemplatie bij de kijker. Tussen Bazin, de *Novelle Vague* en Rouch bestond er dan ook een sterke samenhang (zie infra).

Om deze ‘authentieke, vreemde volkeren’ te begrijpen maakten vele antropologische films gebruik van de voice over. De alwetende voice over van de cineast/etnograaf - die samenhang met de legitimering van de antropologische film als wetenschap – is in de documentaire nog een gangbare formule voor het toevoegen van informatie bij de beelden, in sommige gevallen staat de gesproken tekst zelfs centraal en worden de beelden enkel gebruikt om deze te illustreren.

II.2.2. De alwetende voice over en de interpretatie van de werkelijkheid

- de geïllustreerde tekst -

Doordat antropologie zich vooral als geschreven wetenschap legitimeert en het beeld vaak als illustratief of ondergeschikt wordt beschouwd aan de film, ziet men vaak films die als geïllustreerde tekst voorkomen.

Men krijgt films waarbij het resultaat van etnografisch veldwerk in de *voice over* wordt meegegeven en de beelden als ‘bijvoegsel’ tonen bij wat er verteld wordt. Latere etnografische cineasten als David and Judith MacDougal wilden hun aanwezigheid reeds bewuster aantonen: ze brachten bijvoorbeeld hun eigen verblijf in beeld. Ook lieten ze de mensen zelf spreken in hun films. Toch zijn deze werken gebaseerd op geschreven observaties waarbij de *voice over* en het spreken van (en over) de mensen, centraal staan.

In many ways, the trilogy is like an excruciating evening with one's least favorite relatives, stelt Weinberger over de films van de MacDougalls.¹⁶⁵

Men ziet bij deze ‘geïllustreerde tekst’-films zelden camerabeweging. De camera staat op statief of is *handheld* en er wordt weinig gebruik gemaakt van de bredere taal van cinema. In de audiovisuele kunst kan in hier een vergelijking worden getrokken met Sarah Vanagt die een belangrijke informatieve rol toekent aan haar voice over in bijvoorbeeld films als *First Elections* (België, 2006) of *Begin Began Begun* (België, 2005).¹⁶⁶

¹⁶⁵ Eliot Weinberger, “The Camera People,” in Taylor, *Visualizing Theory*, 18.

¹⁶⁶ “Argos, Sarah Vanagt,” laatst geraadpleegd op 31 juli 2017, <http://www.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81506d9908ae4771b969b0104ed7e13c>.

De alwetende *voice over* – zoals in de films van de ‘eerste antropologische filmmaker’ Marcel Griaule – legt ons meestal uit wat we zien en hoe we dit moeten interpreteren.

Griaule zijn eerste etnografische films zijn zeer didactisch van aard en bedoeld om aan een groot publiek te vertonen. Hij zag het gebruik van beelden voor etnografisch veldwerk als evenwaardig aan het gebruik van tekstuele beschrijvingen, maar gebruikte ze nog als louter illustratief voor zijn bevindingen en liet de beelden nooit voor zichzelf spreken.¹⁶⁷ In later werk als *Sous les Masques Noirs* (Frankrijk, 1939) beginnen de beelden steeds meer een centrale plaats in te nemen en de commentaarstem vult aan. Voor het eerst begint de antropologische cinema een eigen vorm te creëren, een vorm die na de tweede wereldoorlog door Jean Rouch – die veel aan Griaule verschuldigd is – verder uitgewerkt zal worden.

Het grote verschil met de films die een objectieve werkelijkheid claimen weer te geven, ligt in het gegeven dat de interpretatie van de werkelijkheid hier reeds erkend wordt, terwijl ze in het andere geval zo goed mogelijk gecamoufleerd werd. Een volgende stap – weliswaar niet in een lineaire ontwikkeling – is het erkennen van de invloed op de werkelijkheid van de cineast, waarbij de aanwezigheid en filmische manipulatie zèlf in beeld brengen een zelfreflexieve film voortbrengt.

II.2.3. De etnografische aanwezigheid

- zelfreflexiviteit -

Jean Rouch sprak over de onmogelijkheid een ‘objectieve weergave’ van de realiteit teweeg te brengen en gaf een nieuwe invulling aan de term. In het onderstaande citaat kan men overeenkomsten opmerken met de visie van Bazin (zie supra).

So, objectivity consists of inserting what one knows into what one films, inserting one's self with a tool which will provoke the emergence of a certain reality. Here I join Flaherty's theory, who in fact was a man of practice rather than a theoretician. I have often been reproached for speaking about cinéma vérité. They said about Chronique d'un Été that it couldn't be the truth, that truth doesn't exist in the cinema. When Vertov spoke of Kino-Pravda, it wasn't simply filming the journal Pravda. It was an attempt to search for the truth. But he said it very clearly: the ciné-vérité is the truth of cinema, the truth that one can show in the cinema with a mechanical eye and an electronic ear. When I have a camera and a microphone, I'm not my usual self, I'm in a strange state, in a ciné-transe. This is the objectivity that one can expect, being perfectly conscious that the camera is there and that people know it. From that moment, we live in an audio-visual galaxy: a new truth emerges, cinéma vérité, which

¹⁶⁷ Leboutte, Patrick, *Autobiographie d'un Fleuve*, dvd *Une Aventure Africaine*, Editions Montparnasse, 2010.

*has nothing to do with normal reality. I would never talk that way to you had there not been a tape-recorder here ...*¹⁶⁸

Karl Heider wees op *the ethnographic presence* in zijn lijst van regels voor de etnografische film. Deze stelt hij gelijk aan *the ethnographic presence* in de geschreven antropologie.¹⁶⁹ Deze lijst – een keurslijf eigenlijk – die Heider zelf later nuanceerde, reflecteert de bovenstaande twee punten en werd sinds de jaren 1950 met de films van Jean Rouch en Luc de Heusch doorbroken.

In tegenstelling tot wat Heider over de antropologische film stelt: *film is the tool and ethnography the goal*,¹⁷⁰ gaan cineasten als Jean Rouch en Luc de Heusch de film als eindproduct en essentie naar voren schuiven.

Desondanks wordt er met betrekking tot Jean Rouch' *Les Maîtres fous* (Frankrijk, 1956) of Luc de Heusch' *Rwanda, tableaux d'une féodalité pastorale* (België, 1955) vaak enkel over de inhoud gesproken. Paul Henley bijvoorbeeld benadert Rouch in de eerste plaats als antropoloog en kijkt daarbij amper naar de cineast.¹⁷¹

De antropologische film liep met cineasten als Rouch en de Heusch voor op de geschreven antropologie waarin de echte *reflexive turn* pas twintig jaar later zou plaatsgrijpen met het werk van Johannes Fabian en James Clifford.¹⁷² De film zou dus het discours binnen de antropologie weten te beïnvloeden. Het is van belang naar deze *reflexive turn* binnen de geschreven antropologie te kijken voor er verder over de film gesproken kan worden, vermits er zal opgemerkt worden dat dezelfde definitie van reflexiviteit nog steeds ook op het medium van de film wordt toegepast.

De antropologische crisis van representatie

In 1979 verkondigde Jean-François Lyotard het grote overkoepelende verhaal over de mens als vijand van het denken van zijn generatie: het postmoderne denken. Een ander persoon die – in navolging van Edward Said – de antropologische beschrijving van culturen in vraag stelde was Johannes Fabian. Hij probeerde in de jaren 1970 te breken met het universalisme en de met neiging culturen te zien als bevroren in tijd en artificieel gescheiden van het heden van de onderzoekers. Hij stelde een gelijktijdigheid of *coevalness* tussen de etnograaf en de onderzochte voor. Samen met James Clifford, die de macht van auteur wilde aanduiden in dit ont-actualiseren van bepaalde mensen en groepen, werden deze auteurs later gezien als de grondleggers van de *reflexive turn* in de antropologie van de jaren 1970-1980.¹⁷³

¹⁶⁸ Dan Yakir, "Ciné-Trance, the vision of Jean Rouch," *Film Quarterly* 21, nr. 3 (1978).

¹⁶⁹ Heider, *Ethnographic Film*, 14.

¹⁷⁰ Ibidem, 22.

¹⁷¹ David Vanden Bossche, "Translating Ritual into Film – Notes on Paul Henley's 'Spirit, possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous'," *Afrika Focus* 30, nr. 2 (2017).

¹⁷² Koen Stroeken, *Antropologie van Afrika I*, Universiteit Gent, 81.

¹⁷³ Stroeken, *De ondeelbare mens*, 123-124.

Centraal hierbij staat het bewustzijn en de beschrijving van de gehele context en de positie van de etnograaf in zijn onderzoek, in het bijzonder bij de interacties met de geobserveerden.

In films van Rouch als *Moi, un Noir* (Frankrijk, 1959) en *La Pyramide humaine* (Frankrijk, Ivoorkust, 1961) ziet men reeds dat deze elementen aanwezig zijn en zelfs doorgetrokken worden tot een sociale antropologie.



Moi, un Noir, Jean Rouch, 1959, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017 <http://www.rchav.cl/moller.htm>).



La Pyramide humaine, Jean Rouch, 1961, video still (laatst geraadpleegd op 01/08/2017 http://www.lussasdoc.org/film-la_pyramide_humaine-1,9682.html).

Dankzij de erfenis van Fabians *Time and The Other* (1983) en James Cliffords *Writing Culture* (1986) en *The Predicament of Culture* (1988) wordt de positie en de invloed van de onderzoeker op het lokale gebeuren niet meer verhuld in de antropologie.

Het aantal ‘ethisch correcte’ werken groeide gedurende de volgende dertig jaar, maar het autobiografisch en zelfkritisch discours leek soms ook op navelstaren en was niet zeer behulpzaam als het aankwam op het begrijpen van culturele verschillen, stelt antropoloog Koenraad Stroeken in zijn boek *De ondeelbare mens* (2013).¹⁷⁴

Zo zou men kunnen opmerken dat er nog steeds een algemene terughoudendheid bestaat rond het aanduiden van verschillen. Binnen een methodologisch individualisme – waarin men terecht kwam als het gedachtegoed van Fabian al te ver

¹⁷⁴ Stroeken, *De ondeelbare mens*, 125.

doorgetrokken werd – gaat men ervan uit dat de veronderstellingen of gedachten van het individu direct intercultureel (en intersubjectief) vertaalbaar zijn.¹⁷⁵ Binnen bijvoorbeeld de structuralistische aanpak, die werd gezien als een aanhanger van grote verhalen, werd gekeken naar zowel het universele als het lokale waardoor men tot een cultuurcomparatief onderzoek kon komen. *Deze twee methodologische standpunten binnen de antropologie werpen een verschillend, doch evenwaardig licht*, stelt Stroeken in *De ondeelbare mens* waarin hij een combinatie van beide aanpakken voorstelt.¹⁷⁶

Zelfreflexiviteit werd steeds meer een centraal gegeven bij het wetenschappelijke antropologische onderzoek.

*While anthropologists have a scientific duty to demystify their methodology, the conventions of filmmaking generally condemn it.*¹⁷⁷

Zelfreflexiviteit in de visuele antropologie

Wanneer kan een film zelfreflexief genoemd worden? Er zijn vele verschillende vormen van zelfreflectie en de antropologische film kent hier een geschiedenis in die, zoals reeds opgemerkt, teruggaat tot in de jaren 1950.

Er zal besproken worden hoe de reflexiviteit in de visuele antropologie gedefinieerd wordt, waarna in het komende deel gezien zal worden hoe zelfreflexiviteit in filmtheorie behandeld wordt, om ten slotte beide te laten samenkomen in de antropologische film zelf met de figuur van Rouch en in de Belgische film over Congo.

In 1974 organiseerde Jay Ruby een conferentie van visuele antropologie aan de universiteit van Philadelphia, waar hij opriep tot *autobiographical, personal, and self-referential films*.¹⁷⁸ Het gebruik van film als een objectieve, statische en wetenschappelijke weergave van de realiteit stamt uit de positivistische traditie en is achterhaald, verkondigde Ruby:

*We should stop being 'shamans of objectivity'. After Viet Nam, it is an obscene and dishonest position (...) I strongly believe that all serious filmmakers and anthropologists have ethical, aesthetic, and scientific obligations to be reflexive and self-critical about their work.*¹⁷⁹

Reflectie komt volgens Ruby voort uit het besef dat de dingen in de wereld niet altijd zijn wat ze lijken. Hij definieerde zelfreflexiviteit als volgt:

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Stroeken, *De ondeelbare mens*, 126.

¹⁷⁷ Ruby, "Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I," 153.

¹⁷⁸ Ruby, "Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I," 154.

¹⁷⁹ Ibidem.

*To be reflexive, in terms of a work of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methodology and themselves as the instrument of data generation. Since it is possible to argue that narrative is the logical way to report ethnography, film as an inherently narrative medium (at least in our culture) has great potential as a mode of anthropological communication.*¹⁸⁰

Jay Ruby schrijft reeds sinds de jaren 1970 over reflexiviteit en geldt nog steeds als autoriteit binnen de visuele antropologie. Ruby's definitie van reflexiviteit komt grotendeels overeen met deze van Fabian en Clifford, waarin de focus ligt op het zelfbewustzijn van de antropoloog die zijn methodologie blootstelt in zijn werk.

*To be reflexive, in terms of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methodology and themselves as the instrument of data generation. (...) Only if a producer decides to make his awareness of self a public matter and convey that knowledge to his audience is it then possible to regard the product as reflexive. (...) In sum, to be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the producer, process, and product are a coherent whole. Not only is an audience made aware of these relationships, but they are made to realize the necessity of that knowledge.*¹⁸¹

Ruby refereert naar Fabian's artikel *Language, anthropology and history* (1971) wanneer hij spreekt over *producer, process* en *product*.

*By producer I simply mean the sender of a message: the creator of the sign. By process, I mean the means, methods, channel, etc., whereby the message is shaped, encoded, and sent. The product is, of course, the text – what the receiver gains.*¹⁸²

Zelfreflectie is dus deze drie tot een coherent geheel maken, waarbij het in beeld brengen van de antropoloog/filmmaker en zijn proces centraal staat. Waarom zou men dan niet gewoon telkens *making of*-films maken? Ruby voelt het verschil aan en wijst op films als communicatiemiddel, ook maakt hij het onderscheid met films die bijvoorbeeld autobiografisch zijn of enkel zelfreferentieel en dus niet zelfreflexief. Hier wordt het proces van filmmaken niet in de film onthuld, stelt Ruby, maar hij gaat op deze bevindingen verder niet in.

Het is opmerkelijk dat deze definitie nog steeds naar voren komt in de visuele antropologie, zo bewijzen bijvoorbeeld de besprekingen van de films die spelen op het filmfestival van de etnografische film RAI,¹⁸³ of simpelweg de meeste artikels over visuele antropologie.

¹⁸⁰ Ruby, "Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I," 153.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem, 155.

¹⁸³ Pink, "Bringing Anthropology and Film Together?," 24-25.

Er is niet enorm veel uitgebreide literatuur over reflexiviteit in antropologische cinema en nog opmerkelijker is de schaarste aan bronnen over reflexiviteit in de filmtheorie zelf.¹⁸⁴

In de praktijk van het documentaire filmmaken wordt het paradoxaal algemeen aanvaard en zelfs vanzelfsprekend gevonden om zelfreflexief te zijn in antropologische zin (!), waarmee men dus het in beeld brengen van de positie van de cineast bedoelt.¹⁸⁵ Met andere woorden gaat men zelden een cineast tegenkomen die 'de Ander' filmt zonder over zijn eigen positie na te denken. Maar zelfreflectie in cinematografische zin kent nog een andere, uitgebreidere betekenis dan enkel het in beeld brengen van de positie van de cineast en zijn methode. In het volgende deel zal beargumenteerd worden dat een cinematografische zelfreflectie ook terug te vinden is in een bewustzijn over het eigen medium.

¹⁸⁴ Jennifer Robertson, "Reflexivity Redux: A Pithy Polemic on "Positionality"," *Anthropological Quarterly* 75, nr. 4 (2002), 785-79.

¹⁸⁵ Ruby, "The Image Mirrored," 3-11.

DEEL III. Zelfreflexiviteit

Er werd reeds besproken hoe zelfreflectie binnen de antropologie gedefinieerd wordt en hoe deze definitie vaak op de antropologische film getransponeerd wordt. De zelfreflectie over het medium film komt zelden aan bod. In dit deel wordt een aanvullende lezing voorgesteld waarbij de etnografische zelfreflectie - het in beeld brengen van *producer, process en product* - aangevuld wordt met een cinematografische zelfreflectie.

Er zal beargumenteerd worden dat, naast de aanwezigheid van de cineast en het in beeld brengen van zijn proces in het product (de film), het mediumspecifieke van de film een belangrijke rol speelt voor de zelfreflexieve film, maar eerst zal er gekeken worden in welke mate de notie van zelfreflexiviteit verbonden is met het postmodernisme.

III.1. Zelfreflectie in het postmodernisme

De notie van zelfreflexiviteit is inherent verbonden aan de denkwijze van het poststructuralisme en het postmodernisme.

De structurele antropoloog Levi-Strauss verklaarde in 1962 dat het doel van de humane wetenschappen niet is om de mens samen te stellen maar om hem op te breken.¹⁸⁶ Het poststructuralisme van Barthes, Foucault en Lacan losten de noties van universele structuren op en samen met de Derridaanse deconstructie ging men voorbij het concept van de eenheid van een subject. In de lijn van Nietzsche, die de dood van God verkondigde, verklaarde Roland Barthes de dood van de Auteur terwijl Derrida de alteriteit in het hart van het eigen zelf plaatste.¹⁸⁷

Met Barthes' *La mort de l'auteur* uit 1967,¹⁸⁸ kwam het poststructuralisme in een stoomversnelling terecht. De zelfreflexieve act van het tonen van de auteur in een werk hangt samen met het vernietigen van zijn superieure alomtegenwoordige autoriteit.

Zoals het in beeld brengen van een nog nooit geziene stam uit het diepe oerwoud volgens Baudrillard ook zijn dood betekent,¹⁸⁹ initieert het plaatsen van zichzelf in zijn werk ook de eigen dood. De aanwezigheid van de auteur betekent zo de dood van zijn alomtegenwoordige 'goddelijke' autoriteit.

Verskillende interpretaties worden hierdoor mogelijk gemaakt.

In poststructuralistische zin wordt voorgesteld om zelfreflexiviteit niet te aanschouwen als subject-gericht, vermits een subject niet langer uit een gesloten

¹⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Parijs: Plon, 1962.

¹⁸⁷ Jacques Derrida, "La Différance," in *Marges de la philosophie* (Paris, Editions de Minuit, 1972), 13.

¹⁸⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, red. David Lodge (London: Longman, 1993), 166-172.

¹⁸⁹ Baudrillard, *Simulacra and simulation*, 2-42.

eenheid bestaat. Het poststructuralisme wordt regelmatig verkeerd verstaan als het complete verval van het subject, in plaats van als een fragmentatie, deconstructie en recuperatie van een subject dat bestaat tussen een deconstructie van zichzelf en intersubjectiviteit.¹⁹⁰

Zo zal de notie van de zelfreflexieve cineast ook gelezen worden: als een de- en reconstructie van zichzelf in zijn werk.

Zelfreflectie betekent enerzijds de erosie van de auteur door het verlies van zijn alomtegenwoordige autoriteit, maar is anderzijds ook het ‘in de verf zetten’ van zijn gebruik van het medium.

Hiervoor moet de cineast een constante afwisseling tussen constructie en Brechtiaanse deconstructie in het werk teweegbrengen: een illusie creëren om die weer te doorbreken, zodat de kijker van de constructie bewust wordt gemaakt.

De (de)constructie is eigen aan het postmodernisme en op zichzelf reeds een reflexieve actie.

*(...) in breaking from the normative enclosure of modernist rules, foundations and laws, postmodernity inaugurates a reflexive world of selfconstitution - a world in which our innermost hopes and dreads are mapped against an awareness of the multi-dimensional forms of self-experience. Postmodernity thus gives rise to a reflexive mapping of ourselves, a mapping of selves multiple and decentred.*¹⁹¹

Het postmodernisme zou gezien kunnen worden als het zelf-reflexief worden van het modernisme.

De idee van het einde van de *méta-récits* of de grote verhalen die Lyotard verklaarde in zijn boek *La condition postmoderne* (1979) kan zich, als men zijn logica doortrekt, tot een relativistisch nihilisme omvormen. Baudrillard beschreef in *Simulacre et simulation* (1981) een hyperreële wereld waarin alles beeld was geworden, alles een *simulacrum* waar geen realiteit meer achter te vinden is.¹⁹²

Ook al leven we in een steeds sneller veranderende, door technologie gedomineerde globale wereld waar onzekerheid en pluralisme overheersen, kan men stellen dat hierdoor ook een openheid en zelfreflexiviteit ontstaat. Een gevolg is bijvoorbeeld – zoals zal gezien worden bij de besproken hedendaagse cineasten – dat problematieken geen eenduidig antwoord kennen, dat meerdere dingen tegelijk kunnen bestaan en dat de ‘Ander’ eveneens in een hedendaagse globale wereld met een complex verleden poogt om te gaan. Het impliceert dat morele vraagstukken soms niet door de ratio opgelost kunnen worden, dat elke oplossing steeds nieuwe problemen met zich meebrengt en dat de menselijke conditie *an sich* problematisch is.

¹⁹⁰ Deborah Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in contemporary French cinema (Alain Resnais),” (doct. Diss University of Auckland, 2001), 29.

¹⁹¹ Anthony Elliott, *Subject to ourselves: social theory, psychoanalysis, and postmodernity* (Cambridge: Mass. Polity Press, 1996) 130.

¹⁹² Baudrillard, *Simulacra and simulation*, 2-42.

Culturen zijn geen monolithische blokken en universele oplossingen zijn onbestaand.¹⁹³

Deborah Walker stelt in haar dissertatie over Alain Resnais een positieve notie van het postmodernisme voor die – in de lijn van het gedachtegoed van Anthony Elliott en Zygmunt Bauman – zich focust op een postmoderne wijsheid.¹⁹⁴

*What the postmodern mind is aware of is that there are problems in human social life with no good solutions, twisted trajectories that cannot be straightened up, ambivalences that are more than linguistic blunders waiting to be corrected, doubts which cannot be legislated out of existence, moral agonies which no reason-dictated recipes can soothe, let alone cure. (...) The postmodern mind is reconciled to the idea that the messiness of the human predicament is here to stay. This is, in the broadest of outlines, what can be called postmodern wisdom.*¹⁹⁵

De globalisatie van informatie en communicatieve middelen intensifieerde de intersubjectieve uitwisselingen en daarmee ook het zelfbewustzijn. De creatie en organisatie van het zelfbeeld kwam centraal te staan (denk aan onder andere de sociale media). Met de angst voor de ander gaat een verlangen zichzelf te construeren en deconstrueren gepaard. In een wereld waar we steeds meer met alteriteit worden geconfronteerd worden we vreemden van onszelf, een gevoel waardoor de jongere generatie de nood voelt ‘op zoek te gaan naar zichzelf’ doorheen bijvoorbeeld wereldreizen. Deze ervaringen worden dan weer via het beeld van zichzelf (bijvoorbeeld via ‘selfies’) terug met de wereld gecommuniceerd. Zo tonen verschillende van de besproken cases een zoektocht naar zichzelf of naar de eigen filmtaal in Congo.

We gaan onszelf in de ‘Ander’ zoeken en zo vindt er een verdubbeling plaats.

De zelfreflectie in de postmoderniteit wordt dus gekenmerkt door een alteriteit van zichzelf, door zichzelf als de ander te zien en zo vanop een afstand over zichzelf te reflecteren.

De antropologische definitie van zelfreflexiviteit als de aanwezigheid van de etnograaf in zijn werk is te beperkt voor de complexiteit van de hedendaagse globale wereld.

Zelfreflectie hangt sterk met het beeld samen. Vandaag de dag leven we in een wereld waar het beeld zeker even belangrijk is geworden als het woord, maar waarvan de taal nog niet algemeen gekend is. Men kan stellen dat we terug in een deels ongeletterde wereld terecht zijn gekomen. Het is dus cruciaal deze taal te kennen en zelfreflectie kan hier een middel toe zijn.

¹⁹³ Zie hierover het werk van Appadurai, Latour en de gebroeders Comaroff.

¹⁹⁴ Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity,” 30-34.

¹⁹⁵ Zygmunt Bauman, *Postmodern ethics* (Oxford: Blackwell Publishers, 1993), 245.

III.2. Zelfreflexiviteit in film

De term reflexiviteit komt van het Latijn *reflexio/reflectere* (of teruggekeerd, terug gericht op) en werd in de filosofie en psychologie gebruikt om de capaciteit van het brein over zichzelf te contempleren aan te duiden.¹⁹⁶

Zelfreflectie in film kan zo gezien worden als de mogelijkheid over zijn eigen medium te reflecteren om zo op een zelfbewuste manier aandacht te vragen voor zijn eigen status als constructie.

In artistieke zin is zelfreflectie dus de mogelijkheid van het medium te reflecteren over zijn eigen toestand. Eerder dan een mimesis van de wereld te zijn gaat kunst zich naar zichzelf keren om te focussen op het proces van de eigen productie. Deze deconstructie heeft een demystificatie als gevolg.¹⁹⁷

*Reflexivity subverts the assumption that art can be a transparent medium of communication, a window on the world, a mirror promenading down a highway. If reflexive art has a mirror, it is conjoined, as Borges suggests, with an encyclopaedia. [Reflexive] texts (...) interrupt the flow of narrative in order to foreground the specific means of literary and filmic production. To this end, they deploy myriad strategies – narrative discontinuities, authorial intrusions, essayistic digressions, stylistic virtuositities. They share a playful, parodic and disruptive relationship to established norms and conventions. They demystify fictions and our naïve faith in fictions, and make of this demystification a source for new fictions.*¹⁹⁸

Er bestaat een dialectische relatie tussen realiteit en reflexiviteit. De noodzaak tot demystificatie van de mimesis hangt samen met een wil een ander soort ‘realisme’ dan dat van het naturalisme teweeg te brengen: dat van het medium op zichzelf, van de artistieke werkelijkheid. De realiteit van deze werkelijkheid bestaat uit de specifieke elementen van het medium.

*En ce qui concerne le cinéma, l’auto-réflexivité se traduit par l’inscription dans le tissu filmique, des processus ou instances – industriels, artistiques, narratologiques, filmiques ou spectatoriels – de sa fabrication et/ou de sa réception.*¹⁹⁹

Deborah Walker spreekt over de verschillende vormen van zelfreflexiviteit in film gaande van de subversie van de narratieve conventies (bijvoorbeeld een niet chronologische, gefragmenteerde structuur), het bewust maken van de techniciteit van film (een discontinuïteit in de montage) tot het in beeld brengen van het *dispositif* van de film (de camera in beeld brengen, de crew,...).

¹⁹⁶ Shiloh, “Writing about Writing,” 29.

¹⁹⁷ Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity,” 46.

¹⁹⁸ Robert Stam, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985), 11.

¹⁹⁹ Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity,” 49.

Een centraal gegeven van zelfreflexiviteit in de kunsten is de *mise en abyme*: het verhaal binnenin het verhaal waarbij er een terugkeer plaatsvindt naar de geconstrueerde natuur van kunst.

In de schilderkunst kan men dit zien als een schilderij in een schilderij of in het motief van de spiegel bij bijvoorbeeld Van Eyck of Velazquez.

André Gide gebruikt de metafoer van de spiegel in zijn literaire definitie van de *mise en abyme*: het weerspiegelen van auteur en zijn onderwerp komen samen tot een constructie als geheel, de auteur laat bijvoorbeeld het personage een verhaal over het verhaal vertellen of laat hem over zichzelf praten als personage binnen het verhaal.²⁰⁰ Er zal bijvoorbeeld gezien worden dat dit in de besproken film van Bram Van Paesschen zeer aanwezig is (zie infra).

Christian Metz schrijft in zijn laatste boek *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film* (1991) over zelfreflexiviteit in de film.²⁰¹ Ook al is zijn theorie zeer waardevol en kan *L'énonciation impersonnelle* gelden als een van de weinige werken die zich volledig op dit onderwerp focussen, toch blijft Metz sterk in het theoretische domein dat zijn eigen logica volgt. Metz onderzoekt de taal van film en gebruikt hiervoor een term die uit de linguïstiek afkomstig is: de *énonciation* of verkondiging is de daad waarmee in de tekst over de tekst gesproken wordt. Dit kan in film via de vertelling van het ik-personage of de commentaarstem gaan, via off-screen geluiden, via tussenteksten of door een kader in het kader te plaatsen (bijvoorbeeld met spiegels). De *mise en abyme*, het tonen van het filmisch *dispositif* en het nadenken over de filmische textuur staan centraal in deze filmische verkondiging. Maar de *énonciation* is *impersonnelle* of onpersoonlijk stelt Metz in zijn synthese: door het tonen van het *dispositif* heft de auteur zichzelf op.²⁰²

In deze dissertatie zal het tonen van het filmische *dispositif* en het in beeld brengen van de mediumspectifieke elementen wel samengaan met de aanwezigheid van de auteur in de film.

Een film die over film gaat wordt algemeen *metafilm* genoemd. De term vindt zijn oorsprong in de literatuur en staat voor het onderzoeken van de theorie van fictie doorheen de praktijk van het schrijven van fictie.²⁰³ De term *metafictie* werd in de jaren 1970 door de Amerikaanse schrijver William Gaas gebruikt voor fictionele literatuur die op een zelfbewuste manier de aandacht op zijn status als artificiële constructie richtte.²⁰⁴

²⁰⁰ Ilana Shiloh, "Writing about Writing: The Figure of the Writer in Contemporary Fiction and Film," in *Teaching Academic Writing in Multicultural and Multilingual Societies: A Selection of Articles from Israel's First International Conference On Academic Writing*, red. Shimona Kushner (Israel Forum for Academic Writing, 2012), 27.

²⁰¹ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

²⁰² Jean Châteauevert, "Metz, Christian. L'Énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991," *Cinémas* 32, nr. 3 (1993): 241-246.

²⁰³ Shiloh, "Writing about Writing," 27.

²⁰⁴ Ibidem, 28.

Een *metafilm* is zelfreflexief maar zelfreflectie in film wil niet zeggen dat het om een *metafilm* gaat. Zelfreflectie kan wijzen op het in beeld brengen van de mediums specifieke elementen zonder dat de constructie van de film in het verhaal aanwezig is. Bij een *metafilm* moet de *mise en abyme* handelen over het maken van film.

Tegenover de zelfreflexiviteit kan men bijvoorbeeld de *continuity editing*, die in vele fictiefilms dominant is, plaatsen. Hier moet de toeschouwer niet veel cognitieve inspanning verwezenlijken en wordt hij als het ware door de film geabsorbeerd. Er vindt een grote mate van identificatie plaats en de kijker wordt niet wakker geschud uit het verhaal. Zelfreflexieve films gaan in grotere mate een afstand creëren tussen toeschouwer en film. De ‘meta-fictionele toeschouwer’²⁰⁵ zal gedistantieerd worden van de fictie. Dit proces hangt natuurlijk ook af van de cognitieve capaciteiten van de toeschouwer.

In zekere zin is de film vanaf zijn ontstaan zelfreflexief geweest door zijn fascinatie met zijn eigen constructie of de reeks fotografische beelden die beweging kunnen vatten. De esthetiek van de verbazing is sterk aanwezig in deze ‘primitieve film’. Het mediums specifieke is hier aanwezig in bijvoorbeeld het doorbreken van de vierde wand – op het einde van *The Great Train Robbery* (VS, 1903) van Edwin S. Porter.

*L'acteur agissait comme quelqu'un qui se sait regardé, et lui-même regardait volontiers la caméra. C'est donc le dispositif qui différait profondément de celui qui domine aujourd'hui; l'acteur et le spectateur étaient comme à égalité, l'un et l'autre regardants-regardés. Il est clair que la notion de « regard-caméra » dans son sens actuel – procédé « marqué » [...] ne s'applique pas à ce que Noël Burch appelle le mode de représentation primitif.*²⁰⁶

De zelfreflectie van de vroege cinema lag in het willen tonen van zijn eigen mirakel. Steeds meer wou de film een identificatie met de psychologie van de personages en een onderdompeling van de toeschouwer in zijn eigen universum teweegbrengen. De legitimatie van film als kunstvorm bracht vragen mee rond de ontologie en epistemologie van de cinema. In het reeds aangehaalde *Qu'est-ce que le cinéma?* van André Bazin ligt de ontologie van de cinema in de eenheid van tijd en ruimte en zijn epistemologie in de eigen werkelijkheid die de film teweegbrengt. Men kan ook kijken naar bepaalde technische eigenschappen. Deze worden doorheen de geschiedenis van de cinema op enorm diverse manieren gebruikt. In tegenstelling tot Bazin willen Russische cineasten als Sergei Eisenstein bijvoorbeeld de montage gebruiken als middel om de kijker wakker te schudden. Anderzijds kan *De man met de camera* (USSR, 1929) van Dziga Vertov als zelfreflexief bestempeld worden en de Nouvelle Vague als een hoogtepunt van zelfreflexiviteit over het medium cinema. Het

²⁰⁵ Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity,” 54-56.

²⁰⁶ Metz, *L'énonciation impersonnelle*, 41, geciteerd in Walker, “Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity,” 61.

verwondert dan ook niet dat Jean-Luc Godard de Dziga Vertov-groep oprichtte. In 1962 plaatste Godard *La Pyramide humaine* van Jean Rouch op de tweede plaats in zijn lijst beste films in de *Cahiers*, tussen John Ford en Jean Renoir. Het valt hier ook zeker op te merken dat er een sterke link bestaat tussen de figuur van Jean Rouch en die van Jean-Luc Godard (die altijd zijn schatplichtigheid aan de vernieuwingen van Rouch heeft erkend). Godard zelf stond ook weer onder grote invloed van André Bazin, de geestelijke ‘vader’ van *Les Cahiers*, wiens filmtheoretisch werk ook door Rouch werd opgepikt. De grote vernieuwingsgolf in de Franse filmwereld in de loop van de jaren vijftig van de twintigste eeuw vond duidelijk niet enkel plaats in de wereld van de ‘speelfilm’, ook de antropologische film maakt deel uit van deze stroming, met Rouch als meest prominente figuur.

In dit specifieke onderzoek zal zelfreflexiviteit in de film niet enkel als het tonen van het *dispositif* gezien worden, als het in beeld brengen van de constructie van de film, maar ook als een esthetische figuur op zich, een stijlfiguur als het ware.

Zelfreflectie is dus tweeledig: enerzijds is er het zelfbewustzijn van de cineast en de *mise en abyme* – hetgeen grotendeels overeenkomt met de zelfreflectie binnen de (visuele) antropologie – en ten tweede is er de reflectie over het medium en het in ‘de verf zetten’ van de mediums specifieke elementen.

Om niet in het cerebrale domein van de theorie te blijven is het belangrijk te gaan kijken hoe deze ideeën omgezet werden in de praktijk. Bovengenoemde elementen komen samen in het werk van antropologisch filmmaker Jean Rouch.

Na een korte bespreking van zelfreflectie bij Rouch zal gepoogd worden de verschillende elementen van zelfreflexiviteit in zowel etnografie als cinema te toetsen aan de Belgische films over Congo gezien in het eerste deel.

DEEL IV: De cineast als etnograaf en de zelfreflexieve film

IV.1. Jean Rouch (1917-2004)

Het samengaan van filmische en etnografische zelfreflectie is het sterkst in films als *Les Maîtres fous* (Frankrijk, 1956), *Moi, un Noir* (Frankrijk, 1959), *La Pyramide humaine* (Frankrijk, 1961), *Jaguar* (Frankrijk, 1967) en *Petit à petit* (Frankrijk/Niger, 1967). De reikwijdte van dit werk staat niet toe deze wonderbaarlijke films nader te bekijken. Er zal gefocust worden op de werkwijze van Rouch en zijn concept van *etnofictie*, vermits hier vele elementen in terug te vinden zijn die vandaag de dag voorkomen in de documentairefilm.

*When a moviemaker gives reality its form, it means when he is framing, when he moves, when he shoots or cuts, he is obviously choosing and his master is improvisation. A masterpiece results when he is in sync with the collective inspiration, but it is so exceptional that I can only compare it to the best moments of a jam session between Duke Ellington's piano and Louis Armstrong's trumpet.*²⁰⁷

Jean Rouch dook met zijn camera steeds diep in de actie en was eerder de *participant* dan de *observer* waarbij hij mede de realiteit creëerde die hij filmde. Hij pretendeerde niet onzichtbaar te zijn en behoorde in een *coevalness* samen met de mensen die hij filmde tot dezelfde plaats en tijd, waarbij een interactie ontstond om de film tot stand te laten komen. Zo werd deze *coevalness* ook in beeld gebracht doorheen de zeer aanwezige camera. Hij toonde steeds zijn films aan diegenen die erin voorkwamen en hechtte veel waarde aan hun feedback die hij vaak verwerkte in zijn werk (Rouch verwees in interviews ook altijd expliciet naar dit idee als *feedback loops*). Zo noemde Rouch zijn films *etnoficties* en liet - hetgeen volgens Bill Nichols zijn voornaamste karakteristiek is²⁰⁸ - de soberheid van de documentaire traditie achter zich, waarbij hij zichzelf en de kijker in betovering wilde brengen doorheen het medium van de film.²⁰⁹ Dit proces bracht hij in beeld, waarmee hij een complete vernieuwing bracht op vlak van etnografische en filmische zelfreflexiviteit (zoals hoger beschreven ontstond deze vernieuwing uiteraard niet in een vacuüm en zijn er sterke linkjes met de algemene vernieuwingen in de Franse filmwereld in deze periode).

Jean-Paul Colleyn, antropoloog en filmmaker, vertelt hoe zijn vriend Rouch sterk voorliep op de geschreven antropologie.

²⁰⁷ Jean Rouch (1981:31) geciteerd in Jean-Paul Colleyn, "Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time," *American Anthropologist* 107, nr. 1 (2005), 113.

²⁰⁸ Bill Nichols, "The Ethnographer's Tale," in Taylor, *Visualizing Theory*, 60-84.

²⁰⁹ Colleyn, "Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time," 113-114.

*Because of his very personal conception of the field work, Jean Rouch coped with many of the topics that would be discussed by anthropologists 30 years later: the fragmentation of society, the imperialism of science, the critique of monologism, and the deconstruction of the opposition between fiction and nonfiction.*²¹⁰

Collynn wijst op een spanning tussen drie verschillende polen in Rouch zijn oeuvre:

- 1) *an ethnographic description (a large number of films shot among the Songhay of Niger);*
- 2) *an ethnography dominated by Griaule's hermeneutics in his work among the Dogon of Mali with Germaine Dieterlen, after Griaule's death in 1956; and, finally,*
- 3) *an experimental mode, foreshadowing the French New Wave of the sixties as well as the discussions in the eighties on reflexivity in anthropology.*²¹¹

Deze drie eigenschappen kwamen reeds voor in de aangehaalde punten over de antropologische film.

Rouch incarneert dus vele verschillende zienswijzen doorheen zijn oeuvre en was pionier op het vlak van zowel cinematografische zelfreflectie (in de Nouvelle Vague) als antropologische zelfreflectie (in de *reflexive turn*).

In zijn films creëert Rouch tegelijk een Baziniaanse werkelijkheid: iets dat door het maken van film ontstaat en even waar is als de werkelijkheid op zich.

Rouch dacht na over de realiteit die hij teweegbracht en de ethische en esthetische implicaties van zijn aanwezigheid. Zijn methode was ‘interactief’, hij toonde, besprak en maakte de films met de mensen rondom hem. Zijn films bezorgden hem langdurige vriendschappen en vriendschappen resulteerden vaak in een film.²¹²

*He was very sensitive to the relations he had with the people he wanted to film. He had to feel sympathy and he was a real expert in the use of sanankuya, the joking relationship, which helps many people of West Africa avoid tensions and confrontations.*²¹³

Rouch bleef steeds de regisseur van zijn films: hij organiseerde en gaf vorm. Zo kan men zijn films als *shared anthropology* zien zonder dat er een absolute gelijkheid bestaat. Deze lijkt – zoals we in het komende deel zullen opmerken en hetgeen veel discussie teweegbrengt – onbestaand, omdat er reeds een machtsrelatie tussen het land van herkomst van cineast en gefilmde aanwezig is, of zelfs alleen al door een camera ter hand te nemen.

Rouch wilde een voyeuristische kijk vermijden, zijn camera was nooit statisch, hij bewoog met de actie mee en hij vond long shots vanop een statief voyeuristisch.

²¹⁰ Collynn, “Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time,” 113.

²¹¹ Ibidem, 113-114.

²¹² Ibidem, 114.

²¹³ Ibidem.

*This involuntary arrogance in the shooting, is not only noticed afterward by the vigilant viewer, it is really felt as such by the people who are filmed as if it was from a watchtower.*²¹⁴

Zijn films brachten vaak een schandaal teweeg²¹⁵ en met hem was de ware dialoog in het medium van de film over de etnografische film geboren.

Naast Rouch zijn er natuurlijk nog andere antropologische filmmakers als Timothy Arsch, Luc de Heusch of het late werk van Robert Gardner die hier zouden kunnen worden aangehaald. Het volstaat echter om Jean Rouch hier als sleutelfiguur naar voren te schuiven met het oog op de analyse in het laatste gedeelte.

²¹⁴ Jean Rouch (1979:63) geciteerd in Colleyn, "Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time," 115.

²¹⁵ In 1954 vond de screening van *Les Maitres Fous* in the Musée de l'Homme in Parijs plaatst. De film werd niet goed ontvangen: *Imagine the following scene. We are seated in the film theater of the Musée de L'Homme. It is late 1954, and a select audience of African and European intellectuals has been assembled to see a film screening. Marcel Griaule is there as is Germaine Dieterlen, Paulin Vierya, Alioune Sar and Luc de Heusch. Jean Rouch, who is in the projection booth, beams onto the screen the initial frames of 'Les Maitres Fous'. (...) Marcel Griaule says the film is a travesty; he tells Rouch to destroy it. In rare agreement with Griaule, Vierya also suggests that the film be destroyed. There is only one encouraging reaction to 'Les Maitres Fous', that of Luc de Heusch.* Paul Stoller over Echard and Rouch (1988), in "Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty," in Taylor, *Visualizing Theory*, 84.

IV.2. De Belgische film over Congo: een etnografische filmanalyse

Een halve eeuw later is het zelfreflexieve gebruik van film door antropologen nog steeds zeldzaam. De redenen hiervoor zijn mijns inziens divers. De reeds aangehaalde discussie die onder andere Jay Ruby voerde rond het correcte gebruik van de etnografische film en de reductie hiertoe van de visuele antropologie is zeer beperkend. De definitie van zelfreflexiviteit die enkel focust op de aanwezigheid van de etnograaf/cineast evenzeer.

In de etnografische film bestaat er nog steeds angst voor een ‘expressief’ gebruik van het medium, waar een zgn. exotisme mee gepaard zou gaan waardoor de realiteit aangetast kan worden.²¹⁶

Daarom is het mijns inziens belangrijk vanuit een etnografisch kader ook te kijken naar films die niet door antropologen gemaakt werden en misschien minder academische beperkingen kennen, maar wel dezelfde vragen aanhalen om zo de antropologie te verenigen met de cinema. Zo worden verschillende velden samengevoegd, waarbij vertrokken wordt vanuit de filmtaal om antropologische vraagstellingen te benaderen. Men zou zelfs kunnen stellen dat filmmakers nodig zijn om zelfreflexiviteit over het medium van de film in de visuele antropologie binnen te brengen.

De etnografische insteek en analyse van deze films kan misschien een opheldering brengen rond bijvoorbeeld de ethische vragen waar de cineasten vaak mee worstelen, zonder dat er een reductie tot hun morele correctheid of sociaal belang mee gepaard gaat.

De etnografie zou een beter inzicht kunnen verschaffen in de ‘crisis van representatie’ die vandaag de dag in de documentairefilm lijkt plaats te vinden. Hierbij merkt men een extreme voorzichtigheid op bij de representatie van de ‘Ander’, die voortkomt uit een angst niet ethisch genoeg te zijn en onbewust stereotypische representaties te geven. Sommigen menen zelfs dat de representatie van ‘de Ander’ *tout court* moet vermeden worden, waarbij gepleit wordt voor *indigenous films*.

Rachel Moore beargumenteert bijvoorbeeld in haar artikel *Marketing Alterity* in het boek *Visualizing Theory* dat met *indigenous video* de problemen rond beeldvorming en authenticiteit wegvallen.²¹⁷ Matthias De Groof schrijft in zijn artikel met de betekenisvolle titel: *Rouch's Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film* over *indigenous film* als de volgende stap in de evolutie van de zelfreflexiviteit in de antropologische film.²¹⁸

However, reflexivity as an ethical stance can only deal with ethical issues, and cannot transgress these; it can acknowledge and show power relations, but cannot pretend to neutralize asymmetry by showing this asymmetry. The ambiguous position of the

²¹⁶ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

²¹⁷ Rachel Moore “Marketing Alterity,” in Taylor, *Visualizing Theory*, 126-143.

²¹⁸ De Groof, “Rouch's Reflexive Turn,” 109-131.

*ethnographer consists in denouncing without being able to escape what is denounced. Hence there exists a need for subject-generated or indigenous film in the paradigm of ethnography.*²¹⁹

Er moet binnen de antropologie zeker gekeken worden naar *indigenous film* om de bestaande asymmetrie op te heffen. Het is mijns inziens even cruciaal de films te bestuderen die gemaakt zijn over ‘de Ander’, en in het verlengde hiervan dus belangrijk om deze te blijven maken, ondanks de besproken problematieken. Deze films leren ons namelijk ook veel over hoe een bepaalde cultuur zich verhoudt tot een andere en tonen bepaalde culturele vormen, waardoor een debat teweeg gebracht kan worden dat dan weer de machtsrelaties zelf in vraag kan stellen.

Sue-Ellen Jacobs stelt:

*(...) perhaps the best thing we learn from anthropological writings is how people who call themselves anthropologists see the world of others, whoever the others may be.*²²⁰

De besproken cases die in het eerste deel geanalyseerd werden, bestempelen zichzelf niet als etnografische cinema en schuiven de film als eindproduct naar voren. Deze films worden vaak gezien als beeldende kunst - ze worden in museale context vertoond - en kennen evenzeer vele raakvlakken met de etnografie. Zoals onder andere Foster deed, kan er gezocht worden naar de overeenkomsten tussen deze verschillende velden en zo kan men een brug bouwen tussen de antropologie en de film.

*The goals, approaches, and audiences for academic documentary film directors differ widely from those of anthropologists who principally disseminate their scholarship in articles and books. A fusion of the two fields, especially in linear, traditional media formats, is challenging and requires constant negotiation.*²²¹

Wat volgt zal een poging zijn deze te verzoenen in een beknopte etnografische filmanalyse van de reeds algemeen besproken cases, om ten slotte te kijken naar de zelfreflexiviteit van deze films.

Men zou kunnen stellen dat voor het komende deel de uitspraak van Heider omgekeerd kan worden tot:

*Film is the goal and ethnography the tool.*²²²

²¹⁹ Ibidem, 111-112.

²²⁰ Ruby, “Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I,” 162.

²²¹ Levin en Re Cruz, “Behind the Scenes of a Visual Ethnography,” 61.

²²² *Film is the tool and ethnography the goal* in Heider, *Ethnographic Film*, 14.

Zo komen we terecht bij volwaardige cinematografische werken die rekening houden met de bevindingen van de etnografie en/of vanuit etnografisch standpunt geanalyseerd kunnen worden.

Vanuit antropologisch standpunt bijvoorbeeld kan het volgende opgemerkt worden waar in de filmtheorie weinig aandacht voor zou bestaan, namelijk dat er zelden gekeken wordt naar culturele verschillen in de documentairefilm over ‘de Ander’. Door te focussen op de intersubjectieve en universele elementen en de raakvlakken tussen de verschillende culturen, bestaat er een algemene terughoudendheid rond het aanduiden van verschillen. Binnen een methodologisch individualisme – waar men terecht komt als men het gedachtegoed van Fabian doortrekt – gaat men ervan uit dat de veronderstellingen of gedachten van het individu direct intercultureel (en intersubjectief) vertaalbaar zijn.²²³ Hierbij wordt er vergeten dat de blik van de ander niet de blik van de cineast is en dat de kijk van de cineast niet universeel geldig is. Het aantal ‘ethisch correcte’ werken groeide gedurende de volgende dertig jaar, stelt antropoloog Koenraad Stroeken in zijn boek *De ondeelbare mens* (2013), maar het autobiografisch en zelfkritisch discours leek soms ook op navelstaren en was niet zeer behulpzaam als het aankwam op het begrijpen van culturele verschillen.²²⁴

Anderzijds kan men de verschillende cultuurbenaderingen binnen de antropologie ook herkennen in de aanpak van de films.

De besproken cases worden vanuit verschillende standpunten verteld: als Gluckmanianse microverhalen bij Bram Van Paesschens *Pale Peko Bantu* of Kristof Bilsens *Elephant's Dream*, vanuit een cultureel gebeuren in Anne Reijniers en Rob Jacobs' *Echangeur* of vanuit het blanke (neo)koloniale perspectief door Brassinne in de film van Sven Augustijnen of op een heel andere manier vanuit hetzelfde perspectief bij Renzo Martens' *Episode III, Enjoy Poverty*.

De houding van de cineast verschilt sterk van film tot film: de ene volgt meer een observationele aanpak die een etnografische afstand behoudt, de ander gaat meer participatief te werk en brengt een soort *shared anthropology* teweeg. Er bestaat de exploratieve en interveniërende documentaire, de documentaire die in een collectief werkt, deze die in samenwerking met het gefilmde onderwerp wordt gemaakt, en de paternalistische documentaire die noodzakelijkerwijs een aliënatie inhoudt.

Vormelijk ziet men verschillen tussen een hypergestileerde vormtaal die een cinematografische esthetiek centraal plaatst zoals in *Elephant's Dream*, films die een zekere mate van experiment en dynamiek toelaten zoals in *Pale Peko Bantu* of *Echangeur* meermaals het geval is, en andere die eerder de conventies van de documentaire volgen of ze gebruiken om ze te bekritisieren en zo meer aanleunen bij een performatieve documentaire als in *Enjoy Poverty*, of tenslotte zoals in *Spectres*

²²³ Stroeken, *De ondeelbare mens*, 125.

²²⁴ Ibidem.

waar de camera zich volledig door de personages laat leiden zonder een bepaalde afstand te verliezen.

Eerst zal gekeken worden naar de cineast als etnograaf en hoe de films vanuit antropologisch kader bekeken kunnen worden. Hoe benadert de filmmaker een andere cultuur en wat is de positie die hij aanneemt ten opzichte van diegene die hij filmt? Boeiend is hier dat dit voor de besproken cases ook letterlijk genomen kan worden, vermits de besproken filmmakers meestal zelf ook de camera ter hand hebben genomen. Weer ziet men dat vorm en inhoud intrinsiek verbonden zijn. Hierna zullen de films vanuit hun mediums specifieke elementen bekeken worden, waarbij de focus zal liggen op de samenhang tussen ethiek en esthetiek: welke ethische implicaties hebben bepaalde keuzes van bijvoorbeeld de cameravoering? Hoe wordt de aanwezigheid van de cineast vertaald in het tonen van mediums specifieke elementen van de film? Ten slotte zal de vraag gesteld worden in welke mate de films als zelfreflexief gezien kunnen worden.

IV.2.1. Positie van de cineast als etnograaf - een antropologische benadering -

Vermits we over film spreken die een andere cultuur in beeld brengt kan men pogen een tentatief schema over cultuurbenaderingen in de antropologie toe te passen op deze films. Wat is de benadering van cultuur in de besproken films? Er zal geen uitgebreide uiteenzetting volgen over deze cultuurbenaderingen maar er zal gepoogd worden de cases in het onderstaande schema te positioneren.²²⁵

Tentatief schema over cultuurbenaderingen in de antropologie:

A) Idealisme:

(Edward Burnett Tylor, Edward Evan Evans-Pritchard, Robin Horton.)

Hier staat het debat centraal rond de (ir)rationaliteit van het cognitivisme. Het tegengewicht komt van de a-rationele/performatieve benadering van cultuur. Eerst is er het idee waar cultuur uit voortkomt.

B) Materialisme/structureel functionalisme:

(Alfred Reginald Radcliffe-Brown, Bronisław Malinowski, Claude Lévi-Strauss en de cognitieve antropologie.)

Antropologie wordt binnen deze benadering gezien als een positieve wetenschap van het sociale en culturele. Aan de basis ligt de (biologische of materieel-sociale) structuur waar cultuur uit voortkomt. (*Enjoy Poverty, Pale Peko Bantu*)

²²⁵ Koen Stroeken, *Antropologie van Afrika I*, Universiteit Gent, 94.

Hiernaast bestaat er in de cultuurbenaderingen ook de dualiteit:

- 1) de subjectiviteit van cultuur (*agency*). (*Echangeur, Pale Peko Bantu en Spectres*)
- 2) de objectiviteit van cultuur (*structure*). (*Elephant's Dream, Enjoy Poverty*)

Verzoeningspogingen van A. en B. zijn terug te vinden in volgende modellen:

C) Micro- en macro-processen (verdergaand op B):

(Max Gluckman, en postkoloniale denkers zoals de gebroeders Comaroff en James Ferguson die de focus leggen op globalisering én etniciteit).

Hier ligt de strategie van het subject samen met de structuur aan de basis van cultuur. (*Spectres, Elephant's Dream en Pale Peko Bantu*)

D) Performatieve, fenomenologische benadering van betekenis (verdergaand op A):

(Victor Turner, Clifford Geertz de sensorielle antropologie en de ontologie).

Deze benadering gaat uit van een holistische structuur, het systeem ligt aan de basis van cultuur.²²⁶ (*Echangeur, Spectres*)

Vermits Gluckman vanuit microverhalen sprak waarbij cultuur een deeltje was van globale processen en macrostructuren zoals de kolonisatie, is het inherent dat deze antropoloog hier vaak centraal staat. De meeste films focussen op één of meerdere protagonisten die iets vertellen over de cultuur waarin ze leven. Vermits deze films gemaakt zijn door Belgen in de voormalige kolonie van hun land, zijn de macrostructuren die van de kolonisatie, maar ook van de processen van globalisatie. Centraal staan daarbij de postkoloniale studies van bijvoorbeeld de gebroeders Comaroff of Ferguson, waarbij het sociale pluraal is, er meerdere moderniteiten bestaan (dus ook in Afrika) en globalisatie en identiteit centraal staan.

Anderzijds komt de performatieve, fenomenologische benadering van betekenis naar voren doorheen het culturele onderzoek in de films, maar ook door het feit dat de films op zichzelf een cultureel onderzoek zijn. Of zoals Rob Jacobs stelde:

*We zijn allemaal jonge mensen die zich proberen te verhouden tot dat verleden via artistiek werk. Dat kan een performance zijn, maar even goed een film.*²²⁷

Via veldwerk, via de film wordt er gepoogd een leefwereld te begrijpen alsook bepaalde universele praktijken, en wordt er gezocht naar overeenkomsten eerder dan naar verschillen tussen beide culturen.

Binnen de komende antropologische benadering staat natuurlijk de reeds besproken *reflexive turn* van Fabian en Clifford centraal, die in deze films terug te vinden is.

²²⁶ Koen Stroeken, *Antropologie van Afrika I*, Universiteit Gent, 94.

²²⁷ Interview Rob Jacobs, "Het voetstuk van Leopold II."

Spectres

De houding van Sven Augustijnen voor zijn film *Spectres* kan misschien meer gezien worden als *observer* dan als *participant*. Hij behoudt een etnografische afstand en lijkt op het eerste gezicht geen boodschap te willen meegeven. Maar deze afstand is een bewuste strategie om een ruimte te laten waarin de personages hun eigen rol gaan dramatiseren. Men kan zich afvragen of de in beeld gebrachte persoon niet altijd - dus ook bij wetenschappelijk onderzoek - zichzelf tot op zeker niveau gaat dramatiseren. De analyse komt voort uit de performatieve benadering van betekenis.

Is de acte van Augustijnen om hierop te focussen in die zin niet zelfreflexief?

Augustijnen creëert het juiste *dispositif*, het juiste kader om de verborgen elementen aan het oppervlak te laten komen.

Toch is Augustijnen ook *participant*. Door zelf de camera ter hand te nemen gaat hij meebewegen in de choreografie van de personages.

Als etnografische analyse kan men de film zien als een onderzoek naar een Belg in zijn relatie tot het koloniale verleden en *Spectres* kan zo als een soort microverhaal gelden. Maar het verhaal reflecteert eveneens de houding van een gedeelte van België ten opzichte van dit verleden en kan als een *Extended Case Method* of *Situational Analysis* gezien worden, waarbij de beschrijving van een gebeurtenis inzicht geeft in de sociale situatie van de samenleving. Natuurlijk moet hier opgepast worden voor methodologisch individualisme.

Ook de Gluckmanianse conflicttheorie kan op de film toegepast worden: men kan stellen dat de ongelijkheden en spanningen nog steeds bestaan omdat het conflict tussen Congo en België nog niet opgelost is geworden. *Spectres* is geen analyse van Congo, maar een beeld van de onmogelijkheid van België om om te gaan met zijn koloniale verleden, dit doorheen de figuur van Brassinne en de figuur van Lumumba die door Brassinne genegeerd en onderdrukt werd, hetgeen meteen ook de reden is dat zijn geest blijft rondwaren.

Vanuit een ander opzicht zou men kunnen stellen dat er een fenomenologische en performatieve benadering in *Spectres* wordt nagestreefd, vermits de geesten van het verleden door de performance van Brassinne opgeroepen worden.

T. J. Demos stelt voor de film eerder als een researchfilm dan als een documentaire te benaderen, een essayistische vraagstelling die eveneens een etnografische analyse en een filosofisch en politiek onderzoek is.²²⁸

Enjoy Poverty

De film kan gezien worden als een vorm van idealisme, vermits Martens vanuit een idee vertrekt en daar zijn hele werk rond gaat bouwen. Anderzijds is zijn idee materialistisch vermits de basis hiervan de economische structuur betreft en er dus een objectiviteit van cultuur bestaat in Martens zijn zienswijze.

²²⁸ Demos, *Return to the Postcolony*, 25.

De houding van Martens reflecteert ook aspecten van het cultuurevolutionisme door zijn focus op materiële vooruitgang, waarbij het Westen ‘verder staat’ en het onderontwikkelde Congo ‘vooruitgeholpen’ moet worden. Tegelijk kan men stellen dat Martens op macro-niveau naar de processen van globalisatie en van wereldlijke ongelijkheid kijkt.

Als men antropologische zelfreflectie in termen van een ethisch bewustzijn van de eigen positie bekijkt, dan keert Martens deze binnenstebuiten.

Martens behoudt geen etnografische afstand als *participant observer*, hij plaatst zichzelf in het centrum van de film, in verschillende rollen die elkaar bevechten. Nogmaals hangen vorm en inhoud samen, vermits de vorm volledig in functie van de boodschap staat en in geen enkel geval hierboven uitstijgt of op zichzelf staat.

Kan men zijn aanwezigheid dan wel als *ethnographic presence* zien? Demos noemde de film in de lijn van een *reversed ethnography* een *reversed journalism*.²²⁹

Het is de moeite Anthony Downey in zijn volledigheid te citeren vermits de relatie tussen film en etnografie, esthetiek en ethiek gelegd wordt.

In sum, both have an abiding interest in reproducing and representing experience, not to mention the distinctions (or relationship) to be had between ‘ethnographic authority’ – figured here in terms of ethicopolitical praxis – and ‘artistic authorship’ or aesthetics. It would seem that recent collaborative practices that employ pseudo-ethnographic rhetoric are exploring this relationship between authority and authorship, albeit in terms that tend to parody or knowingly discard ‘ethnographic authority’ in the name of ‘artistic authorship’.

*To be patronised once by a disingenuous colonialist does not make it any less patronising second time round by an all-too knowing artist in the name of film-making. The point being made here is that the aesthetics involved in the so-called expanded field of pseudoethnographic collaborative art cannot be divorced from ethics, nor can they necessarily be resolved in relation to ethic.*²³⁰

Pale Peko Bantu

In het microverhaal rond Isaac in *Pale Peko Bantu* beïnvloedt de agency van het subject de cineast en de ontwikkeling van het verhaal. Maar dit wordt omgekeerd en Isaac sterft zelfs op vraag van de cineast in functie van het verhaal.

Het verhaal vertrekt van een economische structuur, gecombineerd met de agency van Isaac en dus met de subjectiviteit van cultuur. Dit is een globale wereld die gereflecteerd wordt in de relaties tussen de *creuseurs* en de filmcrew. Hierin spelen etniciteit en het koloniale verleden een grote rol. Weer kan een Gluckmanianse theorie gecombineerd worden met postkoloniale studies.

²²⁹ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 3-22.

²³⁰ Downey, “An Ethics of Engagement,” 598.

De cineast is zich zeer bewust van zijn eigen positie, die hij in de film zichtbaar maakt en bevraagt. De agency van het hoofdpersonage zit ook in zijn invloed op de film zelf. Het verhaal wordt verteld vanuit het gezichtspunt van het hoofdpersonage Isaac.

Daarin kan de film vergeleken worden met bijvoorbeeld *Moi, un noir* van Rouch waar 'de Ander' zelf zijn verhaal vertelt.

Door de lichamelijke aanwezigheid van de cineast is er een sterke *coevalness* tussen Van Paesschen en Isaac en ontwikkelt hun relatie zich als katalysator doorheen het verhaal. Net als bij Rouch creëren vriendschappen mede de film.

De nationaliteit van de cineast wordt binnen de neokoloniale macrostructuur doorheen het microverhaal verschillende keren becommentarieerd.

Door de voice over van Isaac en het in beeld brengen van de crew is het onduidelijk wie wie bekijkt, waardoor er een 'shared' of deels ook *reversed anthropology* lijkt te ontstaan. Toch vormt Van Paesschen hoofdzakelijk het verhaal, beslist met zijn cameraman over de vorm en plaatst deze in een montage.

Van Paesschen brengt de gespannen relaties tussen België en Congo in beeld maar probeert deze via humor evenwel te verzachten. Van Paesschen benoemt humor als een van de belangrijkste elementen binnen zijn werk.²³¹ Een gegeven waar Rouch reeds op wees is dat van de *joking relations*, waar hij zelf een meester in was die - opvallend genoeg vaak buiten Europa - een wereldwijd fenomeen zijn. *Joking Relationships* werden beschreven door de antropoloog Radcliffe-Brown, die aanhanger van het structureel functionalisme was, waarbinnen deze film, met toevoeging van de subjectiviteit van cultuur (*agency*), geplaatst kan worden (zie infra).

Anderzijds staat in het etnografisch veldwerk de vraag centraal in hoeverre je zelf onderwerp van je werk mag worden. De etnografische afstand vervalt enerzijds, maar anderzijds werd de voice over wel na de filmopnames in Congo geschreven als reflectie op het gehele gebeuren. Deze kan dus gelden als een soort etnografische bevinding die vastgelegd werd met het verzamelde materiaal van het veldwerk.

Elephant's Dream

Elephant's Dream kent verschillende overeenkomsten met *Pale Peko Bantu*: de film kan eveneens gezien worden als het resultaat van veldwerk dat op zoek gaat naar leefwerelden van individuen, alsook naar universele praktijken als gaan werken in een postkantoor. De film vertrekt vanuit de koloniale structuren waarin zich individuen bevinden die zich vermengen met de strategie van het subject, om zo tot een eigen cultuur te komen. De film gaat uit van een objectiviteit van cultuur die vanuit de structuur bepaald wordt. De personages werken nog in koloniale structuren en deze bepalen mede het functioneren van het land. Maar Bilsen benadrukt in een interview

²³¹ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

dat de cultuur hierdoor niet gedetermineerd wordt en er hedendaagse complexe structuren ontstaan die evenzeer door het individu bepaald worden.²³² Zo ligt de strategie van het subject, samen met de structuur, aan de basis van cultuur.

Het verhaal bestaat uit drie microverhalen van individuen. De drie narratieven in de film werden gekozen op basis van hun universaliteit volgens Bilsen; de situatie van de personages is ook in het Westen herkenbaar claimt hij. Hierin herkent men postkoloniale denkers die Fabian doortrekken en op individueel intersubjectief vertaalbare elementen focussen, waarbij de focus minder ligt op etniciteit en culturele verschillen.

Men kan de positie van Kristof Bilsen tegenover die van Bram Van Paesschen plaatsen: waar Van Paesschen zichzelf als blanke, Belgische cineast naar voren schuift in zijn film, wil Bilsen deze positie overstijgen.

Bilsen volgt de observationele aanpak die in de *National Film and Television School*, waar Bilsen zijn opleiding volgde, nagestreefd wordt. Deze komen deels overeen met de conventies van de *participant observer* tijdens veldwerk.

Echangeur

Echangeur kan geplaatst worden binnen de tak van de sensorische, symbolische antropologie van Turner en Geertz waar een performatieve fenomenologische benadering van de betekenis nagestreefd wordt. Er wordt betekenis gegeven doorheen levende cultuur; zo gaan de regisseurs zoeken naar hoe er met de dingen wordt omgegaan doorheen de kunsten in Congo, met name tijdens het performancefestival *Kinact*. Er wordt naar een sociale structuur gekeken waar cultuur voortkomt uit ideeën.

De positie van de cineast is gebaseerd op de uitwisseling of *échange* die tussen de artiesten in Congo en de regisseurs uit België die tijdens het filmproces ontstond. De aanwezigheid van de cineast beïnvloedde de performances van de Congolese artiesten en dezen dirigerden dan weer mede de film. Het academisch onderzoek rond monumenten dat voorafging aan het filmproces, maakt dat er een interessante fusie in filmtaal plaatsvond tussen levende performances en beelden van ‘dode monumenten’ waaronder *found footage*.

Zoals bij Bram Van Paesschens film is door deze in beeld gebrachte interactie Fabians *coevalness* aanwezig. Er vindt in *Echangeur* een dynamische interactie tussen jonge mensen van dezelfde generatie plaats.

Rob Jacobs vertelt in een interview:

We probeerden erg bewust om te gaan met het idee dat we op dat moment Belgische blanke kunstenaars zijn die kunstenaars uit Congo ontmoeten. Nadenken over die

²³² Interview Kristof Bilsen, zie bijlage.

positie is een constante tijdens het héle proces. In de film erkennen we die verhouding ook, daar hebben we verschillende keuzes op gebaseerd: we zijn als filmmakers bijvoorbeeld erg aanwezig, zowel in de cameravoering als in beeld. Zo proberen we niet te ontkennen dat de film de uitkomst is van een aantal ontmoetingen tussen mensen die elkaar nog niet zo lang kennen. Echangeur scheidt een beeld van onze uitwisselingen, zonder te pretenderen een bepaalde werkelijkheid te representeren.

Al moet opgemerkt worden dat alle films zich op de ene of andere manier bewust zijn van hun eigen positie en van de relatie tot diegene(n) die ze filmen.

Augustijnen laat het opzettelijk niet de gebeurtenissen beïnvloeden en toont zijn invloed zoals we zullen zien meer doorheen het filmische (camerabeweging en ook de muziek), Martens maakt tot in het extreme gebruik van zijn eigen positie, Van Paesschen bevraagt deze en zet zichzelf op een humoristische manier in beeld, Bilsen wil zijn eigen positie als Belg net overstijgen en Anne en Rob maken er een constante zoektocht van doorheen een uitwisseling met de gefilmde.

Allen creëren ze een werkelijkheid door het proces van filmmaken en allen voeren in zeker opzicht veldwerk uit.

VI.2.2. Positie van de cineast als cineast

- een mediums specifieke benadering; ethiek en esthetiek -

One cannot be... [objective]. I'm completely against what Vertov - whom I admire very much otherwise - said about unexpected cinema. I think that to hide a camera is disgusting and dishonest. I increasingly use what I call a camera de contact: a close focal point and a wide-angle lens, to be close to people. The new Zeiss Optagon lenses are fantastic: in 16mm you can get a very wide angle which allows you extreme closeness and the camera makes no sound. At that moment, the camera becomes a third character: a combination of Flaherty's "participant camera" and Vertov's theory. You can make a synthesis there. The objectivity of the lens is in being an additional tool, an incredible stimulant for the observed as well as the observer.²³³

Technische keuzes zoals welke lens er gebruikt wordt beïnvloeden zowel de esthetiek als de ethiek, die dan weer samenhangen. Zoals gezien bestaat er nog steeds de angst dat esthetiek de (etnologische) documentairefilm minder waarheidsgetrouw zou maken en een zeker exotisme zou teweegbrengen. Bij het kijken naar de etnografische film zien we dat het tegendeel waar is.

Het zelfbewust omgaan met het medium door het tonen van de aanwezigheid van de cineast in het proces en van de mediums specifieke elementen, brengt een 'doorzichtigheid' teweeg in een filmische taal die voor zichzelf kan spreken. De film als eindproduct kan zo zorgen voor een sublimatie van de problematieken rond exacte

²³³ Yakir "Ciné-Trance, the vision of Jean Rouch."

representatie. Vorm is inherent aan cinema en enkel al door het beeldkader vindt er een selectieproces plaats. Als men kiest over de wereld te spreken doorheen het medium van de film, is het waardevoller dit te omarmen en te gebruiken dan te proberen het te omzeilen.

Meer nog, men voegt een realiteit of waarheid aan deze wereld toe, eerder dan te proberen er een weer te geven.

De realiteit verandert door de aanwezigheid van de cineast en de camera, zoals er ook een realiteit ontstaat door het registreren via een kader en het monteren achteraf. Een film maken creëert dus een realiteit die waar is op zich.

Er bestaan evenveel verschillende vormtalen als er cineasten bestaan; natuurlijk zijn er ook algemene stijlkenmerken die doorheen de geschiedenis van de film voorkwamen.²³⁴ Auteurs als Brecht, Benjamin, en Bakhtin spraken reeds over de sociale, ethische en politieke dimensies van esthetiek en dit onderzoek wees meermaals al op hun samenhang.²³⁵

Er zal gekeken worden wat de ethische implicaties zijn van bijvoorbeeld het gebruik van de camera. De positie van de cineast is bij de besproken cases nog sterker verbonden met de cameravoering vermits ze allen - met uitzondering van *Pale Peko Bantu* en enkele delen van *Enjoy Poverty* - gefilmd werden door hun regisseur. Er zal gekeken worden naar de voice over en het gebruik van de muziek en ten slotte zal er een beeld geschetst worden van de algemene ethische en esthetische 'sfeer' van de film.

Spectres

Augustijnen focust met zijn beelden eerder op de *talking bodies* of lichaamstaal van de personages. Door lange takes en een montage die gesynchroniseerd is met de woordenvloed van de sprekers, lijkt het alsof het praten nooit zal stoppen. Door close-ups - van bijvoorbeeld schuifelende voeten of overdreven gebaren - wordt het discours tegelijk ontkracht. De handcamera is zeer onstabiel en beweegt des te onrustiger gedurende sommige conversaties. Hierdoor komt de kijker in een toestand van 'afgeleide concentratie'²³⁶ waarbij hij het *unheimliche* gevoel krijgt dat er zich dingen aan zijn zicht onttrekken. Augustijnen lijkt ons via zijn eigen camerabewegingen een boodschap te willen meegeven. Samen met de muziek kan zijn cameravoering als een soort becommentariërende voice over gezien worden die een reflectie is op het gebeuren. Augustijnen zegt zelf dat de muziek een deconstructie is van de documentaire status van het beeld, waardoor de film eerder een choreografie dan een registratie van de realiteit wordt.²³⁷

²³⁴ David Bordwell, *On the history of film style*, Cambridge (Mass.): Harvard university press. 1997.

²³⁵ Downey, "An Ethics of Engagement," 593-603.

²³⁶ Verwoert, "The Practical Surrealism of Power," 149-150.

²³⁷ Demos en Van Gelder, *In and out of Brussels*, 48.

De camera volgt de personages steeds op de voet, maar op bepaalde momenten blijft Augustijnen staan en laat hij Brassinne alleen verder gaan, zoals wanneer deze vertrekt van het bezoek aan de familie van Lumumba. In de laatste scène houdt Augustijnen ook een afstand en blijft hij letterlijk stilstaan, waarbij er een soort voyeurisme ontstaat terwijl men kijkt naar een grafschender die verder doolt op een plek zonder graf.

De keuze in de film om enkel op Brassinne en zijn entourage te focussen en geen verschillende meningen tegenover elkaar te plaatsen, heeft ethische implicaties. Het slachtoffer wordt niet in beeld gebracht en het discours van de personages bestaat uit een justificatie van het koloniale verleden. Eyal Sivan stelt dat het beter is 'de dader' in beeld te brengen in de documentaire, evenals zijn regime van rechtvaardiging om zijn positie beter te begrijpen. Doorheen de film krijgen we steeds meer inzicht in bepaalde machtsdynamieken.

Spectres is geen moraliserende les over schuld en onschuld, maar een verhaal over het systeem van justificatie en normalisatie van het koloniale verleden doorheen de retoriek van de machthebber.

Spectres bestaat uit een esthetiek van - om Derrida's term te gebruiken - *hauntologie* of *spokenpoëzie*: het in beeld brengen van het onzichtbare. Heel de film wordt bezeten door de *spectres* van het verleden. Het esthetische roept het ethische op en omgekeerd, waarbij door het afwezige oordeel van de cineast, samen met de aanwezigheid van de camera, de performance van Brassinne hoogtij kan vieren: een ritueel waarmee hij geesten oproept.

Brassinne, Augustijnen en zijn camera laten zich door geesten leiden. De onstabiele camera is hier steeds naar op zoek en zweeft over gezichten, lichamen en objecten. In deze dans macabre worden de levenden ter zijde gelaten; de protagonisten walsen met geesten in deze mise-en-scène van het onzichtbare.

Enjoy Poverty

In *Enjoy Poverty* keert de camera zich om en komt de focus op de cineast te liggen, eerder dan op de personages die in de film nooit als individuen worden geportretteerd. Deze esthetiek van de op zichzelf gerichte blik is zeer hedendaags (zie supra) en wordt weerspiegeld in de scène waar ngo-medewerkers in de opvangkampen *selfies* met de Congolezen nemen terwijl ze hen dekens overhandigen. Als de camera omgekeerd wordt en op de Ander gericht wordt, gaat hij zelden verder dan een armlengte van de gefilmde vandaan.

Deze houding zou als commentaar kunnen gelden voor de manier waarop de westerse fotografen de extreemste armoede of de dood fotograferen, een houding die hij ook de trouwfotografen gaat aanleren.

Het beeld van de *handheld camera* is in *Enjoy Poverty* vaak onscherp en brengt een desoriënterend effect teweeg. De ethische implicaties zijn overduidelijk. De esthetiek is een strategie om een shockeffect teweeg te brengen dat in overeenkomst is met de

inhoud: datgene reproduceren wat Martens bevecht en daarmee ook dezelfde vorm teweegbrengen.

De film kent geen voice over maar een *voice-in* van Martens zelf die in de *selfie-shots* monologen voert over de implicaties van zijn aanwezigheid en zijn eigen ijdelheid.

Lauren Berlant gebruikt de term *cruel optimism*²³⁸ waarbij er naast een artistiek egoïsme toch een ethische impact nagestreefd wordt. Maar de reproductie van ongelijkheid met als doel het Westen een spiegel voor te houden heiligt deze middelen niet. Film is een werkelijkheid creëren en *Enjoy Poverty* is daarmee *a priori* ethisch en esthetisch monsterlijk.

Martens is zich zeer bewust van de positie die hij inneemt en benadrukt deze, waardoor hij in de film zelfreflexief te werk gaat (zie infra).

Pale Peko Bantu

Pale Peko Bantu kent de meest expressieve cameravoering van de besproken films. Zo wordt er in zeer scherpe hoeken gefilmd en komen er extreme close-ups evenals extreme long shots in voor. Er bestaat een eenheid in de vormtaal die beheerst en zelfzeker overkomt. De cameraposities doen bij momenten denken aan Luc de Heusch' *Rwanda: Tableaux d'une Féodalité Pastorale* en kennen een algemeen kleurenpalet dat bij Rouch' Niger-film ook domineert.

Ondanks het belang van de voice over is de film zeker geen geïllustreerde tekst en de vorm staat niet enkel in functie van het verhaal maar wordt gesublimeerd.

Het verbaast dat Bram Van Paesschen in een interview vermeldt dat hij in zijn latere films toch meer statische camera's gebruikt uit angst voor een exotiserende blik.²³⁹

Een centrale rol wordt toebedeeld aan de voice over van Isaac in *Pale Peko Bantu*, die werd geschreven door de cineast en vertaald naar het Swahili door het hoofdpersonage.²⁴⁰ Van Paesschen zegt dat het voor hem belangrijk was de goedkeuring en het advies van Isaac te krijgen. De voice over kan hier vergeleken worden met de *feedback loops* van Rouch waarbij hij zijn opnames toonde aan diegenen die hij gefilmd had en elementen in zijn films aanpaste op basis van hun feedback.

Door middel van onder andere de voice over, poogt Van Paesschen zijn eigen autoriteit te deconstrueren, zoals gezien zal worden bij de analyse over zelfreflexiviteit in deze film (zie infra).

De voice over kan ook gezien worden als een soort *reversed ethnography* waarbij de bestudeerde de etnograaf wordt zoals in de film *Petit à petit* (Frankrijk/Niger, 1971) van Jean Rouch. Isaac reflecteert over de blanke regisseur en zijn crew en bestudeert als een soort *participant observer* zijn eigen omgeving. Doordat Van Paesschen de

²³⁸ Kirsten Lloyd, "The Ethics of Encounter," *Art Pulse* 2, nr. 3 (2011): 26-28.

²³⁹ Interview Bram Van Paesschen, zie bijlage.

²⁴⁰ Ibidem.

voice over schreef die over het proces van filmmaken reflecteert, is dit een hoogst zelfreflexieve stem (zie infra).

Op ethisch vlak - net als bij Anne Reijnders en Rob Jacobs - zijn vriendschap en het respectvol in beeld brengen van 'de Ander' belangrijke elementen voor het maken van deze film. Van Paesschen houdt langdurige vriendschappen over aan zijn films en gebruikt vaak humor om banden te scheppen en zijn verhaal te vertellen.²⁴¹

Doordat Van Paesschen het woord aan het hoofdpersonage geeft, maar de voice over zelf schreef, wierpen sommigen op dat de illusie van het autonoom geworden personage werd gecreëerd door een alomtegenwoordige regisseur.

Doch geen van de besproken films is een ideaaltipe van *shared filmmaking*. Een film die dit wel poogt te doen is *Lobi (Hier/Demain)* (DRC, 2010), die door tien regisseurs waaronder Belgen en Congolezen in collectief gemaakt werd in Congo en in de lijn van Rouch gefilmd werd met super 8-camera's.

Matthias De Groof, één van de tien filmmakers, is van mening dat er een film gemaakt kan worden in een collectief en dat men niet één enkele beslissing nemende en vormgevende regisseur nodig heeft.

Net als Bram Van Paeschen en vele anderen, bleef ook Rouch steeds de regisseur van zijn films, diegene die alles samenbrengt en over de algemene vorm beslist. Elke ethische keuze heeft esthetische implicaties.

Elephant's Dream

Elephant's Dream maakt gebruik van een statische camera, maar niet met als achterliggend idee om de werkelijkheid objectiever te kunnen vatten. Er wordt een *onerische* droomwereld gecreëerd die trilt in zijn verstilling. Ook hier hangen vorm en inhoud intrinsiek samen en staan de levens van de protagonisten bijna even stil als het beeld.

De symmetrische en evenwichtige beelden zijn meestal vanop afstand op statief gefilmd en tonen een gesloten poëtisch universum.

*Through the use of static framing and verbose monologues, a deeper representation of the average individual's psychology comes into place, allowing for a poignant, sincere sense of beauty to wash over the screen. In elucidating the struggles of everyday life, an accurate, humanistic portrait of the country's underlying issues emerge, beyond what any world news report could potentially offer.*²⁴²

De personages spreken in voice over over hun leven, hun dromen en verwachtingen. Deze stemmen resoneren volledig met de stijl, het ritme en het narratief van de film. Op geen enkel moment wordt het *onerisch* universum doorbroken.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Trench, "Hot Docs Elephant's Dream."

Bilsen wil via de diepere representatie van zijn personages een identificatieproces laten groeien, waardoor een beter begrip over de sociale problematieken van het land kan ontstaan. Hiervoor wil Bilsen zijn positie als Belg overstijgen.

Ethisch gezien kan men zich afvragen of deze verhalen wel als representatie van Congo kunnen gelden en of de eigen positie überhaupt wel overstegen kan worden. De drie protagonisten werken in structuren die door de Belgen opgezet werden en nu niet meer functioneren. Wat is de boodschap die de film hiermee naar voren wil schuiven?

Bilsen vertelt in een interview dat hij voorbij dit koloniale verleden wil geraken (en daarmee ook voorbij het Belg zijnde) en een film wil maken die over de hedendaagse complexe structuren en levens gaat, en niet steeds naar dit duistere verleden terugkeert.²⁴³

Echangeur

De meest 'ethnografische' cameravoering is misschien wel die van Anne Reijniers. Ze koos voor het filmen met een camera met Pentax-objectief en dus zonder zoomlens. Hierdoor is de afstand die in beeld komt tussen camera en gefilmde ook de reële afstand die Reijniers fysiek moet innemen. Deze keuze creëert een soort *cinéma de contact* (zie citaat Rouch supra), waarbij Reijniers steeds een persoonlijke afstand tot de gefilmde inneemt.

Ze denkt doorheen haar beelden vaak na over de macht van de blik. Ook in de montage - waarbij ze geïnspireerd wordt door Johan Van der Keuken en Nicolas Philibert - staat het tonen van mensen op een respectvolle manier centraal. Ethisch is dit dus het tegengestelde van wat Renzo Martens met zijn film verwezenlijkt. Maar de positie van blanke cineast valt niet te ontlopen en in bepaalde shots is er een voyeuristische blik aanwezig (vooral in het shot van de terugstarende jongen op de sokkel in Kinshasa). Deze shots staken Reijniers en Jacobs bewust in het eindproduct om de eigen positie in vraag te stellen.

*Er bestaat geen formule om de machtsverhouding op te heffen. Wij initiëren de samenwerking, wij hebben de camera vast, wij doen de montage. Deze realisatie leidde wel tot een bepaalde manier van werken: het leeuwendeel van de beelden is gezamenlijk tot stand gekomen, als een ontmoeting tussen wie de actie performt en wie de actie documenteert – en de performance op dat moment dus ook meemaakt.*²⁴⁴

Op andere momenten duikt de camera mee diep in de actie zoals wanneer ze meedanst met een nachtelijke stoet. Hier ontstaat een soort *ciné-trance*, waar de camera mee in een staat komt die een nieuwe cinematografische realiteit geboren doet worden.

²⁴³ Interview Kristof Bilsen, zie bijlage.

²⁴⁴ Interview Rob Jacobs, "Het voetstuk van Leopold II."

De film toont en brengt een energie teweeg die een dynamisch en complex hedendaags Congo toont.

De *échange* is constant aanwezig en vormt een hoofdmotief doorheen het verhaal. Het proces van het maken van de film bepaalt mede de uiteindelijke vorm (zie infra).

*We wilden ook vanaf het begin een zekere openheid behouden. We waren aan het bijleren en een film aan het maken. We moesten ons continu verhouden tot ontmoetingen en situaties en tegelijkertijd een vorm ontwikkelen. In dat opzicht heeft het medium film in grote mate bepaalt wat we bijleerden. De film stuurde onze zoektocht in een bepaalde richting en naar bepaalde mensen, en is daar tegelijk ook het resultaat van.*²⁴⁵

VI.2.3. Zelfreflectie in de Belgische film over Congo

Er werd reeds bekeken welke positie de cineast innam bij het maken van zijn films en hoe deze paste in een antropologische benadering van cultuur. Maar in welke mate is de cineast ook antropologisch zelfreflectief? In welke mate komen hijzelf en zijn proces in zijn werk voor? Hiermee samenhangend is er de cinematografische zelfreflectie, waarbij het zichzelf tonen in het werk letterlijk maar evenzeer figuurlijk gezien moet worden. In welke mate wordt de kijker bewust gemaakt van de film als constructie doorheen mediums specifieke elementen?

Er zal afgeweken worden van de visie van Metz die stelt dat het tonen van het *dispositif* de aanwezigheid van de auteur in het werk opheft.²⁴⁶ De besproken films zijn duidelijk films waarin de visie van de cineast(en) over heel het werk aanwezig is, zeker omdat de fotografie in de meeste gevallen ook in handen van de regisseur was. Er zal vooral gekeken worden naar het tonen van het *dispositif* van film in de film (zie supra), naar de *mise en abyme* en naar het bewust maken van de zijnstoestand van het medium film.

Nadenken over de eigen positie als cineast/etnograaf is zoals reeds gezien onvoldoende om aan de cinematografische definitie van zelfreflectie te voldoen.

Spectres

Spectres mag dan wel een zelfbewuste film zijn, het kader van de film wordt nooit doorbroken. Er bestaat geen verhaal in het verhaal en zelfs de tussenteksten reflecteren eerder over de feitelijke gebeurtenissen *hors cadre* dan over wat er in de film zelf plaatsvindt. De cineast is niet lichamelijk aanwezig in de film. Toch kan men stellen dat de camerabewegingen de kijker wakker schudden door hun onconventionaliteit en ook de muziek speelt daarin een rol (zie infra). Daarbij komt

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Jean Châteauvert, "Metz, Christian. L'Énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991," *Cinémas* 32, nr. 3 (1993): 241-246.

dat Brassinne regelmatig de vierde wand doorbreekt. Maar deze elementen zijn te subtiel om te kunnen stellen dat Spectres een zelfreflexieve film is.

Enjoy Poverty

Enjoy Poverty draagt dan weer voornamelijk elementen van de etnografische zelfreflectie in zich. De extreme aanwezigheid van de cineast en het overduidelijk benoemen van zijn posities, het steeds meegeven van de opbouw van zijn logica en het overduidelijk maken van zijn proces maakt de kijker bewust van de ontwikkeling die de cineast doormaakt. Weliswaar belichaamt Martens een kritiek door zijn eigen positie dus gaat de vergelijking met de houding van de etnograaf niet geheel op, maar kan hij wel als zelfreflexief bestempeld worden. Het is als een *reversed ethnography* in één persoon.

Vormelijk gezien wordt de kijker zich zeer bewust gemaakt van de constructie van de film. We zien Martens die zijn camera opzet en ertegen spreekt,... maar anderzijds wordt er niet veel gebruik gemaakt van de mediumspecifieke elementen. Deze staan volledig in functie van de boodschap, waardoor de film geen opmerkelijke vormtaal kent. De zelfreflectie is in dit geval voornamelijk inhoudelijk, vanuit de positie die Martens inneemt; ze is minder vormelijk vermits enkel de positie van de cineast en minder het zelfbewuste omgaan met het medium in het werk wordt blootgelegd.

Pale Peko Bantu

Hier komen vormelijke en inhoudelijke zelfreflectie samen. De cineast als etnograaf onthult zijn positie en methode. Het gehele proces komt in beeld, te beginnen met de cineast die aan het hoofdpersonage vraagt of hij de camera intimiderend vindt, tot aan het hoofdpersonage dat volledig in zijn rol opgaat en meespeelt voor het fictieve einde. Dit wordt dan weer door het gebruik van de voice over doorbroken (een dode kan niet meer over zijn eigen ondergang spreken).

Alle elementen zijn aanwezig: de *mise en abyme* of het verhaal in het verhaal. Isaac speelt zichzelf en werkt in de mijn, het verhaal ontrolt zich met een smokkelactie die mis loopt enz... Daarbij is Isaac het hoofdpersonage in de film en spreekt hij over de ontwikkeling van de film en over hoe de film invloed heeft op het verhaal dat zich aan het afspelen is ... Isaac stelt zich voor als hoofdpersonage van de film, op andere momenten wordt de scène enkel verlicht door het licht van de camera. De voice over is een belangrijk element waarmee Van Paesschen doorheen zijn protagonist over zichzelf als filmmaker reflecteert.

Zijn autoriteit wordt in vraag gesteld, alsook zijn eigen zienswijze, waar Isaac bij momenten vol onbegrip over spreekt.

Daarbij komt dat de crew meermaals in beeld komt of dat Van Paesschen de *creuseurs* dingen vraagt of toeroept vanachter de camera. Wanneer Isaac valt, valt ook de camera, waarna het beeld zwart wordt en we Van Paesschen horen roepen of

alles in orde is. Dit is dus niet het geval en de dood van de held is ook de dood van de cineast.

Het proces van het filmmaken en het tonen van de camerabewegingen, de voice over die over de film spreekt, deze worden afgewisseld met het terug opbouwen van de illusie, waarna die weer doorbroken kan worden in een zelfreflectie over het medium. De constructie van de film is volledig verweven met het illusionaire karakter van de film. Steeds weer gaan we mee in de sterke vormtaal en worden we door het narratief opgezogen, waarna er weer een tegenbeweging wordt gemaakt: een crewlid komt in beeld, Isaac spreekt over de film en we worden wakker geschud en ervan bewust gemaakt dat we naar een film kijken.

Het maken van de film is dé motor voor de ontwikkeling ervan. Isaac en de Belgische crew worden allen onderdeel van deze metafilm die hen meeslept op een cinematografische reis in een visueel universum.

Elephant's Dream

Elephant's Dream is een visueel spektakel. Ondanks het feit dat de cineast zich zeer bewust is van zijn positie en deze wil overstijgen om tot een betere dialoog te komen, brengt hij dit niet in beeld. De film is een gesloten cinematografische wereld waarin niet gereflecteerd wordt over het maken van de film. De illusie van deze wereld wordt nooit doorbroken en de kijker kan volledig opgaan in zijn poëzie. Hij wordt opgeslorpt in het *onerisch* universum en wordt na het aanschouwen ervan wakker als uit een droom. Zelfreflexief kan de film van Kristof Bilsen dus niet genoemd worden, vermits de positie van de cineast evenmin als het tonen van de constructie van het medium film in beeld komen.

Echangeur

Het thema van filmmaken zit hier in de film. De titel wijst reeds op de positie van de cineast: de uitwisseling. De zelfreflectie in dit werk wordt op een zeer natuurlijke manier teweeggebracht. De cineasten komen verschillende keren in beeld en het kader in het kader of beeld in het beeld is een opvallend gegeven, zo komt er een spiegel in voor en op het einde wordt er een foto afgedrukt met daarop de cineasten. Walter Benjamin is hier nogmaals niet veraf. Ook komen er stukken film in de film voor: de *found footage* van het neerhalen van de monumenten in Kinshasa maken ons niet enkel bewust van het medium maar brengen ook een tijdsbesef teweeg.

Zowel op inhoudelijk vlak (de film gaat over filmmaken en de uitwisseling tussen cineasten en Congolezen) als op vormelijk vlak (bewustzijn teweegbrengen van het medium) kan de film op momenten zelfreflexief genoemd worden, zonder dat het in dit geval een leidend motief van het werk is.

Uit deze bevindingen kan geconcludeerd worden dat zelfreflexiviteit niet gezien moet worden als een parameter voor ethische correctheid of cinematografische kwaliteit. Zelfreflectie is geen absolute voorwaarde voor de aanwezigheid van deze elementen in een film. Het 'gesloten romantisch realisme'²⁴⁷ in film waarbij zelfreflectie het meest afwezig is, moet niet betekenen dat het geen hoogstaand filmisch pareltje is of de aanwezigheid van zelfreflectie betekent niet dat de film ethisch correct is. Zelfreflectie kan eerder gezien worden als - een uiterst boeiende - methodologische en stilistische aanpak, waar nog meer filmtheoretisch onderzoek over zou mogen gebeuren.

²⁴⁷ Cousins, *Close-up*, 8-17.

Conclusie

Deze paper vertrok vanuit de zeer verschillende manieren waarop de Democratische Republiek Congo in beeld wordt gebracht door Belgische cineasten. Hierbij stonden vraagstukken centraal als: hoe zich te verhouden tot 'de Ander'? Hoe om te gaan met het complexe koloniale verleden van Congo en de betrokkenheid van de natie waaruit de cineast afkomstig is? Wat zijn de implicaties van het hedendaagse structurele geweld waar men (ongewild) ook onderdeel van uitmaakt door de hedendaagse (economische) machtsrelaties?

En tenslotte: hoe werden deze micro- en macro-verhalen in een eigen vormtaal gegoten?

Vervolgens werden de gekozen werken geanalyseerd aan de hand van een antropologisch theoretisch kader en werden ze ingepast in de theorie over zelfreflexiviteit in het medium film.

De volwaardige filmtaal in de antropologie hing bij figuren als Jean Rouch en Luc de Heusch inherent samen met een zelfreflectie, een zelfreflectie die niet enkel antropologisch maar ook filmisch en dus mediumgericht was.

Om hier dieper op in te gaan werd gekeken naar de definitie van zelfreflectie binnen de visuele antropologie en dus binnen de etnografische film, waarbij tot de conclusie moest gekomen worden dat de toepassing van deze term nog steeds beperkt bleef tot een definitie die geen rekening hield met de filmtaal en de mediumspecifieke elementen. Daarom werd gekeken naar de algemene filmtheorie, waarbij moet opgemerkt worden dat de literatuur over zelfreflexiviteit in film opvallend beperkt is. Anderzijds is zelfreflectie paradoxaal genoeg inherent aan het postmodernisme en de hedendaagse tijd en wordt deze benadering vaak toegepast in films.

Om te zien hoe dit dan daadwerkelijk in de praktijk gebracht werd en om tegelijk de samenhang te bekijken tussen de antropologische en etnografische zelfreflexiviteit, werd er teruggegrepen naar de methode van Jean Rouch die op verschillende vlakken - binnen de antropologie zowel als in de filmgeschiedenis - als pionier gezien kan worden. Hierna werd er verder naar de filmpraktijk gekeken en met name naar de reeds algemeen besproken Belgische films over Congo, die doorheen het theoretisch kader steeds in gedachten aanwezig waren en waar er in het laatste deel enkel op specifieke elementen werd gefocust. Hierdoor werd de samenhang tussen ethiek en esthetiek duidelijk. De antropologische en mediumspecifieke elementen vonden hun samenhang in zowel vorm als inhoud.

Tenslotte werd er onderzocht in welke mate de etnografische en cinematografische zelfreflexiviteit aanwezig was in de besproken films, om te concluderen dat zelfreflectie niet als parameter voor ethiek of esthetiek gezien moet worden, maar als een methodologische en stilistische aanpak waar meer onderzoek aan mag worden gewijd.

Bibliografie

- Adorno, Theodor, *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- Appadurai, Arjan, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 1996.
- Bacquelaine, Daniel et al. Parlementair onderzoek met het oog op het vaststellen van de precieze omstandigheden waarin Patrice Lumumba werd vermoord en van de eventuele betrokkenheid daarbij van Belgische politici: verslag. Brussel: Kamer van volksvertegenwoordigers, 2001.
- Balsom, Erika et al. "Round table discussion: Documentary, ethnography and the avant-garde." *Moving Image Review & Art Journal* 2, nr. 1 (2013): 80-90.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Onder de redactie van David Lodge, 166-172. London: Longman, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor University of Michigan press, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodern ethics*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- Bazin, André *Qu'est-ce que le cinema?*. Paris, 1978.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. London: Pimlico, 1999.
- Berebi, S. "Neither fish nor fowl, but real bodies: the films of Sven Augustijnen." *Afterall*, 31 (2012): 86-93.
- Bordwell, David. *On the history of film style*. Cambridge (Mass.): Harvard university press. 1997.
- Bruce, Caitlin Frances. "Episode III: Enjoy Poverty: An Aesthetic Virus of Political Discomfort." *Communication, Culture & Critique* 9, nr. 2 (2016): 284-302.
- Bruzzi, Stella. *New documentary: a critical introduction*. New York: Routledge, 2000.
- Calder, John. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder, 2001.
- Carol Hermer, "Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos by Ilisa Barbash and Lucien Taylor," *Journal of Anthropological Research* 56, nr. 2 (2000), 274-275.
- Châteauvert, Jean. "METZ, Christian. L'Énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991." *Cinémas* 32, nr. 3 (1993): 241-246.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. London: Harvard University Press, 1988, 9.
- Clifford, James. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Colleyn, Jean-Paul. "Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time." *American Anthropologist* 107, nr. 1 (2005), 112-115.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Pinguin Books, 1993.
- Cousins, Mark. *Close-up: Wereldgeschiedenis van de film*. Houten: Van Holkema & Warendorf, 2005.
- Crawford, Peter Ian en David Turton, red. *Film As Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

- Crawford, Peter Ian en Simonsen, red. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*. Aarhus: Intervention Press, 1992.
- De Groof, Matthias. "Reflexieve ethiek in Renzo Martens' 'Episode III' (Enjoy Poverty)." *Ethische Perspectieven* 25 nr. 3 (2015), 243-251.
- De Groof, Matthias. "Rouch's Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film." *Visual Anthropology* 26, nr. 2 (2013).
- De Mul, Sarah "Holocaust as a Paradigm for the Congo's Atrocities: Adam Hochschild's *King Leopold's Ghost*." *Criticism* 53, nr. 4 (2011), 587-606.
- Demos, T.J., en Hilde Van Gelder, red. *In and out of Brussels: figuring postcolonial Africa and Europe in the films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens, and Els Opsomer*. Leuven: University Press, 2012.
- Demos, T.J.. *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg, 2013.
- Derrida, Jacques. "La Différance," in *Marges de la philosophie*. Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Parijs: Galilée, 1993.
- Downey, Anthony. "An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer." *Third Text* 23, nr. 5 (2009): 593-603.
- Elliott, Anthony. *Subject to ourselves: social theory, psychoanalysis, and postmodernity*. Cambridge Mass.: Polity Press, 1996.
- Ersoy, Özge. "Review: Episode III: Enjoy Poverty by Renzo Martens." *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, nr. 3 (2011): 396-398.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The avant-garde at the turn of the century*. Cambridge MA/London, MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Vintage books, 1995.
- Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. London: Secker & Warburg, 1972.
- Heinz, G., en H. Donnay. *Lumumba Patrice les cinquante derniers jours de sa vie*. Brussel: CRISP, 1966.
- Jacobs, Rob "Echangeur." Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.echangeur.be/essaypage>.
- Jay Ruby. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film." *Journal of the University Film Association* 29, nr. 4, (1977), 3-11.
- Johannes Fabian, *Time and the other: how anthropology makes its object* (New York: Columbia University Press, 2002), 1-205.
- Johannes Fabian. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Karl G. Heider, *Ethnographic Film – Revised Edition*. University of Texas Press, 1976/2006.
- Leboutte, Patrick, *Autobiographie d'un Fleuve*, DVD *Une Aventure Africaine*, Editions Montparnasse, 2010.
- Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme*. (Paris: Gallimard, 1988).
- Levin, Melinda en Alicia Re Cruz. "Behind the Scenes of a Visual Ethnography: A Dialogue between Anthropology and Film." *Journal of Film and Video* 60, nr. 2 (2008), 59-68.

- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Lloyd, Kirsten. "The Ethics of Encounter." *Art Pulse* 2, nr. 3 (2011): 26-28.
- Loizos, Peter *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. University of Chicago Press. 1993.
- MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press. 1998.
- Marks, Dan. "Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after." *American Anthropologist*, 97, nr. 2 (1995), 339-347.
- Marx, Karl en Friedrich Engels. *Het communistisch manifest*. Amsterdam: Pegasus, 1979.
- Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 nr. 3 (1975): 6-18.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries*. Bloomington: University of Indiana Press. 1994.
- Östör, Ákos. "Review: Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2 by Peter Ian Crawford and Jan Ketil Simonsen; Film As Ethnography by Peter Ian Crawford and David Turton." *American Anthropologist* 96, nr. 1 (1994): 234-237.
- Pink, Sarah. "Bringing Anthropology and Film Together? The 7th International Festival of Ethnographic Film, SOAS, 16-18 December 2000." 17 nr. 2 (2001), 24-25.
- Robert Gardner. "Anthropology and Film." *Daedalus* 86, nr. 4 (1957), 344-352.
- Robertson, Jennifer. "Reflexivity Redux: A Pithy Polemic on "Positionality"." *Anthropological Quarterly* 75, nr. 4 (2002), 785-79.
- Ruby, Jay. "A Future for Ethnographic Film?." *Journal of Film and Video* 60, nr. 2. (2008), 5-14.
- Ruby, Jay. "Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film I." *Semiotica* 30 nr. 1 (1980), 153-179.
- Ruby, Jay. "Review Film as Ethnography." *Man, New Series* 29, nr. 3 (1994), 781-782.
- Shiloh, Ilana. "Writing about Writing: The Figure of the Writer in Contemporary Fiction and Film." In *Teaching Academic Writing in Multicultural and Multilingual Societies: A Selection of Articles from Israel's First international Conference On Academic Writing*. Onder redactie van Shimona Kushner, 27-33. Israel Forum for Academic Writing, 2012.
- Sontag, Susan. *On photography*. London: Penguin Books, 1979.
- Stercx, Marjan. "Goodbye Hero!." In *Ravaged : art and culture in times of conflict*. Onder redactie van Jo Tollebeek en Eline van Assche, 166-177. Brussel: Mercatorfonds, 2014.
- Stroeken, Koen. *Antropologie van Afrika I*. Universiteit Gent.
- Stroeken, Koen. *De ondeelbare mens: antropologie ingeleid*. Antwerpen: Garant, 2013.
- Tallon, Steven en Emiliano Battista, red. *Sven Augustijnen: Spectres*. Brussel: WIELS en ASA Publishers, 2011.
- Taylor, Lucien, red., *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge, 1994.
- Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

- Thompson, Kristin en David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Tomaselli, Keyan G. en Arnold Shepperson. « Course file for "Documentary Film, Visual Anthropology, and Visual Sociology". » *Journal of Film and Video* 49, nr. 4, (1997), 44-57.
- Turner, Victor. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. (Ithaca New York: Cornell University Press, 1986).
- Vanden Bossche, David. "Invloed van de Antropologische Film op de Afrikaanse Auteurscinema: culturele uitwisseling, tempo-spatiale patronen en de aanzet voor een neurobiologisch model." Master Thesis, Universiteit Gent, 2017.
- Vanden Bossche, David. "Translating Ritual into Film – Notes on Paul Henley's 'Spirit, possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les Maîtres Fous'." *Afrika Focus* 30, nr. 2 (2017).
- Vanderbeeken, Robrecht. "Documentary as Anti-Monument: On Spectres by Sven Augustijnen." *Afterall, Journal of Art, Context and Enquiry*, 31 (2012): 95-106.
- Verwoert Jan. "The Practical Surrealism of Power: Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different: Jan Verwoert on the Works of Sven Augustijnen." *A Prior*, 14 (2007): 146-155.
- Verwoert, Jan. "The Practical Surrealism of Power: Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different: Jan Verwoert on the Works of Sven Augustijnen." *A Prior*, 14 (2007), 146-155.
- Walker, Deborah. "Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in contemporary French cinema (Alain Resnais)." Doct. Diss. University of Auckland, 2001.
- Witzel, Michael E.J. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford University Press, 2012.
- Yakir, Dan. "Ciné-Trance, the vision of Jean Rouch." *Film Quarterly* 21, nr. 3 (1978).
- Zizek, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. London: Profile Books, 2009.

Internetbronnen

- "Argos, centrum voor kunst en media." Laatst geraadpleegd op 19 juli 2017. <http://www.argosarts.org/?lang=nl>.
- "Argos, Sarah Vanagt." Laatst geraadpleegd op 31 juli 2017. <http://www.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81506d9908ae4771b969b0104ed7e13c>.
- Augustijnen, Sven. "Un essai documentaire, une exposition et un livre sur la mort de Lumumba." Interview door Érika Nimis. Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11647>.
- Blay, Zeba. "Review: 'Elephant's Dream' Is a Necessary Addition to the Pantheon of Documentaries About the Congo." Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017. <http://www.indiewire.com/2015/03/review-elephants-dream-is-a-necessary-addition-to-the-pantheon-of-documentaries-about-the-congo-235176/>.
- De Groof, Matthias. "Spectres." Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016. <http://www.rektoverso.be/artikel/spectres>.
- "Echangeur." Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017. <http://www.echangeur.be/>.
- Convents, Guido. "VRT en 50 jaar Congo: de wansmaak voorbij." *De Wereld Morgen*, 6 juli 2010: n.p., laatst geraadpleegd op 19 juli 2017: <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/07/06/vrt-en-50-jaar-congo-de-wansmaak-voorbij>.

“Hot Docs 2015.” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<https://www.theglobeandmail.com/arts/film/hot-docs-2015-what-documentaries-should-you-see-at-this-years-fest/article23733711/>.

“Houten sokkel neemt Brussels Beursplein in,” laatst geraadpleegd op 24 juni 2017,
<https://nl.metrotime.be/2016/11/01/must-read/houten-sokkel-neemt-brussels-beursplein-in/>.

“Kunst stelt vragen bij ons koloniaal verleden.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<http://www.echangeur.be/kunst-stelt-vragen-bij-ons-koloniaal-ver/id/i11625526>.

“Lumumba’s gebit.” Laatst geraadpleegd op 19 juli 2017.
<https://sites.google.com/site/lumumbaproject/provisoir/lumumba-s-gebit-original>.

Mundt, Katrin. “Pale Peko Bantu.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=eba4418e8c5a435bacef9d3b5cc19730>.

Perazzone, Stéphanie “Elephant’s Dream, A Tale of Resilience.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<https://thentheywerenone.wordpress.com/2015/03/06/the-normality-of-the-congolese-administration-going-beyond-state-failures-usual-suspects/>.

Poole, David. “East End Film Festival, Elephant’s Dream, Review.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017. <http://critics-associated.com/east-end-film-festival-elephants-dream-review/>.

Rehm, Jean-Pierre. “Sven Augustijnen Spectres.” Laatst geraadpleegd 2 augustus 2016.
<http://www.vdrome.org/augustijnen.html>.

“Rencontre International de Performeurs.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<http://www.kinact.org/>.

Rob Jacobs. “Het voetstuk van Leopold II.” Interview door Orlando Verde, Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017, <http://www.rektoverso.be/artikel/het-voetstuk-van-leopold-ii>.

Rogers, Jess “Hot Docs Elephant’s Dream.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<https://cinemaaxis.com/2015/04/27/hot-docs-2015-elephants-dream/>.

Samomaryleona. “Elephant’s Dream, Congo’s Reality And Kristof Bilsen’s Multi-Dimensional Documentary.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<http://www.onewomanarmy.ca/2015/03/elephants-dream-congos-reality-and-kristof-bilsens-documentary/>.

“The white cube has been repatriated.” Laatst geraadpleegd op 20 juli 2017. <http://www.lircaei.art/>.

Trench, Rob. “Hot Docs Elephant’s Dream.” Laatst geraadpleegd op 24 juni 2017.
<http://scenecreek.com/hot-docs-elephants-dream/>.

Van Bogaert, Pieter. “Onzichtbare films, Zoeken naar ‘Spectres’ van Sven Augustijnen.” Laatst geraadpleegd op 16 juli 2017. <http://amarona.be/p/friends/spectres.htm>.

“Visual Anthropology Review.” Laatst geraadpleegd op 15 juli 2017.
<http://societyforvisualanthropology.org/visual-anthropology-review/>.

“WIELS Sammy Baloji & Filip De Boek.” Laatst geraadpleegd 19 juli 2017.
<http://www.wiels.org/nl/exhibitions/794/sammy-baloji--filip-de-boeck--urban-now-city-life-in-congo>.

Filmreferenties

Act of Killing (The) - Joshua Oppenheimer – Uk/Denemarken/Noorwegen – 2012 – Final Cut for Real

Au Pays des Mages Noirs – Jean Rouch – Frankrijk – 1947 – Éditions Montparnasse

Ballon Rouge (Le) – Albert Lamorisse – Frankrijk – 1956 – Films Montsouris

Begin, Began, Begun – Sarah Vanagt – België – 2005 – Balthasar

Bwana Kitoko - André Cauvin – België – 1955 – Century Pictures

Chelovek s Kino-Apparatom – Dziga Vertov – Ussr – 1929 - Vufku

Dead Birds – Robert Gardner – Vs – 1963 – Peabody Museum

Échangeur – Rob Jacobs en Anne Reijniers – België – 2016 – Het Bos

Elephant's Dream - Kristof Bilsen - België/Uk - 2014 - Associate Directors

Episode 3: Enjoy Poverty - Renzo Martens - Nederland - 2009 - Inti Films

First Elections – Sarah Vanagt – België – 2006 – Balthazar

Great Train Robbery (The) – Edwins S. Porter – Vs – 1903 – Edison Manufacturing Company

Jaguar – Jean Rouch – Frankrijk – 1968 - Les Films de la Pleiade

Hunters (The) – Robert Gardner – Vs – 1957 – Peabody Museum

Image Manquante (L') – Rithy Panh – Cambodia/Frankrijk – 2013 – Catherine Dussart Productions

Initiation à la danse des Possédés – Jean Rouch – Frankrijk – 1948 - Éditions Montparnasse

In the Land of the Head-Hunters – Edward S. Curtis – Vs – 1914 – Seattle Film Co.

Katanga Business – Thierry Michel – België/Frankrijk – 2009 – Les Films de la Passerelle

Loved by a Maori Chieftess – Georges Méliès – Vs – 1913 – Star Film Company

Lumumba, Raoul Peck – België/Frankrijk/Duitsland/Haïti – 2000 – Arté France Cinema

Magiciens de Wanzarbé (Les) – Jean Rouch – Frankrijk – 1949 - Éditions Montparnasse

Maîtres Fous (Les) – Jean Rouch – 1955 – Frankrijk – Les Films de la Pleiade

Moi, Un Noir – Jean Rouch – Frankrijk – 1958 - Les Films de la Pleiade

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

Oktyabr – Sergei M. Eisenstein – Ussr – 1928 - Sovkino

Palu peko bantu mambo Ayikosake – België – 2008 – Canvas

Petit à Petit – Jean Rouch – Frankrijk/Niger – 1970 - Les Films de la Pleiade

Pyramide Humaine (La) – Jean Rouch – Frankrijk/Ivoorkust – 1961 - Les Films de la Pleiade

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

Sous les Masques Noires – Marcel Griaule – Frankrijk – 1939 -Éditions Montparnasse

Spectres, Sven Augustijnen – België – 2011 – Auguste Orts

To Vlemma tou Odyssea – Theo Angelopoulos – Griekenland/Frankrijk/Uk/Italië/Duitsland/Bosnië-Herzegovina/Yugoslavië/Albanië/Roemenië – 1995 – Paradis Films

Triumph des Willens – Leni Riefenstahl – Duitsland – 1935 – Leni Riefenstahl Produktion

Bijlage 1: Interview met Bram Van Paesschen

Door Yirka De Brucker op dinsdag 11 juli 2017 te Brussel

In hoeverre ziet u uw eigen films als pure documentaire of als *docufictie*?

Ik ben eigenlijk niet zo bezig met dat onderscheid. Ik probeer te vertrekken vanuit een realiteit die ik voor mij krijg en die onbekend is, waar ik dan een beetje mee probeer te “jammen”. Als je het dan toch moet meten hangt het er altijd van af in welke mate je het nodig hebt het onderwerp te fictionaliseren. Puur pragmatisch gezien moet ik een verhaal vertellen en ik krijg zoveel geld om in een bepaald aantal dagen of weken te draaien; in welke mate moet ik die documentaire voeden met fictie?

In het geval van *Pale Peko Bantu* is het einde volledig fictief. In hoeverre is de rest van het verhaal fictief opgebouwd?

Eigenlijk is het redelijk documentair allemaal. Wat ik wel heb gedaan is de feiten gemanipuleerd. Bijvoorbeeld, ze willen hun kobalt wegsmokkelen omdat ze het liever aan de Chinezen willen verkopen dan aan de Gecamines aan wie ze verplicht zijn te verkopen. Maar ze hebben geen geld om een brommer te huren. Ik geef hen geld dat te doen. Dus manipuleer ik de werkelijkheid. Maar dat komt ook in de film, dat ik hier manipuleer.

Dus iedere keer als er iets gemanipuleerd werd hebt u dat duidelijk gemaakt in de film?

Ja, behalve op het einde. Ik heb wel de kroniek van aangekondigde dood van in het begin al verteld, dat er een personage gaat sterven. De voice over is in die mate fictioneel, alhoewel het wel gebaseerd is op alles wat het hoofdpersonage mij vertelde en ik alle informatie die er was vergaarde.

Is de voice over op voorhand geconstrueerd of hebt u eerst met het hoofdpersonage gesproken?

Ik ben eerst gaan filmen, dan ben ik begonnen met een voice over te schrijven en ben ik met de Franse voice over naar hem gestapt, naar mijn hoofdpersonage, en gezegd van “kijk, als er dingen zijn waar je het niet mee eens bent laat het mij dan weten, dan spreken we erover”. En daarna heeft Isaac het dan vertaald naar Swahili.

Hoe belangrijk is die relatie tussen u en Isaac geweest? Deze lijkt te evolueren naarmate de film vordert. In hoeverre heeft de relatie een invloed gehad op de ontwikkeling van het verhaal?

Onze aanwezigheid heeft een rol gespeeld. Want doordat de film meer en meer over hem ging, werd hij ook meer en meer geïsoleerd uit zijn werkgroep. Hij kreeg geen geld meer voor zijn werk, ze hebben hem in de zak gezet omdat hij de aandacht kreeg. De anderen dachten dat hij door ons betaald werd, zo gaat dat in Congo, zij denken dat als blanken u aandacht geven je er zeker profijt uit haalt, wat niet zo was in het geval van Isaac. Op het einde heb ik hem voor de laatste dag betaald, wanneer we zijn dood in scène hebben gezet, omdat ik hem dan vroeg te acteren en ook voor de voice over op te nemen in een studio heb ik hem betaald. Ik vraag hem dan om een dag aan mij op te offeren. Terwijl hij de andere dagen gewoon doorging met werken, terwijl ik daar was, en dat vond ik dan niet ethisch om hem geld te geven.

Op een bepaald moment zegt het hoofdpersonage iets over een minderwaardigheidscomplex tegen anderen, is dat in scene gezet?

Nee, hij zegt dat zelf, dat was echt, en dat was ook een van de redenen waarom ik Isaac heb gekozen als hoofdpersonage. Ik ben ook maar toevallig op hem gevallen, door een tijd in de mijnen door te brengen. Hij heeft een manier van denken die ik apprecieer, omdat hij in dezelfde richting als mij denkt, maar dat is misschien ook iets heel blank. Of menselijk. We hebben liever mensen waarmee we mentaal kunnen connecteren.

Dat is blijkbaar nog heel sterk aanwezig de geesten van het koloniaal verleden?

Ja, absoluut. Ik zat vaak in bussen en dan kreeg je de vraag waarom zijn jullie Belgen weg gegaan, je hebt ons in de steek gelaten. Na de kolonisatie waren de eerste jaren van Mobutu goed, maar daarna is het ook steil naar beneden gegaan.

U vraagt op een bepaald moment of de Belgen nooit weg hadden moeten gaan?

Ja, dat is een beetje provoceren, omdat ik dan heel hard verschiet van die gedachte. Ik voel mij vrij van die koloniale schuld omdat ik ook nooit familie heb gehad; ik kom ook maar uit een arbeidersgezin.

Dus de film is niet gemaakt vanuit een soort van schuldgevoel?

Neen, wel vanuit een bewustzijn, niet vanuit een schuldgevoel. Als je daar bent voel je je wel schuldig, want in hun ogen ben je rijk, terwijl dat ik in België niet ben. Dan probeer ik dat ook uit te leggen en daarvoor moet je tijd nemen. Dat begrepen sommige mensen ook wel, dat de realiteiten anders zijn. Maar desalniettemin geven ze mij geld om tot daar te vliegen, om daar te mogen zijn, terwijl het voor hen niet zo evident is om naar hier te komen. Ik heb maar een uitnodiging nodig en elke Congolees is tevreden om mij die te geven, terwijl als een Congolees vraagt om naar hier te komen dat niet het geval is, want het is wel een *prise en charge*, als er iets gebeurt word je verantwoordelijk geacht.

Ging er veel vooronderzoek vooraf aan de film?

Neen, we hebben die eigenlijk redelijk straight gedraaid. Ik ben naar de streek gereisd eerder met het idee ik ga iets over Chinezen doen. Maar met het budget en de korte tijd die ik had, was dat heel moeilijk om in Chinese bedrijven binnen te geraken. Ik heb in de streek dan rondgereisd en ik kwam in Kolwezi. De geschiedenis van Kolwezi kennende – deze stad was ooit de parel van onze kolonisatie – nu was dat echt een spookstad waar ik in terecht kwam, maar daar ben ik wel in de mijnen kunnen geraken, via allerhande contacten. Multinationals hadden die concessies voorlopig in handen van de creuseurs gelaten en via hen konden we er wel in geraken zonder dat we teveel problemen kregen met de overheid. Maar ik heb Isaac pas ontmoet tijdens de draaiperiode, en op drie weken is die film gedraaid, dus dat was één week om Isaac te leren kennen en twee weken om met Isaac te draaien.

Vanwaar de keuze om niet de spookstad te filmen en vooral in de mijnen? Want bijna alles vindt plaats in die mijnen.

Omdat het verhaal dat mij het meeste interesseerde dat van die “creuseurs” was, van Isaac, dat was het meest pertinente en in die spookstad had ik alleen maar lege straten kunnen filmen.

Zijn esthetiek en waarheidsgetrouwheid niet tegengesteld voor u?

Neen, voor mij is dat niet tegengesteld. Het is ook het Wilde Westen daar, het zijn cowboys bij wijze van spreken, er is heel veel uitbuiting en er zijn geen sociale wetten. Het is ook impressionant om te zien, het is een esthetiek die een beetje dat post-apocalyptische glorifieert. Ik ben ook vertrokken naar daar op basis van foto's die ik zag van oude gebouwen die in compleet verval waren en die een heel lugubere schoonheid hebben.

Dus de esthetiek heeft u ook aangesproken om die film te maken?

Ja, daarom ook de keuze. Het gaat ook een beetje over een ingebeeld Afrika, die film, het was voor mij ook een eerste ontmoeting met dat continent; een heel specifieke ontmoeting, dus het is heel persoonlijk, zelfs naïef op een bepaald niveau. Ik ben mij van heel veel dingen bewust geworden door daar te reizen. Je ziet daar eigenlijk de naakte globalisatie, globalisatie zonder een schoon kleedje aan. Je ziet de mensen die daar vanonder aan die ladder staan en dat was mijn uitgangspunt van de film: “ok, ik ga dat proberen te vertellen vanuit hun standpunt, die globalisatie, zonder daar van alles bij te betrekken, en puur te focussen op die kleine dingen in hun leven”. Ook om het samen met hen te vertellen, dat was voor mij ook heel belangrijk. Daarom de bewuste keuze om de voice over in het Swahili te doen. In de andere documentaires die ik over Afrika had gezien was het altijd in het Engels of in het Frans. Daarom dat ik Thierry Michel erbij haal, zijn film Kataganga bussiness is samen uitgekomen met

Pale Peko Bantu, dat is heel toevallig. Bij het eerste beeld vertrek ik vanop de grond en hij vertrekt vanuit de lucht, maar beide eindigen op hetzelfde beeld van een kobaltmijn. Maar, van de verschillende camerastandpunten tot de film in zijn geheel, zie je een groot verschil. Ik heb niets tegen Thierry Michel, maar het was wel een soort film waartegen ik wou reageren toen ik deze film maakte.

Zijn film vertrekt vooral vanuit de positie van de machthebber?

Ja, en ik probeer als filmmaker de macht compleet in vraag te stellen, ook door het melodramatische gefabriceerde einde, van “nu laat ik een arme zwarte sterven door mijn ding van: ik wil verder filmen want mijn film is belangrijk”.

Ik zelf wist twee dingen toen ik begon te filmen: mijn hoofdpersonage gaat sterven op het einde en de voice over gaat in het Swahili zijn. En dat waren de enige twee dingen die ik wist.

Hoe belangrijk is het tonen van uw eigen positie in de film en ziet u uw film als zelfreflexief?

Ik vind dat een goede documentaire ook een soort van *making-of* van de documentaire is. Dat je eigenlijk probeert duidelijk te maken van: kijk ik ben hier, ik ben een filmmaker, ik heb de zaken in handen, ik heb mijn eigen ideeën. En zoals Nick Broomfield, dat is een Britse documentairemaker, zei: “De mensen reageren niet op de camera, ze reageren wel op de mens achter de camera”. Dus het feit op zich al dat ik er ben, daar wordt op gereageerd. Niet dat ik mezelf zo geweldig vind. De mensen voor de camera gaan anders reageren op een man achter de camera dan op een vrouw. Om maar een simpel voorbeeld te geven. Ik vind het belangrijk om dat te laten zien.

Dus u bent heel bewust van uw eigen positie?

Ja, ik ben er bewust van dat ik daar ben met een camera. Het feit dat ik er ben, gaat de realiteit al veranderen. Het feit dat ik een kader maak, verandert de realiteit. Het feit dat ik op een bepaald moment knip, verandert de realiteit. Daarom bestaat die ruptuur tussen documentaire en fictie niet voor mij. Zoals elke vorm van geprojecteerd licht op een wit doek fictie is.

En door uzelf meer in beeld te brengen maakt u de film eigenlijk doorzichtiger?

Probeer ik dat te doen. Renzo Martens is ook iemand die zeer aanwezig is in zijn werk, maar daar is het performance.

Misschien is het boeiend om eens even te spreken over wat u vindt van *Enjoy Poverty*?

Ik vond dat een heel waardevolle film. Ja, cynisch, maar wel heel waardevol. Ook omdat het op een zeer andere manier hetzelfde probeert te vertellen als ik. Ik ben dan minder direct en ik probeer ethischer te zijn of zoiets, terwijl Enjoy Poverty heel direct is, maar ik vind dat wel zeer waardevol.

En wat is dat dan, dat jullie beiden proberen te vertellen?

Dat armoede een product is. Ik stelde mijzelf ook in vraag terwijl ik daar was, van ik zit hier wel in die mijnen en ik ga straks middageten, dat konden zij niet doen.

De relatie tussen cineast en diegenen die gefilmd worden is bijna het omgekeerde als bij u, bij u ontstaat er een soort van vriendschap en Renzo Martens buit die relatie bijna uit om zijn punt duidelijk te maken.

Ik zet het één niet voor het andere, dat is een kwestie van persoonlijkheid zeker. Een van de redenen waarom ik graag documentaires maak, is om rond te reizen en vrienden te maken. Dat is voor mij heel leuk om daar vriendschappen aan over te houden en heel waardevol. Om dan voor Renzo Martens te spreken, zijn volgend project vind ik veel minder cynisch en veel warmer en echt iets betekenen. Niet dat Enjoy Poverty geen betekenis heeft, maar de white box openen in de plantage, dat vind ik constructiever dan wat hij doet met Enjoy Poverty.

Er zijn stemmen die zeggen dat Renzo Martens nog steeds een rol speelt, ook in zijn nieuwe project.

Maar neen, ik denk dat veel mensen hem verweten hebben dat hij heel cynisch was, en nu is het letterlijk constructief, hij bouwt iets op, op een plantage, en ik geloof dat als hij zegt dat het een kritiek is op onze musea. Als je Brussel bekijkt, het is gebouwd door het geld uit Congo. Het idee is nu iets terug te geven, het is inderdaad heel ironisch om daar een white box op een plantage te zetten, maar het klopt wel, het is echt wel een statement, en ik geloof hem wel ik in de zin dat ik niet denk dat hij een rol speelt. Ik denk echt dat hij het goed bedoelt, en dat hij een *awareness* wil opwekken, ook al met Enjoy Poverty, maar ik denk dat hij nu niet die rol speelt, dat het echt wel een kritiek is. In welke mate hebben de mensen daar iets aan een blanke die in hun land kritiek komt geven op ons, daar kan je je wel vragen bij stellen. Ik weet niet wat dat betekent voor die mensen zelf, die lokale gasten die dat gedaan hebben die zullen daar wel iets aan verdiend hebben, maar het is wel weer een blanke die naar daar gaat om kritiek te geven van daar op ons. Hij zegt “wat brengen de werken die wij maken over die mensen die mensen bij?” Terwijl hij eigenlijk hetzelfde doet.

Is er voor u een ethisch probleem in *Enjoy Poverty*?

Bij die film, ja, het is een beetje de vijand met zijn eigen wapens verslaan, dat hij in die film doet, en daarom vind ik het een heel waardevol werk. Er is ook nooit iets anders hierover gemaakt, over deze ngo-werking, en daarmee is het een werk dat dwingt tot reflectie, en daarvoor is het waardevol. Niet elke film die ik niet goed vind, wil ik afschieten, omdat hij mij wel kan dwingen tot reflectie. Maar ik vind Enjoy Poverty wel goed.

Op welke manier werd uw film ontvangen? Hebt u ook kritiek gekregen?

Ja, er waren heel veel mensen die dachten dat de creuseur Isaac echt gestorven was, en die het niet konden vinden. Ik dacht dat iedereen wel zou begrijpen dat het een fictief einde was, die reflectie zou hebben, maar dat is blijkbaar niet zo. Er waren ook mensen die vonden dat ik te veel in beeld kwam, dat de film teveel over mij ging, maar ik had dat nodig om mijn eigen positie te bewaren.

Was het nog een zoeken van uw eigen positie op dat moment?

Ja natuurlijk was het zoeken en het was ook ontdekken en je komt van alles tegen en je hebt nieuwe gedachten. Mijn volgende films zijn veel minder metafysisch dan deze film. Dat was ook een fase waar ik door moest, maar ik kan het ook niet blijven herhalen.

Het is ook een heel grappige film, wat is de rol van humor voor u?

Ik vind humor enorm belangrijk. Iemand die zich niet kan relativiseren, daar heb ik het zelf moeilijk mee. Humor is ook een manier om te overleven, die mensen zitten in de miserie en ze kunnen ermee lachen, dat is fantastisch. In Congo lachen mensen graag, er is heel veel humor.

Ik vind persoonlijk dat er vaak te weinig humor voorkomt in de kunsten of in de film, maar bij u is het misschien zwarte humor of hoe zou je die omschrijven?

Ja, het is soms redelijk sarcastisch. Persoonlijk hou ik ook van dat soort humor en ze konden dat in Congo ook wel appreciëren. Zij lachten vaak om mijn grappen, ook in de voice over.

Hebt u nog eens een voice over gebruikt in andere films?

Constant.

En schrijft u die altijd zelf?

Dat hangt ervan af, mijn afstudeerproject was een filmdocumentaire dus met een zeer journalistieke voice over, die heb ik zelf geschreven. Maar de film daarna over de

aids- patiënten is een voice over die ontstaan is uit een gesprek dat ik had met een meisje van mijn leeftijd. Ik heb die geknipt en geplakt, maar het zijn gesprekken die ik met haar had, urenlang, die ik allemaal heb opgenomen en waar ik een voice over uit heb gedistilleerd.

Maar in Congo bent u anders te werk gegaan?

Ik had hem niet op voorhand geschreven. Ik heb eerst gefilmd, dan ben ik naar huis gegaan om een montage te maken, en op basis van die montage heb ik mijn voice over geschreven en dan ben ik teruggegaan naar daar en heb ik met Isaac twee weken samengezeten, een paar dagen om te vertalen en anderhalve week om op te nemen.

Wat vind u van de film van Kristof Bilsen als filmmaker?

Kristof is nog meer esthetiserend, ik ben iets directer. Maar als ik Peko Bantu terugzie, vind ik dat er toch een sluimering van exotisme inzit en ik probeer wel meer en meer van de mooi-filmerij af te stappen.

En meer direct cinema te gaan maken?

Niet direct cinema, want de film die ik nu aan het maken ben gaat eigenlijk over een gebouw dat kan babbelen, en het is een documentaire, dus de voice over wordt verteld door een gebouw. Dus het is helemaal niet direct, maar ik probeer af te stappen van de schone shots, want dat is ook een vorm van exotisering.

En welke esthetica wilt u dan gebruiken, of wat zet u er dan in de plaats, meer een statische camera?

Redelijk statisch, behalve als het niet anders gaat, ja, heel pragmatische cinema. In een gecontroleerde omgeving ga ik op statief filmen, maar zodra ik buiten ben met die mensen ga ik *camera on shoulder* en lets go for it!

Dus is het dan ook de inhoud die uw stijl heeft veranderd?

Ja, de ethiek zit in de esthetiek, in het woord esthetiek zit het woord ethiek.

Bijlage 2: Interview met Kristof Bilzen

Door Yirka De Brucker op 10 juli 2017 te Antwerpen

Om te beginnen met een term van Jacques Rancière: in welke mate kan uw film bestempeld worden als een *docufictie*?

Ik zie mijn film eerder richting documentaire dan fictie gaan, maar definieer de barrières niet echt. Vanaf dat je een film maakt controleer je de realiteit. Een film is altijd een fictionaliseren van de werkelijkheid.

U bent naar de *National Film and Television School* in Londen gegaan. U noemde de insteek hier antropologisch omdat ze een observationele aanpak nastreven. Volgt u deze manier van werken?

De school werd opgericht door de filosoof-antropoloog Colin Young, als een filmschool waarbij geen onderscheid gemaakt werd tussen fictie, documentaire en animatie. Zijn benadering was dat je als filmmaker eerst naar de werkelijkheid moet kijken, door dit te filteren ontdek je je stem als filmmaker, je respons op deze werkelijkheid. De verhoudingen tussen werkelijkheid, filmmaker en toeschouwer blijven circuleren. Hierin ligt voor mij een groot verschil met de filmmaker die vanuit een idee vertrekt, die een concept heeft en die errond in deze richting gaat forceren. Vaak wordt me gevraagd wat ik wil als filmmaker en wie ik ben. Veel mensen willen een ego op het filmmaken plakken. Ik vind dat de film voor zichzelf moet spreken en hou niet zozeer van de speeches die rond de film hangen.

In hoeverre hangt de observationele aanpak samen met het niet in scène zetten van de film?

Beide hangen zeker samen en gaan in dialoog. Observeren wil niet zeggen dat je gaat blijven wachten tot er iets gebeurt en dit dan filmen, dit is heel naïef. Je zal altijd in je observaties op zoek gaan naar wat er terugkeert. Welke gesprekken keren er terug, welke handelingen worden meermaals uitgevoerd en hoe ziet een dagindeling eruit? Aan de hand hiervan kan je bepaalde lijnen gaan trekken, maar even goed kom je toevalstreffers tegen. De brand in de film is een goed voorbeeld. Ik filmde de mensen in erbarmelijke omstandigheden maar wilde niet *the western gaze* hebben waarmee gezegd zou worden 'kijk eens ze hebben niets om handen'. Op het einde van een vier jaar durende *shoot* was er nog steeds geen brand geweest dus zou ik dit gaan oplossen door een montage, hetgeen ik spijtig vond. Ineens was er een brand achter de hoek. In die zin is het een combinatie. Of als je weet dat mensen het in een gesprek vaak over iets hebben en je wil dat in beeld, ga je zoals bij de scène met de auto voorstellen daar nog eens over te spreken. Je gooit eigenlijk een ballon op als regisseur.

Wat voor vooronderzoek is er voor *Elephant's Dream* gebeurd?

Ik heb heel wat films bekeken en gelezen. Het boek van Guy Tillim was zeker een inspiratiebron, maar deze voorbereiding kan je maar tot op beperkte hoogte doen, op een bepaald moment moet je naar daar gaan. De aanleiding voor de film was een kortfilm – een eindwerk – die enkel over het postkantoor ging. Dit was een *shoot* van ongeveer zeven weken en ik denk dat de eerste vier, vijf weken vooral opgevuld werden door zich vertrouwd te maken met de plek en de mensen. *The western gaze* moest overstegen worden. Hoe film je mensen die niets om handen hebben? Ik ben blank, mannelijk en Belg en ik film mensen die mij hiervoor beschuldigen. Er voorbij geraken is een kwestie van tijd, heel veel gesprekken hebben, heel helder een gedeelde verantwoordelijkheid nemen en samen zich afvragen: welk verhaal willen we eigenlijk samen vertellen?

Volgens u moet de eigen positie dus overstegen worden om een betere dialoog te kunnen verwezenlijken?

Dit is zeer dubbel. Je kan stellen dat het koloniale verleden hierdoor een blinde vlek wordt en ontkend wordt. Aan de andere kant kan het een nostalgie worden zoals bij de film met het zwaard van Leopold II. Je mag het koloniale verleden niet ontkennen, maar tegelijk is er ook een hier en nu aan de hand, natuurlijk is dit gekoppeld aan het verleden, maar je personages mogen geen lijdend voorwerp zijn van dit koloniale verleden. Het is een zeer moeilijke kwestie.

U wil dus niet dat uw film gedomineerd wordt door dit verleden, toch bevinden de drie protagonisten zich in koloniale gebouwen en is het verleden dus sterk aanwezig in de film. Vanwaar deze keuze?

Ja inderdaad, elke baksteen die je in de film ziet is koloniaal verleden, maar tegelijk zijn de problemen die er aan de hand zijn heel hedendaags. Ik vind het interessant dat men een nieuwe hedendaagse Europees-Afrikaanse koloniale geschiedenis wil vertellen – iets waar Anne (Reijniers) ook mee bezig is – om zo de structuren aan het licht brengen. Zo ga je vanuit een artistieke manier op een hele subtiele manier het koloniale zelf bevragen en idealiter dekoloniseren. Maar hopelijk zonder het gevaar op reproduceren van koloniale patronen^[KB1]. Wat ik ook problematisch vond was bijvoorbeeld dat ik in Congo zag dat een politieke elite of een overheidselite dit verhaal ook heel erg reproduceert, waarmee ze naar voren schuift dat de Belgen er niet meer moeten komen omdat ze enkel bezig zijn met het bovenhalen van de koloniale herinnering.

Wat ik doe is aantonen dat de mensen vandaag nood hebben aan deze structuren. Men hoort stemmen die zeggen dat de Belgen er nooit hadden mogen zijn, maar hedendaagse mensen hebben wel nood aan een postkantoor en brandweerkazerne. Het is niet zo zwartwit. Het is zo dat de overheid ook de Belgen beschuldigt van het feit dat het niet werkt.

Er lijkt een lichte contradictie te bestaan tussen bijvoorbeeld uw uitspraak dat het mooiste compliment dat u kan krijgen is wanneer men zegt te vergeten naar Congo te kijken bij het bekijken van de film, terwijl u uzelf tegelijk een stille activist noemt en zo toch lijkt willen te spreken over de situatie in Congo.

Ja, beide zijn waar. Wat ik belangrijk vind aan een film is dat hij op verschillende niveaus speelt. Een ander compliment dat ik kreeg was dat van een buurvrouw die nooit op het Afrikaans continent gereisd had en die sprak over hoe feministisch Henriette was. Dit zijn stemmen die belangrijk zijn. Je moet toch voorbij dit verleden kijken, anders blijf je het recycleren. Dit zie je af en toe ook [KB2] met artistieke initiatieven in bijvoorbeeld Brussel, die dat koloniale verleden onbewust herbevestigen en er dus ook niet echt uitgeraken [KB3]. Dus je moet de structuren onderkennen, maar tegelijk vind ik dat je moet durven zeggen dat er ook hedendaagse problemen zijn. Deze zijn natuurlijk zeer verwarrend. Er zijn ook Congolese filmmakers die films maken over het leger, over verkrachte vrouwen in het oosten, je kan dit ook niet ontkennen.

Ondanks de bestaande koloniale structuren wil u zich dus focussen op het hedendaagse Congo?

Absoluut. Er wordt heruitgevonden. Filip De Boeck spreekt in zijn laatste boek over dit heruitvinden. Maar wat ik zelf heel belangrijk vind, en wat ik bedoel met stille activistenkant, is het niet te onderschatten element van overlevingsstrategieën. Deze worden vaak gezien als een Congolese karakteristiek, maar je ziet het evengoed in Calais, je ziet het evengoed in het Oostblok, of in Rusland. Mensen gaan zich herstructureren vanuit een overlevingsstrategie. Het kan problematisch worden wanneer mensen dat gaan bekijken als typische aspecten, want dat is dan exotisme.

Behoudt u een zekere (etnografische) afstand tegenover de personages van uw film?

Neen, omdat het voor mij ook een beetje een *playground* is tussen personages. Henriette, Simon, de brandweerman, dat zijn echt mensen die constant mee in mijn traject werden betrokken. En dat is de misvatting denk ik, je kan de personages bekijken als lijdend of passief, maar ik denk dat zij juist zeer bewust zijn van wat het medium film doet. Alleen zal het op verschillende niveaus zitten. Er zijn dingen die alleen maar ontstaan als je heel duidelijk een veiligheid creëert waarbinnen mensen zich kunnen uiten. Doe het maar eens in Congo, ga hier maar eens plots vragen wat de sociale problemen zijn. De openheid die zij brengen in de film, vind ik behoorlijk moedig.

Komt de ‘droom-realistie’ die in u film creëert vaak voor in uw werk?

Dat zit altijd wel in mijn werk. Ik vind het gewoon heel tof om momenten in te bouwen waarbij mensen eigenlijk kunnen wegdromen. Dit zijn letterlijk de momenten waarop de filmpersonages uit die realiteit kunnen stijgen. Ik heb ooit een film gemaakt over drie vrouwen in de gevangenis van Gent waar zijn ook zo'n technieken zijn toegepast.

Gaan de personages hun sociale problematieken overstijgen doorheen de film?

Zeker, je doet een poging om die realiteit echt te vatten, noem het dan antropologisch, tegelijkertijd probeer je ook momenten in te bouwen – ik vind dat dat in film heel goed kan – waarin die personages zichzelf overstijgen. Zoals wanneer Simon zijn haar geknipt wordt. En dat is pure realiteit. Ik neem de camera, hij heeft heel goed door dat ik dat begin te filmen, en met twee ontstaat er een magie.

Wat mij opvalt is het woord dat u regelmatig gebruikt ‘realiteit’ is, terwijl vandaag in de film vaak beweerd wordt dat deze niet bestaat.

Als ik les geef in Brussel aan mijn studenten dwing ik hen van rond zich te kijken en verhalen te distilleren. Ja, ik maak inderdaad wat de omgekeerde beweging. Echt kijken is zowat mijn mantra. Echt kijken, echt luisteren, echt binnen nemen, en pas dan heel nederig handelen. Ik merk bij collega-filmmakers dat er veel concepten gebruikt worden, maar ik kan zo genieten van die toevalstreffers, dat zegt vaak zoveel meer voor mij, maar deze aanpak is ook heel moeilijk en tijdrovend want je hebt heel weinig om op te staan.

Hoe lang heeft het productieproces geduurd?

In totaal heb ik zeven maanden in Congo doorgebracht maar in blokken van anderhalve maand ongeveer. Ik ben er vier keer geweest. De montagetijd was in totaal vier maanden.

Is de film gescreend geweest in Congo?

Vorig jaar hebben we hem getoond als openingsfilm op het Congo International Film Festival in Goma, maar daarvoor was hij nog niet getoond geweest. Henriette had hem wel al eens gezien. Iets vertellen over Congo is een mijnenveld, het doet wel deugd om even met iets anders bezig te zijn.

[KB4]

In hoeverre heeft de vertoningscontext invloed gehad op de receptie van de film?

In België is het het moeilijkst geweest, daar is de commentaar sterk geweest. Congo wordt geassocieerd met de *Heart of Darkness*, met verhalen over de gruwel van het oosten. Internationaal zien mensen het meer als een verhaal, een universele problematiek, die voorbij gaat aan het clichébeeld dat ze van Congo te zien krijgen.

Heeft de moeilijke receptie van de film in België volgens u te maken met de geesten van het verleden?

Absoluut, op allerlei niveaus eigenen mensen zich het verhaal toe, ook ongewild. Ik was daarvoor gewaarschuwd, als ik iets over Congo zou maken zou iedereen daar een mening over hebben. Anderen gaan ook vinden dat ze het beter doen. Ik ben benieuwd naar hoe het voor de nieuwste generatie filmmakers is. De *colonial days* zitten er hard in.

Wat denkt u van films als *Enjoy Poverty*?

Recent was er in Leuven een lezing van zijn project, hetgeen geweldig was vermits wat hij doet deels nog steeds dezelfde performance is. Hoe hij over zichzelf en over het project vertelt is een performance en het is zeer boeiend om te zien dat de jonge studenten antropologie of van *conflict and development* allemaal verward zijn. Dan denk ik 'ja maar hij geeft u heel duidelijk de tools om te zien dat hij met jullie verwachtingspatroon speelt en jullie tuimelen daar allemaal volledig in.'

Er lijkt toch een zekere dubbelheid bij Renzo Martens aanwezig te zijn, vermits hij ook oprecht lijkt in zijn opzet.

De *power relationships* weet hij heel goed aan te boren en ja dat hij heel oprecht daarin is, maar het heeft tegelijk iets heel *dark*. Het is eigenlijk de uitvergroting van wat hij al in zijn allereerste film doet, die weinig mensen hebben gezien, over Tsjetsjenië.

Denkt u dat er met het maken van een film ook een realiteit wordt gecreëerd?

Natuurlijk, dat is ook hetgeen dat ik heel interessant en heel problematisch aan Martens vind. Hij legt de vinger op de wonde, ook met zijn project van de *White Cube* waar hij Congolese kunstenaars bij betreft, maar in hoever hebben die effectief recht van spreken? Negenennegentig procent van de mensen die er komen spreken zijn *white privileged professors*. In die zin toont hij heel helder die *power relationships* en daarom werkt het voor mij.[KB5]

Wil u spreken over de power relations met uw film?

Er zijn natuurlijk bepaalde mechanismes. Deze worden onthuld in verhalen zoals bij die man die spreekt over zijn Canadese botten of de man die spreekt over het koloniale juk van de zweep en dat ze daar nog steeds slachtoffer van zijn, dus ze wachten. Als je eerlijk bent zijn er ook dingen die niet gehoord willen worden, de mensen zeggen 'hier gaan we weer'. Het verschil is dat het nu verteld wordt vanuit het standpunt van een werknemer bij de brandweer, die geen antropologie of

filmstudies of documentaire studies heeft gedaan, hij benoemt het, en dat doet hij op een zeer natuurlijke manier.

Wat is de rol van ironie in uw film, hoe belangrijk is deze voor u?

Zeer belangrijk. Ja, dat vind ik echt een van de belangrijkste dingen. Dat is iets wat ik zelf dikwijls mis in documentaires, want dat zijn ook echt momenten van ontlasting, dat zijn momenten waarop ge echt kunt spelen met het besef dat we allemaal mensen zijn. Humor is goud waard, omdat ook daar weer personages zichzelf overstijgen. In het Engels zeggen ze *being too earnest*, ik vind dat een goede uitspraak. Je vertelt met een film een realiteit die je probeert in een bepaalde logica te krijgen, dramaturgie te creëren en personages en kleuren te tonen. Hoe deze zich balanceren tegenover elkaar en of dat deze of die argumenten kloppen en of je wel iets te vertellen hebt tegen het einde van het verhaal. Maar af en toe moet ge dat eventjes kunnen loslaten en gewoon kunnen ademen.

Het wachten in uw film kan vergeleken worden met het wachten op Godot, omdat er oenschijnlijk niets gebeurt terwijl er eigenlijk wel heel veel gebeurt.

Ja, maar dat is het ook. Het is ook een stuk en in die zin performatief. Dit was voor mij in het begin heel verwarrend, en zeker voor kijkers ook heel verwarrend. Het performatieve gaat over wachten, maar tegelijk zijn ze ook druk bezig. Het is wel een soort van pose, je werkt voor de overheid, hebt een bepaalde status, en die moet hoog gehouden worden. Dat is een spanningsveld dat ik superinteressant vind; waar dat natuurlijk helemaal ontkracht wordt is in de brand.

Congo als *Heart of Darkness* keert vaak terug in films. Is dit iets wat u zelf probeert te vermijden?

Ja, maar het is natuurlijk ook politiek en sociopolitiek. Er zijn cynici die het niet willen zien, maar er zijn nu eenmaal machtsstructuren, globale machtsstructuren en daar zijn we allemaal schuldig aan. Ik kan dan wel zeggen dat ik geen film over verkrachting maak, maar ik denk dat het bij mij gaat over het microniveau, maar je moet dat wel kunnen en willen zien.

Ik heb het gevoel dat er om die positie bijna niet omheen kan gegaan worden.

Toen ik aan de lange film begon wilde ik van mijn personages niet uitsluitend het lijdend voorwerp maken van het koloniaal trauma. Er is ook een hier en een nu. En dat heden kan niet zonder donker verleden, heden en toekomst. Alles is gelaagd: eigenlijk is dat de helderste beschrijving van mijn film.^[KB6]

Bijlage 3: Interview met Anne Reijniers

Door Yirka De Brucker op 15 juni 2017 te Antwerpen

Het eerste idee was rond het standbeeld van Leopold II een film te draaien. De film brengt ook performances van het *Kinact* festival in beeld. Was dit reeds het idee voor jullie vertrokken of is dit gegroeid toen jullie in Congo waren?

Dit is gegroeid toen we in Congo waren. Het hele project is begonnen bij het onderzoek van Rob (Jacobs) in Brussel rond koloniale monumenten en voornamelijk het monument van Leopold II op het Troonplein en ik heb hem en een aantal studenten van de UA (Universiteit Antwerpen) geholpen voor de visuele uitwerking van een boekje rond hun observaties op het Troonplein. We kwamen in contact met de exacte replica (van het beeld van Leopold II op het Troonplein) in Kinshasa en waren geïnteresseerd hoe er in Kinshasa met monumenten wordt omgegaan en wilden een aantal samenwerkingen opzetten. Matthias (De Groof) wees ons op het plaatsvinden van het festival Kinact in Kinshasa wanneer wij er waren. Daar werkten we samen met José-Maria, een antropoloog, en met mensen in het nationale museum waar de koloniale beelden staan. We hebben ook de sites bezocht waar de monumenten lagen voor ze naar het museum verplaatst werden. Ons onderzoek was dus meer gericht op monumenten tot we in Kinact een aantal artiesten ontmoetten die veel actiever bezig zijn met dat verleden te reproduceren, zelfs in hun dagelijks leven. De man die Lumumba en diegene die Mobutu imiteert doen dat dagdagelijks en hebben eigenlijk niets met Kinact te maken. Kinact was meer een netwerk. Ook de man die de deksels van de riolering proper maakt zit in Kinact maar deze specifieke performance deed hij niet in de context van Kinact. Omdat wij met het koloniale verleden bezig waren begon hij over zijn performance en samen hebben we dan besloten de performance die hij in 2012 had gedaan opnieuw te doen en te filmen.

Dus jullie aanwezigheid heeft de verschillende in beeld gebrachte performances beïnvloed?

Ja, enorm. De beelden bestaan soms meer in relatie tot ons dan in relatie tot de stad, tot de omgeving maar soms shift dit. We wilden nooit een observerende camera hebben, maar vanuit de samenwerking iets bouwen. Maar soms is er een shift, bijvoorbeeld bij de beelden van de marionet die zeer bekend is in zijn buurt draait de interactie niet meer rond ons, maar rond de mensen van de wijk. Er is dus een shift. Lumumba interageert met ons maar daarna loopt hij door de straten waardoor hij meer interageert met de mensen. Het is een realiteit dat dit figuren zijn die in de wijk zeer belangrijk zijn.

In welke dagdagelijkse context fungeren deze imitanten van Lumumba en Mobutu?

Lumumba is een figuur die je in de stad overal ziet terugkomen. Er is een Kinshasa een hoog theatraliteitsgehalte. Er zijn de sappeurs²⁴⁸ die zich fancy kleden en daarbij hoort ook dat je veel imitators hebt. De Lumumba in de film is taxi-motochauffeur en hij doet dit als Lumumba, waardoor hij ook meer klanten heeft en het ook een economische keuze wordt.

Is het ook een politieke keuze?

Dat hangt ervan af. Bij de imitator van Mobutu was het veel politiker, hij had meer te zeggen over de geschiedenis. Lumumba had niet zo'n uitgesproken mening over dit verleden. Diegene die Lumumba op de muur heeft geschilderd is iemand die er veel actiever over nadenkt. Hij heeft veel nood zich te positioneren ten opzichte van dat koloniale verleden maar ook tegenover ons.

Een andere positionering tegenover jullie was die van de regisseur van de eerste performance van de film. Is dit en de performance zelf volgens u aangepast geweest aan jullie aanwezigheid?

Jude (de regisseur van de performance) wil in zijn gesprek met ons inderdaad een connectie met ons aangaan die in de koloniale tijd niet mogelijk was. Iets waar Matthias ons op wees en dat we zelf nog niet zo bekeken hadden. Zijn praten naar ons toe zal wel gekleurd zijn, maar anderzijds zie je in de performance zelf dat Stanley eerst als slavenhandelaar fungeert maar op het einde effectief opgehouden wordt. De performance zelf is niet veranderd doordat wij kwamen, maar je merkt het wel in wat hij erover zegt.

Hangt de nood om zich tegenover jullie te positioneren samen met jullie nationaliteit?

Ja deels wel, maar grotendeels ook omdat we met de film bezig waren en op zoek waren naar mensen die met dezelfde onderwerpen bezig waren. De intentie was denk ik niet steeds 'er is een camera dus ik kan mijn verhaal verspreiden' maar dat het eerder direct naar ons gericht was. Mensen die het project niet kennen willen niet gefilmd worden. Op straat in Kinshasa filmen gaat echt niet, maar vanaf dat we vertelden waar we mee bezig waren en er bestond een klik, wilden ze zeer veel geven en ontstond er een goede samenwerking.

Er bestaat dus met alle protagonisten een persoonlijke relatie?

Ja, en verschillende mensen zijn zelfs vrienden geworden.

²⁴⁸ Een soort dandy

Jullie gaan terugkeren naar Congo voor een nieuw project?

Ja en ditmaal gaan we samenwerken met twee Congolese filmmakers waar we reeds een half jaar mee mailen over het concept van de film. We gaan terug samenwerken met performers maar de rode draad gaat niet het koloniale verleden zijn maar eerder de situatie vandaag en de gevolgen van de koloniale structuren. Er bestaat een collectief dat zich zeer politiek engageert via performance. Ze heten Asakamana art, wat in het Lingala ‘spelen met kunst betekent’.

Wat voor invloed heeft het gebruik van een camera met Pentax-objectief en dus zonder zoomlens op je relatie met de gefilmde?

Ik werk vaak met een vaste lens. Het effect hiervan is dat je fysiek moet meebewegen waardoor je samen de choreografie beleeft. Het heeft te maken hoe mijn hersenen werken om een beeld te maken, met esthetische keuzes, met hoe ik mijn kader wil maken en hoe de interactie is met hetgeen dat ik film. Ik weet niet of ik ooit een film zal maken met een zoomlens omdat het meebewegen zo belangrijk voor me is. Met de nieuwe film gaan we wel anders te werk. We gaan performances filmen, maar gaan ook gesprekken in scène zetten en deze met camera op statief filmen. Zo komt er meer rust in de film. De twee Congolese regisseurs gaan ook in beeld komen en worden een soort hoofdpersonages van de film die u van performance naar performance leiden in de film. Bij *Echangeur* hoorden we vaak dat mensen het gevoel hadden dat ze van de ene scene in de andere vielen.

Gaan de Congolese regisseurs als een soort van gidsen fungeren in de film?

Ja inderdaad. Er komen ook beelden van hen tussen en het kan ook dat zij ons filmen. We willen verschillende ruimtes aan elkaar linken: de performances, het filmen en de nagesprekken.

Ze zijn dus mederegisseurs?

Ja dat is de bedoeling. We zijn vier regisseurs die samen een film maken. Het is wel nog heel spannend hoe dat gaat lopen ter plekke. We zijn al vier jaar niet in Congo geweest. We maken niet meer op dezelfde manier film. We zullen er zes weken blijven en keren misschien nog terug. Bij de vorige film was het één maand. Toen was een één maand van zoeken en draaien, ditmaal willen we meer bouwen aan een verhaal.

Deze nieuwe film zal dus narratiever zijn?

Ja.

De zoektocht naar de relatie tussen degene achter en voor de camera is zeer aanwezig in *Echangeur*, opmerkzaam is het beeld van de jongen die op de sokkel ligt en naar de camera terug staart. Hoe was deze verhouding?

Hij was reeds lange tijd naar me aan het kijken en op een bepaald moment heb ik hem gefilmd. Het is de enige die in we gefilmd hebben waar we niet mee gesproken hebben. Het was een bevreemdend moment.

Was er een gevoel van voyeurisme aanwezig?

Ja. Een filmmaker kan gezien worden als een dief van de werkelijkheid. Wij zoeken strategieën waarin het minder gaat over beelden nemen, maar meer over beelden maken, samen iets maken. Op dat moment werd het weer heel duidelijk dat een filmmaker beelden neemt, het werd zelfs ondraaglijk duidelijk. Voor mij is het beeld ook echt ondraaglijk om naar te kijken, toen reeds en nog altijd. We wisten toen niet dat het in de film zou komen, maar toch zit het er in omdat hij terugkijkt op een andere manier dan de performance dat doet. Het is een straatkind dat vaak op deze sokkel van Leopold II slaapt. Het beeld heeft verschillende kanten. Rob is ervan overtuigd dat het beeld er in een nieuwe montage minder lang in zou zitten. Het is te dominant geworden in het gesprek rond de film. We willen het meer rond de actieve verhalen hebben.

In hoeverre kan de werkelijkheid in een documentaire in beeld worden gebracht?

Niet, alles is namelijk een constructie. Voordien maakte ik steeds fictie op Sint Lucas. Dit was mijn eerste documentaire. Het interessante aan deze manier van werken is dat er geen scenario bestaat van wat je gaat draaien maar dat de film ontstaat in interactie en dat er veel openheid bestaat. De film had niet kunnen bestaan als deze openheid er niet was.

In de nieuwe film zal er meer narratief bestaan, zal er dan ook een script zijn?

We zullen zo te werk gaan dat de sporadische gesprekken tussen de cineasten die interessant waren terug opgevoerd zullen worden. Zo zal er op voorhand geen scenario bestaan, maar zal er gedurende het proces een selectie gebeuren die richting geeft en dingen uitlegt. Ditmaal zou er ook een vertoning in Kinshasa plaatsvinden.

Hoe beïnvloedt de vertoningscontext de receptie van de film?

De festivalcontext verschilt sterk van de kunsthuiscontext van Het Bos (Antwerpen) en de Beursschouwburg in Brussel. Hiernaast werd de film ook vertoond op een Congolees filmfestival in Brussel. In de Beursschouwburg en Het Bos had ik het gevoel dat de film voor veel mensen activerend werkte. Daar gingen de gesprekken

vaak over de aanpak van de film en onze positie. Op een documentair filmfestival in Duitsland waren de gesprekken zeer verschillend. Er waren veel filmmakers aanwezig die een zekere bagage hebben en de aanpak was daar meer vanzelfsprekend zodat de gesprekken eerder gingen over de verschillen tussen landen bijvoorbeeld. Bij het Congolees festival ging het meer over de energie van Kinshasa zelf en minder over de monumenten. De aanwezige mensen uit Kinshasa waren zeer blij dat er zo'n energiek beeld werd gegeven. Het is belangrijk om de film op verschillende plaatsten te vertonen. Zo vertoonden we hem ook in scholen. Nu zal hij in Kinshasa vertoond worden.

Hebben de mensen die in de film spelen hem al gezien?

Ja, we stuurden hem aan hen door, hoewel dat sommigen geen goed internet hebben dus ik niet zeker weet of ze hem wel ontvangen hebben.

Vanwaar de keuze om over Congo te filmen? Bestaat er een persoonlijke relatie?

Ja ondertussen wel (lacht), maar nee er is geen verleden of zo. Het is via Rob zijn onderzoek gekomen. Rob zelf is op reis gegaan naar Zuid-Amerika waar hij erg met het koloniale verleden geconfronteerd is geweest. Hierna is hij naar eigen land beginnen kijken en een onderzoeksvoorstel geschreven.

Waar hebt u Rob Jacobs leren kennen?

De samenwerking is zeer organisch gegroeid. Ik zat in mijn laatste jaar van Sint-Lucas en was voornamelijk bezig met problematische aspecten van de camera, het effect van de camera op degene die je filmt en deze machtsverhouding enz. Rob heeft toen mijn thesis nagelezen en we hadden veel gemeenschappelijk. We zijn beginnen samenwerken aan het project rond het troonplein en hebben er een boekje rond gemaakt met zijn studenten. De samenwerking is op verschillende niveaus heel diep gegaan. We zijn ook beste vrienden. Na de film, alle vertoningen, we hebben nog een essay geschreven, we zijn deel van de *Imagerie*, het collectief in het bos hebben we samen gedaan.

Hoe verliep de uitwisseling tussen het academische en het filmmaken bij *Echangeur*?

In het proces was het niet zozeer dat ik de filmmaker en Rob de onderzoeker; ik was ook onderzoeker en Rob filmmaker. Bij de nieuwe film gaat hij ook geluid doen. Het onderzoek bestaat niet uit vooropgestelde vragen maar bouwt voort op onze ontmoetingen.

Wat zijn uw voornaamste inspiratiebronnen bij het maken van een film?

Robert Bresson inspireert me maar niet letterlijk. In aanpak inspireert Johan Van Der Keuken me het meest. De film is het resultaat van zijn zoekproces. Hij filmt heel het proces van ontmoeten waardoor er veel frisheid bestaat. Hij is vergroeid met zijn camera, ontdekt samen met zijn camera. Hij construeert, het is geen vrijblijvend improviseren. Momenteel is *Grand Traveaux* van (cineasten) een grote inspiratie. Ons werk verschilt wel zeer van het hunne in de zin dat wij meer willen onderzoeken, we willen weten waar de kunstenaars mee bezig zijn. *Grand Traveaux* brengt eerder persoonlijke portretten. Wij gaan niet het leven van de kunstenaars in beeld brengen. Het gaat over de ontmoeting, over Anne en Rob die een film maken over een aantal kunstenaars zonder in algemeenheden te vallen over het leven in Kinshasa. We nemen dus geen duidelijk standpunt in.

Is de keuze om als Belgische filmmaker naar Congo te trekken niet a priori een standpunt innemen?

Ja, we gaan bij de nieuwe film meer een expliciet standpunt innemen. Bij *Echangeur* waren we heel ontvankelijk voor meningen bij het filmen in Congo. Het is in België dat we meer bezig zijn met onze meningen te formuleren over de gevolgen van het kolonialisme zoals racisme en levens die meer waard zijn dan andere, hetgeen in globaal perspectief zo blijkt te zijn. Wat voor verhalen hebben we vandaag nodig om op een activerende manier hiermee bezig te zijn, zodat mensen zich bewust worden van deze ongelijk verdeelde wereld en de link met het koloniale verleden? Op zich is ons standpunt duidelijk maar in de vorige film ging het meer om andermans verhalen en het is soms zeer moeilijk op deze verhalen te reageren. Zo was er bijvoorbeeld iemand die zeer progressieve politieke standpunten innam, maar dan wel tegen homoseksualiteit was. Er werd meer gezocht naar raakvlakken dan naar discussiepunten.

Wordt jullie standpunt dan misschien voornamelijk achteraf toegevoegd via de montage? Bijvoorbeeld in het monteren van de scène over gsm's en kobalt na diegene waar over de verantwoordelijkheid van de Belgen wordt gesproken?

Ja, deze link werd inderdaad zeer bewust door de montage duidelijk gemaakt. Het is ook bij de kunstenaars zelf vaak aanwezig. Bijvoorbeeld de kunstenaar die de deksels van de rioleringen proper maakt kwam op een bepaald moment aan een stuk waar de deksels opgevuld waren met beton. Hier sprak hij over de Chinezen die de wegen leggen. Er zijn veel Chinezen aanwezig. Ook wij werden door kinderen vaak 'les chinois' genoemd. Blank zijn wordt gelijkgesteld aan Chinees zijn. Er zijn oneindig veel linken.

Om even terug naar België te keren: wat moet er volgens jou gebeuren met het beeld op de Place du Trône?

Het is moeilijk om daarop te antwoorden. Er zijn veel verschillende voorstellen. Persoonlijk zijn wij bezig met de houten sokkel om mensen bewust te maken van deze structuren die overal aanwezig zijn in onze steden. Door deze vorm zijn ze onaanraakbaar geworden en onderdeel van de architectuur van de stad. Nu komt er een open call om na te denken wat er met het beeld kan gebeuren. Sommige voorstellen van studenten waren subtieler als andere.

Wat denk je van films als *Episode III* van Renzo Martens die veel controversie hebben opgeroepen?

Ik denk dat het goed is dat Martens dit werk maakt omdat hij een bepaalde structuur op een pijnlijke manier blootlegt. Ik weet niet goed hoe ik mij moet verhouden tot kunstenaars die een problematiek reproduceren om er een kritiek op te uiten. Dus hij reproduceert de dominante structuren en beeldvormingen zelf die hij wil bevechten. Dit is zeker niet wat wij doen. Na dit werk moet er volgens mij een andere stap komen. Jacques Rancière zei er iets mooi over in de zin van: het was voor de onderdrukte nooit de bedoeling de dominante structuren te begrijpen of te analyseren, maar het ging erover passies te vinden die buiten deze structuren bestaan en juist de mogelijkheid tot verandering in zich dragen. Zo gaat men nieuwe ruimtes vinden waar men een andere vocabulaire hanteert.

Met Johan Grimont hadden we een gesprek hierover. Hij vond dat er niet genoeg nieuwe ruimtes gecreëerd worden om over de wereld te spreken. Ik geloof erin dat de dingen bij jezelf beginnen. Alsnog vind ik het wel belangrijk dat de film is gemaakt.

Is een film maken ook niet een werkelijkheid creëren? Hoe past Renzo Martens hier dan in?

Renzo speelt een personage in zijn film. Wat niet wil zeggen dat hij het deels niet is.

Hoe verhoud je jezelf ten opzichte van Kristof Bilsen en zijn film *Elephant's Dream*?

Ik vind de portrettering zeer mooi maar vind het wel een droef beeld dat op mislukking focust: het residu van de brandweer, van het postkantoor en van het treinverkeer werken alle niet meer. Dit was niet mijn ervaring in Kinshasa. Iedereen legt zijn focus natuurlijk anders maar hier ligt hij wat te veel op de teloorgang van de koloniale structuren. Door de drie verhalen samen te brengen krijg je een gevoel van een gefaalde staat. Als je dit dan terugkoppelt aan dat je met je beelden een wereld creëert en met je beelden iets toevoegt aan een continue representatiestroom, dan moet je hier bewust mee omgaan.

Is de implicatie van de boodschap die je met je beelden brengt niet nog groter als je als Belg Congo representeert?

Ja, en uiteindelijk wil niemand zich er nog aan wagen, maar hoe meer mensen hoe beter. Over de Tweede Wereldoorlog zijn er al zovele dingen gemaakt, over Congo niet. Misschien gaat niet alles dan even genuanceerd zijn en er zullen nog vele clichés en stereotypen bestaan, maar ik denk dat hoe verscheidener het aanbod is, hoe meer er een visie ontwikkeld kan worden.

Is er nog een schuldbesef bij deze filmmakers en jezelf aanwezig volgens jou?

Ik weet niet of schuld de juiste term is. In plaats van schuld zou ik eerder zeggen dat een bewustzijn aanwezig moet zijn. Het besef vanuit onze geprivilegieerde maatschappij dat er ongelijkheid bestaat waar we niet altijd mee in aanraking komen. Het is belangrijk om bewust te worden van de verschillende verhalen die met één gemeenschappelijk verleden samenhangen en hoe de beelden over Afrika geconstrueerd zijn, in het nieuws, het onderwijs, ...

Bij mij is er door de film een bewustzijn gekomen rond de verschillende kanten van het verhaal. Aan de kant met de privileges komen we niet veel in aanraking met de andere en dat dit veel meer vermengd kan zijn. Vandaar dat we op zoek gaan naar nieuwe ruimtes waar ontmoeting tussen beide mogelijk is en dat van hieruit nieuwe verhalen kunnen komen. Het is dus belangrijk in welke vorm de verhalen worden gebracht en één van de noodzakelijke dingen is misschien wel samenwerking.